



**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Scuola di Scienze Umane, sociali,  
e del patrimonio culturale**

**Corso di laurea specialistica in Storia dell'Arte**

**Tesi di laurea specialistica**

**L'attività pittorica  
di Giovanni Carlo Bevilacqua (1775-1849)  
a Padova e nel territorio**

***Relatore:***

**Prof. Andrea  
Tomezzoli**

***Correlatore:***

**Mari Pietrogiovanna**

***Laureando:***

**Alessandro Accorsi**

**Anno accademico**

**2021/2022**

*Caro Professore, è veramente un piacere del cuore e dell'anima poterle dimostrare la mia gratitudine per quanto ha fatto per me. Un ringraziamento speciale va pure alla mia famiglia, in particolare a mia madre e mio padre: è grazie al loro sostegno ed al loro incoraggiamento se oggi sono riuscito a raggiungere questo traguardo.*

*Grazie di tutto!*

Il presente lavoro riguarda l'attività pittorica di Giovanni Carlo Bevilacqua (1775-1849) a Padova e nella sua provincia. Molto numerose sono le opere di questo artista in tutto il Veneto, e nel territorio padovano vi sono numerosi lavori significativi.

La Tesi comincia con un breve quadro storico della realtà padovana tra gli anni 1797 e 1848; segue poi un profilo biografico dell'autore dove si citano opere particolarmente importanti anche se non padovane quali ad esempio gli affreschi nella Villa Pisani di Stra e nel Palazzo Reale di Venezia, gli interventi più celebri di Bevilacqua.

La seconda parte è dedicata all'analisi puntuale delle opere, corredate di immagini, seguendo due fonti principali: l'autobiografia dell'autore, il cui manoscritto originale è conservato presso il Museo Correr di Venezia, e i quattro album di disegni conservati all'Accademia di Belle Arti, sempre a Venezia.

Le opere indagate sono ordinate cronologicamente: il ciclo della chiesa parrocchiale di Schiavonia, gli affreschi di Palazzo Sambonifacio Polcenigo, Palazzo Duse Masin, della chiesa di Voltabarozzo, Palazzo Venezze, Palazzo Emo Capodilista, dell'oratorio di Ca' Marcello, della parrocchiale di Legnaro, e di Isola dell'Abbà.

Il testo si conclude con un brevissimo testo dove sono indicati i risultati della presente ricerca.

## *Padova tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento*

Il presente capitolo servirà per contestualizzare l'ambiente sociale e storico nel quale vennero realizzate le opere analizzate nelle pagine a seguire.

Padova e il territorio che corrisponde alla sua attuale provincia nei primi anni dell'Ottocento sono una realtà periferica del Veneto, risultando essere il centro economicamente più arretrato e con meno realtà produttive della regione<sup>1</sup>. La città era inoltre piena di poveri e mendicanti<sup>2</sup>, e frequenti erano i periodi di carestia e le diffusioni di epidemie, come quella verificatasi nel 1816-1817; ma questo non impedì alla città del Santo di evolversi soprattutto durante la dominazione austriaca<sup>3</sup>.

Con l'avvento di Napoleone, la Serenissima Repubblica di Venezia viene letteralmente spazzata via in poco tempo dalla mappa dell'Italia. I francesi entrano in Padova il 24 aprile 1797, comandati dal Generale La Hoz<sup>4</sup>. Il clima che si genera è di pura euforia nell'osservare questi stranieri giunti, a loro dire, per portare la libertà e cancellare l'opprimente antico regime veneziano. Si ebbe l'illusione di essere all'inizio di una nuova era dove tutto ciò che era passato si poteva ormai dimenticare. Frenetica in quei mesi del 1797 fu l'attività giornalistica in tutte le città del Veneto, un giornalismo soprattutto di propaganda filofrancese; nella realtà di Padova si pubblicò "Il libero Veneto"<sup>5</sup>.

La frenesia filofrancese dura molto poco, dal momento che il 17 ottobre di quell'anno viene firmato il Trattato di Campoformio che sancì la cessione del Veneto all'Austria. Le truppe austriache fanno il loro ingresso in Padova il 20 gennaio 1798<sup>6</sup>, dove verrà anche insediato il comando centrale dei militari teutonici diretti dal Conte Oliviero Di Wallis (1742-1799). Per i francesi però non finì qui, dato che il Veneto fu di nuovo invaso per

---

1 Per una trattazione efficace della realtà economica padovana si veda il volume di Giuseppe Gullino *Storia di Padova, dall'Antichità all'età contemporanea*, Verona, 2009.

2 Rosabello, Autizi, 2003, p. 154.

3 *Idem*, p. 154.

4 Stella, 1990, p. 197.

5 Scarabello, 1986, p. 2.

6 Gullino, 2009, p. 232.

un breve periodo nel 1801<sup>7</sup>, e per finire avvenne un'altra occupazione più duratura nel 1806: le campagne militari dei napoleonici ebbero successo, perciò si approfittò della buona congiuntura bellica per attaccare nuovamente l'Austria, cosicché nel gennaio di quell'anno si firmò il trattato di Presburgo<sup>8</sup>, che tra le tante cose sancì un ritorno delle Venezie in mani francesi. Il clima di questa seconda occupazione fu completamente diverso da quello del 1797; difatti se prima si festeggiava l'arrivo della Libertà e della Democrazia, stavolta si vide arrivare un tiranno che disponeva a suo piacimento di un territorio che fino a poco tempo prima era stato indipendente e sovrano per oltre un millennio. Il Veneto si vide notevolmente impoverito dagli anni di guerre, ed inoltre il nuovo governo francese impose nei ruoli dirigenziali aristocratici non veneti, in modo da tarpare le ali ad ogni velleità secessionista. Dal punto di vista amministrativo il territorio veneto venne inglobato nello stato fantoccio del Regno d'Italia, con capitale Milano<sup>9</sup>, e venne suddiviso in dipartimenti; Padova era capoluogo del Dipartimento del Brenta.

Se la Padova veneziana era il centro religioso della Repubblica, la Padova francese si vide invece esautorata da tale ruolo: molti monasteri furono soppressi, ad esempio quello di San Matteo, che venne degradato per farvi un carcere che sarà attivo fino al 1866<sup>10</sup>, ma anche il Castello di Ezzellino venne ridotto a luogo di prigionia.

Padova torna sotto l'Impero Austriaco nel 1813<sup>11</sup>, e il Veneto tirò un respiro di sollievo nel cambio di dominazione prima, e nella Restaurazione poi, giacché il dominio austriaco si mostrò sì tirannico da un lato, attuando politiche di censura e repressione di ogni moto liberale, ma dall'altro si avvalese di governatori abili che amministrarono efficientemente il territorio. La Padova austriaca vide una piccola rinascita economica, anche se non si può paragonare al "benessere" pre-1797, e culturale, poichè riprese ad essere sempre più frequentata la sua Università, che veniva da oltre un secolo di crisi.

La Padova austriaca si modernizza molto, difatti numerosi sono gli interventi di rinnovamento architettonico ed urbanistico, in particolare per opera di Giuseppe Jappelli (1783-1852), architetto allievo di Giannantonio Selva che già a Restaurazione appena

---

7 Stella, 1990, p. 200.

8 Scarabello, 1986, p. 12.

9 *Idem*, p. 12.

10 Stella, 1990, p. 205.

11 *Idem*, p. 200.

iniziata, tra 1818 e 1821, erige il macello comunale<sup>12</sup>. Tale edificio aveva un aspetto monumentale in stile neogreco ispirato ai templi di Paestum; una caratteristica particolare era il cortile interno di forma circolare. Oggigiorno questo edificio esiste ancora, ed è sede di un Liceo Artistico, mentre la corte interna è stata trasformata in uno spazio chiuso chiamato "Sala la rotonda"<sup>13</sup>. Importante intervento jappelliano è il giardino di Palazzo Treves De Bonfili, potente famiglia di origini ebraiche, che fu sistemato tra il 1829 e il 1835. L'immenso parco di gusto romantico era quasi adiacente al retro della Basilica del Santo, e numerose sono le stampe e i disegni che testimoniano del suggestivo affaccio. Purtroppo il Parco Treves De Bonfili è stato smantellato nello scorso secolo, ma si ha una completa descrizione del sito redatta da Tullio Dandolo nel 1834<sup>14</sup>. Ma il lavoro più celebre di Jappelli è la costruzione del nuovo Caffè Pedrocchi, inaugurato il 9 giugno 1831<sup>15</sup>. Tralasciando l'aspetto architettonico dell'edificio, in forme miste di neoclassico e neogotico, si può dire che tale luogo di ritrovo sia stato un centro di idee e di discussione tra intellettuali, seguendo una moda europea. Fu qui che l'otto febbraio del 1848 venne ucciso da un soldato austriaco Giovanni Anghinoni, episodio che scatenò una pesante rivolta contro il governo di Vienna. L'età risorgimentale condusse l'Italia ad unificarsi nel 1861, e il Veneto ad aggiungersi nel 1866, ma la trattazione di tale periodo non è qui svolta perchè successiva alla morte di Bevilacqua.

All'interno del Caffè Pedrocchi, al piano superiore, si trova la cosiddetta Sala Egizia, decorata con motivi che richiamano esplicitamente l'antico Egitto, e tale ambiente non fu realizzato solo per seguire una moda esotica, ma doveva celebrare l'avventurosa vita del padovano Giovan Battista Belzoni (1778-1823). Egli in gioventù si dedicò ai lavori più disparati, tra cui la professione di barbiere e di uomo forzuto dei circhi; ma il suo spirito era talmente inquieto e curioso che non gli bastava cambiare spesso mestiere, ma dovette sfogarsi nei viaggi; è così, difatti, che nel 1803 si trasferì in Inghilterra. Il grande viaggio della sua vita però cominciò nel 1815, poichè a seguito di un incontro a Malta (allora colonia britannica), con l'emissario del Pascià d'Egitto, decise d'imbarcarsi

---

12 *Idem*, p. 225.

13 Rosabello, Autizi, 2003, p. 156.

14 *Idem*, p. 157.

15 Stella, p. 207.

per la terra dei faraoni per fare il progettista di impianti idraulici. In Egitto però si appassionò molto all'archeologia, e collaborò assai presto con le campagne di scavo: fece imbarcare per Londra il *Busto colossale di Ramesse II*, oggi al British Museum; scoprì la tomba di Sethi I, e trovò l'ingresso della piramide di Chefren. Dopo un breve ritorno a Padova nel 1819, dove donò le statue della dea Sakmet, oggi esposte ai musei degli Eremitani, decise di ripartire alla volta dell'Africa, stavolta non dell'Egitto, ma della parte centro-occidentale del continente, trovando purtroppo la morte per malattia in una località dell'odierna Nigeria il 3 dicembre del 1823<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Rosabello, Autizi, p. 161.

## *Giovanni Carlo Bevilacqua: profilo biografico*

Giovanni Carlo Bevilacqua nacque a Venezia il 3 gennaio 1775<sup>17</sup> da una famiglia di media estrazione sociale. Studiò l'arte del dipingere dapprima presso Ludovico Gallina, che morì appena un anno dopo l'inizio dell'apprendistato di Bevilacqua (1787).<sup>18</sup> In seguito, la formazione dell'artista fu affidata al pittore Francesco Fedeli detto il Maggiotto (1738-1805). Maggiotto fu un pittore apprezzato dai contemporanei dato che ottenne commissioni dalle famiglie nobili più importanti della città lagunare come i Pisani di Santo Stefano per i quali dipinse un *Redentore* (1774), o una *Santa Teresa* per Andrea Querini Stampalia. Ma l'opera più celebre di Fedeli fu una serie di centosessantotto *ritratti di Dogi, Dogaresse, Veneti Patriarchi, Cardinali, e Pontefici*, risalenti al 1778 e commissionate dal collezionista Maffeo Pinelli; è un'impresa che riprende una vecchia tradizione inaugurata da Paolo Giovio che a quanto pare soddisfaceva ancora il gusto collezionistico della fine del secolo XVIII. Ulteriore interesse di Maggiotto fu la Fisica, passione che lo condusse nel 1781 a costruire una macchina elettrica oggi non più reperibile.

La vita di Bevilacqua è testimoniata da una breve autobiografia manoscritta conservata al Museo Correr di Venezia, ms. 3414/22, fonte utilissima per conoscere la sua intera produzione artistica, e trascritta integralmente da Giuseppe Pavanello nel 1972, corredando il testo di Bevilacqua con un nutrito catalogo delle opere sia sopravvissute che non.

La prima opera citata nell'autobiografia "con figure di grandezza naturale"<sup>19</sup>, è un *Sansone dormiente sulle ginocchia di Dalila*, conservata nello studio del pittore come ricordo; mentre la prima commissione ufficiale venne realizzata per i Malanotti di Tezze di Conegliano, per i quali è citato un *Battesimo di Cristo* custodito poi nella Parrocchiale di Tezze, e quattro immagini di Maria Vergine per le camere da letto dei Malanotti<sup>20</sup>.

