

21 settembre 2024 - 30 agosto 2025  
Fondazione Cariverona, via A. Forti 3A, Verona

# Panta Rei

Verona e l'Adige nelle opere  
della Collezione d'Arte  
di Fondazione Cariverona

Guida alla mostra

# Panta Rei

Riallestimento della sede di Fondazione Cariverona  
con le opere della Collezione d'Arte nell'ambito di:

*Panta Rei.*

*Le acque di Verona nei processi di trasformazione  
urbanistica, sociale, culturale e ambientale*

un progetto di  
**Fondazione Cariverona**

a cura di  
**Urbs Picta**

in collaborazione con  
**Veronafiere SpA – ArtVerona**  
**Contemporanea – Università di Verona**  
**Accademia di Belle Arti statale di Verona**  
**Conservatorio Di Verona E.F. Dall'Abaco**  
**DiplomArt - Bridge Film Festival**  
**Her: She Loves Data**

direzione artistica  
**Jessica Bianchera**

assistente curatoriale  
**Daria Ferrari**

mediazione culturale  
**Valeria Marchi**  
**con Daria Ferrari e Arianna Tait**

segreteria organizzativa  
**Giulia Costa**  
**Sindi Karaj**  
**Martina Lonighi**

# Indice

|   |              |
|---|--------------|
| <b>Premessa</b>   | <b>p. 4</b>  |
| <b>Panta Rei. Verona e l'Adige nelle opere della Collezione d'Arte di Fondazione Cariverona</b> | <b>p. 5</b>  |
| <b>Il rapporto tra il fiume Adige e la città</b><br>di Michele De Mori                          | <b>p. 8</b>  |
| <b>Opere in mostra</b>  | <b>p. 10</b> |
| <b>Schede tecniche e approfondimenti</b>  | <b>p. 12</b> |

# Premessa

Il presente documento è inteso come guida all'allestimento. Raccoglie i testi introduttivi presenti in mostra e le schede tecniche relative alle opere esposte tratte dal Catalogo che Fondazione Cariverona e Fondazione Domus hanno dato alle stampe nel 2015<sup>1</sup>. Dal momento che le schede sono state riportate senza alcuna variazione per rispetto nei confronti degli studiosi che le hanno redatte per quel contesto specifico, ricordiamo che oggi ogni riferimento a Fondazione Domus deve essere inteso come riferito a Fondazione Cariverona.

Il documento contiene inoltre un contributo dell'Arch. Michele De Mori, che fa parte di interviste a storici dell'arte ed esperti del settore condotte da Daria Ferrari nel contesto del progetto di mediazione culturale della mostra *Panta Rei*.

Tali interviste possono essere ascoltate grazie ai QR code presenti in mostra e reperibili anche sul sito di Fondazione Cariverona al link [www.fondazionecariverona.org/Nostri-progetti/panta-rei/](http://www.fondazionecariverona.org/Nostri-progetti/panta-rei/)

Questi contributi forniscono analisi e riflessioni approfondite, che contribuiscono a una più articolata comprensione del progetto. Il dialogo con tali esperti si è rivelato fondamentale per sviluppare un approccio più analitico per la valorizzazione e la fruizione delle opere in mostra, oltre a offrire interessanti e inediti approfondimenti ai visitatori.

Si ringraziano:

**Luca Bochicchio**

*Professore di Storia dell'Arte Contemporanea, Università di Verona*

**Michele De Mori**

*Architetto e Presidente dell'associazione AGILE*

**Giorgio Fossaluzza**

*Professore di Storia dell'Arte Moderna, Università di Verona*

**Monica Molteni**

*Professoressa di Museologia e critica artistica e del restauro, Università di Verona*

**Alessia Rodighiero**

*Dott.ssa in Beni Culturali e collaboratrice di Palazzo Maffei*

---

<sup>1</sup> *OPERE Fondazione Cariverona Fondazione Domus*, a cura di Luca Massimo Barbero e Fabrizio Magani, testi di Diego Arich, Luca Massimo Barbero, Camilla Bertoni, Howard Burns, Francesco Butturini, Roberto Cara, Elena Casotto, Alessia Castellani, Gino Castiglioni, Alessandro Corubolo, Valter Curzi, Monica De Vincenti, Giuliana Ericani, Elena Forin, Andrea Ferrarini, Tiziana Franco, Stefano Franzo, Chiara Gattoli, Lucia Gava, Silvia Gazzola, Lucia Ievolella, Valentina Lapierre, Laura Lorenzoni, Fabrizio Magani, Sergio Marinelli, Paola Marini, Marta Mazza, Federica Millozzi, Flavia Pesci, Andrea Piai, Chiara Rossetti, Meri Sclosa, Anna Chiara Tommasi, Alessandro Zinelli. Repertorio a cura di Serena Tagliapietra, Fondazione Domus, Verona 2015.

# Panta Rei

## Verona e l'Adige nelle opere della Collezione d'Arte di Fondazione Cariverona

*Panta Rei* è un ampio progetto espositivo, della durata di un anno, che Fondazione Cariverona dedica all'acqua a partire dalla propria collezione d'arte.

Il tema è declinato in due ambiti principali: quello universale, per un'analisi ad ampio raggio delle dinamiche legate alla crisi idrica anche in senso sociale e geopolitico, con la mostra *Tomorrows - A Land of Water* a Castel San Pietro; quello territoriale, con una riflessione sul rapporto tra Verona e il suo fiume e in generale sulle acque urbane nel passaggio da un rapporto simbiotico a un rapporto oppositivo, con il riallestimento degli spazi della propria sede, una residenza d'artista e un vasto programma pubblico.

L'allestimento pensato per *Panta Rei* propone una selezione di opere della collezione di Fondazione Cariverona che, dai primi del Settecento alla metà del Novecento, raccontano le trasformazioni della città intorno alla sua arteria fluviale, l'Adige: dai primi insediamenti in epoca preromana allo sfruttamento del fiume come via d'acqua, dall'innalzamento degli argini alle attuali problematiche, la storia di Verona è profondamente intrecciata a quella del fiume. Le trasformazioni urbanistiche avvenute nella storia non raccontano solo un cambiamento nella struttura della città ma anche il mutare di attività, professioni e identità nei quartieri attraversati dall'Adige e di conseguenza un'evoluzione della città nel suo complesso. L'arte ha registrato questi cambiamenti e la collezione di Fondazione Cariverona, che ha saputo prestare particolare attenzione alla produzione artistica locale o variamente legata alla città, può ora presentarsi come testimone e documento di questa trasformazione.

Il fiume Adige rappresenta un elemento chiave nella storia urbanistica e socio-economica di Verona. La sua presenza ha avuto un impatto determinante sulle dinamiche di sviluppo della città, fungendo da arteria principale per il commercio, la difesa e l'espansione urbana. Dalla sua funzione primaria di via d'acqua a quella più complessa di elemento di delimitazione e regolazione degli spazi urbani, l'Adige ha influenzato profondamente la configurazione fisica, l'assetto socio-economico e la vita quotidiana di Verona.

Il progetto espositivo *Panta Rei* di Fondazione Cariverona esplora questa relazione attraverso una selezione di opere d'arte della propria collezione che coprono un ampio arco temporale, dal Settecento alla metà del Novecento. L'allestimento si propone di analizzare come il fiume Adige sia stato rappresentato e interpretato nel contesto delle trasformazioni urbane e sociali della città.

Il Settecento è ben rappresentato da artisti come Bernardo Bellotto, la cui *Veduta di Verona con Castelvecchio* e il *ponte scaligero da monte dell'Adige* (1745 circa) presenta una prospettiva maestosa del fiume e delle sue strutture difensive. Tra i più illustri vedutisti italiani, Bellotto ci mostra come l'Adige fosse un elemento centrale non solo nella configurazione fisica della città, ma anche nella sua identità militare e sociale. **Gaspar Van Wittel**, con la sua *Veduta di Verona con l'Adige e la chiesa di San Giorgio in Braida* (1720 circa), offre uno spaccato più tranquillo e contemplativo, enfatizzando l'armonia tra l'elemento naturale e l'architettura religiosa, un tema ricorrente nelle sue rappresentazioni urbane. Il dipinto documenta anche il fondamentale ruolo produttivo del fiume Adige, con le imbarcazioni e i tipici mulini natanti che restituiscono l'operosità del commercio e dell'industria veronesi.

**Giovanni Battista Cimaroli** e **Dionisio Valesi** ampliano ulteriormente questa esplorazione: Cimaroli, con la *Veduta della Campagnola con Castelvecchio dalle regaste di San Zeno* (1736), e Valesi, con *L'Adige con San Giorgio in Braida* (1747), ci offrono punti di vista che evidenziano la vitalità e l'importanza del fiume nel contesto urbano. Valesi, in particolare, con *Ponte Navi visto dalla porta della Vittoria* (1747), ci mostra le dinamiche del traffico fluviale e il ruolo cruciale dei ponti come collegamenti vitali tra le diverse parti della città prima dell'interramento del canale dell'Acqua Morta.

Il XIX secolo vede un'evoluzione nel modo di rappresentare il fiume e la città. **Carlo Ferrari**, con *Ponte Nuovo a Verona* (1850-1860), e **Rubens Santoro** con *Canale dell'Acqua Morta a Verona* (1890 circa), documentano il cambiamento dell'Adige in un contesto urbano in crescita e nel pieno fermento dell'industrializzazione. Ferrari cattura l'importanza architettonica del Ponte Nuovo, ritratto probabilmente dalla spiaggetta che esisteva vicino all'Isolo: un approdo trasformato in argine dopo la disastrosa alluvione del 1882 e la costruzione successiva dei muraglioni di contenimento del fiume; mentre Santoro ci offre uno sguardo sul lato più intimo e quotidiano delle acque cittadine, mostrando la loro funzione e il loro impatto sulla vita dei veronesi ed enfatizzando la resa dei riflessi di luce sull'acqua del Canale dell'Acqua Morta, successivamente interrato.

