



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

## **Corso di Laurea Magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici**

Orientamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

### **La riscoperta dell'arte bellunese attraverso le mostre (1871-1954)**

**Relatore**

Ch. Prof. Paolo Delorenzi

**Correlatore**

Ch.ma Prof.ssa. Stefania Ventra

**Laureanda**

Giulia Ranzato

967340

**Anno Accademico**

2021/2022

*Alla mia famiglia, a mia madre Michela, a mio nonno Gianni*

*In ogni paese gli artisti rappresentano  
e impersonificano la vita e  
le caratteristiche della loro terra.*

**Giuseppe Fiocco**

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	5
<b>CAPITOLO I. Il contesto storico – culturale bellunese</b>	8
1.1 Belluno durante il regno Lombardo – Veneto	8
1.2 Belluno dalla fine dell'Ottocento ai primi del Novecento	12
1.3 Belluno tra i due conflitti mondiali	17
<b>CAPITOLO II. L'Esposizione provinciale di Belluno del 1871</b>	23
2.1 La figura di Angelo Guarnieri e il suo ruolo nell'Esposizione	23
2.2 Genesi ed esiti dell'Esposizione	26
<b>CAPITOLO III. Gli artisti bellunesi del XIX secolo</b>	47
3.1 Virginio Andrea Doglioni, erudito bellunese	47
3.2 La rassegna del «Settembre bellunese»	53
3.3 Doglioni e la <i>Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento</i> del 1949	59
<b>CAPITOLO IV. Gli artisti bellunesi dal XIV al XVIII secolo</b>	93
4.1 Francesco Valcanover: storico dell'arte e profondo conoscitore dell'arte bellunese	93
4.2 Valcanover e la <i>Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese</i> del 1954	96
4.3 <i>Mostra dei Vecellio</i> del 1951	116
4.4 <i>Mostra d'arte antica dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo</i> del 1950	125
<b>CONCLUSIONI</b>	135

<b>APPARATO ICONOGRAFICO</b>	141
<b>APPENDICE</b>	154
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	159
<b>FONTI ARCHIVISTICHE</b>	169
<b>SITOGRAFIA</b>	170
<b>VIDEOGRAFIA</b>	170
<b>RINGRAZIAMENTI</b>	171

## INTRODUZIONE

L'elaborato nasce con lo scopo di ripercorrere la riscoperta degli artisti bellunesi tra il XIV e il XIX secolo attraverso le prime mostre organizzate su questi ultimi sin dalla fine dell'Ottocento. Inoltre, l'oggetto della tesi deriva da due esperienze: lo svolgimento del tirocinio magistrale presso il Museo Fulcis di Belluno, che mi ha permesso di avvicinarmi allo studio degli artisti bellunesi; quindi, la frequentazione dell'Archivio Storico del Comune di Belluno e la consultazione del fondo documentario di Virginio Andrea Doglioni, figura discussa all'interno della tesi.

Gli eventi espositivi che ebbero un ruolo cardine in questa riscoperta furono cinque. Prima di presentarli con le loro caratteristiche, si trova il capitolo iniziale con funzione introduttiva. Qui è presente un *excursus* generale alla situazione storico-culturale di Belluno e della sua provincia. A cominciare dal Regno Lombardo-Veneto, passando poi ad una parte più consistente riguardante l'Ottocento e il Novecento, fino ai due conflitti mondiali. Questi due ultimi paragrafi sono molto importanti ai fini di un'introduzione storico-culturale alle mostre analizzate. Di fatto, permettono di contestualizzare e di comprendere cosa stava accadendo nella contemporaneità quando vennero organizzate.

Con il secondo capitolo si entra nello specifico delle mostre che sono presentate in ordine decrescente seguendo il periodo storico al quale appartenevano gli artisti. I capitoli dal secondo al quarto sono divisi in più paragrafi, dove all'inizio si presenta la figura che ha organizzato l'evento espositivo passando poi alla mostra vera e propria con tutte le sue caratteristiche.

Si comincia dall'Esposizione Provinciale di Belluno del 1871, che risulta essere il primo evento espositivo a carattere locale sull'arte bellunese e non solo. Come prima cosa si introduce la figura di Angelo Guernieri, tipografo bellunese, che scrisse il catalogo dell'Esposizione. Sicuramente gli si deve riconoscere sia un forte interesse per la materia, visibile anche nelle sue descrizioni degli artisti all'interno del catalogo, sia il ruolo di divulgatore e promotore del primo di una di una serie di eventi espositivi che segnano delle tappe fondamentali nella riconsiderazione dell'arte bellunese. Successivamente si trova l'argomento chiave del capitolo, ovvero l'Esposizione, illustrata in base alle sue caratteristiche. Innanzitutto, in questa mostra sono presenti anche altre realtà oltre a quella artistica, quali l'agricoltura, l'allevamento di bestiame, la scuola, la manifattura. Per questo, seppur in linea generale, l'Esposizione riscopre il bellunese nella sua varietà, in aggiunta al fatto che si tratta della prima mostra in cui viene presentato un ampio gruppo

di artisti bellunesi, appartenenti ad epoche differenti.

Per comprendere maggiormente la funzione di tale evento, quest'ultimo è stato messo a confronto con altre due mostre avvenute nel medesimo anno: l'Esposizione Industriale Italiana di Milano e l'Esposizione Regionale di Vicenza.

Con il terzo capitolo si avanza dal punto di vista cronologico ma anche metodologico con una mostra risalente al 1949, la *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*. Questo evento venne organizzato da Virginio Andrea Doglioni definito all'interno del testo come l'erudito per eccellenza. Di fatto, egli godeva non solo di un ampio bagaglio culturale, ma anche di una grande passione per la valorizzazione, la conservazione e la tutela delle opere d'arte, all'interno delle quali figuravano anche quelle a carattere più locale, folkloristico. Dopo la stesura del profilo biografico di Doglioni, sottolineando le sue importanti iniziative, per lo più in ambito artistico, si trova un breve *excursus* riguardante il «Settembre bellunese», una rassegna culturale che ha interessato il bellunese dal 1948 al 1952. La mostra che riguardava gli artisti bellunesi del XIX secolo, oltre a segnare un passo in avanti rispetto all'Esposizione del 1871, soprattutto per il metodo con la quale venne organizzata, permette di mettere in evidenza una serie di discrepanze tra le due figure di Guernieri e di Doglioni, il cui confronto sottolinea, oltre che il ruolo di tali personalità, quanto di positivo e di negativo ci fosse stato in entrambi gli eventi.

Il quarto capitolo presenta le ultime mostre considerate. Si inizia con l'illustrazione dell'organizzatore di queste ultime, Francesco Valcanover. Lo storico dell'arte fu fondamentale al fine di presentare l'arte del Settecento bellunese ma anche la produzione artistica degli artisti dal XIV al XVIII secolo. Valcanover fu una figura di spicco nel mondo dell'arte italiana e si dedicò alla riscoperta dell'arte bellunese realizzando tre eventi espositivi, due dei quali all'interno della rassegna appena citata. Il primo evento analizzato è la *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese* del 1954, che da subito dimostra diversi miglioramenti rispetto alle due mostre viste all'inizio, dalla promozione dell'evento, alla redazione del catalogo, fino alle capacità dello stesso organizzatore. Di fatto, per quanto Doglioni potesse intendersi di arte, ne era un esperto in quanto amatore della materia e in quanto artista, mentre Valcanover agì in una maniera diversa e sicuramente più approfondita e ponderata, da storico dell'arte qual era.

Il secondo evento era la *Mostra dei Vecellio* del 1951, fondamentale per aver messo in evidenza un fatto importante, ovvero che oltre a Tiziano e alla sua produzione artistica, dietro questo artista c'erano tanti altri esponenti della famiglia che erano artisti validi e

meritevoli di essere non solo conosciuti e di avere un degno posto nell'arte cadorina e bellunese, ma anche di essere esposti al fine di essere visibili ancora di più.

La terza ed ultima esposizione era la *Mostra d'arte antica. Dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo* del 1950, che, oltre a presentare artisti di diverse epoche, evidenzia la presenza nel bellunese di personalità artistiche importanti e conosciute anche a livello nazionale.

## I. Il contesto storico-culturale bellunese

### 1.1 Belluno durante il Regno Lombardo – Veneto

Dopo la caduta dell'Impero napoleonico, a causa della sconfitta di Napoleone a Lipsia nell'autunno del 1813, Belluno fu nuovamente conquistata dagli austriaci<sup>1</sup>. Concluso il Congresso di Vienna (4 ottobre 1814 – 9 giugno 1815<sup>2</sup>), il 7 aprile del 1815 l'Austria formò il Regno Lombardo - Veneto retto da Francesco I<sup>3</sup>, che da quel momento figurava sia come imperatore d'Austria sia come re del regno appena creato. Il regno si componeva di due regioni – Veneto e Lombardia – con un governo diverso<sup>4</sup> che rispondeva a due rappresentanti governativi nominati dall'imperatore e che risiedevano a Venezia e a Milano<sup>5</sup>. Nel frattempo, Belluno divenne capoluogo di provincia (formata da Belluno, Longarone, Cadore, Agordo, Zoldo, Fonzaso e Mel<sup>6</sup>) e nel 1816 venne nominata città regia<sup>7</sup>, assumendo il ruolo sia di congregazione municipale - organo esecutivo del comune con un podestà e quattro assessori<sup>8</sup> - sia provinciale<sup>9</sup>. Durante gli anni Trenta dell'Ottocento ci fu un rinnovamento del centro urbano della città, e tra i diversi interventi, si ricordano la costruzione del teatro<sup>10</sup> e la risistemazione della rete viaria che si trovava in uno stato precario, permettendo così di collegare il capoluogo con Capodimonte (oggi Ponte nelle Alpi, luogo poco distante da Belluno)<sup>11</sup>. In questo modo Belluno era congiunta anche alla strada Alemagna, ritenuta una via di collegamento importante tra il Veneto e le altre province controllate dall'Impero, perché figurava come snodo dei traffici commerciali<sup>12</sup>. Nonostante questo, Belluno era definita il “capoluogo

---

<sup>1</sup> R. Dal Pont, *Da Venezia ai Savoia*, in G. Gullino, *Storia di Belluno. Dalla preistoria all'età contemporanea*, III, Verona 2009, p.192.

<sup>2</sup> A. Delle Vedove, *La commissione provinciale conservatrice dei monumenti d'arte ed antichità in Belluno. Storia, Attività, Restauri*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli-Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, atti del convegno (Udine, 30 novembre 2006), a cura di G. Perusini, R. Fabiani, Vicenza, 2008, pp. 119-125. Qui le informazioni sono state reperite dalla tesi di laurea di Alessandra Delle Vedove del 2003 presso l'università di Udine. In particolare, questa nota riprende la pagina numero 14 della tesi. Nelle prossime citazioni di Delle Vedove si troveranno riportate sempre le pagine della tesi e non degli atti di convegno.

<sup>3</sup> R. Dal Pont, *Da Venezia ai Savoia*, cit., p.192.

<sup>4</sup> R. Dal Pont, *Dalla caduta di Venezia all'annessione al Regno d'Italia*, in P. Conte, *Belluno. Storia di una provincia dolomitica, dalla caduta di Venezia ai giorni nostri*, III, Udine 2013, p.24.

<sup>5</sup> R. Dal Pont, *Da Venezia ai Savoia*, cit., p.193.

<sup>6</sup> A. Delle Vedove, *La commissione provinciale*, cit., p. 16.

<sup>7</sup> R. Dal Pont, *Da Venezia ai Savoia*, cit., p.194.

<sup>8</sup> R. Dal Pont, *Dalla caduta di Venezia all'annessione al Regno d'Italia*, cit., p. 26.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

debole”, in quanto non era in grado di raggiungere un sufficiente potere per dominare sugli altri territori<sup>13</sup>. Eppure, era il capoluogo di un territorio molto più vasto della podesteria del periodo veneziano<sup>14</sup>.

Inoltre, risultava che l’economia della provincia bellunese fosse in stallo come lo era già tra Seicento e Settecento<sup>15</sup>. Oltre a ciò, bisogna aggiungere che tutti i diversi territori, posti sotto il controllo di Belluno, non erano uniti ma frammentati e famosi per lo scarso dialogo<sup>16</sup>: Belluno non solo non godeva di buoni rapporti né con i cadorini né con gli ampezzani, ma nemmeno con i feltrini e con gli zoldani le relazioni erano così forti<sup>17</sup>. Nel XIX secolo queste divisioni interne alla provincia bellunese furono confermate, soprattutto perché Feltre e Cadore volevano essere unite a delle province differenti<sup>18</sup>.

D’altra parte, anche se Belluno presentava questi aspetti negativi, si deve sottolineare il suo ruolo dal punto di vista culturale: tanto nel Settecento quanto soprattutto nell’Ottocento la città si dimostrava attiva sul versante della cultura<sup>19</sup>. Non tutti gli studiosi sono concordi nel definirla in questo modo, poiché, dal loro punto di vista, c’erano da considerare diversi aspetti negativi<sup>20</sup>: il primo era la carenza di giornali, eccetto «L’eco delle Alpi» (chiuso nel 1838); il secondo riguardava il discorso culturale che toccava anche temi innovativi, quali la montagna, ma che solo alla fine del XIX secolo muta in un dibattito più unitario, grazie ad un ripensamento del territorio e della perdita di materie primarie<sup>21</sup>. Si deve invece attribuire un punto a favore alla città se si considera l’attività artistica<sup>22</sup>. Infatti, c’erano diverse figure di grande importanza che in una città piccola come Belluno iniziarono a realizzare le loro opere, per spostarsi successivamente in cittadine più grandi, cercando di ampliare le loro conoscenze e migliorare le loro capacità<sup>23</sup>.

Nel 1848 ebbero inizio i moti rivoluzionari, che coinvolsero un’ampia porzione dell’Europa arrivando fino ai domini asburgici<sup>24</sup>. È bene precisare che dal punto di vista

---

<sup>13</sup> R. Dal Pont, *Da Venezia ai Savoia*, p.196.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Ivi, pp.196-197.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Ivi, p. 198.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 198-199.

<sup>22</sup> Ivi, p. 199.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> R. Dal Pont, *Dalla caduta di Venezia all’annessione al Regno d’Italia*, cit., p. 36.

storico, non è esatto ritenere che il governo austriaco volesse perseguire i suoi sudditi, poiché si possono evidenziare degli elementi positivi in questo regime politico: un'efficiente amministrazione e un impiego obiettivo della giustizia<sup>25</sup>. Perciò, c'è da chiedersi da dove derivasse questa forte ritorsione in opposizione all'impero austriaco. La risposta è data da avvenimenti coevi come le difficoltà economiche, mancanza di derrate alimentari, ecc. che aggravavano l'esistenza delle persone, aumentando il sentimento di scontento<sup>26</sup>.

L'insurrezione dei veneti del 1848 mostrò la sua potenza quando si formò la Repubblica di San Marco e Venezia era il fulcro del moto contro l'Austria: il popolo, pur sapendo quali sarebbero state le ritorsioni dell'agire contro il governo asburgico, rimase fedele alle sue idee. Oltre a Venezia, anche Belluno, con le sue città, partecipò ai moti, mostrando grande tenacia e resistenza verso i nemici, motivata dal desiderio di riportare in auge l'aspetto identitario precedente. In particolare, a Belluno a fomentare i ribelli fu il comitato provvisorio dipartimentale<sup>27</sup>. Un'azione da ricordare è quella del 19 marzo 1848, in cui i cospiratori bellunesi attaccarono e costrinsero gli austriaci a lasciare la città<sup>28</sup>. Questa vittoria fu però messa in ombra dai conflitti interni alla provincia bellunese, poiché Cadore, Feltre e Fonzaso decisero di agire autonomamente e assieme ad altri capoluoghi del Veneto<sup>29</sup>.

In ogni caso, Belluno e la sua provincia non risolsero la situazione, in quanto l'Austria sarebbe ritornata all'attacco<sup>30</sup>. Infatti, dal maggio del 1848 iniziò la terza dominazione austriaca e si creò un ambiente difficile, tanto per la popolazione, quanto per gli organi di governo, ormai difficili da controllare<sup>31</sup>. L'Austria aveva reagito in modo autoritario verso l'avvenimento rivoluzionario che aveva interessato i territori del Veneto<sup>32</sup>. Di fatto, da subito l'Austria ribadì il suo rigido potere su quelle terre avvalendosi dell'ausilio di tribunali militari, processi e condanne<sup>33</sup>. In seguito, questo clima così ostile e rigoroso si affievolì e, in due diversi momenti (26 aprile 1854 e 25 gennaio 1857), l'Austria decise di conferire un condono ai patrioti in carcere dopo gli avvenimenti del 1848-1849<sup>34</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> R. Dal Pont, *Dalla caduta di Venezia all'annessione al Regno d'Italia*, cit., p. 37

<sup>28</sup> R. Dal Pont, *Da Venezia ai Savoia*, cit., p.204.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> R. Dal Pont, *Dalla caduta di Venezia all'annessione al Regno d'Italia*, cit., p. 39.

<sup>32</sup> R. Dal Pont, *Da Venezia ai Savoia*, cit., p.206.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Ivi, p. 208.

Eppure, la situazione che si stava delineando non era delle migliori, poiché a breve sarebbe scoppiata la Seconda guerra di indipendenza (1859) e l'impero austriaco stava indietreggiando<sup>35</sup>. Il Veneto era ancora sotto il controllo austriaco, ma a questo punto, il sentimento di dissenso si era accentuato, fatto verificabile sia nei consigli comunali sia tra le persone<sup>36</sup>. Specialmente nel territorio bellunese, risultava esserci una differente reazione da parte della città e della campagna, in quanto, se la prima si dimostrava antiaustriaca e non aveva timore a mostrarlo, la seconda era favorevole al dominio austriaco – anche se i filoaustriaci non erano così tanti<sup>37</sup>.

Inoltre, è bene parlare dei moti mazziniani che si sono svolti nel 1864 tra Veneto e Friuli e hanno visto coinvolti anche i bellunesi, i quali parteciparono alla rivolta contro l'impero austriaco<sup>38</sup>. I bellunesi si erano organizzati bene per prepararsi all'insurrezione nell'ottobre del 1864 e il loro punto di ritrovo erano le osterie<sup>39</sup>. Anche se la sommossa fu sedata a causa di contrordini da parte di chi l'aveva organizzata, le autorità austriache arrestarono quasi tutti i rivoltosi, eccetto i capi che fuggirono. Sebbene l'Austria fosse in grado di vincere sui cospiratori, in realtà stava iniziando a capire che questa rivolta era solo la prima di tante che sarebbero avvenute<sup>40</sup>.

Nel 1866 si verificò la Terza guerra di indipendenza, a seguito di un patto di alleanza tra Prussia e Italia contro l'Austria<sup>41</sup>. Anche se ci furono diverse sconfitte dal punto di vista militare, alla fine l'Italia riuscì a concludere la campagna positivamente<sup>42</sup>. Grazie a questa guerra, ci fu il l'annessione del Veneto al Regno d'Italia, sancita da un plebiscito<sup>43</sup> svoltosi tra il 21 e il 22 ottobre dello stesso anno<sup>44</sup>. Successivamente, il 7 novembre 1866 Vittorio Emanuele II arrivò a Venezia<sup>45</sup>, recandosi poi a Belluno, pochi giorni prima che ci fossero le elezioni politiche nella città<sup>46</sup>. Un resoconto importante del momento in cui Belluno entrò a far parte del Regno d'Italia<sup>47</sup> è dato dagli *Annali di Belluno* di Antonio Maresio Bazolle (1818-1896). L'autore iniziò a scrivere l'opera nel 1851 e impiegò decenni per

---

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> R. Dal Pont, *Da Venezia ai Savoia*, cit., p.209.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> R. Dal Pont, *Dalla caduta di Venezia all'annessione al Regno d'Italia*, cit., p.43.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> R. Dal Pont, *Da Venezia ai Savoia*, cit., p.212.

<sup>44</sup> R. Dal Pont, *Dalla caduta di Venezia all'annessione al Regno d'Italia*, cit., p. 45.

<sup>45</sup> R. Dal Pont, *Da Venezia ai Savoia*, cit., p.212.

<sup>46</sup> R. Dal Pont, *Dalla caduta di Venezia all'annessione al Regno d'Italia*, cit., p. 45.

<sup>47</sup> P. Rossi, *Belluno*, Belluno 1977, p. 51.

concluderla<sup>48</sup>.

Finito il periodo dell'egemonia austriaca si concluse la carta topografica della provincia che si differenziava da quella realizzata precedentemente a partire dal regime di Napoleone fino alla dominazione austriaca<sup>49</sup>. Questa carta venne creata per mettere in evidenza tutti i mutamenti accaduti nell'arco degli anni centrali dell'Ottocento in termini di vie di comunicazione, operazioni edilizie e a queste informazioni si uniscono altri dati importanti sulla provincia<sup>50</sup>. Gli austriaci lasciarono Belluno nel luglio del 1866 e l'impero era ormai destinato a concludersi a breve<sup>51</sup>. Per i veneti, nel 1866, stava per iniziare una nuova fase storica<sup>52</sup>.

## **1.2 Belluno dalla fine dell'Ottocento ai primi del Novecento**

Con l'annessione di Belluno al Regno d'Italia si potrebbe pensare che le cose per la provincia e il suo capoluogo andassero per il meglio, tuttavia non fu così. Di fatto questa annessione non portò a delle migliorie dal punto di vista economico-sociale<sup>53</sup>, ma comportò<sup>54</sup> mancanza di strutture, crisi economica, aumento demografico, risorse carenti, impossibilità di progresso, a causa delle sue stesse montagne<sup>55</sup>. Una possibile via di traffico e di comunicazione era data dal fiume Piave, grazie al quale avvenivano i commerci con Venezia, ma il fatto che non ci fosse un settore imprenditoriale ben avviato e solido nella provincia, rendeva difficoltoso il progredire dell'economia nel territorio<sup>56</sup>. Il bellunese anche dal punto di vista commerciale – ristretto all'ambito dell'esportazione di legname e buoi – mancava di una corretta gestione e conservazione della produzione<sup>57</sup>. Questa arretratezza si fondava su precisi motivi, registrati nei resoconti dei prefetti in cui si dichiarava che<sup>58</sup>: c'era carenza di denaro; i concittadini essendo sospettosi non facevano il primo passo e non cooperavano fra di loro per ottenere il massimo rendimento

---

<sup>48</sup> R. Dal Pont, *Da Venezia ai Savoia*, cit., p.206.

<sup>49</sup> Ivi, p.212.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*

<sup>53</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, in P. Conte, *Belluno. Storia di una provincia dolomitica, dalla caduta di Venezia ai giorni nostri*, Belluno 2013, p. 47.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, in G.Gullino, *Storia di Belluno. Dalla preistoria all'età contemporanea*, III, Verona 2009, p.216.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 47.

<sup>58</sup> Ivi, p. 49.

dalla materia prima<sup>59</sup>. Quindi si può dire che nella seconda metà del XIX secolo, la provincia di Belluno, dal punto di vista sociale ed economico, non si presentava in maniera positiva<sup>60</sup>.

Un altro problema che dovette affrontare la provincia di Belluno fu la crescente emigrazione dei suoi cittadini – a causa dei fenomeni indicati precedentemente – tanto in Italia quanto all'estero<sup>61</sup>. I cittadini emigravano in base alla stagionalità e a Belluno si riscontrava una differenza rispetto alle altre località<sup>62</sup>: quando tra la primavera e l'autunno non si poteva lavorare in ambiti come quello delle costruzioni, allora molti si spostavano in pianura<sup>63</sup>. Questo aumento, così rapido, dell'emigrazione colpì anche l'economia del luogo<sup>64</sup>: la rendita dei contadini fu incrementata grazie agli emigrati che lasciavano il loro raccolto e alla mancata forza lavoro che dava la possibilità a chi rimaneva nel territorio bellunese di ottenere un po' di autorità contrattuale. Nonostante tutto questo, i proprietari terrieri non puntavano molto a un'evoluzione e a un cambiamento, così le terre iniziarono a decadere, causando ulteriori migrazioni<sup>65</sup>. Per reagire alle molteplici problematiche, a cui erano soggetti soprattutto i cittadini meno abbienti, vennero create delle organizzazioni di natura mutualistica<sup>66</sup>. Tra queste, nel bellunese la più significativa era la Società Operaia Giuseppe Garibaldi o Fratellanza Artigiana, creata verso la fine del 1866<sup>67</sup>. Questa associazione aveva degli obiettivi molto chiari, incentrati sulla collettività<sup>68</sup>. Quest'ultima doveva puntare all'educazione, all'unione delle forze e alla parsimonia di denaro<sup>69</sup>. Un altro degli scopi della Fratellanza Artigiana era cambiare l'ordine sociale attraverso la creazione di imprese e l'incremento delle risorse agricole<sup>70</sup>: nella provincia bellunese l'assistenzialismo di queste associazioni aumentò molto nell'ambito dei consumi e del lavoro<sup>71</sup>.

Nel settembre del 1871 a Belluno ci fu un avvenimento ritenuto simbolo dell'unitarietà

---

<sup>59</sup> *Ibidem.*

<sup>60</sup> *Ibidem.*

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>63</sup> *Ibidem.*

<sup>64</sup> *Ibidem.*

<sup>65</sup> *Ibidem.*

<sup>66</sup> A. Delle Vedove, *La commissione provinciale*, cit., p. 26.

<sup>67</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, cit., p.220.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 221.

<sup>69</sup> *Ibidem.*

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> *Ibidem.*

di obiettivi delle sue aree, ovvero l'Esposizione provinciale<sup>72</sup>. Quest'ultima fu un importante mezzo per mostrare quanto avesse da offrire il bellunese soprattutto in termini di lavoro e produzione locale<sup>73</sup>. A questo evento, di cui ne tratterà in modo più approfondito nel prossimo capitolo, parteciparono moltissimi artigiani e artisti del luogo<sup>74</sup>: fu organizzata dalla Camera di Commercio desiderosa che i prodotti delle terre bellunesi, derivanti dall'agricoltura, dalla manifattura e dall'arte, fossero conosciuti al di fuori della provincia<sup>75</sup>. Tuttavia, l'Esposizione mostrò che era complicato eliminare quelle pratiche durature, presenti per lo più nella campagna<sup>76</sup>: i contadini, ad esempio, restando fedeli alle loro convinzioni, usavano ancora le obsolete modalità di misurazione per il peso e per la portata, eliminate da una legge del 1869<sup>77</sup>.

Un fatto da sottolineare è la volontà di tutelare l'arte locale bellunese, testimoniato da una lettera del 26 maggio del 1896 in cui l'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto chiedeva a Osvaldo Monti (artista agli inizi della sua carriera e all'epoca ispettore provinciale di Belluno) di redigere un elenco delle opere d'arte prodotte nella provincia al fine di schedarle e salvarle<sup>78</sup>. Questa elencazione è per la maggior parte sconosciuta: vi sono inserite opere presenti nelle chiese e anche opere coeve a Monti; tuttavia, non si trova un riscontro per le opere appartenenti ai privati<sup>79</sup>. Di fatto, una volta sottolineati gli artisti più importanti, anche tramite le esclusioni, si evidenziano le preferenze per l'arte locale, i cui artefici sono selezionati secondo criteri precisi<sup>80</sup>. Monti, tra i vari artisti nomina, Pietro Paoletti, Giovanni Demin, i cadorini Giuseppe Ghedina e Tommaso Da Rin; sono nomi che illustrano molto bene i valori e le credenze presenti nel territorio: Paoletti e Demin simboleggiano l'arte della formazione accademica, come i giovani Ghedina e Da Rin che, secondo Monti, continuano sulla stessa linea dei primi due artisti nominati. Tra le esclusioni di Monti vi configurano anche la produzione dei paesaggisti e dei vedutisti, poiché egli era ancorato alla concezione gerarchica dell'arte che considerava la pittura di paesaggio inferiore ad altri generi, come

---

<sup>72</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 58.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, cit., p.222.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> M. De Grassi, *Belluno*, in G. Pavanello, *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, I, Venezia 2002, p. 211.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

quella storica<sup>81</sup>. Tuttavia, è importante il fatto che nella sezione artistica dell'Esposizione Provinciale fosse presente una grande varietà di produzione artistica<sup>82</sup>; di fatto, tutti i più importanti artisti dell'epoca riuscirono ad esporre le loro opere<sup>83</sup>.

Tornando ai significativi problemi economici in cui versava la provincia di Belluno, è bene dire che c'era uno spiraglio di positività dato dalla possibilità che, una volta creata la ferrovia, ci fosse quell'avanzamento tanto cercato<sup>84</sup>. Il progetto di quest'ultima a Belluno venne realizzato in concreto solo verso la fine del secolo. Infatti, il 10 novembre 1886 avvenne l'inaugurazione del collegamento ferroviario tra Belluno e Treviso<sup>85</sup>. Anche se gli intenti erano buoni, la ferrovia portò meno vantaggi di quanto ci si aspettasse<sup>86</sup>: trasportando il legno attraverso la ferrovia si abbassavano i costi per le imprese, ma aumentò il numero di disoccupati perché il trasporto via fiume stava cadendo in disuso; c'erano problemi logistici relativi al ritardo dei treni anche di molte ore; la merce era in uno stato di mal conservazione; il tratto ferroviario era mancante di collegamenti di Belluno con le località verso nord, come il Cadore<sup>87</sup>.

Tuttavia, dal punto di vista prettamente culturale, Belluno fu soggetta ad un rinnovamento, rendendola più appetibile e interessante a chi non la conosceva. Tale cambiamento ebbe luogo verso la fine del secolo e comportò la presenza di un atteggiamento culturale più laico accanto a quello ecclesiastico, sempre costante<sup>88</sup>. Questa cultura laica era associata agli istituti scolastici e ai luoghi di incontro delle diverse classi sociali, come i bar, le osterie, il teatro, il Casino La Minerva in cui si organizzavano diverse mostre ed esposizioni, ecc.<sup>89</sup>. Tra tutti questi punti di ritrovo culturale, è significativa la nascita del Museo Civico di Belluno. Il Museo venne aperto nel 1876 a Palazzo dei Giuristi in piazza Duomo, grazie ad una serie di donazioni (la prima, nel 1872, ad opera di Antonio Giampiccoli e, successivamente, da Florio Miari)<sup>90</sup>. Interessante è sottolineare quale fu lo scopo alla base della sua creazione: la nascita di questa istituzione si lega alla serie di progetti storico-artistici volti a conservare la cultura regionale e

---

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Ivi, p. 212.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 75.

<sup>85</sup> Ivi, p. 76.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, cit., p.231.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Ivi, p. 233. Dal 2017 il Museo ha una nuova sede presso Palazzo Fulcis, collocato nel centro di Belluno.

provinciale<sup>91</sup>.

Di fatto, nella provincia di Belluno cominciarono ad insinuarsi diverse correnti politiche e questo fu l'elemento più rilevante dal punto di vista sociale tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento<sup>92</sup>. Al momento la situazione politica-amministrativa di Belluno e della sua provincia presentava diversi elementi negativi, quali l'arretratezza dell'economia, le migrazioni, l'essere isolati secondo la conformazione geografica, ecc.<sup>93</sup>. Tutto questo è legato anche alle divergenze tra generazioni diverse<sup>94</sup>. Da una parte c'erano i proprietari dei terreni, che amministravano il governo locale seguendo ancora le modalità preunitarie ben consolidate<sup>95</sup>, dall'altra parte c'era la generazione dei giovani – appartenente al medesimo gruppo sociale – che decise di dare sfogo alle sue ambizioni, introducendo riforme innovatrici e adottando, a volte, un atteggiamento democratico<sup>96</sup>. Quindi è chiaro che stavano nascendo modalità differenti e innovative di reagire al cambiamento, come quella data dall'esperienza migratoria<sup>97</sup>. Di fatto, coloro che erano stati all'estero avevano incontrato culture lontane dalla loro e decisero di riproporre quanto visto, soprattutto in termini sociali e politici, nella loro terra natia<sup>98</sup>. Alcuni ritengono che questo tentativo possa essere un esempio di socialismo<sup>99</sup>.

Sempre legato all'aspetto culturale, in un momento di massima diffusione dei movimenti sociali, bisogna parlare anche dell'apporto dato dai giornali locali<sup>100</sup>. La stampa del luogo era un potente mezzo – funzione che chiaramente ricopre ancora oggi – che permetteva di plasmare l'opinione pubblica per arrivare ad un pensiero comune<sup>101</sup>. In generale la provincia di Belluno contava un numero di pubblicazioni inferiore rispetto alle altre province del Veneto<sup>102</sup>. Tra l'annessione al Regno d'Italia e l'arrivo del fascismo c'erano venticinque periodici che spaziavano dalle tematiche umanistiche a quelle politiche<sup>103</sup>.

---

<sup>91</sup> M. Perale, M. De Grassi, *Un genio particolare per le Arti Belle: note sul collezionismo dell'Ottocento a Belluno*, "Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore", 332, 2006, p. 3.

<sup>92</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 83.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> Ivi, p. 85.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> Ivi, p. 94.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> Ivi, p. 95.

Nel periodo postunitario i periodici iniziarono a lavorare molto di più<sup>104</sup>: tra questi fu importante la «Voce delle Alpi», chiamata poi «La Provincia di Belluno» (1867-1881), che, con una visione centrista, non appoggiava né i socialisti né i clericali<sup>105</sup>.

Volendo aggiungere qualche considerazione sulla situazione del Bellunese dal punto di vista artistico-culturale dell'inizio del Novecento, si può dire che presentava delle difficoltà, poiché in quel momento la produzione artistica nel territorio non ebbe un inizio positivo<sup>106</sup>. Moltissimi artisti morirono nei primi anni del secolo e, tra questi, coloro che avevano primeggiato nel secolo precedente<sup>107</sup>: nel 1901 morì Francesco Bettio, il più esperto all'interno di una famiglia di artisti; nel 1905 venne a mancare Alessandro Seffer, uno dei più importanti paesaggisti di fine Ottocento<sup>108</sup>. Tra gli artisti ancora vivi e attivi, c'era Tomaso Da Rin, esperto nel realizzare arte sacra e ritratti, ma troppo legato all'ambiente di fine secolo e distante dalle innovazioni<sup>109</sup>. Questo non fu un grave problema per i committenti locali, in quanto costoro non erano interessati agli aggiornamenti presenti a Venezia. Un esempio è dato da un altro importante artista, Luigi Cima, che fu respinto dalla commissione di valutazione della Biennale di Venezia. Quindi è chiaro che, per i primi vent'anni del Novecento, Belluno non sia propensa a tutte quelle novità che erano presenti nel Veneto. Da questa riluttanza alle innovazioni, si discosta la pittura sacra che muove i primi passi verso un rinnovamento<sup>110</sup>. Questo accadde però perché principalmente degli artisti, per lo più di Venezia, arrivarono nel bellunese, portando il loro bagaglio di conoscenze e competenze<sup>111</sup>.

### **1.3 Belluno tra i due conflitti mondiali**

Il 28 luglio 1914 scoppiò la Grande Guerra e, tra le molteplici ripercussioni che ebbe nei diversi territori coinvolti, nel caso specifico di Belluno causò una massiccia emigrazione dei bellunesi da quei luoghi, per lo più europei, che fino a poco tempo prima avevano dato loro un impiego e una nuova vita<sup>112</sup>. Questa migrazione ebbe un forte peso a livello provinciale, poiché c'erano ancora difficoltà dal punto di vista sociale ed economico.

---

<sup>104</sup> *Ibidem.*

<sup>105</sup> *Ibidem.*

<sup>106</sup> M. De Grassi, *Belluno*, in G. Pavanello, N. Stringa, *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, I, Venezia 2007, p. 221.

<sup>107</sup> *Ibidem.*

<sup>108</sup> *Ibidem.*

<sup>109</sup> *Ibidem.*

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>111</sup> *Ibidem.*

<sup>112</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 100.

Successivamente, la provincia decise di organizzare uno sciopero a cui aderirono in molti per risollevare la situazione, ma a rendere ancora più ostica questa fase c'erano le continue lotte politiche tra chi voleva la pace e chi voleva agire<sup>113</sup>. In tutto ciò, i socialisti avevano la convinzione che la guerra potesse osteggiare l'emancipazione delle classi inferiori<sup>114</sup>. Di conseguenza, ci si trovava ancora di fronte a un bivio: chi voleva intervenire e concludere il processo risorgimentale e chi preferiva rimanere neutrale e non agire<sup>115</sup>. Alla fine, il 24 maggio 1915 venne decretato che Belluno e la sua provincia rappresentavano ufficialmente una zona di guerra e retroguardia della zona di combattimento per tre anni e mezzo<sup>116</sup>. Da subito servirono aiuti umanitari e il Comitato di assistenza civile assistette le famiglie meno abbienti, gli infermi, i militari, ecc.<sup>117</sup>. Tuttavia, durante il conflitto era stata tralasciata la questione della campagna e questo preoccupava molto, soprattutto a causa dell'arrivo dell'inverno unito alla mancanza di posti di lavoro, carestie e aumento dei costi<sup>118</sup>. A complicare la situazione, già precaria, fu la disfatta di Caporetto del 24 ottobre 1917<sup>119</sup>: la Russia era uscita dal conflitto e così il fronte austriaco-tedesco poteva usufruire dei suoi fanti a occidente<sup>120</sup>; questo poiché il nemico sperava di concludere il conflitto sferrando l'ultimo colpo sul fronte italiano<sup>121</sup>. Il 10 novembre dello stesso anno i nemici iniziarono a depredare la città, portando via anche il rame che copriva l'angelo sulla cima del campanile<sup>122</sup>. Questo duro colpo sferrato dal nemico diede seguito ad un esodo, mentre chi aveva deciso di restare nella sua terra fu soggetto a continue violenze, razzie, carestie, miseria, ecc.<sup>123</sup>. I soldati austriaci iniziarono a infierire non solo sui luoghi della cultura come biblioteche e archivi, ma anche sulle opere d'arte stesse<sup>124</sup>. Nell'ottobre del 1918 cominciò l'ultima battaglia contro il nemico austriaco<sup>125</sup>. Già durante la battaglia del Piave del 23 giugno 1918 i nemici iniziarono a perdere terreno nel

---

<sup>113</sup> *Ibidem.*

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>115</sup> *Ibidem.*

<sup>116</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, cit., p. 240.

<sup>117</sup> *Ibidem.*

<sup>118</sup> *Ibidem.*

<sup>119</sup> *Ibidem.*

<sup>120</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 112.

<sup>121</sup> *Ibidem.*

<sup>122</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, cit., p. 240.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 241.

<sup>124</sup> *Ibidem.*

<sup>125</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 120.

conflitto<sup>126</sup>. Lo scontro decisivo avvenne il 24 ottobre e ai militari italiani era stato affidato il dovere di trattenere quante più schiere nemiche riuscivano, per evitare che quest'ultime fungessero da aiuto alle altre dislocate a Vittorio Veneto<sup>127</sup>. Così gli austriaci furono costretti a ritirarsi il 31 ottobre e Belluno fu liberata<sup>128</sup>.

Concluso il primo conflitto mondiale, Belluno e la sua provincia dovettero affrontare una pesante crisi. Sebbene ci fosse la volontà di costruire nuovi edifici per la pubblica utilità e per risolvere la disoccupazione, tuttavia, la maggior parte della popolazione riteneva che questo progetto non fosse realizzabile con molta facilità, mentre era più concreto il dover emigrare di nuovo<sup>129</sup>.

Nei primi anni Venti, Belluno fu ritenuta dal fascismo un'area cruciale dal punto di vista bellico<sup>130</sup>; infatti i fascisti si impossessarono delle località cardine della provincia<sup>131</sup>. Gli abusi e le costrizioni erano all'ordine del giorno<sup>132</sup>, ma nonostante questo, Belluno accolse Benito Mussolini il 24 settembre del 1938, poiché a quest'ultimo spettava inaugurare il tratto ferroviario da Vittorio Veneto a Ponte nelle Alpi della linea Treviso-Belluno<sup>133</sup>.

Dal punto di vista culturale, sia prima dello scoppio della guerra sia durante, ci sono stati diversi eventi espositivi relativi, soprattutto, all'arte contemporanea locale. A capo dell'organizzazione di quest'ultimi c'era Virginio Andrea Doglioni (1896-1979), che fu curatore di molte mostre. Bisogna aggiungere che durante il fascismo, Belluno era carente di spazi espositivi consoni e specifici per l'arte locale<sup>134</sup>. Il Museo Civico ospitava solo la sua collezione di opere d'arte e per questo motivo si dovevano usare come luoghi espositivi le scuole o le sale private presso l'albergo Cappello e palazzo Minerva, entrambi in centro città<sup>135</sup>. Tra le diverse mostre organizzate da Doglioni è opportuno citare le più significative, per sottolineare che la promozione artistico-culturale del bellunese era ben attivata, nonostante il periodo prebellico. Innanzitutto, c'è la prima

---

<sup>126</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, cit., p. 241.

<sup>127</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 121.

<sup>128</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, cit., p. 241.

<sup>129</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 122.

<sup>130</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, cit., p. 245.

<sup>131</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 125.

<sup>132</sup> Ivi, p. 126.

<sup>133</sup> Ivi, p. 131.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> O. Ceiner, *Novecento d'arte a Belluno: l'archivio di Virginio Andrea Doglioni*, in *Le collezioni civiche del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo dei Giuristi, 16 settembre – 12 novembre 2006), a cura di M. De Grassi, Belluno 2006, p. 7.

*Mostra d'arte provinciale* che risale al 6 aprile 1930<sup>136</sup>, allestita presso il palazzo della Corte d'Assise. Come quasi tutte le altre che si citeranno aveva come obiettivo valorizzare l'arte del bellunese coeva. In pieno fascismo, venne organizzata la *Prima mostra del sindacato fascista delle belle arti*, sempre nella saletta della Corte d'Assise tra il dicembre 1933 e il gennaio 1934<sup>137</sup>. Nel 1937 venne inaugurata, alle scuole Gabelli, la *Prima Mostra di Arti popolari*, nata dalla volontà di Doglioni di presentare l'arte locale bellunese nel suo complesso, esponendo oggetti di vario genere in luoghi differenti (tinello bellunese del XVII secolo, architettura rurale, ecc.)<sup>138</sup>. L'anno seguente, Doglioni organizzò un'altra mostra sempre legata alla produzione artistica popolare<sup>139</sup>.

Altra iniziativa culturale importante per la città di Belluno e la sua provincia è rappresentata dalla fondazione del periodico «Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore» nel 1929<sup>140</sup>. Questo periodico, più longevo tra tutte le altre pubblicazioni in territorio bellunese, nacque come bimestrale per desiderio di alcuni cittadini e a partire dal 1947 divenne trimestrale acquisendo sempre più importanza e prestigio arrivando fino ai giorni nostri<sup>141</sup>. Infatti, ci sono ancora pubblicazioni da parte della rivista, che oggi come un tempo, risulta essere una fonte preziosa per conoscere diversi ambiti della cultura bellunese, quali l'archeologia, l'arte locale, la storia, i dialetti, ecc<sup>142</sup>.

Dal punto di vista della situazione storica, a un anno dallo scoppio del secondo conflitto mondiale, il 10 giugno 1940 ci fu l'entrata in guerra dell'Italia in qualità di alleata della Germania<sup>143</sup>. Il 19 luglio 1943 Benito Mussolini incontrò Hitler a villa Gaggia, in una località poco distante da Belluno<sup>144</sup>. Qui Mussolini riconfermò il suo sodalizio con i tedeschi<sup>145</sup> e i due scelsero appositamente questo luogo perché era ben isolato<sup>146</sup>. L'incontro tra i due dittatori non ebbe l'effetto sperato<sup>147</sup>. Di fatto, poco dopo ci fu la

---

<sup>136</sup> ASCB, *Fondo Doglioni*, b. 74, articoli del 'Gazzettino' e della 'Vedetta Fascista'. Tutti e due risalgono all'8 aprile 1930 e riguardano l'inaugurazione della mostra.

<sup>137</sup> *Ibidem*. Si trovano due articoli di giornale. Il primo del 'Gazzettino' del 12 gennaio 1934 e il secondo di 'Il lavoro fascista' del 7 febbraio 1934. In entrambi si parla dell'inaugurazione della mostra.

<sup>138</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p.131.

<sup>139</sup> F. Vendramini, *Combattente di due guerre*, in M. Busatta, F. P. Franchi, M. Morales, F. Vendramini, *Virginio A. Doglioni, Cent'anni di arte e storia a Belluno*, Belluno 1996, p. 44.

<sup>140</sup> [http://asbfc.it/la\\_storia.html](http://asbfc.it/la_storia.html) (Consultato in data 20/06/2022).

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p.132.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>145</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, cit., p. 248

<sup>146</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 134.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 136.

caduta del fascismo e l'arresto di Mussolini, a cui seguì un piano della Germania per controllare i passaggi alpini<sup>148</sup>. I soldati tedeschi iniziarono ad invadere le provincie di Belluno, Trento e Bolzano tra l'8 e il 9 settembre, e le tre provincie divennero la zona di operazioni delle Prealpi o *Alpenvorland*<sup>149</sup>. In generale, la provincia di Belluno non fu 'germanizzata' in maniera rapida e per il commissario supremo della *Alpenvorland* il bellunese fu da subito un problema<sup>150</sup>. Infatti, cominciarono ad esserci le prime insurrezioni della resistenza, composta da militari e da antifascisti.

Finalmente, tra il 30 aprile e il primo maggio 1945, gli occupanti tedeschi abbandonarono Belluno e la fine della guerra mostrò in che condizioni versava il bellunese<sup>151</sup>: oltre alla quantità di abitazioni distrutte, si contavano migliaia di decessi tra i civili e coloro che avevano partecipato alla resistenza<sup>152</sup>. Si può dire chiaramente che la provincia era uscita dal conflitto distrutta e a causa di questa situazione drammatica non era in grado di pensare in maniera sicura e certa al futuro<sup>153</sup>.

Come accadde in altri casi, anche a Belluno, i primi tempi da provincia liberata furono soggetti a diversi nervosismi, alimentati dalla pesante crisi dell'economia<sup>154</sup>. Tuttavia, a partire dalla metà del secolo, il paese nella sua totalità, compresa la provincia di Belluno, conobbe il fenomeno chiamato "miracolo economico"<sup>155</sup>. A questo corrisponde anche un periodo di rinnovamento culturale per Belluno e la sua provincia<sup>156</sup>: questo fu possibile soprattutto grazie alla figura di Virginio Andrea Doglioni che permise la ripresa delle attività culturali a Belluno<sup>157</sup>. Già prima dello scoppio del secondo conflitto mondiale, come visto in precedenza, Doglioni si era dimostrato un grandissimo patrocinatoro della produzione artistica bellunese, sia quella a lui precedente sia quella a lui coeva, e continuò ad esserlo anche durante e dopo la fine di esso<sup>158</sup>.

Durante il conflitto, c'erano state delle piccole esposizioni di artisti locali contemporanei all'interno di una saletta dell'albergo Cappello, situato nel centro della città di Belluno<sup>159</sup>.

---

<sup>148</sup> *Ibidem.*

<sup>149</sup> *Ibidem.*

<sup>150</sup> Ivi, p. 137.

<sup>151</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 148.

<sup>152</sup> *Ibidem.*

<sup>153</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, cit., p. 254.

<sup>154</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 152.

<sup>155</sup> Ivi, p. 165.

<sup>156</sup> *Ibidem.*

<sup>157</sup> F. Vendramini, *Virginio Andrea Doglioni e la ripresa delle iniziative culturali a Belluno nel secondo dopo guerra*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 354, 2014, p. 57.

<sup>158</sup> O. Ceiner, *Novecento d'arte a Belluno*, cit., p. 6.

<sup>159</sup> M. De Grassi, *Il Museo Civico e l'attività espositiva a Belluno nel secondo dopoguerra*, in *Le*

Dopo la liberazione venne organizzata una mostra sempre all'albergo Cappello, in cui furono esposte le opere di un pittore locale, tra le quali ve ne era una riguardante le lotte partigiane e la partecipazione di diversi bellunesi a quest'ultime<sup>160</sup>.

Tornando a Doglioni, è bene sottolineare che a lui sono collegate una serie di esposizioni organizzate tra il 1948 e il 1952 in occasione della rassegna del "Settembre Bellunese" nella quale si promuovevano tanto artisti del passato quanto artisti contemporanei<sup>161</sup>.

Ci sono alcune mostre di particolare rilievo, che saranno trattate in maniera più approfondita nei prossimi capitoli, ma volendo farvi qualche accenno, si può dire che le prime furono<sup>162</sup>: la *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento* del 1949 organizzata da Doglioni presso le scuole Gabelli di Belluno e la *Mostra d'arte antica: dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo* nel 1950, sempre alle scuole Gabelli<sup>163</sup>. Già da questi due eventi espositivi è evidente come all'epoca ci fosse un grande interesse per il mondo dell'arte<sup>164</sup>, soprattutto per quella locale. Successivamente vennero organizzate altre mostre significative: nel 1951 fu la volta della *Mostra dei Vecellio* presso l'ex palazzo dei Vescovi che nel 1950 venne trasformato in Auditorium<sup>165</sup>; nel 1954 ci fu la *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese* che comprendeva artisti celeberrimi come Sebastiano e Marco Ricci<sup>166</sup>.

---

*collezioni civiche del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo dei Giuristi, 16 settembre – 12 novembre 2006), a cura di M. De Grassi, Belluno 2006, p. 15.

<sup>160</sup> Ivi, pp. 15-16.

<sup>161</sup> O. Ceiner, *Novecento d'arte a Belluno*, cit., p. 8.

<sup>162</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., pp. 165-166.

<sup>163</sup> Ivi, p. 166.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, cit., p. 255.

<sup>166</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 166.

## II. L'Esposizione Provinciale di Belluno del 1871

### 2.1 La figura di Angelo Guernieri: tipografo e promotore della cultura bellunese

Angelo Guernieri può essere definito come uno dei più importanti sostenitori della cultura bellunese. Nell'approfondire la sua figura, ci si è trovati di fronte ad una prima difficoltà, rappresentata dal suo cognome<sup>167</sup>. Volendo tracciare un suo profilo biografico, bisogna dire che non ci sono moltissime informazioni a riguardo. Grazie a quanto scritto nella sezione '*Stato civile napoleonico, Belluno, Nati 1813*' dell'Archivio di Stato del Comune di Belluno, si è ottenuta l'informazione che Guernieri si chiamava Carlo Angelo ed era nato il 30 marzo 1813 da Lorenzo Guernieri, "venditor di tabacco", e Maria Antonia Fedrici<sup>168</sup>. Mentre tramite il suo necrologio<sup>169</sup>, si è a conoscenza che Angelo Guernieri morì il 21 agosto 1881, a sessantotto anni d'età. La data della sua morte trova conferma anche in altre due fonti. La prima è il suo stesso annuncio funebre che venne stampato il giorno successivo al suo decesso e che portava una dedica al defunto, in cui si leggeva «alla tomba di Angelo Guernieri tipografo uomo leale ed operoso»<sup>170</sup>. La seconda è una pagina del giornale feltrino "Il Tomitano"<sup>171</sup>, in cui veniva detto che Guernieri era morto a seguito di una lunga malattia.

Bisogna aggiungere che grazie al necrologio, è possibile leggere un breve, ma allo stesso tempo molto interessante, profilo di Guernieri. Infatti, si sottolineava che due delle sue grandi passioni erano studiare la geologia e la storia naturale, per questo motivo era un grande scopritore delle montagne bellunesi, dove si recava per apprendere quante notizie poteva e per cercare altri materiali di studio<sup>172</sup>. Questo profilo biografico può essere arricchito ulteriormente tramite la pagina del giornale "Il Tomitano" citata prima. Quest'ultima dichiarava che Guernieri nella sua vita ricoprì anche il ruolo di insegnante a Venezia e a Treviso, lasciando «la reputazione di valente calligrafo»<sup>173</sup>.

---

<sup>167</sup> Di fatto, nella maggior parte dei documenti consultati, il cognome era riportato in maniera corretta, ovvero Guernieri. Ma, in pochi casi, si ritrovava il cognome Guarnieri, quindi con un cambiamento di vocale. Ad oggi, non è chiaro il perché della variazione del cognome e ci si è interrogati se si trattasse della medesima persona. Dopo una serie di verifiche, basate sul contesto in cui in cui furono scritti i documenti e sui ruoli ricoperti da Guernieri, si è giunti alla conclusione che si trattasse sempre dello stesso individuo.

<sup>168</sup> Archivio di Stato di Belluno, *Stato civile napoleonico di Belluno, Nati 1813*, carta 2, (riproduzione digitale 6.10).

<sup>169</sup> A. Sommariva, *Angelo Guernieri*, "Bollettino del Club Alpino Italiano", 47, 1881, p. 477.

<sup>170</sup> L'annuncio funebre, stampato da Tissi il 22 agosto 1881, si conserva presso la Biblioteca Civica di Belluno.

<sup>171</sup> *Cronaca veneta*, "Il Tomitano", 17, 1 settembre 1881, pp. 134-135.

<sup>172</sup> A. Sommariva, *Angelo Guernieri*, cit., p. 477.

<sup>173</sup> *Cronaca veneta*, "Il Tomitano", 17, 1 settembre 1881, pp. 134-135.

Inoltre, Guernieri era socio della sezione di Agordo del Club alpino italiano o CAI, associazione che gli era molto a cuore e che cercava di sostenere, tanto con le parole, quanto con le sue azioni<sup>174</sup>. Questo perché il CAI aveva tra i suoi obiettivi quello di fondare un metodo di formazione sulla montagna e adottare un punto di vista scientifico sulla sua organizzazione<sup>175</sup>, fatto che ben si lega alle passioni di Guernieri indicate precedentemente.