---

17 Pavanello, 1972, p. 18.

18 *Idem* p. 19.

19 Pavanello, 1972, p. 21.

20 *Ibidem*.



Nel 1793 avviene un fatto molto significativo nella vita di Bevilacqua; l'Accademia d'Arte di Parma indisse un concorso di pittura il cui tema doveva essere *Polissena uccisa da Pirro alla tomba d'Achille*. La versione di Bevilacqua piacque molto, dato che vinse il secondo premio su 12 partecipanti. Vincitore del concorso fu Vincenzo Ferreri (1762/64-1837)<sup>21</sup>.

Nel 1797 Bevilacqua produce la sua prima opera ad affresco. Si tratta di un *Cupido e Venere* realizzato nel mezzanino di Casa Zon, a Venezia presso la Parrocchia di Santa Giustina. Questo affresco è oggi perduto, ma si può avere un'idea di come l'opera dovesse apparire dato che nel nutritissimo *corpus* grafico del pittore, al N.74 del primo volume, conservato nell'Accademia di Belle Arti di Venezia, è documentata proprio questa immagine: la scena è circolare, e vi è immortalata la divinità della bellezza seduta su di un letto mentre giunge il piccolo Cupido col fare di volerla abbracciare. Le figure e il letto sono chiari nel colore, mentre lo sfondo è nero, o comunque scurissimo; il dipinto probabilmente aveva un fortissimo effetto di chiaroscuro, cosa che deriva dalla maniera del suo maestro, che si rifaceva spesso e volentieri ai modi di Piazzetta. Abbiamo certezza che questo *Cupido e Venere* sia quello di Casa Zon poichè nello stesso foglio vi è un'iscrizione del pittore che così recita: "Primo mio dipinto a fresco, fatto per commissione, nei mezza[nini] di casa Zon, a S.Giustina in Venezia l'anno 1797".<sup>22</sup>

Giovanni Carlo Bevilacqua cominciò come pittore di quadri ad olio, ma a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo si specializzò nell'affresco. La scelta non fu frutto di un'elaborazione personale, ma vi fu spinto dalle mode correnti e dalla numerosità delle commissioni, sempre più favorevoli ai frescanti. La società stava mutando radicalmente, dove il ceto produttivo e culturalmente dominante non era più l'antica aristocrazia, ma divenne la più concreta borghesia, che per emanciparsi si fece promotrice delle arti e fu sempre più interessata ad abbellire le proprie case. Anche i temi cambiarono, difatti se a metà '700 si prediligevano nell'arte profana scene mitologiche e allegoriche, a fine secolo si favorirono temi sempre più eroici e moraleggianti<sup>23</sup>.

---

21 *Idem*, p. 22.

22 Bandera, 2002, p. 19.

23 *Idem*, p. 17.

Tra le prime opere di Bevilacqua si segnalano ritratti che oggi non sono più reperibili<sup>24</sup>. Consistente durante tutta la sua vita fu l'opera di ritrattista, ampiamente descritta nella propria autobiografia, ma la grande maggioranza di tali ritratti non sono rintracciati, perchè vennero dispersi nel mercato antiquario, oppure altri probabilmente si trovano ancora in collezione privata.

Il presente lavoro si concentrerà sulle opere padovane di Bevilacqua, ma sarà doveroso citare alcuni lavori non padovani dell'autore.

Nel 1807 comincia la prima importante commissione pubblica di Bevilacqua. Le Procuratie nuove in Piazza San Marco, a Venezia, vennero trasformate dal regime napoleonico in palazzo reale, e ad intervenire per le decorazioni interne fu chiamato anche Giuseppe Borsato (1770-1849). I lavori nel Palazzo Reale di Venezia sono ampiamente descritti nelle memorie di Bevilacqua, e sarà quindi utile un accenno a dette opere. Primo lavoro citato si trovava nella camera da ricevimento della Vice-Regina, e consisteva in una serie di storie di Psiche, oggi non più esistenti; ma di queste opere, come di altre, vi è testimonianza nei disegni. Nell'anticamera dell'Imperatrice la decorazione era ricca di putti e amorini. Nella camera da udienza, sul soffitto, vi era immortalata *Venere condotta dalle Ore alla presenza di Giove e dell'Olimpo*, *Cupido che trasforma Peristera in colomba*, *Venere che esce dal bagno*, e infine *Venere che ottiene da Paride il vagheggiato pomo*. Tutto l'ambiente è decorato come il precedente da altre figure di putti e amorini. Nella stanza da bagno erano rappresentate varie figure femminili in volo, mentre sulle pareti vi era una *Diana corteggiata dalle ninfe*. Nel 1811 Bevilacqua dipinge ancora nel Palazzo Reale di Venezia, e in una delle camere dell'Imperatrice crea i consueti amorini festosi, mentre nel soffitto della camera delle dame vi sono *Le tre Grazie in festa*.<sup>25</sup>

Bevilacqua ebbe modo di lavorare ancora nel Palazzo Reale di Venezia sotto la dominazione austriaca in più riprese, dove però non realizzò più lavori di tale importanza.

La Villa Pisani di Stra si trovava sin dalla sua costruzione nel primo '700 nei territori di pertinenza padovana, e solo col Regno Lombardo Veneto, dal 1815, passò alla Provincia

---

24 Pavanello, 1972, p. 21. I ritratti in questione raffigurano Romolo Manetti Pievano di San Simeone Grande, i nobili Marta Campelli, Paolo Bembo, e Angelo Maria Gabrielli.

25 *Idem*, pp. 37-41.

di Venezia. Bevilacqua lavorò nel palazzo di Stra nell'anno 1811, epoca nella quale l'imponente complesso era di proprietà francese<sup>26</sup>. La villa fu possedimento napoleonico dal 1807 al 1814, e il Vicerè Eugenio, parente di Napoleone, mostrò l'intenzione di soggiornarvi; per tale occasione si vollero ammodernare alcuni ambienti dell'interno secondo i dettami dello Stile Impero, e per quanto riguarda le pitture furono chiamati a lavorare Bevilacqua stesso e nuovamente Giuseppe Borsato.

Nelle sue memorie Bevilacqua racconta che il lavoro di ammodernamento del palazzo di Stra venne realizzato in quaranta giorni con grande fretta<sup>27</sup>. Leggendo le parole del pittore sembra che l'esecuzione dei lavori fosse condotta in maniera assai improvvisata e priva di un preciso programma iconografico. "*Dipinga qui ciò che gli sembra conveniente, la lascio in piena libertà di fare ciò che gli aggrada*"<sup>28</sup>, disse l'architetto Soli, direttore dei lavori, al pittore; dunque sarebbe da pensare ad un ciclo di dipinti dotati di mero carattere decorativo.

Nella prima stanza Bevilacqua dipinge figure inerenti al mito di Ganimede, in particolare tra le finestre sono raffigurati Ebe in compagnia di Ganimede, mentre sull'altro lato è rappresentato Mercurio che viene inviato da Giove per una non specificata missione, forse per rapire Ganimede. A scopo ornamentale sono dipinti nella stanza uccelli e motivi floreali, mentre sulle sovrapporte vi sono ritratti di soggetti non individuabili<sup>29</sup>.

Sulle pareti della Sala di Apollo vi è raffigurata detta divinità circondata dalle dodici ore, mentre sul soffitto sono raffigurati clipei contenenti le raffigurazioni dei pianeti Vesta, Venere, Marte, Terra, Saturno, Giunone, Giove, Pallade, Cerere, e Mercurio. Sulle sovrapporte vi è una scena di sacrificio ad Apollo<sup>30</sup>. Tutta la stanza dunque celebra il dio Apollo come signore del giorno, forse la divinità potrebbe essere una personificazione di Napoleone Imperatore come padrone assoluto e patrono delle arti, una delle qualifiche, appunto, di Apollo.

La cosiddetta camera di Maria Anna Carolina ha una decorazione essenzialmente ornamentale, poichè sul soffitto vi sono diciotto semilunette monocrome con putti in

---

26 Lucchetta, 1996, p. XXIX.

27 Pavanello, 1972, p. 43.

28 *Idem*, p. 42.

29 Lucchetta, 1996, p. LI.

30 *Idem*, pp. LI-LII.

fešta, e al centro una cornice dentro la quale sono raffigurati altri quattro putti con ghirlande<sup>31</sup>.

Mentre la stanza da bagno è decorata da Pietro Moro e Giuseppe Borsato<sup>32</sup>, l'antibagno contiene invece decorazioni di Bevilacqua, che sui colori verde, bianco ed oro dipinge medaglioni che contengono putti danzanti e figure femminili in preghiera davanti a statue all'antica; sul soffitto vi è invece una figura geometrica di cerchio che contiene al suo interno una stella a sedici punte; mentre sulle sovrapporte vi sono dipinte lire tra motivi floreali<sup>33</sup>.

La cosiddetta Camera di Napoleone ha oggi pitture che risalgono ad una fase successiva, ma si sa che qui era intervenuto Bevilacqua, che nell'autobiografia dice di aver dipinto "*quatordecì figure di donine danzanti nel soffitto, e due grandi Bassirilievi, con due altri pezzi rotondi tutti rappresentanti fatti della storia di Psiche*"<sup>34</sup>.

A partire dal 1820 le commissioni nella città di Venezia si diradano in favore della terraferma<sup>35</sup>, dove realizzò ancora notevoli opere. Si veda ad esempio il lavoro svolto nella lontana Trieste negli anni 1820-21, dove in Sala Borsa dipinse un perduto *Trionfo di Teti e Nettuno*.<sup>36</sup>

Bevilacqua eseguì la maggior parte delle sue opere nella città di Venezia, sua patria, e fu molto attivo anche durante gli anni del Lombardo Veneto, ma il meglio di sé lo dette durante l'epoca napoleonica dando forma, nelle Procuratie ridotte a Palazzo Reale, e nella villa di Stra, a quel sogno neoclassico fatto di grazia quasi cristallina, servendosi di colori pastello tanto cari alla tradizione veneta del secolo XVIII nella quale l'autore si formò.

Giovanni Carlo Bevilacqua si spense nella sua Venezia il 28 agosto 1849.

---

31 *Idem*, p. LIII.

32 *Idem*, p. LV.

33 *Ibidem*.

34 Pavanello, 1972, p. 44.

35 Bandera, 2002, p. 26.

36 *Idem*, p. 25.

## *Schiavonia, chiesa parrocchiale*

Schiavonia è una località facente parte del Comune di Este; e qui si trova, a detta di Bevilacqua, il suo *"Primo grande lavoro da me a fresco eseguito, ed il primo dei tanti soffitti di chiese ch'io feci"*<sup>37</sup>. Difatti il pittore veneziano durante la sua carriera eseguì molti affreschi per i soffitti di chiese della terraferma, di cui molti verranno trattati nel presente lavoro; tanti sono ancora oggi conservati, mentre altri, come quello di Casale di Scodosia raffigurante *l'Assunzione di Maria* e i quattro *Evangelisti*, risultano distrutti.

La chiesa parrocchiale di Schiavonia d'Este è intitolata alla Natività di Maria, e ha origini quattrocentesche, anche se è stata completamente rifatta a metà '700. Fu difatti consacrata il 25 giugno 1752 dal cardinale Carlo Rezzonico, futuro papa Clemente XIII, allora vescovo di Padova (carica tenuta dal 1743 al 1758). Le opere di Bevilacqua risalgono però al 1804, e furono commissionate dal parroco don Pietro Maria Benvenuti (1768-1848), che fu nominato a reggere la parrocchia il 21 agosto 1796<sup>38</sup>. La richiesta era quella di dipingere nel soffitto la *Natività di Maria*, soggetto titolare della chiesa, anche se all'interno dell'edificio è ancora oggi presente una pala di analogo soggetto di G.B.Pellizzari del 1636 (figura 1), che però non piacque troppo al pittore neoclassico, che così scriveva nella sua autobiografia: *"Eravi la Palla dell'Altare maggiore che la rappresentava [la Natività di Maria] nei comuni modi con S. Anna nel letto, la bambina fra le mani di fantesche, varie altre donne assistenti al letto di S. Anna, cose che non mi sembravano del tutto decenti in un sacro tempio, ma che pure aggradivano al popolo, ed era cosa difficile soddisfarlo in modo diverso"*<sup>39</sup>. La Pittura del secolo XVII godeva di scarsissima fortuna negli ambienti colti di inizio '800 per via dell'enorme differenza di gusto ed approccio creativo tra le due epoche.