Nel XX secolo, artisti come **Bartolomeo Bezzi** e **Angelo Dall'Oca Bianca** registrano le trasformazioni più moderne. Bezzi, con *Case sull'Adige a Verona* (1914), e Dall'Oca Bianca, con *Il Teatro Romano di Verona* (1914-1942), riflettono su come il fiume e i suoi dintorni siano diventati parte integrante del patrimonio culturale e storico della città. Queste opere ci mostrano come l'Adige non sia solo un elemento naturale, ma anche un testimone della storia e delle sue evoluzioni.

Artisti come **Marco Calderini**, con la *Veduta del teatro romano di Verona* (1920), e **Orazio Pigato**, con *Case sull'Adige a Santo Stefano* (1923) e *Ponte Pietra a Verona* (1924 circa), offrono una visione più contemporanea e stilizzata della città, riflettendo il cambiamento nella percezione del fiume e del suo ruolo nella vita urbana. *Case sull'Adige a Santo Stefano*, in particolare, mostra un tratto dell'Adige pittorresco che interessa molti fotografi e pittori attivi a Verona tra Ottocento e Novecento come Santoro, Bezzi e Dall'Oca Bianca.

Infine, le opere di **Augusto Manzini** (che con *Mattino d'inverno*, 1930-1931 ci accoglie all'ingresso invitandoci metaforicamente ad affacciarsi dalla finestra per allungare il nostro sguardo sui paesaggi delle tele esposte nella Sala Polifunzionale), **Angelo Zamboni** con *Sole d'inverno* (1934 circa), e **Ebe Poli** con *La chiesa di San Giorgio in Braida di Verona* (1949), rappresentano l'epilogo di un lungo racconto visivo del fiume e della città. Queste opere offrono una sintesi delle trasformazioni artistiche e urbane, catturando l'essenza di Verona attraverso il tempo, e il continuo intreccio tra l'Adige e la città, non solamente all'interno del paesaggio urbano ma anche in campagna: si veda l'opera di Zamboni che, al centro della composizione, colloca la grande ruota idrovora che alimentava il canale di irrigazione sospeso, tuttora esistente, nel brolo di villa Bertoldi a Pescantina.

# Il rapporto tra il fiume Adige e la città

**di Michele De Mori**

*Architetto e Presidente dell'associazione AGILE*

L'Adige ha sempre rappresentato una delle più importanti risorse per la città di Verona. Dopo diversi secoli di relativa tranquillità, nell'Ottocento inizia un periodo assai turbolento nel rapporto tra fiume e vita cittadina. Infatti, a seguito della caduta della Repubblica veneziana, Verona divenne terra contesa tra francesi e austriaci e per un breve ma significativo momento, dal 1801 al 1805, l'Adige rappresentò il confine tra due parti della città: la città antica e la piccola *Veronette*.

All'epoca, tre erano le attività preponderanti che sfruttavano le acque del fiume. Il commercio, che prevedeva due tipologie di traffici: discendente, ossia seguendo la corrente del fiume da nord verso sud e ascendente, cioè in senso contrario grazie all'utilizzo di traini a cavallo dalla sponda sinistra.

In secondo luogo, l'industria, che era esercitata anche attraverso mulini natanti sul fiume. Questi macinavano sia granaglie che gesso o terre coloranti. Inoltre, vi erano due importanti centri industriali, uno situato all'interno dell'Isolo di San Tommaso e un altro su quello che era chiamato Isolotto Bonomi, nei pressi di Sant'Eufemia.

Nel primo caso è da ricordare la fornace Faccioli installata nella parte nord e la succursale veronese del cappellificio Borsalino che, tuttavia, ebbe poca fortuna a Verona in quanto restò attiva dal 1880 al 1882, quando fu distrutta dalla grande piena. Infine, l'irrigazione che avveniva attraverso grandi ruote idrovore che alimentavano canali irrigatori per le coltivazioni urbane: da ricordare la ruota degli orti di Spagna, della Campagnola (attuale Borgo Trento) e delle regaste San Zeno.

Il fiume Adige, nella sua storia, ha minacciato più volte la città di Verona, come durante la piena del 1239, quando crollò parte di Ponte Pietra, o quella del 1757 che determinò il crollo di Ponte Navi. La piena più disastrosa per la città fu quella del 16-17 settembre 1882. La città venne quasi completamente inondata, crollarono Ponte Nuovo e Ponte Aleardi mentre Ponte Navi fu gravemente danneggiato. 13 case furono abbattute dalle acque, 30 gravemente lesionate, 170 danneggiate. 11 morti e circa 12.000 sfollati. Una tragedia.

Da menzionare la figura del generale Pianell che prestò un fondamentale aiuto alla popolazione veronese. La città ferita iniziò da subito a pianificare grandiosi lavori di difesa dell'Adige: lavori che iniziarono nel 1885 e si protrassero per dieci anni, per concludersi nel 1895, cambiando radicalmente il volto della città.

Tra le opere più significative vi fu l'interramento dell'Isolo; infatti, dove oggi abbiamo Interrato dell'Acqua morta si trovava il ramo del fiume Adige che delimitava, appunto, l'isolo, che venne in parte demolito per essere poi rettificato. I lavori interessarono principalmente la sponda destra del fiume, che demarca la città antica, lasciando ancora priva di protezione la sponda sinistra, all'epoca poco urbanizzata.

La grande piena modificò anche lo stesso corso del fiume all'esterno del tronco urbano, come nella zona meridionale del Basso Acquar e del Porto San Pancrazio. Nonostante i muraglioni, il fiume faceva ancora paura.

Nel 1926 una piena eccezionale provocò il crollo di una parte di Muraglione a sinistra Adige nell'area del Redentore. Pochi anni dopo iniziarono le opere di protezione anche della sponda sinistra del fiume che si conclusero nella metà degli anni Trenta del Novecento. Nacque così il Lungadige del Littorio, attualmente Lungadige San Giorgio, che a differenza degli altri muraglioni realizzati in laterizio, presenta una scarpata inclinata con alternanza di pietra ed erba.

Le opere di difesa dal fiume continuarono per tutto il Novecento: negli anni Cinquanta furono realizzate quelle sull'attuale Lungadige Catena, mentre negli anni Ottanta quelle su Lungadige Galtarossa.

Se, per le operazioni di difesa dal fiume realizzate a fine Ottocento a destra Adige, vi furono poche contestazioni in quanto le distruzioni della piena erano ancora ben visibili e numerose abitazioni erano comunque già state danneggiate, vi furono invece numerose opposizioni agli interventi degli anni Trenta, in particolare nella zona di Sant'Alessio. Tra queste, quelle del Consiglio superiore di antichità, della Soprintendenza e di artisti e intellettuali veronesi guidati dal pittore Angelo dall'Oca Bianca. Il rapporto tra città e fiume si era alterato in modo irreversibile.

Non più una città che viveva in simbiosi con il suo fiume, ma una città che temeva il suo fiume e da questo voleva difendersi. La Verona pittoresca elogiata dagli artisti scomparve definitivamente.

I tempi stavano comunque cambiando e il trasporto fluviale non era più quell'infrastruttura fondamentale per il commercio come ancora lo era a metà dell'Ottocento: gli stessi mulini natanti, sopravvissuti ai muraglioni, non erano più competitivi nel nuovo mondo industriale. Nel 1929 l'ultimo mulino abbandonò il fiume definitivamente. Se da una parte, la realizzazione dei muraglioni comportò un distacco tra il fiume e la popolazione, è anche vero che gli stessi muraglioni, oggi, ci permettono di osservare il fiume da un altro punto di vista attraverso piacevoli passeggi pubblici.

# Opere in mostra

## **Arturo Martini**

(Treviso, 1889 - Milano 1947)

*Donna che nuota sott'acqua*

1941-1942 ca.

Marmo di Carrara, esemplare unico,

79 x 87 x 130 cm

Fondazione Domus

## **Gaspar van Wittel**

(Amersfoort, 1652 - Roma, 1736)

*Veduta di Verona con l'Adige e la chiesa*

*di S. Giorgio in Braida*

1720 ca.

Olio su tavola, 26 x 47,5 cm

Fondazione Cariverona

Iscrizione sul retro "M. C 26 N.9"

## **Giovanni Battista Cimaroli**

(Salò, Brescia, 1687 - Venezia, 1771)

*Veduta della Campagnola con Castelvecchio*

*dalle rigaste di S. Zeno*

1736

Olio su tela, 140 x 214 cm

Fondazione Domus

## **Bernardo Bellotto**

(Venezia, 1722 - Varsavia, 1780)

*Veduta di Verona con Castelvecchio*

*e il ponte Scaligero da monte dell'Adige*

1745 ca.

Olio su tela, 84,5 x 137,5 cm

Fondazione Cariverona

Iscrizione nell'angolo in basso a destra "122"

## **Dioniso Valesi**

(Parma, 1715 - Verona, dopo il 1781)

*L'Adige con S. Giorgio in Braida*

1747

Acquaforte e bulino, 915 x 1200 mm

Fondazione Cariverona

**Tiberio Majeroni** (Attivo nel XVIII secolo)

## **Dioniso Valesi**

*I castelli di S. Pietro e S. Felice visti dal ponte*

*Nuovo*

1747

Acquaforte e bulino, 915 x 1200 mm

Fondazione Cariverona

## **Dioniso Valesi**

*Ponte Navi visto dalla porta della Vittoria*

1747

Acquaforte e bulino, 915 x 1200 mm

Fondazione Cariverona

## **C. Bissol**

(disegnatore - attivo nel XIX secolo)

## **Domenico Bonatti Klemi**

(Incisore - attivo nel XIX secolo)

*Veduta di Verona con Adige e ponte Pietra*

1820-25

Acquatinta, 330 x 360 mm

Fondazione Cariverona

## **C. Bissol**

(disegnatore - attivo nel XIX secolo)

## **Angelo Biasioli**

(incisore - Bassano, 1790 ca. - Milano, 1830)

*Veduta delle Rigaste di San Zeno*

1825 - 1830

Acquatinta, 340 x 370 mm

Fondazione Cariverona

## **C. Bissol**

(disegnatore - attivo nel XIX secolo)

## **Domenico Bonatti Klemi**

(Incisore - attivo nel XIX secolo)

*Veduta di Verona con la chiesa*

*di S. Giorgio in Braida*

1825 - 1830

Acquatinta, 335 x 375 mm

Fondazione Cariverona

**Carlo Ferrari** (Verona, 1831 - 1871)

*Ponte Nuovo a Verona*

1850 - 60 ca.