Tornando a quanto detto nel necrologio sull'interesse di Guernieri per gli studi geologici e non solo, bisogna dire che ciò ha trovato un riscontro, non solo nel giornale "Il Tomitano", ma anche in un'altra fonte<sup>176</sup>, in cui si rimarcava quanto amava i fossili e che aveva contribuito a nuove scoperte.

In aggiunta a quanto detto, è bene dire che l'attività principale di Guernieri fosse quella del tipografo. Il giornale "La Provincia di Belluno" lo testimonia, in quanto in una delle pubblicazioni è dichiarato che nel giugno del 1865 Guernieri introdusse l'arte tipografica<sup>177</sup>. Di fatto, Guernieri cercò di pubblicare molte canzoni, carte geografiche – tra cui quella da lui realizzata nel 1866 e di cui si parlerà in seguito – rilievi e sonetti al fine di portare questa attività nel bellunese<sup>178</sup>. Molti di questi suoi lavori erano stati esposti all'Esposizione Provinciale del 1871, alcuni dei quali «furono lodati da giornali del regno<sup>179</sup>». Sempre grazie ai diversi numeri del periodico citato sopra, si evince che Guernieri non ebbe solo questo ruolo importante di diffusione della tipografia, ma anche quello di direttore del medesimo dal 1868 al 1881. A tal proposito, risulta esserci un caso in cui lo stesso Guernieri si firma negli articoli del periodico come «direttore-gerente responsabile<sup>180</sup>».

Sull'attività di tipografo di Guernieri si sono ritrovati altri riferimenti, oltre all'epigrafe sopra citata, ci sono riferimenti anche nel giornale "Il Tomitano", in cui si dichiarava che Guernieri, dopo aver fondato una tipografia a Belluno, iniziò ad assumere i giovani

---

<sup>174</sup> A. Sommariva, *Angelo Guernieri*, cit., p. 477.

<sup>175</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, in P. Conte, *Belluno. Storia di una provincia dolomitica, dalla caduta di Venezia ai giorni nostri*, Belluno 2013, p. 71.

<sup>176</sup>A. De Zigno, *Annotazioni Paleontologiche. Sopra i resti di uno squalodonte scoperti nell'arenaria miocena del bellunese*, "Memorie del reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", 20, 1876, p. 23.

<sup>177</sup> [A. Guernieri], *Belluno e la sua Esposizione Provinciale*, "La Provincia di Belluno", 118, 3 ottobre 1871, p. 3. La presenza delle parentesi quadre (qui come nelle altre note relative a questo periodico) perché l'autore non viene specificato all'interno del giornale.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> [A. Guernieri], *Belluno e la sua Esposizione Provinciale*, "La Provincia di Belluno", 121, 10 ottobre 1871, p. 4.

orfani<sup>181</sup>. Altri rimandi a Guernieri, al suo essere un tipografo e alle sue pubblicazioni, sono presenti nella *Bibliografia Bellunese* di Augusto Buzzati, in cui viene citato più di trenta volte<sup>182</sup>.

Nel 1866 collaborò con Guglielmo Seiffert alla realizzazione della Carta Topografica della provincia di Belluno, che risulta essere la creazione più importante dell'Ottocento dal punto di vista cartografico<sup>183</sup>. Si tratta di una grande carta litografica (figg. 1-3), realizzata con ventiquattro fogli, ciascuno dei quali misura 368x530 mm e le dimensioni complessive di 2.240x2120 mm, che rappresenta Belluno e la sua provincia<sup>184</sup>.

Inoltre, sempre nel necrologio, si affermava che Guernieri poteva essere ricordato come «uomo di indole mite e desideroso di fare il bene; in più circostanze cercò di giovare al proprio paese, beneficiando gli istituti cittadini e favorendo le utili istituzioni<sup>185</sup>». Non si può che essere d'accordo con queste parole, se si pensa alla figura di Guernieri. Infatti, egli aveva un grande interesse per il bellunese, tanto da volere che fosse conosciuto anche al di fuori dei confini della provincia. Guernieri desiderava anche che fosse messo in risalto tutto ciò di cui erano in possesso Belluno e la sua provincia. Per farlo, scrisse una *Guida alla città di Belluno*<sup>186</sup>, in cui riassumeva la storia di Belluno dalle sue origini fino ai giorni a lui coevi e forniva brevi resoconti degli edifici più importanti della città. In qualche modo, Guernieri voleva sottolineare che Belluno e la sua provincia non erano luoghi periferici e secondari, ma anzi costituivano un territorio molto interessante su diversi fronti. Questo impegno civico di Guernieri volto anche alla valorizzazione del bellunese, si riscontrava di nuovo nel ruolo che ricoprì nell'Esposizione Provinciale di Belluno del 1871. Di fatto, non solo fu colui che scrisse il catalogo della mostra e ne curò gli atti, ma fece una grandissima promozione dell'evento sul giornale "La Provincia di Belluno", di cui era direttore.

In conclusione, un altro campo, legato al bellunese e alla sua Esposizione, sul quale Guernieri si concentrò molto, fu la produzione artistica bellunese dal XV al XIX secolo. Perciò, quando nel catalogo della mostra comparivano le sue descrizioni degli artisti, in

---

<sup>181</sup> *Cronaca veneta*, "Il Tomitano", 17, 1 settembre 1881, pp. 134-135.

<sup>182</sup> A. Buzzati, *Bibliografia Bellunese*, Venezia 1890, p. 921.

<sup>183</sup> E. De Nard, *Cartografia Bellunese: saggio storico*, Belluno 1985, p. 116. Questa carta topografica e l'operato di Guernieri e di Seiffert sono citati anche in *Cartografia storica dei territori bellunesi*, catalogo della mostra (Belluno, Biblioteca Civica, 1988) a cura di E. De Nard, Belluno 1988, pp. 22-23.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> A. Sommariva, *Angelo Guernieri*, cit., p. 477.

<sup>186</sup> A. Guernieri, *Guida alla città di Belluno*, Belluno 1871.

qualche modo si intravedeva la passione che egli aveva sia per la materia sia per la valorizzazione dell'attività di questi artisti locali.

## 2.2 Genesi ed esiti dell'Esposizione

In Veneto, tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del XIX secolo, nacque un fervente interessamento verso la montagna, tanto che si creò la cosiddetta «questione montagna»<sup>187</sup>. Infatti, ci fu una maggiore considerazione verso la montagna in tutti i suoi aspetti, da quelli ambientali a quelli culturali<sup>188</sup>. Dato che la provincia di Belluno si trovava tra le Alpi e le Prealpi, divenne protagonista in questo nuovo interesse<sup>189</sup>. Tuttavia, è bene sottolineare che quando si sviluppò questa attenzione verso la montagna, Belluno e la sua provincia non avevano una conformazione omogenea<sup>190</sup>. In più, a Belluno e alla sua provincia mancavano troppi elementi basilari, quali i giornali, le organizzazioni culturali, una rete relazionale con altri territori<sup>191</sup>. Questa situazione rendeva complicato far conoscere Belluno e la sua provincia, fino a quando non ci furono dei primi tentativi come i resoconti della Camera di Commercio, che aveva il compito di registrare l'attività economica della provincia, le discussioni nate nei giornali<sup>192</sup> e ovviamente la *Guida alla città di Belluno* di Guernieri. Molto spesso, i dibattiti sui giornali avevano come oggetto le questioni indicate precedentemente, come dimostra in un articolo del periodico “La Provincia di Belluno” del 4 aprile 1868, in cui si dichiarava che:

Un giornale di Provincia deve in primo luogo trattare gli interessi di essa e poi quelli del Comune e della Città. La nostra Provincia per la sua topografica condizione è isolata dal movimento commerciale, industriale ed agricolo del resto d'Italia, per cui bisogna che cerchi in se stessa i mezzi di sviluppare le proprie forze e provvedere ai proprii bisogni. [...] Tutto quello che serve a togliere questo isolamento e legare insieme le forze disunte deve essere appoggiato da un giornale provinciale; e noi cercheremo di promuovere e

---

<sup>187</sup>A. Lazzarini, *La Camera di Commercio e l'economia della provincia di Belluno nel primo Ottocento*, in A. Amantia, *La camera di commercio di Belluno. Due secoli di storia e di attività*, Padova 2006, p. 29.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

sostenere, per quanto ci sarà possibile, ciò che si farà materialmente e moralmente per ottenere questo scopo<sup>193</sup>.

Legato a tutto questo ci fu un evento significativo, creato con scopi ben precisi, volti a mostrare le risorse del territorio bellunese soprattutto in termini di prodotti agricoli<sup>194</sup>. Questo mezzo di diffusione della conoscenza del bellunese fu l'Esposizione Provinciale tenutasi nel 1871 a Belluno<sup>195</sup>. L'Esposizione ebbe un ruolo essenziale per tre motivazioni: si trattò di una delle prime mostre in cui venne presentata la realtà bellunese secondo diversi ambiti<sup>196</sup>; risultò essere l'unico evento espositivo avvenuto a Belluno nell'arco del XIX secolo; grazie alla decisione di inserire anche uno spazio dedicato all'attività artistica, diede modo di far sapere che nel bellunese c'era chi operava nell'ambito della pittura, della scultura, dell'architettura, della musica, ecc. Significative furono le parole del Comitato Esecutivo della mostra, rivolte a tutta la cittadinanza del bellunese, in cui veniva detto che:

Da questa Esposizione avrassi una prova incontrastabile della produttività del nostro suolo, della intelligente operosità dei nostri industriali, della valentia dei nostri artisti, della cura indefessa che si ha fra i nostri monti per la più grande fattrice di civiltà. Questa Provincia, poco o mal conosciuta, farà certo vedere, che, se fino adesso non giunse a mettersi a quel livello che le compete, ora vuol uscire dal suo isolamento, usufruire delle proprie ricchezze, e, nel porre in mostra quanto il suolo, il lavoro e l'ingegno possono produrre, slanciarsi in quella vita di ardito progresso, che è segnata dai nuovi capi e dalla nuova civiltà<sup>197</sup>.

La decisione di dare luogo a questa grande mostra fu presa dalla Camera di Commercio, che fin dal 1 dicembre 1869 aveva chiesto di poter organizzare a Belluno «una

---

<sup>193</sup> [A. Guernieri], *Belluno*, 3 aprile 1868, "La Provincia di Belluno", 1, 4 aprile 1868, p. 1. Questo risulta essere il primo numero del periodico "La Provincia di Belluno".

<sup>194</sup> *Esposizione provinciale di Belluno nell'anno 1871*, catalogo della mostra (Belluno, Seminario vescovile del liceo Tiziano di Belluno, 10 - 24 settembre 1871), a cura di A. Guernieri, Belluno 1874, p. 16.

<sup>195</sup> *Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'Esposizione Provinciale di Belluno (Belluno 1872), Belluno 1872, p. 36.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> *Esposizione provinciale di Belluno*, cit., p. 33.

Esposizione di animali»<sup>198</sup>. Di fatto, all'inizio la mostra doveva riguardare solo l'aspetto prettamente agricolo del bellunese. Dopo alcune pratiche si formò una commissione di nove membri che si doveva assicurare di avere tutte le risorse necessarie, affinché la mostra si potesse organizzare senza complicanze e disguidi<sup>199</sup>.

In un incontro del 29 aprile 1870 il Consiglio Provinciale, prendendo atto della «iniziativa presa dalla Camera di Commercio e dal Comitato per una Esposizione di animali in Belluno<sup>200</sup>», decise di «dare a questa idea una maggiore estensione e compimento»<sup>201</sup>. Infatti, il Comitato Esecutivo dichiarò che se ci doveva essere un'esposizione doveva essere «una Esposizione provinciale agricola, industriale e di belle arti»<sup>202</sup>. Questo fatto sottolinea un primo e significativo tentativo di valorizzazione di quella che era la produzione artistica del territorio bellunese. Infatti, grazie all'esistenza di questa grande mostra si può avere un'idea di quella che era l'arte bellunese locale dal XV al XIX secolo. Ciò è sottolineato anche in due circolari del 24 e 25 ottobre 1870 del Comitato Esecutivo. La prima sottolineava che:

è prima necessario conoscere e far conoscere altrui lo stato vero delle arti e delle industrie nostre sotto ogni aspetto, cioè: Industria propriamente detta, Produzioni primitive del suolo, Agricoltura, Pastorizia, Belle Arti, Studi e Scuole, cosicché tutti questi oggetti posti, come in un gran quadro, sotto gli occhi dei cittadini intelligenti e operosi possano offrire una esatta idea della forza produttiva del nostro paese, e dare istruzione e consiglio di quanto occorra per raggiungere il desideratissimo scopo<sup>203</sup>.

La seconda rimarcava quanto detto, dichiarando che:

Non è più il solo allevamento degli animali bovini [...] che si voglia incoraggiare co' premi e con la pubblica mostra: si vuole raccogliere in breve spazio e ordinatamente disporre quanto il suolo, l'industria, l'arte, lo studio producono in questa nostra Provincia segregata pur troppo dalle altre e mal

---

<sup>198</sup> *Esposizione provinciale di Belluno nell'anno 1871*, cit., p. 11.

<sup>199</sup> *Ibidem.*

<sup>200</sup> *Ibidem.*

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>202</sup> *Ibidem.*

<sup>203</sup> *Esposizione provinciale di Belluno*, cit., p. 40.

nota e inconscia essa medesima della propria importanza<sup>204</sup>.

Questa breve citazione permette di sottolineare un altro aspetto che non deve passare in secondo piano, ovvero la considerazione che i cittadini bellunesi stessi avevano del loro patrimonio agricolo, industriale, artistico. Di fatto, come si evince dalla circolare, un altro degli obiettivi dell'Esposizione era far sì che i bellunesi si rendessero conto di quale fosse la loro eredità culturale. Ancora nella prima delle due circolari, il Comitato Esecutivo voleva sottolineare che la provincia di Belluno, considerando le risorse di cui era in possesso, non doveva sentirsi inferiore rispetto alle altre province<sup>205</sup>.

Per l'Esposizione furono stanziati 10.000 lire<sup>206</sup> ed essa ebbe una grande organizzazione alle sue spalle, come è sottolineato dal regolamento, composto da ventidue punti, in cui erano indicati tutti i vari requisiti per potervi partecipare<sup>207</sup>. Nel regolamento, viene esplicitato il periodo in cui avrebbe avuto luogo l'Esposizione evento, ovvero dal 10 al 24 settembre con una durata di quindici giorni<sup>208</sup>, presso il Seminario vescovile e il liceo Tiziano di Belluno<sup>209</sup>, e chi voleva vedere gli oggetti esposti doveva comprare un biglietto del costo di 50 centesimi<sup>210</sup>.

All'interno del regolamento sono indicate anche: le modalità con le quali gli espositori dovevano fare richiesta per l'ammissione alla mostra; i termini entro cui dovevano consegnare le schede di ammissione (fig. 4); il ruolo di ogni espositore che consisteva nell'allestimento dell'oggetto da esporre e nell'imballaggio di quest'ultimo al termine della mostra; le condizioni basilari che dovevano avere gli oggetti per essere ammessi, tra queste essere in possesso di una documentazione che indicasse ad esempio il loro valore, anche economico<sup>211</sup>.

Sempre nel regolamento, viene specificato che il Comitato Esecutivo aveva un ruolo cardine all'interno dell'organizzazione<sup>212</sup>. Infatti, al Comitato<sup>213</sup> spettavano diverse

---

<sup>204</sup> Ivi, p. 42.

<sup>205</sup> Ivi, p. 40.

<sup>206</sup> Ivi, p. 41.

<sup>207</sup> Ivi, p. 36.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> *Esposizione provinciale di Belluno nell'anno 1871*, cit., p. 13. La questione del biglietto da comprare per poter entrare all'Esposizione è presentata ancora prima che nel catalogo della stessa, all'interno del periodico "La Provincia di Belluno" del 3 ottobre 1871. Cfr. [A. Guernieri], *Belluno e la sua Esposizione Provinciale*, "La Provincia di Belluno", 118, 3 ottobre 1871, p. 1.

<sup>211</sup> *Esposizione provinciale di Belluno*, cit., pp. 36-37.

<sup>212</sup> Ivi, p. 37.

<sup>213</sup> I membri del Comitato Esecutivo erano dieci: Girolamo Costantini ricopriva il ruolo di

funzioni, che sono ben specificate all'interno del medesimo documento: distribuire le schede di ammissione alla mostra e respingere quelle ritenute non ideone – fatto che sottolinea che fu lo stesso Comitato a selezionare gli oggetti che successivamente furono esposti all'interno della mostra e che rimarca quanto peso avesse nelle decisioni relative alla suddetta; curare l'ordinamento dei singoli oggetti all'interno delle sale; conservare e tutelare gli oggetti esposti; nominare i giurati<sup>214</sup>. Questi ultimi vennero introdotti nell'Esposizione nella volontà di trasformare la mostra in una sorta di concorso a premi, dove il primo posto avrebbe ricevuto la medaglia d'oro, il secondo quella d'argento, e così via. Si decise di introdurre dei premi con lo scopo di invogliare i cittadini a partecipare in maniera attiva a questo evento, volto alla valorizzazione dei loro beni.

Altro elemento che rimarca quanta dedizione e organizzazione ci fosse dietro alla mostra è rappresentato dal programma di quest'ultima, composto da dieci articoli. Viene esplicitato che l'Esposizione è stata divisa in quattro sezioni composte da «prodotti del suolo, prodotti del lavoro, oggetti d'arte, oggetti di scuola e di produzione dell'ingegno»<sup>215</sup>. Queste sezioni furono suddivise ulteriormente in gruppi, eccetto quella relativa all'attività artistica, che era composta da un solo gruppo, comprendente l'architettura, la scultura, la pittura, l'incisione, la litografia, la fotografia, l'intaglio e il disegno<sup>216</sup>. Alla fine del programma veniva spiegato che questa terza sezione era divisa in due categorie: le opere d'arte di artisti della provincia ancora in vita e le opere di artisti, sempre legati alla provincia, ma morti sia «antichi sia moderni»<sup>217</sup>. Ora si deve fare una precisazione, poiché a differenza del programma del 1870, negli atti dell'Esposizione del 1872 è indicato che le sezioni erano più di due:

La prima sezione, quella più interessante ai fini del presente contributo, era intitolata “Quadri ad olio di autori provinciali antichi fino al 1800”, cui seguivano “Quadri parte ad olio, parte ad acquerello, parte a tempera di autori provinciali morti dal 1800 in poi”; “Quadri di autori provinciali viventi;

---

presidente; Giovanni Antonio Manzoni e Francesco Doglioni erano i due vicepresidenti; i segretari rispondevano ai nomi di Augusto Frigimelica e Riccardo Volpe; gli altri esponenti erano Domenico Bossiner, il conte Damiano Miari, Giuseppe de Manzoni, Francesco Milanese, Giorgio Pagani-Cesa e Antonio De Lago. Cfr. *Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'Esposizione Provinciale di Belluno (Belluno 1872), Belluno 1872, p. 29.

<sup>214</sup> Ivi, p. 37.

<sup>215</sup> *Programma per la esposizione provinciale dei prodotti del suolo e del lavoro di oggetti d'arte di scuola e di studio in Belluno nell'autunno 1871*, Belluno 1870, p. 3.

<sup>216</sup> Ivi, p. 6.

<sup>217</sup> Ivi, p. 13.

“Dilettanti e non concorrenti a premio”; “Sculture ed intagli di autori provinciali antichi e moderni”; “Autori ritenuti bellunesi”; “Autori viventi”; per finire con gli scultori “Dilettanti e non concorrenti a premio” e la selezione dedicata ad “Architettura, incisione, calligrafia e fotografia”<sup>218</sup>.

Sempre dal programma, si evince che furono chiamati in causa gli artisti, i collezionisti e gli amatori, affinché prestassero le loro opere per l’Esposizione, così da presentare ai visitatori la storia dell’arte bellunese nei migliori dei modi<sup>219</sup>.

L’inaugurazione della tanto attesa Esposizione avvenne il 10 settembre 1871. Grazie al catalogo della mostra, redatto da Angelo Guernieri, si deduce tutta l’importanza che questo evento espositivo ebbe per Belluno e la sua provincia. Infatti, si afferma che:

Questo giorno, da molti aspettato con trepidanza, desiderato da tutti, era spuntato; alle ore nove circa antimeridiane la città aveva assunto un aspetto insolito di allegrezza; il vessillo tricolore sventolava da molte finestre, e numerose brigate di giovani, di gentili signore e di personaggi convenuti dagli estremi punti della provincia e anche dal di fuori, palesemente dicevano che quello era un giorno straordinario di festa cittadina<sup>220</sup>.

Questo grande entusiasmo generale è però segnalato ancora prima che nel catalogo e con le medesime parole sull’inaugurazione dell’Esposizione, all’interno di un numero del periodico “La Provincia di Belluno” del 12 settembre 1871<sup>221</sup>.

Il luogo deputato ad ospitare l’Esposizione, come anticipato, fu l’edificio del Seminario vescovile e del liceo Tiziano di Belluno<sup>222</sup>. Dalla *Guida alla città di Belluno*<sup>223</sup> di Guernieri si apprendono delle informazioni in più su questo luogo: si sviluppava su due piani, dove al primo c’erano il liceo Tiziano con la sua biblioteca, mentre il secondo era

---

<sup>218</sup> M. De Grassi, “*Un genio particolare per le Arti Belle*”: uno sguardo sulle collezioni bellunesi, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 332, 2006, p. 38.

<sup>219</sup> *Programma per la esposizione provinciale*, cit., p.13.

<sup>220</sup> *Esposizione provinciale di Belluno nell’anno 1871*, cit., p. 15.

<sup>221</sup> [A. Guernieri], *Inaugurazione dell’Esposizione Provinciale*, “La Provincia di Belluno”, 109, 12 settembre 1871, pp. 1-2.

<sup>222</sup> *Esposizione provinciale di Belluno nell’anno 1871*, cit., p. 23. Anche qui, come nel caso della descrizione dell’inaugurazione, le prime parole sul luogo di esposizione sono presenti nel periodico “La Provincia di Belluno” del 12 settembre 1871. Cfr. [A. Guernieri], *Inaugurazione dell’Esposizione Provinciale*, “La Provincia di Belluno”, 109, 12 settembre 1871, p. 4.

<sup>223</sup> A. Guernieri, *Guida alla città di Belluno*, Belluno 1871, pp. 39-40.

adibito a seminario vescovile con una biblioteca<sup>224</sup>. L'edificio fu trasformato, in poco tempo, in quello che venne definito un «palazzo industriale»<sup>225</sup>. Esplorando le sale espositive in cui si potevano vedere oggetti diversi fra loro, il visitatore non poteva fare altro che lodare il Comitato Esecutivo per il lavoro che aveva fatto nel selezionare i diversi oggetti, nel creare uno spazio adatto alla loro esposizione e nel disporli nella maniera più consona<sup>226</sup>.

Il catalogo dell'Esposizione fornisce un'illustrazione degli spazi della mostra, a cominciare da quello che, appena entrati, si vedeva per primo, ovvero un cortile con un porticato che fu trasformato in un giardino con fiori di qualsiasi specie<sup>227</sup>. Camminando sui due lati del portico e trascurando le sale in cui erano esposti i prodotti legati all'agricoltura, all'apicoltura, al legname, del burro, dopo pochi passi si entrava in un altro giardino<sup>228</sup>. Interessante è che dopo aver descritto anche le sale in cui erano presentati il bestiame e il legname, non si facesse riferimento a dove erano collocati i prodotti della terza e della quarta sezione. Nemmeno nel programma dell'Esposizione e nel periodico "La Provincia di Belluno" viene indicato dove fossero disposti. Qualche informazione in più è fornita da un altro giornale, la "Gazzetta di Venezia". Infatti, dopo aver trattato delle stanze in cui erano esposti i prodotti dell'orticoltura, dell'apicoltura, del legno, si trovavano dei dettagli in più sulla collocazione delle opere d'arte<sup>229</sup>. Queste ultime erano esposte al primo piano dell'edificio, a cui si arrivava salendo uno scalone<sup>230</sup>. Qui erano presenti anche altri oggetti della mostra, dai minerali alla mobilia<sup>231</sup>.

Ora, volendo trattare nello specifico la sezione riguardante l'attività artistica – essendo di nostro interesse – dal catalogo dell'Esposizione, si evince che era suddivisa in una serie di gruppi. Qui saranno analizzati nello specifico solo quelli relativi all'architettura, alla scultura e alla pittura, che avrà uno spazio maggiore delle prime due. Queste scelte derivano dal fatto che l'interesse nell'approfondire gli artisti bellunesi si lega per lo più alle tre attività artistiche elencate sopra, che alle altre presenti nella terza sezione, come ad esempio la musica o gli oggetti archeologici.

Il catalogo dell'Esposizione nella terza sezione inizia la sua trattazione dall'architettura,

---

<sup>224</sup> *Ibidem.*

<sup>225</sup> *Esposizione provinciale di Belluno nell'anno 1871*, cit., p. 23.

<sup>226</sup> *Ibidem.*

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>228</sup> *Ivi*, pp. 24-25.

<sup>229</sup> *Esposizione provinciale di Belluno*, "Gazzetta di Venezia", 254, 22 settembre 1871, p. 1.

<sup>230</sup> *Ibidem.*

<sup>231</sup> *Ibidem.*

affermando che quella militare era trascurata da tempo, per dare più spazio alla costruzione del sistema viario<sup>232</sup>. Guernieri sottolineava come «l'architettura civile e monumentale» non fosse stata mai accantonata e, considerando i molteplici edifici pubblici e privati presenti in tutta la provincia di Belluno, aggiungeva che «è chiaro che le buone tradizioni classiche dell'architettura non vennero mai meno fra noi»<sup>233</sup>. Successivamente, Guernieri riportava alcuni nomi di coloro che furono i più celebri architetti del bellunese, come Jacopo Campelli o Padre Pagani di Belluno, che come lui stesso disse «non solo ebbero onoranza e culto nella loro patria. ma furono chiamati anche fuori a portare la bella fama delle loro scuole»<sup>234</sup>. Poi, erano elencati quattro architetti, definiti da Guernieri come moderni e che avevano esposto i loro progetti alla mostra<sup>235</sup>: Giuseppe Segusini realizzò sei progetti; Bernardo Occher presentò un solo progetto; Bonaventura Panciera espose quattro progetti; Camillo Boito ne realizzò due<sup>236</sup>. Tra i quattro indicati, Guernieri riteneva che Segusini fosse quello di maggior bravura e seguisse l'esempio di Vitruvio e di Palladio<sup>237</sup>. Guernieri aggiungeva che non voleva giudicare i progetti presentati, però nell'osservarli era evidente che dietro ci fosse una grandissima capacità degli architetti<sup>238</sup>.

Passando ora alla scultura, all'inizio della trattazione sono elencati alcuni nomi di grandi scultori, come Matteo Cesa e Andrea Brustolon, sottolineando quanto nelle loro opere ci fosse una corrispondenza con la realtà<sup>239</sup>. Successivamente, Guernieri spostava la sua attenzione su uno scultore in particolare, ovvero Brustolon<sup>240</sup>. Di quest'ultimo, viene detto che diventò un modello paradigmatico per gli altri scultori venuti dopo di lui, rimarcando quanto fosse capace<sup>241</sup>. Tra i nomi elencati, figurano anche quelli dei fratelli Besarel, Valentino e Francesco, che crebbero per importanza e reputazione grazie

---

<sup>232</sup> *Esposizione provinciale di Belluno nell'anno 1871*, cit., p. 153.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> Ivi, pp. 153-154.

<sup>237</sup> Ivi, p. 155.

<sup>238</sup> Ivi, p. 154. Guernieri per parlare di questi architetti e di quanto avevano presentato all'Esposizione utilizza le stesse parole che erano presenti nel periodico "La Provincia di Belluno" del 3 ottobre 1871. Cfr. [A. Guernieri], *Belluno e la sua Esposizione Provinciale*, "La Provincia di Belluno", 118, 1871, p. 3.

<sup>239</sup> Ivi, p. 156. Bisogna sottolineare che Guernieri, come nel caso dell'architettura, anche qui nel descrivere questi scultori riprende le medesime espressioni presenti nel periodico "La Provincia di Belluno" del 30 novembre 1871. Cfr. [A. Guernieri], *Belluno, Esposizione Provinciale, Belle arti - Scultura*, "La Provincia di Belluno", 143, 30 novembre 1871, p.1.

<sup>240</sup> Ivi, p. 157.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

all'Esposizione<sup>242</sup>.

La parte più consistente della sezione artistica nel catalogo è dedicata alla pittura. Quello che viene detto da Guernieri è suddivisibile in due parti: la prima presentava una trattazione generale sull'arte locale dal Quattrocento al Settecento<sup>243</sup>; la seconda riguardava, in maniera più specifica, l'arte degli artisti dell'Ottocento bellunese<sup>244</sup>, suoi contemporanei. Nella prima parte riportava i nomi dei più celebri artisti, da Francesco Frigimelica a Giovanni da Mel, Tiziano, Sebastiano e Marco Ricci<sup>245</sup>, dei quali erano presenti diverse opere all'interno della sezione Quadri ad olio di autori provinciali antichi fino al 1800<sup>246</sup>.

Guernieri aggiungeva anche:

Là abbiamo veduto diligenza ed amore all'arte: il colorito morbido, dolce e delicato; bellissima la grazia, la vivacità e la garbiadezza delle figure, talchè spesso elleno ci parevano di rilievo e volessero quasi uscire dalla tavola; massimamente quando in esse al buon disegno erano accoppiate ragionevole invenzione e bella maniera<sup>247</sup>.

Queste parole, oltre ad essere molto significative nel presentare le capacità di questi artisti, permettono anche di aggiungere che questa produzione artistica deve aver segnato profondamente i pittori bellunesi del XVII e del XVIII secolo<sup>248</sup>. Tuttavia, a causa della situazione politica italiana, non venne dedicata molta attenzione allo sviluppo dell'arte, in particolare a quello della pittura<sup>249</sup>. Guernieri, a questo punto, citava gli artisti più importanti del XIX secolo<sup>250</sup>, che appartenevano alla sezione Quadri parte ad olio, parte ad acquerello, parte a tempera di autori provinciali morti dal 1800 in poi, come riportato negli atti dell'Esposizione<sup>251</sup>.

---

<sup>242</sup> Ivi, p. 158.

<sup>243</sup> Ivi, p. 161.

<sup>244</sup> Ivi, p. 163.

<sup>245</sup> Ivi., p. 161.

<sup>246</sup> M. De Grassi, "*Un genio particolare per le Arti Belle*", cit., p. 38. Inoltre, all'interno degli atti dell'Esposizione Provinciale, per ogni opera presente alla mostra è riportato il nome di colui che l'aveva prestata. Cfr. *Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'Esposizione Provinciale di Belluno (Belluno 1872), Belluno 1872, pp. 237-255.

<sup>247</sup> Ivi, p. 162.

<sup>248</sup> Ivi, p. 163.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> *Esposizione provinciale di Belluno*, cit., p. 240. Sempre su De Min, Caffi, Paoletti, ecc., leggendo le parole di Guernieri si evince che sono le medesime presenti nel periodico "La

Il primo nome era quello di Giovanni De Min che viene ricordato soprattutto per le sue opere di soggetto storico, molte delle quali esposte in forma di acquerello, come *La cacciata di Ezzelino da Belluno, l'Assunta e la Pace dei Veneziani con vescovo Giovanni*<sup>252</sup>. Guernieri aveva inserito anche una sua personale opinione sulla produzione artistica di De Min<sup>253</sup>.

Successivamente, si trovava la figura di Pietro Paoletti, del quale erano esposte moltissime opere ad acquerello, come *l'Adultera o Mosè che fa scaturir l'acqua*, e di questo pittore si diceva che «a noi parvero da maestro quelle tinte, né troppo cariche né troppo crude, che vi abbiamo veduto dentro. La pittura, anche in questo caso, è simile alla musica, ove gli orecchi restano offesi da una armonia che fa strepito o dissonanza o durezza»<sup>254</sup>. All'interno di un'altra rivista, "L'Arte in Italia", in cui si parla dell'Esposizione, di Paoletti si diceva che era il «frescante che tutti conosciamo, erano esposti studii, bozzetti e qualche altra cosa. Fu un gran lavoratore d'una scuola giù di moda, ma non senza ingegno né abilità come lo provano gli affreschi a S. Maria Formosa in Venezia»<sup>255</sup>.

In seguito, Guernieri si occupava di Ippolito Caffi, uno dei più celebri pittori bellunesi, oltre che «una gloria nostra» di cui erano esposte diverse opere alla mostra, come *l'Ultimo giorno di carnevale a Roma* e *la Veduta di Venezia di notte e di nebbia*<sup>256</sup>. Caffi era

---

Provincia di Belluno" del 3 dicembre 1871. Cfr. [A. Guernieri], *Belluno, Esposizione Provinciale, Belle arti - Pittura*, "La Provincia di Belluno", 145, 3 dicembre 1871, p. 1.

<sup>252</sup> *Esposizione provinciale di Belluno nell'anno 1871*, cit., p. 163. Di De Min, grazie agli atti dell'Esposizione, si conosce la quantità di opere che avevano esposto, ovvero una decina. Cfr. *Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'Esposizione Provinciale di Belluno (Belluno 1872), Belluno 1872, pp. 241- 242. In queste pagine si trova il resto delle opere di De Min: *La pace del vescovo Giovanni coi Veneziani*, *le Spartane*, *Il bacio di Flora e Zeffiro*, *La cacciata degli angeli*, *Il Giudizio Universale*, *Panfilo Gastaldi e Fausto*, il disegno di *Il trionfo d'amore* e l'acquerello del medesimo.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

<sup>254</sup> *Esposizione provinciale di Belluno nell'anno 1871*, cit., p.164. Di Paoletti negli atti dell'Esposizione viene riportato che le opere esposte erano undici. Cfr. *Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'Esposizione Provinciale di Belluno (Belluno 1872), Belluno 1872, pp. 240-243. Altri titoli presenti in queste pagine sono: *Ponte vecchio di legno di Ponte nelle Alpi sul Piave*, *Episodio di una rotta del Po*, *Il Padre Eterno*, *Due ritratti d'uomo*, *La cacciata di Gesù dal Tempio*, *Copia della Madonna di Raffaello*, *Giove che manda le Arti sulla terra*, *Donna in costume romano*, *Ritratto di Gregorio XVI*.

<sup>255</sup> *Esposizioni di Belle Arti in Italia. Esposizione Industriale, Artistica e Industriale di Belluno*, in "L'Arte in Italia", 1871, novembre, p. 173.

<sup>256</sup> *Esposizione provinciale di Belluno nell'anno 1871*, cit., p.164. Sempre grazie agli atti, si sa che di Caffi erano presenti tredici opere. Cfr. *Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'Esposizione Provinciale di Belluno (Belluno 1872), Belluno 1872, pp. 240-241. Gli altri titoli: *Veduta sotto corrente del ponte di pietra sul Piave a Belluno*, *Veduta sopra corrente del ponte di pietra sul Piave a Belluno*, *Veduta del porto di Suez*, *Riva degli Schiavoni*, *La Prefettura*

l'ultimo della serie Quadri parte ad olio, parte ad acquerello, parte a tempera di autori provinciali morti dall'Ottocento in poi, e Guernieri sottolineava come queste sue opere non fossero le più degne di pregio, ma, nonostante ciò, il pittore riuscì a «dare vaghezza alla pittura, e rilievo e forza alle macchiette»<sup>257</sup>.

Guernieri, prima di proseguire con la presentazione degli artisti della sezione Quadri di autori provinciali viventi, voleva spiegare, in maniera più specifica, perché aveva deciso di ripercorrere, genericamente, la storia dell'arte locale bellunese fino all'Ottocento<sup>258</sup>, e infatti dichiarava che:

e lo abbiamo fatto non tanto trasportati dall'affezione dell'arte, quanto mossi dal beneficio ed utile comune degli artefici nostri, i quali vedendo in che modo ella da piccolo principio si conducesse alla somma altezza, e come da grado si nobile precipitasse in rovina, potranno ora più facilmente conoscere il progresso della sua rinascita e di quello stesso stato a cui ella è risalita ne' tempi nostri<sup>259</sup>.

Quindi è chiaro come lo scopo di Guernieri fosse quello di far capire agli artisti a lui contemporanei quanto fosse progredita l'arte locale bellunese rispetto al momento in cui si era sviluppata nel territorio. A tal proposito, viene da pensare che un altro degli intenti di Guernieri fosse quello di mostrare agli «artefici nostri», come li definisce lui, quanta passione e dedizione ci fossero dietro all'operato di questi artisti e che, grazie alla loro produzione artistica e al loro prestigio, l'arte locale bellunese era conosciuta anche al di fuori della provincia. Chiaramente questo ultimo aspetto fu amplificato grazie all'Esposizione, essendo anche uno degli obiettivi di quest'ultima. Guernieri, continuava ancora sulla stessa linea, aggiungendo che:

Noi passeggiammo parecchie volte nelle sale dell'Esposizione provinciale, in quel tempio, così lo chiameremo, delle glorie nostre municipali, ed abbiamo fatto voti affinché sorga di nuovo un'epoca fortunata, quale fu per Belluno quel tempo nel quale quasi ogni opera de' suoi artefici era il prodotto di un'arte sopraffina, dal campanile alla statua, dalle pareti dei palazzi ai quadri delle

---

*di Belluno, Il ponte di pietra sul Piave, La Regata a Venezia, Foro Romano, Molo di Venezia, La festa dei moccolotti a Roma, Piazzetta di S. Marco di Venezia di giorno.*

<sup>257</sup> *Ibidem.*

<sup>258</sup> *Ibidem.*

<sup>259</sup> *Ivi*, pp. 164-165.

chiese, quando insomma Tiziano o Brustolon facevano attonito il mondo colle loro opere immortali. [...] Noi uscimmo di colà nobilitati dal sentimento del bello, e provammo una irresistibile attrattiva di ritornarvi, e quelle figure ci restarono scolpite nella mente per sempre<sup>260</sup>.

Anche qui, Guernieri ritorna su quanto l'arte a lui precedente fosse degna di pregio e avesse artisti molto capaci. In un certo senso, quanto detto da Guernieri permette di comprendere che, anche in una realtà locale e piccola come il bellunese, c'erano artisti che realizzavano opere molto valide.

A tal proposito, prima di proseguire con la rassegna di Guernieri, è bene aggiungere che essendo l'Esposizione il primo e unico grande evento espositivo dell'Ottocento, che al suo interno aveva una sezione di belle arti, può essere ritenuta una sorta di spartiacque che ha reso noto che anche nel bellunese c'era un'attività artistica fiorente e importante, con artisti celebri, quali Caffi.

Passando ora agli artisti coevi a Guernieri, e che appartengono alla sezione Quadri di autori provinciali viventi, il primo nome risponde a quello di Giuseppe Ghedina, sul quale, tuttavia, non ci si sofferma molto, se non per elogiare l'opera l'*Ampezzana*, che raffigura una donna montana dai tratti ben realizzati e con una vivida espressione<sup>261</sup>. Altri elogi dell'opera erano presenti ne "L'Arte in Italia":

La sua Ampezzina era una cosa deliziosa. Se le giovanette d'Ampezzo fossero tutte così belle e gentili quella contrada alpina potrebbe dare un'idea del paradiso mussulmano. Codesta avvenente montanara, che vi guarda in faccia coll'occhio azzurro ed un innocente sorriso, ha tali una realtà ed una vita che vi fanno veramente impressione<sup>262</sup>.

Altro artista presente era Goffredo Sommovilla, sul quale Guernieri si dilunga maggiormente rispetto al precedente Ghedina. Molte delle sue opere furono esposte alla mostra, tra cui *Veduta di Belluno*, la *Scala dei Giganti*, alcuni ritratti<sup>263</sup>. Anche se

---

<sup>260</sup> Ivi, p. 165.

<sup>261</sup> *Ibidem*. Si deve precisare, che anche in questo caso Guernieri per parlare di questi artisti riprende quanto scritto all'interno del periodico "La Provincia di Belluno" del 5 dicembre 1871. Cfr. [A. Guernieri], *L'Esposizione Provinciale di Belluno*, "La Provincia di Belluno", 146, 5 dicembre 1871, pp. 2-3.

<sup>262</sup> *Esposizioni di Belle Arti in Italia*, cit., p. 174.

<sup>263</sup> *Esposizione provinciale di Belluno nell'anno 1871*, cit., p.164. Dagli atti configura che Sommovilla espose dodici opere. Cfr. *Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'esposizione

Sommavilla era ancora uno studente accademico e queste sue opere erano i suoi primi lavori, per Guernieri questo giovane artista rappresentava una scoperta<sup>264</sup>.

Successivamente si citava anche il nome di Tommaso Da Rin del quale erano esposti un *Ritratto ad olio*, una *Madonna*. Guernieri sottolineava che, per quanto le sue opere mostrassero elementi positivi, era chiaro che Da Rin dovesse ancora imparare bene a realizzare opere che corrispondessero al vero<sup>265</sup>.

Guernieri continuava la sua rassegna con i paesaggisti, sottolineando che quelli più considerati furono Eugenio Maddalozzo, Alessandro Seffer e Giovanni Danieli<sup>266</sup>. Tuttavia, Guernieri muove delle critiche al loro modo di realizzare le opere, dicendo che:

Se fosse lecito a noi scribacchianti il dire una parola ai maestri, vorremmo permetterci di raccomandar loro d'avere, in avvenire, maggior riguardo a farle con proporzione sminuire con la dolcezza dei colori, ciò che conseguiranno, secondo il nostro avviso, con un netto giudizio ed una discrezione dei mezzi dell'arte<sup>267</sup>.

È significativo che più della metà dei quadri di pittori coevi a Guernieri fossero dedicati a paesaggi o vedute, come all'interno dei premiati dalla giuria dell'Esposizione<sup>268</sup>. Fatto che rende alquanto inesatta l'opinione di uno dei vari recensori della mostra, il quale sosteneva che all'intero di quest'ultima i quadri di oggetti paesaggistico erano quasi del tutto assenti e che ciò era davvero insolito per essere in una località di montagna<sup>269</sup>. Il recensore aggiungeva che non c'era alcun interesse nello studiare e rappresentare la natura<sup>270</sup>.

Tra i paesaggisti, è su Danieli che vengono spese diverse parole all'interno della rivista "L'Arte in Italia". Di quest'ultimo si scriveva che era «abilissimo o meglio eccezionale

---

provinciale di Belluno (Belluno 1872), Belluno 1872, p. 245.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> Ivi, p. 166. Dagli atti risulta che Da Rin espose solo quattro opere. *Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'esposizione provinciale di Belluno (Belluno 1872), Belluno 1872, p. 247.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

<sup>267</sup> Ivi, p. 167. Grazie agli atti dell'Esposizione, si è a conoscenza che Danieli espose cinque opere e Maddalozzo una decina. Mentre Seffer era quello con la maggiore quantità di lavori esposti; infatti, erano ben ventisette. Cfr. *Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'esposizione provinciale di Belluno (Belluno 1872), Belluno 1872, pp. 245- 246.

<sup>268</sup> M. De Grassi, *Belluno*, in G. Pavanello, *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, I, Venezia 2002, p. 212.

<sup>269</sup> *Ibidem*. Questa piccola recensione è stata ripresa dal giornale "L'Arte in Italia", 1871, novembre, p. 174.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

disegnatore esso coglie mirabilmente le forme ed il carattere dei luoghi, e possiede però la prima e più importante qualità del paesista. La sua mano impareggiabile è padrona di svolgere le forme infinite delle rocce e delle piante<sup>271</sup>».

Prima di avviarsi alla conclusione del discorso, si citava anche Osvaldo Monti, dicendo che nelle sue opere era riuscito a dimostrare le sue capacità e aggiungendo che avrebbe dovuto dedicarsi a elaborazioni più riflessive e profonde, rispetto a quelle che aveva già realizzato<sup>272</sup>.

In conclusione, Guernieri dedicava una piccola parte del catalogo alla produzione artistica per mano delle donne e una descrizione migliore non esiste, se non le parole stesse del tipografo:

È una gran cosa che in tutti quegli esercizi, nei quali, in qualunque tempo, hanno voluto le donne impiegare il loro studio, elle sieno sempre riuscite eccellentissime; [...] Ne hanno avuto ripugnanza [...] a mettersi colle tenere e bianchissime mani nelle cose artistiche, e fra la ruvidezza dei marmi e l'imbratto dei colori, per conseguire il desiderio loro e riportarne fama. Le signore Cavignoli- Bucchi, Palatini e dal Covolo, hanno con tanta diligenza condotti alcune cose, che hanno fatto meravigliare gli artefici. Non crediamo di esagerare dicendo che queste donne potrebbero riuscire eccellenti se, come fanno gli uomini, avessero comodo di studiare ed attendere al disegno, e ritrarre, di preferenza, cose vive e naturali<sup>273</sup>.

Queste poche parole sull'attività artistica femminile sono significative, poiché Guernieri, con un atteggiamento di apertura verso ciò che non era prodotto da artisti maschili, decise di inserire anche artiste donne. Questo non solo in termini generali, ma elogiando le capacità di queste artiste e affermando che se avessero avuto la possibilità di formarsi allo

---

<sup>271</sup> *Esposizioni di Belle Arti in Italia*, cit., p. 174.

<sup>272</sup> *Esposizione provinciale di Belluno nell'anno 1871*, cit., 167. Monti negli atti dell'Esposizione è inserito nella sezione Dilettanti e non concorrenti a premio in cui espose ben cinque opere: tre acquerelli, una tempera e una realizzata a penna. Cfr. *Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'esposizione provinciale di Belluno (Belluno 1872), Belluno 1872, p. 249.

<sup>273</sup> Ivi, pp. 167-168. Negli atti dell'Esposizione, Antonietta Caviglioli-Bucchi apparteneva alla sezione di Quadri di autori provinciali viventi in cui espose tre opere ad olio (*Due Garibaldini, Ritratto di Donna, La Ginevra nell'Ettore Fieramosca*), mentre Virginia Palatini ed Elvira Dal Covolo erano inserite nella sezione dei Dilettanti e non concorrenti a premio. Palatini presentò *Ritratto d'uomo, Fantasia, La Maddalena, La melanconia*. Dal Covolo espose l'opera *Tre paesaggi*. Cfr. *Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'esposizione provinciale di Belluno (Belluno 1872), Belluno 1872, pp. 247, 249.

stesso modo degli artisti, avrebbero raggiunto un pari livello di eccellenza.

Nel concludere la sua trattazione, Guernieri si poneva con un atteggiamento riflessivo verso questa breve elencazione di artisti e di artiste. Di fatto, in questa parte egli avanzava delle domande, che erano indirizzate a sé stesso, ma anche a tutti coloro che avevano visto l'Esposizione e letto il relativo catalogo. Egli si chiedeva:

dall'esame delle opere esposte alla Mostra bellunese, quali criterii generali è dato cavare? Dalla critica particolare e individuale, è egli lecito salire alla critica generale, alla filosofia dell'arte? È egli possibile scoprire in certi gruppi di artisti un indirizzo nuovo e comune. C'è egli un fine, un'idea, una maniera che congiunga insieme più artisti nella nostra provincia?<sup>274</sup>.

A tutte queste domande Guernieri risponde in maniera negativa, per una serie di motivi che si ritengono corretti e validi. Ma prima di descrivere queste ragioni, è bene riportare le parole dello stesso Guernieri, il quale disse:

qui ciascuno pensa ed opera da sè. Tra tutti quegli artisti che pur godono meritata fama, lo credereste? non ve ne ha due che camminino sulla medesima strada: abbiamo trovato buoni quadri, buoni artisti, anche eccellenti se si vuole; ma la vera arte italiana, o noi c'inganniamo, od oggi non c'è. [...] Lungi da noi il solo sospetto che a' nostri giorni l'arte non possa essere, ed anzi sia un vero bisogno per ciascuno di noi, ma in particolare; allora invece era un bisogno sociale, politico, nazionale. [...] Oggi, non è dire che manchino scuole, accademie, musei, istituti, - che ce n'è a josa, - manca quel legame di metodi, quella catena di tradizioni, che a' nostri padri era sufficiente per formare una maniera comune a parecchi, uno stile collettivo, una scuola insomma. [...] Per lo passato l'Italia aveva dei professori e dei discepoli; oggi, a sua vergogna, non ci sono che professori di accademie e giovani iscritti come alunni: manca la scuola. E questo perchè? – Perchè, nessuno si degna ormai di dirsi scolaro [...]<sup>275</sup>.

Quindi, riprendendo quanto detto da Guernieri, il primo motivo è dettato dal fatto che non

---

<sup>274</sup> Ivi, p. 168.

<sup>275</sup> Ivi, pp. 168-169. Le medesime parole erano già state riportate dal periodico "La Provincia di Belluno" del 5 dicembre del 1871. Cfr. [A. Guernieri], *L'Esposizione Provinciale di Belluno*, "La Provincia di Belluno", 146, 5 dicembre 1871, pp. 2-3.

ci fosse uno stile comune e condiviso tra gli artisti, ma ognuno seguiva il suo pensiero<sup>276</sup>. Il secondo è dato dal diverso intento con cui le opere erano prodotte, perché in origine alla base c'era sempre una necessità, segnata dai problemi sociali e politici dell'epoca di realizzazione dell'opera, mentre nel periodo coevo a Guernieri il bisogno di esprimersi con la propria arte diventa solo personale<sup>277</sup>. Il terzo e ultimo motivo riguarda la mancanza di un metodo univoco e di tradizioni nelle accademie, nei musei, che avevano permesso ai predecessori di Guernieri di dare luogo a quello stile unitario di cui si parlava all'inizio<sup>278</sup>.

Nella effettiva conclusione del catalogo, Guernieri rimarcava quanto detto poco fa, affermando che:

Nelle arti belle abbiamo ammirato buoni quadri, e non vi ha dubbio che vi sono in questa provincia valenti artisti, ma isolati, privi d'incoraggiamento, perché non vi ha una scuola, nel vero senso della parola; ognuno lavora per sé, e non vi sono due che facciano procedere l'arte con unità d'intendimento<sup>279</sup>.

Sulla stessa linea erano le parole del segretario del Comitato Esecutivo, Riccardo Volpe, presenti nel periodico "La Provincia di Belluno", in cui viene detto che «l'Esposizione provinciale ha dimostrato che la nostra regione è ricca di risorse infinite [...], ma nessuno vorrà negare che dalla disanima degli oggetti esposti si chiarisce evidentemente che le arti nostre sono ancora bambine; che ci manca quello spirito di associazione operatore di miracoli»<sup>280</sup>.

Ora, rispetto a quanto detto sull'Esposizione, anche da un punto di vista più organizzativo di essa, si ritiene necessario esprimere dei pareri critici verso questa mostra, per quello che concerne la terza sezione delle belle arti. Le riflessioni qui presenti derivano da una serie di interrogativi, nati per giungere a delle conclusioni. Uno di questi riguardava il comprendere come era avvenuta la riscoperta dell'arte bellunese dal XIV al XIX secolo. Prima di discutere ciò che è ritenuto poco chiaro e negativo, è bene sottolineare quanto ci

---

<sup>276</sup> Ivi, p. 168.

<sup>277</sup> Ivi, p. 169.

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> Ivi, p. 235.

<sup>280</sup>[A. Guernieri], *Distribuzione dei premi all'Esposizione Provinciale*, "La Provincia di Belluno", 115, 26 settembre 1871, pp. 1-2.

sia di positivo. Innanzitutto, si ritiene che la divisione della sezione terza in più parti sia stata una decisione corretta, poiché in questo modo un visitatore, non per forza esperto d'arte, avrebbe potuto comprendere quale attività artistica locale e quale artista aveva operato in quello specifico periodo storico. Ma, è stata una scelta giusta anche per il fatto che il tutto risulta essere suddiviso in maniera più ordinata e precisa, essendoci poi per ogni opera la citazione dell'autore, della tecnica di realizzazione e del nome del prestatore che l'aveva concessa momentaneamente all'Esposizione.

Questo ultimo fatto permette di avanzare un'ipotesi, poiché i collezionisti e gli amatori d'arte si mobilitarono da subito al fine di prestare le opere per la mostra; di conseguenza, ciò sottolinea che la volontà di far conoscere e valorizzare l'arte locale bellunese era molto sentita, come è dimostrato dalla necessità nata nel Comitato Esecutivo di inserire anche l'arte tra le categorie di oggetti esposti nella mostra. Una spiegazione logica a questa scelta da parte del Comitato si trova consultando il catalogo dell'Esposizione Regionale Veneta di Vicenza<sup>281</sup>, tenutasi nell'estate del 1871. Infatti, la struttura della mostra bellunese è simile a quella organizzata a Vicenza. Il che porta alla conclusione che essendo una tipologia di evento molto diffusa all'epoca della sua organizzazione, c'è la possibilità che il Comitato avesse preso come modello quest'ultimo, e non solo, per strutturare la mostra bellunese. Basti pensare alla collocazione delle belle arti, che come nella mostra di Vicenza, anche a Belluno si trovava nella sezione terza<sup>282</sup>.

Altro elemento che colpisce è che questo primo e unico evento espositivo dell'Ottocento fu al centro di una grande campagna di promozione. Questo è testimoniato da molteplici numeri del periodico "La Provincia di Belluno", soprattutto tra i mesi di settembre e dicembre del 1871, e dall'altro giornale locale, "Il Tomitano". Ma non furono i soli, poiché anche a livello nazionale ci furono giornali che si occuparono della mostra, ovvero "La Gazzetta di Venezia" e "L'Arte in Italia". Perciò non si può affermare che non ci sia stata un'attenta promozione della mostra, al fine di coinvolgere quante più persone possibili. Inoltre, la presenza della mostra all'interno di altri giornali dimostrava quanta risonanza avesse avuto questo evento.