La scena del soffitto (figura 2), è tripartita in tre eleganti riquadri che riprendono un andamento mistilineo molto di moda nelle decorazioni venete del '700, e a quanto pare tale motivo piaceva ancora nel corso del primo '800. Il vano centrale (figura 3), contiene l'affresco più importante, la *Natività di Maria*. Mentre Pellizzari in epoca barocca

37 Cfr. Pavanello, 1972, p. 34.

38 Grosselle, 2005, p. 8.

39 Cfr. Pavanello, 1972, p. 33.

raffigurò esplicitamente il momento successivo al parto di Sant'Anna, e forse fu questo che infastidì il pittore ottocentesco. Bevilacqua realizzò un'immagine simbolica dove Maria scende dal cielo scortata da angeli. L'idea gli venne dopo aver studiato le sacre scritture, dove trovò una frase significativa nel capitolo 24 della Genesi: "*Ipsa est Mulier quam preparavit Dominus Filio Domini mei*"<sup>40</sup>, che tradotta in Italiano risulta: "*Quella sarà la moglie che il Signore ha destinata al figlio del mio padrone*"<sup>41</sup>; si tratta di Rebecca, che viene designata dal servo di Abramo, Eliezer, come futura moglie di Isacco, mandando così avanti la discendenza del Patriarca. Il parallelismo tra i fatti dell'Antico Testamento e quelli del Nuovo è una tradizione antichissima dove ciò che accade nel testo ebraico può essere interpretato, più o meno forzatamente, come anticipazione di ciò che viene raccontato nei Vangeli ed Atti degli Apostoli.

Nella parte bassa del detto vano vi sono angeli e musicisti che annunciano la venuta di Maria, mentre nella parte alta è raffigurata la Trinità, con Gesù Cristo sulla sinistra, e Dio Padre sulla destra seduti sopra delle nuvole ed in compagnia di putti; mentre all'apice della decorazione vi è lo Spirito Santo personificato da una colomba.

Nel vano inferiore, che volge alla porta d'ingresso della chiesa (figura 4), sono raffigurati due angeli in volo che vestono articolati panneggi, e reggono in mano un cartiglio su cui è scritta la frase di *Genesi, 24, 44*, mentre in basso, a detta di Bevilacqua, vi sono le personificazioni del Peccato e dell'Idolatria che fuggono spaventati<sup>42</sup>; ma in realtà nell'affresco sembra di poter cogliere una sola figura che cerca riparo dietro una nuvola; tra i bozzetti nn. 4065-4069 del Museo Correr di Venezia vi è proprio il cartone che prepara tale scena, ed effettivamente sono qui presenti due figure che vengono schiacciate in basso dalla miracolosa forza dei due angeli. Si possono proporre due differenti versioni su questo scarto tra bozzetto ed opera finita: la prima è che il pittore modificò il dipinto in corso d'opera, e non ricordava più, ad oltre quarant'anni di tempo, di aver apportato tale modifica; oppure il dipinto potrebbe essere stato modificato a seguito di un restauro<sup>43</sup>.

Il riquadro (figura 5), che volge al presbiterio, ospita le raffigurazioni della Fede,

---

40 *Ibid.*

41 *Genesi, 24, 44.*

42 Pavanello, 1972, p. 34.

43 Pavanello, 1971, p. 3.

dell'Innocenza, e della Religione Cattolica: la Fede è rappresentata come una donna velata che tiene nella mano destra il calice con dentro il sangue di Cristo, riferimento all'Eucarestia, e la sinistra sorregge una grande croce, simbolo universale del Cristianesimo, e forse anche riferimento alla Passione. La religione Cattolica è raffigurata come una donna che contempla il cielo ed ha alla sua destra un libro aperto, presumibilmente la Bibbia. Infine l'Innocenza, accompagnata da un animale che sembra essere un agnello, osserva devota le altre due figure.

Bevilacqua, il parroco Benvenuti, e i fedeli della chiesa di Schiavonia furono soddisfatti di questo lavoro, e la contentezza del pittore si percepisce dalle sue stesse parole: "*In tal modo ottenni il contentamento del Parroco, dei villici, e quello che più interessa di tutti quelli di buon criterio, e feci conoscere che ben si può rappresentare con verità e decenza la venuta al Mondo di Maria, senza ricorere a quel basso, e goffo modo generalmente usato di rappresentarla*"<sup>44</sup>. Probabilmente Bevilacqua criticava le rappresentazioni troppo realistiche ed umili della Natività di Maria, che la facevano sembrare quasi una scena di genere.

Nella parte alta delle pareti della chiesa sono raffigurati, entro grandi lunette, i quattro *Evangelisti* accompagnati dal loro animale simbolo, a parte San Matteo che è in compagnia di un angelo. Proprio la lunetta che contiene la raffigurazione di quest'ultimo è purtroppo molto rovinata e ormai illeggibile, necessiterebbe dunque di un restauro (figura 6).

Sempre sulla parte alta delle pareti, stavolta negli angoli, sono dipinte finte statue a chiaroscuro che raffigurano *San Pietro, San Paolo, Sant'Ambrogio, Sant'Agostino, Isaia e Geremia*; quindi quattro *Padri della Chiesa* e due *Profeti maggiori* (figura 7).

Nella sagrestia della chiesa è conservato il ritratto di don Pietro Benvenuti (figura 8), realizzato ad olio su tela, 100x80 cm. Tale dipinto raffigura il religioso che osserva lo spettatore; il suo sguardo appare quasi timido, ma allo stesso tempo tutto l'insieme emana una certa austerità per via delle gamma cromatica sobria, e di un improvviso fascio di luce sul volto e la mano destra che sorregge un libro. In piccolo, in alto a destra, è scritto in caratteri latini maiuscoli "PARR. PIETRO BENVENUTI".

Sembra, in conclusione, che l'intero ciclo di Schiavonia voglia in un qualche modo

---

44 Cfr. Pavanello, 1972, p. 34.

rappresentare le origini della cristianità e i suoi precursori.

Queste appena elencate, e descritte, sono le opere conservate nella chiesa di Schiavonia; ma Bevilacqua cita tra i lavori realizzati per questo ampio ciclo anche altre opere oggi non più rintracciate: vi era una *Vergine con Bambino* rappresentata "*sulla pubblica strada per soddisfare alla divozione di quella gente*"<sup>45</sup>: quindi ci si può immaginare che si trattasse di un'edicola votiva. In ultimo doveva trovarsi anche un dipinto ad olio che raffigurava ancora una volta la Vergine, ma stavolta senza il Bambino.



FIGURA 1: Giovan Battista Pellizzari, *Natività della Vergine*, 1636, Schiavonia, chiesa parrocchiale

---

45 *Ibid.*





FIGURA 2: Veduta d'insieme del soffitto della chiesa parrocchiale di Schiavonia.



FIGURA 3: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Natività di Maria*, affresco, 1804, Schiavonia, chiesa parrocchiale.



FIGURA 4: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Angeli in volo*, affresco, 1804, Schiavonia, chiesa parrocchiale



FIGURA 5: Giovanni Carlo Bevilacqua, *La Religione Cattolica, la Fede, e l'Innocenza*, affresco, 1804, Schiavonia, chiesa parrocchiale.



FIGURA 6: Giovanni Carlo Bevilacqua, *San Matteo*, affresco, 1804, Schiavonia, chiesa parrocchiale.



FIGURA 7: Giovanni Carlo Bevilacqua, *San Pietro*, affresco, 1804, Schiavonia, chiesa parrocchiale.



FIGURA 8: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Ritratto del parroco Pietro Maria Benvenuti*, olio su tela, 1804, Schiavonia, chiesa parrocchiale, sagrestia.

## ***Padova, Palazzo Sambonifacio Polcenigo***

Il palazzo si trova nel pieno centro storico di Padova, in via Isabella Andreini, nel luogo dove sorgeva il Castello Carrarese.

Palazzo Sambonifacio Polcenigo (figg. 1 e 2), è un edificio di origini quattrocentesche, ma che fu molto rimaneggiato negli ultimi anni del '500 consegnando all'esterno l'aspetto attuale; mentre l'interno venne modificato tra il '600 e l'800. Il cortile dell'edificio, non visitabile perchè sede di un condominio, è porticato, ed ha un'architettura di impronta tardo cinquecentesca.

All'interno vi è uno scalone adorno di affreschi settecenteschi di autore ignoto, che conduce ad una galleria prospiciente il cortile, anch'essa decorata da artisti ignoti. Sulla via Andreini invece si trovano alcune piccole stanze dotate di gradevoli decorazioni: una saletta abbellita da cineserie settecentesche, una stanza neoclassica che vide l'intervento di Bevilacqua; un'altra stanza con stucchi e dipinti; ed infine un salotto settecentesco decorato con stucchi e medaglioni<sup>46</sup>.

La stanza neoclassica contiene affreschi che la guida di Checchi-Gaudenzio-Grossato attribuisce a Giovanni De Min (1786-1859), ma si è sicuri che invece siano di Bevilacqua poichè nella sua autobiografia il pittore elenca tali dipinti come opera propria nominando anche il committente: si tratta di Elia Polcenigo, Conte di Fanna e Maniago<sup>47</sup>. Le opere realizzate per questa stanza sono un *Imeneo di Amore e Psiche* sul soffitto, mentre sulle sovrapporte sono dipinte figure femminili che scherzano con amorini. Purtroppo non è stato possibile visionare dal vivo le opere, dato che si trovano all'interno di un'abitazione privata; ma sul sito del Catalogo Generale dei beni culturali è stato possibile rintracciarne le riproduzioni. (10500013894D-1, 0500013894D-2, e 0500013984D-3). La scena con l'*Imeneo di Amore e Psiche* (figura 3), è presa dal lieto fine della vicenda di *Amore e Psiche*, narrata nell'*Asino d'oro* di Apuleio: è dunque il momento in cui la coppia, felice, riesce ad unirsi in matrimonio. La scena, molto semplice sotto l'aspetto compositivo, è incorniciata da un ovale: sono rappresentati sulla

46 Le informazioni sull'interno dell'edificio sono ricavate da Checchi, Gaudenzio, Grossato, 1961, pp. 618-619.

47 Cfr. Pavanello, 1972, p. 44.

destra Giunone e Giove accompagnato da un'aquila; al centro della scena vi è un braciere acceso, e sulla sinistra si trovano Amore e Psiche abbracciati, a loro volta accompagnati da un putto che regge una fiaccola accesa. Tutti i personaggi sono abbigliati all'antica, e l'intera scena dà un effetto di schematica geometria.

Le sovrapposte della stessa stanza (figg. 4 e 5), sono speculari tra di loro, e rappresentano scene simili inscritte in preziose cornici geometriche abbellite da motivi vegetali; in una vi è una donna che insegna ad un putto, forse Cupido, a tirare con l'arco; mentre nell'altra vi è sempre una figura femminile, seduta, che gioca con un amorino.

Si può supporre che il tema amoroso del ciclo possa far riferimento ad un matrimonio celebrato in famiglia.

Le opere citate risalgono tutte al 1811, come si ricava dal corrispondente passo autobiografico di Bevilacqua<sup>48</sup>.



FIGURA 1: Padova, Palazzo Sambonifacio Polcenigo, veduta esterna.

---

48 Cfr. Pavanello, 1972, p. 84.



FIGURA 2: Padova, Palazzo Sambonifacio Polcenigo, veduta esterna.



Figura 3: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Imeneo di Amore e Psiche*





Figura 4: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Donna che scherza con Amorino*.



Figura 5: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Donna che scherza con amorino*.

## *Padova, Palazzo Duse Masin*

L'edificio è situato in Prato della Valle (vedi figura 1), ed esteriormente risulta come un semplice palazzo con portici al piano terra; ma all'interno si trova uno dei cicli di affreschi più importanti del Neoclassicismo veneto, non solo per via della grande quantità di opere, ma anche grazie al prestigio dei nomi che vi lavorarono: alcuni dipinti, infatti, e questo è reso certo dalle ricevute di pagamento conservate nell'archivio della famiglia Duse Masin, sono di mano di un giovane Francesco Hayez, uno dei più importanti pittori italiani del XIX secolo.

L'edificio si origina tra il '600 e il '700 dall'accorpamento di quattro casette<sup>49</sup>, assumendo una forma simile a quella attuale; al riguardo può essere utile l'incisione di Francesco Piranesi (figlio del più celebre Giovanni Battista), del 1786 (figura 2), che mostra il Prato della Valle immortalato da Santa Giustina: si tratta di una delle pochissime vedute settecentesche che mostrano quel lato della grande piazza, difatti i più celebri dipinti e incisioni di Canaletto e Francesco Guardi si focalizzano sul versante opposto di quello spazio. Nell'incisione di Piranesi il palazzo Duse Masin è quasi identico a come appare oggi, unica differenza è l'ultimo piano che risulta essere più basso.