Olio su tela, 15 x 31 cm

Fondazione Domus

Firmato in basso a destra

"Carlo Ferrari, Verona".

**Rubens Santoro**

(Mongrassano, Cosenza, 1859 - Napoli, 1942)

*Canale dell'Acqua morta a Verona*

1890 ca.

Olio su tela, 38 x 44 cm

Fondazione Domus

Iscrizione in basso a sinistra "Rubens Santoro"

**Bartolomeo Bezzi**

(Fucine d'Osanna, Trento, 1851 - Cles, Trento, 1923)

*Case sull'Adige a Verona*

1914

Olio su tela, 98 x 151,5 cm

Fondazione Cariverona

Firmato e datato in basso a destra:

"B.Bezzi 914".

**Angelo Dall'Oca Bianca**

(Verona, 1858 - 1942)

*Il teatro romano di Verona*

1914-1942

Pastelli su tela, 120 x 141 cm

Fondazione Cariverona

Firmato in basso a destra "A. Dall' Oca Bianca"

**Marco Calderini**

(Torino, 1850 - 1941)

*Veduta del teatro romano di Verona*

1920

Olio su tela, 120 x 233 cm

Fondazione Domus

Firmato in basso a sinistra: "M. Calderini"

**Orazio Pigato**

(Reggio Calabria, 1896 - Verona, 1966)

*Case sull'Adige a Santo Stefano*

1923

Olio su tela, 83 x 78 cm

Fondazione Domus

Firmato e datato in basso a destra:

"Orazio Pigato - 923"

**Orazio Pigato**

(Reggio Calabria, 1896 - Verona, 1966)

*Ponte Pietra a Verona*

1924 ca.

Olio su tavola, 50 x 60 cm

Fondazione Cariverona

Iscrizione a pennello in basso a destra:

"Pigato Orazio"

**Augusto Manzini**

(S. G. Lupatoto, Verona, 1885 - Verona, 1961)

*Mattino d'inverno*

1930-31

Olio su tela, 115 x 130 cm

Fondazione Domus

Firmato e datato in basso a sinistra:

"Manzini Augusto MCMXXX-XXXI"

**Angelo Zamboni** (Verona, 1895 - 1939)

*Sole d'inverno*

1934 ca.

Olio su compensato, 58,5 x 63,5 cm

Fondazione Domus

Firmato in basso a destra: "A. Zamboni"

**Ebe Poli**

(S. G. Lupatoto, 1901 - Verona, 1933)

*La chiesa di S. Giorgio in Braida di Verona*

1949

Olio su compensato, 74,5 x 59,5 cm

Fondazione Domus

# Schede tecniche e approfondimenti



## Arturo Martini

*Donna che nuota sott'acqua*  
1941-42

Opera emblematica della maturità di Arturo Martini, e capolavoro assoluto della scultura italiana del Novecento, la *Donna che nuota sott'acqua* è il frutto di una gestazione ultradecennale – ben documentata nei *Colloqui* raccolti da Gino Scarpa – che perverrà ad un'eccezionale elaborazione formale riconosciuta dallo stesso scultore trevigiano come un punto d'arrivo imprescindibile della propria ricerca, assieme al TITO LIVIO e al PEGASO per il monumento Ferrarini. Lavori, questi ultimi, che avevano, secondo le parole dell'artista, «esaurito tutte le possibilità dell'antichità e della modernità», ed «esaurito [...] il fenomeno del nudo» (decimo colloquio, cfr. A. Martini 1997, p. 163). Per Martini queste opere, insieme alla *Donna ultima al sole*, erano di fatto «cose risolutive nel vecchio modo. Adesso c'è il nuovo modo, che bisogna che lo tratti più staticamente. Bisogna che cominci a compitare. Altrimenti non sarebbe che cambiar soggetto» (ottavo colloquio, ivi, p. 106).

La geniale e rivoluzionaria idea di rappresentare un corpo immerso nell'acqua – elemento impossibile da tradurre in scultura – germogliò in Martini durante la visione di una brevissima sequenza di *Ombre bianche nei mari del Sud* (Metro Goldwin Mayer, 1928), il film ambientato in Polinesia iniziato da Robert Joseph Flaherty e ultimato da William Stanley van Dyke, che passò nei cinema italiani a partire dal 1929. Si trattava in particolare, come è stato verificato di recente alla ricomparsa della pellicola restaurata (cfr. Stringa 2005, p. 165), di una scena dove il protagonista osservava di soppiatto alcune «donne che nuotavano sott'acqua, rivoltandosi come animali» (terzo colloquio, cfr. A. Martini 1997, p. 32).

Poco più di un lampo quindi, un 'fermo immagine' custodito nella mente di Martini che inizierà ad eseguire la scultura nell'inverno del 1941, quando nello Studio Nicoli di Carrara una grande scheggia asportata dal blocco del Tito Livio allora in lavorazione gli offrirà il pretesto, anche materiale, per ultimare un progetto che aveva già preso parzialmente forma nel modello in scala ridotta, poi fuso nel bronzo, oggi al Museo Civico di Treviso.

Si trattava di niente di più dell'«immagine di una cosa che potrebbe essere. Immagino che una donna faccia questo movimento. Qui si appiattisce il bacino: tutto viene giocato su questa possibilità di schiacciamento. Movimenti immaginari» (quattordicesimo colloquio, cfr. *ivi*, p. 258): un esercizio che si poneva come obiettivo primario il forzare la percezione ottica del movimento, stravolgendone l'identità figurativa in una sintesi formale dove la testa della donna poteva anche diventare – e lo diventerà – elemento accessorio sacrificabile al fine di «portare», per dirla con Martini, «la scultura al minimo compromesso del racconto» (nono colloquio, cfr. *ivi* p. 143). Dinamismi immaginati e tradotti in scultura quindi, amplificati dall'amputazione della testa a lavoro concluso, gesto estremo ma consequenziale a un progetto che vedeva da anni Martini impegnato nella ricerca di quel «marmo assoluto» di cui parlano i versi della poesia di Paul Valéry posta in apertura al volume monografico curato nel 1944 da Roberto Nonveiller, corredato da una sequenza di immagini fotografiche dovute a Ferruccio Leiss che accentuano il senso di sospensione della forma esaltando la compattezza e la monumentalità dei volumi.

L'inedita forza plastica della scultura deriva in gran parte proprio da questa drammatica amputazione che appare funzionale alla volontà espressa dall'artista di allontanarsi dal naturalismo e dall'aneddoto, e nel contempo costituisce la chiara rinuncia al punto focale privilegiato per consegnare l'opera ad una fruizione visiva libera, non preordinata, così come il suggestivo richiamo alla condizione mutila di molte figure della statuaria antica non può non conferirle infine un carattere mitico e fuori dal tempo.

Magistralmente l'idea dell'acqua – qui come mai simbolo di rinascita e rigenerazione – che avvolge il corpo della figura è imposta all'immaginazione dello spettatore con mezzi puramente scultorei atti a registrare l'effetto delle spinte prodotte dall'elemento liquido sulle membra in continuo movimento.

Presentata alla Biennale di Venezia del 1942, edizione troppo mediocre perché potesse venire adeguatamente alla luce la valenza dirompente della proposta martiniana, la *Donna che nuota sott'acqua* non ricevette alcun premio. Essa fu invece acquistata alla chiusura della mostra per 100.000 lire da un collezionista italiano che la espose soltanto in rare occasioni fino al 1950. Malgrado giungessero numerose richieste di prestito, dall'Italia come dall'estero, la scultura non fu in seguito mai più esposta in pubblico. L'opera ha goduto tuttavia di una letteratura critica favorevolissima, con consensi sia nella frangia più schierata e 'moderna', da Argan a Marchiori, che vi vedeva con ragione uno dei punti di snodo della scultura europea di quegli anni, sia in quella più tradizionale, tanto da trovare riscontri pressoché immediati nella manualistica liceale nonostante la non facile lettura.

Pesava evidentemente l'indubbio fascino della sospensione, dell'"antiritmo" di una figura che pare effettivamente immersa in un proprio autonomo liquido amniotico che la rende insieme sfuggente e 'pesante', antitetico paradigma di quella Scultura lingua morta che non era mai stata tanto viva.