Questo ha ancora più significato se si considera quanto si evince da un articolo all'interno de "La Gazzetta di Venezia", in cui si dichiarava che il Governo non era d'accordo al far

---

<sup>281</sup> *Esposizione Regionale Veneta. Vicenza 1871*, catalogo della mostra (Vicenza, 20 agosto – 20 settembre 1871), Vicenza 1871.

<sup>282</sup> Ivi, pp. 65-86.

realizzare la mostra<sup>283</sup>. Questo perché non credeva che fosse il momento giusto per organizzare un'altra esposizione provinciale, in funzione del fatto che nello stesso anno ebbero luogo l'Esposizione di Milano<sup>284</sup> e l'Esposizione di Vicenza<sup>285</sup>. Successivamente il Governo comprese che «dal momento che la mostra bellunese doveva essere unicamente provinciale, e rappresentare, per così dire, la sintesi dei prodotti della Provincia, nulla influiva che vi fossero nello stesso tempo altre Esposizioni<sup>286</sup>».

Per concludere con i fattori positivi dell'Esposizione, ciò che colpisce è la forte volontà di riscoprire l'arte locale bellunese – anche se esposta in maniera generica e con tanti artisti che coprivano un arco cronologico molto ampio – e che questo evento pionieristico abbia aperto la strada alle mostre novecentesche di cui si parlerà nei prossimi capitoli.

Inoltre, la realizzazione di questo evento espositivo è maggiormente significativa, se si considera il contesto storico coevo, poiché, nello stesso anno vennero organizzate altre mostre simili, tra le quali l'Esposizione Regionale di Vicenza, in cui Belluno compare, ma a livello marginale. Infatti, all'interno del catalogo, la presenza bellunese si riscontra in poche occasioni.

Guardando alla parte artistica, vi si trovano citati all'interno del documento si citano solo il pittore Giovanni Danieli e lo scultore Valentino Panciera Besarel<sup>287</sup>. Quindi è evidente quanto sia stata importante l'Esposizione Provinciale di Belluno. Di fatto, è possibile che tra tutte le funzioni e finalità della mostra bellunese rientrassero anche quelle di riscattare il medesimo territorio dalla scarsa presentazione e considerazione nell'Esposizione di

---

<sup>283</sup> *Esposizione Provinciale di Belluno*, "La Gazzetta di Venezia", 244, 12 settembre 1871, p.1.

<sup>284</sup> L'Esposizione di Milano ebbe luogo dal 2 settembre al 2 ottobre 1871 presso l'antico palazzo dei Giardini Pubblici a Milano. Cfr. *Album dell'Esposizione Industriale Italiana*, a cura di I. Cantù, Milano, 1871, pp. 11, 296. Bisogna aggiungere che leggendo le pagine dell'album, si può riscontrare l'impegno del Comitato che si occupò dell'organizzazione dell'evento. Basti pensare alla promozione della mostra attraverso la vendita dei biglietti d'ingresso in diversi punti logistici, o al modo in cui venne scritto questo album, con dettagliate informazioni sul salone in cui ebbe luogo l'Esposizione. Tutti piccoli ma importanti elementi che purtroppo mancano in quello che viene scritto da Guernieri e che rimarca quanto il suo impegno al fine di promuovere la mostra e il bellunese non sia stato sufficiente. Di fatto, Guernieri avrebbe potuto operare in maniera diversa e più efficiente, considerando il materiale a sua disposizione e potendo basarsi sulle esposizioni organizzate precedentemente.

Dal punto di vista della sua struttura, l'Esposizione di Milano prevedeva otto classi, che spaziavano dall'arte della ceramica, alla lavorazione dei metalli, fino ai materiali per l'edilizia. Cfr. *Guida della Esposizione Industriale Italiana in Milano*, Milano 1871, pp 8-9.

<sup>285</sup> *Ibidem*.

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> *Esposizione Regionale Veneta. Vicenza 1871*, cit., pp. 71, 75. All'interno delle stesse pagine del catalogo sono riportati i titoli delle opere. Di Besarel erano presenti: *Uniti siamo forti, Il conforto, La preghiera, Cornice con fotografie di lavori eseguiti*. Di Danieli erano esposte: *Veduta del monte Civetta nel Zoldano, Casolare rustico al monte Pelmo*.

Vicenza.

Il punto precedentemente esposto permette di introdurre ciò che c'era stato di negativo e poco chiaro, compreso il ruolo effettivo di Guernieri. Innanzitutto, Guernieri all'interno degli atti e del catalogo, come già sottolineato, non esplicita dove fossero state esposte le opere artistiche. Questo ha suscitato un interrogativo, ovvero le opere avevano ricevuto una giusta collocazione al fine anche della loro valorizzazione? A questa domanda si potrebbe rispondere in maniera positiva se si considerasse tutto l'impegno volto sia alla promozione sia alla conservazione delle opere. Solo grazie a "La Gazzetta di Venezia" sappiamo dove fossero disposte le opere. Tuttavia, rimangono ignote le ragioni per le quali non siano indicati nei documenti redatti da Guernieri i luoghi di esposizione delle opere.

Quanto scritto da Guernieri, testimone diretto della mostra del 1871, va sicuramente tenuto in considerazione, ma occorre evidenziare come egli non fosse un critico d'arte a tutti gli effetti. Infatti, nei suoi resoconti sono presenti diverse lacune e contraddizioni, come ad esempio i commenti finali al catalogo, in cui si rimarcava che non esisteva una scuola per la crescita professionale degli artisti, e che per tale motivazione questi ultimi non si sentivano sufficientemente incoraggiati.

Si può concludere che per quanto Guernieri abbia avuto un ruolo chiave come fonte locale nello scrivere dell'Esposizione, anche all'interno del giornale "La Provincia di Belluno", le sue affermazioni sono da tenere presenti con la giusta cautela. Considerando anche che è all'interno di quei periodici non legati al territorio che si possono leggere e conoscere più dettagli e opinioni critiche sulle opere e sull'Esposizione, come si è visto in precedenza. Inoltre, ne "L'Arte in Italia" si affermava che «le belle arti in Belluno erano degnamente presentate. In tre classi distinte eravi abbozzata la storia artistica del paese<sup>288</sup>».

Quindi bisogna riflettere sul fatto che tutte queste informazioni in più sulla mostra non sono fornite dalla fonte locale, ovvero Guernieri, ma da altri periodici; fatto che enfatizza maggiormente due aspetti già discussi: la risonanza che ebbe l'evento espositivo per il bellunese e la sua conoscenza; lo scarso apporto di Guernieri che nello scrivere della mostra poteva aggiungere altri elementi e dati precisi.

Un altro punto significativo è rappresentato dal ruolo del Comitato Esecutivo, del quale è presente un elogio nel periodico "La Provincia di Belluno" in cui si sottolinea che i suoi

---

<sup>288</sup> *Esposizioni di Belle Arti in Italia*, cit., p. 174.

membri non potevano disporre gli oggetti della mostra in un modo migliore<sup>289</sup>. Ciò si collega non solo a quanto detto poco fa, ma anche alla questione dei criteri utilizzati dal Comitato per selezionare le opere che sarebbero state esposte alla mostra. Come visto in precedenza, per potersi iscrivere all'Esposizione era necessario compilare un'apposita scheda, e vi è da pensare che il Comitato abbia dovuto esaminarne moltissime. Ma sulla base di quali fattori sono state scelte le opere presenti in mostra, rispetto ad altre? A questa domanda si può rispondere in diversi modi. Per prima cosa si deve considerare il ruolo dei prestatori<sup>290</sup>, perché è molto probabile che la selezione sia stata fatta anche in virtù delle opere che erano state messe a disposizione della mostra. In secondo luogo, potrebbe esserci anche una motivazione di carattere meramente estetico, valutando anche quale artista poteva rappresentare al meglio i vari periodi storici.

A tal proposito, leggendo il materiale sull'Esposizione, ci si è chiesti quale grado di conoscenza derivasse dalle opere esposte, atte a mostrare e a rappresentare la produzione artistica di Belluno e della sua provincia. La risposta, sulla base della documentazione pervenuta, è che quello che si ottiene è una conoscenza basilare dell'arte locale dal XIV al XIX secolo. Questo considerando anche che Guernieri, come già detto, non solo dedica molto spazio alla pittura del periodo a lui coevo, ma ne parla in maniera superficiale.

Come ultimo punto negativo, si è concordi con quanto espresso nel saggio *Un genio particolare per le Arti Belle: uno sguardo sulle collezioni bellunesi* di Massimo De Grassi, il quale, dopo aver elogiato l'Esposizione, afferma che «la disorganica frammentazione delle opere esposte si poteva del resto riscontrare anche nelle sezioni dedicate ai contemporanei»<sup>291</sup>. Sono parole che rimandano a quanto detto da Guernieri all'interno del catalogo dell'Esposizione, in cui si sottolineava come gli artisti non fossero incoraggiati nella loro arte. Questa affermazione non fa altro che rimarcare quanto detto precedentemente sulle contraddizioni di Guernieri. Certo è che i suoi intenti fossero più che positivi, ma, come già accennato, si trattava di una figura dalle limitate competenze

---

<sup>289</sup> [A. Guernieri], *Inaugurazione dell'Esposizione Provinciale*, "La Provincia di Belluno", 109, 12 settembre 1871, p. 4.

<sup>290</sup> La presenza di queste opere permette di conoscere la rete collezionistica locale. Cfr. M. De Grassi, *Belluno*, in G. Pavanello, *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, I, Venezia 2002, p. 212. Tra i prestatori più importanti figuravano membri appartenenti a diverse famiglie importanti del ceto nobiliare bellunese, come i Miari e i Pagani Cesa. Un nucleo consistente di opere venne prestato anche da alcuni artisti come Osvaldo Monti o Giuseppe Segusini. Cfr. *Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'esposizione provinciale di Belluno (Belluno 1872), Belluno 1872, pp. 239-249.

<sup>291</sup> M. De Grassi, "Un genio particolare per le Arti Belle": uno sguardo sulle collezioni bellunesi, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 332, 2006, p. 40.

e conoscenze che avrebbe potuto trattare del bellunese – soprattutto dal punto di vista artistico – in maniera più approfondita e completa. Viene da chiedersi se Guernieri avesse effettivamente letto quanto era stato scritto sull'Esposizione nei giornali sopra citati prima di realizzare il catalogo e gli atti.

Tuttavia, dopo aver trattato tutti questi punti, si può concludere che resta sempre indiscusso il peso che ebbe l'Esposizione nell'essere un'importante discriminante per dare avvio ad una considerazione maggiore della produzione artistica presente nel territorio bellunese.

### III. Gli artisti bellunesi del XIX secolo

#### 3.1 Virginio Andrea Doglioni: erudito bellunese d'eccellenza

Virginio Andrea Doglioni (fig.5) ha avuto un ruolo cardine nella riscoperta dell'arte bellunese e nel rinnovare l'interesse verso quest'ultima. Prima di tracciare un quadro biografico degno della sua figura, è bene fare una premessa. La riscoperta di questo erudito è avvenuta grazie ad un Fondo che porta il suo nome e che è conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Belluno. All'interno di quest'ultimo sono contenuti vari documenti che testimoniano il lavoro che Doglioni ha compiuto nel corso della sua esistenza al fine di valorizzare, tutelare, conservare e soprattutto riscoprire l'arte bellunese. Questa raccolta di documenti è vasta e contiene manoscritti, appunti, scritti e carteggi.

Passando ora a delineare un profilo biografico di Doglioni, la sua nascita si colloca nel 1896 a Belluno<sup>292</sup>. Dopo essersi arruolato tra i volontari alpini partecipò alla Prima Guerra Mondiale e nel 1918 fu imprigionato e rinchiuso a Soproniek, una prigione ungherese<sup>293</sup>. Solo alla fine della prigionia riuscì a tornare in Italia, e da qui iniziarono le sue molteplici degenze negli ospedali militari, in ultimo quello di Anzio, dove ebbe la possibilità di seguire dei corsi all'Accademia Britannica di Belle Arti<sup>294</sup>. Negli anni '20 del Novecento partecipò ad alcuni eventi importanti di carattere artistico, come la Biennale d'Arte a Roma nel marzo del 1925, e nel 1929 cominciò a lavorare all'Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore fornendo un grande apporto in termini di storia dell'arte bellunese<sup>295</sup>. Tra il 1930 e il 1938 organizzò diverse mostre ed eventi espositivi relativi all'arte locale a lui contemporanea<sup>296</sup>.

Tra tutte queste mostre, due sono ritenute più significative delle altre e sottolineano ancora di più l'interesse di Doglioni per l'arte bellunese e la sua volontà di valorizzarla. Il primo evento espositivo è rappresentato dalla *Prima Mostra sindacale d'arte della provincia di Belluno*, tenutasi dal 17 dicembre 1933 al 16 gennaio 1934<sup>297</sup>. Di questa, come delle altre mostre organizzate da Doglioni, all'interno del suo Fondo archivistico sono presenti diversi documenti. Per questo caso nello specifico si sono ritrovati il regolamento della

---

<sup>292</sup> Bellafore, V. Doglioni, *Cronologia Biografica*, in M. Busatta, F. P. Franchi, M. Morales, F. Vendramini, *Virginio A. Doglioni, Cent'anni di arte e storia a Belluno*, Belluno 1996, p. 153.

<sup>293</sup> *Ibidem*.

<sup>294</sup> *Ibidem*.

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>296</sup> *Ibidem*.

<sup>297</sup> ASCB, *Fondo Doglioni*, album 74.

mostra, il catalogo delle opere (fig.6) e due articoli di giornale, il primo su “Il Gazzettino” e il secondo su “Il lavoro fascista”<sup>298</sup>. All’interno del primo si sottolineava che le opere esposte erano poche, ma di valore pregiato e riguardavano solo l’arte contemporanea a Doglioni<sup>299</sup>. Dalla lettura dell’articolo, si evince che l’affluenza del pubblico era molto scarsa e che sarebbe stato meglio organizzare la mostra durante i mesi più caldi dell’anno. Mentre nel secondo, si scopriva che la mostra era stata organizzata nel palazzo della Corte d’Assise a Belluno e si sottolineava che «si vedrà che lo sforzo artistico testimoniato è veramente degno di plauso e di elogio»<sup>300</sup>.

La seconda mostra è la *Mostra provinciale delle arti popolari* del 1937, della quale è presente il volantino all’interno dei documenti conservati nel Fondo Doglioni. Prima di presentare brevemente questo evento espositivo, è bene fare una premessa. L’oggetto della mostra riguardava la produzione folcloristica bellunese e l’interesse di Doglioni verso questa tipologia di arte era molto sentito, anche perché, tramite le mostre di questo genere, riusciva a ricreare il clima difficile in cui si stava vivendo<sup>301</sup>. Doglioni nella riscoperta dell’arte popolare, e non solo, si avvale dell’aiuto del dialettologo Giovanni Battista Pellegrini<sup>302</sup>. Doglioni indagò «a tappeto<sup>303</sup>» la provincia di Belluno dal punto di vista dell’arte folcloristica che per lui comprendeva dialetti, manufatti, abitazioni, usi e costumi, cibi, comportamenti sociali, medicina, ecc.<sup>304</sup>. Di conseguenza, riguardava diversi aspetti della cultura locale bellunese e le parole stesse di Doglioni riassumono quanto fossero importanti per lui la produzione artistica popolare e che fosse necessario dare a quest’ultima un giusto luogo in cui potesse essere esposta e ammirata da tutti. Infatti, in un documento del 1937 egli dichiarava che:

Così aspetti ignorati e pur notevoli della vita del nostro popolo vengono studiati e messi in luce; molti oggetti di valore e interesse artistico e demologico che certamente sarebbero andati dispersi, vengono raccolti e conservati; si valorizzano piccole industrie individuali [...]»<sup>305</sup>.

---

<sup>298</sup> *Ibidem.*

<sup>299</sup> *Ibidem.*

<sup>300</sup> *Ibidem.*

<sup>301</sup> M. Busatta, *Alle radici della tradizione*, cit., p. 95.

<sup>302</sup> F. Vendramini, *Virginio Andrea Doglioni e la ripresa delle iniziative culturali a Belluno nel secondo dopoguerra*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 354, 2014, p. 58.

<sup>303</sup> M. Busatta, *Alle radici della tradizione*, cit., p. 94.

<sup>304</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>305</sup> *Ibidem.*

Queste parole rimarcavano un altro concetto fondamentale, ovvero che se tale produzione artistica non fosse stata esposta all'interno di una mostra, sarebbe venuto meno l'interesse verso quest'ultima, causando la perdita di memoria di tutto il panorama folcloristico. Si ritiene che l'impegno di Doglioni verso l'arte popolare sia molto significativo, anche perché è come se anticipasse tutto ciò che riuscì a fare negli anni successivi in termini di riscoperta dell'arte bellunese moderna.

Doglioni ebbe davvero un grande ruolo in questo e non può non essere conosciuto nel panorama bellunese.

Ora, tornando alla mostra, si è a conoscenza che Doglioni realizzò anche un questionario e una classifica generica di ciò che era più significativo da esporre<sup>306</sup>. Entrambi erano divisi per capitoli (architettura rustica, arti domestiche, arti pastorali, arti sociali e religiose, musiche popolari) e il catalogo ricorda 1.855 oggetti esposti<sup>307</sup>. Doglioni decise di esporre gli oggetti in diversi ambienti, come la sala per l'arte religiosa o la sala dei tessuti<sup>308</sup>. Tuttavia, questo interesse iniziò a diminuire, poiché uno dei suoi obiettivi era realizzare un museo etnografico a Belluno, per il quale fornì molte idee, ma le istituzioni non erano pronte a dare seguito a questo suo progetto<sup>309</sup>. Di fatto, Doglioni era «una voce inascoltata» e un erudito lungimirante, da diversi punti di vista. Basti pensare all'idea del museo etnografico. Oggi avrebbe avuto tutta questa difficoltà a dare luogo ad un progetto simile? Riflettendo su questo e considerando l'attività museale a Belluno, si ritiene che Doglioni potrebbe essere abbastanza soddisfatto dell'impegno attuale della comunità di conservare gli oggetti folcloristici e quindi di tenere anche la memoria della storia locale. Tuttavia, è bene aggiungere che nel Fondo Doglioni sono presenti due lettere<sup>310</sup> in cui si testimonia un rinnovato interesse per l'arte popolare. La prima venne scritta il 7 giugno 1946 dallo stesso Doglioni a Giovanni Battista Pellegrini, che lui chiamava affettuosamente Nino, mentre la seconda era la risposta di quest'ultimo a Doglioni<sup>311</sup>. Doglioni esprimeva a Pellegrini il suo desiderio di organizzare una mostra di arti popolari, in quanto come già detto ciò che preoccupava Doglioni era salvaguardare tutto ciò che

---

<sup>306</sup> *Ibidem*.

<sup>307</sup> Ivi, p. 96.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> Ivi, p. 93.

<sup>310</sup> F. Vendramini, *Virginio Andrea Doglioni e la ripresa delle iniziative culturali a Belluno nel secondo dopoguerra*, cit., p. 58.

<sup>311</sup> Ivi, pp. 58-59.

era possibile delle «tradizioni locali»<sup>312</sup>. Pellegrini aiutò molto Doglioni nella riscoperta dell'arte locale e nel riattivare gli studi sul bellunese<sup>313</sup>. Alla fine, quest'ultimo non riuscì a realizzare la mostra, ma questo non gli impedì di organizzare altri eventi espositivi degni di nota negli anni successivi.

Tornando ora al profilo biografico, si è a conoscenza che Doglioni dal 1938 al 1942 ricoprì il ruolo di insegnante di storia dell'arte al Liceo Classico Tiziano di Belluno, avvalendosi anche dell'aiuto dei suoi scritti sulla «storia dell'arte antica, moderna, italiana, veneta e bellunese»<sup>314</sup>.

Purtroppo, egli non riuscì a sfuggire alla Seconda Guerra Mondiale e nel 1944 fu arrestato dalla polizia tedesca assieme alla moglie e al figlio, venne torturato e portato al carcere di Bolzano<sup>315</sup>. Dopo un ricovero all'ospedale di Bolzano, nel corso del medesimo anno, ricominciò ad occuparsi dell'arte bellunese e realizzò una serie di disegni e xilografie sulla base delle esperienze vissute nel campo di concentramento di Bolzano<sup>316</sup>.

Negli anni successivi continuò ad occuparsi dell'organizzazione di eventi espositivi sull'arte locale bellunese, soprattutto tra il 1948 e il 1952 con la rassegna del “Settembre bellunese”<sup>317</sup>.

Negli anni Cinquanta, Doglioni iniziò ad interessarsi anche del luogo in cui si sarebbero dovute ospitare le mostre. All'interno di due articoli del giornale “Il Gazzettino” si sottolineava questo aspetto. Nel primo, risalente al 16 giugno 1950<sup>318</sup>, Doglioni ribadiva che era necessaria la presenza di un luogo specifico per gli eventi espositivi, anche con lo scopo di dare sostegno e tutelare la produzione artistica della provincia di Belluno, che al momento faticava a risollevarsi a causa dei devastanti effetti della Seconda Guerra Mondiale. Ma è bene leggere le parole stesse dell'erudito, che affermava:

Qualora l'arte debba sussistere e sia riconosciuta come espressione del vivere civile, è necessario trovare un meccanismo sociale per cui la vita e l'opera

---

<sup>312</sup> Ivi, p. 59.

<sup>313</sup> Ivi, p. 60.

<sup>314</sup> O. Ceiner, *Novecento d'arte a Belluno: l'archivio di Virginio Andrea Doglioni*, in *Le collezioni civiche del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo dei Giuristi, 16 settembre – 12 novembre 2006), a cura di M. De Grassi, Belluno 2006, pp. 5-6.

<sup>315</sup> Bellafore, V. Doglioni, *Cronologia Biografica*, cit., p.155.

<sup>316</sup> *Ibidem*.

<sup>317</sup> *Ibidem*.

<sup>318</sup> V. Doglioni, *Una raccolta d'arte contemporanea fra le iniziative da porre in pratica*, “Il Gazzettino”, p.2. Qui mancano la data e il numero del giornale.

degli artisti vengano ugualmente assicurati e protetti [...] la Società intera, allora, deve assumere la tutela della vita, e della opera degli artisti come un proprio dovere [...]»<sup>319</sup>.

La questione appena vista riguardava anche la valorizzazione delle opere d'arte locale, poiché non solo era corretto che queste ultime avessero a disposizione uno spazio espositivo degno del loro valore, ma questo luogo poteva dar loro una risonanza maggiore. Parte di questo discorso, assieme ad una possibile soluzione al problema mosso da Doglioni, si trova all'interno del secondo articolo del 14 giugno 1950. Qui lo stesso Doglioni rendeva nota una sua personale proposta, che successivamente venne messa in atto dall'amministrazione comunale. Di seguito le parole di Doglioni:

non poteva esser consentita la mancanza in un capoluogo di provincia di una sede adatta dove gli artisti potessero rappresentare le loro opere. Questa sede non può non essere il salone dell'ex palazzo dei Vescovi, già Corte d'Assise, che il comune ha voluto ripristinare a sede di tutto il movimento culturale e delle sue manifestazioni. Esso edificio ha una funzione di estrema importanza: Belluno inaugurerà dunque una nuova epoca; e sia l'epoca del ritorno delle arti figurative, pittura e scultura, nella figura sociale<sup>320</sup>.

Infatti, le sedi espositive non erano molte, problema che si risolse quando qualche anno dopo, il Museo Civico di Belluno capì quanto fosse importante occuparsi di questi problemi<sup>321</sup> – delle sedi espositive si tornerà a parlarne nel paragrafo successivo. Doglioni ritornò sulla questione nel novembre 1963, appena dopo la tragedia del Vajont, poiché riteneva giusto che venisse istituito un museo etnografico che tramandasse «ai posteri la nobiltà dei sentimenti e la dedizione all'arte del popolo del Piave»<sup>322</sup>.

Sempre tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Doglioni si dedicò molto alla stesura di libri sull'arte locale bellunese, come *Pitture bellunesi del medioevo e del rinascimento*, e

---

<sup>319</sup> *Ibidem*.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

<sup>321</sup> M. De Grassi, *Il Museo Civico e l'attività espositiva a Belluno nel secondo dopoguerra*, in *Le collezioni civiche del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo dei Giuristi, 16 settembre – 12 novembre 2006), a cura di M. De Grassi, Belluno 2006, p. 15.

<sup>322</sup> M. Morales, *L'organizzatore di cultura*, in M. Busatta, F. P. Franchi, M. Morales, F. Vendramini, *Virginio A. Doglioni, Cent'anni di arte e storia a Belluno*, Belluno 1996, p. 109.

continuò ad interessarsi della valorizzazione e della conservazione dell'arte locale<sup>323</sup>. Un esempio è dato da un'altra rassegna tenutasi tra il 1952 e il 1962, chiamata "Disegno del fanciullo", che ebbe una grande partecipazione di giovani e a cui si associarono dei premi a chi era ritenuto più capace degli altri<sup>324</sup>.

Dogliani si spense a Belluno nel 1979<sup>325</sup>. Questa fu una grande perdita, poiché Dogliani non era solo un bellunese d'eccellenza, ma soprattutto colui che aveva «prima di tutto sprovincializzato e aperto all'esterno l'ambiente artistico locale<sup>326</sup>».

Dogliani può davvero essere definito un «appassionato ricercatore e uno studioso di storia locale<sup>327</sup>», in quanto ha tentato con determinazione di raggiungere due obiettivi: in primo luogo tutelare e conservare il patrimonio artistico a lui vicino; in secondo di creare un collegamento tra la realtà locale bellunese e ciò che stava al di fuori di questo territorio<sup>328</sup>. Ma da dove scaturiva tutto questa passione per l'arte locale, del territorio? Un peso notevole dovette averlo sicuramente la famiglia di Dogliani. Infatti, è molto probabile che quest'ultimo avesse sviluppato un forte interesse dal punto di vista erudito, documentario e storiografico verso l'arte locale bellunese, e non solo, grazie alla sua storia familiare e all'educazione umanistica che quest'ultima gli diede<sup>329</sup>. A questo si devono aggiungere altri due fattori. Il primo è rappresentato dal contesto locale, soggetto a problemi economici, emigrazione, devastazione dell'agricoltura, povertà<sup>330</sup>. Il secondo è dato dal primo conflitto mondiale che fece scaturire in Dogliani un forte patriottismo e la volontà di riscatto personale e della collettività<sup>331</sup>. Inoltre, con la fine della guerra, era chiaro che era stato proprio quest'ultimo a plasmare il carattere di Dogliani, e quindi questa sua passione verso la storia e la storia dell'arte locale<sup>332</sup>. Lui stesso diceva:

Con le nostre ricerche ci proponiamo di suscitare l'interesse pubblico per quel nostro patrimonio meraviglioso che, nei costumi e negli usi, nei canti e nei proverbi, nelle leggende e nelle manifestazioni artistiche, racchiude, in buona

---

<sup>323</sup> Bellafore, V. Dogliani, *Cronologia Biografica*, cit., p. 156.

<sup>324</sup> M. Morales, *L'organizzatore di cultura*, cit., p. 82.

<sup>325</sup> Ivi, p. 156.

<sup>326</sup> O. Ceiner, *Novecento d'arte a Belluno*, cit., p. 9.

<sup>327</sup> F.P. Franchi, *Storia di un uomo civile*, in M. Busatta, F. P. Franchi, M. Morales, F. Vendramini, *Virginio A. Dogliani, Cent'anni di arte e storia a Belluno*, Belluno 1996, p. 12.

<sup>328</sup> Ivi, p. 15.

<sup>329</sup> Ivi, p. 20.

<sup>330</sup> *Ibidem*.

<sup>331</sup> Ivi, p. 22.

<sup>332</sup> Ivi, p. 25.

parte, i germi da cui si verranno svolgendo la grandiosità e la bellezza morale del nostro incivilimento<sup>333</sup>.

Oltre a questo, si deve aggiungere che Doglioni si occupava di arte anche in maniera diretta, non solo tramite l'organizzazione di eventi espositivi o nella stesura di libri, saggi, e altro<sup>334</sup>. Infatti, egli si dedicò molto all'attività artistica e produsse molte opere che riguardavano tanto la figura umana quanto la natura. Nel realizzare questi lavori, Doglioni usò diverse tecniche, quali l'olio, l'encausto, l'acquarello, la xilografia, l'affresco<sup>335</sup>. Dal punto di vista artistico, egli riuscì a creare opere in cui vi era un corretto equilibrio sia nella forma sia nel contenuto. Ciò si collega al momento in cui la facoltà visiva di Doglioni stava venendo meno ed egli decise di accantonare la produzione artistica, ma di continuare però ad occuparsi di questioni legate all'arte e alla cultura.

Rispetto ad Angelo Guarnieri, sul quale ci si è soffermati nel precedente capitolo, Doglioni ebbe un'importanza ancora più grande nella valorizzazione e riscoperta dell'arte bellunese: ne sono una prova le mostre che organizzò nel corso del Novecento e la pubblicità di questi eventi espositivi all'interno dei giornali, al fine anche di coinvolgere più persone possibili. Di fatto, le sue attività trovavano maggiore espressione nell'organizzazione delle mostre, nel collaborare con giornali e periodici e nel realizzare opere d'arte<sup>336</sup>.

Doglioni aveva già dentro di sé questo forte interesse verso la tutela, la valorizzazione e la conservazione, che gli derivava anche dalla conoscenza dell'operato di Guarnieri, almeno in termini di storia locale – opinione che trova conferma all'interno di un testo in cui si dichiara che Doglioni si era formato in maniera autonoma ma usufruendo degli studi precedenti di diversi studiosi bellunesi, tra i quali figurava Guarnieri<sup>337</sup>.

### **3.2 La rassegna del «Settembre bellunese»**

Tra le diverse iniziative volte alla riscoperta e alla valorizzazione del bellunese, una delle più degne di nota fu la rassegna del «Settembre bellunese» (1948-1952). Durante il Fascismo era stato proposto il mese di agosto come periodo più indicato per questi

---

<sup>333</sup> *Ibidem.*

<sup>334</sup> M. Morales, *L'organizzatore di cultura*, cit., p.91.

<sup>335</sup> *Ibidem.*

<sup>336</sup> *Ivi*, p. 82

<sup>337</sup> M. Busatta, *Alle radici della tradizione*, cit., p. 98.

eventi<sup>338</sup>. Tuttavia, si decise che il mese più adatto fosse settembre, dato che dipingeva l'ambiente circostante «con colori che nessun altro mese ha così blandi e vividi insieme»<sup>339</sup>. Ma da dove scaturì questa idea? Tutto iniziò da un caffè nel centro di Belluno in cui alcuni artisti e musicisti locali si ritrovavano con l'intento di dare luogo ad una serie di eventi, non solo per risollevarne la cultura bellunese da vari punti di vista, ma anche per rilanciare il turismo<sup>340</sup>. All'interno di "Il Gazzettino" si parlava di questo progetto e l'anonimo autore si poneva degli interrogativi, tra cui se questa rassegna non avrebbe spinto altri artisti locali a promuovere l'interesse della comunità verso la cultura bellunese<sup>341</sup>.

Tra le varie iniziative inserite nella rassegna figuravano diverse mostre d'arte<sup>342</sup>. La rassegna, che prevedeva anche eventi di carattere sportivo, permise di fondare le basi per una ripartenza della cultura a seguito del secondo conflitto mondiale<sup>343</sup>. Chiaramente non sorprende che tra i nomi degli organizzatori (fig.7) figurò quello di Virginio Doglioni, il quale cercò anche di portare la cultura e l'arte bellunese al di fuori della sola realtà locale<sup>344</sup>.

Grazie ad un articolo apparso ne "Il Gazzettino" il 16 settembre 1948 siamo in possesso di alcune informazioni su uno dei primi eventi espositivi organizzati durante la rassegna, la *Mostra interprovinciale d'arte dei sindacati di Belluno-Trento e Bolzano*<sup>345</sup>, e che riguardava la produzione artistica di pittori, scultori e architetti di queste ultime zone. Si trattava di una mostra che aveva già avuto luogo a Trento, ma nonostante questo non era identica alla precedente<sup>346</sup>. Infatti, nell'articolo si affermava che «nel suo complesso la rassegna può considerarsi affatto nuova, come era giusto che fosse». Dopo aver visitato la mostra di Trento, l'autore dell'articolo, Silvio Branzi, riteneva che «l'attenzione, prima che sui quadri, si fermò sulla città, sulle strade e sulle case, sulla gente e sul suo modo di

---

<sup>338</sup> F. Vendramini, *Virginio Andrea Doglioni e la ripresa delle iniziative culturali a Belluno nel secondo dopoguerra*, cit., p. 66.

<sup>339</sup> Ivi, p. 72.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> Ivi, p. 73.

<sup>342</sup> Ivi, p. 72.

<sup>343</sup> G. Larese, *Belluno negli anni '50, in 1951-2001. Cinquant'anni di attività del Circolo Culturale Bellunese*, a cura di L. Coin, F. Caruso, Belluno 2004, pp. 18-19.

<sup>344</sup> F. Vendramini, *Virginio Andrea Doglioni e la ripresa delle iniziative culturali a Belluno nel secondo dopoguerra*, cit., pp. 74-75. Gli altri organizzatori erano: Nino Prosdocimi, Abele della Colletta, Antonio Bertolissi, Carlo Protti, braccio destro di Doglioni, ed Emilio Giro.

<sup>345</sup> ASCB, *Fondo Doglioni*, album 75, busta 24. La mostra durò dal 11 – 30 settembre 1948.

<sup>346</sup> *Ibidem*.

pensare e di esprimersi»<sup>347</sup>. Tutto ciò serviva ad orientare lo spettatore al fine di una giusta comprensione delle opere esposte alla mostra. Branzi era convinto di questo pensiero tanto da rimarcarlo altre volte all'interno dell'articolo, dicendo che «tutto può servire a comprendere l'arte, a coglierne il senso intimo e valutarne i momenti positivi e negativi». Tramite un altro articolo ne "Il Gazzettino" del 22 settembre 1948 si hanno altre notizie sulla mostra<sup>348</sup>. Il luogo in cui venne realizzato l'evento era palazzo Dolomiti e le opere esposte erano settantasei, soprattutto di artisti bellunesi. Cosa significativa se si considera che «lo scarto operato dai giudici ha toccato il cinquanta per cento»<sup>349</sup>. L'autore dell'articolo continuava dicendo che la rassegna, in generale, era molto varia e ciò permetteva sia di esprimere un parere più che positivo su quanto organizzato nel primo anno del Settembre Bellunese sia di promuovere questi eventi anche per gli anni successivi<sup>350</sup>.

Tra i nomi degli artisti elogiati, è da sottolineare quello di Virginio Doglioni. Di fatto in qualità di artista aveva esposto delle opere e su di lui si diceva:

C'è in codesto artista un grande amore di chiarezza e di semplicità, cui egli intende arrivare nella rigorosa coerenza di tutti gli elementi compositivi del quadro. Linea e colore, volume e spazio si subordinano infatti perfettamente all'assunto. E commuove la fatica che il pittore si impone per piegare o trattenere a tale scopo ogni estro, ogni impulso incontrollato dello spirito. Ne sorte una pittura precisa, quasi miniata, attentissima, ma nella quale la volontà prende spesso il sopravvento sulla ispirazione<sup>351</sup>.

In conclusione, si affermava che la mostra meritava di essere vista «con attenzione e amore, e che postula la utilità indiscutibile di approfondire sempre più i contatti spirituali fra le tre provincie dolomitiche».

Successivamente, nel corso del 1949 vennero realizzate due mostre, una relativa agli artisti coevi a Doglioni, l'altra alla riscoperta degli artisti dell'Ottocento bellunese. Nel 1950 e nel 1951 si organizzarono anche altri eventi espositivi, con opere non solo contemporanee, ma anche relative all'arte bellunese precedente al XIX secolo,

---

<sup>347</sup> *Ibidem.*

<sup>348</sup> ASCB, *Fondo Doglioni*, album 75, busta 25.

<sup>349</sup> *Ibidem.*

<sup>350</sup> *Ibidem.*

<sup>351</sup> *Ibidem.*

permettendo così di avere una presentazione più completa del panorama artistico bellunese. Interessante è quanto viene scritto in un documento del 17 gennaio 1950 in cui si elencavano le varie iniziative che avrebbero avuto luogo nel corso dell'anno:

Tali iniziative si sarebbero dovute concretare con Mostra Sindacale Provinciale d'Arte, nella qual sarebbero banditi un concorso per paesaggio provinciale, tale da interessare anche l'Ente del Turismo; un concorso per il miglior ritratto di un vivente; una libera composizione<sup>352</sup>.

Come già accennato, uno dei problemi dell'organizzare mostre d'arte erano le sedi espositive. Oltre ad essere una questione che stava molto a cuore a Doglioni, anche gli altri organizzatori della rassegna se ne preoccuparono con l'aggiunta del pittore Paolo Cavinato<sup>353</sup>. Su questo tema egli scrisse l'articolo *Manca una sede per le mostre ma non è difficile trovarla* su "Il Gazzettino", in cui esprimeva chiaramente che con la fine della guerra era ormai giunto il momento di occuparsi della questione dell'arte a Belluno<sup>354</sup>. Poi Cavinato aggiungeva:

Ma se tutti lasciamo che le cose vadano alla deriva ci rendiamo direttamente responsabili di questa penosa situazione. Vediamo, per esempio, come l'arte, la più nobile delle attività umane, sia negletta e offesa qui a Belluno. Le mostre non hanno ancora trovato una sede degna e questo non torna certo a nostro onore [...]. Parlando di sede degna intendiamo idonea ad ospitare e mettere in giusto valore le opere di artisti seri e sinceri<sup>355</sup>.

Perciò è chiaro come Cavinato volesse che ci fosse la giusta e degna considerazione dell'arte locale, a cominciare da un corretto luogo espositivo. Allo stesso tempo, come Doglioni, Cavinato rimarcava la questione del far conoscere il bellunese e la sua cultura al di fuori dei confini della provincia. Tuttavia, questo obiettivo era difficile da centrare essendoci una mentalità chiusa e a volte un sentimento di paura verso ciò che era esterno

---

<sup>352</sup> Ivi, album 76.

<sup>353</sup> F. Vendramini, *Virginio Andrea Doglioni e la ripresa delle iniziative culturali a Belluno nel secondo dopoguerra*, cit., p. 75. Tra gli artisti che esposero le loro opere nella mostra del 1948 figurava il nome di Cavinato, del quale si diceva quanto fosse capace, soprattutto nei disegni. Cfr. ASCB, *Fondo Doglioni*, album 75, busta 25.

<sup>354</sup> Ivi, p. 76.

<sup>355</sup> *Ibidem*.

al proprio paese. Lo stesso Cavinato affermava che si dovevano togliere «di dosso tante grettezze che avviliscono, tanti pregiudizi che spengono ogni entusiasmo [...]. Belluno può vivere degnamente nel suo piccolo, purché si faccia qualcosa e si esca finalmente dal torpore»<sup>356</sup>.

In conclusione, Cavinato chiedeva al Comune di fornire «una sede consona per le mostre d'arte» e non solo<sup>357</sup>. Tra i vari edifici presenti a Belluno, Palazzo Minerva era molto usato, e si riteneva che le sue due sale al pian terreno potessero essere una soluzione al problema, seppur temporanea<sup>358</sup>.

Alle questioni mosse da Cavinato diede risposta un articolo, anonimo apparso sul medesimo giornale il 28 gennaio 1949<sup>359</sup>. Qui l'autore era d'accordo con Cavinato e permetteva di rendere nota la realtà del bellunese dal punto di vista delle sedi espositive, fornendo informazioni che combaciavano con quanto detto da Cavinato e da Doglioni. L'autore parlando di Palazzo Minerva aggiungeva che «a parte il problema dell'illuminazione, sala era pure che poteva tradursi, con qualche ritocco, in vera sede di mostra»<sup>360</sup>.

Doglioni, come già detto, si interessò molto a questo problema e affidò alcune riflessioni sul tema ad un testo conservato, dattiloscritto, conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Belluno. Il dattiloscritto si intitola *La società deve conoscere e difendere le opere d'arte e gli artisti* e si riferisce all'operato del Sindacato degli artisti, pittori e scultori di Belluno<sup>361</sup>. Già dalla titolazione del testo si evince che tra il sindacato e gli artisti vi fossero delle ostilità e dei contrasti<sup>362</sup>. È significativo che già qui si metta in

---

<sup>356</sup> *Ibidem.*

<sup>357</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>358</sup> *Ibidem.*

<sup>359</sup> Il Bellunese, *Controluce. Arte*, "Il Gazzettino", 28 gennaio 1949, 2, 1949.

<sup>360</sup> *Ibidem.*

<sup>361</sup> F. Vendramini, *Virginio Andrea Doglioni*, cit., p. 77. Oltre al dattiloscritto, all'interno dell'Archivio Storico di Belluno è presente il documento originale scritto a mano dallo stesso Doglioni. Cfr. ASCB, *Fondo Doglioni*, album 75, busta 40.

Il Sindacato degli artisti, pittori e scultori di Belluno era una nuova associazione nata nel 1946 e al suo interno operava anche Doglioni. A questa associazione aderirono quasi tutti gli artisti della provincia e si era selezionati in base al merito, in maniera tale da distinguere artisti principianti e professionisti. Una delle funzioni più importanti del sindacato fu di fornire a diversi artisti la possibilità di espandere la loro produzione artistica anche al di fuori della provincia di Belluno. Fatto che si lega ad uno degli obiettivi di Doglioni, ovvero permettere che l'arte bellunese uscisse dai confini della provincia e che così fosse conosciuta anche al di fuori del suo territorio. Cfr. M. De Grassi, *Il Museo Civico e l'attività espositiva a Belluno nel secondo dopoguerra*, in *Le collezioni civiche del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo dei Giuristi, 16 settembre – 12 novembre 2006), a cura di M. De Grassi, Belluno 2006, p. 17.

<sup>362</sup> *Ibidem.*

evidenza che è importante tutelare e conservare l'arte locale. A tal proposito non sorprende che Doglioni abbia scritto un documento con questo contenuto, in quanto si tratta di temi a lui molto cari e che esprime con forza sin dall'inizio del suo operato, tanto da artista quanto da organizzatore di eventi espositivi.

All'inizio del suo discorso Doglioni dichiarava:

La vigilanza più rigorosa e ed anche settaria, in questo campo, deve essere esercitata dagli artisti, prima di ogni altro, per la conservazione del patrimonio artistico [...] La provincia di Belluno non può contare su industrie di certa entità e su altre risorse naturali come tante altre consorelle in Italia, per instaurare qualche benessere per la sua popolazione. Ma questo patrimonio provinciale che è anche nazionale, costituito dalle bellezze naturali e da quelle create dalle generazioni che si sono susseguite e si susseguono nel tempo, ha valore inestimabile perché non può essere sostituito, né ricostruito. Molti non comprendono questo valore, neppure sotto il punto di vista pratico ed interessante la loro stessa vita economica presente: quello del turismo nazionale ed internazionale che si traduce poi in benessere ed in prosperità per tante categorie di cittadini investite ed interessate al problema<sup>363</sup>.

Una delle categorie individuate da Doglioni era appunto quella degli artisti, pittori e scultori<sup>364</sup>. Dalle parole di Doglioni si evince nuovamente che il suo intento fosse far conoscere l'arte locale non solo a livello nazionale, ma anche internazionale<sup>365</sup>. Chiaramente per permettere tutto questo, le opere dovevano avere una degna collocazione, anche per presentare al meglio le glorie del bellunese. Ecco che qui ritorna quanto detto precedentemente da Cavinato sulle sedi espositive. Infatti, nel dattiloscritto, Doglioni dichiarava che «non poteva non essere consentito che non ci potesse essere in un capoluogo di provincia, una sede adatta dove gli artisti non potessero presentare le loro opere»<sup>366</sup>. In generale le sedi comunemente usate erano Palazzo Minerva, la sala dell'Albergo Cappello, l'ex palazzo dei Vescovi e le Scuole Gabelli.

Doglioni riteneva che la sede più consona dovesse essere il salone dell'ex palazzo dei Vescovi, ormai Corte d'Assise, al quale attribuiva il ruolo di aver inaugurato un nuovo

---

<sup>363</sup> ASCB, *Fondo Doglioni*, album 75, busta 40, pp. 1-5.

<sup>364</sup> *Ibidem*.

<sup>365</sup> *Ibidem*.

<sup>366</sup> *Ibidem*.

periodo e il ritorno dell'arte dal punto di vista figurativo, pittorico e scultoreo<sup>367</sup>. Il Comune di Belluno scelse questa sede quando, nel 1951, inaugurò l'Auditorium con un concerto dell'orchestra Stabile di Belluno<sup>368</sup>.

Purtroppo, con l'avvento del 1952, ci fu l'ultimo anno della rassegna con un seguito di forti polemiche<sup>369</sup>. Di fatto, una delle possibili motivazioni per cui si mise fine alla rassegna è rappresentato da una serie di rivalità e scontri, nati a causa di una sospetta mancata equità nell'esprimere i giudizi e nell'attribuire i premi da parte della giuria<sup>370</sup>.

La conclusione negativa di questi eventi diventò sempre più evidente anche grazie a uno scambio epistolare tra Doglioni e uno dei giurati, avvezzo a fare favoritismi<sup>371</sup>. Infatti, in una lettera del 22 ottobre 1952, Doglioni dichiarava che la mostra, organizzata durante la rassegna nel 1952, ebbe un risultato negativo a causa di vari motivi, tra i quali «arbitri sia nell'ordinamento delle sale, già predisposto dalla Giuria, sia nell'introdurre nella Mostra nuove opere di artisti [...]»<sup>372</sup>. Doglioni aggiungeva che era opportuno segnalare tutte le scelte prese dagli organizzatori dell'ultima mostra della rassegna del «Settembre bellunese»<sup>373</sup>.

### **3.3 Doglioni e la *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento del 1949***

Quanto detto precedentemente sulla rassegna del «Settembre bellunese» serve ad introdurre un evento espositivo che si svolse nel 1949 e che venne organizzato da Doglioni. Si sta parlando della *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento* che ebbe luogo dal 28 agosto al 15 settembre 1949 e che ebbe un'importanza primaria non solo per la conoscenza degli artisti ottocenteschi, ma fu la prima di tante mostre, volte a riscoprire l'arte bellunese, a valorizzarla e a tutelarla.

Già prima del settembre del 1949, Doglioni e Carlo Protti, il presidente del Comitato Esecutivo del «Settembre bellunese», stavano pensando di realizzare la mostra, come si può evincere da due documenti. Il primo risale al 31 maggio 1949 e venne scritto da

---

<sup>367</sup> Il palazzo dei Vescovi si trova a Belluno in piazza Duomo, accanto alla Prefettura. Cfr. F. Vendramini, *Virginio Andrea Doglioni e la ripresa delle iniziative culturali a Belluno nel secondo dopoguerra*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 354, 2014, p. 77.

<sup>368</sup> Ivi, pp. 77-78.

<sup>369</sup> M. Morales, *L'organizzatore di cultura*, cit., p.84.

<sup>370</sup> M. De Grassi, *Il Museo Civico e l'attività espositiva a Belluno nel secondo dopoguerra*, cit., p. 18. La giuria formata dai pittori Giovanni Barbisa, Mario Varagnolo e Gabriele Mucchi.

<sup>371</sup> M. Morales, *L'organizzatore di cultura*, cit., p.85.

<sup>372</sup> *Ibidem*. La lettera venne resa pubblica a seguito della sua presenza nel Fondo Doglioni presso l'Archivio Storico del Comune di Belluno.

<sup>373</sup> *Ibidem*.

Protti, che richiedeva di usare i locali delle Scuole Gabelli per il periodo dal 15 settembre al 15 ottobre<sup>374</sup>. Il secondo, firmato da Doglioni e da Protti, risalente al 15 giugno 1949, conteneva il progetto e il piano organizzativo della mostra e doveva essere sottoposto all'approvazione del Comune di Belluno<sup>375</sup>. Leggendo le prime righe del documento, ciò che colpisce è la chiarezza nell'affermare che la mostra era stata organizzata con un approccio scientifico e nell'aggiungere che erano state scelte «nella vasta produzione di tutti gli artisti solo le opere di indiscussa autenticità»<sup>376</sup>.

Viene esplicitato da subito che il Comitato Esecutivo si sarebbe occupato dell'organizzazione, per poi elencare gli artisti e le rispettive opere<sup>377</sup>.

Il documento contiene molti dettagli, cosa che non sorprende trattandosi di un mezzo per convincere il Comune a dare luogo alla mostra. Per questo, doveva essere quanto più ricco di informazioni possibile, come il luogo dell'evento.

La mostra ebbe luogo alle Scuole Gabelli, a pochi passi dalla stazione ferroviaria di Belluno<sup>378</sup>. Si riteneva che queste ultime fossero l'ideale per accogliere la mostra<sup>379</sup>, probabilmente poiché si trattava – e si tratta ancora oggi essendo tutt'ora esistente – di un edificio che godeva di molto spazio e dovendo esporre più di 200 opere<sup>380</sup>, e di spazio ne serviva molto. Inoltre, era un edificio collocato accanto alla stazione della città e per questo si trovava in un posto molto frequentato, che poteva portare più affluenza di pubblico alla mostra. Riguardo a tutto questo, è bene dire che la Giunta comunale deliberò che il sito della mostra poteva essere quest'ultimo, rispondendo così alla richiesta del Comitato Esecutivo della rassegna, come si evince da un documento dell'8 giugno 1949<sup>381</sup>. Sulla mostra dei pittori dell'Ottocento e sugli altri eventi espositivi, organizzati nel medesimo periodo, la Giunta dichiarava che «la lodevole iniziativa è meritevole di tutto l'incoraggiamento dell'Amministrazione Comunale sia per premiare gli sforzi di alcuni volenterosi e sia per dare una tangibile dimostrazione della capacità artistica e della

---

<sup>374</sup> ASCB, *Fondo Municipio di Belluno*, 1949, cat. IX, c.8, Mostra ed esposizioni artistiche = Monumenti ed opere.

<sup>375</sup> ASCB, *Fondo Doglioni*, album 75.

<sup>376</sup> *Ibidem*.

<sup>377</sup> *Ibidem*.

<sup>378</sup> *Ibidem*.

<sup>379</sup> Ivi, p. 3.

<sup>380</sup> Ivi, p. 4. All'interno delle Scuole Gabelli furono esposte anche le 75 opere della mostra Provinciale Contemporanea e quelle della mostra dell'artigianato bellunese, tenutesi nello stesso anno.

<sup>381</sup> ASCB, *Fondo Municipio di Belluno*, 1949, cat. IX, c.8, Mostra ed esposizioni artistiche = Monumenti ed opere.

maturità economica – industriale della gente bellunese»<sup>382</sup>. Il che permette di evidenziare che il tanto desiderato appoggio delle istituzioni voluto da Doglioni sembra ci fosse per questa rassegna. La Giunta continuava dichiarando che nel centro città non c'era un luogo adatto, dal punto di vista della capienza e della dislocazione degli spazi, ad esporre tutte queste opere e per questo all'unanimità si deliberava che le Scuole Gabelli fossero il luogo migliore<sup>383</sup>. Fatto che ben conferma le ipotesi presentate precedentemente.

In conclusione, la scelta di questo luogo da parte del Comitato deve essere avvenuta anche a seguito di una perizia sul sito, voluta proprio dagli organizzatori per verificare il buono stato dei locali<sup>384</sup>.

Le opere furono collocate «nel primo piano nell'ala ovest e centrale del fabbricato, comprendenti n.11 aule»<sup>385</sup>. Sempre all'interno del documento del 15 giugno 1949, si possono leggere altri dati anche su come furono disposte le opere:

Il criterio generale che verrà strettamente seguito, nell'allestimento delle sale, sarà quello di evitare rigorosamente ogni guasto alle pareti ed ai pavimenti. I dipinti, non verranno appesi alle pareti, bensì a grandi telai, alti m.2,50 distanti dalle mura m. 0,50 sostenuti da murali e muraletti a rivestimento in carta. Le sculture verranno sistemate su basamenti isolati, quelle grandi, su gradinate e tavoli quelle piccole<sup>386</sup>.

Significativo, dal punto di vista della conservazione delle opere, è che nel documento venisse chiesto che fosse costituita una commissione che si occupasse, in maniera specifica, della collocazione delle opere nelle varie sale, ma non solo.

A questo punto, si deve considerare il contesto in cui venne organizzata la mostra. Siamo nel 1949, a pochi anni dalla conclusione del secondo conflitto mondiale, in un momento in cui l'Italia risultava un paese diviso. Infatti, oltre a tutte le abitazioni andate distrutte, si contava un grande numero di morti tra i civili e coloro che avevano partecipato alla

---

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> *Ibidem*. Interessante è che la concessione dello spazio per gli eventi espositivi venne data a seguito di quattro condizioni: lo spazio sarebbe stato occupato dalle mostre solo per il periodo indicato (15 agosto – 15 ottobre); doveva essere nominata una commissione specifica con il compito di controllare che i locali della scuola non subissero danni; dovevano essere usate prima le due palestre e poi i locali della scuola, qualora fosse necessario; se ci fossero stati danni, ne avrebbe risposto il Comitato Esecutivo della rassegna.

<sup>384</sup> *Ibidem*.

<sup>385</sup> ASCB, *Fondo Doglioni*, album 75.