L'edificio subì nel corso del '700 molti passaggi di proprietà, sino al 1812, quando venne acquistato dal conte Bernardo Duse Masin, esattore delle tasse per conto del Dipartimento del Brenta<sup>50</sup>. Finita l'età napoleonica il nobiluomo decise di rivoluzionare completamente l'edificio, e tra il 1816 e il 1818 venne sopraelevato l'ultimo piano, ammodernata la scala principale installando un'avveniristica ringhiera in ferro, ma soprattutto si chiamarono i migliori artisti in circolazione che potessero decorare l'interno del palazzo. Il capo dei lavori fu Giuseppe Borsato (1770-1849), figura che si ritrova spesso a contatto con Bevilacqua nelle imprese di decorazione per l'edilizia civile, segno che la loro collaborazione negli ambienti di villa Pisani a Stra e di Palazzo Reale a Venezia aveva ottenuto molto successo. Accanto a Borsato e Bevilacqua

---

<sup>49</sup> Zava, 2018, p. 77.

<sup>50</sup> *Ibid.*

operarono in palazzo Duse Masin anche Pietro Moro, pure egli reduce dall'impresa di Stra; Sebastiano Santi (1789-1865), e il celeberrimo, ma allora ancora giovane, Francesco Hayez (1791-1882). Sappiamo che quest'ultimo rimase insoddisfatto dalla collaborazione con Borsato, dato che nelle sue memorie così scriveva: "*Quel lavoro era tale da non rendermi contento perchè essendo di sola decorazione non potevo fare quegli studi necessari per avanzare nell'arte*".<sup>51</sup> Non a caso pochissimo tempo dopo Hayez cambiò radicalmente maniera, dedicandosi ai soggetti storici che lo resero poi famoso.

Scorrendo l'autobiografia di Bevilacqua, ci si accorge che egli aveva già lavorato per il conte Duse Masin dipingendo l'interno della sua villa alla "Mira Vecchia" (le attuali località Mira Porte e Mira Taglio), dove realizzò "*Venere e Adone, Amor e Psiche, la Concordia, e varie figure nei laterali. Nel piano superiore in una stanza Venere e Cupido, in altra Jfi con Jante, in una terza Venere sola*"<sup>52</sup>. Queste opere sono del 1816 e risultano oggi distrutte.

Sicuramente Bernardo Duse Masin gradì i dipinti di Mira, dato che chiamò Bevilacqua a dipingere nuovamente, stavolta per il palazzo cittadino. Il pittore, dal canto suo, nell'autobiografia descrive molto velocemente le sue opere fornendo una semplice enumerazione dei dipinti realizzati; ma anche se liquida quest'esperienza con poche righe, tale testimonianza risulta preziosa, poichè trattandosi di un'impresa corale è così possibile sapere quello che effettivamente egli ha realizzato.

Tralascio in questa sede le opere di Borsato, Moro, Santi, e Hayez, soffermandomi sui dipinti di Bevilacqua.

Gli interventi di Bevilacqua sono concentrati in due stanze dell'edificio, entrambi sale da pranzo<sup>53</sup>. La sala dei pasti al piano nobile presenta dipinti realizzati ad encausto, tecnica consistente nel mescolare i colori con la cera e nello stenderli sulla superficie quando ancora sono caldi; tale sistema era molto in uso nell'antica Roma, soprattutto nella zona di Pompei; infatti esso tornò in auge dopo la scoperta della città vesuviana avvenuta nel 1748. Sul soffitto della stanza sono raffigurate le *Ore che spargono i fiori*; costoro, secondo la mitologia, sono figlie di Giove e di Temi, ed hanno il compito di

---

51 Cfr. Mazzocca, 1995, p. 113.

52 Cfr. Pavanello, 1972, p. 55.

53 *Idem*, p. 57; Zava, 2018, pp. 79-80.

custodire l'Olimpo. La tradizione figurativa si stabilì in epoca romana, come anche il numero di esse, cioè nove. Tutto questo è rispettato nel dipinto di Bevilacqua, che fornisce all'opera una grande grazia di sapore classicizzante per via anche della chiara gamma cromatica dell'opera. Il modello del dipinto è il disegno n.52 dell'Accademia di Belle Arti<sup>54</sup> (figura 3); Tale disegno vede comparire undici figure anziché nove; ma per il resto lo si può considerare abbastanza fedele al lavoro definitivo. Importante è anche il disegno n. 431<sup>55</sup>. In questo secondo disegno, uno studio sia di figure che di composizione, conta anch'esso undici figure anziché nove. Sembra quindi che l'espunzione di due figure sia stato deciso mentre Bevilacqua stava dipingendo nella sala del palazzo.

Sulle pareti della stanza sono rappresentate altre scene mitologiche entro riquadri rettangolari. Una di queste è il *Banchetto degli Dei*. La scena è presa frontalmente, e si vede una tavola a forma di ferro di cavallo a cui siedono, tutti da un lato, gli dei dell'Olimpo al cui centro vi è Giove pronto per un brindisi. Le divinità siedono sopra nuvole; mentre per terra ci sono due grandi vasi e un'aquila. Nella parte alta del dipinto invece si vede un uomo in volo (Ganimede, coppiere degli dei), intento a versare del vino a Giove, e sopra ancora compaiono due putti che reggono un drappo. Il disegno n. 432<sup>56</sup> (figura 4), studia tale dipinto, dove le uniche due differenze significative riguardano l'inversione della figura di Ganimede e la mancanza dell'aquila bronzea.

La scena successiva raffigura le tre *Grazie* che danzano accompagnate da putti musicanti. L'ambiente in cui esse sono descritte è alquanto stilizzato, dato che sembrano ballare sopra un'isola sospesa in aria su cui spuntano due esili arbusti; nonostante però la semplicità della composizione, l'atmosfera appare assai gradevole e conviviale. Il disegno n. 550<sup>57</sup> (figura 5), progetta la scena che risulta completamente invariata nell'opera finita.

Le *Muse che suonano* costituiscono il soggetto di un'altra pittura muraria dove compaiono tutte le nove divinità, alcune delle quali intente a suonare delle lire, mentre

---

54 Volume I, realizzato a penna bruna e rossa, acquerello, riquadro a penna, e quadrettatura a matita, 229x298 mm. Cfr. Bandera, 2002, p. 110

55 volume II, realizzato a matita e penna con 196x274mm di misure, non colorato. Cfr. *Idem*, p. 169.

56 volume II, realizzato a matita, penna e inchiostro bruno, 196x275mm. Cfr. *Ibid.*

57 volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, 195x274 mm. Cfr. *Idem*, p. 183.

altre aspettano che siano consegnati loro i flauti da Euterpe. La scena è ambientata in un luogo simile a quello delle *Tre Grazie che danzano*, con l'unica presenza di un basamento di pietra su cui si appoggia Clio. Il disegno n. 429<sup>58</sup> (figura 6), mostra l'assetto compositivo così come compare nell'opera finita, presentando in basso anche i nomi delle singole Muse, probabilmente un appunto dell'artista per riuscire a distinguere meglio le singole divinità e per poi dipingerle con maggiore rigore filologico.

L'episodio con *Le compagne di Diana alla caccia* presenta la dea Diana in compagnia delle Ninfe che appaiono assai partecipi all'attività venatoria; una di loro incita un cane a rincorrere un cinghiale che si è nascosto dietro un gruppo di secchi arbusti. La scena appare piuttosto concitata, ma quasi bloccata nella dinamica, ricordando quasi un cammeo antico<sup>59</sup>. L'autore non vuole fare riferimento ad un avvenimento preciso della storia di Diana, come con le Muse; ma vuole dipingere una sorta di scena di genere antichizzante e dai toni rassicuranti, adatta per l'appunto ad una sala da pranzo, dove non trovano spazio scene particolarmente drammatiche. Curioso notare che nel disegno n. 428<sup>60</sup> (figura 7), il cinghiale braccato dal cane è un cervo, animale più iconico da inserire in una storia di Diana.

L'ultima scena dipinta con certezza da Bevilacqua nella sala da pranzo del piano nobile di palazzo Duse Masin è *Vertumno e Pomona*. L'episodio è tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (XIV 622-697, e 765-769). Vertumno era una divinità di origine etrusca, e presiedeva al cambiamento delle stagioni, nonché agli alberi da frutto. Costui poteva cambiare aspetto a piacimento. Attributi simili erano collegati alla dea Pomona, anch'essa patrona degli alberi da frutto: date le affinità, i due finirono con l'innamorarsi. Nei loro incontri, che avvenivano spesso in incognito, Vertumno giungeva dall'amata travestito da donna; ed è proprio uno di questi incontri che viene fissato nel dipinto di Bevilacqua. Nella scena Vertumno è abbigliato con un saio ed ha le sembianze di una vecchia, mentre Pomona appare come una bellissima donna che tiene dei frutti nel grembo, e un ramo con delle foglie nella mano sinistra. A lato vi è un satiro che suona il flauto di Pan, mentre dietro di lui vi è un pastore arcaico che sta cercando il suo cane, posizionato sul lato destro del dipinto, a fianco dei consueti arbusti. Nel corrispondente

---

58 Volume II, matita, penna, inchiostro bruno, 195x274 mm. Cfr. *Idem*, p. 169.

59 Pavanello, 1971, p. 3.

60 volume II, 196x274 mm. Cfr. Bandera, 2002, p. 169.

disegno n.427<sup>61</sup> (figura 8), il pastore ha un aspetto meno primitivo e non è accompagnato dal bastone; anche il cane è in una posa diversa, di profilo mentre ascolta il richiamo del padrone.

Giovanni Carlo Bevilacqua dipinse anche in un'altra stanza del palazzo, stavolta non al piano nobile, ma all'ultimo. Si trattava probabilmente di un'altra sala da pranzo<sup>62</sup>, che sul soffitto presenta, sempre ad encausto, le tre *Grazie che ballano* su una nuvola; due di esse raccolgono ghirlande di fiori che sono loro offerte da putti. Altre coppie di putti suonano. Di questo affresco non sono pervenuti disegni preparatori, ma l'autografia di Bevilacqua non può essere messa in dubbio sulla scorta della testimonianza del passo autobiografico relativo; ma anche la grande affinità stilistica con i dipinti al piano inferiore conferma la medesima paternità.

L'autobiografia di Bevilacqua cita però anche un altro dipinto posto in una stanza all'ultimo piano di palazzo Duse Masin: si tratta di "*Psiche tradotta da Zefiro alla reggia di Cupido*", dipinto oggi non più esistente, e purtroppo neppure tramandato da alcun disegno.<sup>63</sup>



Figura 1: Padova, Palazzo Duse Masin

---

61 Vol. II, matita, penna e inchiostro bruno, 195x275 mm. Cfr. *Idem*, p.168.

62 Zava, 2018, p. 80.

63 Pavanello, 1972, p. 58.

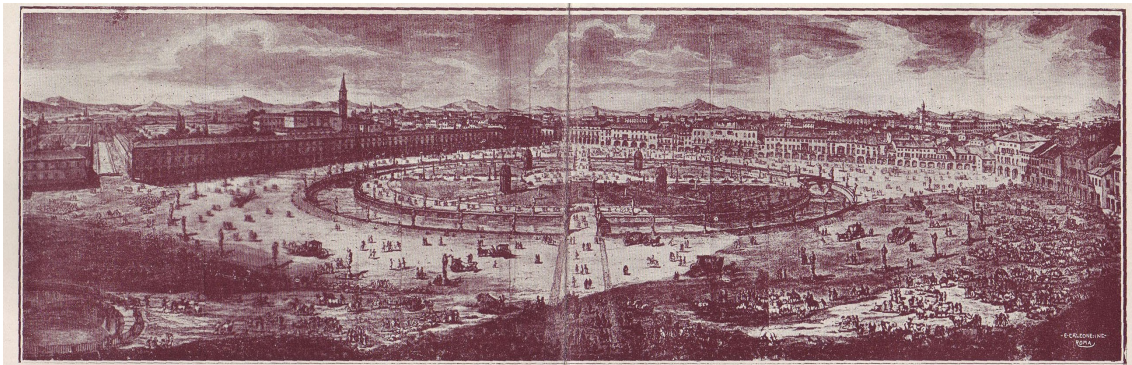


Figura 2: Francesco Piranesi, *Prospettiva della nuova piazza in Padova dietro la generale idea già concepita ed in gran parte effettuata dall'ecce.mo Sig. Andrea Memmo*, 1786ca.