Monica De Vincenti

## Bibliografia

L. De Libero, *La XXIII Biennale veneziana: cose dette e taciute*, in «Documento», luglio-agosto 1942; T. Gianniotti, *Alla XXIII Biennale: La scultura e gli altri padiglioni italiani*, in «Il Gazzettino», 28 giugno 1942; G. Nicodemi, *Gli artisti italiani alla XXIII Biennale*, in «Arte Mediterranea», 3-5, 1942, pp. 56-57; A. Podestà, *La ventitreesima Biennale veneziana*, in «Emporium», XLII, agosto 1942, p. 327, fig. p. 46; Redenzio Bettero [M. Muraro], *Ragazza che nuota sott'acqua*, in «Adriatico Universitario», 6, ottobre 1942; L. Repaci, *XXIII Biennale di Venezia. Pittori e scultori in marcia*, in «L'Illustrazione Italiana», 12 luglio 1942, ill.; *Una scultura di Arturo Martini*, a cura di R. Nonveiller, Venezia 1944; S. Branzi, *Una statua di Arturo Martini*, in «La Gazzetta di Venezia», 24 gennaio 1945; G.C. Argan, *Appunti per Martini*, in «Letteratura», 32, gennaio-febbraio 1947, pp. 178-180, tav. 4; M. Bontempelli, *Arturo Martini*, Milano 1948, tav. XXVIII; G. Marchiori, *Mostre retrospettive alla XXIV Biennale. Arturo Martini*, in «Il Mattino del Popolo», 25 agosto 1948; L. Repaci, *Galleria*, Firenze 1948, p. 222; R. Franchi, *Arturo Martini*, Firenze 1949; G.C. Argan, *Difficoltà della scultura*, in «Arte e letteratura», 1950, p. 10; L. Minassian, *Arturo Martini a quattro anni dalla morte*, in «Le Arti», marzo-aprile 1951, pp. 94-97; R. Salvini, *Lineamenti di storia dell'arte*, III, Firenze 1954, p. 512; G.C. Argan, *Studi e note*, Roma 1955, pp. 217-222; R. Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia 1890-1955*, Milano 1955, tav. 204; G.C. Argan, *Martini*, Amsterdam 1956; E. Crispolti, *Memoria per Arturo Martini*, in «La Biennale di Venezia», 31, 1958, p. 18; M. De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, Milano 1958, tav. 3; Maltese 1960, fig. 205; R. Salvini, *Scultura italiana moderna*, Milano 1961, tav. XI; A.M. Brizio, *Ottocento Novecento*, Torino 1962, II, p. 621, tav. 616; G. Perocco, *Artisti del primo Novecento italiano*, Torino 1965, ill.; G. Perocco, *Arturo Martini. Catalogo delle sculture e delle ceramiche*, Vicenza 1966, n. 464, figg. 419-421; A. Martini, *Le lettere 1909-1947*, a cura di N. Mazzolà, M. De Micheli e C. Gian Ferrari, Roma 1967, passim; G. Perocco, *Arturo Martini*, Milano 1967, tav. XII; G. Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, a cura di M. e N. Mazzolà. Treviso 1968, passim; F. Bellonzi, *Überblick über die Entwicklung der modernen italienischen Plastik*, in *Moderne italienische Bildhauer*, catalogo della mostra (itinerante nella BDR), Roma 1970, p. 40, tav. XVI; V. Guzzi, *Arturo Martini*, in «Arte e poesia», 1, 1971, p. 110; F. Bellonzi, *Arturo Martini*, Roma 1974, pp. 53-54, figg. 173-174, tav. VIII; G. Mascherpa, *Arte moderna a Milano*, Milano 1976, p. 149; M. Valsecchi, *L'eclettismo delle sculture e il riassunto della storia*, in «Il Giornale», 6 gennaio 1978; L. Bortolato, *L'arte della prima metà del '900 a Treviso*, in *Treviso nostra*, Treviso 1980, fig. 153; G. Anzani, L. Caramel, *Scultura moderna in Lombardia 1900-1950*, Milano 1981, p. 241 fig. 267; M. De Micheli, *La scultura del Novecento*, Torino 1981, ill. 75; G. De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana. 7: Il Novecento*, Torino 1982, pp. 551-625, fig. 473; E. Cosentino, *Arturo Martini*, Novara 1983, p. 15; G.

Caldini, *Scultura italiana del XX secolo*, Firenze 1984, p. 134; L. Caramel, *Arturo Martini, luci e ombre*, in «Il Giornale», 3 marzo 1985; A.M. Hammacher, *Die Plastik der Moderne. Von Rodin bis zur Gegenwart*, Francoforte sul Meno-Berlino 1988, p. 199, figg. 217-219; E. Crispolti, *Frammenti di una stagione all'inferno*, in *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa), a cura di N. Stringa, Milano 1989, p. 29; C. Nicoli, *Testimonianza*, in *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa), a cura di N. Stringa, Milano 1989, p. 31; N. Stringa, *Scolpire lo spazio*, in *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa), a cura di N. Stringa, Milano 1989, pp. 13-19, pp. 15-16; G. Vianello, *Arturo Martini, vita, opere, fortuna critica*, in *Arturo Martini. Da "Valori Plastici" agli anni estremi*, catalogo della mostra (Matera, chiese rupestri Madonna della Virtù e San Nicolò dei Greci), a cura di G. Appella, M. Quesada e G. Vianello, Roma 1989, p. 174; M. De Micheli, *L'idea e la forma*, in *Arturo Martini*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi), Firenze 1991, p. 18; C. Pirovano, *Scultura italiana del Novecento*, Milano 1991, p. 139, fig. 184; L. De Libero, *Borrador. Diario 1933-1955*, a cura di L. Cantatore, Torino 1994, p. 177; *Il Marmo. Laboratori e presenze artistiche nel territorio apuano versiliese dal 1920 al 1990*, a cura di G. Uzzani, Siena 1995, p. 211; N. Stringa, *Arturo Martini al Museo di Treviso*, s.l. 1996, pp. 34-38; N. Stringa, *Nuove acquisizioni della Collezione Banca Popolare Vicentina*, Milano 1997; *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, a cura di G. Vianello, N. Stringa e C. Gian Ferrari, Vicenza 1998, pp. 471-473; N. Stringa, *Domande alla scultura*, in *Arturo Martini la scultura interrogata opere dal 1934 al 1947*, catalogo della mostra, (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio), a cura di N. Stringa, con testi di E. Crispolti, G. Pizzigoni e E. Rosmini, Venezia 1999, pp. 25, 58; L. Caramel, *La scommessa di Martini*, in *La scultura lingua viva. Arturo Martini e il rinnovamento della scultura in Italia nella seconda metà del Novecento*, catalogo della mostra (Acqui Terme, Area Espositiva ex Kaimano), a cura di L. Caramel, Milano 2002, pp. 15-17; Christie's, *Arte Moderna e Contemporanea*, catalogo d'asta (Milano, 24 maggio 2005), Milano 2005 (2005a), pp. 128-131; N. Stringa, *Arturo Martini*, Milano 2005, pp. 164-167; N. Stringa, scheda, in *Venezia '900, Da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 2006-07), a cura di N. Stringa, Venezia 2006, pp. 361-362, n. 11.11; *Venezia '900, Da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 2006-07), a cura di N. Stringa, Venezia 2006, p. 293, n. 11.11; *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona 2007, pp. 224-25, n. 125; A. Del Priori, schede, in *Past Present Future. Le collezioni Fondazione Cariverona e UniCredit Group: arte per la città*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Ragione), a cura di W. Guadagnini, Milano 2010, pp. 188-89, ill. p. 104; *Verona. Palazzo della Ragione, Torre dei Lamberti, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti. Guida alla visita*, catalogo del museo, a cura di P. Nuzzo, Cini-sello Balsamo 2014, p. 56.



## **Augusto Manzini**

*Mattino d'inverno*, 1930-31

Al termine degli studi presso l'Accademia Cignaroli e Scuola Brenzoni e il perfezionamento a Venezia, nel 1919 Augusto Manzini si trasferisce a Milano, dove apre uno studio. Dal 1926 soggiorna frequentemente in Brasile – paese nel quale si trasferisce anche il fratello Sandro, anch'egli pittore – e partecipa a numerose esposizioni nelle città di San Paolo e di Rio de Janeiro.

Attorno agli anni Trenta, l'artista torna a Verona e si stabilisce in lungadige Re Teodorico, dove avrà sede per molti anni il suo studio. Partecipa attivamente alla vita artistica cittadina, entrando a far parte del Sindacato Fascista Artisti Veronesi e presenziando ad alcune esposizioni promosse dall'associazione.

Dal 1935 fino agli ultimi anni della sua vita trascorre lunghi periodi in Sicilia, traendo ispirazione per i suoi dipinti dai colori e dal paesaggio dell'isola, dai quali rimane profondamente colpito. Durante la seconda guerra mondiale partecipa alla resistenza e viene catturato dall'esercito tedesco: solo l'intervento di monsignor Giuseppe Manzini, allora vicario generale della diocesi di Verona, impedisce che il pittore sia deportato in un campo di concentramento.

L'artista trascorre il resto della sua vita tra la città scaligera, nella quale non sempre riesce a fare accettare la propria arte, e la Sicilia, dove pare trovare maggiore comprensione e soddisfazione. Muore, indigente, all'età di settantasei anni.

La tela *Mattino d'inverno* è probabilmente uno dei primi dipinti realizzati dall'artista dopo il rientro a Verona. Come già aveva fatto venti anni prima nel quadro *Primo studio del quadro La primavera* (anch'esso di proprietà della Fondazione Domus), egli dipinge la vista della città che si scorge dalla finestra del suo studio. In entrambi i dipinti usa l'espedito del vetro quadrettato per porre un diaframma tra il luogo

d'osservazione e la veduta vera e propria, cosicché si è indotti ad assumere il punto di vista dell'artista. L'effetto è quello della veduta intima, sentimentale, accentuato dalla discreta ma incisiva presenza delle violette che individuano l'esatto periodo dell'anno in cui l'artista ambienta la sua veduta. Sebbene Manzini nei suoi continui spostamenti sia senza dubbio venuto in contatto con le diverse esperienze che attraversano il mondo artistico italiano nella prima metà del Novecento, la sua pittura sembra risentire ancora degli insegnamenti che il professore Alfredo Savini gli aveva impartito durante gli anni accademici. La veduta limpida, costruita secondo precise coordinate prospettiche fa sì che la sua arte risulti quasi il naturale proseguimento della lezione verista di Vittorio Avanzi e Francesco Danieli, una pittura, quindi lontana sia dalle teorie delle avanguardie artistiche dell'inizio del secolo che dalle semplificazioni e geometrizzazioni dei cosiddetti movimenti di ritorno all'ordine.

*Elena Casotto*

### **Bibliografia**

*La città e altri capolavori. Dipinti dalle collezioni delle Fondazioni*, catalogo della mostra (Verona, Fondazione Cariverona - Fondazione Domus), a cura di G. Castiglioni, Verona 2005, n. 9; *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona 2007, pp. 162-63, n. 83; L. Lorenzoni, *Augusto Manzini, La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di N. Stringa, iii, Milano 2009, ill. p. 267; *Arte dell'oggi e dell'appena ieri. Il Novecento nelle collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, catalogo della mostra (Orvieto, Palazzo Coelli), a cura di S. Marinelli, Verona 2008, pp. 50-51, n. 18; *Allo specchio. Il Novecento nelle collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 2008-2009), a cura di G. Castiglioni, Milano 2008, pp. 52-53, n. 18.



## **Bernardo Bellotto**

*Veduta di Verona con Castelvecchio e il ponte Scaligero da monte dell'Adige*  
1745 ca.