<sup>386</sup> *Ibidem*.

resistenza<sup>387</sup>. Si può dire che la provincia fosse uscita dal conflitto distrutta<sup>388</sup>. Questo sottolinea nuovamente l'importanza della mostra. C'è da dire che non fu l'unica ad essere organizzata nel dopoguerra, ma rispetto alle precedenti, risultava essere più significativa poiché trattava degli artisti dell'Ottocento, e non della produzione artistica contemporanea a Doglioni.

Altra informazione fornita dal catalogo riguarda i prestatori. Infatti, viene detto che sorprese molto il fatto che al momento della richiesta di concessione momentanea delle opere «tutti hanno risposto, con una cordialità e talora con una larghezza»<sup>389</sup>.

Le opere esposte erano circa duecento, e la cosa importante è che «rilevavano la capacità, la probità, la serietà degli artisti bellunesi»<sup>390</sup>.

Tra i vari scopi della mostra, c'era quello che voleva tramite l'osservazione, far riflettere gli artisti contemporanei, gli amatori dell'arte e il pubblico in generale<sup>391</sup>. Riguardo a questo, sono interessanti le parole di Doglioni, presenti all'interno del catalogo della mostra:

Questa Mostra vuole affermare che l'arte figurativa bellunese dell'Ottocento è contrassegnata da una produzione degna di interesse, dotata di individualità e frutto di un nobilissimo impeto rinnovatore, oltre che avere caratteri propri italici, veneti; e nelle opere più alte, notevoli e originali, degni di storia e non solo di cronaca, dando a questa storia quella soda ragione che nelle cose d'arte dà soltanto la diretta visione delle opere. L'Arte dell'Ottocento è contraddistinta e dominata da sensibilità classica. [...] La Mostra è circoscritta agli artisti bellunesi: di scuola regionale veneta dunque, cioè di una delle scuole che fecero la bella verità dell'Ottocento italiano<sup>392</sup>.

Doglioni riteneva che questa mostra, come gli eventi espositivi in generale, fosse un mezzo utile, perché se messa in confronto con le altre, avrebbe potuto portare l'arte bellunese al di fuori dei confini della provincia. Inoltre, dava la possibilità di individuare gli aspetti positivi e negativi dell'evento da lui organizzato<sup>393</sup>.

---

<sup>387</sup> M. Busatta, S. Cavallet, *Dall'Unità agli inizi del XXI secolo*, cit., p. 148.

<sup>388</sup> G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, cit., p. 254.

<sup>389</sup> Ivi, p. 6.

<sup>390</sup> *Ibidem*.

<sup>391</sup> *Ibidem*.

<sup>392</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 7.

<sup>393</sup> O. Ceiner, *Novecento d'arte a Belluno*, cit., p. 9.

All'interno delle prime pagine del catalogo, Doglioni operava già una diversificazione degli artisti e delle loro opere a seconda del soggetto rappresentato. I primi erano i neoclassici, che basavano le loro opere sugli studi fatti in Accademia e dei quali sono rimasti per lo più i ritratti<sup>394</sup>. Tra questi artisti neoclassici figuravano Antonio Bettio, Giovanni De Min, Pietro Paoletti, Placido Fabris e Melchiorre Toller<sup>395</sup>.

I secondi erano gli artisti romantici, successivi al 1848 e volti a trattare dell'unità nazionale, anche perché molti di loro furono combattenti e cospiratori<sup>396</sup>. Alcuni dei più importanti erano Ippolito Caffi, Osvaldo Monti, Giuseppe Ghedina, Giuseppe Segusini<sup>397</sup>.

Il terzo gruppo era quello dei paesaggisti rappresentato da Alessandro Seffer, Eugenio Maddalozzo, Tommaso Da Rin, Valentino Panciera Besarel, e altri<sup>398</sup>. Doglioni su di loro diceva che «sono coloro che hanno compiuto il passaggio dalla scena convenzionale al quadro di genere e dalla veduta di maniera al prospetto caratteristico»<sup>399</sup>.

Il quarto gruppo era formato da coloro che rappresentavano i ritratti sotto forma di scultura e di pittura, tra questi figurava il nome di Goffredo Somavilla<sup>400</sup>. Gli ultimi artisti erano coloro che erano interessati alla rappresentazione del vero, quali ad esempio Luigi Cima e Annibale de Lotto<sup>401</sup>.

Doglioni chiudeva queste prime pagine del catalogo affermando che «tutta la produzione degli artisti bellunesi dell'Ottocento, è sorretta da una tecnica solida: il buon mestiere che una volta era la virtù dell'arte e le assicurava la lunga vita, era una dote comune»<sup>402</sup>.

Come si evince leggendo il catalogo, la maggior parte delle opere esposte riguardava l'ambito della pittura. Infatti, la scultura, le incisioni e i disegni erano presenti ma in quantità numeriche inferiori. Tanto che non sono nemmeno citati nelle prime pagine in cui Doglioni elogia la pittura bellunese ottocentesca.

Ora, volendo considerare come era organizzata la mostra e come erano disposte le varie opere, si può dire che in totale c'erano tredici spazi espositivi disposti su due piani dell'edificio, più precisamente: dieci sale, due corridoi e un vestibolo – fatto interessante,

---

<sup>394</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 8.

<sup>395</sup> *Ibidem*.

<sup>396</sup> *Ibidem*.

<sup>397</sup> *Ibidem*.

<sup>398</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>399</sup> *Ibidem*.

<sup>400</sup> *Ibidem*.

<sup>401</sup> *Ibidem*.

<sup>402</sup> *Ivi*, p. 10.

poiché dimostra come le opere fossero disposte anche in altri luoghi oltre che le tipiche sale d'esposizione.

Il catalogo iniziava dal vestibolo collocato al secondo piano, per passare poi al primo di due corridoi, alle sale espositive e infine all'ultimo corridoio. Questa struttura mette nella condizione di riflettere su quello che doveva essere il percorso espositivo, se ce n'era uno prestabilito e avente un filo logico o se invece si poteva scegliere quello che si preferiva. A questo punto, è bene riportare ciò che era esposto in ogni singolo spazio espositivo. Nel vestibolo, al secondo piano erano esposte alcune delle sculture appartenenti ad Annibale de Lotto<sup>403</sup>. Successivamente, c'era il primo dei vari corridoi collocato a destra, con le sculture di Panciera Besarel come il *Ritratto di Sebastiano Barozzi*<sup>404</sup>. Subito dopo si trovava la I sala che esponeva le pitture di Antonio Bettio e Giovanni De Min<sup>405</sup>. In un altro corridoio si trovava un'ulteriore scultura, *La sorella dello scultore*, di Girolamo Bortotti<sup>406</sup>. La II sala era collocata dopo questo corridoio e conteneva pitture di Pietro Paoletti e Placido Fabris<sup>407</sup>. Appena dopo c'era un altro corridoio con all'interno una scultura di *Papa Pio X* di Bortotti<sup>408</sup>. Nella III sala c'erano alcune delle opere pittoriche di Ippolito Caffi<sup>409</sup>.

Prima di quest'ultima c'era un altro corridoio contenente una scultura di Bortotti, *La Modestia*<sup>410</sup>, mentre la IV sala esponeva altre pitture di Caffi<sup>411</sup>. Prima della sala V, c'era

---

<sup>403</sup> Ivi, pp. 15 – 17. Alcune delle sue opere esposte: *Pure Linfe, Il dannato, Il ritratto del senatore Pastro*.

<sup>404</sup> Ivi, p. 19.

<sup>405</sup> Ivi, pp. 21- 24. Di Bettio erano esposte: *Antioco Castigato da Dio*, due nature morte, *Olocausto*; mentre di De Min c'erano: *Ajace, Le anime purganti, Il Giudizio Universale, Martirio di un santo*.

<sup>406</sup> Ivi, pp. 25-26.

<sup>407</sup> Ivi, pp. 27 – 33. Di Paoletti c'erano: *Ritratto di un uomo di casa Miari, Ritratto di mons. Zuppani, Scena Biblica, s.s. Gregorio XVI in atto di ricevere i deputati di Belluno*; mentre di Fabris c'erano: *Amore e Psiche, Ritratto del signor Danieli, Ritratto della signora Danieli, Ritratto di Fra Germanico Bernarsi, I genitori del pittore, Madonna col bimbo*.

<sup>408</sup> Ivi, p.35.

<sup>409</sup> Ivi, pp. 37 – 44. Di Caffi erano esposte: *Gerusalemme vista dalla valle di Giosafath, Eclisse Lunare, Veduta di Rialto col palazzo dei Camerlenghi, Serenata Veneziana, Fantasie fra le rovine della campagna romana, Venezia sotto la neve, L'Acropoli di Atene, Veduta di Belluno col ponte sul Piave, Roma vista dal Pincio, Veduta di Suez, Campagna romana, Panorama di Nizza, Autoritratto*.

<sup>410</sup> Ivi, p. 45.

<sup>411</sup> Ivi, pp. 47 – 49. Qui c'erano altre opere di Caffi: *Serenata sul bacino di S. Marco, Roma fuori porta s. Sebastiano, Carovana nel deserto, Ultima notte di carnevale in piazza S. Marco, La regata, Baccanale sul molo di Venezia, Panorama del bacino di S. Marco, Bazar al Cairo, Fuochi d'artificio nel campo SS., Giovanni e Paolo – Venezia, Regata sul Canal Grande, Interno del Colosseo visto dall'alto, Notturmo, Veduta di Belluno, Riviera di Ponente – Savona*.

un'altra scultura di Bortotti, *Il ritratto della Co: Morosini*<sup>412</sup>.

La sala V ospitava le opere pittoriche di Alessandro Seffer e Eugenio Maddalozzo<sup>413</sup>. Prima della sala VI c'era un altro corridoio con un'altra opera di Bortotti, *Il ritratto di Augusto Buzzatti*<sup>414</sup>. Nella sala VI erano presenti le opere di Luigi Speranza, Osvaldo Monti, Augusto Bettio, Giacomo Tonegutti, Giuseppe Segusini, Antonio Cricco, Tommaso Da Rin, Giuliano Zasso, Domenico De Biasio, Paolo Fabris, Antonio Federici e Girolamo Moech<sup>415</sup>. Nella sala VII c'erano le pitture di Lot Bruna, Francesco Bettio, Mosè Tonelli, Giuseppe Ghedina, Goffredo Sommovilla<sup>416</sup>. Dopo un altro corridoio con una scultura di De Lotto<sup>417</sup>, c'era la sala VIII con le pitture di Guglielmo Talamini e Luigi Cima<sup>418</sup>. Prima dell'ultima sala, c'era l'ultimo dei corridoi, collocato sulla sinistra e esponente una scultura di Bortotti<sup>419</sup>. Nella sala XI c'era un insieme di opere che comprendevano sculture, incisioni e disegni di vari artisti: Bortotti, Francesco Frescura, Osvaldo Monti, Caffi, Girolamo Segato, Alessandro Seffer, Antonio Zambaldi, Francesco Frescura, De Lotto, Giuseppe Fusinati, Besarel, Antonio Nani, Silvestro Boito, Melchiorre Toller, Francesco Monaco, Caffi, Dante Mazzocchi Dalle Biave e Giuseppe Lante<sup>420</sup>.

Dal punto di vista del riscontro che ebbe la mostra in generale, si può dire che ebbe una grande risonanza, tanto che Alcide de Gasperi, il Presidente del Consiglio, si recò a

---

<sup>412</sup> Ivi, p. 49.

<sup>413</sup> Ivi, pp. 51 – 58. Di Seffer erano esposte: *Porta di casolare, La moglie del pittore, Riva degli schiavoni – Venezia, Pescatori, Esposizione del tricolore a Belluno, Piazza delle erbe – Belluno, Piazza Duomo con Prefettura e Duomo -Belluno, Belluno – Palazzo dei conti-vescovi dopo il terremoto del 1873, LA venuta dei sovrani d'Italia a Belluno, Piazza dei martiri: teatro sociale, Piazza nel Duomo con Municipio e Prefettura – Belluno, Porta Dojona, La rotonda dell'albergo Cappello – Belluno, Interno di S.Marco, Esterno della chiesa dei Frari, Interno della chiesa dei Frari, Autoritratto, Campiello con scalinata a Venezia, Valle del Boite con nubi, Confluenza del Boite con Piave a Perarolo*. Di Maddalozzo c'erano: cinque opere rappresentanti il tema del paesaggio, *Rustici, Casa nel bosco*.

<sup>414</sup> Ivi, p. 59.

<sup>415</sup> Ivi, pp. 59-82. Ad esempio, di Monti erano esposte: due raffigurazioni della contadina bellunese, *Contadino bellunese*. Di Luigi Speranza erano esposte: *La morte di Paolo Sarpi, Ritratto di Signora di casa Zanussi*.

<sup>416</sup> Ivi, pp. 85-92. Ad esempio, di Sommovilla erano presenti: *Autoritratto, Ritratto di giovane signora, La scala dei Giganti, Testa di Bambina, Monello, Ritratto di signora, Ritratto di vecchio, Ritratto del signor Giuseppe Colle, Ritratto di signora anziana, Ritratto di Don Sebastiano Barozzi, Ritratto del cantante Luigi Zacchi, Panorama di Belluno*.

<sup>417</sup> Ivi, p. 83. *L'opera di De Lotto era la Montanara*.

<sup>418</sup> Ivi, pp. 95-104.

<sup>419</sup> Ivi, p. 105.

<sup>420</sup> Ivi, pp. 195-122.

Belluno a visitarla<sup>421</sup>.

Inerente a quanto detto è l'opinione di Dino Buzzati, uno dei più importanti letterati di Belluno nel Novecento. Di fatto, Buzzati scrisse un articolo per "Il Corriere della Sera" dal titolo *Vecchi onesti pittori tornano ai loro monti*<sup>422</sup>. Quanto detto da Buzzati non è solo interessante, ma permette di riflettere, in particolare, su due fattori che lui stesso espone. Prima di tutto se sia giusto o meno mettere in risalto Belluno e fare in modo che sia conosciuta anche al di fuori dei confini veneti. Successivamente, legato al primo punto, egli si chiede se sia necessario dare importanza alla mostra o no.

Partendo dalla prima questione mossa da Buzzati, a prima vista, nelle sue parole si evince la volontà di non elogiare tanto Belluno, questo perché una delle preoccupazioni era che appena la città diventasse meno sconosciuta, iniziassero ad arrivare «villeggianti, forestieri, imprese, albergatori, negozianti»<sup>423</sup>. Di fatto, Buzzati, da buon bellunese, fa trasparire che il suo intento non era di svalutare Belluno, ma quello di preservarla da folle di viaggiatori e da possibili nuove edificazioni. Lui stesso scriveva che «Belluno ha salvato ciò che altrove, quasi dovunque, è andato ormai distrutto»<sup>424</sup>. Queste sono parole ben condivisibili, poiché ancora oggi Belluno conserva qualche aspetto ancorato nel passato e permette di comprendere quanto detto da Buzzati.

Passando ora al secondo punto evidenziato da Buzzati, all'inizio dell'articolo era scritto:

Certo è notevole la Mostra dei pittori dell'Ottocento nati nella provincia di Belluno [...] Non è un colpo di scena, non costringerà i critici di fama a rifare interi capitoli dei loro volumi, né li obbligherà a prendere il treno e da Roma, Torino, Firenze, Milano, venire fin quassù. Non è un avvenimento nazionale, però visitarla vale la pena anche se non si è del ramo<sup>425</sup>.

---

<sup>421</sup> Di questa visita esiste una testimonianza, ovvero un video che rappresenta De Gasperi in procinto di entrare alle Scuole Gabelli. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=nGxx1Iuidg0>. (consultato in data 19/08/2022).

Bisogna aggiungere che in quello stesso anno vennero organizzate altre due mostre nello stesso edificio, sempre per volontà di Doglioni: "Seconda mostra del sindacato artisti pittori-scultori della provincia di Belluno", "Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento" e "Mostra Provinciale dell'artigianato". Cfr. <http://archivio.comune.belluno.it/i-tesori-dellarchivio/de-gaspero-in-visita-a-belluno/>. (consultato in data 19/08/2022).

<sup>422</sup> D. Buzzati, *Vecchi onesti pittori tornano ai loro monti*, "Il Corriere della Sera", 8 settembre 1949.

<sup>423</sup> Ivi, p. 1.

<sup>424</sup> *Ibidem*.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

Perciò, Buzzati cerca di far capire che per quanto l'evento fosse importante, non servisse elogiarlo con grande clamore. Tanto che le sue parole sono critiche ma allo stesso tempo criptiche, e sembra quasi che volesse svalutare l'evento espositivo e il bellunese. Di fatto, ad una prima lettura non si capisce molto bene se intenda definire il peso e l'importanza della mostra, o evitarlo al fine di non portare nuovi studiosi nel bellunese. Lui stesso continuava:

Ci sarebbe da andare coi piedi di piombo. Non si sa mai: carovane di critici da ogni parte di Europa si precipitassero quassù e i loro articoli finissero per creare il «caso» e se nascesse una clamorosa infatuazione, e la Cenerentola alla fine si trasformasse in trionfante principessa? Non sarebbe un guaio?<sup>426</sup>.

Da un certo punto di vista, le parole di Buzzati potrebbero nascondere una certa ironia. Per questo motivo, il reale intento di quest'ultimo è far conoscere Belluno, le sue glorie e sottolineare quello che a nostro avviso fu uno degli obiettivi della mostra del 1949, ovvero il grande ruolo nel rendere noto alla comunità bellunese e non che nell'Ottocento ci fu una grande produzione artistica da parte di importanti personalità. Buzzati stesso scriveva «chi sapeva che da Belluno fossero usciti artisti così nobili e spesso originali?». Inoltre, Buzzati affermava che c'era «un aspetto singolare che forse i critici venuti da fuori non possono avvertire, anche se zeppi di cultura». Qui si riferiva al fatto che nonostante le opere appartenessero all'Ottocento, l'impressione che davano appena conclusa la visita alla mostra era che ciò che si vedeva nei quadri si riscontrasse nella realtà che si aveva di fronte<sup>427</sup>.

Buzzati era importante anche perché nel suo articolo dichiarava che la mostra doveva protrarsi fino al 30 settembre, ma alla fine si concluse prima, e che il giorno della chiusura di quest'ultima non fu il 15 come indicato dal catalogo, ma il 12. Il perché non è noto, ma Buzzati scriveva che il Comitato Esecutivo<sup>428</sup> della mostra fu costretto a spostare le opere in grande velocità, ma non riuscì a sventare la denuncia del provveditore<sup>429</sup>.

Per tornare al riscontro che ebbe la mostra e alla sua promozione, grazie al Fondo

---

<sup>426</sup> *Ibidem*.

<sup>427</sup> *Ibidem*.

<sup>428</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 4. Del Comitato Esecutivo faceva parte anche Doglioni, assieme all'avvocato Carlo Protti nel ruolo di presidente, Alessandro da Borso e Abele della Coletta.

<sup>429</sup> *Ibidem*.

Municipio di Belluno del 1949, conservato presso l'Archivio Storico del Comune Belluno, si è potuto consultare gli atti della mostra con all'interno informazioni varie, dalle registrazioni delle spese, alle richieste di concessione delle opere, fino agli inviti a partecipare all'evento. Questi ultimi sono significativi per l'aspetto della promozione della mostra, poiché erano indirizzati anche alle alte sfere della politica italiana, come i due inviti<sup>430</sup> mandati agli onorevoli Giulio Andreotti e Umberto Tupini (figg. 8-10).

Ora, riprendendo quanto detto sull'Esposizione del 1871, appare evidente che la mostra del 1949 porti con sé molte differenze rispetto alla precedente. Si tratta di diversi fattori che mettono in risalto ancora di più il peso della mostra sui pittori dell'Ottocento e i passi avanti che erano stati fatti dall'Esposizione del 1871. Innanzitutto, rispetto alla mostra di fine Ottocento, quella del 1949 non aveva per oggetto diverse realtà (agricoltura, belle arti, minerali, ecc.), ma focalizzava la sua attenzione solo sulla produzione artistica bellunese dell'Ottocento. Ciò permette di fare una considerazione, poiché è significativo che col passare del tempo l'interesse verso l'arte fosse diventato più grande, tanto da capirne l'importanza e che fosse corretto dare all'attività artistica locale il giusto spazio. Altra differenza, chiaramente visibile, è che rispetto al lavoro di Guernieri, che trattava in maniera sintetica delle carriere dei singoli artisti, qui per ognuno di essi si trovava una breve presentazione della loro biografia e della loro produzione artistica. Questo permetteva che ogni artista avesse il suo spazio, ma anche una degna attenzione.

Inoltre, se nel catalogo dell'Esposizione del 1871 non erano presenti immagini che mostrassero le opere d'arte presenti, in quello del 1949 ci sono alcune fotografie, ma anche il nome dell'artista con gli estremi di nascita e morte e il titolo dell'esecuzione<sup>431</sup>. Accanto a tutte queste informazioni, a differenza della mostra del 1871, qui erano forniti anche i dati tecnici delle opere e la loro provenienza.

Ultima differenza, ma non per questo meno importante, è il ruolo stesso di Doglioni in qualità di organizzatore dell'evento, redattore del catalogo e critico d'arte rispetto alla figura di Guernieri. Come prima cosa, Doglioni, a differenza di Guernieri, organizzò la mostra mentre quest'ultimo si occupò solo della redazione del catalogo e degli atti. Ma cosa ancora più importante, è il peso che Doglioni ebbe nella riscoperta dell'arte

---

<sup>430</sup> ASCB, *Fondo Municipio di Belluno*, 1949, cat. IX, c.8, Mostra ed esposizioni artistiche = Monumenti ed opere.

<sup>431</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., pp. 125-126. Alla fine del catalogo del 1949 c'era un indice in cui figurava tutto l'elenco delle opere esposte e dei rispettivi artisti in ordine alfabetico.

bellunese, nella sua valorizzazione e nel renderla meno sconosciuta ai più.

Già all'inizio dall'analisi della sua figura si è presentata una personalità eclettica con un forte e profondo interesse verso il territorio bellunese, la sua cultura e la sua arte. Tutte cose confermate non solo dalle sue parole quando trattava questi argomenti, ma anche da tutti gli scritti conservati nel suo fondo – che rappresenta una vera fortuna in termini di testimonianza della realtà bellunese per tutto il periodo in cui Doglioni operò nell'ambito della cultura e dell'arte locale. A tal proposito, sorprende molto vedere la quantità di documenti conservati, compresi i brevi appunti presi dallo stesso Doglioni.

Rispetto a Guernieri, Doglioni risulta essere molto più competente, prima di tutto in ambito artistico, cosa confermata dalle parole che quest'ultimo spende per ogni singolo artista presente alla mostra. Di queste si riporteranno quelle legate agli artisti più noti, ovvero Giovanni De Min, Ippolito Caffi, Pietro Paoletti, Placido Fabris, Alessandro Seffer, Osvaldo Monti e Valentino Panciera Besarel.

Cominciando da De Min (Belluno, 1786 -1859), Doglioni scriveva sulla sua formazione presso l'Accademia di Venezia e a Roma, dove si relazionò con i membri di spicco del Neoclassicismo, soprattutto quelli tedeschi<sup>432</sup>. De Min aveva un «disegno preciso, accademico e un colore acceso e stonato» e nonostante abbia realizzato quadri ad olio, egli si occupava più di affreschi di tema storico, sacro e «grandi macchine eroiche con ricordi di tutti i maggiori pittori da Raffaello ai Carracci»<sup>433</sup>. Tra tutti i frescanti lui era quello con più fama e più capacità<sup>434</sup>. Quanto detto da Doglioni trova conferma, eccetto per alcuni particolari sui quali non accennava nulla. Un esempio è dato dalla prima formazione di De Min, che avvenne presso un artista locale, Ludovico Sergnano, morto prematuramente e per questo non lasciò una quantità di opere tali da rendergli la giusta fama<sup>435</sup>. Altra informazione che Doglioni ometteva era che, dopo aver iniziato la sua esperienza all'Accademia, sempre a Venezia De Min godette del patrocinio di Antonio Canova<sup>436</sup>, fatto che gli permise di lavorare a Roma per lungo tempo, dove collaborò al cantiere della Galleria Chiaramonti nei Musei Vaticani con l'opera l'*Allegoria della Pittura* e di entrare in contatto con committenti illustri<sup>437</sup>. Su questo Doglioni accennava

---

<sup>432</sup> Ivi, p. 23.

<sup>433</sup> *Ibidem*.

<sup>434</sup> *Ibidem*.

<sup>435</sup> M. De Grassi, *Belluno*, in G. Pavanello, *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, I, Venezia 2002, p. 213.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

<sup>437</sup> Ivi, pp. 213-214.

solo al lavoro di De Min a Roma, senza nemmeno fare riferimento al titolo dell'opera da lui realizzata. Questo intervento gli permise di mettere in luce le sue capacità e di ricevere committenze di personaggi illustri<sup>438</sup>. Tuttavia, dopo un primo periodo di gloria, per De Min cominciò una fase ricca di sventure, tanto che non ebbe più l'onore di lavorare ancora ai cantieri Vaticani<sup>439</sup>.

Dogliani non inserì altri importanti fatti su De Min, tra i quali il motivo per cui fece ritorno nella città natale in qualità di artista ormai noto. Infatti, nel 1824 gli commissionarono una grande tela, la *Resurrezione di Lazzaro* per la chiesa di S. Giustina in Auronzo, conclusa nel 1827<sup>440</sup>. Questo lavoro era il «primo monumentale inserto moderno nel tessuto culturale cadorino e uno dei primi di tutta la provincia», e grazie alla fama ottenuta con quest'opera, nel 1828 De Min ricevette la commissione del *Cristo scaccia i mercanti dal tempio* (chiesa parrocchiale di Santa Giustina di Auronzo di Cadore)<sup>441</sup>. Attraverso queste due importanti realizzazioni, alle quali andava aggiunta l'opera *Anime Purganti* (chiesa parrocchiale di Santa Giustina di Auronzo di Cadore) – esposta alla mostra del 1949 – De Min ottenne il controllo nell'ambito della pittura sacra nella provincia di Belluno e «non ci sarà infatti in seguito comunità che non si rivolgerà a lui per decorare la propria parrocchiale: un successo che andrà di pari passo con l'eclissarsi della sua fortuna sulle più importanti platee milanesi e veneziane»<sup>442</sup>.

Precedentemente, De Min fece un'offerta all'amministrazione del Comune di Belluno tramite una lettera autografa del 6 giugno 1819, nella quale si offriva di dipingere l'abside del Duomo della città con grandi affreschi, e proponeva un piano finanziario che poteva portare introiti all'impresa pittorica, ovvero vendere le incisioni che rappresentavano gli stessi soggetti che sarebbero stati realizzati dal pittore<sup>443</sup>. Purtroppo, quanto auspicato nella lettera non ebbe l'esito sperato, ma quest'ultima per De Min rappresentava un «nobile desiderio di far vivere nella memoria de' miei concittadini la rimembranza di un

---

<sup>438</sup>M. De Grassi, *De Min e la grande decorazione tra Neoclassicismo e Romanticismo*, in *Giovanni De Min (1786-1859), il grande frescante dell'800*, a cura di G. Dal Mas, Castelfranco Veneto 2009, p. 63.

<sup>439</sup> *Ibidem*. Cfr. P. Conte, *Uno scritto inedito di Giovanni De Min*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 1986, 256, pp. 113-117; G. Maggioni, L. Maggioni, *Notizie sulla vita e alcune opere di Giovanni Demin (1786-1859) da un documento inedito*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 288, 1994, pp. 154-166.

<sup>440</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 215.

<sup>441</sup> *Ibidem*.

<sup>442</sup> *Ibidem*.

<sup>443</sup> *Ibidem*.

Figlio della Patria»<sup>444</sup>.

Nell'ultima fase della sua vita, De Min si concentrò sulla pittura di tema storico e civile, nella quale primeggiava agli inizi della sua carriera, e al contempo decorò diverse cappelle di parrocchie distanti da Belluno<sup>445</sup>. Di fatto, De Min non figurava tra i primi nel «campo della pittura 'alta'» e per questo «aveva trascinato la sua esistenza spesso grama tra le parrocchiali di provincia, alternando autentici capolavori a improbabili ripetizioni di sé stesso, accettando a volte compensi poco più che miseri»<sup>446</sup>. Realizzando opere di genere storico, De Min dimostrava tutta la maturazione artistica avvenuta a seguito dell'esperienza romana, arrivando ad un suo personale livello stilistico che univa «la lezione canoviana e la solidità delle figure del Pordenone»<sup>447</sup>.

Per tutta la sua carriera, De Min aveva vissuto diversi cambiamenti storici e culturali, tanto da essere quasi sempre presente all'interno del mondo dell'arte<sup>448</sup>.

Purtroppo, dopo la sua morte, ciò che restava della sua produzione artistica cadde presto nel dimenticatoio, se non per alcuni lavori di Tommaso Da Rin<sup>449</sup>.

De Min è stato oggetto di studi recenti, che hanno permesso di rivalutare la sua figura definendolo uno dei protagonisti della pittura ottocentesca che era riuscito ad imporsi «come uno dei migliori e più originali esecutori di dipinti ad affresco»<sup>450</sup>.

Quindi volendo approfondire ulteriormente la sua figura, si può dire che se agli occhi di molti sembra occuparsi prevalentemente di soggetti di ambito religioso, ma non è così, anzi quando si apprestava a realizzare questa tipologia di opere aveva poche idee e poca costanza<sup>451</sup>. Egli, infatti, non «sentiva la santità» e per alcuni questo suo comportamento era dettato dagli scarsi pagamenti che gli venivano erogati, ma è più probabile che De Min avesse perso interesse per la pittura religiosa, dedicandosi invece alla pittura mitologica e storica<sup>452</sup>. Egli, quindi, realizzò opere di stampo sia neoclassico sia

---

<sup>444</sup> Ivi, pp. 215-216.

<sup>445</sup> Ivi, p. 221.

<sup>446</sup> *Ibidem*.

<sup>447</sup> F. Pellegrini, *La collezione di disegni del museo d'arte di Padova. Secoli XIX-XX*, in *Da Giovanni De Min a Emilio Greco. Disegni del Museo d'Arte. Secoli XIX-XX*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 18 dicembre 2005 – 5 marzo 2006), a cura di F. Pellegrini, Padova 2005, p. 31.

<sup>448</sup> *Ibidem*.

<sup>449</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 221.

<sup>450</sup> *In margine alla mostra sull'Ottocento a Belluno: omaggio a Giovanni De Min*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 311, 2000, p. 102.

<sup>451</sup> *Soggetti nella pittura del De Min*, in *Giovanni De Min (1786-1859), il grande frescante dell'800*, a cura di G. Dal Mas, Castelfranco Veneto 2009, p. 78

<sup>452</sup> *Analisi della pittura del De Min*, in *Giovanni De Min (1786-1859), il grande frescante*

romantico, ma è interessante soffermarsi su come De Min intendesse la bellezza<sup>453</sup>. Di fatto, dopo aver fatto una prima esperienza con l'arte neoclassica e gli insegnamenti di Canova, De Min riteneva che «la bellezza non rimane pura forma, non si esaurisce più nell'apparenza esterna, ma nasce dal di dentro. Anche per questo la bellezza nella sua pittura non è un fatto accademico ma vivo»<sup>454</sup>.

Tra tutta l'attività artistica di De Min, l'aver 'resuscitato' il genere dell'affresco risulta una delle cose più significative che egli abbia fatto<sup>455</sup>. Gli si deve attribuire questo merito poiché:

l'affrescatore è pittore completo. Deve essere buon disegnatore, ritrattista, scenografo, regista, architetto, paesaggista. De Min fu tutto questo [...] Con il De Min si può affermare che i muri riprendano a parlare e a raccontare. Il solo fatto di aver ripreso con perizia l'arte dell'affresco deve essere sufficiente a garantirgli un posto nella storia della pittura italiana. Il suo non può restare un nome circoscritto al Bellunese o al Veneto. Di Diritto esso va inserito tra i grandi nomi italiani<sup>456</sup>.

Non è chiaro come il nome di De Min sia stato dimenticato, considerando anche che egli era stato definito il «Raffaello Bellunese» ed era stato molto elogiato<sup>457</sup>. L'occasione per riportare in auge la sua figura ci fu con la mostra *Il Primo Ottocento Italiano* a Milano<sup>458</sup>. De Min venne coinvolto in questo evento espositivo a seguito del suo soggiorno milanese, che lo deluse molto, anche se riscosse un discreto successo tra la committenza del luogo<sup>459</sup>. Dopo la mostra milanese, De Min doveva essere considerato un artista che tramite il neoclassicismo, riuscì a progredire e a migliorarsi dal punto di vista stilistico, diventando una sorta di «*trade union* tra il passato e i nuovi movimenti in arrivo»<sup>460</sup>. Su Ippolito Caffi (Belluno, 1809 – Lissa, 1866), Doglioni si dilungava molto, dicendo che la sua formazione è avvenuta a Venezia e che egli «rinova nel timido e casalingo

---

*dell'800*, a cura di G. Dal Mas, Castelfranco Veneto 2009, p. 82.

<sup>453</sup> *Ibidem*.

<sup>454</sup> *Ibidem*.

<sup>455</sup> Ivi, p. 83.

<sup>456</sup> Ivi, pp. 83-84.

<sup>457</sup> Ivi, p. 84.

<sup>458</sup> Ivi, pp. 85-86.

<sup>459</sup> F. Pellegrini, *La collezione di disegni del museo d'arte di Padova*, cit., p. 31.

<sup>460</sup> *Analisi della pittura del De Min*, in *Giovanni De Min (1786-1859), il grande frescante dell'800*, a cura di G. Dal Mas, Castelfranco Veneto 2009, p. 86.

Ottocento, un'antica tradizione prettamente italiana: percorre errabondo le terre italiane e più d'una volta se ne allontana, alla ricerca di temi sempre nuovi, di visioni affascinanti, di esperienze curiose»<sup>461</sup>. Infatti, lavorò anche in Grecia, sul Bosforo, ad Alessandria d'Egitto, al Cairo, in Asia Minore, ecc. Si occupò anche di pittura di genere come gli episodi della quotidianità popolare, rappresentandola in dipinti, incisioni, disegni, litografie. Doglioni riteneva che Caffi fosse una «singolare figura d'artista: innovatore o meglio precursore nella cui arte è contenuta, in potenza, quella dei rappresentanti dell'impressionismo romantico: idealmente si ricongiunge al nostro Settecento»<sup>462</sup>. Caffi era uno dei più importanti vedutisti veneti dell'Ottocento e risulta essere un punto di incontro tra «la tradizione canaletiana e l'arte nuova: egli era, in un certo senso, il riformatore della pittura veneziana del primo Ottocento»<sup>463</sup>. Ciò trova conferma nelle parole spese da Massimo De Grassi sull'artista:

Come artista si dimostrerà abilissimo nel conciliare una tradizione canaletiana ancora ben radicata con una ricerca mirata soprattutto alla registrazione di effetti atmosferici insoliti, fondendo la pratica del *plein air* con una più consolidata attività in studio<sup>464</sup>.

Di fatto, egli amava molto realizzare opere con soggetti che lasciassero sbalorditi gli spettatori, come eclissi, notturni, fuochi pirotecnici e moccoletti. Caffi stesso nel 1842 affermava che «i quadri rappresentanti spettacoli non sono per tutti gli artisti: poiché è ben diverso il copiare vari modelli nello studio dal rubare le azioni, l'effetto, l'insieme e la scena del momento: quindi è mestieri, oltre allo studio, avere una mente fervida»<sup>465</sup>.

Rispetto a quanto detto sui suoi viaggi, Caffi viene definito moderno, e nonostante fosse rimasto in contatto con la città natale, «la critica anche recente tende, infatti, a limitare la sua presenza sul territorio, considerandola frutto di episodi sporadici, mentre in realtà la consistenza numerica tutt'altro che episodica delle opere nelle collezioni locali indica una

---

<sup>461</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 37.

<sup>462</sup> *Ibidem*

<sup>463</sup> *Ibidem*

<sup>464</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 231.

<sup>465</sup> A. Scarpa, *Ippolito Caffi: evoluzione della veduta*, in *Caffi, Luci del Mediterraneo*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 1 ottobre 2005 – 22 gennaio 2006; Roma, Museo di Roma – Palazzo Braschi, 15 febbraio -2 maggio 2006), a cura di A. Scarpa, Milano 2005, pp. 98-99.

congiuntura di altro segno»<sup>466</sup>. Di fatto egli per questa sua forte volontà di testimoniare quanto aveva di fronte agli occhi, fu “costretto” a spostarsi spesso dalla madrepatria<sup>467</sup>. Da questo punto di vista, una caratteristica importante del suo modo di dipingere era che egli riportava in pittura episodi di cui aveva fatto personalmente esperienza:

ciò che lo portava ad un’escursione in pallone aerostatico, a seguire le campagne risorgimentali, ad aggirarsi tra la gente riprendendo con tratti rapidi e puntuali modi di essere, situazioni, personaggi e cose ma, soprattutto e con maestria davvero sovrana, paesaggi e città<sup>468</sup>.

Ed è con questa precisa indagine sul paesaggio che iniziano ad avere un senso e a sedimentarsi le varie peripezie di Caffi, e si vede il diverso modo di quest’ultimo di rappresentare l’oriente<sup>469</sup>. Poiché il suo «viaggio è quindi un viaggio dentro la storia, sui segni e sulle tracce di un’esperienza culturale di grande impegno»<sup>470</sup>.

Con l’affermazione del genere della “veduta”, Caffi iniziò sempre più a valutare i benefici del viaggio<sup>471</sup>. Di fatto, con la fine del periodo napoleonico e l’inizio della fase coloniale e le prime scoperte archeologiche, andare in Oriente era un mezzo per trovare nuovi spunti e nuovi stimoli. Caffi era convinto di ciò e fu il primo tra i pittori italiani a intraprendere un viaggio in solitaria verso l’Oriente<sup>472</sup>. Recentemente è stata organizzata una mostra su Caffi in Oriente al Museo Correr di Venezia, ospitando oltre centocinquanta dei cento sessantasei dipinti che vennero donati alla città dalla vedova del pittore<sup>473</sup>. Tutte queste opere esposte hanno ribadito che egli non solo fu uno degli artisti più importanti nell’ambito del vedutismo dell’Ottocento europeo, considerando di nuovo che egli era

---

<sup>466</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 231.

<sup>467</sup> G. Romanelli, *L’Oriente di Caffi*, in *Ippolito Caffi. Viaggio in Oriente, 1843-44*, catalogo della mostra (Mestre, Istituto di Cultura “S. Maria delle Grazie”, 3 luglio – 15 settembre 1988), a cura di F. Scotton, Venezia 1988, p. 9.

<sup>468</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>469</sup> *Ibidem*.

<sup>470</sup> *Ibidem*.

<sup>471</sup> F. Scotton. *Il “navegar pitoresco” di Ippolito Caffi*, in *Ippolito Caffi. Viaggio in Oriente, 1843-44*, catalogo della mostra (Mestre, Istituto di Cultura “S. Maria delle Grazie”, 3 luglio – 15 settembre 1988), a cura di F. Scotton, Venezia 1988, p. 13.

<sup>472</sup> *Ibidem*.

<sup>473</sup> P. Conte, *Ippolito Caffi (1809-1866). Tra Venezia e l’Oriente (Museo Correr, 28 maggio 2016 – 8 gennaio 2017)*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 360, 2017, pp. 93-94. Cfr. *Ippolito Caffi: tra Venezia e l’Oriente, 1809-1866: la collezione dei Musei civici di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 28 maggio 2016 – 8 gennaio 2017), a cura di A. Scarpa, Venezia 2016.

«attento nei suoi quadri schizzi e disegni all'effetto atmosferico e alla ricercata distribuzione della luce naturale, ottenuti con la sua caratteristica pennellata guizzante»<sup>474</sup>.

Dal punto di vista delle vedute realizzate da Caffi, si deve aggiungere ad un certo punto della sua carriera, per l'artista non era sufficiente, avendo sempre in mente la volontà di fare esperienza di elementi nuovi<sup>475</sup>. L'aver deciso di salire su una mongolfiera al fine di vedere i panorami da lui dipinti da un altro punto di vista, ne è un importante esempio<sup>476</sup>. Di conseguenza, Caffi non era un semplice e comune pittore di vedute paesaggistiche. Egli dimostrò di avere una mentalità molto più aperta e più avanti dei suoi colleghi, tant'è che le sue vedute «travalicano i margini, sfiorano, eccedono ogni senso di giusta misura»<sup>477</sup>.

Caffi può essere definito anche «fotoreporter» dato che, con costanza, registrava nelle opere in studio varie opinioni, suggerimenti e intuizioni<sup>478</sup>. Tuttavia, è bene dire che Caffi era molto attratto dalla fotografia, soprattutto perché registrava l'attimo stesso<sup>479</sup>. All'inizio con tale arte entrava spesso in contrasto, ma in seguito capì l'importanza di questo mezzo senza considerarlo con sospetto<sup>480</sup>.

Lo stesso interessamento lo mostrò verso la sua patria, rappresentandola sin dai primi disegni realizzati all'inizio della sua carriera<sup>481</sup>. Con la sua morte, si perdeva un «simbolo delle aspettative risorgimentali, si spegneva anche uno dei più innovativi del suo tempo» e se ne andava colui che era stato il pittore con più richieste di commissioni locali, «nonché una sorta di nume tutelare per i pittori bellunesi»<sup>482</sup>.

Interessanti sono le parole che Monti spese per la morte di Caffi nella ricorrenza del primo anniversario della sua morte<sup>483</sup>, poiché vanno a confermare quanto detto precedentemente. Monti sottolinea come tanto a livello locale quanto a livello nazionale,

---

<sup>474</sup> *Ibidem*.

<sup>475</sup> R. Barilli, *Il posto di Caffi nel paesaggio europeo del primo Ottocento*, in *Caffi, Luci del Mediterraneo*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 1 ottobre 2005 – 22 gennaio 2006; Roma, Museo di Roma – Palazzo Braschi, 15 febbraio -2 maggio 2006), a cura di A. Scarpa, Milano 2005, p. 37.

<sup>476</sup> *Ibidem*.

<sup>477</sup> *Ibidem*.

<sup>478</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 233.

<sup>479</sup> A. Scarpa, *Ippolito Caffi*, cit., p. 99.

<sup>480</sup> *Ivi*, pp. 99-101.

<sup>481</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p.233.

<sup>482</sup> *Ibidem*.

<sup>483</sup> A. da Borso, *Nel centenario della morte del pittore Ippolito Caffi*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 181, 1967, pp. 121-126.

la perdita di Caffi fosse un «amarissimo dolore», aggiungendo che si iniziava a sentire che la «mancanza del distinto artista la cui carriera così tragicamente troncata poteva riescire di bella gloria all'Italia e di altissimo onore per noi»<sup>484</sup>.

Di Paoletti (Belluno, 1801 - 1847), Doglioni dichiarò che si formò all'Accademia di Venezia e poi a Roma<sup>485</sup>. Paoletti realizzò diversi quadri storici e fu tra i primi a eseguire il passaggio dalla «scena convenzionale al quadro di genere»<sup>486</sup>. Si occupò poi di soggetti di ambito romantico e di genere, mostrandosi un bravo frescante, anche se primeggiava nel ritratto, tanto da ritrovare «davanti al modello vivo e nei bozzetti quasi un ardore settecentesco»<sup>487</sup>. Doglioni aggiungeva che Paoletti riusciva a realizzare le sue opere con grande bravura e eleganza, oltre che una grande capacità nel rendere in maniera perfetta le linee e riprodurre fedelmente i dettagli delle opere<sup>488</sup>. Di fatto egli era «ai vertici del freschismo italiano»<sup>489</sup>.

Inoltre, si dedicò molto alla pittura ad olio, ma queste opere sono per la maggior parte perdute e per questo anche il giudizio critico non risulta definitivo<sup>490</sup>. Perciò è lecito affermare che Paoletti seppe realizzare opere di vario genere<sup>491</sup>. Sui ritratti prodotti dall'artista si possono esprimere più giudizi, poiché ne sono pervenuti diversi, permettendo di confermare quanto detto da Doglioni sul modo così preciso con il quale Paoletti li realizzava<sup>492</sup>.

Rispetto a quanto detto da Doglioni, si deve aggiungere che Paoletti ebbe molta più fortuna di De Min, con il quale entrò in contatto all'Accademia di Venezia diventando successivamente suo assistente nel 1821<sup>493</sup>. Tuttavia, forse per le difficoltà economiche, l'artista riuscì a frequentare solo un anno per poi proseguire la sua formazione presso lo studio di De Min<sup>494</sup>. Fatto confermato da una lettera del gennaio 1821 tra Paoletti e il suo caro amico Antonio Tessari<sup>495</sup>. Se si è a conoscenza di parte del suo apprendistato presso De Min è proprio grazie allo scambio epistolare tra Paoletti e Tessari, che era molto

---

<sup>484</sup> Ivi, p. 126.

<sup>485</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 27.

<sup>486</sup> *Ibidem*.

<sup>487</sup> *Ibidem*.

<sup>488</sup> Ivi, p. 39.

<sup>489</sup> G. Dal Mas, *Pietro Paoletti (1801-1847)*, Belluno 1999, p. 63.

<sup>490</sup> Ivi, pp. 63, 76.

<sup>491</sup> Ivi, p. 76.

<sup>492</sup> *Ibidem*.

<sup>493</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 222.

<sup>494</sup> G. Dal Mas, *Pietro Paoletti (1801-1847)*, cit., p. 12.

<sup>495</sup> *Ibidem*.

insistente verso l'amico sul volere degli aggiornamenti costanti<sup>496</sup>.

Inoltre, Paoletti deve aver anche cooperato con De Min in alcune sue committenze, come la realizzazione di opere minori o elementi secondari, quali i paesaggi<sup>497</sup>.

Nella carriera di Paoletti un anno significativo fu il 1824, quando iniziò a lavorare in autonomia e nel marzo dello stesso anno conobbe Leopoldo Cicognara, che incoraggiava l'artista nella sua attività<sup>498</sup>. Tuttavia, rimane sconosciuto il motivo per il quale Paoletti interruppe la collaborazione con De Min.

La grande opportunità per l'artista giunse nel 1826, quando gli venne offerto di realizzare la decorazione di una sala dell'antica villa di Agordo. Rispetto a quanto accennato da Doglioni, si possono aggiungere dei dettagli in più. Paoletti dovette dipingere per il nobile Giovanni Antonio de Manzoni «due grandi quadri 14 piedi per ciascuno di 20 e più figure, un Gabinetto da lavoro e qualche altra cosa»<sup>499</sup>. In più, egli non si limitò alle pareti di questa sala da pranzo, poiché dovette realizzare anche il centro del soffitto e gli angoli di quest'ultima<sup>500</sup>. Così ebbe la possibilità di mostrare tutte le sue capacità nella provincia bellunese, poiché i primi lavori da lui compiuti in questo territorio si erano limitati ad una sola opera, il «quadro Manfredi»<sup>501</sup>. Infatti, a villa Manzoni, Paoletti mostrò di essere maturato molto dal punto di vista tecnico ed espressivo, oltre che di essersi emancipato dal maestro De Min<sup>502</sup>. Ormai non era più un semplice discepolo e seppur stimasse molto De Min, si discostò dalla maniera di quest'ultimo<sup>503</sup>. Nella sala da pranzo scelse soggetti tratti sia dalla storia sia dalla letteratura di epoca rinascimentale<sup>504</sup>.

Negli anni successivi lavorò molto a Padova, città che egli definiva come una seconda casa<sup>505</sup>. Dai primi del giugno 1842 lavorò al Caffè Pedrocchi realizzando il soffitto e le pareti laterali, con soggetti «pastorali, vale a dire ninfee che scherzano pescando, cacciando, giuocando in mille modi, e tuffandosi nelle acque»<sup>506</sup>. Lo stesso Paoletti in una lettera del 29 luglio 1842 dichiarava:

---

<sup>496</sup> Ivi, p. 59.

<sup>497</sup> *Ibidem*.

<sup>498</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 222.

<sup>499</sup> G. Dal Mas, *Pietro Paoletti (1801-1847)*, cit., p. 17.

<sup>500</sup> *Ibidem*.

<sup>501</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 223.

<sup>502</sup> G. Dal Mas, *Pietro Paoletti (1801-1847)*, cit., p. 17.

<sup>503</sup> *Ibidem*.

<sup>504</sup> *Ibidem*.

<sup>505</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 223.

<sup>506</sup> G. Dal Mas, *Pietro Paoletti (1801-1847)*, cit., pp. 44-45.

Ho terminato il mio lavoro da Pedrocchi consistente in otto quadri rappresentanti la gara dei giochi ginnastici cioè il nuoto, la corsa, la musica, la caccia, la pesca, la prova dell'arco, il riposo, e nel quadro della volta ho rappresentato la premiazione. Siccome la stanza p di gusto pompeiano così ho adoperato lo stile greco e ho fatto rappresentare questi giochi dalle ninfe di Diana<sup>507</sup>.

L'opera che segnò una delle fasi più importanti della carriera di Paoletti fu il *Ritratto di monsignor Giuseppe Zuppani*, generale dell'ordine camadolese che gli venne commissionato dal confratello Gregorio XVI per il Duomo della città di Belluno<sup>508</sup>. Questo lavoro era così significativo poiché «pur nell'ufficialità dell'impianto compositivo restituisce un'immagine tutt'altro che sussiegosa del prelado, impietosamente indagato negli aspetti fisionomici»<sup>509</sup>. Fatto che ben si lega a quanto affermato da Doglioni nella sua presentazione dell'artista. Mentre dal punto di vista dei dipinti «da cavalletto», Paoletti non ricevette tante richieste, ma, allo stesso tempo, realizzò moltissimi bozzetti e disegni molto ben eseguiti<sup>510</sup>. A tal proposito, in questo ritratto l'attenzione dello spettatore non viene distratta da altri fattori, ma l'occhio cade subito nel volto del generale, realizzato con grande attenzione ai tratti fisiognomici ed espressivi<sup>511</sup>.

L'artista scomparve prematuramente il 23 ottobre 1847 e così diede la possibilità a De Min di emergere nella pittura di tema storico<sup>512</sup>.

Di Placido Fabris (Pieve d'Alpago, 1802 – Venezia, 1859) viene detto che oltre ad essersi formato a Venezia, presso l'Accademia, era «innamorato del colore, si orienta con pensiero ai grandi veneziani del '500»<sup>513</sup>. Fabris non studiava solo i modelli della classicità, ma osservava anche il vero, cercando sempre una composizione fine e non carica di eccessivo colore. In aggiunta a quanto detto da Doglioni, si può dire che Fabris era uno dei più importanti e capaci ritrattisti della sua epoca, sul quale «si sono tracciate esaurienti coordinate critiche, segnate da vicende umane e professionali non molto

---

<sup>507</sup> Ivi, p. 45.

<sup>508</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 227.

<sup>509</sup> *Ibidem*.

<sup>510</sup> Ivi, p. 228.

<sup>511</sup> G. Dal Mas, *Pietro Paoletti (1801-1847)*, cit., p. 79.

<sup>512</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 228.

<sup>513</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 31.

fortunate»<sup>514</sup>. Oltre a venire a conoscenza dei diversi riconoscimenti ottenuti durante la formazione all'Accademia di Venezia, gli esordi di Fabris erano collocati negli anni Venti del secolo e risultava che all'interno delle sue prime opere fosse visibile l'ascendenza neoclassica appresa durante gli anni accademici<sup>515</sup>. Ciò evidenziava che Fabris aveva alcune difficoltà a comporre l'opera e che teneva in considerazione i modelli pittorici cinquecenteschi<sup>516</sup>. A Venezia la richiesta di opere contemporanee era quasi del tutto assente, ma nonostante questo c'erano alcune famiglie dell'alta borghesia che commissionavano ritratti agli artisti, tra i quali figurava Fabris<sup>517</sup>. Egli era preferito ad altri poiché riusciva a realizzare le opere con «la precisione fiamminga» e inoltre dimostrava una tecnica pittorica superiore, ben studiata al fine di «dare conto di ogni apparenza, anche momentanea». Tuttavia, questa forte volontà di Fabris di realizzare un ritratto che fosse imitazione del vero, causò dei problemi con i vari committenti e per questo nello studio di Fabris rimasero invendute diverse opere<sup>518</sup>.

Nel 1824, Fabris andò a Trieste con lo scopo di trovare un «mercato artistico che potesse offrirgli nuove possibilità», e infatti, riuscì a migliorare la sua tecnica nella realizzazione del ritratto, ottenendo molte commissioni di borghesi locali e occupandosi così solo di ritrattistica. Qui diede subito prova delle sue grandi capacità unendo la formazione accademica ad una stesura cromatica elegante<sup>519</sup>.

Fabris si allontanò spesso da Belluno e da Venezia anche per affermare la sua posizione nel mercato dell'arte, e per questo si recò anche a Milano e a Londra<sup>520</sup>. In particolare, il

---

<sup>514</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 228. Tra gli studi recentemente pubblicati sono degne di nota le memorie autobiografiche *Visioni teologico storiche e mitologiche del pittore Placido Fabris d'Alpago* che hanno dato la possibilità di rendere più chiaro il percorso artistico di quest'ultimo.

<sup>515</sup> *Ibidem*.

<sup>516</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 228.

<sup>517</sup> E. Rollandini, *Nello studio di Placido Fabris: "sapere di disegno e potere incentivo"*, in *L'artista nel suo studio: Placido Fabris e i disegni della collezione civica di Pieve d'Alpago*, catalogo della mostra (Pieve d'Alpago, Palazzo Municipale, 19 dicembre 2009 – 7 marzo 2010), a cura di M. De Grassi, E. Rollandini, Pieve d'Alpago 2009, p. 16.