Figura 3: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Le Ore spargono fiori*, Venezia, Accademia di Belle Arti

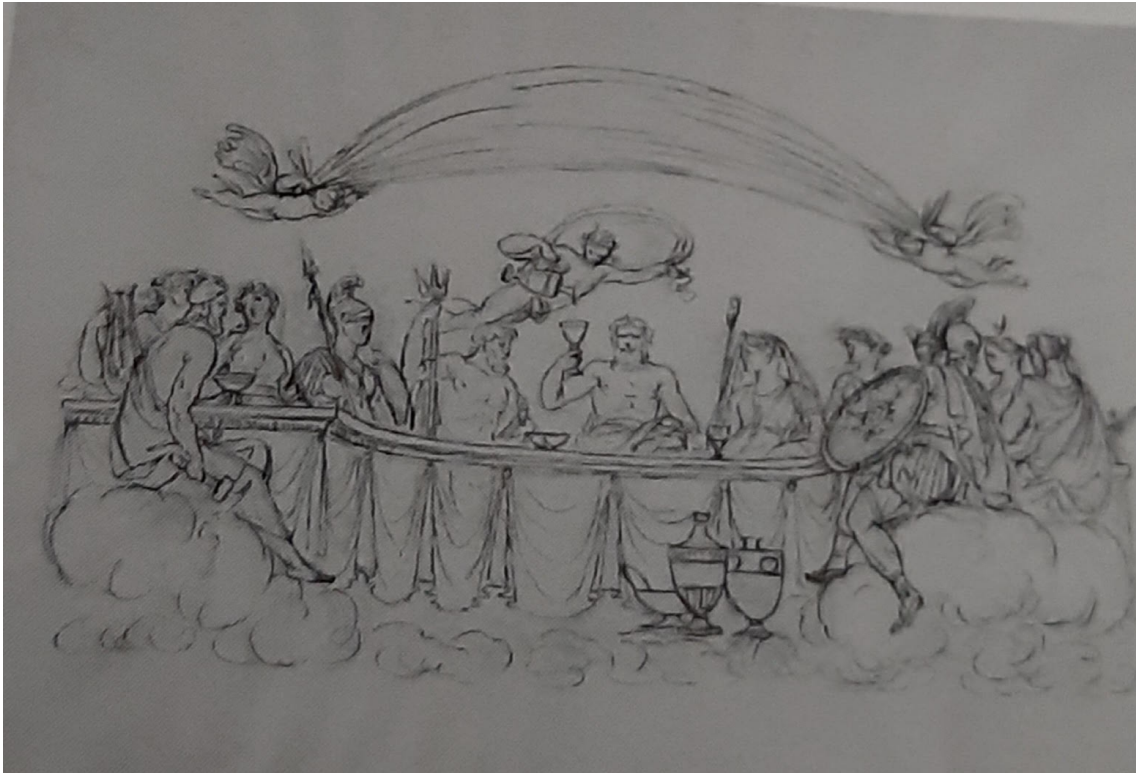


Figura 4: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Il banchetto degli dei*, Venezia, Accademia di Belle Arti.

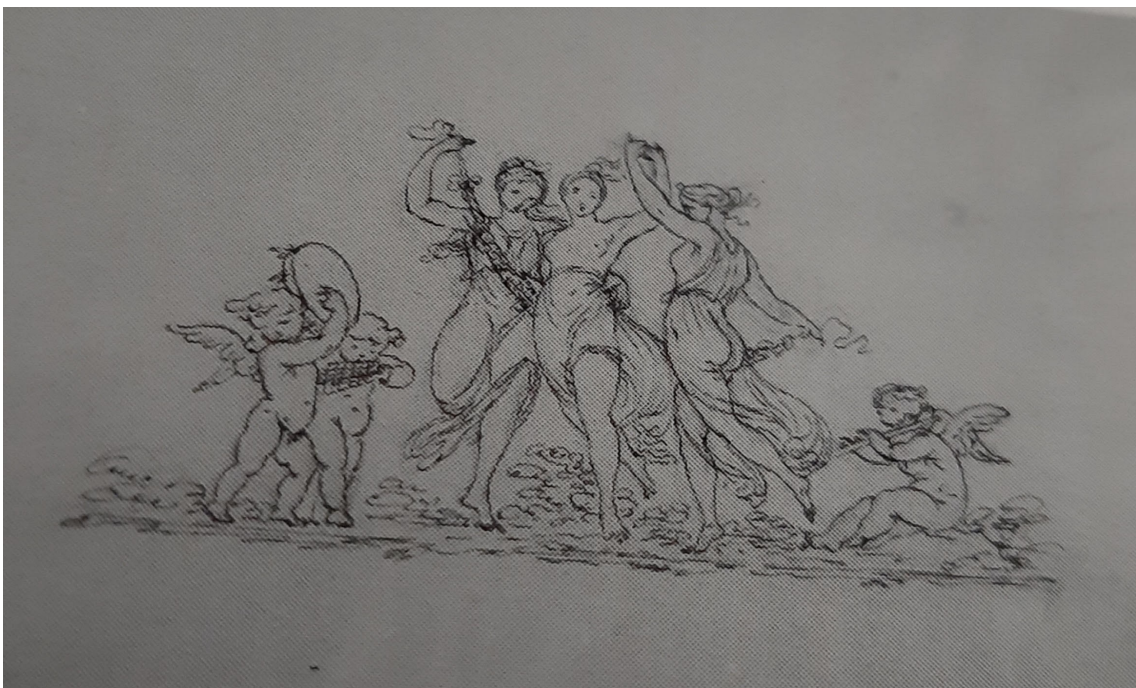


Figura 5: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Le Grazie che danzano*, Venezia, Accademia di Belle Arti.



Belle Arti.



Figura 6: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Le Muse*, Venezia, Accademia di Belle Arti.



Figura 7: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Le compagne di Diana alla caccia*, Venezia, Accademia di Belle Arti.



Figura 8: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Vertumno e Pomona*, Venezia, Accademia di Belle Arti.

## *Padova, lo scalone di Palazzo Zabarella*

*Sposa, a l'esperto Fabbro  
Gli acuti FERRI appresta,  
Il Nome tuo sol resta  
In marmo ad eternar.*

*La viva PIETRA in pronto  
Lo sposo ecco già tiene;  
Al Nome tuo conviene  
L'epigrafe formar.*

*Anna, a Te, che or primeggi  
Tra le Antenoree spose,  
Le Grazie gigli e rose  
Spargendo a nemi van.*

*E quando de le Madri  
Sarai l'onor, a i Figli  
Esse di rose e gigli  
Le cune infioreran.<sup>64</sup>*

Queste quattro quartine di autore ignoto siglate *A.B.C.*, celebrano le nozze tra il conte Giacomo Zabarella e la nobildonna Anna Ferri avvenute nel 1802. I matrimoni tra nobili erano spesso una valida occasione per pubblicare epitalamî, poesie d'occasione dal tono festoso, e per rinnovare alcuni ambienti dei palazzi di famiglia. Normalmente i lavori di ristrutturazione avvenivano a ridosso delle nozze, ma in questo caso si dovette aspettare il 1816 perché si desse il via alla risistemazione del palazzo. Il motivo di tale ritardo non deve destare meraviglia, dal momento che il periodo tra il 1802 e il 1815 fu segnato

---

<sup>64</sup> Di Mauro, 1996, p. 60.

dall'apocalisse napoleonica, e forte poteva essere il timore che i nuovi ambienti venissero immediatamente distrutti dalle operazioni belliche, o che la famiglia potesse cadere in disgrazia dati i continui cambi di dominazione e la pesante tassazione imposta. Alcuni nobili invece si arricchirono, come il conte Bernardo Duse Masin, ma ebbe anch'egli la prudenza di aspettare la fine della guerra. Unico tra i citati nel presente lavoro che non attese l'esito delle ostilità fu Elia Polcenigo, che si sentì di rinnovare una stanza del suo palazzo nel corso del 1811. Il caso di Pietro Benvenuti, che fece riadornare la parrocchiale di Schiavonia nel 1804, andrebbe trattato a parte dato che l'edilizia religiosa, come quella pubblica, veniva invece promossa e lautamente finanziata per diffondere i valori etici della nuova epoca soprattutto in funzione reazionaria.

Nel 1816 Giacomo Zabarella contatta l'architetto Daniele Danieletti che esegue due interventi sul palazzo di via San Francesco: abbellisce l'atrio erigendo sui lati alcune colonne di ordine tuscanico, e rinnova lo scalone di accesso al piano nobile. Quest'ultimo lavoro mostra un notevole virtuosismo nella gestione dello spazio, dal momento che detto vano ha dimensioni assai ridotte per potervi erigere una scala monumentale, e questo si nota anche dalla tortuosa pianta delle rampe; ma l'esito è comunque di grande ariosità.<sup>65</sup> I lavori per questi ambienti nel 1817 risultano già terminati; ci informa di ciò una fonte coeva, la *Guida per la città di Padova all'amico delle Belle Arti* di Giannantonio Moschini<sup>66</sup>.

Arrivati al 1818 si commissionarono le decorazioni pittoriche del palazzo. La squadra incaricata fu composta da Giuseppe Borsato e Giovanni Carlo Bevilacqua per lo scalone, mentre le altre sale del piano nobile furono affidate a Francesco Hayez.<sup>67</sup>

Borsato realizza una complicata quanto scenografica quinta architettonica fatta di riquadri rettangolari intervallati da lesene ioniche al cui interno Bevilacqua dipinge in finto stucco dei medaglioni che raffigurano la Fama in varie attitudini. Costei è una messaggera degli dei dell'Olimpo, una donna alata, il cui compito principale è quello di annunciare le vittorie militari; e in effetti la recente sconfitta di Napoleone a Waterloo nel 1815 fu un gran successo per un'Europa ormai esausta da quasi vent'anni di guerre

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Idem*, p. 61.

continue.

I medaglioni di Bevilacqua sono otto, e alcuni di essi immortalano la stessa scena; è infatti ricorrente vedere la Fama che regge corone di alloro e incide un nome non ben precisato (le fonti reperite non lo citano, e l'ambiente è attualmente chiuso al pubblico per via dell'allestimento di una mostra), del vincitore di una battaglia su di uno scudo; è presente anche mentre tiene in mano una cornucopia ed una palma, simboli di ricchezza e vittoria.

L'aulica e solenne glorificazione bellica si stempera ed alleggerisce nel soffitto, nel cui oculo centrale (figura 1), circondati da eleganti cornici in finto stucco, sempre di Borsato, Bevilacqua dipinge due gruppi di putti; il primo, quello centrale, è composto da cinque angioletti che volano giocosi e reggono un *fanale*<sup>68</sup> in un cielo parzialmente nuvoloso; ma tali nubi non annunciano una tempesta, appaiono piuttosto come un grazioso ornamento per rendere più realistica e luminosa l'atmosfera. Il secondo gruppo invece è composto da due angioletti che però volano al di fuori della cornice, come se stessero realmente entrando nell'ambiente dello scalone; tale soluzione ha una lontana origine in età barocca, quando era quasi la regola che delle figure sfondassero la cornice; però qui ci troviamo in piena età neoclassica, e sorprende dunque non tanto l'invenzione, quanto il fatto che sia stato un artista così accademico e composto a recuperare il gioco illusionistico.

Sarà ora utile soffermarsi infine sull'autobiografia di Bevilacqua, che descrive il suo lavoro in palazzo Zabarella in poche righe, ma due dati devono attirare l'attenzione: il pittore dice che i medaglioni con la Fama sono quattro e non otto<sup>69</sup>; questa discrepanza si può spiegare in due modi: il primo è che gli ulteriori quattro medaglioni siano stati dipinti da un altro artista; il secondo, potrebbe essere che ripetendosi più volte la stessa immagine per ottenere un aspetto simmetrico alla decorazione, Bevilacqua potrebbe aver conteggiato quattro immagini, e non otto. Il secondo dato importante è la descrizione di un'opera che non esiste più: "*Nella galleria che conduce agl'appartamenti due quadri nel soffitto rapp:ti Marte, e Pallade. Nel laterale due nicchie con due statue a chiaro oscuro di grandezza naturale*".<sup>70</sup> Tale galleria è stata

---

68 Cfr. Pavanello, 1972, p. 56.

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*

distrutta all'inizio del '900 per costruire un grande ambiente di forma semicircolare volto ad ospitare eventi, tra cui feste.

L'epitalamio di autore ignoto citato in apertura di questa scheda augurava alla Contessa Anna Ferri una felice e numerosa prole; ma la storia successiva non fu così, dato che la coppia non ebbe eredi, e la morte di Giacomo Zabarella, avvenuta nel 1846, segnò l'estinzione di una delle famiglie storicamente più ricche e facoltose di Padova.



Figura 1: Oculo centrale dello scalone di Palazzo Zabarella con figure di G.C.Bevilacqua e cornici di Giuseppe Borsato.