Di Bernardo Bellotto si conoscono sette vedute di Verona, dove egli passò negli anni successivi al ritorno da Roma (Orlandi, Guarienti 1753, p. 101) e immediatamente precedenti la sua partenza per Dresda, tradizionalmente collocata nel luglio del 1747 (Kowalczyk 1999, p. 193).

Nella sua breve presenza veronese, il nipote di Canaletto trovò probabili punti di riferimento nel maresciallo Johann Matthias von der Schulenburg, che vi risiedette in palazzo Orti dal 1742 al 1747, nella famiglia di Pietro Guarienti, forse il più diretto responsabile del suo invito alla corte di Sassonia e in quella di Angelica Le Gru Perotti, pittrice allieva di Rosalba Carriera alla quale era stata raccomandata dallo stesso Schulenburg (Marinelli 1990, pp. 40, 47).

Tutti i dipinti veronesi di Bellotto sono imperniati sulla presenza del fiume Adige e tre rappresentano il castello scaligero di San Martino Acquaro, detto anche Castelvecchio. Nell'insieme essi costituiscono le immagini più affascinanti di tutta la storia visiva della città (G. Marini 2002b, p. 64). Una coppia di quel formato più ampio (da 123 a 131 × 230 centimetri circa) che avrebbe caratterizzato da lì in poi le più importanti vedute di città del pittore, riprende il corso dell'Adige più a valle. Destinata fin dall'origine al mercato inglese, essa è composta dalla *Veduta di Verona con l'Adige dal ponte Nuovo verso Castel San Pietro* oggi a Powis Castle (Kozakiewicz 1972, ii, n. 98) e dalla *Veduta di Verona con l'Adige e il ponte delle Navi* oggi in deposito alla National Gallery of Art di Edimburgo (ivi, n. 101).

Queste ultime – in quanto sintesi esemplare dell'esperienza maturata dall'artista capace ormai di esprimersi in modo autonomo rispetto allo zio Canaletto – furono due dei tre soli soggetti italiani ad essere replicati in un saggio di presentazione ad Augusto III di Polonia e vennero dedicate idealmente al veronese Pietro Guarienti, nuovo direttore della Galleria di Dresda, dove tuttora si trovano (ivi, nn. 99, 102).

Ritornando al castello dei Della Scala, due tele lo ritraggono da oriente: una, ora al Philadelphia Museum of Art (ivi, n. 97), con il capriccioso inserimento sulla riva destra dell'abside del duomo di Lucca e di una parete fortificata molto simile a quella del Castello Sforzesco di Milano e una più realistica, già pendant della nostra nella collezione del principe Orlov, passata a un'asta di Agnew a Londra nel 1934 e ora di ubicazione ignota (ivi, n. 96). Di nessuna si conosce il committente, ma il soggetto militare poteva essere d'interesse per Schulenburg, generale delle armate veneziane, collezionista e mercante d'arte. Questa è dunque l'unica immagine conosciuta del castello ripresa da monte dell'Adige.

Il punto di vista dalle attuali regaste San Zeno, in rapporto profondamente trasfigurato con alcune stampe del sito, presenta l'ansa del fiume con il pennello che rallenta la corrente in corrispondenza dei mulini galleggianti collegati alle abitazioni dei molinari con lunghe passerelle ("peagni") e le case direttamente affacciate sull'acqua, così come rimasero fino alla costruzione degli argini dopo la piena del 1882. La luce laterale e radente del tardo pomeriggio evidenzia con i drammatici contrasti di luce i materiali costruttivi e le forme geometriche del castello, proteso con il ponte trecentesco verso la Campagnola, dov'era concluso da un torrione con barbaccane demolito quando, a seguito della pace di Lunéville (1801), la città venne divisa tra francesi e austriaci.

Il filtro visivo della ardita costruzione scaligera, allora chiusa al transito urbano – che, come spesso nei quadri di Bellotto, taglia con la sua direttrice orizzontale la tela a circa un terzo della sua altezza (G. Marini 2002b, p. 66) – non impedisce di riconoscere punti salienti del centro urbano scanditi dal ritmo degli elementi verticali: da sinistra a destra, il campanile e la facciata della chiesa di Sant'Eufemia, la torre del palazzo del Capitano e quella dei Lamberti, il campanile di San Zeno in Monte, il parallelepipedo eminente e colpito dalla luce di palazzo Portalupi e il campanile di San Lorenzo dietro al pilone più grosso del ponte. Dalla merlatura del castello sporge la punta del campanile della chiesa di San Martino Acquaro, che si trovava al suo interno e venne abbattuta dai francesi tra il 1802 e il 1805.

Il fatto che le vedute con Castelvechio non abbiano ancora il grande formato inaugurato con la coppia ora a Powis Castle e a Edimburgo, che la composizione sia meno drammatica e la luce meno fredda le fa ritenere precedenti a queste ultime, come è confermato dall'accentuazione lirica che le apparenza con la coppia di vedute di Torino della Pinacoteca Sabauda del 1744-45 (Kozakiewicz 1972, ii, nn. 92, 93). In via ipotetica Stefan Kozakiewicz e Penelope Brownell concordano, e noi con loro, nel datare la veduta di Filadelfia intorno al 1745-46 e questa e il suo pendant disperso poco prima, nella seconda metà del 1745, dopo il soggiorno di Bellotto in Lombardia e a Torino, secondo il suggerimento della studiosa statunitense, anche se non sembra possibile escludere che siano state eseguite nel 1744. Questa è anche l'unica delle tre vedute bellottiane di Castelvechio a conservare un disegno preparatorio, di proprietà dell'Hessisches Landesmuseum-149 150 um di Darmstadt, inv. AE2196 (ivi, n. 95; G. Marini 2002b, p. 64, n. 15).

Tracciato prevalentemente a contorno, senza addentrarsi nella scansione chiaroscuro del dipinto, esso abbraccia una visuale più ampia a destra e presenta un minor numero di figure. Dall'analisi della sua costruzione prospettica, basata sull'uso della camera oscura con correzioni e manipolazioni, Caterina Limentani Viridis (1990) rileva che «uno schema apparentemente semplice [...] è modificato da uno spostamento continuo dei punti di fuga lungo una "fascia" d'orizzonte, ben più ampia di una linea, che suggerisce un effetto pronunciato di curvatura». La studiosa osserva inoltre che tutta la parte destra del disegno è un continuo susseguirsi di punti di fuga che danzano su un orizzonte instabile e che a sinistra la direzione di fuga parossistica porta addirittura fuori campo. Conclude sottolineando come l'ampiezza dell'oscillazione dell'orizzonte permette un'accentuazione della mole del castello molto maggiore che in una veduta otticamente corretta.

Giorgio Marini (2002b, p. 64) ha poi sottolineato come il disegno «documenta la prassi esecutiva bellottiana che, su una trama prospettica accuratamente preparata e studiata nei particolari, cala poi il suo nettissimo impianto luministico, trasformando l'apparente obiettività ottica delle riprese tramite un uso fortemente emozionale della luce». Il quadro, entrato nel 1920, con l'asta della raccolta Orlov, nella collezione francese dove è rimasto fino al 2000, non era conosciuto direttamente da Kozakiewicz e venne rintracciato da Sergio Marinelli in tempo per esporlo alla mostra veronese del 1990 da lui curata, *Bernardo Bellotto. Verona e le città europee*, ma non per pubblicarlo a colori (nel relativo catalogo compare infatti un'immagine in bianco e nero lievemente tagliata a sinistra per la copertura della cornice) né per promuoverne il restauro. Questo è stato eseguito nel 2000 da Antonio Bigolin di Quinto di Treviso sotto la direzione di chi scrive e della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, dopo il felice acquisto da parte della Fondazione Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona.

Una nuova foderatura ha riordinato i radicali interventi, compresa la rimozione del supporto originale, eseguiti dopo i danni subiti durante l'occupazione tedesca di Parigi nel 1940 e consistenti essenzialmente in tre sottili tagli della tela. La delicata pulitura effettuata ha consentito di recuperare la dilatata profondità spaziale e i valori cromatici e materici quali la fascia violetta nel basso del cielo, la soffice corposità delle nuvole, i riflessi sull'acqua, la vivacità delle macchiette, la patina dei materiali costruttivi della chiusa fortezza ai margini della città su cui fa perno l'invenzione intensamente emotiva del pittore.

*Paola Marini*

## Bibliografia

S. Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto*, 2 voll., Milano 1972, I, p. 44; II, pp. 73-75, n. 94 e sotto i numeri 95 e 96; E. Camesasca, *L'Opera completa del Bellotto*, Milano 1974, n. 64; M. Bleyl, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Zeichnungen aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt (Germania) 1981 (Kataloge des Hessischen Landesmuseums Darmstadt), p. 61, n. 49; P.C. Brownell, scheda, in *Bernardo Bellotto: Verona e le città europee*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio), a cura di S. Marinelli, Milano 1990, pp. 116-117, n. 32, 118, n. 33, 120, n. 1; C. Limentani Viridis, *Bernardo Bellotto: imago veritatis*, in *Bernardo Bellotto: Verona e le città europee*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio), a cura di S. Marinelli, Milano 1990, pp. 30-38, pp. 35, 38; S. Marinelli, *I lumi e le ombre della città del principe*, in *Bernardo Bellotto: Verona e le città europee*, (Verona, Museo di Castelvecchio), a cura di S. Marinelli, Milano 1990, pp. 39-50; J.G. Links, *Exhibitions Review: Verona, Castelvecchio Museum. Bernardo Bellotto*, in «The Burlington Magazine», cxxxii, 1050, 1990, pp. 660-661, p. 661; C. Beddington, scheda, in *Christie's, Important Old Master Pictures*, catalogo d'asta (Londra, 7 luglio 2000), pp. 214-215; P. Marini, scheda, in *Bernardo Bellotto 1722-1780*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr), a cura di B.A. Kowalczyk e M. da Cortà Fumei, Milano 2001, pp. 140-141, n. 36 (2001c); G. Marini, schede, in *Bernardo Bellotto un ritorno a Verona. L'immagine della città nel Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio), a cura di G. Marini, Venezia 2002, pp. 50-54, 62-80, nn. 6-7, 14-24 (2002b); *La ingeniería civil en la pintura*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Madrid 2004; *La città e altri capolavori. Dipinti dalle collezioni delle Fondazioni*, catalogo della mostra (Verona, Fondazione Cariverona - Fondazione Domus), a cura di G. Castiglioni, Verona 2005, n. 2; *Arte antica e contemporanea. Le collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 2006-07), a cura di S. Marinelli, Verona 2006, pp. 26-29, n. 11; *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona 2007, pp. 58-61, n. 24; S. Marinelli, scheda, in *Passió i negocis. L'art a la Venècia dels segles XVII i XVIII*, catalogo della mostra (Barcellona, La Pedrera, 2007-08), Barcellona 2007, pp. 330-331, n. 109; I. Turri, schede, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari: la nobiltà della pittura*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 2011-12), a cura di F. Magani, P. Marini e A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 112, 155-158, nn. 3, 34a-b, p. 112, n. 3 (propone di datare il dipinto agli anni 1745-47 ca.); B.A. Kowalczyk, scheda, in *Verso Monet. Storia del paesaggio dal Seicento al Novecento*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 2013-14; Vicenza, Basilica Palladiana, 2014), a cura di M. Goldin, Treviso 2013, p. 415, n. 32.