<sup>518</sup> *Ibidem*. Fabris aveva lo studio a Venezia, presso palazzo Pisani a Santo Stefano. Cfr. M. De Grassi, *Tra bohème e museo: gli studi degli artisti*, in *L'artista nel suo studio: Placido Fabris e i disegni della collezione civica di Pieve d'Alpago*, catalogo della mostra (Pieve d'Alpago, Palazzo Municipale, 19 dicembre 2009 – 7 marzo 2010), a cura di M. De Grassi, E. Rollandini, Pieve d'Alpago 2009, p. 32.

<sup>519</sup> M. De Grassi, *Tra Neoclassicismo e Biedermeier: percorsi nella ritrattistica del primo Ottocento tra Venezia e Trieste*, in *Placido Fabris (1802-1859). Disegni della collezione civica di Pieve d'Alpago e ritratti di famiglia*, catalogo della mostra (Pieve d'Alpago, Sala convegni comunale, Palazzo ex Gil, 27 luglio – 31 ottobre 2002), a cura di P. Conte, Pieve d'Alpago 2002, p. 15.

<sup>520</sup> E. Rollandini, *Nello studio di Placido Fabris: "sapere di disegno e potere incentivo"*, cit., p. 11.

breve periodo in cui restò a Milano Fabris continuò a realizzare opere in stile fiammingo e alla pittura unì anche l'attività di copista di opere antiche e di restauratore<sup>521</sup>. A tal proposito è bene dire che questi ultimi due erano degli ambiti in cui seppe distinguersi molto bene<sup>522</sup>. Mentre, nei suoi diversi viaggi a Venezia, l'artista iniziò a realizzare opere per committenti diversi sul piano sociale, passando da medici, ricchi commercianti, appassionati d'arte, politici e esponenti dell'alta borghesia<sup>523</sup>.

In seguito, la carriera di Fabris ebbe un momento di crisi, per poi riprendersi grazie all'attività di quest'ultimo all'interno del suo studio<sup>524</sup>. Qui l'artista perfezionò la sua tecnica concentrandosi anche sulla realizzazione di miniature «in lunghi tempi di posa e di esecuzione»<sup>525</sup>. Egli attribuiva a questa tipologia di arte la funzione di connettere la pratica dilettantistica e il mondo dell'arte. Anche se era sempre stato definito un pittore di storia, si occupò di diversi generi, realizzando infatti opere di piccolo formato su avorio o su pergamena<sup>526</sup>.

Di fatto, l'operato di Placido Fabris restava «ai margini della realtà bellunese», cosa testimoniata dal fatto che il pittore si trasferì a Londra sperando di trovare un mercato migliore di quello presente a Venezia<sup>527</sup>. Purtroppo, le sue opere vennero coinvolte in un naufragio durante il viaggio verso l'Inghilterra e per questo le ambizioni di Fabris vennero meno<sup>528</sup>. A questo va aggiunto che negli ultimi anni della sua vita Fabris iniziava a mostrare i primi sintomi di una malattia nervosa, dando luogo a periodi della sua carriera alternati tra successi e insuccessi<sup>529</sup>. Verso la fine degli anni Cinquanta Fabris tornò a

---

<sup>521</sup> E. Rollandini, *Placido Fabris "Vero e grande artista, ma infelice"*, in *Placido Fabris pittore, 1802-1859*, a cura di P. Conte, E. Rollandini, Belluno 2004, p. 41.

<sup>522</sup> *Ibidem*.

<sup>523</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>524</sup> E. Rollandini, *Nello studio di Placido Fabris: "sapere di disegno e potere incentivo"*, cit., p. 12. Cfr. M. De Grassi *Tra Neoclassicismo e Biedermeier: percorsi nella ritrattistica del primo Ottocento tra Venezia e Trieste*, cit., pp. 16-17; E. Rollandini, *Annotazioni a margine delle memorie autobiografiche di Placido Fabris*, in *Placido Fabris (1802-1859). Disegni della collezione civica di Pieve d'Alpago e ritratti di famiglia*, catalogo della mostra (Pieve d'Alpago, Sala convegni comunale, Palazzo ex Gil, 27 luglio – 31 ottobre 2002), a cura di P. Conte, Pieve d'Alpago 2002, p. 37. Cfr. D. Bridda, *Placido Fabris a duecento anni dalla nascita* (Pieve d'Alpago, 27 luglio – 3 novembre 2002), "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 320, 2002, pp. 222-223.

<sup>525</sup> *Ibidem*.

<sup>526</sup> E. Rollandini, *Nello studio di Placido Fabris: "sapere di disegno e potere incentivo"*, cit., p. 43.

<sup>527</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 231.

<sup>528</sup> *Ibidem*.

<sup>529</sup> E. Rollandini, *Nello studio di Placido Fabris: "sapere di disegno e potere incentivo"*, cit., p. 44.

Venezia dopo un periodo di convalescenza a Pieve d'Alpago, decise di dar nuovamente prova delle sue grandi capacità<sup>530</sup>. Così organizzò una piccola mostra nel suo studio, in maniera anche provocatoria verso l'annuale rassegna espositiva all'Accademia di Venezia<sup>531</sup>. Tutta questa strategia di Fabris fu ben ripagata quando riuscì ad ottenere un'importante commissione: eseguire la copia della Madonna degli alberetti di Giovanni Bellini<sup>532</sup>.

Come già detto, Fabris fu molto attivo nell'ambito del restauro delle opere antiche<sup>533</sup>. Ma si dedicò a questa pratica in maniera molto libera, andando oltre le consuetudini dell'epoca<sup>534</sup>. Questo modo di lavorare dell'artista era in parte inserito nelle sue memorie autobiografiche, scritto in maniera sommaria sotto forma di appunti e brevi annotazioni<sup>535</sup>. Tramite questi dati si evince che Fabris conosceva bene le tecniche pittoriche antiche<sup>536</sup>.

Dopo una significativa fortuna critica durante la sua esistenza, l'appoggio e la stima dei committenti e la caduta nel dimenticatoio, Fabris venne riscoperto dagli storici dell'arte<sup>537</sup>. Tanto che quando ci fu la ricorrenza del suo bicentenario per ricordare la sua figura l'amministrazione comunale di Pieve d'Alpago decise di omaggiarlo. Prima acquistando 139 opere e poi dagli eredi ottennero diversi materiali d'archivio, tra cui un'autobiografia manoscritta. In seguito, organizzarono una mostra con circa 70 opere, che vennero selezionate in base a diversi temi<sup>538</sup>. Essendo che il corpus delle opere di Fabris era difficile da ricostruire, la mostra con queste diverse opere ha messo in evidenza diverse sfaccettature della sua carriera, permettendo di approfondire la sua figura<sup>539</sup>.

Seffer (Belluno, 1831 - 1905) era di origine armena e come i suoi colleghi si formò all'Accademia di Venezia, occupandosi per lo più del paesaggio e dei vedutisti veneziani

---

<sup>530</sup> Ivi, p. 45.

<sup>531</sup> *Ibidem.*

<sup>532</sup> Ivi, p. 47.

<sup>533</sup> M. De Grassi, *Placido Fabris. Restauratore e copista*, in *Placido Fabris pittore, 1802-1859*, p. 60.

<sup>534</sup> *Ibidem.*

<sup>535</sup> *Ibidem.*

<sup>536</sup> *Ibidem.*

<sup>537</sup> D. Bridda, *Placido Fabris a duecento anni dalla nascita* (Pieve d'Alpago, 27 luglio – 3 novembre 2002), "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 320, 2002, p. 222.

<sup>538</sup> *Ibidem.* Cfr. *Placido Fabris (1802-1859). Disegni della collezione civica di Pieve d'Alpago e ritratti di famiglia*, catalogo della mostra (Pieve d'Alpago, Sala convegni comunale, Palazzo ex Gil, 27 luglio – 31 ottobre 2002), a cura di P. Conte, Pieve d'Alpago 2002.

<sup>539</sup> Ivi, p. 223.

del Settecento<sup>540</sup>. Nel 1863 tornò a Belluno in via definitiva e divenne insegnante di disegno in diverse scuole tecniche della città<sup>541</sup>. Doglioni diceva anche che «le sue vedute sono condotte con minuzia di osservazione: il suo occhio acuto preferì la chiara luce dell'alba e del crepuscolo in un'aria limpida esaltata; egli le anima di gustose macchiette colte sul vero, di bel valore documentario per la storia del costume e della vita cittadina dell'800 bellunese»<sup>542</sup>. Come per i pittori precedentemente trattati, anche qui si è riscontrato che Doglioni ha ommesso delle importanti informazioni su Seffer. Innanzitutto, quest'ultimo lavorò per lo più all'interno della provincia bellunese, e infatti a lui si doveva «poi tributare una lode anche per l'amore che porta al suo paese, non lasciando egli mai trascorrere una occasione di feste cittadine o di liete circostanze senza illustrarne degnamente col pennello la memoria»<sup>543</sup>. Opere come *l'Esposizione del Tricolore a Belluno* (Museo Civico di Belluno) e *Palazzo dei Vescovi dopo il terremoto del 1873* dimostrano l'interesse di Seffer nel riportare in pittura quanto accadeva nella sua contemporaneità, mentre lavori come *Piazza del mercato a Belluno* evidenziano un interesse verso la pratica del bozzetto<sup>544</sup>.

Con la morte del pittore si chiudeva la presenza della pittura di paesaggio nella provincia bellunese dell'Ottocento, dando spazio ad altri artisti<sup>545</sup>.

Recentemente su Seffer è stata organizzata una mostra al Museo Fulcis di Belluno, grazie alla quale si ottengono delle informazioni in più su questo paesaggista<sup>546</sup>. Seffer fu colui che assieme ad altri pittori di paesaggio bellunesi – tra i quali figurava Eugenio Maddalozzo le cui opere erano esposte alla mostra del 1949 – riuscì a portare elementi nuovi all'interno «della scena paesaggistica veneziana e italiana», oltre che a rinnovare il genere<sup>547</sup>. Questi ultimi avevano come obiettivo comune uno studio dal vero della natura, anche se Seffer era un artista dai molteplici interessi dal punto di vista di soggetti pittorici, quali «veduta urbana, paesaggio alpino, interni domestici ed ecclesiastici,

---

<sup>540</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 51.

<sup>541</sup> *Ibidem*.

<sup>542</sup> *Ibidem*.

<sup>543</sup> M. De Grassi, *Belluno*, cit., p. 238.

<sup>544</sup> *Ibidem*.

<sup>545</sup> *Ibidem*.

<sup>546</sup> *Alessandro Seffer 1831-1905. Cronaca e paesaggio nel Venero dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Fulcis, 3 ottobre 2020 – 10 gennaio 2021), a cura di F. Vizzutti, Belluno 2020.

<sup>547</sup> D. Ton, *L'ultimo paesaggista*, in *Alessandro Seffer 1831-1905. Cronaca e paesaggio nel Venero dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Fulcis, 3 ottobre 2020 – 10 gennaio 2021), a cura di F. Vizzutti, Belluno 2020, pp. 9-11.

soggetti immoti»<sup>548</sup>. Tuttavia, Seffer amava particolarmente realizzare paesaggi e opere incentrare sulla cronaca locale a lui coeva<sup>549</sup>. Partendo dal paesaggio, tramite il catalogo della mostra del 2020 si evince che egli cercava di creare un legame intimo con la natura e che «Seffer si muove ancora nel solco di una tradizione che non ha l'ossessione dell'*en plein air*, non c'è dubbio che tutto nasca da un confronto costante e diremmo quasi ossessivo con la natura»<sup>550</sup>.

Tramite questo testo, si trova la conferma che Seffer insegnò disegno nel corso della sua vita, ma anche che ottenne la cattedra alla Scuola di paesaggio dell'Accademia di Venezia<sup>551</sup>. Inoltre, egli era considerato un artista degno di nota e di grandi capacità tra la maggior parte delle persone all'interno dell'ambiente culturale bellunese, nel quale si teneva in considerazione l'esperienza di Seffer a Venezia, grazie alla quale si riteneva che fosse maturato sia sul piano tecnico e stilistico sia personale<sup>552</sup>. Per altri, come un collega pittore di cui non è riportato il nome Seffer era sicuramente un artista talentuoso che «fece palpitar un caldo sentimento di verità e di poesia in numerosissimi quadri e, come paesista, avrebbe certo raggiunto una maggior fama se fosse stato meno modesto e meno misantropo»<sup>553</sup>.

Dal punto di vista della crescita del pittore nella rappresentazione del paesaggio e della natura, si può dire che nelle prime opere egli aveva adottato una mentalità ancorata al gusto romantico con una natura minacciosa che sembrava pronta a sovrastare lo spettatore<sup>554</sup>. Successivamente, tutto questo viene sostituito da «un nuovo paesaggio, vasto, di ampi orizzonti, grandangolare nel formato e nell'ampiezza di veduta che abbraccia» e si riscontrava un aspetto più aperto e alleggerito con l'occhio dell'osservatore che si perdeva nell'orizzonte dell'opera<sup>555</sup>.

Per quanto riguarda le vedute urbane, Seffer si concentrava su momenti della sua contemporaneità, quali eventi che avevano luogo a Belluno<sup>556</sup>. In questo modo dimostrava la sua bravura nel raccontare in maniera vivace e interessante quanto accadeva

---

<sup>548</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>549</sup> Ivi, p. 12.

<sup>550</sup> Ivi, p. 13.

<sup>551</sup> *Ibidem*.

<sup>552</sup> F. Vizzutti, *Dall'Armenia a Venezia: storia di una famiglia e di un pittore*, in *Alessandro Seffer 1831-1905. Cronaca e paesaggio nel Venero dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Fulcis, 3 ottobre 2020 – 10 gennaio 2021), a cura di F. Vizzutti, Belluno 2020, p. 29.

<sup>553</sup> Ivi, p. 44.

<sup>554</sup> D. Ton, *L'ultimo paesaggista*, cit., p. 13.

<sup>555</sup> Ivi, p. 14.

<sup>556</sup> *Ibidem*.

nella cittadina, a volte combinando gli interni delle case veneziane con «un approccio al vedutismo che trasforma i palazzi e gli edifici cittadini in fondali scenografici, dove far sciamare coloratissime comparse»<sup>557</sup>. Perciò Seffer aveva come obiettivo rappresentare questi grandi eventi con all'interno molte persone. L'approccio verso queste ultime non era diverso da quello verso il paesaggio, poiché Seffer le riteneva sempre dei fenomeni naturali. Inoltre, dopo il terremoto del 1873 che colpì il bellunese e Belluno, Seffer si dimostrò molto attratto dalla rappresentazione di case distrutte, edifici sventrati, dando luogo a delle nature morte di rovine del presente<sup>558</sup>.

Nel catalogo della mostra del 2020 viene riportato il profilo biografico scritto da Doglioni, il quale nel riepilogare le fonti di riferimento di Seffer arrivò fino all'operato di Caffi<sup>559</sup>. Ma quanto detto da Doglioni è importante anche per il fatto che rimarca quanto fosse di interesse la figura di Seffer nel dibattito critico tra gli artisti e non solo, soprattutto nella seconda metà del XIX secolo<sup>560</sup>.

Seffer si dedicò anche al genere del ritratto, realizzando diverse opere, tra le quali figurava un *Autoritratto*<sup>561</sup>. Nella ritrattistica Seffer si dimostrò attento nello studio dei soggetti che doveva rappresentare, dalla stesura del colore con pennellate morbide alla modulazione dei colori<sup>562</sup>. Il tutto era connotato da una libertà stilistica di Seffer che seppur fosse legato al rigore accademico.

Monti (Belluno, 1819 - 1904), subito individuato come laureato in legge, ben presto si dedicò al suo amore per l'arte, formandosi sulle opere di De Min e Caffi<sup>563</sup>. Doglioni aggiungeva che «il suo disegno è accurato, accademico: il suo colorito è squillante con chiaroscuro fine su toni chiari. Più disegnatore che pittore»<sup>564</sup>. Ma egli era anche un «figurista e un paesista», perché una delle sue passioni era rappresentare la realtà circostante con i suoi protagonisti. Riuscì a fare tutto questo studiando le varie caratteristiche dei soggetti popolari da lui scelti<sup>565</sup>. Tuttavia, egli fu anche un convinto

---

<sup>557</sup> *Ibidem*.

<sup>558</sup> Ivi, p. 15.

<sup>559</sup> F. Vizzutti, *Tra tradizione e innovazione: itinerario pittorico di Alessandro Seffer*, in *Alessandro Seffer 1831-1905. Cronaca e paesaggio nel Venero dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Fulcis, 3 ottobre 2020 – 10 gennaio 2021), a cura di F. Vizzutti, Belluno 2020, p. 56.

<sup>560</sup> *Ibidem*.

<sup>561</sup> Ivi, p. 109.

<sup>562</sup> Ivi, pp. 110-113.

<sup>563</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 59.

<sup>564</sup> *Ibidem*.

<sup>565</sup> *Ibidem*.

amante della patria tanto da prendere parte i moti risorgimentali del 1848, ricoprendo il ruolo di capitano della guardia civica<sup>566</sup>. Monti riportò quanto visto in molte sue opere cronachistiche, alcune delle quali sono conservate presso il Museo Civico di Belluno<sup>567</sup>. Fatto che ben si lega a quanto detto precedentemente sulla volontà di Monti di registrare tramite le sue opere quanto stava accadendo nella sua contemporaneità. Questo viene confermato dal fatto che Monti fosse riuscito ad inserirsi molto bene nelle questioni politiche e sociali della città, tanto da entrare a far parte del consiglio scolastico provinciale<sup>568</sup>. Tuttavia, ciò che lo interessava maggiormente era realizzare opere d'arte e questo venne accentuato dall'amicizia con Ippolito Caffi e Valentino Panciera Besarel<sup>569</sup>.

Il suo impegno nel valorizzare la città è dimostrato dal compito che gli venne affidato nel 1877<sup>570</sup>, ovvero illustrare una *Guida della Provincia di Belluno*<sup>571</sup>. Tuttavia, questa guida non venne mai realizzata, ma al Museo Civico di Belluno sono conservati alcuni album che racchiudono i disegni di Monti e che recentemente sono stati pubblicati in un'unica opera, *Dai disegni di Osvaldo Monti itinerari ottocenteschi nella provincia di Belluno*<sup>572</sup>. Tali disegni vennero realizzati con un inchiostro di color seppia e alcuni rappresentavano pale d'altare, mentre altri riguardavano i costumi locali<sup>573</sup>. Di fatto, Monti – quasi sulla stessa scia indagatoria di Caffi – non si limitava a rappresentare i monumenti e i paesaggi, ma si concentrava anche sugli aspetti peculiari «offrendoci un repertorio di informazioni che sono oggi preziose»<sup>574</sup>. Oltre a questo suo interesse di documentare tutti questi elementi, è da tenere in considerazione la sua stessa partecipazione e interpretazione di questi ultimi. Monti non aveva come obiettivo esprimere sé stesso, ma di fotografare in maniera puntuale le diverse sfaccettature del bellunese<sup>575</sup>. Si potrebbe aggiungere che

---

<sup>566</sup> O. Ceiner, *Osvaldo Monti e la nascita del Museo civico di Belluno: 1876 e dintorni*, “Archivio Storico Belluno, Feltre e Cadore”, 342, 2010, p. 10.

<sup>567</sup> *Ibidem*.

<sup>568</sup> *Itinerari ottocenteschi nella provincia di Belluno: dai disegni di Osvaldo Monti*, catalogo della mostra (Belluno, 1983), Istituto bellunese di ricerche sociali e culturali, Belluno 1983.

<sup>569</sup> O. Ceiner, *Osvaldo Monti e la nascita del Museo civico di Belluno*, cit., p. 11.

<sup>570</sup> *Itinerari ottocenteschi nella provincia di Belluno*, cit., p. 1.

<sup>571</sup> O. Ceiner, *Osvaldo Monti e la nascita del Museo civico di Belluno*, cit., p. 11.

<sup>572</sup> *Ibidem*. Si veda anche *Zoldo nei disegni di Osvaldo Monti*, a cura di P. Lazzarin, Sommacampagna 1999; *Valcellina nei disegni di Osvaldo Monti*, a cura di A. Colonnello, Sommacampagna 2000; *Il Cadore nei disegni di Osvaldo Monti*, a cura di I. Zandonella Callegher, Sommacampagna 2002. Di tali rappresentazioni mancano alcune zone, quali Feltre, l'Agordino e l'Alpago. Cfr. *Itinerari ottocenteschi nella provincia di Belluno*, cit., p. 3.

<sup>573</sup> *Itinerari ottocenteschi nella provincia di Belluno*, cit., p. 3.

<sup>574</sup> *Ibidem*.

<sup>575</sup> *Ibidem*.

Monti con una mentalità quasi oggettiva riporta sottoforma di disegno le bellezze che aveva attorno<sup>576</sup>.

Di Besarel (Astragal di Zoldo, 1829 – Venezia, 1902) viene detto che apparteneva ad una famiglia di intagliatori<sup>577</sup> e che al suo interno imparò l'arte "del falegname da bianco", ovvero a lavorare il legno dolce<sup>578</sup>. Successivamente in tarda età entrò all'Accademia di Venezia<sup>579</sup>. Besarel era «abilissimo, anzi virtuoso del legno, intagliava tabernacoli, statue, mobili, cornici»<sup>580</sup>. Una volta finita la formazione a Venezia, iniziò a lavorare a Belluno, per fare ritorno nella città lagunare dove, negli anni Settanta, diede luogo ad un laboratorio di mobili d'arte. Si trattava di un momento in cui si usava ancora molto intagliare il legno, ma evitando di aggiungere troppi dettagli dorati. Di fatto i borghesi veneziani commissionarono a Besarel la realizzazione di alcuni mobili, ai quali egli «attribuisce un'impronta ricca e particolare: egli è il mobiliere di moda dell'epoca umbertina»<sup>581</sup>. Doglioni aggiungeva che Besarel era un artista conosciuto e che nel realizzare i busti e le statue dal vivo rimaneva «fedele al vero»<sup>582</sup>. Anche se quanto detto da Doglioni trovava conferma nelle parole spese da Massimo de Grassi su Brustolon, allo stesso tempo l'erudito bellunese ometteva altri dettagli<sup>583</sup>. Agli inizi degli anni Settanta, Besarel, cercando di migliorare la sua tecnica artistica, tornò a realizzare opere legate alla tradizione artistica locale, soprattutto nella creazione di cornici a tema sacro<sup>584</sup>. Dal punto di vista delle committenze di carattere privato, Besarel ebbe una vasta fortuna, ma nonostante questo egli iniziava a capire che doveva fare delle esperienze al di fuori del bellunese<sup>585</sup>. Tale aspetto era molto caro anche a Caffi, che rimproverava spesso Besarel, dicendo che «avrebbe dovuto ormai slanciarsi in un mondo più vasto che non è Belluno,

---

<sup>576</sup> Ivi, p.5.

<sup>577</sup> *Mostra di figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 19.

<sup>578</sup> M. Dean, *Valentino Panciera Besarel e l'arte dell'intaglio*, in *Valentino Panciera Besarel (1829-1902). Storia e arte di una bottega d'intaglio in Veneto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 21 dicembre 2002 – 30 marzo 2003), a cura di M. De Grassi, Belluno 2002, p. 91.

<sup>579</sup> M. Dean, *Valentino Panciera Besarel e l'arte dell'intaglio*, cit., p. 91. Cfr. *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 19.

<sup>580</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 19.

<sup>581</sup> *Ibidem*.

<sup>582</sup> *Ibidem*.

<sup>583</sup> M. De Grassi, *Valentino Panciera Besarel, "scultore di bambini"*, in *Valentino Panciera Besarel (1829-1902), storia e arte di una bottega d'intaglio in Veneto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 21 dicembre 2002 – 30 marzo 2003), a cura di Massimo De Grassi, Belluno 2002, p. 36.

<sup>584</sup> *Ibidem*.

<sup>585</sup> Ivi, p. 38.

egli avrebbe dovuto mettersi in una capitale ove la mente potesse spaziare»<sup>586</sup>; le parole di Caffi evidenziavano che se l'artista si spostava in località diverse dal bellunese, la decisione poteva essere dettata da un mero desiderio personale di migliorare le proprie capacità e ampliare le proprie conoscenze. A tal proposito si ritiene corretto che Doglioni definisse Besarel un pittore di fama popolare, dato che egli operò principalmente nel e per il bellunese.

In ultimo, Doglioni elogia molto una delle opere che Besarel espose alla mostra, ovvero il *Ritratto di Sebastiano Barozzi*, realizzato in marmo a grandezza naturale, del quale era scritto che «nella nervosa osservazione del vero, nel vigore del volto, nella barba e nell'abito, il Besarel ritrova l'energia del Seicento berniniano»<sup>587</sup>.

Grazie al catalogo della mostra monografica su Besarel siamo in possesso di ulteriori informazioni su questo artista, come il forte rapporto con Andrea Brustolon, che per lui era un maestro, o il fatto che nel corso della sua carriera aveva realizzato diversi ritratti di carattere sia più ufficiale sia privato<sup>588</sup>. Essendo che Besarel era famoso per le sue cornici, queste ultime furono chiaramente inserite in mostra, ma vennero presentati anche dei portavasi con puttini, amorini, figure allegoriche, in pose molto particolari. Oltre alle sculture erano stati esposti anche dei disegni preparatori. Infine, in una sala apposita decisero di mostrare tutte le varie tecniche di lavorazione di Besarel e dei suoi collaboratori<sup>589</sup>. Perciò è chiaro che una mostra di questo genere ben si prestava alla conoscenza di Besarel secondo i suoi diversi interessi.

Importante fu il lavoro di Besarel a Venezia, in particolare alla Fondazione Querini Stampalia e al Fondaco dei Turchi<sup>590</sup>. Nel primo caso, i curatori della Fondazione bandirono un concorso nel 1872 per «uno o più oggetti di genere mobiliari in legno con intagli e ornamenti», dimostrando un interesse verso l'artigianato<sup>591</sup>. Tra gli artisti presi

---

<sup>586</sup> Ivi, p. 33.

<sup>587</sup> *Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, cit., p. 19.

<sup>588</sup> *Valentino Panciera Besarel (1829-1902), storia e arte di una bottega d'intaglio in Veneto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 21 dicembre 2002 – 30 marzo 2003), a cura di Massimo De Grassi, Belluno 2002. Cfr. *Valentino Panciera Besarel (1829-1902). Storia e arte di una bottega d'intaglio in Veneto* (Belluno – Forno di Zoldo, 21 dicembre 2002 – 30 marzo 2003), "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 323, 2003, p. 222.

<sup>589</sup> *Valentino Panciera Besarel*, cit., p. 222.

<sup>590</sup> F. Lanza, *L'artigianato del mobile a Venezia e l'attività di Valentino Panciera Besarel*, in *Valentino Panciera Besarel (1829-1902), storia e arte di una bottega d'intaglio in Veneto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 21 dicembre 2002 – 30 marzo 2003), a cura di Massimo De Grassi, Belluno 2002, pp. 87-88.

<sup>591</sup> Ivi, p. 87.

in considerazione figurava anche il nome di Besarel che ebbe il compito di realizzare «un oggetto o un gruppo di oggetti di genere mobiliare in legno con intagli e ornamenti, il quale potrà essere, una grande tavola da collocarsi in mezzo di una stanza, oppure, come gruppo, uno scrittojo, due portacarte o laterali e sedia relativa»<sup>592</sup>. Besarel poteva scegliere liberamente il legno da utilizzare. Alla fine, la giuria scelse di dare l'incarico a Besarel, che dovette realizzare uno scrittoio, due portacarte e una sedia<sup>593</sup>. Tuttavia, lo scrittoio venne ritenuto «troppo barocco».

Mentre al Fondaco dei Turchi, nel 1878 venne predisposto un piano di arredo per la sede del museo del Fondaco. Tra gli artisti c'era anche Besarel e a ogni artista venne assegnata «quella parte di mobiglia che credesse gli spetti più opportunatamente a seconda le attitudini che gli sono note per la passata esperienza»<sup>594</sup>. Besarel realizzò un mobile con la funzione di contenere oggetti.

Volendo considerare quanto detto da Doglioni su tutti questi artisti, si può giustamente dire che egli fosse un esperto d'arte a tutti gli effetti, e che mostrasse tutte le sue conoscenze, competenze e interessi verso questa materia tramite diverse modalità, dirette e indirette. Tutto ciò trova conferma in un documento del 23 giugno 1949 in cui Doglioni dichiarava in base a quali criteri avesse scelto le opere da esporre assieme alla commissione ordinatrice:

Poiché la Mostra ha carattere di rassegna di tutta l'Arte dell'Ottocento e cioè dei movimenti neo classico, romantico e di genere, si è creduto opportuno inserirvi tutti gli artisti bellunesi che hanno operato in quel periodo per rendere più completo il panorama sugli indirizzi dell'arte: nella scelta delle opere da esporre, sarà tenuto, dalla Commissione ordinatrice, un criterio di severità basato sui soli valori artistici<sup>595</sup>.

Sempre dal documento in questione si evince l'attenzione alla tutela e alla conservazione di Doglioni di cui si è ampiamente parlato, poiché quest'ultimo evidenziava le opere che potevano essere soggette a eventuali danni nel trasporto, nell'imballaggio, ecc.

Bisogna aggiungere che rispetto agli artisti coinvolti nella mostra ve ne sono alcuni, non

---

<sup>592</sup> *Ibidem*.

<sup>593</sup> *Ibidem*.

<sup>594</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>595</sup> ASCB, *Fondo Municipio di Belluno*, 1949, cat. IX, c.8, Mostra ed esposizioni artistiche = Monumenti ed opere.

erano presenti, ma erano previsti nel documento del 15 giugno 1949<sup>596</sup>. Quindi, bisogna riflettere su questo aspetto. Perché, nonostante Doglioni avesse inserito anche questi artisti, questi ultimi non esposero nulla all'interno della mostra? Una possibile risposta è che la presenza di determinate opere dipendeva dai rispettivi proprietari; perciò, è plausibile che coloro che possedevano queste ultime non volessero concederle in prestito alla mostra. Ma si deve anche considerare quanto detto dallo stesso Doglioni nel documento del 23 giugno 1949 sui criteri secondo i quali vennero selezionati gli artisti. Benché all'interno del catalogo Doglioni non inserisca spesso diversi dettagli significativi nelle presentazioni degli artisti e, tranne alcuni casi, scriva poche parole ma concise, egli resta un'importante figura per la riscoperta dell'arte e della cultura bellunese. Bisogna anche ricordare che essendo nel dopoguerra, risulta ancora più importante il peso della mostra e la sua riuscita. Certamente Doglioni non era uno storico dell'arte o un critico d'arte, ma dalle sue parole e da tutti i documenti che riguardano la tematica dell'arte si evince che egli era un erudito, amante e conoscitore dell'arte, oltre che grande promotore di diverse iniziative, anche quelle che pochi consideravano degne di nota. Un esempio è dato dalla questione del museo folkloristico. Basterebbe considerare la passione che egli mise per tale proposta per comprendere quanto volesse che Belluno con la sua produzione artistica e la sua storia culturale, avesse la meritata attenzione anche al di fuori della provincia.

Di fatto, fu colui che decise di cominciare questa riscoperta dall'Ottocento e la sua mostra aprì la strada a quelle che furono organizzate successivamente, tanto sugli artisti ottocenteschi, quanto su quelli dei secoli precedenti al XIX. Per questo motivo risulta essere una figura chiave nello studio dell'arte e della cultura bellunese.

A tal proposito, nel dopoguerra si organizzarono a Belluno eventi espositivi di carattere sia monografico sia collettivo su alcuni degli artisti citati. Mentre in altre città come Venezia si realizzarono mostre su molti artisti diversi, in cui le opere degli artisti bellunesi vennero esposte assieme a quelle di altri. Ora, riflettendo su questo aspetto, *in primis* si deve sottolineare quanto fosse significativo che la produzione artistica bellunese venisse accostata a quella di altre personalità non locali e avesse la possibilità di essere esposta in un contesto come quello veneziano. In secondo luogo, si deve aggiungere che solo su

---

<sup>596</sup> ABCF, *Fondo Doglioni*, album 75. Pietro Andreis, Tommaso De Nicolò, Raffaele Piazza, Angelo Giovanni Giacomini, Antonio Baratti, Antonio Dal Pian, Antonio Mayer, Francesco Agosti, Giovanni Danieli, Luigi Facchinetti, Giovanni Battista Lazzaris, Carlo Metscheg, Angelo Zanin.

alcuni artisti presentati da Doglioni vennero organizzate delle mostre monografiche. Si deve affermare che tutti questi eventi espositivi permettevano e permettono di avere qualche conoscenza in più sia sulle opere esposte sia sugli artisti che le avevano realizzate. Quindi non si tratta di semplici vetrine in cui mostrare le opere. Questo è ancora più importante, soprattutto quando si tratta di mostre recenti, se si considera che a volte tali eventi aggiornano delle informazioni errate presenti nei cataloghi delle mostre precedenti o forniscono elementi in più ai fini della conoscenza dell'artista.

Tuttavia, dalle diverse mostre locali organizzate dal dopoguerra ad oggi, si evince che tra gli artisti precedentemente approfonditi, solo Caffi è stato al centro di numerose esposizioni, tanto a Belluno quanto a Venezia e non solo. Mentre le opere di Fabris, Seffer, Paoletti, Besarel e Monti vennero esposte solo a Belluno e in località limitrofe.

Il perché di questa differenza tra Caffi e gli altri artisti si ritiene possa trovare risposta considerando l'esistenza di Caffi stesso. Di fatto, egli viaggiò molto – anche per la sua volontà di migliorare come artista – e seppur si fosse dedicato ad una pittura romantica e avente per soggetto soprattutto paesaggi incontrati durante tutti i suoi spostamenti, riuscì a rappresentare in pittura realtà diverse da quella bellunese. Mentre gli altri artisti citati, anche se si erano formati al di fuori di Belluno, realizzavano opere che per la maggior parte dei casi erano legate al territorio d'origine.

In conclusione, un altro tema interessante è capire come gli artisti fossero visti da altri studiosi e storici dell'arte a seguito della mostra del 1949. Leggendo i diversi cataloghi delle mostre monografiche – trattate genericamente nel capitolo – si evince che ognuna di queste figure avesse grandi capacità e maestria, e seppur solo il Caffi abbia avuto diverse mostre incentrate su di lui, ne vennero organizzate molte di collettive con le opere di Caffi, Paoletti, Fabris e De Min. Un primo esempio è la mostra *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*<sup>597</sup> nella quale primeggiavano Caffi con alcune vedute di Venezia e Paoletti, successivamente si trovava De Min con un ritratto e alcuni disegni e Fabris con due ritratti<sup>598</sup>. Sempre a livello regionale, altre due mostre

---

<sup>597</sup> *Ibidem*. La mostra era nata con lo scopo di verificare l'identità artistica della regione Veneto dopo la fine della Repubblica veneziana tramite diversi artisti. Il catalogo della mostra era un testo ricco di informazioni sulla regione, e nonostante le opere della provincia veronese fossero le prevalenti, gli artisti bellunesi ebbero il loro giusto spazio. Cfr. *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno - 29 ottobre 1989), a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano, 1989.

<sup>598</sup> G. Maggioni, *Arte bellunese alla mostra Veneto e Austria*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 271, 1990, p. 103.

in cui furono esposte le opere di alcuni artisti precedentemente citati furono *Una pinacoteca per l'Ottocento*<sup>599</sup> e *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova: opere di Giovanni De Min, Pietro Paoletti, Ippolito Caffi, Pio Solero, Masi Simonetti*<sup>600</sup>.

La prima mostra tra le opere in esposizione di artisti bellunesi aveva quelle di Caffi, di Paoletti e di Bortotti<sup>601</sup> – artista presente anche alla mostra de 1949. Ma volendo concentrarsi solo sui primi due, di Caffi erano esposti quattro dipinti, mentre di Paoletti solo due. Questo evento espositivo, seppur importante, per la presenza di queste due figure, era carente di pittori locali per dare spazio a personalità maggiori come Francesco Hayez<sup>602</sup>.

La seconda mostra, come per la precedente non ebbe molti commenti positivi, anzi fu definita confusionaria, anche per la presenza di opere di secoli differenti<sup>603</sup>. Tuttavia, resta il fatto che qui fossero esposte alcune delle opere di De Min, Caffi e Paoletti assieme a quelle di altri artisti veneti, dando luogo anche ad un confronto tra la produzione bellunese e quella delle altre province venete<sup>604</sup>. Altro tema molto interessante, poiché il dibattito creato, dopo aver accostato pittori bellunesi e pittori veneti, permetteva non solo di essere di fronte a realtà diverse da quella strettamente legata al territorio ma anche di far sì che questi artisti fossero messi sullo stesso piano di altri non locali, in modo da valutare anche i diversi aspetti della loro formazione e della loro carriera. Inoltre, realizzare mostre al di fuori di Belluno dava la possibilità a queste figure di uscire dalla piccola realtà bellunese e di essere conosciuta altrove. Inoltre, fu grazie a De Min che alla mostra furono presentate queste opere, poiché fu colui che portò a Padova quello specifico gruppo di dipinti.

Infine, un'altra mostra da inserire in questo elenco è *Dal museo alla città: l'Ottocento*

---

<sup>599</sup> E. Rollandini, *Una pinacoteca per l'Ottocento: opere di Ippolito Caffi, Pietro Paoletti, Gerolamo Bortotti al Museo Civico di Treviso*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 313, 2000, p. 282. Si veda anche *Una pinacoteca per l'Ottocento*, catalogo della mostra (Treviso, Musei Civici, 11 marzo – 25 giugno 2000), a cura di E. Manzato, G. C. F. Villa, Treviso 2000.

<sup>600</sup> E. Rollandini, *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova: opere di Giovanni De Min, Pietro Paoletti, Ippolito Caffi, Pio Solero, Masi Simonetti*, "Archivio Storico Belluno, Feltre e Cadore", 310, 2000, pp. 52-53. Si veda anche *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 23 ottobre 1999 – 15 gennaio 2000), a cura di F. Pellegrino, D. Banzato, Padova 1999.

<sup>601</sup> E. Rollandini, *Una pinacoteca per l'Ottocento*, cit., p. 282.

<sup>602</sup> *Ibidem*.

<sup>603</sup> E. Rollandini, *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, cit., p. 52.

<sup>604</sup> *Ibidem*.

nelle collezioni del Museo Civico di Belluno, che nacque a seguito di varie iniziative volte a promuovere l'arte locale, seguite da altri musei civici veneti (Bassano, Padova, Vicenza, Treviso e Rovigo)<sup>605</sup>. Nel caso degli artisti bellunesi, le loro opere furono presentate in una maniera differente rispetto alla logica espositiva con lo scopo di riproporre lavori che erano già stati visti o dentro il Museo Civico di Belluno o in altre mostre precedenti<sup>606</sup>. Questo anche per fare in modo che riacquistassero il loro valore e la loro importanza, oltre che la dovuta attenzione. Il tutto venne organizzato secondo un percorso didattico in piccole sezioni incentrate sulla pittura di paesaggio con le opere di Caffi e di Seffer; di storia con Paoletti e De Min; la ritrattistica con i lavori di Fabris<sup>607</sup>. Inoltre, fu significativo tutto l'impegno e lo studio che c'era stato al fine di promuovere l'evento, tendo conto anche dei «flussi di entrata e di uscita sia degli eventuali visitatori della città, sia dei normali cittadini che la fruiscono quotidianamente»<sup>608</sup>.

Ciò scaturisce un interrogativo: Doglioni nel realizzare la mostra del 1949 fece abbastanza per promuoverla e fare in modo che l'arte bellunese dell'Ottocento fosse conosciuta anche in altri luoghi, non strettamente vicini al bellunese? La domanda trova una duplice risposta. Da una parte, considerando gli inviti alle persone illustri e la visita di De Gasperi alla mostra, è da pensare che ci fosse stato un buon lavoro di promozione alla base. Dall'altra, la scarsa presenza di riscontri o recensioni sull'evento all'interno di quotidiani o riviste, induce al pensiero che per quanto Doglioni avesse tentato di far arrivare la notizia della mostra, forse non fu abbastanza.

---

<sup>605</sup> N. Comar, *Dal museo alla città: l'Ottocento nelle collezioni del Museo Civico di Belluno*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 311, 2000, pp. 103-104. Cfr. Per avere un ulteriore esempio di mostre su artisti bellunesi, si consideri la mostra *Dal museo alla città: l'Ottocento nelle collezioni del Museo Civico di Belluno* (6 novembre – 18 dicembre 1999), a cura di S. De Vecchi, A. Cason.

<sup>606</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>607</sup> *Ibidem*. Nella mostra vennero esposti anche disegni e gioielli.

<sup>608</sup> *Ibidem*.

## IV. Gli artisti bellunesi dal XIV al XVIII secolo

### 4.1 Francesco Valcanover: storico dell'arte e profondo conoscitore dell'arte bellunese

Tra gli studiosi di arte veneta, Francesco Valcanover è sicuramente stato uno dei più profondi e attenti conoscitori della realtà bellunese, con particolare riguardo alla figura di Tiziano Vecellio<sup>609</sup>. Di fatto, Valcanover era nato a Belluno il 27 novembre 1926 e fu dalla terra natia che iniziò a lavorare nel mondo dell'arte e della cultura, per diventare col tempo uno stimato e famoso storico dell'arte<sup>610</sup>.

Nel 1948 si laureò all'Università di Padova in Lettere con Giuseppe Fiocco (di cui fu anche assistente dal 1948 al 1950) e nel 1951 ottenne un diploma in storia dell'arte<sup>611</sup>.

Egli può essere definito come «uno degli uomini migliori che lo Stato ebbe a disposizione per far fronte al delicato compito della difesa, del recupero, del restauro e della valorizzazione di una parte fondamentale del patrimonio artistico italiano»<sup>612</sup>.

Queste parole trovano conferma nelle azioni stesse di Valcanover, i cui studi e interessi furono rivolti tanto a Venezia quanto a località dell'entroterra<sup>613</sup>. Basti pensare a quando a Belluno curò tre mostre di significativa importanza e rilevanza culturale, tanto che diventarono dei punti di riferimento per ulteriori approfondimenti nella conoscenza dell'arte bellunese<sup>614</sup>. La prima era la *Mostra d'arte antica: dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo* del 1950, realizzata alle Scuole Gabelli, che diede anche la possibilità di ampliare le conoscenze sulla pittura precedente ai Vecellio. La seconda era la *Mostra dei Vecellio*, organizzata nel 1951 presso l'Auditorium, che non solo sottolineava l'importanza della produzione artistica dei familiari di Tiziano Vecellio (Francesco, Orazio, Cesare e Marco), ma era un primo esempio di mostra in cui al pubblico era presentata «una produzione ritenuta di periferia e di spessore minore rispetto ai fasti tizianeschi»<sup>615</sup>.

La terza era la *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese* del 1954, organizzata al

---

<sup>609</sup> G. Reolon, *La scomparsa di Francesco Valcanover (1926 - 2016) e il suo legame con il Bellunese*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 359, 2016, pp. 91-93.

<sup>610</sup> Ivi, p. 92.

<sup>611</sup> *Ibidem*. La tesi di laurea riguardava l'architettura gotica nel territorio trentino.

<sup>612</sup> E. Chini, *Una conversazione con Francesco Valcanover*, "Studi Trentini", 90, 2011, 1, p. 5. Cfr. T. M. Bertolo *L'archivio fotografico di Francesco Valcanover*, "Lettera da San Giorgio", 38, 2018, p.18.

<sup>613</sup> *Ibidem*.

<sup>614</sup> G. Reolon, *La scomparsa di Francesco Valcanover (1926 - 2016)*, cit., p. 92.

<sup>615</sup> *Ibidem*.

Palazzo dei Vescovi.

Perciò è chiaro quanto, negli anni Cinquanta, fosse stata importante la figura di Valcanover per lo studio, la riconsiderazione e la promozione della produzione artistica bellunese, andando a focalizzarsi anche su aspetti e artisti poco conosciuti, come dimostrato anche da diversi articoli che scrisse per la rivista “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore” dal 1954 al 1958<sup>616</sup>. Tutta questa sua grande dedizione verso la produzione artistica e culturale bellunese gli valse il riconoscimento di due medaglie d’oro, conferitegli dalle città di Belluno nel 1951 e di Feltre nel 1953<sup>617</sup>.

Valcanover si occupò anche di una serie di allestimenti di musei, come ad esempio al Museo Civico di Feltre nel 1954 e alla Pinacoteca dell’Accademia dei Concordi di Rovigo nel 1963<sup>618</sup>. Si interessò anche del recupero degli affreschi del Castello del Buonconsiglio di Trento, ricoprendo successivamente la carica di Presidente del Comitato Tecnico Scientifico per i Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento dal 1976 al 1994.

Valcanover ricoprì questa carica assieme a tante altre<sup>619</sup>, e tutta la sua attività volta a valorizzare e conservare il patrimonio artistico viene ricordata – da un certo punto di vista si potrebbe dire anche conservata – all’interno del suo archivio fotografico, pervenuto all’Istituto di Storia dell’Arte della Fondazione Giorgio Cini, dove egli ricoprì due ruoli: Consigliere e Vicepresidente<sup>620</sup>. Il Fondo consiste per lo più in stampe fotografiche, comprende anche negativi, dattiloscritti, appunti e lettere, tramite cui si possono seguire non solo l’operato di Valcanover, ma anche ciò che lo appassionava<sup>621</sup>. Prima fra tutti è l’arte veneta del Settecento, dove primeggia la figura di Sebastiano Ricci.

Altro pittore molto presente nel Fondo e che lo interessava molto era Vittore Carpaccio e il ciclo di S. Orsola da lui realizzato; infatti, Valcanover raccolse diversi fototipi di quest’opera di Carpaccio.

Inoltre, nel Fondo sono presenti altre fotografie che testimoniano non solo il grande lavoro espositivo di Valcanover, ma anche la fiorente attività museale veneta nel dopoguerra<sup>622</sup>.

---

<sup>616</sup> Ivi, pp. 92-93.

<sup>617</sup> Ivi, p. 93.

<sup>618</sup> T. M. Bertolo *L’archivio fotografico di Francesco Valcanover*, p. 18.

<sup>619</sup> Ivi, pp. 18-19. Altre cariche da lui ricoperte: Ispettore a Roma presso l’Ufficio Centrale del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Vicepresidente del FAI, Socio ed Amministratore dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Membro del Comitato degli amici di Palazzo Grassi e del Consiglio direttivo della Fondazione Scientifica Querini Stampalia.

<sup>620</sup> Ivi, p. 19.

<sup>621</sup> *Ibidem*.

<sup>622</sup> Ivi, pp. 19-20. Qui sono presenti anche mostre organizzate da Valcanover che riguardavano la

Tuttavia, il lavoro principale di Valcanover si svolse all'interno della Soprintendenza, prima nel 1949 nell'amministrazione delle Belle Arti alle Gallerie di Venezia, Belluno, Padova, Rovigo, Treviso e Vicenza, poi nel 1966 ricoprendo il ruolo di soprintendente<sup>623</sup>. Dino Buzzati, all'epoca, lo descriveva così:

Il soprintendente è un bellunese sui quaranta con una faccia magra ed elegante, una curiosa erre infantile e un accanimento senza riposo contro i nemici di Venezia, il tempo, l'acqua, i fumi, i miasmi, lo smog, i ricchi inutili, gli imbecilli<sup>624</sup>.

Di fatto, egli era ricordato come «l'Ispettore sensibilmente impegnato nella messa in sicurezza e nel successivo restauro di molti capolavori veneziani, alcuni dei quali tra i più rappresentativi dell'identità artistico culturale cittadina e italiana, all'indomani della rovinosa *Aqua grande* del 1966»<sup>625</sup>. Interessanti sono le parole pronunciate da Valcanover su questo argomento durante un'intervista:

L'evento fu veramente drammatico per Venezia ed anche per me di fresca nomina a Soprintendente alle Gallerie ed Opere d'Arte del Veneto. Persi infatti gran parte dell'archivio di schede e fotografie pazientemente arricchito nelle molte “trasferte di studio” [...] Decisi allora di dedicarmi in particolare ad un serio lavoro di bonifica del patrimonio storico-artistico “mobile e non” di Venezia e della sua provincia. I criteri seguiti furono in sostanza la conoscenza dei problemi di restauro da affrontare mediante una accurata catalogazione corredata da fotografie delle opere danneggiate, la creazione di laboratori di ricerca e di intervento e la programmazione della priorità dei restauri a seconda delle necessità ed infine lo studio della futura manutenzione di ciò che si sarebbe risarcito [...] Contemporaneamente alla bonifica dei beni culturali “mobili”, degli affreschi e delle sculture marmoree e lignee venne attuato il risanamento degli edifici per offrire le migliori condizioni di conservazione degli arredi storico-artistici interni<sup>626</sup>.

---

produzione artistica italiana presente in collezioni straniere, come la Mostra della pittura italiana nelle collezioni polacche, che ebbe luogo a Varsavia nel 1956.

<sup>623</sup> G. Reolon, *La scomparsa di Francesco Valcanover (1926 - 2016)*, cit., pp. 92- 93.

<sup>624</sup> Ivi, p. 93.

<sup>625</sup> T. M. Bertolo *L'archivio fotografico di Francesco Valcanover.*, cit., p.18.

<sup>626</sup> E. Chini, *Una conversazione con Francesco Valcanover*, cit., pp. 6-8.

A tal proposito, Valcanover dimostrava ancora di più questo suo forte impegno verso la conservazione e la valorizzazione tramite una serie di fotografie che riguardavano i danni subiti dalle architetture durante la Seconda Guerra Mondiale<sup>627</sup>. Tutto questo materiale ha un grande valore, dato che si può usufruirne in vari modi come per studiare in maniera approfondita un determinato argomento, e tra tutte le fotografie, largo spazio è dato a quanto era presente nelle collezioni dei musei veneziani, soprattutto le Gallerie dell'Accademia<sup>628</sup>.

Al momento della sua morte, avvenuta il 1 agosto 2016, è stato subito chiaro quanto quest'ultima abbia rappresentato una significativa perdita per la cultura e l'arte italiana<sup>629</sup>, come evidenziato da un articolo ne "La Nuova di Venezia e Mestre"<sup>630</sup> in cui si sottolineava il ruolo cardine di Valcanover nella riscoperta, nella valorizzazione e nella conservazione del patrimonio artistico italiano. Tutti elementi ripresi in una breve registrazione video<sup>631</sup> che vede coinvolta Giulia Maria Crespi, fondatrice del FAI<sup>632</sup>. Crespi conobbe molto bene Valcanover per il lavoro svolto da quest'ultimo all'interno del FAI, entrando anche a far parte del consiglio nel 1977 e diventando vicepresidente. Assieme a parole affettuose per la sua figura, Crespi rimarcava come Valcanover fosse «un grande conoscitore del mondo dell'arte e appassionato della tutela», soprattutto in relazione a Venezia<sup>633</sup>.

#### **4.2 Valcanover e la *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese del 1954***

Dopo la mostra del 1949 sugli artisti dell'Ottocento, era necessario un evento espositivo che riguardasse la produzione artistica dei pittori del Settecento della provincia bellunese. Di conseguenza, Francesco Valcanover organizzò la *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese* presso un'altra importante sede espositiva di Belluno, Palazzo dei Vescovi, dall'8 settembre al 10 ottobre 1954.

La mostra venne realizzata anche con lo scopo di mettere in luce, attraverso le opere, le diverse caratteristiche dell'arte bellunese del Settecento e per questo si diceva che «a

---

<sup>627</sup> T. M. Bertolo, *L'archivio fotografico di Francesco Valcanover.*, cit., p. 20.

<sup>628</sup> *Ibidem*. Questo perché Valcanover ne fu Direttore.

<sup>629</sup> G. Reolon, *La scomparsa di Francesco Valcanover (1926 - 2016)*, cit., p. 91.

<sup>630</sup> E. Tanucci, *Venezia piange Francesco Valcanover*, "La Nuova di Venezia e Mestre", 5 agosto 2016.

<sup>631</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RQyV89P7LdI> (consultato il 12/09/2022).

<sup>632</sup> <https://fondoambiente.it/il-fai/storia/> (consultato il 12/09/2022).

<sup>633</sup> *Ibidem*.

Belluno è dovuto uno dei capitoli più vivi e più nutrienti del Settecento veneziano»<sup>634</sup>.

Già dalla prefazione del catalogo si evince un'informazione importante, ovvero che la maggior parte della pittura del Settecento veneto ha le sue basi a Belluno, dove operavano «i piloni della pittura di quel secolo», ovvero Sebastiano e Marco Ricci<sup>635</sup>.

Gli artisti coinvolti nella mostra erano Sebastiano Ricci, Marco Ricci, Federico Bencovich, Giovanni Battista Piazzetta, Egidio Dall'Olio, Francesco Cappella detto Daggiù, Girolamo Turro, Flaminio Grapinelli, Antonio Lazzarini, Gaspare Diziani, Giuseppe Zais, Alessandro Longhi, Antonio Diziani<sup>636</sup>. Tra questi nomi, i due che spiccano sono quelli dei Ricci, pittori che nel catalogo non solo hanno uno spazio a loro dedicato nella prefazione, ma, in termini di opere esposte, prevalgono numericamente sugli altri. Dopo la presentazione di questi due artisti, è significativo che venga scritto che sarebbero bastati i due Ricci per poter giustificare la realizzazione della mostra<sup>637</sup>. Riguardo a ciò, Fiocco aggiungeva che quest'ultima avrebbe mostrato non solo le opere di Sebastiano Ricci lasciate a Belluno, ma anche tutte le altre sue realizzazioni di carattere sia pubblico sia privato<sup>638</sup>.