## *Padova, Palazzo Mantova Benavides, poi Venezia*

Giuseppe Pavanello, nel 1972, catalogando l'intera opera di Bevilacqua nell'appendice all'autobiografia del pittore, indica come indirizzo di detto palazzo *Piazza Eremitani, 7*.<sup>71</sup> Effettivamente in quel luogo si trova un Palazzo Venezia, che però venne eretto nel primo quarto del XX secolo, mentre i dipinti di Bevilacqua in questione sono datati 1819. La grande quantità di opere non più esistenti<sup>72</sup> nell'edificio potrebbe far pensare che siano state distrutte durante l'edificazione del nuovo palazzo, e che sia stato risparmiato un solo affresco di un soffitto di cui parlerò in seguito, ma è chiaro che durante la costruzione di un fabbricato sovrapposto a una struttura precedente i soffitti ed i solai vengono sempre abbattuti; restano talvolta intatti i muri perimetrali, e non è però il caso del palazzo in Piazza Eremitani 7. In poche parole non è possibile che sia rimasto nulla dell'edificio precedente. Nella stessa piazza però, al numero civico 26, si trova il monumentale palazzo rinascimentale che fu residenza del giurista e collezionista Marco Mantova Benavides<sup>73</sup>, che nel corso del XVIII secolo fu acquistato dalla famiglia Venezia; perciò è pressochè sicuro che i dipinti di Bevilacqua si trovino all'interno di tale struttura.

Per Palazzo Venezia fu realizzato un ampio ciclo pittorico di cui però sopravvive un solo dipinto così descritto dal pittore nella sua autobiografia: "*Nell'atrio che dà ingresso nella Salla un quadro grande nel soffitto che rapp:ta l'Aurora con varj genj, di grandezza naturale*".<sup>74</sup> L'opera è anche tramandata da un disegno, il n. 168 dell'Accademia di Belle Arti di Venezia<sup>75</sup> (figura 1), dove sono raffigurate nel centro della composizione per l'appunto Aurora in volo nell'atto, sembra, di spargere fiori, e con lei tre putti in basso a destra; uno, leggermente distaccato dagli altri, regge in mano una fiaccola, mentre gli altri due sollevano un oggetto di natura imprecisata (forse un vaso contenente i fiori che sparge Aurora). Le figure fluttuano all'interno di un cielo le

71 Pavanello, 1972, p. 84.

72 *Idem*, p. 96.

73 Cfr. Checchi, Gaudenzio, Grossato, pp. 45-46.

74 Cfr. Pavanello, 1972, p. 58.

75 Volume II: penna, inchiostro bruno, due linee di contorno a matita, 197x277 mm. Cfr. Bandera, 2002, p. 130.

cui nubi sono a malapena abbozzate da qualche linea.

Tutte le altre opere presenti nel palazzo sono state distrutte, molto probabilmente durante il bombardamento aereo dell'11 marzo 1944, lo stesso che ha danneggiato la vicinissima Chiesa degli Eremitani<sup>76</sup>. Però sopravvivono molti studi e disegni preparatori per gli altri dipinti che vengono qui di seguito passati in rassegna.

Nell'autobiografia di Bevilacqua si dice infatti che l'autore dipinse "*Nel soffitto della camera da letto degli Sposi un gruppo di genj indicanti l'unione*"<sup>77</sup>: dell'opera non esiste alcuno studio preparatorio, ma dalla descrizione fatta dal pittore si può dedurre che il ciclo di Palazzo Venezia sia stato realizzato per celebrare un matrimonio; non si conoscono i nomi degli sposi, anche se sicuramente il coniuge è un membro della famiglia Venezia, e nemmeno la data di tali nozze, comunque vicina al 1819, anno di realizzazione dei dipinti<sup>78</sup>.

Nella stanza adiacente a quella degli sposi Bevilacqua dipinse "*quattordecim medaglie rapp:ti i dodeci mesi, e i due solstizi*", tramandate dai disegni 354-356 dell'Accademia<sup>79</sup>. I mesi sono impersonati dal relativo segno zodiacale, e i tondi sono accompagnati da iscrizioni che ne indicano il soggetto. Nel dettaglio, il n. 354 raffigura i mesi di gennaio, febbraio, marzo, aprile, maggio e giugno; il disegno n. 355 rappresenta i mesi di luglio, agosto, settembre, ottobre, novembre, e dicembre; mentre il disegno n. 356 (figura 2), raffigura i due solstizi, ed è utile in quest'ultimo caso riportare le iscrizioni relative a quello estivo: "*Nudo, con velo porporino coperte le parti vergognose, in capo ghirlande di spighe di grano, sopra la Terra una corona di color turchino con il segno del cancro, e nove stelle. Con la destra tenea un globo oscurata la quarta parte di sotto; con la sinistra un granchio, alli piedi le alette nel destro bianche, e nel sinistro nera, ed una bianca*"; in poche parole il solstizio estivo è personificato dalla terra accompagnata dagli attributi dell'Estate e del Cancro, primo segno di detta stagione. Il solstizio d'Inverno ha invece alla base la seguente iscrizione: "*Vecchio Vestito tutto di pelle un circolo ai piedi ad uso di corona di color turchino in mezzo al segno del capricorno ad attorno nove stelle, con la sinistra un globo tre quarti di parte al di sotto oscure. Tenea*

---

76 Cfr. Nota 73.

77 Pavanello, 1972, p. 58.

78 *Idem*, p. 84.

79 Cfr. Bandera, 2002, pp. 159-160. I tre disegni sono tutti eseguiti con traccia a matita, penna, inchiostro bruno, e tondi a penna, con 281x384mm di misure.



con la destra una Capra alli piedi le alette al piede destro un nera ed un bianca al sinistro tutte due nere"; è dunque una rappresentazione dell'Inverno mentre è accompagnata dagli attributi del segno del Capricorno, anch'esso segno d'apertura della relativa stagione. Da notare che queste iconografie corrispondono a quelle proposte sin dal 1593 da Cesare Ripa, ancora in uso nei primi anni del XIX secolo.

Nella quarta stanza, Bevilacqua dipinse storie dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso; e i soggetti di tali opere si ricavano da ciò che ci ha tramandato nella sua autobiografia: "*Nella Camera da ricevere un quadro grande nel soffitto rapp:ta Goffredo eletto supremo comandante della Crociata, al quale gli viene presentato il Scetro del comando. Nei laterali cinque grandi quadri. Nel Primo dipinsi il Rè che per consiglio d'Jsmene il Mago rubba l'Imagine di M. Dal tempio sotteraneo dei Catolici. Nel secondo Sofronia ed Olindo che si accusano entrambi di essere stati i derubatori della sacra Imagine dal Rè posta nella sua Moschea. Nel terzo Sofronia ed Olindo condannati a morte, e da Clorinda liberati. Nel quarto Goffredo circondato da suoi Duchi e Capitani riceve gli Ambasciatori del Re Alete, ed Argante i quali ricercano la pace, ma non la ottengono, pure partono regalati il primo di un Elmo, ed il secondo di una Spada, ma addirato per non avere ottenuta la pace richiesta. Nell'ultimo i due Ambasciatori nel punto di di dividersi, uno prendendo la strada dell'Egitto, l'altro quella di Gerusalemme (Tasso)*"<sup>80</sup>.

Nel soffitto della sala da ricevimento vi era dunque dipinto *Goffredo riceve lo scettro del comando*, un ampio affresco rettangolare testimoniato dai disegni nn. 169, 172, e 176 dell'Accademia<sup>81</sup>. L'immagine al n. 169<sup>82</sup> (figura 3), sembra essere la più completa pervenutaci, mostrandoci un gruppo di guerrieri che assistono alla solenne investitura di Goffredo di Buglione. Il condottiero riceve lo scettro da un uomo barbuto, cioè Dio in persona, anche se nel Canto I del poema tassesco è l'Arcangelo Gabriele che investe Goffredo per conto dell'Altissimo. Goffredo, Dio, e un'altra figura di soldato (forse uno dei due fratelli di Goffredo), si trovano su di una monumentale scala di cinque gradini presa di lato, mentre a sovrastare l'intera composizione si trova un ampio stendardo con una croce dipinta su di esso.

80 Cfr. Pavanello, 1972, p. 58.

81 Cfr. Bandera, 2002, pp. 130-131.

82 Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro e quadrettatura a matita, 283x193 mm.

Il disegno n. 172<sup>83</sup> mostra la stessa scena del 169, ma stavolta la composizione è speculare, e solo Dio Padre si trova sopra la scala. Anche il tratto è meno definito, segno che probabilmente il dipinto finito somigliava di più allo studio precedente.

Il disegno n. 176<sup>84</sup> è ormai di difficile lettura per via del deterioramento della grafite; ma si intuisce che la composizione è più simile al 169 che al 172, perciò è probabile che Bevilacqua avesse dapprima ideato tale immagine, tentando poi di apporvi delle variazioni sino a confermare definitivamente l'idea iniziale.

*Il Re che per consiglio d'Jsmene il Mago ruba l'immagine di Maria dal Tempio sotterraneo dei Cattolici* è il primo dei quadri laterali della sala da ricevimento. È tramandato dai disegni nn. 167, e 170 dell'Accademia<sup>85</sup>. Il n. 167<sup>86</sup> è la versione provvisoria, ma già molto simile alla definitiva, testimoniata dal n. 170<sup>87</sup> (figura 4): vi si vede il Re che fugge con in mano l'immagine sacra attraverso un corridoio col soffitto a volta mentre un gruppo di persone lo inseguono.

*Sofronia davanti al Sultano* è testimoniata solo dal disegno n. 174<sup>88</sup> (figura 5); in esso vi è la donna che interloquisce col Sultano seduto su di un trono in cima ad una scala, ed attorno vi è una folla di persone che assiste alla scena.

*Sofronia e Olindo condannati a morte e da Clorinda liberati* è tramandato dai disegni n. 177 e 178 dell'Accademia<sup>89</sup>. Nel foglio n. 177<sup>90</sup> (figura 6), Sofronia ed Olindo sono inginocchiati su di un alto patibolo disposto sulla sinistra mentre attendono l'esecuzione capitale; attorno vi è un'ampia folla che assiste all'imminente supplizio; giunge però sulla destra della composizione Clorinda, vestita di un'armatura e a bordo di un cavallo pronta a salvare i due condannati. Il disegno n. 178<sup>91</sup> raffigura la stessa scena; cambiano solo il patibolo che stavolta appare più basso, e il cavallo di Clorinda che anziché giungere frontalmente si presenta scorciato di tre quarti.

*Goffredo circondato dai suoi Duchi e Capitani riceve gli Ambasciatori di re Alete* è

---

83 Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro a matita, 282x193 mm.

84 Volume II, matita, 274x198 mm.

85 Cfr. Bandera, 2002, pp. 130-131.

86 Volume II, matita, 193x141 mm.

87 Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro e quadrettatura a matita, 193x280 mm.

88 Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro e quadrettatura a matita, 192x282 mm.

89 Cfr. Bandera, 2002, pp. 130-131.

90 Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro e quadrettatura a matita, 192x280 mm.

91 Volume II, matita e riquadro sempre a matita, 194x282 mm.

testimoniato dai disegni nn. 173, 175, e 179<sup>92</sup>. La composizione definitiva è tramandata dal disegno n. 173<sup>93</sup> (figura 7), dove Alete siede su di un trono posizionato in cima ad una scala, mentre tutt'attorno vi è l'*entourage* di Goffredo e del sovrano vestiti con armature, mentre la figura di Goffredo è abbigliata alla levantina. Un ampio e monumentale drappo sovrasta il trono di Re Alete. Il disegno n. 175<sup>94</sup> è un semplice schizzo dove è immortalato in alto a sinistra un guerriero accovacciato, che a detta delle schede del volume di Bandera fa riferimento ad una figura presente al n. 173; solo che in tale studio non compare questo soldato, mentre è ben visibile nel 174. Il disegno n. 179<sup>95</sup> è semplicemente uno schizzo di composizione dove le figure, appena abbozzate, non sono riconoscibili.

*Goffredo e Argante partono regalati il primo di un elmo, il secondo di una spada*, è il quinto ed ultimo quadro affrescato nella sala da ricevimento di Palazzo Venezia; è testimoniato solo dal disegno n. 171<sup>96</sup> (figura 8); qui Goffredo e Argante si congedano; il primo tiene in mano un elmo, e il secondo una spada, e sono entrambi vestiti all'orientale.

Della sala da ricevimento di Palazzo Venezia, distrutta probabilmente l'11 marzo 1944, non esiste documentazione fotografica antecedente tale evento; ma in via ipotetica si potrebbe congetturare la disposizione di tali dipinti: la forma dell'affresco sul soffitto *Goffredo riceve lo scettro del comando* fa capire che la stanza aveva forma rettangolare; mentre sulle pareti vi sono due quadri piccoli, due lunghi, e uno sempre lungo ma meno degli altri due. I due piccoli (*Il Re che per consiglio d'Jsmene il Mago ruba l'immagine di Maria dal Tempio sotterraneo dei Cattolici*, e *Goffredo e Argante partono regalati il primo di un elmo, il secondo di una spada*), potevano essere disposti sul lato occidentale della sala, inframmezzati da finestre; mentre i due lunghi (*Goffredo circondato dai suoi Duchi e Capitani riceve gli Ambasciatori di re Alete*, e *Sofronia davanti al sultano*), si trovavano probabilmente disposti sui lati nord e sud della sala; *Sofronia e Olindo condannati a morte e da Clorinda liberati* si dislocava forse sul fondo della stanza, il

---

92 Cfr. Bandera, 2002, pp. 131-132.

93 Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro e quadrettatura a matita.