## **Gaspar van Wittel**

*Veduta di Verona con l'Adige e la chiesa di S. Giorgio in Braida*  
1720 ca.

La piccola *Veduta di Verona con l'Adige e la chiesa di San Giorgio in Braida* è la quinta redazione pittorica conosciuta che Van Wittel trasse dal disegno (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale) schizzato durante il passaggio nella città scaligera, probabile prolungamento della visita veneziana compiuta attorno al 1695.

La versione più antica e curata della veduta – l'unica con il particolare della ruota idrovora – è quella datata 1705 (collezione privata), proveniente dalla raccolta del duca di Hamilton (Chiarini 1989, p. 590; Briganti 1996, p. 251, n. 324; G. Marini 2001b, p. 82; *Imago urbis...* 2001, p. 259, n. xlvi; Pesci 2002, p. 41, n. 1). Esistono, poi, una replica su rame (Amsterdam, Sotheby's 25 aprile 1985, n. 48), datata 1719 ed una su tela, di collezione privata romana, firmata. La quarta versione è quella proveniente dalla raccolta dei principi Colonna, oggi conservata presso la galleria di palazzo Pitti a Firenze (Chiarini 1989, pp. 586-590; Briganti 1996, p. 251, n. 322; Laureati 2002, p. 196, n. 63).

Tutti i dipinti veronesi, come testimoniano le vedute datate 1705 e 1719, sono stati realizzati – secondo la consuetudine vanvitelliana – in studio, a distanza di tempo dal soggiorno in città dell'artista.

La presente veduta è cronologicamente collocabile attorno al 1720, poiché la resa succinta di certi particolari l'avvicina alla tarda attività del pittore olandese, otticamente meno puntuale (Pesci 2002, p. 42, n. 2). Certamente la preziosità di questo dipinto sta nell'eccezionalità del supporto ligneo su cui è stato realizzato. Nella vasta produzione di Van Wittel, infatti, si contano solo altri tre dipinti ad olio su tavola: piccole vedute ideate eseguite per il cardinale Annibale Albani (Briganti 1996, pp. 283-284, nn. 413-415; Laureati 2002, pp. 228-231, nn. 79-80). La particolarità tecnica, dunque, induce a pensare ad una committenza estremamente raffinata, capace di godere della sapiente lettura dei rapporti urbanistici fissati dal pittore. Van Wittel scelse di ritrarre Verona da un punto di grande seduzione visiva, all'ingresso dell'Adige in città da nord, documentando il limitare cittadino – ancora racchiuso dalle mura fatte innalzare da Cangrande della Scala – oltre il quale si apriva la campagna.

Il pittore, infatti, in tutte le versioni del soggetto – rispetto a quella grafica che, però, risulta mutila lungo i margini laterali – dilata il paesaggio ad includere, oltre la chiesa di San Giorgio in Braida, una distesa dalle caratteristiche spiccatamente agresti, compiacendosi di marcare, ma senza cadute arcadiche, il contrasto tra spazio rurale ed urbano.

In passato si era ritenuto che la piccola casa con il portale bugnato ed il pino marittimo sulla sinistra fossero una ripetuta arbitraria concessione al gusto romano (G. Marini 2001b, p. 82), invece, sulla base di alcune stampe tipografiche, ne è stata documentata l'effettiva esistenza (Pesci 2002, p. 42, n. 2). La presenza dell'edificio è confermata nell'incisione, raffigurante il complesso di San Giorgio in Braida, di Dionisio Valesi (ivi, p. 58, n. 11): unica ripresa cittadina dell'inquadratura vanvitelliana. La veduta di Valesi, comunque, suscita una sensazione fortemente bucolica, laddove l'indagine della realtà urbana compiuta dall'olandese resta precisa e razionale.

Van Wittel documenta il fondamentale ruolo produttivo dell'Adige, popolato da imbarcazioni e dai tipici mulini natanti, e ne descrive puntualmente le sponde. A destra, la densa sequenza ombreggiata degli edifici a specchio sull'acqua e l'approdo del traghetto – attualmente ricordato nella toponomastica come riva Battello – all'altezza del duomo, completato – rispetto al solo corpo laterale schizzato nel disegno – da una facciata d'invenzione, che ritorna – lievemente modificata – nella sola altra versione di palazzo Pitti (ivi, p. 42, n. 2).

Il chiarore della luce mattutina illumina la sponda opposta e riverbera sulla cupola sanmicheliana di San Giorgio e sul bianco prospetto dell'annesso monastero affacciato sul fiume, abbattuto in seguito alle soppressioni napoleoniche.

Van Wittel dà conto anche di alcuni particolari minori come il campanile della demolita chiesa del Cristo che emerge – leggermente modificato nelle varie redazioni – oltre le mura, al di là di porta San Giorgio. La veduta vanvitelliana, inoltre, è preziosa testimonianza storica della Verona fortificata, cinta dalle perdute mura scaligere e difesa, sui colli, dai castelli di San Pietro e San Felice, demoliti. Indubbiamente le cinque versioni del suggestivo scorcio fluviale veronese provano la fortuna collezionistica del dipinto, ma senza riscontro nella città quotidianamente assuefatta alla visione della propria immagine.

*Meri Sclosa*

## Bibliografia

F. Pesci, schede, in *Bernardo Bellotto un ritorno a Verona. L'immagine della città nel Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio), a cura di G. Marini, Venezia 2002, pp. 41-42, 48, 58, nn. 1-2, 5, 11, p. 42, n. 2; Trinity Fine Art & Carlo Orsi, *An Exhibition of European Works of Art*, catalogo d'asta (New York, 17-25 aprile 2002), New York 2002, p. 120, n. 47; *La città e altri capolavori. Dipinti dalle collezioni delle Fondazioni*, catalogo della mostra (Verona, Fondazione Cariverona - Fondazione Domus), a cura di G. Castiglioni, Verona 2005, n. 1; *Arte antica e contemporanea. Le collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 2006-07), a cura di S. Marinelli, Verona 2006, pp. 23-25, n. 8; *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona 2007, pp. 42-43, n. 14; M. Sclosa, scheda, in *Passió i negocis. L'art a la Venècia dels segles XVII i XVIII*, catalogo della mostra (Barcellona, La Pedrera, 2007-08), Barcellona 2007, pp. 328-329, n. 108; J. Ferdinand, scheda, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari: la nobiltà della pittura*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 2011-12), a cura di F. Magani, P. Marini e A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, p. 110, n. 1.



### **Giovanni Battista Cimaroli**

*Veduta della Campagnola con Castelvecchio dalle rigaste di S. Zenò*  
1736

La *Veduta della Campagnola con Castelvecchio* è stata recentemente assegnata a pieno titolo, grazie alle ricerche di Lucia Ievolella, alla mano di Giovan Battista Cimaroli. Acquistata nel 1974, era stata pubblicata per la prima volta – con riferimento ad un ambito veronese del XVIII secolo – da Renzo Chiarelli nel 1963, all'epoca della ricomparsa in una collezione privata fiorentina, cui era pervenuta con l'inesatta attribuzione al pittore veronese Cignaroli, probabilmente dovuta alla confusione delle fonti tra i nomi simili degli artisti. Già Giorgio Marini, in occasione dell'esposizione del dipinto alla mostra *Bernardo Bellotto un ritorno a Verona*, ne aveva ipotizzato l'attribuzione al pittore bresciano, poi confermata dalla Ievolella con l'identificazione del dipinto in uno dei cinque Cimaroli della collezione di Valentino Benfatto. Al numero 40 del catalogo di vendita (1856) – redatto da Francesco Zanotto – della raccolta Benfatto è, infatti, minuziosamente descritta la *Veduta di Castel Vecchio a Verona* di Cimaroli, dalle misure (136 × 206 cm) pressoché coincidenti con quelle della nostra tela. Il dipinto è di grande respiro paesistico ed immerge l'osservante in una dimensione bucolica che, però, non ha nulla di capriccioso, in quanto ritrae fedelmente l'area boscosa della Campagnola estesa, a monte di Castelvecchio, sulla riva sinistra dell'Adige. Certamente le doti paesaggistiche di Cimaroli, rivelate dal felice e luminoso digradare dello sfondo verso le colline della Valpolicella, spiccano su quelle di vedutista, rigido e prospetticamente incerto nella resa dello scorcio urbano dominato da Castelvecchio con la torre dei Lamberti e, sullo sfondo, dai castelli di San Pietro e San Felice.