Ci si potrebbe domandare perché non sia stata realizzata una mostra monografica sui due Ricci, invece che un evento espositivo con diverse personalità del secolo. La risposta è fornita dal catalogo stesso. Di fatto, qui si specificava che l'inserimento di altri artisti, oltre a Sebastiano e Marco Ricci, era dovuto al fatto che in questo modo il pubblico poteva avere un'idea di quella che era stata la produzione artistica bellunese del XVIII secolo «in quasi tutta la sua portata; e vederla davvero»<sup>639</sup>.

Volendo trattare gli artisti coinvolti, ci si occuperà, oltre che di Sebastiano e Marco Ricci, anche di Gaspare e Antonio Diziani.

Come per il catalogo della mostra del 1949, anche qui per ogni artista si trovava una presentazione biografica.

Il primo artista che veniva presentato era Sebastiano Ricci (Belluno, 1660 – Venezia, 1734)<sup>640</sup>. Dopo essersi formato a Venezia, lavorò a Parma dal Duca Ranuccio II Farnese, spostandosi poi a Piacenza e a Roma, dove studiò le opere di Pietro da Cortona e non

---

<sup>634</sup> *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo dei Vescovi, 8 settembre – 10 ottobre, 1954), a cura di F. Valcanover, Belluno 1954.

<sup>635</sup> Ivi, p. 9.

<sup>636</sup> Ivi, p. 132.

<sup>637</sup> Ivi, p. 11.

<sup>638</sup> *Ibidem*.

<sup>639</sup> Ivi, p. 13.

<sup>640</sup> Ivi, p. 17. Cfr. C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957, pp. 203-205.

solo<sup>641</sup>. Sul finire del Seicento risultava molto occupato nella realizzazione di opere nel territorio bellunese, per poi partire alla volta dell’Inghilterra nel 1712, assieme al nipote Marco<sup>642</sup>. Dal 1717 Ricci si stabilì a Venezia in maniera definitiva<sup>643</sup>. Valcanover aggiungeva che Ricci, «spinto dalla continua ricerca di sempre nuove esperienze, fu il primo degli artisti veneti del tempo suo ad evadere dai ristretti confini della ormai stanca tradizione pittorica veneziana»<sup>644</sup>. Ricci fu colui che diede inizio alla pittura rococò a Venezia a partire dagli inizi del XVIII secolo, imponendo così un «gusto nuovo subito realizzato su di un piano rococò, cioè di effetti vivaci, scintillanti, garruli di luci e colori»<sup>645</sup>.

Del Ricci erano esposte dieci opere, tra le quali quattro degne di nota: la *Caduta di Fetonte*, *Ercole al Bivio*, *Ercole ed Onfale* o il *Busto di Samaritana*<sup>646</sup>. Le prime tre appartenevano ad un ciclo pittorico, composto da sette tele, che un tempo ornava una sala di Palazzo Fulcis a Belluno<sup>647</sup> ed erano collocate all’interno di una ricca decorazione, realizzata in stucco<sup>648</sup>. Questo ciclo ha una storia travagliata, poiché fino al 1917 risultava ancora integro, ma in seguito fu smembrato dalle truppe straniere<sup>649</sup>. L’unica tela che rimase nella collocazione originaria fu la *Caduta di Fetonte*, mentre le altre vennero tolte dalle pareti<sup>650</sup>.

Le altre due tele del ciclo, precedentemente nominate, tornarono a Palazzo Fulcis solo nel 1931<sup>651</sup>.

Nella *Caduta di Fetonte* Ricci dimostrava di aver appreso una «certa libertà sintattica, per cui si può dire che questo soffitto costituisca la prima prova veramente barocca del

---

<sup>641</sup> *Ibidem*.

<sup>642</sup> *Ibidem*.

<sup>643</sup> *Ibidem*.

<sup>644</sup> Ivi, p. 18.

<sup>645</sup> Ivi, p. 19.

<sup>646</sup> Le altre opere esposte erano: *Madonna col Bambino*, *San Giovanni Battista e San Pietro*, *Battesimo di Cristo*, *La Madonna col Bambino appare ai santi Bruno e Ugo*, *Adorazione dei pastori*, *Sant’Antonio Abate in preghiera*, *Monaco in preghiera*.

<sup>647</sup> Palazzo Fulcis dal 2017 è una delle sedi del Museo Civico della città.

<sup>648</sup> Ivi, p. 21.

<sup>649</sup> *Ibidem*.

<sup>650</sup> Ivi, pp. 21-22.

<sup>651</sup> Ivi, p. 22. Le restanti opere erano: *Pan e Siringa*, *Apollo e Dafne* e altri due ovali con putti. Il primo è stato recuperato, grazie alla concessione ottenuta dalla Fondazione Cariverona nel 2019 e ad oggi è esposto nella medesima sala in cui sono collocati la *Caduta di Fetonte*, *Ercole al Bivio* e *Ercole ed Onfale*. <https://mubel.comune.belluno.it/Agenda/NOTIZIE/Presentazione-Pan-e-Siringa-di-Sebastiano-Ricci> (consultato in data 12/09/22). Cfr. D. Ton, *Il ritorno dell’ovale di Pan e Siringa di Sebastiano Ricci a Palazzo Fulcis*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 368, 2021, pp. 67-74.

Seicento veneziano, realizzata già ormai quando il secolo stava per finire»<sup>652</sup>. Mentre, il *Busto di Samaritana*, era un frammento di pittura ad olio su marmorino e l'unica parte rimanente di un lavoro eseguito su alcune pareti della Villa Vescovile di Belvedere da Ricci assieme al nipote Marco<sup>653</sup>. Quello che resta della figura della Samaritana, «d'una eleganza preziosa affatto settecentesca nella pennellata sciolta e pungente e nel raffinato gioco della luce sulle morbide carni e sui capelli, fa rimpiangere la perdita di questa fondamentale opera riccesca»<sup>654</sup>.

Tra tutti gli studi eseguiti da storici e critici dell'arte su Ricci, verranno qui ripresi i più recenti, nei quali si riscontrano ulteriori informazioni, da aggiungere a quanto già scritto, ai fini di un profilo più completo di questo grande pittore.

Innanzitutto, è interessante sapere che Ricci appena quattordicenne arrivò a Venezia per lavorare come discepolo in una bottega e egli «aveva imparato a leggere e a scrivere, qualche regola della grammatica e qualche poco di disegno, ma già doveva aver dimostrato uno spirito curioso, un poco bizzarro e certamente già pronto a esperienze disparate»<sup>655</sup>. Seguì l'apprendistato presso la bottega di Federico Cervelli fino a ventun anni. Da lui, Ricci imparò moltissimo, come l'uso di una pennellata elegante e la grande capacità decorativa<sup>656</sup>. Tuttavia, Ricci imparò molto anche da un altro artista, attivo a Venezia nella metà del Seicento, ovvero Sebastiano Mazzoni.

In generale si potrebbe dire che Ricci della sua esperienza a Venezia durante il Seicento fece una sorta di selezione di ciò che aveva appreso, poiché qui si vedevano tanti stili quanti erano i pittori presenti in laguna<sup>657</sup>. Quindi, egli fece una sorta di scrematura dei diversi linguaggi aggiungendo a quest'ultima quanto aveva imparato nei suoi diversi viaggi in Emilia, Lombardia e Roma. Tutto questo impegno di Ricci è testimoniato dalle opere stesse che egli realizzò tra Piacenza (il ciclo per i Farnese), Milano (chiesa di San Bernardino alle Ossa) e a Roma (affreschi di Palazzo Colonna), per ritornare successivamente a Belluno e iniziare una nuova fase della sua grande carriera<sup>658</sup>. Inoltre, Ricci fu uno degli artisti che permise l'evoluzione della pittura veneta del Settecento, poiché:

---

<sup>652</sup> Ivi, p. 23.

<sup>653</sup> Ivi, p. 28.

<sup>654</sup> Ivi, pp. 29-30.

<sup>655</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006, p. 11.

<sup>656</sup> Ivi, p. 12.

<sup>657</sup> D. Ton, *Rivali ed eredi*, in *Sebastiano Ricci, rivali ed eredi*, catalogo della mostra (Belluno, Musei Civici, 6 aprile – 22 settembre 2019), a cura di D. Ton, Belluno 2019, p. 10.

<sup>658</sup> *Ibidem*.

senza il [suo] percorso artistico, il risveglio di quello che è divenuto forse il momento più apprezzato e noto della millenaria storia artistica lagunare, non avrebbe certo avuto tale evoluzione: egli seppe traghettare l'arte veneziana, impantanata in retaggi del passato ormai ripetitivi, verso un mondo e una cultura aperta e internazionale<sup>659</sup>.

Ricci si distinse tra tutti gli altri anche per questa sua forte curiosità verso le altre culture, che gli permise di apprendere e di “rubare” quanto più possibile per poi riportare tutto quello che aveva interiorizzato all'interno delle sue opere<sup>660</sup>. Questa sentita voglia di conoscere e di sperimentare rende Ricci un pittore ancora preda di emozioni, quasi fanciullesche, per la dimensione pittorica e per l'esistenza. Tutto ciò è chiaramente visibile nelle sue opere «fatte di effetti scintillanti, di ricchezza cromatica, di un lirismo prezioso che rimane intensamente laico e profano anche quando varca le soglie delle chiese»<sup>661</sup>.

Bisogna aggiungere che Ricci, quasi come il nipote Marco, ebbe una vita avventurosa, dato che diverse esperienze lo separarono dalla laguna per un lasso di tempo ampio, dal 1681 al 1696<sup>662</sup>. In questo periodo, Sebastiano lavorò molto spostandosi tra Bologna, Parma, Milano, Roma e Firenze, dove, oltre ad acquisire l'interesse di committenti importanti quali il duca Ranuccio Farnese, riuscì a vedere alcuni capolavori tanto della pittura a lui precedente quanto coeva<sup>663</sup>. Nel 1691 arrivò a Roma, dove ebbe l'occasione di soggiornare a Palazzo Farnese. Ciò gli permise di «acquisire una formidabile cultura visiva, che arricchì via via, sempre curioso e attento».

Un'opera che rivela il valore che Ricci attribuiva alla sua arte è *Apelle che ritrae Campaspe alla presenza di Alessandro Magno*, databile al primo decennio del XVIII secolo (Parma, Galleria Nazionale), poiché un pittore intento a lavorare con di fronte il suo modello<sup>664</sup>. Apelle fungeva da *alter ego* di Ricci e tramite la sua figura il pittore dichiarava che avrebbe servito i potenti, anche se alla fine di tutto il suo obiettivo era

---

<sup>659</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 43.

<sup>660</sup> *Ibidem*.

<sup>661</sup> *Ibidem*.

<sup>662</sup> A. Mariuz, *Il rinnovamento della pittura veneziana. Il primato di Sebastiano*, in *Sebastiano Ricci: Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 24 aprile – 11 luglio 2010), a cura di G. Pavanello, Venezia 2010, p. 29.

<sup>663</sup> *Ivi*, pp. 29-30.

<sup>664</sup> *Ivi*, p. 31.

non tanto glorificare questi committenti illustri, ma di «creare bellezza». Inoltre, è significativo che qui Ricci volesse omaggiare Paolo Veronese, suo importante modello. Dal 1681 lasciò Venezia, scappando così dai problemi giudiziari<sup>665</sup> e vi ritornò nel 1696, dove Ricci fu colpito da un altro pittore, ovvero Antonio Balestra<sup>666</sup>. Quest'ultimo, parlando di Ricci, affermava che il pittore aveva una duplice posizione dal punto di vista pittorico: da una parte era indipendente dagli insegnamenti che gli erano stati impartiti all'Accademia di Venezia, dall'altro lasciava libero sfogo al suo genio, ovvero alla fantasia<sup>667</sup>.

Ricci iniziò a diventare un noto pittore nella Serenissima tramite un soffitto per la chiesa dell'Ascensione, raffigurante il medesimo soggetto. Scorrendo il catalogo dei suoi lavori tra il XVII e il XVIII secolo si rimane colpiti dall'elevato numero di volte e soffitti, sia sacri sia profani, che egli realizzò. Diventò quasi un esperto in materia.

Ricci eliminò quanto aveva appreso dalla pittura barocca una volta arrivato a Firenze, per passare al rococò<sup>668</sup>. Ciò è testimoniato da un affresco sulla volta della saletta d'ingresso all'appartamento del Gran Principe a Palazzo Pitti (*Venere si accomiata da Adone*).

Il fatto che oramai Ricci fosse un artista noto ai più era dimostrato da un breve trafiletto nel "Giornale dei Letterati" nel quale era scritto che era ritornato a Venezia nel 1716 e dopo averlo elogiato, si diceva che Ricci aveva dimostrato le sue grandi capacità non solo a Venezia e in altre città d'Italia, ma anche al di fuori di essa<sup>669</sup>.

Su Marco Ricci (Belluno, 1676 – Venezia, 1729), Valcanover scriveva che passò gli anni della sua gioventù a Venezia e fu uno dei più importanti collaboratori dello zio Sebastiano<sup>670</sup>. Inoltre, ci sono una serie di caratteristiche del suo lavoro che dimostrano quanto Marco Ricci abbia seguito l'operato dei paesaggisti napoletani del XVII secolo e dei primi anni del XVIII secolo, come «il taglio delle inscenature paesistiche fortemente chiaroscurate, la predilezione per gli spunti avventurosi delle piccole scene di primo piano»<sup>671</sup>. A seguito del secondo soggiorno inglese (1712-1717), il rapporto di cooperazione tra Sebastiano Ricci e il nipote diventò ancora più stretto<sup>672</sup>.

---

<sup>665</sup> Ivi, p. 35.

<sup>666</sup> Ivi, p. 38.

<sup>667</sup> Ivi, p. 40.

<sup>668</sup> Ivi, p. 42.

<sup>669</sup> Ivi, p. 44.

<sup>670</sup> *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese*, cit., p. 36. Cfr. C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, cit., pp. 200-201.

<sup>671</sup> Ivi, p. 37.

<sup>672</sup> *Ibidem*.

Tra la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta del secolo, in Marco Ricci nacque l'interesse verso le rovine classiche, a seguito soprattutto di un suo viaggio a Roma<sup>673</sup>. Nello stesso tempo, la sua tecnica pittorica diventava più sciolta a livello di impaginazione, andando a perdere la «primitiva genericità scenografica»<sup>674</sup>. Valcanover affermava che Ricci ricopriva un ruolo cardine nella pittura settecentesca a Venezia, anche per aver gettato le basi della corrente paesistica<sup>675</sup>.

A fare piena luce sul percorso e sull'opera di Marco Ricci hanno contribuito anche altre occasioni espositive<sup>676</sup>.

Negli anni Trenta del Settecento, Marco Ricci realizzò moltissime opere di varia tipologia: disegni ad acquerello, incisioni, tempere su pelle di capretto, dipinti ad olio aventi per soggetto le rovine classiche e progetti scenografici<sup>677</sup>.

A tal proposito, nella mostra del 1954, erano state esposte alcune opere rappresentanti scene di ruderi classici<sup>678</sup>. Si sta parlando delle due tele intitolate *Rovine classiche con figure*, «tra i più alti esempi, per fantasia, per libertà di tocco, per raggiungimento atmosferico che Marco Ricci ci abbia lasciato alla fine della sua carriera»<sup>679</sup>.

Nel tracciare l'inizio della sua produzione artistica si riscontrava qualche difficoltà, ma un primo punto vi si vede con l'opera *Paesaggio con temporale*, in cui era rappresentato un fulmine che squarciava le tenebre, colpendo i cavalieri e i passanti<sup>680</sup>.

Verso la fine della sua carriera, Ricci passò dal realizzare opere drammatiche, a paesaggi più calmi e distesi<sup>681</sup>. Nell'evoluzione della sua pittura si devono considerare due elementi:

la piena coscienza della formulazione d'un linguaggio pittorico in senso luminoso ed atmosferico, che fosse in grado di riscattare quel tanto di

---

<sup>673</sup> *Ibidem*.

<sup>674</sup> *Ibidem*

<sup>675</sup> Ivi, pp. 37-38. Di Marco Ricci erano esposte ventuno opere: *Baia, Porto di mare con figure, Approdo fluviale con rovine classiche e figure, L'assalto dei banditi, La caccia alla lepre, La serpe, L'abbeverata, Il funerale, Campagna romana con figure, Rovine classiche con figure, Campagna romana con figure, Veduta di Roma, Rovine classiche con figure, Architetture, Rovine classiche con figure, Burrasca in mare, Rovine classiche con figure, Notturmo, Paesaggio invernale, Rovine classiche con figure*.

<sup>676</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1994, p. 197.

<sup>677</sup> Ivi, p. 213.

<sup>678</sup> Ivi, p. 216.

<sup>679</sup> *Ibidem*.

<sup>680</sup> Ivi, p. 198.

<sup>681</sup> Ivi, p. 218.

approssimativo e di convenzionalmente illustrativo che comportava quella tradizione in genere; inoltre il disinteresse costante verso la retorica eroica e classicizzante del paesaggio bolognese<sup>682</sup>.

Tuttavia, è bene aggiungere, che Marco Ricci non aveva un carattere semplice, poiché aveva la tendenza a creare situazioni spiacevoli e di conseguenza delle risse, come riportato da Temanza nel 1738:

Marco in sul bello de' suoi anni era un uomo rissoso, e dato alla cattiva vita né si vergognava di frammischiarci nella taverna con la vile plebaglia. Si chiamò offeso una volta stando nella taverna di certe parole dettegli da un gondoliere, onde prese un boccale lo spezzò sul capo di quest'infelice e lo uccise<sup>683</sup>.

Inoltre, Ricci non ebbe solo il modello dello zio, ma anche di altri due artisti, Antonio Francesco Peruzzini e Alessandro Magnasco. Il primo viene individuato persino come primo maestro di Marco Ricci, realizzava prevalentemente pitture di paesaggio. Peruzzini lavorò spesso con Sebastiano Ricci<sup>684</sup>, il che porta a pensare che quest'ultimo, per togliere Marco dalla brutta strada che aveva intrapreso, lo abbia indirizzato verso il maestro Peruzzini. Fatto confermato dallo stesso Temanza che nella sua cronaca dichiarava che Sebastiano Ricci aveva mandato il nipote a Spalato, in Dalmazia, per poi raccomandarlo ad un pittore paesista, ovvero Peruzzini<sup>685</sup>.

Marco Ricci e Peruzzini diedero avvio ad una collaborazione che durò diverso tempo e che proseguì a Milano e tra il 1705-1707 cessò a Firenze, dove Ricci conobbe Magnasco, dal quale assimilò una pittura antiaccademica indirizzata verso la rappresentazione della vera realtà e<sup>686</sup>.

Tuttavia, la collocazione di Ricci tra gli artisti più importanti della pittura veneta del XVIII secolo risale a tempi a noi recenti, grazie ad approfondimenti, indagini costanti, e,

---

<sup>682</sup> *Ibidem*.

<sup>683</sup> A. da Borso, *Marco Ricci*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 6, 1929, p. 67. Cfr. L. Maggioni, *La prima formazione artistica di Marco Ricci*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 257, 1986, pp. 160-161.

<sup>684</sup> L. Maggioni, *La prima formazione artistica di Marco Ricci*, cit., p. 161.

<sup>685</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>686</sup> *Ivi*, pp. 162-163.

soprattutto alla realizzazione di mostre sulla sua figura<sup>687</sup>. Tali eventi espositivi hanno permesso di aumentare i contributi critici su Marco Ricci e di affermare che egli ebbe un ruolo cardine oltre che inaugurale nella cultura pittorica a lui coeva<sup>688</sup>. Egli, infatti, diede avvio a quella pittura di paesaggio che venne poi seguita da altre personalità, quali Zais. Perciò il peso della figura di Ricci nella pittura veneta del Settecento fu di grande rilievo. Questo anche in funzione del fatto che egli aveva una forte tendenza volta alla sperimentazione, creando un'arte che «va oltre il repertorio iconografico e si individua nella inedita resa pittorica della luce»<sup>689</sup>. Inoltre, rimane significativo che Ricci avesse instaurato a Venezia una serie di relazioni artistiche con altri maestri veneziani a lui coevi, come Canaletto<sup>690</sup>.

Come si è già scritto, la sua continua sperimentazione lo portò a usare diverse tecniche, tra le quali l'incisione all'acquaforte<sup>691</sup>. Su Ricci che realizzava tali incisioni vi sono notizie già negli anni Venti del Settecento e gli estremi entro i quali va collocata questa attività dell'artista sono 1723-1730<sup>692</sup>. Ancora nel 1749 era fatto un primo riferimento all'attività incisoria di Ricci, dicendo che «di propria mano incise esso Marco con pulitezza sul rame paesi precedentemente dipinti da lui»<sup>693</sup>. Durante l'Ottocento e i primi del Novecento le incisioni di Ricci non ebbero molto successo e considerazione. Successivamente, dagli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo diversi storici dell'arte iniziarono a rivalutarne l'importanza, tra cui Pallucchini che ne sottolineò l'originalità e attribuì a Ricci il compito di aver portato nell'arte incisoria «una libertà, una freschezza di notazioni paesistiche, tutta corsiva, immediata, realizzata con modi tecnici»<sup>694</sup>. In totale le acqueforti attribuite a Ricci sono trentatré e rappresentano una sorta di forma di

---

<sup>687</sup> D. Succi, A. Delneri, *Marco Ricci? Un protagonista*, in *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 15 maggio – 22 agosto 1993), a cura di D. Succi, A. Delneri, Milano 1993, p. 13. Cfr. G. M. Pilo, *Marco Ricci*, in *Marco Ricci*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 1 settembre-10 novembre 1963), a cura di G. M. Pilo, Bassano 1963, p. 9.

<sup>688</sup> *Ibidem.*

<sup>689</sup> *Ibidem.*

<sup>690</sup> Ivi, p. 14.

<sup>691</sup> Ivi, p. 24.

<sup>692</sup> D. Succi, *Le invenzioni acquafortistiche di Marco Ricci e una incisione inedita*, in *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Palazzo Crepadona, Belluno, 15 maggio – 22 agosto 1993), a cura di D. Succi, A. Delneri, Milano 1993, p. 295. All'interno del catalogo della mostra è presente anche il catalogo ragionato delle acqueforti di Marco Ricci a cura di D. Succi, pp. 300-335.

<sup>693</sup> Ivi, p. 297. Cfr. A. Alpago Novello, *Marco Ricci e l'incisione bellunese del 700-800*, "Rassegna economica della camera di commercio, industria, agricoltura ed artigianato di Belluno", 1, 1968, p. 5.

<sup>694</sup> *Ibidem.*

ri-creazione con lo scopo di portare la sua fantasia oltre i suoi limiti<sup>695</sup>. Questo è visibile soprattutto nelle incisioni aventi per oggetto i paesaggi.

Valcanover di Gaspare Diziani (Belluno, 1689 – Venezia, 1797) scriveva che si interessò molto all'operato di Sebastiano Ricci e che lavorò per lo più a Venezia<sup>696</sup>. Diziani ebbe la possibilità di realizzare le sue opere anche in Germania e soprattutto a Dresda tra il 1717 e il 1720 diventando pittore di corte presso Augusto III di Sassonia<sup>697</sup>. Di questo soggiorno dell'artista si è riparlato in tempi recenti, in quanto sembrerebbe che egli abbia realizzato due dipinti ad olio su tela, che fungevano da sovrapporte, per la residenza di Ansbach collocati nella sala delle Audizioni<sup>698</sup>. In origine le tele erano state attribuite ad un anonimo artista tedesco del XVIII secolo. I soggetti raffigurati erano *Semiramide riceve la notizia della caduta di Babilonia* e *Volumnia e Coriolano*. Nella prima si vedeva una regina che durante la toletta riceveva una lettera e che nel mentre si faceva passare l'elmo e la spada, mentre la seconda rappresentava un generale romano che una volta esiliato decideva di non attaccare la sua città, poiché preso dalla forte commozione delle parole espresse dalla moglie e dalla madre<sup>699</sup>. Dopo aver attribuito le due tele a Diziani, restava la questione della difficile cronologia. Di fatto, l'artista deve aver realizzato queste opere non nel primo soggiorno in Germania, ma in una fase più matura della sua carriera, quindi verso la metà del Settecento, momento in cui iniziava a venire meno la forte presenza stilistica di Ricci nelle sue opere<sup>700</sup>.

Tutto questo dimostrava soprattutto il significativo successo che Diziani aveva riscontrato all'estero<sup>701</sup>.

A tal proposito, si deve ritornare sul fatto che Ricci ebbe un ruolo principe nella formazione di Diziani, ma anche nell'evoluzione della sua pittura<sup>702</sup>. Questo è visibile, soprattutto, in due opere: *Estasi di San Francesco* nella chiesa di San Rocco a Belluno (1727) e nel ciclo pittorico di Santo Stefano a Venezia (1733)<sup>703</sup>. In particolare, nella

---

<sup>695</sup> G. M. Pilo, *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento. Dalla mostra di Bassano a quella di Belluno, 1963-1993*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore," 288, 1994, p. 147.

<sup>696</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1994, p. 85.

<sup>697</sup> C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, cit., p. 82.

<sup>698</sup> D. Ton, *Due "historie" di Gaspare Diziani ad Ansbach*, in *L'Impegno e la conoscenza: studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di F. Pedrocco, A. Craievich, Verona 2009, p. 332. Cfr. G. Pavanello, *Per Gaspare Diziani decoratore*, "Arte Veneta", 35, 1981, pp. 127-130.

<sup>699</sup> *Ibidem*.

<sup>700</sup> *Ibidem*.

<sup>701</sup> *Ivi*, p. 333.

<sup>702</sup> *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese*, cit., p. 85.

<sup>703</sup> *Ibidem*.

prima opera è importante sottolineare la presenza della data e della firma, elementi che rendono il dipinto non solo più interessante, ma anche uno dei lavori più conosciuti di Diziani, il cui catalogo ha ben pochi punti fermi<sup>704</sup>. Infatti, per questo motivo l'opera risulta essere un elemento chiave nella cronologia della produzione artistica di Diziani<sup>705</sup>. Valcanover aggiungeva che:

lo schema della composizione, la qualità del colore, la stessa tipologia dei putti e dell'angelo violinista, rivelano in modo palmare quanto fondamentale sia stata nell'educazione del pittore la lezione ricesca. D'altro canto si annunciano già i caratteri stilistici costanti nell'ulteriore produzione del Diziani maggiore: la pennellata larga e grassa, le tinte vivide giustapposte in accordi vivaci, la robusta resa plastica dei personaggi e la loro presentazione scenografica<sup>706</sup>.

L'influsso di Ricci era presente anche nelle opere realizzate da Diziani circa nella seconda metà del secolo<sup>707</sup>. Significativo è che nel catalogo venisse detto che «Diziani fu quello che più di goni altro, seppe interpretare in modi personali, piacevoli anche se un po' manierati, il frizzante e vivace colorismo del maestro»<sup>708</sup>. Prima di trasferirsi a Venezia, fece un periodo di apprendistato presso Antonio Lazzarini<sup>709</sup>.

Intorno al 1729 Diziani iniziava a mostrare un forte interesse nell'uso di colori vivaci, che risultava essere una ripresa di quanto appreso da Ricci, ma in una maniera «più chiaroscurata e violenta della lezione ricesca»<sup>710</sup>. Tra il 1720 e il 1727 Diziani si occupò della lunetta della *Conversione di San Paolo* per la basilica di Santa Giustina a Padova<sup>711</sup>. Tale lavoro dimostrava che, con il concludersi degli anni Trenta, l'artista aveva acquisito una piena maturità tecnica ed espressiva, che gli permise di occuparsi di diversi generi

---

<sup>704</sup> Ivi, p. 86. Altre opere di Diziani erano: *Sacra famiglia*, *Assunta*, *L'Assunta sorretta da angeli*, *s. Gervaso*, *s. Protasio e s. Carlo Borromeo*, *La Madonna del Rosario*, *s. Teresa e s. Domenico*, *Riposo nella fuga in Egitto*, *La Maddalena asciuga i piedi a Cristo*, *Entrata in Gerusalemme*, *Banchetto di Giuseppe*, *I fratelli mostrano al padre le vesti insanguinate di Giuseppe*, *Giuseppe riceve il padre ed i fratelli*, *Il vecchio delle sette lampade*, *L'angelo ed il drago*, *La meretrice*, *L'angelo e s. Giovanni*.

<sup>705</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, cit., 87.

<sup>706</sup> *I Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese*, cit., p. 86.

<sup>707</sup> Ivi, p. 85.

<sup>708</sup> Ivi, p. 86.

<sup>709</sup> *Ibidem*.

<sup>710</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, cit., p. 89.

<sup>711</sup> *Ibidem*. Cfr. A.P. Zugni-Tauro, *Gaspere Diziani*, Venezia 1971.

pittorici, spaziando da scene narrative a decorazioni di soffitti, tanto di tema religioso, riferendosi al Vecchio e al Nuovo Testamento, quanto profano, avendo come fonti di ispirazione i miti e la storia<sup>712</sup>. Nonostante ciò, il genere in cui primeggiava era la pala d'altare, che era quello più in voga nelle committenze bellunesi<sup>713</sup>. Infatti, sin dagli inizi Diziani ricevette moltissime commissioni di questo tipo da diverse località venete, un esempio è l'*Estasi di San Francesco* precedentemente citata<sup>714</sup>. Negli anni Cinquanta, nelle opere di Diziani cominciava a venire meno l'uso di colori aggressivi che erano molto presenti nelle sue prime opere. Lo stesso Valcanover aggiungeva che «la maturazione della sua cifra decorativa riccesca in accezione rococò approda, sugli esempi del Tiepolo, dell'Amigoni e del Pittoni, ad una più pacata e virtuosistica espressione figurativa»<sup>715</sup>. Morto Ricci nel 1734, sembrava che Diziani volesse diventarne l'erede, realizzando pitture ancora più nello stile riccesco, rispetto alle precedenti, anche tramite l'ausilio di colori molto vivaci e briosi<sup>716</sup>.

Nell'anno 1755, Diziani fu uno dei membri fondatori dell'Accademia di Pittura e Scultura di Venezia, dove ricoprì il ruolo di presidente dal 1760 al 1766<sup>717</sup>.

Considerando che le tematiche e le illustrazioni trattate dai pittori bellunesi del Settecento erano quasi sempre le stesse, i risultati formali sono racchiusi in quattro tendenze principali: il primo riguardava la pittura decorativa o di storia sacra e profana, mitologie e allegorie; il secondo era rappresentato dalla pittura di paesaggio e di veduta; il terzo era la pittura di genere e il quarto la ritrattistica<sup>718</sup>. Diziani poteva essere collocato nel primo gruppo, ma rimane evidente l'interesse dell'artista per il teatro e per la scenografia<sup>719</sup>. Di fatto, questa componente teatrale di Diziani è riscontrabile nelle opere realizzate in grandi e piccoli soffitti e nelle tele in cui «spiccano la grandiosità degli sfondi architettonici, la declamatoria gestualità di alcuni personaggi, l'abbondanza dei tendaggi che si schiudono come sipari sollevati sulla scena»<sup>720</sup>. Altro aspetto interessante della pittura di Diziani è

---

<sup>712</sup> *Ibidem*.

<sup>713</sup> Ivi, p. 102. Cfr. F. Valcanover, *Per il catalogo di Gaspare Diziani*, "Studi Trentini di Scienze Storiche", 1983, p.88.

<sup>714</sup> *Ibidem*.

<sup>715</sup> Ivi, p. 103. Cfr. F. Valcanover, *Per il catalogo di Gaspare Diziani*, "Studi Trentini di Scienze Storiche", 1983, p. 88.

<sup>716</sup> Ivi, p. 90.

<sup>717</sup> C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, cit., p. 82.

<sup>718</sup> A.P. Zugni-Tauro, *Gaspare Diziani "pittore d'istorie"*, in *Il cielo domenicano di Gaspare Diziani, studi e ricerche in occasione del restauro*, Bergamo 1983, p. 24.

<sup>719</sup> *Ibidem*.

<sup>720</sup> *Ibidem*.

l'uso di un colore molto acceso «caldo e violento, sostenuto da una sensibilità materica che caratterizza la prima maniera», anche se rimarrà costante nella sua arte<sup>721</sup>.

Di Antonio Diziani (Venezia, 1737 - 1797), Valcanover scriveva che era figlio di Gaspare Diziani, e dal padre prese la passione del dipingere<sup>722</sup>. Si formò all'Accademia di Venezia dal 1774 e fu colui che più di altri riuscì a trasporre i modelli paesaggistici dei Ricci «su un piano puramente descrittivo, di breve respiro, anche se di una schietta vivacità, a volte lievemente umoresca»<sup>723</sup>. Egli seguì molto il lavoro compiuto dal padre, fatto dimostrato da alcuni elementi, come l'uso del pennello a tratti, la presenza di colori con particolari caratteristiche di gradazione<sup>724</sup>.

Va aggiunto che Diziani fu colui che chiuse «la grande stagione paesistica veneta del Settecento»<sup>725</sup>. Nel tempo, egli iniziò ad evolvere dal punto di vista tecnico, tanto che nel 1766 volle presentare come saggio l'opera *Paesaggio con la Maddalena* all'Accademia di Venezia, che la accettò dieci anni dopo<sup>726</sup>. Dopo il 1770, si ipotizza che il pittore avesse deciso che le sue opere avrebbero avuto come soggetto solo il paesaggio, tant'è che nelle rappresentazioni di questo genere essendoci una forte vena cromatica, risultava evidente la lezione appresa dal padre<sup>727</sup>. Nel suo modo di dipingere, era significativo come realizzava «le fronde con pennellate di tocco che depongono luci a guisa di pagliuzze, mentre anche i soggetti sacri sono un pretesto per la creazione di paesaggi risolti con minuta grafia e animati di numerose e piccole figure»<sup>728</sup>.

Negli ultimi anni sono apparsi sul mercato antiquario alcuni paesaggi attribuibili ad Antonio Diziani che hanno dato la possibilità di conoscere in maniera più approfondita l'operato dell'artista<sup>729</sup>. Si tratta di tele che «sembrano restringere il campo visivo alzando la linea dell'orizzonte, gremite di episodi d'ogni genere»<sup>730</sup>. A differenza di Zais, Diziani nelle sue rappresentazioni realizzò paesaggi che erano «stipati e privi di spazialità, la figura come elemento di un racconto autonomo, di scena di genere»<sup>731</sup>.

---

<sup>721</sup> *Ibidem*.

<sup>722</sup> *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese*, cit., p. 122.

<sup>723</sup> Ivi, p. 122. Di Diziani erano esposte quattro opere: *Il mercato*, *L'arrivo dei signori in villa*, *La fiera del bestiame*, *La passeggiata in campagna*.

<sup>724</sup> *Ibidem*.

<sup>725</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, cit., p. 354.

<sup>726</sup> *Ibidem*.

<sup>727</sup> *Ibidem*. Cfr. C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, cit., pp. 80-81.

<sup>728</sup> C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, cit., p. 81.

<sup>729</sup> Ivi, p. 355.

<sup>730</sup> *Ibidem*.

<sup>731</sup> *Ibidem*.

Ora, volendo trattare la questione della promozione della mostra del 1954, come prima cosa si può dire che quest'ultima ebbe molta più fortuna di quella del 1949. Di fatto, vi sono numerosi articoli di giornale sull'evento e recensioni, oltre che gli inviti a personalità illustri. Iniziando dagli articoli di giornale a carattere locale, una cronaca della mostra molto interessante era presente nelle pagine de "Il Gazzettino". Il primo articolo a riguardo risaliva al 29 luglio 1954<sup>732</sup>, pochi giorni prima dell'apertura della mostra. Subito si chiarivano i due scopi principali dell'evento espositivo. In primo luogo, far sì che i visitatori e gli studiosi conoscessero la produzione artistica bellunese del Settecento<sup>733</sup>. In seconda battuta, c'era la volontà di presentare al pubblico opere inedite. La proposta iniziale proveniva dall'avvocato Alessandro da Borso e le Gallerie dell'Accademia di Venezia avevano promesso il loro aiuto e appoggiavano l'iniziativa. L'anonimo autore dell'articolo accennava ai nomi degli artisti selezionati per la mostra, soffermandosi su Sebastiano e Marco Ricci e Gaspare Diziani, aggiungendo che «gli altri sono figure non meno rappresentative e note»<sup>734</sup>. Altro elemento interessante, è che venisse specificato quanto fosse stato importante l'intervento dello Stato, che si accollò le spese del restauro delle opere, tramite l'aiuto delle Gallerie dell'Accademia.

Si aggiungeva che una volta conclusa la mostra, le opere sarebbero tornate alle loro collocazioni originarie. Quanto detto precedentemente sul restauro delle opere e sulla loro collocazione originaria, va considerato poiché c'era molta attenzione verso la corretta conservazione di questi lavori.

Veniva anche detto che la mostra aveva avuto come curatore Valcanover e che lui stesso ne aveva redatto il catalogo<sup>735</sup>. In ultimo, l'autore anticipava che l'inaugurazione della mostra sarebbe avvenuta in maniera solenne.

Un articolo del 6 agosto 1954<sup>736</sup> illustrava i momenti precedenti all'inizio della mostra. Oltre a testimoniare l'impegno di Valcanover e delle Gallerie dell'Accademia nell'allestire la mostra, si aggiungeva che quest'ultima rappresentava una sorta di tassello mancante rispetto agli eventi espositivi già avvenuti su produzioni artistiche di altri secoli<sup>737</sup>. Di fatto, considerando le mostre avvenute prima di quella del 1954, si

---

<sup>732</sup> *Pittori del '700 nel Bellunese in una eccezionale Mostra all'Auditorium*, "Il Gazzettino", 29 luglio 1954.

<sup>733</sup> *Ibidem*.

<sup>734</sup> *Ibidem*.

<sup>735</sup> *Ibidem*.

<sup>736</sup> *Gli ultimi tocchi per l'allestimento della Mostra dei pittori del '700*, "Il Gazzettino", 6 agosto 1954.

<sup>737</sup> *Ibidem*.

riscontrava che l'arte del Settecento bellunese non aveva ancora avuto il proprio spazio all'interno delle esposizioni artistiche. Inoltre, la mostra fu importante anche per la presenza di Giuseppe Fiocco, che si occupò della scrittura della prefazione al catalogo, sottolineando il peso dell'arte bellunese del Settecento.

Il giorno prima dell'apertura della mostra, la cronaca scriveva che il lavoro di preparazione era stato molto intenso e che si aspettavano come primi visitatori Fiocco e Rodolfo Pallucchini, membri del Comitato Esecutivo della mostra<sup>738</sup>. L'anonimo autore era convinto che Pallucchini e Fiocco sarebbero rimasti «soddisfattissimi del lavoro scrupolosamente e magistralmente eseguito»<sup>739</sup>.

L'inaugurazione tanto attesa venne ben documentata nell'articolo dell'8 agosto 1954 ne "Il Gazzettino", nel quale si sottolineava che si trattava di «una collezione di eccezionalissima importanza che richiamerà l'attenzione di studiosi e artisti»<sup>740</sup>.

L'articolo del 9 agosto 1954 risulta molto interessante per la presenza di due fotografie del momento dell'inaugurazione della mostra, nella cui didascalia veniva specificato come fossero presenti persone provenienti da diverse parti del Veneto<sup>741</sup>. Ciò testimonia la grande promozione dell'evento, che permise di far arrivare la notizia anche al di fuori della provincia bellunese.

La cronaca forniva informazioni sugli orari della mostra, ma anche sui visitatori di quest'ultima:

Il numero di visitatori continua ad aumentare di giorno in giorno. Particolarmente gli studiosi vi confluirono, affascinati dal richiamo di una esposizione che offre un panorama, scelto e completo, della pittura del Settecento nella nostra provincia. Gli elogi non mancano, anche per la cura e la signorilità dell'allestimento, veramente il migliore di quanti abbiamo finora servito a Mostre aperte nella nostra città<sup>742</sup>

La mostra aveva avuto avvio nei migliori dei modi, «dimostrandosi subito una delle

---

<sup>738</sup> *Domani l'inaugurazione della Mostra del '700*, "Il Gazzettino", 7 agosto 1954. Il Comitato Esecutivo era composto da: Giuseppe Fiocco, Alessandro da Borso, Luigi Coletti, Fausto Franco, Albino Luciani, Vittorio Moschini, Rodolfo Pallucchini, Francesco Valcanover.

<sup>739</sup> *Ibidem*.

<sup>740</sup> *Si inaugura oggi la mostra dei pittori del 700*, "Il Gazzettino", 8 agosto 1954.

<sup>741</sup> *Inaugurata la Mostra del Settecento nel Bellunese*, "Il Gazzettino", 9 agosto 1954.

<sup>742</sup> *L'orario della mostra dei pittori del 700*, "Il Gazzettino", 17 agosto 1954.

maggiori, se non la maggiore, manifestazione artistico-culturale dell'annata»<sup>743</sup>. Questo vale anche se si considera che vi furono tantissimi studiosi e visitatori sia italiani sia stranieri, che apprezzarono soprattutto le opere esposte, ma spesero parole lodevoli anche per l'allestimento<sup>744</sup>. Tra gli studiosi non italiani figurava un professore di storia dell'arte dell'Università di Cambridge. Altri elementi che sottolineavano il grande interesse suscitato dalla rassegna artistica e dalla relativa mostra erano i diversi auguri di buona riuscita che arrivarono da diverse personalità all'interno del mondo dell'arte<sup>745</sup>.

Altre testimonianze sulla grande attenzione che ebbe la mostra sono fornite sempre da questa cronaca. Infatti, in un articolo del 10 agosto 1954 si rimarcava quanto la mostra avesse attirato moltissimi studiosi, critici d'arte e non solo<sup>746</sup>. Per tutto il periodo di apertura della mostra ci furono continui visitatori e questo evidenzia che l'obbiettivo che stava alla base della sua organizzazione era stato raggiunto e superato. Di fatto, si riuscì a far conoscere quella che era la produzione artistica bellunese del Settecento non solo alla popolazione italiana, ma anche a quella straniera<sup>747</sup>.

Sempre al 10 agosto 1954 risale un documento riguardante l'inaugurazione della mostra<sup>748</sup>. Si tratta di una breve lettera che il sindaco dell'epoca, Adriano Barcelloni – Corte aveva indirizzato a Giuseppe Fiocco per ringraziarlo della buona riuscita della cerimonia inaugurale della mostra. Inoltre, Barcelloni sottolineava che, grazie anche alle parole di Fiocco, già dopo pochi giorni dall'apertura l'evento espositivo aveva attirato non solo l'attenzione locale e nazionale, ma anche internazionale, confermando così ciò che era riportato dai giornali sui visitatori:

Con animo particolarmente grato per la superba sua presentazione della nostra Mostra ed illustrazione degli autori e delle opere, Le porgo [...] il più sentito ringraziamento. Ella, con il magistero della sua parola, ha onorato Belluno e rivelato per la prima volta a molti l'importanza dei settecenteschi bellunesi nel quadro generale della pittura del secolo. Giusto premio per la sua opera e la sua fatica è il primo successo della manifestazione che, superando tutte le

---

<sup>743</sup> *Interesse di visitatori alla Mostra pittori del '700*, "Il Gazzettino", 14 agosto 1954.

<sup>744</sup> *Ibidem*.

<sup>745</sup> *Ibidem*.

<sup>746</sup> *Inaugurata solennemente la Mostra di pittura del Settecento nel Bellunese*, "Il Gazzettino", 10 agosto 1954.

<sup>747</sup> *Ibidem*.

<sup>748</sup> *Inaugurata solennemente la Mostra di pittura del Settecento nel Bellunese*, "Il Gazzettino", 10 agosto 1954.

precedenti, ha già assunto risonanza nazionale ed estera come lo dimostrano i numerosi consensi pervenuti e gli elogi e l'ammirazione dei molti visitatori italiani e stranieri che sin da questi primi giorni l'anno già frequentata<sup>749</sup>.

La mostra si chiuse il 10 ottobre 1954 e fu «l'avvenimento d'arte più importante di tutta l'annata in provincia»<sup>750</sup>. Lo ha dimostrato «il numero e la qualità delle visite e i riscontri pervenuti, anche da altissime personalità italiane e estere»<sup>751</sup>. Queste informazioni furono reperite da dei resoconti che si facevano giornalmente sia sul numero di visitatori sia sulla loro nazionalità<sup>752</sup>.

Oltre a questi brevi articoli che, quasi ogni giorno nel periodo in cui la mostra era aperta, cercavano anche di promuovere l'evento, ci sono molti altri esempi, nazionali e non<sup>753</sup>. Volendo procedere in ordine cronologico, il primo è l'articolo *Il 700 a Belluno* in "Gazzettino. Sera"<sup>754</sup>. Qui ci si concentrava maggiormente sui paesaggisti esposti in mostra, aggiungendo che delle ottantadue opere presenti, sessanta circa erano inedite, fatto che testimoniava «la ricchezza d'opere d'arte della terra veneta e quanto sia fruttuosa la ricerca nella provincia»<sup>755</sup>. Alcune parole erano spese sia per il Comitato Esecutivo, composto dalle personalità più esperte di storia dell'arte veneziana, sia per Valcanover dicendo che egli operò una ricerca scientifica al fine di trovare queste opere inedite e che creò un catalogo così ben fatto da rappresentare un grande contributo per la conoscenza dell'arte settecentesca bellunese, ma anche per l'arte veneziana del secolo. Tra le opere esposte, l'autore dell'articolo elogiava particolarmente il gruppo, quasi del tutto inedito, dei paesaggi realizzati da Marco Ricci.

Altro articolo era *Un nuovo 700 veneziano nella cittadina fra i monti* ne "Il Quotidiano"<sup>756</sup>. Subito si affermava l'importanza della mostra nel far sì che a Belluno venisse attribuita la giusta importanza in termini artistici e nel permettere agli studiosi e amatori d'arte di riscoprire «le tradizionali prospettive critiche sull'arte settecentesca».

---

<sup>749</sup> ASCB, *Municipio di Belluno, Carteggio mostra 1954*.

<sup>750</sup> *Dopo due mesi domani si chiude la Mostra del '700*, "L'amico del popolo", 9 ottobre 1954.

<sup>751</sup> *Inaugurata solennemente la Mostra di pittura del Settecento nel Bellunese*, "Il Gazzettino", 10 agosto 1954.

<sup>752</sup> ASCB, *Municipio di Belluno, Cerimonie mostra ...*, 4.

<sup>753</sup> H. Voss, *Die Guido Reni – Ausstellung in Bologna*, "Künsterbronik", 12 dicembre 1954, pp. 336-339. Qui la mostra del Settecento bellunese viene solo citata, ma è significativo che se ne fosse parlato anche in contesti non meramente locali.

<sup>754</sup> G. Perocco, *Il 700 a Belluno*, "Gazzettino. Sera", 14 -15 agosto 1954, p. 3

<sup>755</sup> *Ibidem*.

<sup>756</sup> G. Da Via', *Un nuovo 700 veneziano nella cittadina fra i monti*, "Il Quotidiano", 12 settembre 1954, p. 3.

L'autore sottolinea anche che una volta entrati alla mostra si era avvolti dalla volontà di scoprire sempre più aspetti nuovi dell'arte settecentesca locale. Dopo aver detto qualche parola sugli artisti minori, si rimarca che i tre grandi nomi della mostra erano i due Ricci e Gaspare Diziani. Tra i commenti positivi verso i due Ricci, è su Diziani che si riscontravano dei punti negativi, poiché si riteneva che nelle sue opere «l'impeto barocco non presenta alcuna originalità e anzi ripiega su soluzioni teatrali» come nell'*Estasi di San Francesco*<sup>757</sup>.

Al 18 settembre 1954 appartiene un altro articolo, *I tesori della provincia*, ne “La Settimana Incom illustrata”, in cui si sottolineava come la mostra offrisse «un'esatta immagine della fervida e nient'affatto provinciale vita artistica di Belluno durante il secolo diciottesimo: un'arte dominata da pittori vigorosi e originali»<sup>758</sup>.

Sempre al settembre del 1954 risale un articolo su “Arte figurativa antica e moderna”, che è interessante non solo per le brevi presentazioni sugli artisti, ma anche per le considerazioni iniziali, nelle quali si affermava che «è motivo di grande gioia accorgersi che, in questa di Belluno, s'è vista ancora una volta una nuova mostra presentata senza l'intento di voler elevare e imporre una personalità, esaltare o lanciare nuove mode a fini mercantili»<sup>759</sup>.

Altro articolo importante è quello apparso il 23 ottobre 1954 su “La nuova stampa”<sup>760</sup>.

In tale scritto non solo si evidenzia nuovamente il peso della mostra nel far conoscere opere fino a quel momento sconosciute, ma anche che l'evento espositivo aveva permesso di approfondire la conoscenza su Marco Ricci, che a detta dell'autore dell'articolo «non ha finora la fama che merita», per passare poi ad elogiare il catalogo della mostra, definendolo ottimo.

Infine, un ultimo articolo in “Paragone” del settembre 1954, dove già all'inizio si affermava:

A noi è sembrata una mostra assai bella, per l'allestimento e per scelta di opere; del genere che la provincia italiana dovrebbe cercar di promuovere, per la conoscenza e il ripristino di un patrimonio artistico ancora ricchissimo,

---

<sup>757</sup> *Ibidem*.

<sup>758</sup> L. Budigna, *I tesori della provincia*, “La Settimana Incom illustrata”, 18 settembre 1954. Cfr. V. De Marchi, *Arte a Belluno*, “Scuola Italiana Moderna”, 16 ottobre 1954, p. 18.

<sup>759</sup> A. Caviggioli, *Mostra di pittura del Settecento nel Bellunese a Belluno nel Palazzo dei Vescovi*, “Arte figurativa antica e moderna”, settembre-ottobre 1954, pp. 30-32. Cfr. A. da Borso, *La Mostra di Pittura del '700 nel Bellunese*, “Rassegna economica”, agosto 1954, pp. 2-4.

<sup>760</sup> L. Venturi, *Convegno d'arte*, “La nuova stampa”, 23 ottobre 1954.

nonostante le dispersioni d'ogni genere [...] Abbiamo avuto dunque, nella raccolta delle opere e nel lavoro critico adunato nel bel catalogo, una base certa per far progredire le nostre conoscenze<sup>761</sup>.

Si deve anche aggiungere che, grazie alla mostra, le opere furono prima restaurate e poi esposte.

Ora, passando a quali furono il significato e il successo della mostra, come prima cosa si devono considerare le impressioni che essa aveva suscitato:

Chiunque abbia visitato questa Mostra del Settecento Bellunese, non può essere sfuggito ad un senso di ammirata sorpresa per l'acutezza, il buon gusto, la signorilità con cui la Mostra è stata allestita. Il visitatore come preso da un senso di religiosa riverenza, è stato costretto a raccogliersi come se entrasse in un tempio<sup>762</sup>.

Anche sul catalogo vengono spese parole positive:

La Mostra di pittura del Settecento bellunese si avvale di un catalogo, ricchissimo di illustrazioni, con note del dott. Francesco Valcanover, Ispettore alle Gallerie delle Venezie, e con prefazione del prof. Giuseppe Fiocco. Le note storiche ed estetiche da cui sono accompagnate le opere costituiscono una sicura guida per il visitatore, il quale ha la possibilità, pur senza possedere una adeguata cultura, di immetersi ambientalmente ed esteticamente nella essenza artistica dell'opera osservata, con sua piena comprensione e conseguente godimento<sup>763</sup>.

Altro elemento sottolineato era che prima della mostra non si poteva sapere che nel corso del Settecento ci fossero stati artisti bellunesi così degni di nota per la loro opera e per la loro bravura<sup>764</sup>.

Un'altra interessante recensione sulla mostra è rappresentata da un articolo pubblicato sul

---

<sup>761</sup> F. Arcangeli, *Note per la Mostra di Belluno*, "Paragone", settembre 1954, pp. 55-61.

<sup>762</sup> *Significato e successo della mostra della pittura del Settecento nel Bellunese*, "Il Gazzettino", 19 ottobre 1954.

<sup>763</sup> *Ibidem*.

<sup>764</sup> *Ibidem*.

“Bollettino d’Arte” nel 1955<sup>765</sup>. Da subito si sottolineava come Sebastiano Ricci fosse l’artista «trionfatore» della mostra e che le opere esposte ben ne documentassero la sua eclettica carriera<sup>766</sup>. Mentre del nipote Marco, oltre a ribadire la difficoltà nel delineare una corretta cronologia della sua produzione artistica, veniva espresso che l’artista era ben rappresentato nell’esposizione, anche grazie ad una serie di dipinti inediti che permettevano di approfondire la conoscenza sull’artista<sup>767</sup>. Nella recensione erano elencati anche gli altri pittori coinvolti, tra i quali Gaspare Diziani del quale erano ritenuti di pregio i bozzetti<sup>768</sup>.

Dal punto di vista della documentazione sulla mostra, c’era una testimonianza dell’8 giugno 1954 che riguardava la prima seduta del Comitato Esecutivo dell’evento<sup>769</sup>. Qui viene riportato che Valcanover, dopo aver espresso i criteri secondo i quali si dovevano scegliere gli artisti da esporre, affermò che la mostra dovesse concentrarsi sui «cinque maggiori pittori settecenteschi bellunesi: Sebastiano e Marco Ricci, Gaspare e Antonio Diziani e Giuseppe Zais, che dovrebbero essere rappresentati il più largamente possibile e con opere significative»<sup>770</sup>.