94 Volume II, matita, 187x281 mm.

95 Volume II, matita e riquadro a matita, 202x282 mm.

96 Volume II, penna a inchiostro bruno, sulla destra due figure a matita, riquadro e quadrettatura a matita, 192x279 mm. Cfr. Bandera, 2002, p. 131.

lato est.

I disegni dell'Accademia che vanno dal 155 al 166<sup>97</sup> sono un'ulteriore rassegna di studi di figure e particolari finalizzati alla realizzazione della sala da ricevimento di Palazzo Venezia; in dettaglio si può riconoscere nei 156,157,158, e 159 la preparazione per il cavallo di Clorinda nella scena di esecuzione di Sofronia ed Olindo; i n. 160, 161, 162, 163, 164, e 165 sono studi di armature, spade, corazze ed elmi; mentre il n. 166 studia figure di guerrieri che però non paiono riconoscibili negli altri bozzetti.



Figura 1: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Aurora e Genj*, Venezia, Accademia di Belle Arti.

---

97 Cfr. Bandera, 2002, pp. 128-130.

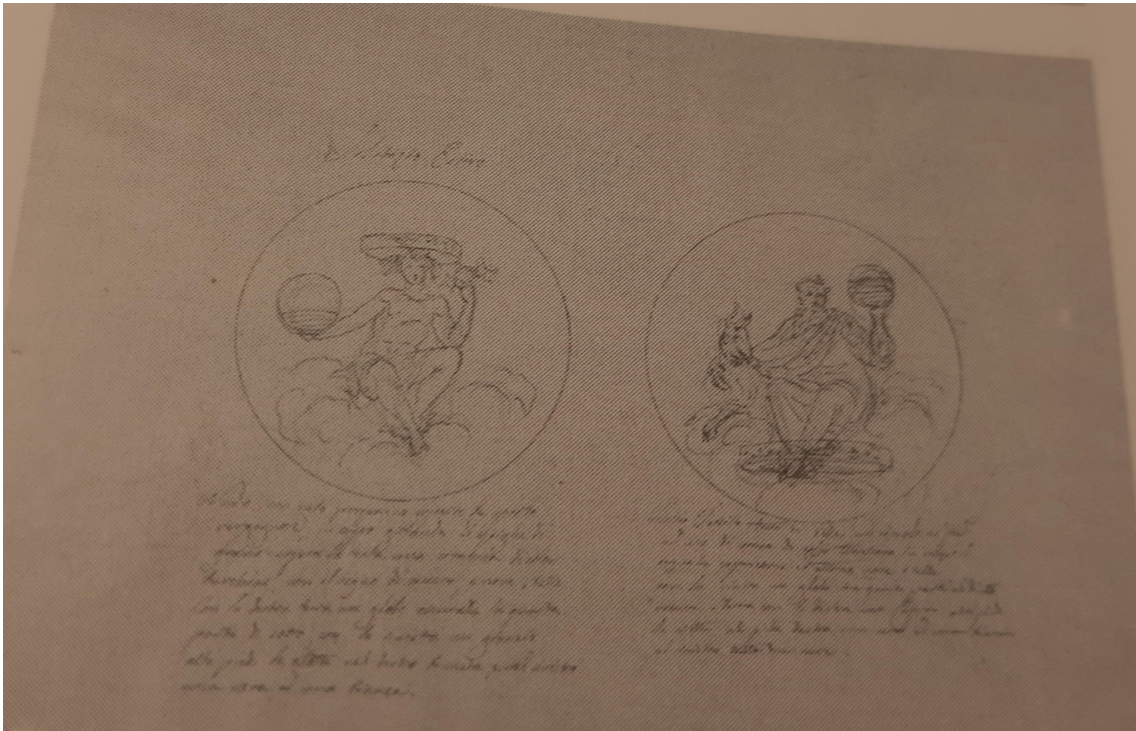


Figura 2: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Solstizi d'estate e d'inverno*, Venezia, Accademia di Belle Arti.

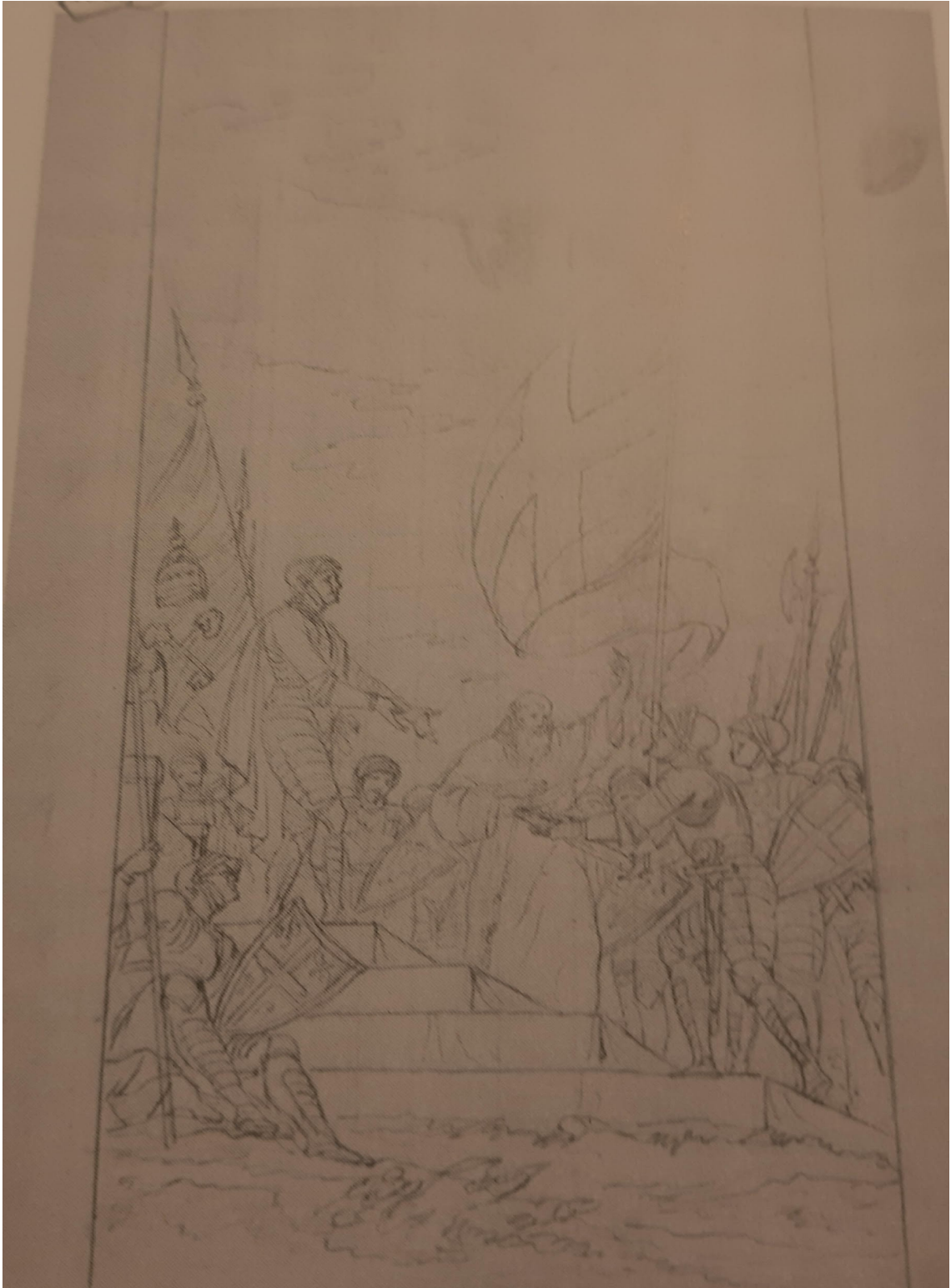


Figura 3: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Goffredo riceve lo scettro del comando*, Venezia, Accademia di Belle Arti.



Figura 4: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Il Re che per consiglio d'Jsmene il Mago ruba l'immagine di Maria dal Tempio sotterraneo dei Cattolici*, Venezia, Accademia di Belle Arti.



Figura 5: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Sofronia davanti al Sultano*, Venezia, Accademia di Belle Arti.



Figura 6: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Sofronia e Olindo condannati a morte e da Clorinda liberati*, Venezia, Accademia di Belle Arti.



Figura 7: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Goffredo circondato dai suoi Duchi e Capitani riceve gli Ambasciatori di re Alete*, Venezia, Accademia di Belle Arti.



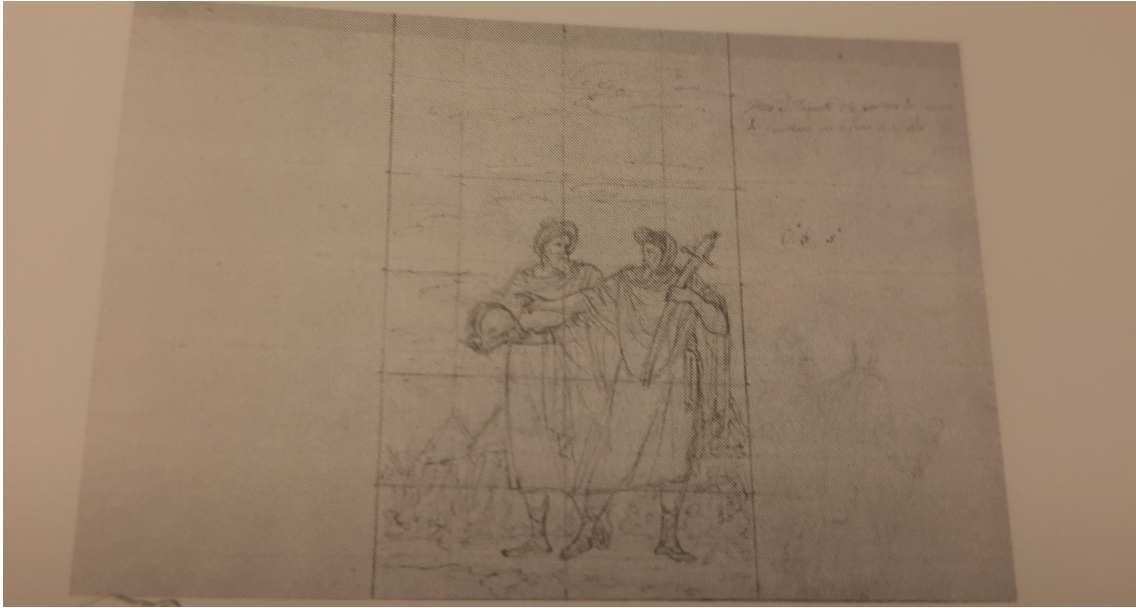


Figura 8: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Goffredo e Argante partono con in dono il primo un elmo, il secondo una spada*, Venezia, Accademia di Belle Arti.

## ***Padova, Parrocchiale di Voltabarozzo***

Se oggigiorno Voltabarozzo è a tutti gli effetti un quartiere della città di Padova, fino agli anni '50 del '900 non poteva dirsi lo stesso, dato che si trattava di una modesta borgata di campagna.

Al centro di quello che fino a poco tempo fa era un agglomerato di case sparse, sorge la Chiesa Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo (Figure 1 e 2), edificio che, secondo i documenti, fu costruito a partire da una data precisa: il 16 giugno 1310. La fondazione della chiesa fu voluta dai nobili Andrea e Giovanni Da Rio, che fecero richiesta formale al Vescovo di Padova Pagano Della Torre di erigere un tempio al di fuori di Porta Ponte Corvo<sup>98</sup>.

L'edificio attuale non ha più nulla a che vedere con la chiesetta trecentesca, dato che venne completamente rifatto intorno al 1795 nelle attuali forme neoclassiche; ma ancora ampliata tra il 1927 e 1938 dall'Architetto Vincenzo Bonato, e la facciata definitivamente terminata nel 1962<sup>99</sup>; però l'interno, nonostante gli interventi novecenteschi, gode ancora di un aspetto neoclassico, e tante sono ad oggi le opere ottocentesche che arredano la navata centrale dell'edificio. Tra queste vi sono due dipinti di Bevilacqua.

Il pittore, nella sua autobiografia, descrive abbastanza dettagliatamente le opere di Voltabarozzo; in generale, sembra che egli fosse più gratificato dai dipinti realizzati per gli ambienti ecclesiastici che per le decorazioni profane nei palazzi privati; è probabile che Bevilacqua fosse un uomo molto religioso e avesse cara l'istituzione ecclesiastica; da notare infatti come il pittore descriva con particolare cura il momento nel quale realizzò il ritratto del Cardinale Giulio Maria della Somaglia, avvenuto nel 1799, dedicando a questo lavoro ben tre pagine del testo.<sup>100</sup>

Le opere di Bevilacqua oggi conservate nella Parrocchiale di Voltabarozzo sono due: *l'Apoteosi di San Pietro*, e *lo Spirito Santo fra angeli*. Il primo di questi (figura 3), è un

---

98 Cfr. Bortolami, 2010, p. 46. Nell'Archivio Storico Diocesano di Padova è conservato l'atto di fondazione della chiesa.