È probabile che l'inquadratura sia stata derivata da una delle numerose fonti grafiche settecentesche illustranti la vitalità fluviale presso le regaste di San Zenò. L'argine merlato con la grande ruota idrovora – che irrigava e abbeverava la sponda destra dell'Adige – e la piccola edicola sacra all'estrema sinistra sembrano, infatti, trasposti dalla *Veduta della Campagnola e del ponte di Castelvecchio* (1730 ca.)

incisa da Giuseppe Filosi (G. Marini 2002b, pp. 50-51). Pendant del dipinto, come suggeriva Marini, è la *Veduta del Ponte Nuovo verso Castel San Pietro* (collezione privata) anch'essa citata nel catalogo della collezione Benfatto (Ievolella 2005, p. 105) come di Cimaroli e con dimensioni (136 × 206 cm) presumibilmente corrispondenti a quelle della nostra tela, anche se, attualmente, mutila lungo il margine destro. L'inquadratura riprende la veduta (collezione privata) dipinta da Antonio Joli, nel 1735, per il maresciallo Schulenburg (Binion 1990, p. 120; Marinelli 1993, pp. 119-123; G. Marini 2001b, pp. 85-86; Pesci 2002, pp. 48-50) conferendo, però, allo scorcio cittadino, con le massicce architetture infestate da una fitta vegetazione, un'aria arcadica. Come la veduta dello Joli, non è da escludere che anche il pendant di Cimaroli possa aver corrisposto ai gusti collezionistici del maresciallo, che dal 1742 al 1747 visse a Verona, in particolare per l'attenzione riservata nei dipinti alle strutture militari e difensive della città.

Meri Sclosa

## Bibliografia

R. Chiarelli, *Una città per i pittori*, in «Antichità Viva», II, 5, 1963, pp. 47-56, pp. 52, 55; G. Marini, «Verona e i suoi fiumi». *La città nel vedutismo del Settecento*, in *Imago Urbis. Il volto di Verona nell'arte*, a cura di F. Pesci, Verona 2001, pp. 77-95 (2001b), p. 87; *Imago urbis. Il volto di Verona nell'arte*, a cura di F. Pesci, Verona 2001, p. 260, n. XLVII; G. Marini, *Bernardo Bellotto e la pittura di veduta a Verona nel Settecento*, in *Bernardo Bellotto un ritorno a Verona. L'immagine della città nel Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio) a cura di G. Marini, Venezia 2002, pp. 15-37, 2002a, b, pp. 24, 50-51, 53, n. 6; L. Ievolella, *Due vedute veronesi di Giovan Battista Cimaroli nella collezione veneziana di Valentino Benfatto*, in «Verona illustrata», 18, 2005, pp. 101-111, pp. 103-108; *La città e altri capolavori. Dipinti dalle collezioni delle Fondazioni*, catalogo della mostra (Verona, Fondazione Cariverona - Fondazione Domus), a cura di G. Castiglioni, Verona 2005, n. 3; *Arte antica e contemporanea. Le collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 2006-07), a cura di S. Marinelli, Verona 2006, pp. 24-26, n. 9; *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona 2007, pp. 56-57, n. 23; L. Borean, A.C. Sones, *Drawings of the Installation of a Nineteenth-Century Picture Gallery: A Study of the Display of Art in Venice*, in «Getty Research Journal», 2, 2010, pp. 169-176, p. 173 (un album "illustrato" del Getty Research Institute di Los Angeles, contenente diciannove acquarelli, mostra la disposizione di 152 dipinti facenti parte della collezione di Valentino Benfatto, tra i quali questa Veduta di Cimaroli e il suo pendant, sulle pareti della sua casa veneziana); T. Dalla Costa, scheda, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari: la nobiltà della pittura*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 2011-12), a cura di F. Magani, P. Marini e A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 110-112, n. 2.



**Carlo Ferrari**  
*Ponte Nuovo a Verona*  
1850 - 60 ca.

Divenuto celebre per le sue vedute urbane, animate da pittoresche folle cittadine indaffarate in aneddotiche scene di genere, Carlo Ferrari, Ferrarin per i veronesi, compone questo piccolo dipinto probabilmente già all'apice di una carriera artistica che lo vede protagonista degli interessi della committenza più importante che il mercato artistico preunitario potesse offrire. Effetti immediati di questo successo sono la nomina a membro dell'Accademia di Venezia nel 1846 ed a professore in quella veronese l'anno seguente cui seguirà, riconoscimento forse più significativo della sua carriera, la visita dell'imperatore Francesco Giuseppe nel suo studio, nel 1851.

Il piccolo dipinto, dalle dimensioni quasi bozzettistiche, documenta una fin'ora poco nota e forse limitata produzione dell'autore rivolta alla rappresentazione del quotidiano, scevra dalle collaudate costruzioni scenografiche e che trova diretta discendenza nella precedente tradizione vedutistica che della città scaligera aveva privilegiato i pittoreschi scorci fluviali.

Abbandonato momentaneamente quell'uso compiaciuto del colore cui spesso indulge, Ferrari si limita qui a descrivere l'istante di una comune giornata di lavoro dei barcajoli in transito sull'Adige, su cui si riflette un perturbato cielo autunnale. Il taglio diagonale in primo piano, che suggerisce il lento incedere dei burchi, precede la vista in lontananza del cinquecentesco ponte Nuovo ritratto, probabilmente, dalla spiaggetta che esisteva in prossimità dell'Isolo, da cui si poteva allora intravedere, sulla sponda oltre il ponte, la distrutta chiesa di San Sebastiano riconoscibile dal campanile.

Da quell'approdo, oggi trasformato in argine, il pittore guarda e ritrae parte di una Verona oggi scomparsa, a diretto contatto con il fiume, in prossimità del quale sorgevano le caratteristiche case sugli archi, galleggiavano i mulini e ferveva la vita economica della città. La disastrosa alluvione del 1882 e le conseguenti opere di

contenimento del fiume cancelleranno definitivamente questo panorama, che Ferrari ci restituisce, impresso velocemente su tavola, in questo piccolo dipinto, forse uno studio.

*Chiara Gattoli*

### **Bibliografia**

*Imago urbis. Il volto di Verona nell'arte*, a cura di F. Pesci, Verona 2001, p. 263; *La città e altri capolavori. Dipinti dalle collezioni delle Fondazioni*, catalogo della mostra (Verona, Fondazione Cariverona - Fondazione Domus), a cura di G. Castiglioni, Verona 2005, n. 4; G. G. Marini, *Carlo Ferrari*, Verona 2005, p. 47; *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona 2007, p. 77, n. 38.



### **Rubens Santoro**

*Canale dell'Acqua morta a Verona*  
1890 ca.

A Verona, prima del 1893, al posto della via che dal lungadige Redentore termina al ponte delle Navi, esisteva un canale alimentato dalle acque dell'Adige, chiamato il canale dell'Acqua Morta. L'Isolo formato dal canale diventa una zona di Verona particolarmente amata dagli artisti ottocenteschi, per gli scorci inediti e le suggestioni create dai riflessi dell'acqua. Negli anni Ottanta, Enrico Sorio rappresenta il *Canale dell'Acqua morta* (Verona, Galleria d'Arte Moderna), con toni cupi, concentrando la sua attenzione sulla resa delle case decadenti della povera gente, nell'atmosfera livida del cielo minaccioso. Nel 1887, Vittorio Avanzi dà un'altra interpretazione dello stesso soggetto (Verona, Museo di Castelvecchio), intimista e malinconica, giocata sui toni bruni delle case che si riflettono nell'acqua.

Rubens Santoro, calabrese, formatosi a Napoli alla scuola realista di Domenico Morelli, fa risplendere il canale dell'Acqua Morta di una luce calda, solare, che caratterizza anche le sue vedute dei canali veneziani, tanto amate a Parigi e Londra. Il solido realismo della scuola napoletana è stemperato in una pittura piacevole e accattivante, che si concentra sulla resa delle impressioni luminose.

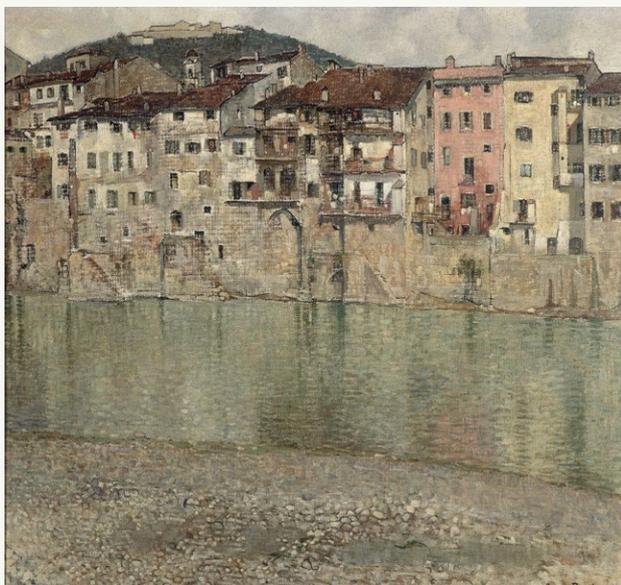
Durante il soggiorno a Portici, nel 1874, il pittore era rimasto affascinato dalla pittura brillante dello spagnolo Mariano Fortuny e ne segue le orme, determinando il suo successo di mercato ed entusiasmando il mercante parigino Goupil con le sue vedute radiose e assolute della laguna veneziana. Santoro torna di frequente a Verona, che insieme a Venezia è continua fonte di ispirazione per i suoi dipinti e acquerelli.

Qui compone alcune tra le sue opere migliori come *In San Zeno di Verona* e *Arche scaligere*. Espone una sola volta alla Promotrice veronese nel 1883 (Meneghello 1986, p. 256), mentre porta la suggestione dei suoi paesaggi scaligeri alle Promotrici di Napoli, dove presenta nel 1912 *Porta del 1220* (Verona) e *Via veronese*, e ancora nel 1914 *Dopo la pioggia* (Verona) ed *Estate* (Verona). L'opera *Verona*, esposta più volte ai salons parigini, gli farà vincere, nel 1911, la medaglia d'argento all'Internazionale di Barcellona.