Volendo individuare delle differenze rispetto alla mostra del 1949, già dalle prime pagine del catalogo della mostra del 1954, era espresso che in quest’ultimo c’erano la bibliografia relativa alle fonti utilizzate per scrivere i profili degli artisti e i dati tecnici delle opere<sup>771</sup>. Altro elemento di differenza è rappresentato dalle immagini delle opere. Se nel catalogo della mostra del 1949 erano presenti solo alcune delle immagini, in quello del 1954 le opere citate erano tutte illustrate. Interessante è che nella mostra in questione, l’oggetto trattato sia solo la pittura, mentre nella mostra sui pittori dell’Ottocento non era così.

Un’altra differenza riscontrata è che nel catalogo della mostra del 1954, Valcanover, parlando degli artisti, utilizza le sue conoscenze assieme a quelle di altri esperti d’arte – citandoli nel testo oltre che nella bibliografia finale – mentre Doglioni per la mostra del 1949 non utilizza altre fonti nel presentare le personalità coinvolte nella mostra, ma solo le sue personali competenze. Se Valcanover agì in questa maniera, è perché egli era uno storico dell’arte a tutti gli effetti, diversamente da Doglioni, che, per quanto si potesse

---

<sup>765</sup> L. Mortari, *Mostra di pitture del ‘700 bellunese*, “Bollettino d’Arte”, IV, 1955, pp. 91-93.

<sup>766</sup> Ivi, pp. 91-92.

<sup>767</sup> Ivi, p. 92.

<sup>768</sup> *Ibidem*.

<sup>769</sup> ASCB, *Municipio di Belluno, Carteggio mostra 1954*.

<sup>770</sup> *Ibidem*.

<sup>771</sup> *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese*, cit., p. 16.

intendere di arte, era per lo più un amatore della materia, oltre che un artista.

Altro elemento che conferma quanto detto è il Fondo Valcanover alla Fondazione Cini a Venezia. Qui sono conservate tutte le fotografie che lo storico dell'arte aveva raccolto nel corso dei suoi studi su diversi artisti, tra questi figuravano alcuni di quelli presenti alla mostra del 1954 e alle altre che riuscì ad organizzare. Risulta interessante che sul retro di alcune fotografie, Valcanover segnalasse la provenienza dell'opera, dando luogo ad un lavoro ancora più preciso.

Chiaramente, l'esistenza del Fondo e delle numerose fotografie permette di entrare in possesso delle immagini che mancano ai cataloghi delle mostre.

In ultimo, rispetto alla mostra del 1949, Valcanover e i suoi collaboratori promossero molto bene l'evento tanto che ebbe recensioni oltre che su altri giornali italiani anche internazionali. Questo anche grazie all'uso di biglietti gratuiti per l'entrata alla mostra definiti «tessere di libero ingresso» (fig.11), alla distribuzione di inviti anche a personalità illustri, a volte sotto forma di fotografie o di cartoline (fig.12) e infine all'omaggio del catalogo della mostra. Di fatto, era molto probabile che tutti questi mezzi servissero a far conoscere la mostra ma soprattutto le opere che esponeva, senza tuttavia dover essere sul posto. Mentre per l'evento sugli artisti dell'Ottocento non si riscontrava una tale pubblicità.

### **4.3 La *Mostra dei Vecellio* del 1951**

Durante il terzo anno della rassegna del Settembre Bellunese, Valcanover organizzò la *Mostra dei Vecellio* presso l'ex palazzo Vescovile dal 12 agosto al 30 settembre 1951<sup>772</sup>. Già nell'introduzione del catalogo scritta da Giuseppe Fiocco, si parlava della questione della nascita di Tiziano, questo perché oltre a voler «illuminare la fisionomia dei Vecellio tutti in quanto pittori», si voleva anche dare una risposta a questo grande interrogativo e rendere più chiare alcune opere minori in cui Tiziano aveva il ruolo sia di ideatore sia di imprenditore<sup>773</sup>. Da subito i Vecellio nominati sono Francesco, fratello di Tiziano, e Cesare.

---

<sup>772</sup> Il Comitato Esecutivo era composto da: Valcanover, Alessandro da Borso, Luigi Coletti, Celso Fabbro, Giuseppe Fiocco e Vittorio Moschini.

<sup>773</sup> *Mostra dei Vecellio*, catalogo della mostra (Belluno, ex palazzo Vescovile, 12 agosto - 30 settembre 1951), a cura di F. Valcanover, Belluno 1951, p. 5. Come nel catalogo della mostra del 1954, anche qui Valcanover specifica nelle prime pagine tre aspetti: i numeri delle opere in catalogo non corrispondono a quelli delle illustrazioni e dei lavori esposti; le opere non sono disposte secondo il loro ordine di esposizione; le fonti da cui sono prese le citazioni bibliografiche sono sempre inserite all'interno del testo. Ivi, p. 16.

Fiocco riprendeva le diverse ipotesi della data di nascita di Tiziano considerando varie fonti come Carlo Ridolfi con le *Meraviglie dell'arte* (1648). Ridolfi ipotizzava che Tiziano fosse nato o nel 1477 o nel 1474, data poi ripresa da altri studiosi. Quindi, accettando il 1474, Tiziano doveva essere nato nello stesso anno di Giorgione<sup>774</sup>. Col passare del tempo, questa cronologia si consolidò, come dimostrano testi successivi, Ludovico Dolce ne *Il dialogo della pittura* (1557), che ricordava un Tiziano ventenne nel 1508 a dipingere il Fondaco dei Tedeschi a Venezia. Perciò egli collocava la sua nascita al 1488 circa. Infine, una testimonianza più certa era quella di Vasari in *Le Vite* (1550) che nel 1566 recandosi a Venezia aveva definito Tiziano come un pittore di settantasei anni circa<sup>775</sup>. Considerando quanto detto, la nascita di Tiziano si può collocare intorno al 1490. Questo permette di affermare che Tiziano, in giovane età, fu discepolo del fratello Francesco, nato nel 1475.

Per quanto riguarda Cesare Vecellio, cugino di Tiziano, si può dire che egli non ebbe la medesima importanza del grande pittore, ma studiò nella sua bottega<sup>776</sup>.

Fiocco concludeva dicendo che la mostra evidenziava come il casato dei Vecellio avesse seguito principalmente la maniera di Francesco, anche perché le sue opere erano le più accessibili. La dinastia dei pittori di questa famiglia si chiudeva con Marco, tanto legato alla pittura di Cesare da confondersi con esso dal Tizianello<sup>777</sup>.

Il catalogo iniziava dalla figura di Francesco Vecellio (Pieve di Cadore, 1475-1559/1560)<sup>778</sup>. Grazie al resoconto di Vincenzo Vecellio, sappiamo che Francesco venne prima educato in casa e successivamente entrò all'Accademia di Venezia, appena dodicenne. Si suppone che egli avesse approfondito le sue conoscenze prima all'interno della bottega di Sebastiano Zuccato e successivamente in quella di Gentile e Giovanni Bellini. Soprattutto di questo apprendistato ci sono riscontri all'interno della pala d'altare della chiesa di Santa Croce a Belluno.

Alla fine del primo decennio del XIV secolo, Francesco entrò a far parte dell'esercito della Serenissima al fine di salvaguardare «i propri interessi» messi a rischio dalla Lega

---

<sup>774</sup> Ivi, p. 7.

<sup>775</sup> *Ibidem*.

<sup>776</sup> Ivi, p. 12.

<sup>777</sup> Ivi, p. 13.

<sup>778</sup> Ivi, p. 17. Di Francesco erano esposte: due opere rappresentanti la *Madonna col bambino in trono, santo Vescovo, s. Antonio Abate*, due opere raffiguranti *La Madonna col Bambino fra s. Rocco e s. Sebastiano, La Madonna col Bambino in trono fra s. Rocco e s. Sebastiano, La Madonna col Bambino in trono fra s. Modesto, s. Giovanni Battista, s. Valentino e s. Gottardo, La Vergine col Bambino in trono, s. Giovanni Battista, s. Andrea, La Madonna in trono adorante il Bambino, s. Marco, s. Lucano e s. Albano*.

di Cambrai (1508), e dopo aver combattuto, tornò nella terra natia ricominciando a realizzare opere d'arte<sup>779</sup>. Il pittore tornò dalla guerra vivo, ma mutilato e zoppo<sup>780</sup>, fattori che fanno ben comprendere parte della difficoltà di rientrare nel mondo della produzione artistica. Questa ripresa così complicata veniva accertata da un documento del 1521<sup>781</sup>.

Tale periodo di ripresa di Francesco, anche dal punto di vista artistico, si chiuse con la pala per la Pievanale di S. Vito di Cadore del 1524, nella quale «l'arcaica disposizione delle figure ed il timbro chiaro ed acceso dei colori, d'ascendenza palmesca, dimostrano quanto superficiali si fossero mantenuti sino a quella data i contatti di Francesco con i contemporanei raggiungimenti del fratello minore»<sup>782</sup>. Di fatto, la collaborazione con il fratello Tiziano fu molto fruttuosa per Francesco che passò dalla tipica composizione su tavola (es. *Sacra Conversazione* in Cadore del 1524) a realizzare con grande inventiva delle portelle d'organo per la chiesa di S. Salvatore a Venezia (1530 circa), che vengono definite il suo capolavoro<sup>783</sup>. Di fatto «la *Resurrezione* e la *Trasfigurazione* da un lato, e le raffigurazioni di *s. Teodoro cavaliere* dall'altro, in tutta armatura, con lo stendardo della vittoria in pugno, mentre calpesta il drago atterrato, e di *s. Agostino che concede la regola ai suoi monaci*, sono opere che fanno onore al Maestro e lo pongono non molto lontano dai maggiori»<sup>784</sup>.

Dopo la morte del padre, Francesco si dovette trasferire a Pieve di Cadore, ma, nonostante questo, continuò a lavorare a Venezia, fatto comprovato da diverse opere andate perdute e ricordate da alcune fonti: l'*Annunciazione* per la chiesa di S. Nicolò dei Mendicoli; alcuni dipinti associabili al momento in cui cooperò col fratello Tiziano; un gruppo di tele esistenti in Veneto per le quali Tiziano eseguì quasi certamente solo il disegno preparatorio, lasciando la reale esecuzione alla sua bottega<sup>785</sup>.

Tra le diverse opere di Francesco esposte in mostra, significativa era la *Madonna col Bambino in trono* realizzata per la chiesa arcipretale di Sedico (località vicina a Belluno). In origine, questa tavola era parte di un polittico attribuito a Francesco da diversi studiosi, tra i quali figurava anche Cavalcaselle<sup>786</sup>.

In sostanza si potrebbe dire che la pittura di Francesco era continuamente soggetta ai

---

<sup>779</sup> Ivi, p. 18.

<sup>780</sup> G. Fiocco, *Profilo di Francesco Vecellio*, "Arte Veneta", X, 1951, p. 91.

<sup>781</sup> *Ibidem*.

<sup>782</sup> *Mostra dei Vecellio*, cit., p.18.

<sup>783</sup> Ivi, p. 19.

<sup>784</sup> G. Fiocco, *Profilo di Francesco Vecellio*, cit., p. 91.

<sup>785</sup> *Mostra dei Vecellio*, cit., p. 19.

<sup>786</sup> Ivi, pp. 19-20.

problemi familiari e alle lotte politiche, «sempre alla ricerca di sé stessa»<sup>787</sup>. Ma furono proprio queste difficoltà a dare alla sua arte una sua personale caratterizzazione<sup>788</sup>.

Successivamente, veniva introdotta la figura di Orazio Vecellio (Pieve di Cadore, 1525 circa – Venezia, 1576), secondogenito di Tiziano<sup>789</sup>. Orazio fu discepolo del padre, ma, a detta di Ridolfi, «avendo Oratio l'animo inclinato a vivere alla grande e con poca noia porgendogliene occasione i commodi della sua Casa abbondevole di fortune, poco curò l'affaticar co' pennelli»<sup>790</sup>. Infatti, era probabile che egli non fosse tanto presente nella bottega di famiglia, mentre aiutò molto il padre nei rapporti coi committenti.

Cesare Vecellio (Pieve di Cadore, 1521 – Venezia, 1601) fu discepolo di Francesco e in seguito andò a Venezia a lavorare all'interno della bottega di Tiziano, collaborazione che divenne sempre più solida<sup>791</sup>. Tuttavia, la maggior parte delle sue opere vennero realizzate a seguito della morte di Tiziano, iniziando dalla decorazione del soffitto e delle pareti della navata centrale della chiesa di Arcipretale a Lentiai. Qui Cesare dimostrava di seguire più la maniera di Tintoretto e dello Schiavone, che di Tiziano. Verso la fine della sua carriera, l'arte di Cesare divenne «povera e fiacca», lasciando da parte il modo di esprimersi rustico e intimo che aveva all'inizio.

Egli era molto bravo nelle incisioni, tanto che nel 1575 ottenne un «privilegio ducale per il monopolio di vendita d'una sua stampa raffigurante la *Adorazione del Nome di Gesù*»<sup>792</sup>.

Valcanover introduceva poi la figura di Fabrizio Vecellio, fratello minore di Cesare e la cui data di nascita era sconosciuta<sup>793</sup>. Molte sue opere sono andate perdute e dalle parole del fratello si sapeva che Fabrizio era «non oscuro di fama, di gloria in far naturalissimi

---

<sup>787</sup> G. Fiocco, *Profilo di Francesco Vecellio*, cit., p. 94.

<sup>788</sup> *Ibidem*.

<sup>789</sup> *Mostra dei Vecellio*, cit., p. 34. Di Orazio erano esposte: *L'Adorazione dei Magi* avente sul retro *s. Valentino*, *s. Antonio Abate* avente sul retro *La Presentazione al Tempio*.

<sup>790</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>791</sup> *Ivi*, p. 38. Di Cesare che erano esposte: due ritratti di Paolo e Cesare Piloni; *La Presentazione al Tempio*; *Deposizione dalla croce*; *La Madonna in trono col Bambino tra s. Giovanni Battista e s. Giovanni Evangelista*; *La Madonna in trono col Bambino fra s. Osvaldo e s. Candido*; *s. Apollonia*; *s. Silvestro Papa*; *s. Sebastiano*, *s. Gregorio Magno*, *s. Fabiano e il podestà Giovanni Loredan con in alto la Madonna col Bambino fra angeli*; *La dedizione del Cadore a Venezia*. Cfr. *Titianus Titianum fecit*, "Lentiai, la voce del pastore", ottobre 1951, pp. 2- 4.

Cesare tra i Vecellio era quello più famoso, come dimostrato dalla grande quantità di opere esposte, tanto che al 2001 risale una sua monografia, che discute tematiche varie, dalla sua prima formazione al lavoro nella bottega tizianesca. Cfr. *Cesare Vecellio, 1521 c.-1601*, a cura di T. Conte, Pieve di Cadore 2001.

<sup>792</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>793</sup> *Mostra dei Vecellio*, cit., p. 52. L'unica opera in mostra di Fabrizio era: *s. Lucia e s. Apollonia con in alto Il Padre Eterno fra angeli*.

ritratti e figure di dipintura».

Marco Vecellio (Pieve di Cadore, 1545 circa – Venezia, 1611) era cugino di secondo grado di Tiziano, oltre che suo discepolo<sup>794</sup>. Egli fu una figura fondamentale dal punto di vista dell'aiuto che fornì al cugino nell'ultima fase della sua pittura, tant'è che venne soprannominato "*Marcus Titiani*". Tra il 1566 e il 1567 realizzò la decorazione per il catino absidale della chiesa di Pieve di Cadore, distrutta nel 1813 e rappresentante le Vite di Maria e di Cristo, per la quale Tiziano aveva fornito solo i disegni preparatori. Tuttavia, tutta la sua attività, come per gli altri esponenti della famiglia che lavoravano nella bottega tizianesca, venne oscurata dalla figura di Tiziano. A seguito della morte di quest'ultimo, Marco iniziò a frequentare altri ambienti, come Venezia, e grazie alla sua amicizia col doge Leonardo Donà riuscì a realizzare delle opere per alcune sale di Palazzo Ducale<sup>795</sup>. Gli ultimi due Vecellio erano Tizianello (Venezia, 1570 circa - 1650) e Tommaso (Pieve di Cadore, 1567 – 1629). Il primo era figlio di Marco Vecellio e lavorò principalmente a Venezia<sup>796</sup>. Egli era definito un «mediocre pittore, ancora più del padre, suo naturale maestro, si allontana dalla tradizione tizianesca», per poi avvicinarsi all'arte di Tintoretto cadendo in «una retorica affastellatura figurativa e in un chiassoso colorismo, a volte soffocato nello squilibrato gioco chiaroscurale»<sup>797</sup>.

Il secondo si era recato nella bottega dello zio Marco a Venezia, ma risultava un pittore con scarse capacità e per questo non si dedicò molto alla produzione artistica, tant'è che si ricordano solo due opere, togliendo quelle andate perdute<sup>798</sup>.

Interessante era che alcuni commentatori abbiano definito gli altri Vecellio dei «subalterni della grande ditta Tiziano», come Leonardo Borghese, autore di un articolo del 13 agosto

---

<sup>794</sup> Ivi, p. 54. Di Marco erano esposte: un polittico rappresentante *s. Floriano, Padre Eterno, Arcangelo Gabriele, Annunciata; la Vergine col Bambino in trono fra s. Lucia e S. Apollonia*; *la Vergine col Bambino in gloria con sotto s. Marco, l'emblema del Cadore e le figure allegoriche della Fede della Fortezza*.

<sup>795</sup> Ivi, p. 55.

<sup>796</sup> Ivi, p. 61. Di Tizianello era esposta: *s. Antonio Abate fra s. Girolamo e s. Caterina con in alto La Vergine col Bambino fra angeli musicanti*.

<sup>797</sup> *Ibidem*.

<sup>798</sup> Ivi, p. 62. Di Tommaso era esposta una sola opera: *s. Antonio Abate*. Oltre a tutte le opere nominate c'erano anche alcuni lavori realizzati da Tiziano e dalla sua bottega: *La Vergine allattante il Bambino fra s. Andrea e s. Tiziano*; un polittico di nove dipinti raffiguranti *s. Vittore, s. Corona, s. Tiziano, s. Giovanni Evangelista, s. Maria Maddalena, s. Antonio Abate, s. Pietro e La Pietà; La Madonna col Bambino in trono con s. Anna fra s. Paolo e s. Girolamo; Adorazione dei Magi*.

Nell'ultima sezione del catalogo oltre ad esserci un breve riassunto delle notizie storiche sul casato dei Vecellio, è presente il catalogo delle opere dei diversi pittori qui descritti.

1951 ne “Il Corriere della Sera”<sup>799</sup>.

All'interno dell'Archivio Storico di Belluno sono raccolti diversi documenti che riguardano i resoconti dei visitatori, la vendita dei biglietti, dei cataloghi e delle riproduzioni fotografiche<sup>800</sup>. Dal punto di vista degli ingressi alla mostra c'erano anche dei biglietti gratuiti, definiti come nella mostra del 1954 «tessere di libero accesso» per personaggi illustri sia del bellunese sia di Venezia, Milano ecc<sup>801</sup>. Come per l'evento espositivo precedentemente trattato, anche qui una sezione dei documenti conservati in Archivio Storico a Belluno riguarda la donazione del catalogo della mostra a personaggi illustri, scuole, musei, ecc. con annessi i ringraziamenti dei destinatari di tale omaggio<sup>802</sup>. Per quanto concerne la promozione dell'evento, ci fu molto impegno da parte degli organizzatori. Basti pensare al fatto che Valcanover e il Comitato Esecutivo si organizzarono per far appendere degli striscioni nei diversi paesi e nelle città locali, come confermano diversi documenti dell'agosto 1951<sup>803</sup>. Inoltre, per aumentare la propaganda utilizzarono un duplice modo per distribuire i volantini o brochure (fig. 13) – come si direbbe oggi. Alcune erano esposti al pubblico, mentre gli altri fatti cadere dal cielo tramite degli aerei (fig.14):

A cura dell'Ente Provinciale Turismo lasciati dall'aereo su Belluno, Feltre, Sedico, ecc. il 13 agosto 1951. Il lancio, tempo permettendo deve estendersi nella giornata del 14 agosto 1951 sull'Agordino, Cadore, Cortina, Comelico, Zoldano e Alpago<sup>804</sup>.

In aggiunta a questi mezzi di promozione, c'erano anche dei bigliettini (fig.15) che si presume venissero distribuiti a mano. Inoltre, come per la mostra precedente, c'era da considerare anche la distribuzione degli inviti per la mostra e per la sua inaugurazione, che vennero mandati a personalità illustri del mondo dell'arte, italiani e non.

---

<sup>799</sup> L. Borghese, *La mostra dei Vecellio a Belluno. Giusto onore ai subalterni della grande Ditta Tiziano*, “Il Corriere della Sera”, 14 agosto 1951.

<sup>800</sup> ASCB, *Municipio di Belluno, Cerimonie mostra ...*, 2.

<sup>801</sup> Sempre in Archivio Storico è presente un elenco di coloro che avevano ricevuto questi biglietti gratuiti e i loro relativi ringraziamenti non solo per questi ultimi ma anche per gli inviti alla mostra.

<sup>802</sup> ASCB, *Municipio di Belluno, Cerimonie mostra ...*, 2.

<sup>803</sup> ASCB, *Municipio di Belluno, Mostra dei Vecellio, Belluno, Auditorium 1951*.

<sup>804</sup> *Ibidem*. Nell'Archivio Storico del Comune di Belluno sono presenti due piccoli cartonati, in origine appesi alle pareti, indicanti l'orario di apertura e di chiusura alla mostra, i prezzi del biglietto (fig. 16), del catalogo e delle riproduzioni fotografiche (figg. 17-18)

Entrando più nello specifico, sui giornali si parlò molto dell'evento, per l'esattezza già dalla fine di luglio<sup>805</sup>. In questo articolo, oltre ad anticipare che la mostra sarebbe stata inaugurata il 12 agosto, si diceva che le opere dovevano essere una cinquantina e che riguardavano gli esponenti del casato dei Vecellio. L'autore sottolineava che ebbero largo spazio gli altri esponenti della famiglia, dato che Tiziano, oltre ad essere già conosciuto, era già stato celebrato con una mostra precedente:

Ora è la volta degli altri artisti della sua stessa famiglia, che con Tiziano rappresentano la maggiore gloria del Cadore. Sono essi gli astri minori, rimasti finora negletti ed oscurati dall'alone luminoso di Tiziano, che si presenteranno finalmente al giudizio della critica d'arte nazionale e straniera. È proprio questo il significato particolare della mostra di Belluno. Essa darà un contributo possente allo studio della scuola tizianesca, fino ad oggi studiata alla superficie e non in profondità<sup>806</sup>.

Quanto detto è importante poiché si dichiarava lo scopo della mostra, e che ciò che venne fatto riguardava una profonda riscoperta dell'arte dei Vecellio, che, essendo messi in ombra dalla figura di Tiziano, non erano mai stati così considerati fino a quel momento. A questo va aggiunto che le opere di questi ultimi erano ubicate nelle chiese di piccoli centri cadorini e bellunesi, che spesso versavano in un cattivo stato di conservazione, non permettendo quindi alla critica di formulare un giudizio completo su di esse<sup>807</sup>. Questo assieme alle poche notizie reperibili per la dispersione di documenti che aveva colpito gli archivi del luogo<sup>808</sup>. Perciò alla mostra erano da attribuire altri tre meriti: identificare correttamente i dipinti e la relativa paternità, studiando la maniera di ogni artista; fornire ai critici d'arte materiale a sufficienza per «stabilire la scala dei valori da assegnare ai sei pittori Vecellio, distinguendo i seguaci veri e propri di Tiziano da quelli che dal maestro rappresentano gli epigoni dei quali si oscura la gran luce tizianesca»; attuare diverse operazioni di restauro, quali la pulitura<sup>809</sup> (questo interesse per il restauro si era visto anche nella mostra del 1954).

---

<sup>805</sup> C. Fabbro, *Preliminari alla mostra dei Vecellio. Gli astri minori al giudizio della critica*, "Il Gazzettino", 24 luglio 1951.

<sup>806</sup> *Ibidem.*

<sup>807</sup> *Ibidem.*

<sup>808</sup> La dispersione avvenne per lo più a causa delle guerre mondiali, soprattutto la prima che causò la perdita di molti quadri del Museo civico di Pieve di Cadore e molto altro.

<sup>809</sup> *Ibidem.*

Infine, un particolare cenno veniva fatto sulla figura di Francesco Vecellio, il fratello di Tiziano e su una delle sue opere migliori, la *Vergine col Bambino ed i Santi* per la chiesa parrocchiale di San Vito di Cadore.

Un secondo articolo riguardava la mostra e la presenza di Cesare Vecellio in quest'ultima<sup>810</sup>. All'interno della mostra erano esposte principalmente le sue opere, poiché lui ebbe quasi tutte le commissioni per le chiese della provincia. Come già accennato, il primo maestro fu Francesco, dal quale apprese i rudimenti della pittura, e solo successivamente Tiziano lo prese sotto la sua ala. Cesare si occupò di molte cose, dall'incisione alla pittura, alla scrittura fino alla tipografia. Spesso le sue tele erano attribuite a Marco Vecellio, ma la mostra permise di mettere in chiaro le caratteristiche dello stile di Cesare.

Al 12 settembre 1951 appartiene un articolo che trattava dell'apertura della mostra, che si riteneva avesse dato un grande contributo alla storia dell'arte del Cadore<sup>811</sup>. L'evento espositivo attirò molti visitatori, sia storici dell'arte, sia critici, sia semplici amatori. Qui erano riportati una serie di elogi alla mostra, come quello del Direttore dell'Istituto Culturale di Brescia, Alessandro Scrinzi, il quale disse che voleva «rinnovare i più veri rallegramenti per la bella e interessante Mostra che ha messo così degnamente in valore il patrimonio artistico di codesta incantevole Regione»<sup>812</sup>.

Vi è anche un articolo interessante del 30 settembre 1951 che si occupava della chiusura della mostra: vi veniva sottolineato che, seppur avesse concluso il suo periodo espositivo, il suo peso fu talmente importante che «la sua eco, infatti, sarà tale da tenere desta l'attenzione del mondo studioso, anche straniero, sulla Mostra bellunese, che non ha solo raggiunto un altro traguardo, ma ha gettato le basi per le future iniziative e di maggiore respiro»<sup>813</sup>.

Di fatto, questa mostra conseguì soprattutto l'obiettivo di riscoprire la produzione artistica cadorina dei Vecellio, con l'esclusione di Tiziano, che aveva già messo in ombra i membri del suo casato, e di conseguenza era tempo che venissero esaltati pure questi ultimi, permettendo anche di conoscere una parte dell'arte cadorina non nota a tutti.

---

<sup>810</sup> C. Fabbro, *La mostra dei pittori Vecellio. Cesare figurerà nella rassegna con undici fra le sue migliori tele*, "Il Gazzettino di Belluno", 9 agosto 1951. Cfr. S. Branzi, *I Vecellio*, "Il Gazzettino", 22 agosto 1951.

<sup>811</sup> *Adesioni e riconoscimenti alla Mostra dei Vecellio*, "Il Gazzettino di Belluno", 12 settembre 1951.

<sup>812</sup> *Ibidem*.

<sup>813</sup> *Dopo quarantanove giorni di apertura si chiude oggi la Mostra dei Vecellio*, "Il Gazzettino di Belluno", 12 settembre 1951.

Questo è testimoniato anche dai numerosi articoli sulla mostra. All'interno di queste testimonianze colpisce che tra i Vecellio i due più considerati fossero stati Francesco e Cesare.

Uno scritto volto a illustrare la mostra e le sue finalità, apparso sulle pagine della rivista "Arte Veneta", si deve allo stesso Valcanover<sup>814</sup>, che, oltre a presentare in generale l'esposizione, si dilungò molto su Cesare Vecellio:

Vero pittore e non solo pittore, ma anche incisore, miniatore di libri, e di carte da giuoco [...] ancora nel '70 è ricordato alloggiato in casa dello zio – con una intensa e multiforme attività svolta per lo più nel bellunese [...] *La Presentazione al Tempio* bastevole per peraltro a puntualizzare la vena manieristica del pittore, rustica e vivace, aperta a molteplici esperienze culturali e tanto più sua in quanto libera da quella suggestione verso l'arte tizianesca in cui gli sarebbe facile occasione scivolare [...] la predilezione del contorno chiuso, da miniatore, il colorire astratto dalle tinte acidule [...] denunciano a sufficienza il distacco dalla tradizione tizianesca<sup>815</sup>.

Volendo ora dire qualcosa sulla bottega di Tiziano, possiamo da subito affermare che la storia di quest'ultima è alquanto complessa, quasi come la vita del suo iniziatore<sup>816</sup>. Nel riassumere la vita di questo luogo, si riscontravano due problemi: la difficoltà di rintracciare i documenti che parlassero dei vari esponenti del clan; la poca sicurezza nel verificare il loro effettivo operato. Nonostante questo, è stato possibile delineare un generale percorso della bottega con diverse fasi che rimandano ai vari momenti della vita di Tiziano. Ciò che molto probabilmente segnò la nascita della bottega fu il duplice soggiorno di Tiziano presso l'imperatore Carlo V, poiché da quel momento egli ottenne altre importanti commissioni tra Milano e Bologna e questo deve averlo portato verso la scelta di avere degli aiutanti. A differenza di quanto riportato da Valcanover e dai numerosi articoli ripresi nel paragrafo, si riteneva che gli unici due nomi certi da affiancare a Tiziano fossero quelli di Orazio e Cesare<sup>817</sup>.

---

<sup>814</sup> F. Valcanover, *La mostra dei Vecellio a Belluno*, "Arte Veneta", V, 1951, pp. 201-208.

<sup>815</sup> Ivi, p. 204.

<sup>816</sup> G. Tagliaferro, *Il clan Vecellio: congiunti e collaboratori di Tiziano nell'ultimo decennio*, in *Tiziano: L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona; Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, p. 163.

<sup>817</sup> *Ibidem*.

Il ruolo del primo, in base a quanto aveva in mente il padre, era chiaro: Tiziano trasferiva man mano tutte le sue rendite al figlio e lo portava con sé nei suoi spostamenti<sup>818</sup>. Quindi lo scopo era di passare in eredità la bottega al figlio, che dal punto di vista imprenditoriale aveva appreso molto e si supponeva che sarebbe stato in grado di portare avanti questa eredità. Tuttavia, considerando le capacità pittoriche di Orazio, non si è arrivati ad una effettiva conclusione sul fatto se avesse o meno dimestichezza con quest'arte. Certo è che egli non dipingeva molto, cosa confermata dallo scarso numero di opere pervenuteci.

Di contro, se Vasari lo aveva elogiato come ritrattista doveva valere qualcosa, «non tanto per l'autenticità della fonte, della cui sincerità si può sovente dubitare, ma almeno per coerenza con l'abusato ricorso alla sua testimonianza»<sup>819</sup>.

Per concludere, Marco fu colui che ereditò tutto alla morte di Orazio, «ritrovandosi il peso dell'eredità artistica sulle spalle». Nel 1581 appare tra i pittori veneziani con l'attributo di maestro, segnalando così la sua crescita professionale e la sua notorietà.

Perciò non sorprende che un momento molto importante venne segnato dalla morte di Tiziano, poiché da quel momento gli altri Vecellio presero strade differenti, anche se, una volta stabiliti a Venezia, erano sempre soggetti a spostamenti per le commissioni che ottenevano<sup>820</sup>. Partendo da Marco e da Cesare, i due rappresentano due esperienze differenti: il primo riuscì a ritagliarsi un proprio spazio all'interno del panorama artistico veneziano e rimase in contatto con il Cadore dove Cesare aveva messo le basi per far fruttare l'economia della famiglia; il secondo dovette «sfruttare i canali privilegiati con il Cadore per estenderli a una zona più vasta», spingendosi fino a Feltre, dove riuscì a crearsi il ruolo di pittore e a Venezia si dilettò nella realizzazione di stampe e di libri<sup>821</sup>.

#### **4.4 La *Mostra d'arte antica dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo del 1950***

Tra le mostre<sup>822</sup> organizzate da Valcanover vi è anche quella svoltasi presso le Scuole Gabelli nel 1950, all'interno della rassegna del Settembre Bellunese<sup>823</sup>. Come nelle

---

<sup>818</sup> Ivi, p. 164.

<sup>819</sup> *Ibidem.*

<sup>820</sup> *Ibidem.*

<sup>821</sup> Ivi, pp. 168-169.

<sup>822</sup> Qui non si intende ultima nel senso cronologico, ma dal punto di vista dell'ordine seguito nella stesura della tesi, basato sul contenuto delle mostre e quindi partendo dai pittori bellunesi dell'Ottocento fino all'arco cronologico del XIV-XVI secolo.

<sup>823</sup> *Mostra d'arte antica dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Scuole Gabelli, Belluno, 27 agosto – 17 settembre 1950), a cura di F. Valcanover, Belluno 1950.

precedenti mostre da lui realizzate e a differenza della mostra del 1949, già nella prefazione, curata da Giuseppe Fiocco, sono chiariti gli intenti dell'esposizione<sup>824</sup>. Come prima cosa si sottolineava che alla base della mostra c'era «un programma modesto, come fu modesta la vita dell'arte bellunese nel Trecento e nel Quattrocento», questo perché il bellunese era visto come un'area ai margini di Venezia. Successivamente, Fiocco cominciava a presentare alcuni degli artisti esposti<sup>825</sup>. Come rappresentative dell'arte trecentesca vennero esposte due opere: *La Madonna col Bambino fra santi* per la chiesa Arcipretale di Pieve di Cadore che era una tempera su tavola attribuita genericamente ad un pittore veneto della seconda metà del Trecento e si trattava di un frammento di un polittico andato perduto; *s. Caterina* (chiesa Arcipretale di Pieve di Cadore) un'opera lignea, da assegnare sempre ad uno scultore veneziano della seconda metà del secolo<sup>826</sup>. Il primo artista quattrocentesco che veniva descritto era Giovanni Francesco da Rimini, che lavorò tra Padova e Bologna, dove entrò in contatto con artisti illustri, quali Paolo Uccello e Filippo Lippi<sup>827</sup>. Di questo artista, erano esposte le Storie della vita San Martino della Cripta del Duomo, che risulta essere l'unica testimonianza dell'artista<sup>828</sup>. In seguito, Fiocco iniziava a parlare del cadorino Antonio Rosso del quale viene elogiata la pala dell'*Annunciazione* per la chiesa parrocchiale di Selva di Cadore, esposta alla mostra<sup>829</sup>. Agli inizi della sua carriera, Rosso doveva essere stato influenzato dalle opere di Matteo Cesa, ma non solo<sup>830</sup>. Tuttavia, la scarsa documentazione in nostro possesso, qui come per altri pittori, rende difficoltoso ricostruire la carriera artistica di Rosso, del quale non si ebbero notizie sino al 1488 quando ritornò a Belluno, da dove egli spedì nella sua terra natia una delle sue più importanti opere, l'*Annunciazione* (chiesa parrocchiale di S. Lorenzo a Selva di Cadore) – esposta in mostra<sup>831</sup>.

---

<sup>824</sup> Ivi, p. 7.

<sup>825</sup> Gli artisti esposti alla mostra erano: Jacopo Bassano, Paris Bordon, Vittore Carpaccio, Antonio Cesa, Matteo Cesa, Francesco di Milano, Giovanni Agostino da Lodi, Giovanni da Mel, Giovanni Francesco da Rimini, Jacopo da Montagnana, Pietro Marescalchi, Antonio Rosso, Andrea Schiavone, Pittore locale del primo Quattrocento, Pittore veneto della seconda metà del Trecento, Scultore veneziano della seconda metà del Trecento e un'opera attribuita alla scuola alto-atesina del primo Cinquecento. Ivi, p. 37. Il Comitato Esecutivo era composto da: Alessandro da Borso, Luigi Coletti, Vittorio Moschini e Valcanover. Il Comitato qui come nelle precedenti due mostre organizzate da Valcanover era grosso modo composto dalle medesime persone.

<sup>826</sup> Ivi, p. 17.

<sup>827</sup> Ivi, p. 7.

<sup>828</sup> Ivi, p. 18. In origine il polittico fu attribuito a Simone da Cusighe, artista bellunese.

<sup>829</sup> Ivi, p. 10.

<sup>830</sup> M. Lucco, *Belluno*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, Milano 1990, p. 588.

<sup>831</sup> Ivi, p. 589.

Altro artista importante per il secolo e presente alla mostra era Jacopo da Montagnana, che tra le sue opere vedeva la decorazione della cappella Pagani-Cesa nel 1480 circa nella chiesa di S. Stefano a Belluno<sup>832</sup>. Mentre di opere, solo una venne esposta, ovvero una tempera su tavola rappresentante il *Martirio di s. Lorenzo*<sup>833</sup>. Egli aveva una maniera particolare che fu molto di impatto nell'ambiente artistico bellunese, essendo quest'ultima definita come «archeologica, petrosa, che rinviava ai rapporti con il mondo latino e con Roma»<sup>834</sup>.

Poi, vi era un altro artista definito semplicemente come pittore locale del primo Quattrocento con una tempera su tavola rappresentante la *Madonna col Bambino tra i ss. Giovanni, Antonio, Andrea e Gottardo* (chiesa di S. Lorenzo a Selva di Cadore)<sup>835</sup>. Altra figura presente alla mostra, con l'opera *I ss. Lorenzo, Andrea e Stefano* per la chiesa arcipretale di Pieve di Cadore, era colui che in modo generico era definito artista altoatesino della prima metà del XV<sup>836</sup>.

Tra le tempere su tavola esposte figurava anche la *Madonna col Bambino fra s. Silvestro e s. Rocco* (Bribano) di Giovanni Agostino da Lodi e la *Madonna col Bambino in trono fra santi* (chiesa Arcipretale di Lentiai) e la *Madonna col Bambino fra santi* (chiesa Arcipretale di Mel) di Giovanni da Mel, figlio di Antonio Rosso<sup>837</sup>. Dopo una breve esperienza nel feltrino, Giovanni si spostò a Belluno, ma il suo talento come artista non durò molto, di fatto «successivamente al secondo decennio le immagini si sclerotizzano in forme legnose la cui apparente ingenuità è il segnale di una involuzione mentale che non sa reggere il passo con le voci nuove che giungono anche nel Bellunese»<sup>838</sup>.

Fiocco continuava a parlare di arte quattrocentesca, ma era particolarmente significativo il momento in cui affermava che la pala di S. Cassiano di Antonello da Messina eseguita a Venezia nel 1484 aveva scosso molto l'arte locale, soprattutto la produzione artistica dei Cesa<sup>839</sup>. Di Antonio Cesa era esposta una tempera su tavola con *Madonna in trono col Bambino fra santi* collocata nella chiesa parrocchiale di Visome (località poco distante da Belluno), mentre di Matteo Cesa erano presenti due tempere su tavola raffiguranti la

---

<sup>832</sup> *Mostra d'arte antica dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo*, cit., p. 10.

<sup>833</sup> Ivi, p. 20.

<sup>834</sup> M. Lucco, *Belluno*, cit., p. 587.

<sup>835</sup> *Mostra d'arte antica dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo*, cit., p. 18.

<sup>836</sup> Ivi, p. 21.

<sup>837</sup> Ivi, pp. 22, 25.

<sup>838</sup> S. Claut, *Feltre e Belluno, 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, Milano 1996, p. 295.

<sup>839</sup> *Mostra d'arte antica dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo*, cit., p.11.

*Madonna col Bambino in trono fra s. Sebastiano e s. Lucia* situata nella chiesa parrocchiale di Castion e la *Madonna col Bambino in trono fra s. Giovanni Evangelista e s. Girolamo* presso la chiesa parrocchiale di Sargnano<sup>840</sup>. Matteo cominciò tardi a realizzare opere pittoriche, poiché precedentemente si era interessato solo di arte lignea, fatto ricordato da ben due fonti<sup>841</sup>. Il fatto che lavorasse su due registri diversi era una scelta quasi scontata in un territorio come quello bellunese, ricco di boschi. Interessante era che, in alcuni casi, Cesa avesse realizzato anche le cornici delle sue stesse opere.

A rappresentare l'arte del XVI secolo vi erano Vittore Carpaccio, Andrea Schiavone, Paris Bordon, Jacopo Bassano, Francesco da Milano e Pietro Mariscalchi.

Di Carpaccio era esposto un polittico rappresentante la *Madonna in trono allattante il Bambino, s. Gervasio e s. Protasio, s. Benedetto e s. Bernardo* e il *Padre Eterno*. Il polittico, proveniente dal convento di s. Gervasio, venne poi trasferito nella chiesa di Tisoi nel 1810<sup>842</sup>. Ma dell'artista era presente un'altra opera, un olio su tela riguardante la *Madonna adorante il Bambino fra i ss. Tomaso e Dionigi, s. Sebastiano e s. Rocco*, che appartiene al periodo maturo del pittore e si è sicuri sia un'opera autografa, essendoci la firma e la data sui gradini del trono della Vergine<sup>843</sup>.

Di Francesco Pagani, detto da Milano per le sue origini, era esposto un solo lavoro, una tempera su tavola rappresentante una *Madonna col Bambino in trono fra i ss. Sebastiano, Giovanni Battista, Rocco e Silvestro* (chiesa di S. Martino di Valle di Cadore)<sup>844</sup>. Veniva definito come un artista dalle qualità mediocri e che non era in grado di staccarsi da una pittura strettamente provinciale.

Valcanover di Bordon espose due opere, *s. Simeone presenta Gesù al tempio e Incoronazione* (chiesa Arcipretale di Agordo) che in realtà erano da attribuire alla scuola di quest'ultimo, per una serie di motivazioni, come la grossolanità della pittura<sup>845</sup>.

Di Mariscalchi vennero presentate due opere, una tempera su tavola rappresentante la *Madonna col Bambino tra s. Giovanni Battista e s. Pietro* (chiesa Arcipretale di Mel) e un olio su tela con *s. Giovanni Battista fra s. Rocco e s. Caterina* (chiesa Arcipretale di Sedico)<sup>846</sup>. Nella produzione artistica del pittore si vedeva che aveva fatto esperienza della

---

<sup>840</sup> Ivi, pp. 23-24.

<sup>841</sup> M. Lucco, *Belluno*, cit., p. 580.

<sup>842</sup> *Mostra d'arte antica dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo*, cit., p. 26.

<sup>843</sup> Ivi, p. 27.

<sup>844</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>845</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>846</sup> Ivi, p. 33.

pittura veneziana del secolo, anche se era sempre legato al linguaggio formale provinciale.

Per quanto riguarda Jacopo Bassano, era presente solo un olio su tela avente per soggetto il *Martirio di s. Lorenzo*, realizzato in piena maturità per il Duomo di Belluno<sup>847</sup>.

Altro punto interessante nella presentazione di Fiocco è quanto scrive sullo Schiavone:

ma la vera scoperta per la scienza e per l'arte di questa mostra, sono le pitture di Andrea Schiavone, che il bellunese possiede, e che qui si raccolgono tutte risarcite in modo esemplare. Una decina di tele e di tavole le quali bastano a provare il vantaggio, anzi la necessità di codeste revisioni periodiche del patrimonio artistico nazionale, quando siano fatte con la salvaguardia della competenza<sup>848</sup>.

Questa affermazione sottolinea nuovamente quanto nell'organizzare la mostra si fosse prestata attenzione alla salvaguardia delle opere stesse, rimarcando ancora che per Valcanover era un aspetto troppo importante e che non doveva essere accantonato ai fini della realizzazione dell'evento.

Tornando ancora sullo Schiavone, Fiocco riteneva che la famiglia nobile di Belluno, i Fulcis, conoscesse bene l'artista se decise di garantirgli oltre che la sua protezione anche diverse commissioni, come la decorazione di un ciclo presso la chiesa di S. Pietro a Belluno e la pala di s. Bernardino nel Duomo della città<sup>849</sup>. Altre due opere elogiate da Fiocco erano due tele di uno degli oratori della parrocchia Mel e le portelle d'organo della chiesa di S. Pietro<sup>850</sup>. In totale di Schiavone erano presenti tredici opere<sup>851</sup>.

In conclusione, Fiocco scriveva che «il bilancio dunque di questa piccola mostra può dirsi quasi trionfale; e sarà certo di sprone alle sapienti imprese degli anni venturi»<sup>852</sup>.

Non si può che concordare con questa affermazione di Fiocco, per due ragioni. La prima è che, come si è visto, furono organizzate altre mostre di successo a seguito di questa del 1950 che permisero di conoscere ancora di più il panorama artistico bellunese. La seconda

---

<sup>847</sup> Ivi, p. 34.

<sup>848</sup> *Ibidem*.

<sup>849</sup> Ivi, p. 12.

<sup>850</sup> Ivi, p. 13.

<sup>851</sup> *s. Andrea fra s. Rocco e s. Sebastiano; l'Annunciazione; Teste d'angelo; Cristo e la Samaritana; Resurrezione; Adorazione dei pastori; s. Bernardino da Siena tra s. Girolamo e s. Giovanni Battista; s. Agnese; s. Giovanni Battista; L'Arcangelo Gabriele; l'Annunciata; s. Pietro; s. Paolo.*

<sup>852</sup> Ivi, p. 13.

riguarda la presenza di grandi nomi fra quelli degli artisti esposti, quali Carpaccio, Schiavone e Jacopo Bassano. Tra questi nomi sorprende molto il primo, poiché considerando tutta l'attività artistica di Carpaccio in laguna, risulta davvero significativo che il bellunese avesse goduto della realizzazione di una sua opera.

Inoltre, come detto dallo stesso Valcanover, con questo insieme di opere Jacopo Bassano aveva dimostrato come l'arte bellunese dal XIV al XVI non aveva risentito «degli impulsi provenienti d'oltralpe»<sup>853</sup>.

È interessante, che rispetto alle precedenti mostre trattate, qui ci sia anche un'opera scultorea in legno, e non solo pitture. Come negli altri cataloghi di Valcanover, oltre ad esserci le immagini delle opere, sono presenti sia alcune informazioni basilari sugli artisti esposti già nella prefazione, sia delle brevi biografie di questi ultimi con le fonti da cui Valcanover prese i suoi dati. Inoltre, dal punto di vista delle recensioni sulla mostra, vi sono due articoli molto interessanti. Il primo affermava che l'anno successivo alla mostra in oggetto, si sarebbe organizzato un altro evento espositivo, ovvero la *Mostra dei Vecellio*, ed elogiava la mostra del 1950, dicendo che essa «ha offerto la possibilità di raccogliere un interessante materiale per lo più mal noto e ha dato occasione ad una serie di importanti restauri per i quali alcune delle opere esposte sono apparse con volto rinnovato all'analisi degli studiosi»<sup>854</sup>. Sempre qui veniva sottolineato quanto il catalogo fosse ricco di illustrazioni, a conferma di quanto detto precedentemente sulla presenza di un discreto apparato fotografico. Di fatto, ciò permette di tornare al discorso del Fondo Valcanover, poiché in esso sono conservate anche le fotografie delle sale espositive in cui vennero allestite le opere (figg. 20-23)<sup>855</sup>. Tale materiale è di fondamentale importanza perché permette ancora oggi di vedere come fosse stata organizzata la mostra e come fossero state esposte le opere.

Nel secondo articolo, scritto dallo stesso Valcanover, quest'ultimo sottolinea come la mostra avesse «dimostrato come il Bellunese sia stato in questi tre secoli provincia della pittura veneta e come, non abbia molto risentito degli impulsi provenienti d'oltralpe»<sup>856</sup>. Valcanover riassume il contenuto della mostra, ma risultano particolarmente interessanti

---

<sup>853</sup> F. Valcanover, *La mostra di Belluno*, "Arte Veneta", III, 1950, p. 174.

<sup>854</sup> L. Mortari, *Mostra d'arte antica a Belluno*, "Bollettino d'arte", IV, 35, 1950, p. 376. L'articolo presentava anche una foto di parte dell'allestimento.

<sup>855</sup> *Ibidem*. Nel Fondo Valcanover sono presenti delle riproduzioni fotografiche dell'allestimento della mostra. All'interno del Fondo è presente anche una fotografia di Pallucchini (fig.19) colto mentre osservava una delle opere esposte alla mostra del 1950. Fondazione Cini, *Fondo Valcanover*, album 9, fascicolo 300.

<sup>856</sup> F. Valcanover, *La mostra di Belluno*, cit., p. 174.

le parole su Simone da Cusighe e Carpaccio<sup>857</sup>. Del primo si concentra sul polittico di s. Martino, soprattutto per la questione attributiva. Tale problema non è stato risolto totalmente, ma ad oggi risulta sotto il nome di Giovanni Francesco da Rimini. Mentre di Carpaccio, Valcanover si occupa della pala di Pozzale del 1519, privata della prima stesura dell'artista, a causa dei molteplici restauri dell'Ottocento.<sup>858</sup>

Un altro apporto positivo della mostra riguarda i lavori di restauro eseguiti sulle opere<sup>859</sup>. Di fatto, oltre a mettere in luce artisti minori, a correggere attribuzioni scorrette e a esporre opere fino a quel momento sconosciute, essa è stata fondamentale per restituire l'aspetto originario a questi lavori, con il supporto costante della direzione delle Gallerie dell'Accademia e di Antonio Lazzarini, il restauratore ufficiale della mostra<sup>860</sup>. Infine, Valcanover sperava che:

Questi risultati della mostra d'arte antica 1950 di Belluno, che ci auguriamo non rimanga caso isolato di rivalutazione critica e di proficua conservazione del patrimonio artistico bellunese, ma abbia venturi una seconda felice edizione con la conferma rassegna dei Vecellio e dei pittori gravitanti nella loro orbita<sup>861</sup>.

Interessanti le parole di Valcanover, se si considera che le mostre da lui auspicate vennero poi davvero realizzate, ampliando così la conoscenza sull'arte bellunese.

All'interno dell'Archivio Storico di Belluno è raccolto un vasto insieme di documenti che riguardano la mostra. Innanzitutto, particolarmente interessanti sono le carte che trattano della promozione dell'evento, nelle quali sono presenti non solo gli opuscoli della mostra (fig.25) ma anche una sorta di lista di nomi illustri e di scuole della città che riceverono il catalogo dell'evento<sup>862</sup>. Di fatto, è probabile che la mostra non fosse stata visitata da moltissime persone anche per la lontananza di Belluno, e di conseguenza un modo intelligente di promuovere l'evento era sicuramente questo. Vi sono anche le risposte all'omaggio del catalogo. Si è detto omaggio perché, seppur ci sia stato anche qualche catalogo venduto, per la maggior parte vennero distribuiti gratuitamente. In questa

---

<sup>857</sup> Ivi, p. 175.

<sup>858</sup> *Ibidem.*

<sup>859</sup> Ivi, p. 176.

<sup>860</sup> *Ibidem.*

<sup>861</sup> *Ibidem.*

<sup>862</sup> ASCB, *Municipio di Belluno, Cerimonie mostra ...*, 1b.

promozione della mostra nella vendita o nel regalare i cataloghi ebbero un ruolo importante le librerie, come dimostrato da un documento del 14 luglio 1950<sup>863</sup>.

Tra i destinatari figuravano anche le Gallerie dell'Accademia a Venezia e due luoghi stranieri, il Victoria and Albert Museum a Londra e la biblioteca del museo di Amsterdam<sup>864</sup>.

In generale chi riceveva i cataloghi inviava dei biglietti di ringraziamento, fatto testimoniato dalla presenza di piccoli bigliettini provenienti da diverse figure e istituzioni<sup>865</sup>.

Altra informazione presente nei medesimi documenti è relativa ai biglietti di ingresso alla mostra<sup>866</sup>. Per la grande maggioranza erano delle «tessere di libero accesso» destinate a persone di spicco della città<sup>867</sup>. Valcanover realizzò anche un elenco di personalità a cui era stato mandato l'invito a partecipare all'inaugurazione della mostra risale al 27 agosto 1950<sup>868</sup>. Tra questi figuravano sindaci, funzionari comunali, ma anche la Soprintendenza delle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>869</sup>.

In base a tutta la documentazione in nostro possesso, si evince che Valcanover e il Comitato Esecutivo della mostra del 1950, seppur avessero promosso con tutto il loro impegno l'evento tramite i biglietti d'ingresso gratuiti, gli inviti o l'omaggio del catalogo, svolsero un lavoro di promozione degli eventi espositivi sicuramente maggiore nell'occasione delle due mostre successive (striscioni, volantini distribuiti con gli aerei, fotografie delle opere in formato cartolina). Viene da chiedersi se Valcanover e i suoi collaboratori – grosso modo sempre i medesimi per queste tre mostre – avessero usato la mostra del 1950 come una sorta di primo modello dal quale poter trarre ispirazione e migliorie per le successive esposizioni. Di fatto, osservando tutte le strategie promozionali e il modo in cui vennero organizzati gli eventi, si ritiene che questa ipotesi possa essere corretta.

In conclusione, si può ben dire che Valcanover riuscì a riscoprire un'ampia fetta della produzione artistica bellunese mostrando che non era stato un territorio attivo solo nel XIX secolo, ma che anzi ospitò pittori illustri quattrocenteschi e cinquecenteschi, come

---

<sup>863</sup> *Ibidem.*

<sup>864</sup> *Ibidem.*

<sup>865</sup> *Ibidem.*

<sup>866</sup> Ivi, 1a.

<sup>867</sup> Ad esempio, il sindaco Vincenzo Lante e un numero nutrito di assessori.