*Lucia Ievolella*

## **Bibliografia**

*La città e altri capolavori. Dipinti dalle collezioni delle Fondazioni*, catalogo della mostra (Verona, Fondazione Cariverona - Fondazione Domus), a cura di G. Castiglioni, Verona 2005, n. 6; *Arte antica e contemporanea. Le collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 2006-07), a cura di S. Marinelli, Verona 2006, pp. 34-35, n. 18; *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona 2007, pp. 90-91, n. 45; *Arte dell'oggi e dell'appena ieri. Il Novecento nelle collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, catalogo della mostra (Orvieto, Palazzo Coelli), a cura di S. Marinelli, Verona 2008, pp. 22-23, n. 4; *Allo specchio. Il Novecento nelle collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 2008-2009), a cura di G. Castiglioni, Milano 2008, pp. 24-25, n. 4.



### **Orazio Pigato**

*Case sull'Adige a Santo Stefano*  
1923

Il pittoresco tratto dell'Adige compreso tra le chiese di San Giorgio in Braida e Santo Stefano, con la spina di case di Sant'Alessio sopravvissute alla piena del 1882 e ai lavori di sistemazione dei muraglioni fino al 1934, attrasse spesso i fotografi locali e i pittori attivi a Verona da Rubens Santoro a Bartolomeo Bezzi, da Angelo Dall'Oca Bianca a Ise Lebrecht. Originale è nel dipinto di Pigato il taglio della veduta di gusto secessionista, che nel formato quasi quadrato esclude gli edifici monumentali e riserva poco spazio al cielo per privilegiare il greto del fiume in primo piano e l'acqua animata dai riflessi dei muri intonacati delle case.

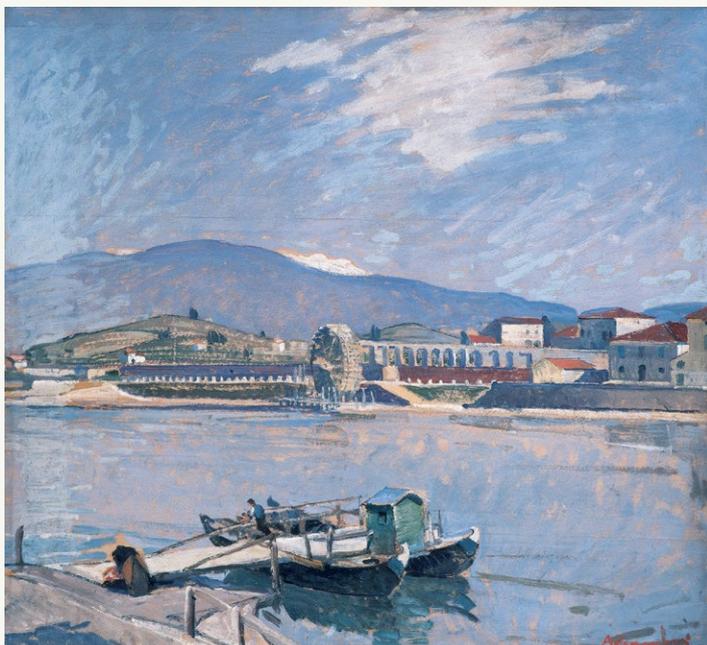
Una simile inquadratura si ritrova nel quadro di Giovanni Bragantini, erroneamente intitolato *Ingresso all'Acquamorta* (Petrucci 1986, p. 393). Pigato propose una veduta più ravvicinata delle casette di Sant'Alessio in una tela di minori dimensioni datata al 1922, *Casa a Santo Stefano*, in cui il pittore rinuncia alla descrizione della riva sassosa in primo piano e dello sfondo con il Forte di San Leonardo (Mostra commemorativa...1968, n. 5, fig. 3).

In una di queste due vedute si può identificare il quadro *Casette a Santo Stefano - Verona*, che figurò nel 1932 nelle personali congiunte di Pigato, Zamboni e Gottardi presso la Galleria d'arte Gazzo di Bergamo. Si ricordi infine che anche il pittore romagnolo Giannetto Malmerendi, presente a Verona negli anni della prima guerra mondiale, eseguì un *Panorama delle casette di Santo Stefano* (Marinelli 1986b, p. 80).

*Diego Arich*

## Bibliografia

*Catalogo della XXXVIII Esposizione d'Arte Tre Venezie*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia), Verona 1923, sala II, n. 27, ill.; *Mostra commemorativa di Orazio Pigato 1896-1966*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia), a cura di R. Biasion, Verona 1968, n. 7, tav. III; G. Perocco, presentazione, in *Orazio Pigato*, catalogo della mostra (Padova, Galleria d'arte "Pro Padova"), Padova 1971, pp. 3-5, p. 4; *Verona Anni Venti*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia), a cura di L. Magagnato e G.P. Marchi, Verona 1971, p. 30, n. 147, fig. 137; G. Altichieri, *Pittori veronesi del '900*, Verona 1975, ill. a p. 37 (L'Adige a Santo Stefano); *I segni della Verona del Novecento*, testi di M.F. Coppari e G.P. Marchi, Verona 1995, ill. a p. 141 (Case a Sant'Alessio); N. Boschiero, P. Pettenella, *La divulgazione dell'immagine di Verona, da Dall'Oca Bianca al Novecento*, in *Imago urbis. Il volto di Verona nell'arte*, a cura di F. Pesci, Verona 2001, pp. 159-173, p. 171, ill. a p. 170 (Case di Sant'Alessio); *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona 2007, pp. 196-97, n. 102; L. Lorenzoni, Verona, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, a cura di G. Pavanello e N. Stringa, I, Milano 2007, pp. 285-326, ill. p. 301; *Allo specchio. Il Novecento nelle collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 2008-2009), a cura di G. Castiglioni, Milano 2008, pp. 72-73, n. 28; *Arte dell'oggi e dell'appena ieri. Il Novecento nelle collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, catalogo della mostra (Orvieto, Palazzo Coelli), a cura di S. Marinelli, Verona 2008, pp. 70-71, n. 28; *Orazio Pigato (1896-1966)*, a cura di P. Magnano, Trento 2010, ill. a p. 31.



## Angelo Zamboni

*Sole d'inverno*

1934 ca.

Il paesaggio ritrae l'Adige dalla riva opposta a Settimo di Pescantina, in un punto ancora oggi particolarmente suggestivo. Il fascino della veduta, che presenta sullo sfondo le colline di Corrubbio, il monte Pastello e la cresta del Baldo bianca di neve, sta anche nel suo carattere documentario: in primo piano colpisce infatti il traghetto attraccato alla riva destra del fiume, che collegava Settimo con la frazione di Corno prima della costruzione del ponte, mentre al centro della composizione campeggia la grande ruota idrovora che alimentava il canale di irrigazione sospeso su pilastri e tuttora esistente nel brolo di villa Bertoldi. Il dipinto è strettamente collegato alla tavola di poco più grande che Zamboni presentò alla mostra dei quarant'anni della Biennale veneziana con il titolo *Paesaggio veronese* e la data 1935 (Angelo Zamboni...1985, n. 143). Nell'olio di collezione privata, esposto anche nella retrospettiva del 1955 e poi erroneamente ribattezzato *Mulino a Settimo di Pescantina*, lo stesso soggetto è infatti colto da un punto di vista più ravvicinato e con un'angolazione leggermente diversa tanto che la ruota di Settimo e il traghetto sono spostati sulla destra e la visuale spazia a sinistra fino a San Pietro in Cariano.

Dal confronto tra il dipinto in esame, in cui traspare in molte zone il supporto del compensato, e l'opera più rifinita, destinata all'esposizione veneziana, emerge come l'artista lasciasse decantare la composizione e rinunciasse ai particolari più descrittivi (la donna china sul peagno, i paracarri bianchi dell'alzaia, in parte tuttora esistenti lungo la riva sinistra dell'Adige) in favore di una maggiore sintesi e di un'intensificazione del colore. Il diverso trattamento del colore deriva anche dalla mutata situazione di luce: se infatti nel dipinto di collezione privata le luci sono vespertine e il versante orientale del Pastello si stacca cupo dalle cime innevate del Baldo, nell'olio della Fondazione Domus il sole irradia da oriente il paesaggio nell'aria limpida di un mattino invernale. Questa attenzione per gli effetti luminosi è rivelata dal titolo

scelto dal pittore, *Sole d'inverno*, che ignora ogni indicazione topografica. Alla XLIV Biennale organizzata dalla Società di Belle Arti di Verona nel 1934 figurava un dipinto di Zamboni con questo titolo che si può forse identificare con quello in esame. Questo tratto dell'Adige doveva aver affascinato il pittore già negli anni precedenti se il titolo *L'Adige a Settimo* si incontra nelle personali di Zamboni tenutesi alla Galleria del Milione nel 1931 e alla Galleria d'arte Gazzo di Bergamo l'anno seguente.

D'altra parte le vedute fluviali erano frequenti nella produzione dell'artista e su di esse si appuntava spesso l'attenzione dei critici, da Giuseppe Marchiori, il mentore dei paesaggisti del Gruppo Veronese, ad Antonio Avena, il direttore dei Musei Civici di Verona. Quest'ultimo, quando nel 1939 presentò la retrospettiva organizzata alla V Sindacale veronese a quattro mesi dalla morte dell'artista, si soffermò proprio su un paesaggio intitolato *Porto sull'Adige*, che stando alla lirica descrizione sembra molto vicino alle due vedute di Settimo: «Mistero del colore che dà forma al monte pur con un solo tono, che lo esalta col vicino candore delle nevi, che discende a plasmare l'ondulata collina a riflettere il gioco del cielo nelle acque».

Si ricordi infine che il motivo dei caratteristici traghetti sull'Adige compare anche in un bel disegno a matita del 1931, in cui si riconoscono la chiesa e le case di Parona sullo sfondo (Angelo Zamboni...1985, n. 69 bis).

*Diego Arich*

## **Bibliografia**

*Angelo Zamboni. Pittore veronese 1895-1939*, Museo di Castelvechio, a cura di Licisco Magagnato, Verona 1985, n. 144 (ma ill. 143); *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona 2007, pp. 174-75, n. 89.



# Panta Rei

Le acque di Verona nei processi  
di trasformazione urbanistica,  
sociale, culturale e ambientale.