<sup>868</sup> *Ibidem.*

<sup>869</sup> *Ibidem.*

Carpaccio e lo Schiavone. Inoltre, egli ha permesso di mettere in luce altri Vecellio oltre all'arcinoto Tiziano, concentrandosi su artisti di minore fama. In tutti e tre i casi, Valcanover risponde a quello che era il primo obiettivo della loro realizzazione, ampliare la conoscenza sulla produzione artistica bellunese, sottolineando anche che, seppur si trattasse di un territorio non molto grande, vantava lo stesso importanti artisti. Tanto che altre opere di pittori illustri vennero trasferite nel bellunese e Carpaccio, Jacopo Bassano e lo Schiavone ne sono grandi esempi.

Volendo concludere con alcune personali impressioni si può iniziare dalla figura di Valcanover. Essendo uno specialista della disciplina storico-artistica, egli era riuscito ad organizzare tre eventi espositivi che in generale avevano le medesime caratteristiche e i medesimi obiettivi. Colpisce che, a differenza di quanto operato da Doglioni, Valcanover si fosse concentrato molto sulla questione del restauro delle opere prima di esporle all'interno delle sale. D'altra parte, questo grande impegno dello storico dell'arte si può evincere dai numerosi elogi presenti all'interno dei diversi articoli evidenziati nei paragrafi.

Altro elemento che sottolinea un importante divario tra la mostra del 1949 e le tre ad essa successive è la promozione degli eventi espositivi. Di fatto, sulla base della documentazione in nostro possesso all'interno del Fondo Doglioni, si evince che egli sicuramente si impegnò molto ai fini di promuovere quanto più possibile l'evento. Tuttavia, al confronto con quanto messo in atto da Valcanover (striscioni, biglietti, inviti, tessere di ingresso gratuite, omaggio dei cataloghi), si ritiene che per la mostra del 1949 si sarebbe potuta realizzare – usando una terminologia del giorno d'oggi – una 'campagna pubblicitaria' migliore.

Tra tutte le mostre organizzate da Valcanover, si ritiene che quella dei Vecellio incarni molto di più l'azione di riscoperta dell'arte bellunese. Certamente, negli altri due eventi realizzati da Valcanover e in quello del 1949<sup>870</sup> c'era stato un grande lavoro di recupero della memoria e dell'operato degli artisti bellunesi; ma in quella dei Vecellio questo grande impegno è ancora più presente, se si considera che uno degli obiettivi per cui venne organizzata era riportare alla luce la produzione artistica della famiglia di Tiziano, esponendo opere che risultavano sconosciute.

Infine, riprendendo quanto detto nel capitolo precedente sul ruolo delle mostre

---

<sup>870</sup> Da questa riflessione si esclude l'Esposizione Provinciale del 1871 essendo una mostra riguardante tanti aspetti diversi del bellunese e presentando in maniera generica vari artisti di epoche storiche differenti.

nell'approfondire la conoscenza degli artisti e nel risolvere anche dubbi o questioni precedenti, si può dire che questi tre eventi espositivi di Valcanover permisero sia di ampliare le informazioni su queste personalità artistiche sia aggiornare i dati in nostro possesso sulla loro biografia o sulle loro opere: basti considerare la questione della data di nascita di Tiziano.

## CONCLUSIONI

Questo elaborato nasce con l'intento di presentare come sia avvenuta la riscoperta degli artisti bellunesi tra il XIV e il XIX secolo grazie alle prime mostre che vennero organizzate su questi ultimi sin dalla fine dell'Ottocento.

Ha sorpreso vedere quanto impegno ci fosse dietro le cinque mostre che si sono analizzate, ma soprattutto che lo scopo primario di queste ultime fosse far conoscere l'arte e la cultura bellunese. Tra le tre figure di promotori, sicuramente Valcanover, oltre che essere più conosciuto e rispecchiare la figura di storico dell'arte a tutti gli effetti, ha dimostrato di avere le giuste capacità e idee per poter organizzare una mostra dalle giuste caratteristiche, in particolare dal punto di vista metodologico. Tuttavia, si ritiene che Doglioni debba essere omaggiato in ragione di tutto l'impegno da lui riposto non solo nella tutela e nella conservazione, ma anche nella valorizzazione dell'arte bellunese. Se si tiene in considerazione il periodo in cui operò Doglioni e tutti i documenti da lui conservati, che rappresentano un bagaglio di informazioni inestimabile, egli fece davvero un grande lavoro per consentire che anche la produzione artistica bellunese avesse la sua degna importanza.

In generale, non si può certo affermare che non ci siano stati impegno e promozione nelle mostre analizzate. Ma chiaramente, più progrediva la storia, più avanzava la visione dei vari organizzatori e promotori dell'arte bellunese, ed è interessante vedere questa crescita graduale tramite gli eventi espositivi. A riguardo dei quali, si deve aggiungere che non furono moltissimi nell'arco cronologico considerato (1871-1954), ma essendo mostre sull'arte bellunese del passato e non sull'arte contemporanea, si ritiene che sia degno di nota che ne fossero stati organizzati così tanti. Il che non doveva essere una cosa del tutto negativa. Di fatto prima di realizzare una mostra, anche solo quando è ancora una semplice idea, si dovrebbero ponderare sapientemente tutte le variabili. Sul tema hanno scritto molto Tomaso Montanari e Vincenzo Trione nel libro *Contro le mostre*<sup>871</sup>. Un punto che viene sottolineato più volte è questa sorta di smania di organizzare quante più mostre possibili, per fini meramente economici e ludici. Mentre ci si dovrebbe chiedere: quanti si ricorderanno dell'evento? La mostra ha lasciato qualche insegnamento ai visitatori e agli studiosi?<sup>872</sup> Aveva senso realizzarne così tante? Ciò ci riporta a quanto detto sulle mostre su Ippolito Caffi o su Sebastiano

---

<sup>871</sup> T. Montanari, V. Trione, *Contro le mostre*, Torino 2017.

<sup>872</sup> Ivi, p. 4.

Ricci o su Tiziano Vecellio. La questione mossa dai due autori è comprensibile. Sicuramente la maggior parte delle mostre su questi artisti indagava aspetti differenti della loro carriera, e vedendo la moltitudine di eventi organizzati viene davvero da chiedersi se sia una cosa utile ai fini della loro conoscenza.

Dopo aver concluso l'analisi delle mostre, si può dire che all'interno di questo vasto numero ci si dovrebbe interrogare se tutte avessero arricchito le figure di questi artisti, approfondendo e aggiornando le informazioni su di essi, a volte errate. Forse sarebbe stato meglio concedere un maggiore spazio ad artisti meno noti. Basti pensare al caso di Alessandro Seffer, sul quale venne organizzata una sola mostra monografica nel 2020 a Belluno.

Interessante è che l'organizzare così tante mostre era un fenomeno presente già alla fine dell'Ottocento, come enunciato in un testo del 1877 nel quale era detto che «il grande moltiplicarsi delle mostre ritengo sia un frutto del nostro tempo, il risultato di quella democratizzazione dei gusti e delle mode che caratterizza il nostro glorioso periodo»<sup>873</sup>.

Quanto sottolineato dagli autori del libro sopra citato è da tenere in considerazione, poiché procedendo in questa maniera, organizzando eventi espositivi senza una precedente riflessione, anche metodologica, uno dei rischi che si corre è di svalutare la mostra stessa, facendole perdere la funzione paideutica e formativa e trasformandola in un puro momento ludico, di intrattenimento. Inoltre, resta il tema della tutela dell'oggetto esposto, poiché i movimenti frequenti a cui erano soggette per l'organizzazione di tutte queste mostre rischiavano di compromettere le condizioni delle opere.

Tornando, quindi all'oggetto della tesi, ovvero le mostre sugli artisti bellunesi, è bene dire che in questo caso l'opinione espressa dai due autori non risulta condivisibile, poiché come detto precedentemente, queste mostre furono fondamentali ai fini conoscitivi, locali e non, dell'arte bellunese.

Altra questione spiegata nel testo è la tutela del bene esposto, ed escludendo l'*Esposizione Provinciale* del 1871, della quale non si hanno notizie, si può dire, con sicurezza, che un impegno nel tutelare l'oggetto artistico ci fosse stato nelle altre quattro. In quanto entrambi gli organizzatori ponevano molto attenzione a questo aspetto, come dimostrato da Valcanover, che per mettere in sicurezza le opere in stato di degrado, le fece restaurare prima che

---

<sup>873</sup> Ivi, p. 5.

fossero esposte. Tant'è che in tutti e cinque i casi analizzati le opere vennero spostate dal loro contesto di appartenenza, stando però attenti alle loro condizioni.

A questo va legata un'altra questione, quanti visitatori ebbero tali mostre? Anche al giorno d'oggi non ci sono moltissime persone non bellunesi che vengono appositamente a vedere le mostre organizzate nel territorio, di conseguenza è più che comprensibile l'operazione promozionale compiuta da Doglioni e da Valcanover, inviando: i cataloghi delle mostre sotto forma di omaggio e non solo; cartoline aventi sul fronte la riproduzione fotografica dell'opera cardine di ciascuna mostra; inviti a persone illustri. Quindi l'intento probabilmente era: se non viene quasi nessuno a vedere queste mostre, facciamo quanto è possibile al fine sia di spargere la notizia dell'avvenuto evento, sia di promuovere l'arte bellunese.

Una piccola parentesi sui cataloghi è necessaria, poiché questi ultimi in tali occasioni erano redatti in maniera sintetica e minimalista per essere letti velocemente, e ancora oggi danno la possibilità agli storici dell'arte di ripercorre la storia delle opere o della loro eventuale dispersione. Così nacque un catalogo che aveva le caratteristiche di un volume di storia dell'arte con anche la presenza di un apparato fotografico curato e che tuttavia era venduto ad un prezzo notevolmente inferiore a quello dei tipici testi sugli antichi maestri<sup>874</sup>. Ciò si lega ai cataloghi delle ultime quattro mostre analizzate nell'elaborato – come già detto, si tralascia quello dell'Esposizione Provinciale poiché si trattava di un testo molto generico, come lo era stata la mostra, e non permetteva di approfondire le informazioni già esistenti sugli artisti esposti. Già dal catalogo di Doglioni si intravedevano dei significativi miglioramenti nella stesura, in quanto il testo permetteva di entrare in possesso di diverse nozioni sugli artisti presenti all'esposizione, oltre che di godere delle riproduzioni fotografiche delle opere. Con Valcanover si riscontra un ulteriore passo in avanti. Di fatto, tra i tardi anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta si svilupparono cataloghi con una vasta gamma di materiale illustrativo<sup>875</sup>, la bibliografia delle fonti da cui si erano prese le informazioni sugli artisti e il catalogo delle opere. Tutte caratteristiche che sono da attribuire ai cataloghi redatti da Valcanover.

In termini di valorizzazione, un merito particolare va a Doglioni, che, essendo bellunese voleva che il suo territorio natio fosse valorizzato, andando ad evidenziare l'identità locale e

---

<sup>874</sup> Ivi, pp. 198-199.

<sup>875</sup> Ivi, p. 199.

artistica. Era come se egli volesse affermare che il bellunese aveva una grande cultura e una valida produzione artistica, degna di essere considerata. Fatto esemplificato dalla sua forte volontà di realizzare un museo etnografico sull'arte folkloristica.

Montanari e Trione ritengono che le mostre debbano essere viste come *media* in grado di relazionare fattori diversi creando una sorta di dialogo con il luogo nel quale vengono realizzate e con il periodo storico ad esse coevo<sup>876</sup>. Di fatto, le mostre analizzate nell'elaborato rispecchiano tali aspetti soprattutto in rapporto al periodo storico. Già dall'Esposizione del 1871 si nota questo aspetto, poiché in quello stesso anno vennero realizzate altre mostre del medesimo tipo, avendo così la possibilità di mettere a confronto i diversi eventi e di sottolineare come ci fosse questa volontà di mostrare quanto il proprio territorio avesse da offrire in diversi ambiti. Fatto che si lega ad un esempio molto più antico<sup>877</sup>. Le prime esposizioni sui maestri antichi vennero realizzate a Roma a partire dal Seicento, con l'obiettivo primario di celebrare gli artisti appendendo «arazzi alle finestre dei palazzi per celebrare la festa di un santo o l'ingresso trionfale di qualche ambasceria straniera»<sup>878</sup>. Questa azione aveva un preciso valore: ostentare alla maggioranza quanti oggetti preziosi si possedessero alludendo anche al grado di benessere e di nobilitazione dei relativi proprietari. Tuttavia, con il tempo la scelta degli oggetti da mostrare non riguardava più i beni preziosi ma i dipinti stessi, sottolineando il cambiamento in atto nella concezione del potere dell'arte. Perciò dalla fine del Seicento si cominciarono ad organizzare quattro esposizioni ogni anno – a marzo, luglio, settembre e dicembre – che non avevano alcun legame con le diverse mostre organizzate in quel lasso di tempo. Chiaramente, gli artisti, soprattutto chi si era appena affacciato sulla scena, volevano parteciparvi al fine di mostrare le proprie capacità. Tuttavia, il posto d'onore spettava a coloro che erano definiti antichi maestri del passato che mettevano in ombra gli “artisti emergenti”.

Le opere, dopo essere state prestate dalla nobiltà romana per essere esposte in maniera sommaria all'interno di chiostrì delle chiese, certamente fondavano le basi per quelle mostre dei maestri antichi che si vedono ancora oggi, ma diedero anche avvio a quella serie di esposizioni criticate da Trione e Montanari, poiché l'intento originario di celebrare il santo patrono

---

<sup>876</sup> Ivi, p 29.

<sup>877</sup> F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008, p. 23.

<sup>878</sup> *Ibidem*.

cambiò il suo *focus* concentrandosi sia sull'attrarre l'attenzione del visitatore sia sull'usare le mostre come mezzo per «sottolineare particolari occasioni o soddisfare particolari necessità»<sup>879</sup>. Queste situazioni, come nelle mostre analizzate dai due autori, correvano il rischio di non permettere uno studio attento dell'opera e del relativo artista<sup>880</sup>.

Curioso è notare come dopo l'ultima mostra del 1954 sull'arte settecentesca, si è dovuto attendere il 1981 per poter godere di un altro evento espositivo sull'arte bellunese moderna, ovvero la mostra *Arte del '600 nel Bellunese*<sup>881</sup>. Da evidenziare è che la mostra aveva come basi di riferimento proprio le tre mostre organizzate da Valcanover, come enunciato nell'introduzione al catalogo<sup>882</sup>. La mostra permetteva di introdurre un pensiero nato durante la stesura della tesi: oggi questi grandi punti fermi della storia dell'arte bellunese sarebbero stati organizzati allo stesso modo? La risposta a questa domanda è che – anche un po' in maniera scontata – sarebbero pensati in una maniera diversa. Nel XXI secolo le risorse a nostra disposizione ai fini organizzativi e di promozione degli eventi espositivi sono di gran lunga superiori a quelle che si potevano avere negli anni Cinquanta del XIX secolo e ancora di più rispetto al 1871. Al loro tempo ebbero un giusto rilievo e ottennero diverse menzioni ed elogi, quindi oggi, sicuramente queste mostre avrebbero una risonanza maggiore, forse non solo a livello nazionale. Francamente avendo una mentalità più legata all'epoca moderna, è difficile pensare fuori dagli schemi e formulare l'idea di una mostra su artisti moderni con annesse nuove tecnologie e sistemi contemporanei, come la creazione di mostre *crossovers*<sup>883</sup>. Si tratta di «proposte espositive» o di «esperienze» che permettono di ripensare al concetto tradizionale di museo e di mostra, inserendo elementi innovativi e fuori dagli schemi. Il che non implica necessariamente che sia una scelta positiva, poiché questo porta spesso ad usare le mostre e le opere d'arte come mezzo per pura propaganda, spesso di temi attuali, rischiando, tuttavia, di togliere all'arte il suo valore e le sue caratteristiche.

Con i tempi che corrono, è sempre più comune realizzare eventi espositivi di questo genere e non solo, anche se viene da chiedersi se in questo modo non si vada incontro proprio ai

---

<sup>879</sup> Ivi, p. 71.

<sup>880</sup> Ivi, p. 72.

<sup>881</sup> *Arte nel '600 nel Bellunese*, catalogo della mostra (Belluno, Chiesa di S.Pietro, Palazzo Piloni, 19 luglio – 19 ottobre 1981), a cura di M. Lucco, Padova 1981.

<sup>882</sup> Ivi, p. 9.

<sup>883</sup> T. Montanari, V. Trione, *Contro le mostre*, cit., pp. 105-106.

timori evidenziati precedentemente: la mostra che diventa un solo un mezzo di intrattenimento, quasi parte di un palinsesto televisivo<sup>884</sup>, andando anche a pregiudicare aspetti quali la tutela del bene da esporre, essendo soggetto a spostamenti frequenti.

---

<sup>884</sup> Ivi, p. 5.

## APPARATO ICONOGRAFICO

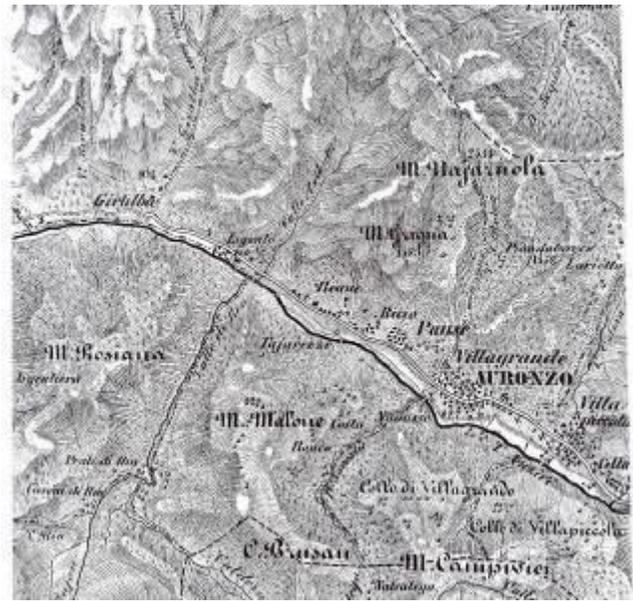
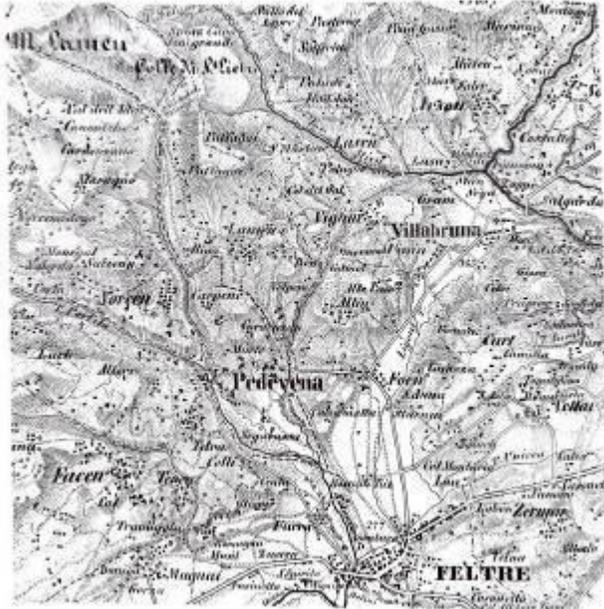


Fig. 1-3

A. Guernieri, G. Seiffert, *Carta Litografica della provincia di Belluno*, 1866





Fig. 6

Frontespizio del catalogo della *Prima Mostra sindacale d'arte della provincia di Belluno*.  
ASCB, *Fondo Doglioni*, album 74



Fig. 7

Gli organizzatori della rassegna del Settembre Bellunese, Belluno, 1949. Da destra: il musicista Nino Prosdocimi, il pittore Abele della Colletta, l'avvocato Bertolissi, l'avvocato Carlo Protti, Emilio Giro e Virginio A. Doglioni. ASCB, *Fondo Municipio di Belluno*, 1949

= D = **CONTRATTI BELLUNO** Ufficio Telegrafico di **TELEGRAMMA** No. 33  
 Causale ed ordine di invio del foglio del telegramma  
 3067  
 19  
 al circuito N. 17  
 Transmittente  
 DESTINAZIONE: **ROMA**  
 DESTINATARIO: **ON. UMBERTO TUPINI MINISTERO LAVORI PUBBLICI**  
 DESTINAZIONE: **ROMA**  
 24400  
 Occasione manifestazioni settembre bellunese mi è particolarmente gradito invitarla inaugurazione mostra pittori ottocento bellunese et mostra artigiane etc. Inaugurazione avrà luogo domenica ventotto corrente ore dieci.  
**LANTÈ SINDACO BELLUNO**  
**COMUNE DI BELLUNO**

= D = **CONTRATTI BELLUNO** Ufficio Telegrafico di **TELEGRAMMA** No. 33  
 Causale ed ordine di invio del foglio del telegramma  
 3067  
 19  
 al circuito N. 17  
 Transmittente  
 DESTINAZIONE: **ROMA**  
 DESTINATARIO: **ON. GIULIO ANDREOTTI**  
 DESTINAZIONE: **BOTTOSIGRETARIO PRESIDENZA CONSIGLIO**  
 TESTO: **ROMA**  
 Domenica ventotto corrente habet inaugurazione manifestazioni settembre bellunese etc. Inaugurazione manifestazioni artistiche culturali valorizzazione tradizione provinciali Belluno.  
**Lante Sindaco Belluno**  
**COMUNE DI BELLUNO**

On. Umberto Tupini  
 Ministro Lavori Pubblici  
 Roma

Occasione ~~spetta~~ ~~inaugurazione~~ ~~manifestazioni~~  
 settembre bellunese mi è particolarmente  
 gradito invitare inaugurazione mostra  
 pittori ottocento bellunese et mostra arti-  
 giane etc. Inaugurazione avrà luogo  
 domenica ventotto <sup>corrente</sup> ore dieci  
 Lante Sindaco Belluno

Figg. 8-10

Inviti alla mostra indirizzati agli onorevoli Giulio Andreotti e Umberto Tupini. ASCB, Fondo Municipio di Belluno, 1949, cat. IX, c.8, Mostra ed esposizioni artistiche = Monumenti ed opere



Fig. 11

Tessere di libero ingresso alla *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese* del 1954. ASCB, *Fondo Municipio di Belluno*, 1949, cat. IX, c.8, Mostra ed esposizioni artistiche = Monumenti ed opere

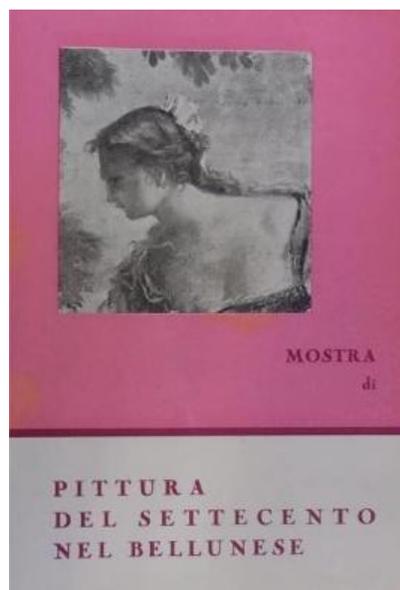


Fig. 12

Invito alla *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese* del 1954 sotto forma di cartolina. ASCB, *Fondo Municipio di Belluno*, 1949, cat. IX, c.8, Mostra ed esposizioni artistiche = Monumenti ed opere



Fig. 13

Volantino della *Mostra dei Vecellio*. ASCB, *Municipio di Belluno, Mostra dei Vecellio, Belluno, Auditorium 1951*



Fig. 14

Biglietti della *Mostra dei Vecellio* distribuiti tramite degli aerei. ASCB, *Municipio di Belluno, Mostra dei Vecellio, Belluno, Auditorium 1951*

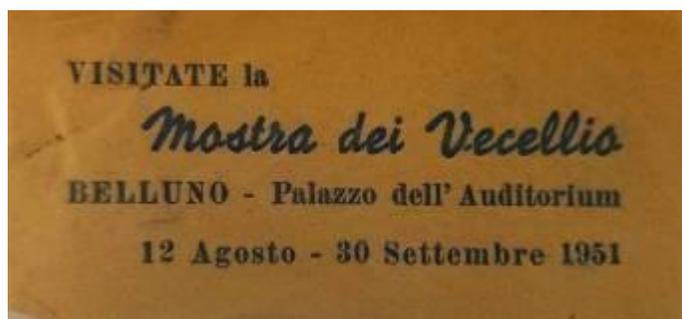


Fig. 15

Bigliettini della *Mostra dei Vecellio* che venivano distribuiti a mano. ASCB, *Municipio di Belluno, Mostra dei Vecellio, Belluno, Auditorium 1951*

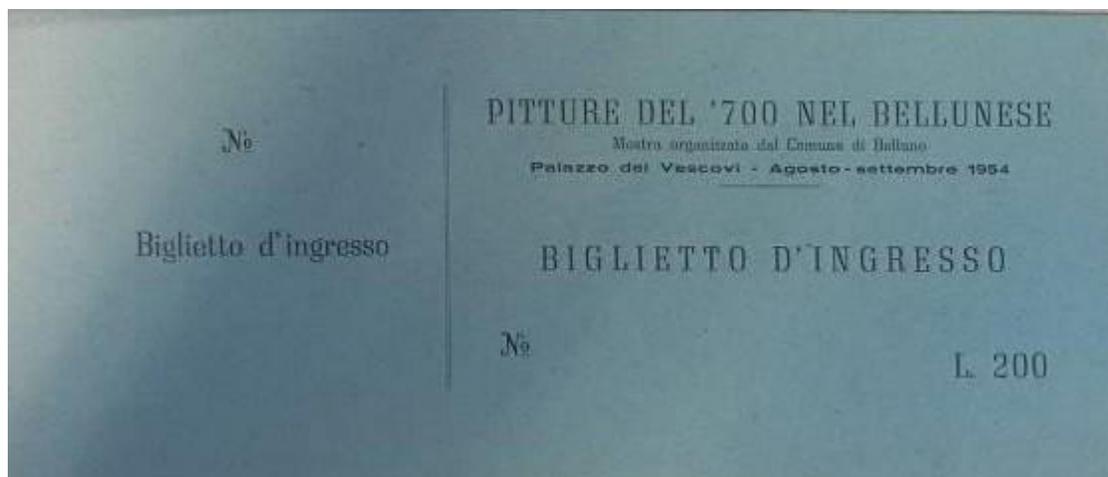
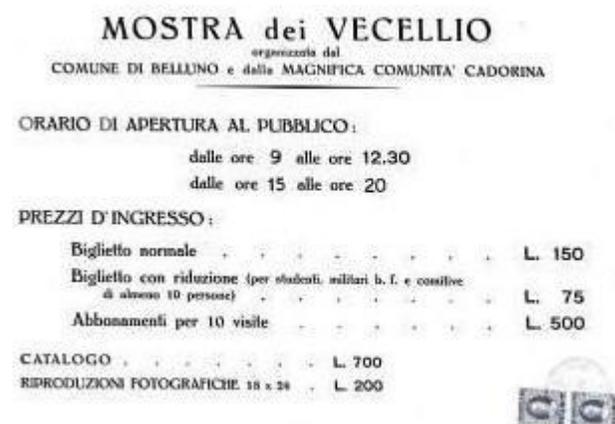


Fig. 16

Biglietto d'ingresso alla *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese* del 1954. ASCB, *Municipio di Belluno, Cerimonie mostra ..., 2*



Figg. 17-18

Due piccoli cartonati della mostra dei Vecellio. ASCB, *Municipio di Belluno, Mostra dei Vecellio, Belluno, Auditorium 1951*



Fig. 19

Rodolfo Pallucchini in visita alla mostra. Venezia, Fondazione Cini, *Fondo Valcanover*, album 9, fascicolo 300







Figg. 20-23

Allestimento della *Mostra d'arte antica: dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI*. Venezia, Fondazione Cini, *Fondo Valcanover*, album 9, fascicolo 300



Fig. 24

Opuscolo della *Mostra d'arte antica: dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI*. ASCB, *Municipio di Belluno, Cerimonie mostra ...*, 1b

## APPENDICE

### 1) *Esposizione Provinciale di Belluno del 1871*

*Quadri ad olio di autori provinciali antichi fino al 1800:*

Frigimelica Francesco	Ricci Sebastiano
Tiziano Vecellio	Giovanni Da Mel
Antonio Da Tisoi	Giuseppe Zais
Andrea Brustolon	Nicolò de Stefani
Bettio Antonio	

*Quadri ad olio, ad acquerello, a tempera di autori provinciali morti dal 1800 in poi*

Ippolito Caffi	Giacomo Tonegutti	Melchiorre Toller
Pietro Paoletti	Bruna Lot	Girolamo Moech
Giovanni De Min	Giovanni Feltrin	
Giovanni de Pluri	Tomè	Seffer Alessandro
Elisabetta Bongaudio Butta	De Col Tana	Zammatteo
– Calice	Silvestro Boito	Villalta

*Quadri di autori provinciali viventi*

Giovanni Danieli	Domenico Chiesura
Goffredo Somavilla	Da Rin Tommaso
Giovanni Lavezzari	Melche Giuseppe
Oswaldo Giuseppe Paoletti	Antonietta Caviglioli-Buchi

Giasanelli Giuseppe

Antonio Banchieri

Cordella Pietro

Betti Simone

Bettio Francesco

Basso Adriano

Giovanni Giacomini

Osvaldo Monti

Pietro de Piccoli

*Dilettanti e non concorrenti a premio*

Virginia Cometti – Palatini

Giuseppe Manzoni

Elvira Dal Covolo

Luigi De Cian

Francesco Agosti

Zanon Luigi

Girolamo Costantini

*Scultori ed intagli di autori provinciali antichi e moderni defunti*

Pampanin Giovanni

Jacopo de Bertoldi

Zanoli Antonio

Fabbriceria

Ottavio Pagani – Cesa

Fabio Pagani

Zuppani don Romano

Francesco Monego

Casanova Felice

Antonio Butta – Calice

De Luca don Bortolo

Giuseppe Segusini

Carlo Miari

Paolo Cantilena

*Autori ritenuti bellunesi*

Pietro Vendramini

Carlo Miari

Angelo Arboit

*Autori viventi*

Antonio Talamini	Giacomini Giovanni	Matteo Fiori
Besarel Valentino	Luigi Gasperini	De Lotto Giovanni Battista
Besarel Francesco	Pietro Martini	Antonio Conserotti
Francesco Frescura	Angelo Gamba	Pietro de Marchi
De Filippi detto Bonafede	Celso Olivotto	Gabriele Toscani
Girolamo Bortotti	Valentino Gamba	Nicola da Ren

*Dilettanti e non concorrenti a premio*

Girolamo Constantini

Osvaldo Monti

**2)Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento del 1949**

Bettio Antonio	Bruna Lot	Frescura Francesco
De Biasio Domenico	Da Rin Tommaso	Maddalozzo Eugenio
Bettio Augusto	Federici Antonio	Fusinati Giuseppe
Cricco Antonio	De Min Giovanni	Lante Giuseppe
Bettio Silvestro	Fabris Placidp	Mazzocchi dalle Biave
Cima Luigi	Ghedina Giuseppe	Dante
Bortotti Girolamo	De Lotto Annibale	Segusini Giuseppe
Caffi Ippolito	Fabris Paolo	Tonelli Mosè

Moech Girolamo	Nani Antonio	Talamini Guglielmo
Pancieria Besarel Valentino	Tonegutti Giovanni Battista	Speranza Luigi
Monaco Francesco	Paoletti Pietro	Toller Melchiorre
Somavilla Goffredo	Zambaldi Antonio	Zasso Giuliano
Monti Osvaldo	Seffer Alessandro	
Segato Girolamo		

**3)Mostra d'arte antica dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo del 1950**

Pittore veneto della seconda metà del Trecento	Artista alto-atesino della prima metà del Cinquecento	Vittore Carpaccio
Scultore veneto della seconda metà del Trecento	Rosso Antonio	Francesco da Milano
Pittore locale del primo Quattrocento	Da Rodi Giovanni Agostino	Paris Bordon
Giovanni Francesco da Rimini	Cesa Antonio	Andrea Schiavone
Jacopo da Montagnana	Cesa Matteo	Pietro Mariscalchi
	Giovanni Da Mel	Jacopo Bassano

**4)Mostra dei Vecellio del 1951**

Francesco Vecellio	Marco Vecellio
Orazio Vecellio	Tizianello
Cesare Vecellio	Tommaso Vecellio
Fabrizio Vecellio	Tiziano e la sua bottega

**5)Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese del 1954**

Ricci Sebastiano	Francesco Daggiù detto il Cappella	Gaspare Diziani
Ricci Marco		Giuseppe Zais
Bencovich Federico	Girolamo Turro	Alessandro Longhi
Giovanni Piazzetta Battista	Grappinelli Flaminio	Antonio Diziani
Dall'olio Egidio	Antonio Lazzarini	Scuola veneta

## BIBLIOGRAFIA

- [A. Guernieri], *Belluno, 3 aprile 1868*, “La Provincia di Belluno”, 1, 4 aprile 1868.
- [A. Guernieri], *Programma per la esposizione provinciale dei prodotti del suolo e del lavoro di oggetti d'arte di scuola e di studio in Belluno nell'autunno 1871*, Belluno 1870.
- [A. Guernieri], *Inaugurazione dell'Esposizione Provinciale*, “La Provincia di Belluno”, 109, 12 settembre 1871.
- [A. Guernieri], *Distribuzione dei premi all'Esposizione Provinciale*, “La Provincia di Belluno”, 115, 26 settembre 1871.
- [A. Guernieri], *Belluno e la sua Esposizione Provinciale*, “La Provincia di Belluno”, 118, 3 ottobre 1871.
- [A. Guernieri], *Belluno e la sua Esposizione Provinciale*, “La Provincia di Belluno”, 121, 10 ottobre 1871.
- [A. Guernieri], *Belluno, Esposizione Provinciale, Belle arti - Scultura*, “La Provincia di Belluno”, 143, 30 novembre 1871.
- [A. Guernieri], *Belluno, Esposizione Provinciale, Belle arti - Pittura*, “La Provincia di Belluno”, 144, 1871.
- [A. Guernieri], *Belluno, Esposizione Provinciale, Belle arti - Pittura*, “La Provincia di Belluno”, 145, 3 dicembre 1871.
- A. Guernieri, *L'Esposizione Provinciale di Belluno*, “La Provincia di Belluno”, 146, 5 dicembre 1871.
- Esposizione provinciale di Belluno*, “Gazzetta di Venezia”, 254, 22 settembre 1871.
- Esposizione Provinciale di Belluno*, “Gazzetta di Venezia”, 244, 12 settembre 1871.

*Album dell'Esposizione Industriale Italiana*, a cura di I. Cantù, Milano 1871.

*Guida della Esposizione Industriale Italiana in Milano*, Milano 1871.

A. Guernieri, *Guida alla città di Belluno*, Belluno, 1871.

*Esposizione Regionale Veneta. Vicenza 1871*, catalogo della mostra (Vicenza, 20 agosto – 20 settembre 1871), Vicenza 1871.

*Esposizioni di Belle Arti in Italia. Esposizione Industriale, Artistica e Industriale di Belluno*, “L'Arte in Italia”, 1871, novembre, p. 173.

*Esposizione provinciale di Belluno*, atti dell'Esposizione provinciale di Belluno (Belluno, 1872), Belluno 1872.

*Esposizione provinciale di Belluno. Relazione del Giurì III sui gruppi 4,5,6,7,9 e 10 della sezione I*, Belluno 1873, pp. 1-12.

*Esposizione provinciale di Belluno nell'anno 1871*, catalogo dell'esposizione provinciale di Belluno (Belluno, Seminario vescovile del liceo Tiziano di Belluno, 10 - 24 settembre 1871), a cura di A. Guarnieri, Belluno 1874.

A. De Zigno, *Annotazioni Paleontologiche. Sopra i resti di uno squalodonte scoperti nell'arenaria miocena del bellunese*, “Memorie del reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti”, 20, 1876, pp. 23-35.

A. Sommariva, *Angelo Guernieri*, “Bollettino del Club alpino italiano”, 47, 1881, p. 477.

*Cronaca veneta*, “Il Tomitano”, 17, 1 settembre 1881, pp. 134-135.

A. Buzzati, *Bibliografia Bellunese*, Venezia 1890.

A. da Borso, *Marco Ricci*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 6, 1929, pp.65-67.

*Mostra di arte figurativa degli artisti bellunesi dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Belluno, Scuole Gabelli, 28 agosto – 15 settembre 1949), a cura di V. Doglioni, Belluno 1949.

*Mostra d'arte antica dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Belluno, Scuole Gabelli, 27 agosto – 17 settembre 1950), a cura di F. Valcanover, Belluno 1950.

L. Mortari, *Mostra d'arte antica a Belluno*, "Bollettino d'arte", IV, 35, 1950, p. 376.

D. Buzzati, *Vecchi onesti pittori ritornano ai loro monti: una mostra degli ottocentisti bellunesi*, "Corriere della Sera", 8 settembre 1949.

*Mostra dei Vecellio*, catalogo della mostra (Belluno, ex palazzo Vescovile, 12 agosto - 30 settembre 1951), a cura di F. Valcanover, Belluno 1951.

G. Fiocco, *Profilo di Francesco Vecellio*, "Arte Veneta", X, 1951, p. 91.

*Titianus Titianum fecit*, "Lentiai, la voce del pastore", ottobre 1951, pp. 2- 4.

L. Borghese, *La mostra dei Vecellio a Belluno. Giusto onore ai subalterni della grande Ditta Tiziano*, "Il Corriere della Sera", 14 agosto 1951.

C. Fabbro, *Preliminari alla mostra dei Vecellio. Gli astri minori al giudizio della critica*, "Il Gazzettino", 24 luglio 1951.

S. Branzi, *I Vecellio*, "Il Gazzettino", 22 agosto 1951.

C. Fabbro, *La mostra dei pittori Vecellio. Cesare figurerà nella rassegna con undici fra le sue migliori tele*, "Il Gazzettino di Belluno", 9 agosto 1951.

*Adesioni e riconoscimenti alla Mostra dei Vecellio*, "Il Gazzettino di Belluno", 12 settembre 1951.

*quarantanove giorni di apertura si chiude oggi la Mostra dei Vecellio*, “Il Gazzettino di Belluno”, 12 settembre 1951.

F. Valcanover, *La mostra dei Vecellio a Belluno*, “Arte Veneta”, V, 1951, pp. 201-208.

*Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo dei Vescovi, 8 settembre – 10 ottobre, 1954), a cura di F. Valcanover, Belluno 1954.

*Pittori del '700 nel Bellunese in una eccezionale Mostra all'Auditorium*, “Il Gazzettino”, 29 luglio 1954.

*Domani l'inaugurazione della Mostra del '700*, “Il Gazzettino”, 7 agosto 1954.

*Si inaugura oggi la mostra dei pittori del 700*, “Il Gazzettino”, 8 agosto 1954.

*Inaugurata la Mostra del Settecento nel Bellunese*, “Il Gazzettino”, 9 agosto 1954.

*L'orario della mostra dei pittori del 700*, “Il Gazzettino”, 17 agosto 1954.

*Interesse di visitatori alla Mostra pittori del '700*, “Il Gazzettino”, 14 agosto 1954.

*Inaugurata solennemente la Mostra di pittura del Settecento nel Bellunese*, “Il Gazzettino”, 10 agosto 1954.

H. Voss, *Die Guido Reni – Ausstellung in Bologna*, “Künsterbronik”, 12 dicembre 1954, pp. 336-339.

*Dopo due mesi domani si chiude la Mostra del '700*, “L'amico del popolo”, 9 ottobre 1954.

G. Perocco, *Il 700 a Belluno*, “Gazzettino. Sera”, 14 -15 agosto 1954.

G. Da Via', *Un nuovo 700 veneziano nella cittadina fra i monti*, “Il Quotidiano”, 12 settembre 1954.

L. Budigna, *I tesori della provincia*, "La Settimana Incom illustrata", 18 settembre 1954.

V. De Marchi, *Arte a Belluno*, "Scuola Italiana Moderna", 16 ottobre 1954, p. 18.

A. Caviggioli, *Mostra di pittura del Settecento nel Bellunese a Belluno nel Palazzo dei Vescovi*, "Arte figurativa antica e moderna", settembre-ottobre 1954, pp. 30-32.

A. da Borso, *La Mostra di Pittura del '700 nel Bellunese*, "Rassegna economica", agosto 1954, pp. 2-4.

L. Venturi, *Convegno d'arte*, "La nuova stampa", 23 ottobre 1954.

F. Arcangeli, *Note per la Mostra di Belluno*, "Paragone", settembre 1954, pp. 55-61.

*Significato e successo della mostra della pittura del Settecento nel Bellunese*, "Il Gazzettino", 19 ottobre 1954.

L. Mortari, *Mostra di pitture del '700 bellunese*, "Bollettino d'Arte", IV, 1955, pp. 91-93.

B. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957.

Marco Ricci, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 1 settembre-10 novembre 1963), a cura di G. M. Pilo, Bassano 1963.

A. da Borso, *Nel centenario della morte del pittore Ippolito Caffi*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 181, 1967, pp. 121-126.

A. Alpago Novello, *Marco Ricci e l'incisione bellunese del 700-800*, "Rassegna economica della Camera di Commercio, Industria, Agricoltura ed Artigianato di Belluno", 1, 1968, p. 5.

A.P. Zugni-Tauro, *Gaspare Diziani*, Venezia 1971.

P. Rossi, *Belluno*, Belluno 1977.

F. Valcanover, *Per il catalogo di Gaspar Diziani*, “Studi Trentini di Scienze Storiche”, XL, 1981, pp. 87-95.

*Itinerari ottocenteschi nella provincia di Belluno: dai disegni di Osvaldo Monti*, catalogo della mostra (Belluno, 1983), Istituto bellunese di ricerche sociali e culturali, Belluno 1983.

A. Zugni Tauro, *Gaspare Diziani “pittore d’istorie”*, in *Il cielo domenicano di Gaspare Diziani, studi e ricerche in occasione del restauro*, Bergamo 1983.

E. De Nard, *Cartografia Bellunese: saggio storico*, Belluno 1985.

L. Maggioni, *La prima formazione artistica di Marco Ricci*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 257, 1986, pp. 160-161.

P. Conte, *Uno scritto inedito di Giovanni De Min*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 256, 1986, pp. 113-117.

*Cartografia storica dei territori bellunesi*, catalogo della mostra (Belluno, Biblioteca Civica, 1988), a cura di E. De Nard, Belluno 1988.

*Ippolito Caffi. Viaggio in Oriente, 1843-44*, catalogo della mostra (Mestre, Istituto di Cultura “S. Maria delle Grazie”, 3 luglio – 15 settembre 1988), a cura di F. Scotton, Venezia 1988.

*Il Veneto e l’Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno - 29 ottobre 1989), a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano 1989.

M. Lucco, *Belluno*, in M. Lucco, *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, Milano 1990, pp. 573-598.

G. Maggioni, *Arte bellunese alla mostra Veneto e Austria*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 271, 1990, p. 103.

*Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 15 maggio – 22 agosto 1993), a cura di D. Succi, A. Delneri, Milano 1993.

R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1994.

G. Maggioni, L. Maggioni, *Notizie sulla vita e alcune opere di Giovanni Demin (1786-1859) da un documento inedito*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 288, 1994, pp. 154-166.

G. M. Pilo, *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento. Dalla mostra di Bassano a quella di Belluno, 1963-1993*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore,” 288, 1994, p. 147.

S. Claut, *Feltre e Belluno*, in M. Lucco, *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di I, Milano 1996, pp. 281-302.

Bellafore, V. Doglioni, *Cronologia Biografica*, in M. Busatta, F. P. Franchi, M. Morales, F. Vendramini, *Virginio A. Doglioni, Cent'anni di arte e storia a Belluno*, Belluno 1996, pp. 153, 155, 156.

G. Dal Mas, *Pietro Paoletti (1801-1847)*, Belluno 1999.

*In margine alla mostra sull'Ottocento a Belluno: omaggio a Giovanni De Min*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 311, 2000, p. 102.

N. Comar, *Dal museo alla città: l'Ottocento nelle collezioni del Museo Civico di Belluno*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 311, 2000, pp. 103-104.

E. Rollandini, *Una pinacoteca per l'Ottocento: opere di Ippolito Caffi, Pietro Paoletti, Gerolamo Bortotti al Museo Civico di Treviso*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 313, 2000, p. 282.

T. Conte, *Cesare Vecellio, 1521 c.-1601*, Pieve di Cadore 2001.

D. Bridda, *Placido Fabris a duecento anni dalla nascita* (Pieve d'Alpago, 27 luglio – 3 novembre 2002), “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 320, 2002, pp. 222-223.

M. De Grassi, *Belluno*, in G. Pavanello, *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, I, Venezia 2002, pp. 211-260.

*Valentino Panciera Besarel (1829-1902). Storia e arte di una bottega d'intaglio in Veneto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 21 dicembre 2002 – 30 marzo 2003), a cura di M. De Grassi, Belluno 2002.

*Placido Fabris (1802-1859). Disegni della collezione civica di Pieve d'Alpago e ritratti di famiglia*, catalogo della mostra (Pieve d'Alpago, Sala convegni comunale, Palazzo ex Gil, 27 luglio – 31 ottobre 2002) a cura di P. Conte, Pieve d'Alpago 2002.

*Valentino Panciera Besarel (1829-1902). Storia e arte di una bottega d'intaglio in Veneto* (Belluno – Forno di Zoldo, 21 dicembre 2002 – 30 marzo 2003), “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 323, 2003, p. 222.

E. Rollandini, *Placido Fabris “Vero e grande artista, ma infelice”*, in *Placido Fabris pittore, 1802-1859*, a cura di P. Conte, E. Rollandini, Belluno 2004, pp. 29-57.

*Da Giovanni De Min a Emilio Greco. Disegni del Museo d'Arte. Secoli XIX-XX*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 18 dicembre 2005 – 5 marzo 2006), a cura di F. Pellegrini, Padova 2005.

M. De Grassi, “*Un genio particolare per le Arti Belle*”: *uno sguardo sulle collezioni bellunesi*, “Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 332, 2006, pp. 13-46.

A. Amantia, *La camera di commercio di Belluno. Due secoli di storia e di attività*, Padova 2006.

*Caffi, Luci del Mediterraneo*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 1 ottobre 2005 – 22 gennaio 2006; Roma, Museo di Roma – Palazzo Braschi, 15 febbraio - 2 maggio 2006), a cura di A. Scarpa, Milano 2005.

*Le collezioni civiche del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo dei Giuristi, 16 settembre – 12 novembre 2006), a cura di M. De Grassi, Belluno 2006.

A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006.

*Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona; Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007.

M. De Grassi, *Belluno*, in G. Pavanello, N. Stringa, *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, I, Venezia 2007, p. 221.

A. Delle Vedove, *La commissione provinciale conservatrice dei monumenti d'arte ed antichità in Belluno. Storia, Attività, Restauri*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli-Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, atti del convegno (Udine, 30 novembre 2006), a cura di G. Perusini, R. Fabiani, Vicenza 2008, pp. 119-125.

F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008.

G. Larese, *Dall'Unità all'avvento della ferrovia*, in G. Gullino, *Storia di Belluno. Dalla preistoria all'età contemporanea*, III, Verona 2009, p.216.

R. Dal Pont, *Da Venezia ai Savoia*, in G. Gullino, *Storia di Belluno. Dalla preistoria all'età contemporanea*, III, Verona 2009, p.192.

M. De Grassi, *De Min e la grande decorazione tra Neoclassicismo e Romanticismo*, in *Giovanni De Min (1786-1859), il grande frescante dell'800*, a cura di G. Dal Mas, Castelfranco Veneto 2009, pp. 62-77.

*L'artista nel suo studio: Placido Fabris e i disegni della collezione civica di Pieve d'Alpago*, catalogo della mostra (Pieve d'Alpago, Palazzo Municipale, 19 dicembre 2009 – 7 marzo 2010) a cura di M. De Grassi, E. Rollandini, Pieve d'Alpago 2009.

D. Ton, *Due "historie" di Gaspare Diziani ad Ansbach*, in *L'Impegno e la conoscenza: studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di F. Pedrocco, A. Craievich, Verona 2009, pp. 331-335.

*Giovanni De Min (1786-1859), il grande frescante dell'800*, a cura di G. Dal Mas, Castelfranco Veneto 2009.

O. Ceiner, *Osvaldo Monti e la nascita del Museo civico di Belluno: 1876 e dintorni*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 342, 2010, pp. 23-52. (32)

*Sebastiano Ricci: Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2010), a cura di G. Pavanello, Venezia 2010.

E. Chini, *Una conversazione con Francesco Valcanover*, "Studi Trentini", 90, 2011, 1, pp. 5-12.

P. Conte, *Belluno. Storia di una provincia dolomitica, dalla caduta di Venezia ai giorni nostri*, Belluno 2013.

F. Vendramini, *Virginio Andrea Doglioni e la ripresa delle iniziative culturali a Belluno nel secondo dopo guerra*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 2014, pp. 57 – 78.

E. Tanucci, *Venezia piange Francesco Valcanover*, "La Nuova di Venezia e Mestre", 5 agosto 2016.

G. Reolon, *La scomparsa di Francesco Valcanover (1926 - 2016) e il suo legame con il Bellunese*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", 359, 2016, pp. 91-93.

*Ippolito Caffi: tra Venezia e l'Oriente, 1809-1866: la collezione dei Musei civici di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 28 maggio 2016 – 8 gennaio 2017), a cura di A. Scarpa, Venezia 2016.

P. Conte, *Ippolito Caffi (1809-1866). Tra Venezia e l'Oriente (Museo Correr, 28 maggio*

2016 – 8 gennaio 2017), “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 360, 2017, pp. 93-94.

T. Montanari, V. Trione, *Contro le mostre*, Torino 2017.

T. M. Bertolo, *L’archivio fotografico di Francesco Valcanover*, “Lettera da San Giorgio”, 38, 2018, p.18.

*Sebastiano Ricci, rivali ed eredi*, catalogo della mostra (Belluno, Musei Civici, 6 aprile – 22 settembre 2019), a cura di D. Ton, Belluno 2019.

*Alessandro Seffer 1831-1905. Cronaca e paesaggio nel Venero dell’Ottocento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Fulcis, 3 ottobre 2020 – 10 gennaio 2021), a cura di F. Vizzutti, Belluno 2020.

D. Ton, *Il ritorno dell’ovale di Pan e Siringa di Sebastiano Ricci a Palazzo Fulcis*, “Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore”, 368, 2021, pp. 67-74.

#### **FONTI ARCHIVISTICHE**

Archivio Storico del Comune di Belluno, *Municipio di Belluno, Cerimonie mostra ...*, 1b, 2, 3,4.

Archivio Storico del Comune di Belluno, *Fondo Municipio di Belluno*, 1949, cat. IX, c.8, Mostra ed esposizioni artistiche = Monumenti ed opere.

Archivio Storico del Comune di Belluno, *Municipio di Belluno, Mostra dei Vecellio, Belluno, Auditorium 1951*.

Archivio Storico del Comune di Belluno, *Municipio di Belluno, Carteggio mostra 1954*.

Archivio Storico del Comune di Belluno, *Fondo Doglioni*, album 72-76.

Archivio di Stato di Belluno, *Stato civile napoleonico di Belluno, Nati 1813*, carta 2, (riproduzione digitale 6.10).

## SITOGRAFIA

[http://asbfc.it/la\\_storia.html](http://asbfc.it/la_storia.html) (Consultato in data 20/06/2022).

<https://fondoambiente.it/il-fai/storia/> (Consultato in data 12/09/2022).

<https://mubel.comune.belluno.it/Agenda/NOTIZIE/Presentazione-Pan-e-Siringa-di-Sebastiano-Ricci> (Consultato in data 12/09/22).

<http://archivio.comune.belluno.it/i-tesori-dellarchivio/de-gasperi-in-visita-a-belluno/>  
(Consultato in data 19/08/2022).

## VIDEOGRAFIA

De Gasperi in visita a Belluno per la rassegna del Settembre Bellunese nel 1949

<https://www.youtube.com/watch?v=nGxx1Iuidg0> (Consultato in data 19/08/2022).

Il ricordo di Valcanover di Giulia Maria Crespi

<https://www.youtube.com/watch?v=RQyV89P7LdI> (Consultato in data 12/09/2022).

## RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questo mio elaborato vorrei esprimere alcuni ringraziamenti a coloro che mi hanno sempre incoraggiata, sin dall'inizio del mio percorso universitario: prima di tutto la mia famiglia, mia madre, mio padre, Alessandro e i nonni Gianni e Renata, che mi sono sempre stati accanto, anche solo con parole di supporto. Parole di ringraziamento vanno anche alle mie compagne di avventure e di sventure universitarie, soprattutto Matilde e Irene. A voi voglio dire grazie per avermi ascoltata nei momenti di sconforto, che, come sapete, vanno oltre la stesura della tesi ed essermi sempre state accanto in tutti questi anni.

Al mio relatore, il dott. Paolo Delorenzi che dal momento della scelta della tematica della tesi sino alla sua stesura ha saputo guidarmi nella scrittura e nell'analisi critica dell'elaborato, tramite i suoi preziosi consigli e i suoi suggerimenti, dimostrandomi il suo appoggio sin dall'inizio.

Un pensiero speciale va alla dott.ssa Orietta Ceiner che con la sua conoscenza e la sua esperienza mi ha indirizzata nel giusto modo alla ricerca d'archivio e mi ha sostenuta in questo percorso.

Un ultimo ringraziamento va a me stessa, alla mia passione verso questa materia, alla mia perseveranza e alla mia determinazione, perché nonostante i momenti in cui volevo lasciare tutto e intraprendere altre strade, sono riuscita ad arrivare a questo importante traguardo.