99 *Ibid.*

100 Cfr. Pavanello, 1972, pp. 28-30.

grande dipinto posto al centro del soffitto della navata centrale così descritto nell'autobiografia: "*L'Apoteosi di S. Pietro in un quadro di Piedi 23. largo 10 così espressa. S. Pietro trasportato al Cielo da un gruppo di Angeli indica all'Eterno Padre la Chiesa che lascia perseguitata dall'Eresia, e da l'Idolatria. L'Eterno Padre gl'indica l'innalterabile suo Decreto scritto sopra un Papiro, ed aperto, sostenuto da un gruppo di Angeli, nel quale stà scritto Porte inferi non prevalebunt adversus eam. Discende nel tempo stesso una schiera di Angeli armati a fulminare i persecutori della Chiesa. L'Eresia, e l'Idolatria fuggono tremanti e vinti.*"<sup>101</sup>

A Lubiana, capitale della Slovenia, nella Galleria Nazionale, Inv. 827, è esposto il modelletto preparatorio su tela del grande affresco, di 66x26,8 cm di misure. La scena è la stessa descritta dal pittore nell'autobiografia; e si nota in tale modelletto una pennellata nervosa, un'immagine quasi sfocata che non è solo tipica dei dipinti preparatori, ma che mette in risalto la tensione emozionale del momento, la sua drammaticità (Figura 4).<sup>102</sup>

La critica però non è stata particolarmente benevola nei confronti del dipinto di Voltabarozzo, che viene messa a confronto da Giuseppe Pavanello al ciclo di Schiavonia: "*La decorazione di Schiavonia si mantiene, abbiamo detto, su un piano di qualità: così non è però nelle successive opere nella chiesa di Voltabarozzo prima, e di Legnaro e di Isola di Abbà poi. Questi lavori ci mostrano l'inaridirsi della vena pittorica dell'artista, dopo il secondo decennio. A Voltabarozzo (1819) L'Apoteosi di S. Pietro manifesta l'obbedienza al modello tiepolesco dei Gesuati privato di ogni mordente e varietà cromatica.*"<sup>103</sup>

Sulla sommità della cupola della Parrocchiale di Voltabarozzo Bevilacqua dipinse anche uno *Spirito Santo tra gli angeli*, ancora oggi esistente. Mentre altre opere citate in questo ciclo oggi non esistono più: si tratta di una *Conversione di San Paolo* dipinta in una mezzaluna sopra l'altare maggiore, e di un *Davide che suona l'arpa dinnanzi a Saulo* che era situato in un medaglione localizzato al di sopra del portone d'ingresso della chiesa.<sup>104</sup>

---

101 *Idem*, p. 59.

102 Per il modelletto di Lubiana cfr. Fototeca Zeri, scheda n. 96861.

103 Pavanello, 1971, p. 3.

104 Cfr. Pavanello, 1972, p. 59.

Nel libro di disegni dell'Accademia di Venezia non risultano studi preparatori dei dipinti di Voltabarozzo.



Figura 1: Veduta esterna della Chiesa Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, a Voltabarozzo, Padova.



Figura 2: Veduta del Presbiterio



Figura 3: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Apoteosi di San Pietro*, Padova, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo.



Figura 4: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Apoteosi di San Pietro*, Lubiana, Galleria Nazionale.

## *Padova, Palazzo Emo Capodilista*

Non particolarmente ampia è la bibliografia su questo edificio; si tratta della grande costruzione medioevale in Via Umberto I, 82; uno dei palazzi più grandi della città di Padova, e che fu soggetto tra il '700 e l'800 ad imponenti lavori di rinnovo dei locali.

Bevilacqua nella sua autobiografia non si dilunga più di tanto sui lavori del presente palazzo, e così li descrive velocemente: "*Dai NN:li Coo: Emo Capodelista in Padova nel soffitto della Camera da letto degli Sposi dipinsi varj Genj, e nel soffitto della Camera da ricevere un quadro grande rapp:te la Concordia, la Amicizia, con Castore e Polluce avente Amor nel mezzo, e varj Genj*"<sup>105</sup>.

I Geni o putti dipinti nella camera degli sposi (molto probabilmente novelli), oggi non esistono più, e non vi sono neppure disegni che possano dare un'idea di come dovevano apparire. Esiste invece la scena grande nella sala da ricevimento (figura 1): un affresco il cui soggetto è probabilmente un episodio specifico della leggenda dei Dioscuri, cioè quando Castore viene resuscitato dopo essere stato ucciso durante il duello contro Ida e Linceo. Esistono due bozzetti nel Volume I dei disegni dell'Accademia di Venezia, cioè il 29 e il 53. Il n. 29<sup>106</sup> (figura 2), rappresenta una scena di forma circolare dove al centro, nella parte alta, svetta Giove in maestà con le braccia aperte, con alla sua sinistra la personificazione della Concordia che osserva il gruppo basso di figure; difatti al livello sottostante vi sono due putti che volano, ed ancora più in basso, al di sopra di una nuvola, Castore e Polluce con in mezzo Amore che si comporta da paciere. Polluce sembra voler abbracciare Amore per ringraziarlo di qualcosa, mentre Castore è adagiato sopra la nuvola parendo privo di sensi, o morto dato il colore sbiancato della sua pelle, ed è questo particolare che può far pensare che nel dipinto sia stato immortalato l'epilogo del duello tra i Dioscuri e Ida e Linceo. Tradizionalmente Castore e Polluce vengono raffigurati nudi con solo un mantello che copre loro le spalle; mentre nel dipinto di Bevilacqua il drappo copre pudicamente buona parte del corpo.

Il disegno n. 29 dell'Accademia non rappresenta la versione definitiva del dipinto, dato

<sup>105</sup>Pavanello, 1972, p. 60.

<sup>106</sup>Volume I, traccia a matita, tondo a penna, inchiostro bruno, acquerello a colori, 317x228 mm. Cfr. Bandera, pp. 59, e 106.



che Bevilacqua nelle sue memorie non cita la figura di Giove, ma parla invece della rappresentazione dell'Amicizia, e per tanto occorrerà considerare più fedele all'affresco il disegno n. 53 dell'Accademia<sup>107</sup> (figura 3), come appare da confronto con l'affresco effettivamente eseguito. La scena stavolta non è più circolare, ma quadrangolare; però la composizione è assai simile al precedente: nella parte alta del disegno figurano la Concordia e l'Amicizia che si tengono abbracciate; mentre la scena nella parte bassa è identica a ciò che era rappresentata nel foglio n. 29. La composizione del n. 53 però è più ricca del 29, dato che gli ulteriori putti raffigurati portano nelle mani un maggiore numero di fiori e ghirlande; inoltre la spazialità del secondo disegno è più ampia, facendo risultare le figure più piccole.

All'Accademia di Belle Arti di Venezia esistono anche altri studi privi di acquarellature policrome che preparano il dipinto di Palazzo Emo Capodilista; in particolare sono i nn. 307, 308, e 330. Quest'ultimo<sup>108</sup> raffigura la scena del bozzetto n. 29 con nessuna differenza compositiva rispetto ad esso. Molto curioso invece il disegno n. 307<sup>109</sup>, che rappresenta il momento nel quale Bevilacqua lentamente decide di modificare la composizione della sua opera: la forma è già rettangolare, e vi sono tre gruppi di figure anziché due come negli altri disegni; in alto troneggia Giove da solo; mentre al centro, sulla destra, sedute sopra delle nuvole figurano la Concordia e l'Amicizia che osservano la scena; in basso poi c'è il gruppo coi Dioscuri e Amore, ma molto diversa rispetto agli altri disegni è la posa di Polluce, dato che qui sembra supplicare il Re degli Dei di farlo morire insieme al gemello. E' dunque raffigurato un momento più drammatico della stessa storia; non la risoluzione finale che mette tutti d'accordo, ma l'iniziale disperazione del dioscuoro di fronte al lutto per la perdita del fratello.

L'ultimo disegno dell'Accademia che fa riferimento al dipinto di Palazzo Emo Capodilista è il n. 308<sup>110</sup>, dove la scena fissata sulla carta è uguale a quella mostrata al n. 53, senza però l'ausilio del colore.

---

107Volume I, traccia a penna, inchiostro bruno, acquerello a colori, riquadro a penna, quadrettatura a matita, 336x281 mm. Cfr. Bandera, 2002 pp. 79, e 110.

108Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, tondo a penna, 296x207 mm. Cfr. Bandera, 2002, p. 156.

109Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro a matita, 276x214 mm. Cfr. Bandera, 2002, p. 152.

110Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro a matita, 276x214 mm. Cfr. Bandera, 2002, p. 152.



Figura 1: Giovanni Carlo Bevilacqua, *La Concordia e l'Amicizia con Castore e Polluce*, Padova, Palazzo Emo Capodilista.



Figura 2: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Giove e Concordia, Amore con Castore e Polluce*, Venezia, Accademia di Belle Arti.

Figura 3: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Concordia, Amicizia e Castore e Polluce*, Venezia, Accademia di Belle Arti di Venezia.



## ***Levada di Piombino Dese, Ca' Marcello***

Villa Marcello a Levada di Piombino Dese è un edificio assai famoso per la sua architettura settecentesca, attribuita a Francesco Maria Preti<sup>111</sup>, e per l'imponente ciclo di affreschi realizzati da Giambattista Crosato (ca1686-1758), nel salone al piano nobile<sup>112</sup>. Tra le decorazioni di Palazzo Emo Capodilista, e di Villa Maruzzi Marcello vi è un salto temporale di vent'anni, difatti il dipinto di quest'ultima risale al 1840; è quindi presente un notevole scarto stilistico rispetto all'opera precedente.

Al'altezza cronologica del 1840 i proprietari della villa non erano i Marcello, che in realtà non possedevano più la tenuta dalla metà del XVII secolo, ma i marchesi Maruzzi, una ricchissima famiglia di origini greche che acquistò la villa nel 1725. I Marcello tornarono ad essere proprietari della tenuta di lì a breve, riacquisendola nel 1847<sup>113</sup>.

E' opportuno trascrivere l'intero brano tratto dall'autobiografia di Bevilacqua per poi commentarlo: *"Nel Palazzo del Nob:l Sig:r March:e Costantino Maruzzi in Levada distretto delle Badoere in Trivigiana, rinnovai il gran quadro della Salla ch'era dipinto dal Crosato. In un pubblico suo Tempietto posto al termine di un lungo viale dipinsi a fresco una piccola Palla rapp:te la Madonna di Loretto. Stà la Vergine con il Bambino Gesù rito sul suo ginocchio, seduta a piedi di un Monte tutto fiorente di Lauri. Vari Angeletti raccolgono fiori e frutta, nel mentre che un'Angelo genuflesso, al Bambino Gesù gl'e ne presenta un grazioso canestro. Nell'alto in distanza un gruppo di Angeli si avvicinano portando la Casa di M:a V:e di Nazaret ch'era in Istria, per deporla su quel monte fino d'allora chiamato lauretano, dove esiste presentemente. Nel soffitto dell'atrio di questo Tempietto vi dipinsi due Angeletti portando una corona di rose"*<sup>114</sup>.

Bevilacqua dunque restaurò il dipinto che si trova sul soffitto del salone al piano nobile della villa raffigurante *L'Olimpo*, realizzato intorno alla metà del '700 da Giambattista Crosato.

---

111 Il nome dell'architetto che progettò il rinnovo della villa a metà del XVIII secolo è in realtà ignoto, poichè l'archivio dei Marcello, che era ospitato in un'altra villa nelle vicinanze, andò in fiamme nel 1920, rendendo dunque irreperibile questa informazione.

112Cfr. Ton, 2010, pp. 328-335.

113 I cenni storici sono presi dal sito <https://www.camarcello.it>.

114Pavanello, 1972, p. 71.

L'opera di Bevilacqua intitolata *La Madonna di Loreto* (figura 1), leggendo le fonti<sup>115</sup> pare che si trovi nell'oratorio privato della villa, costruito nel 1753; ma a ben guardare il pittore parla di un tempietto posto alla fine di un lungo viale, cosa che non è la cappella gentilizia; inoltre all'interno della chiesetta non sono presenti opere di Bevilacqua. A pochi passi dalla villa, però, al termine di uno stradello di campagna, si trova un piccolo capitello, dentro il quale è presente la *Madonna di Loreto*. Il dipinto è stato recentemente restaurato, ma risulta gravemente compromesso dato l'oltre secolo e mezzo di esposizione alle intemperie<sup>116</sup>.

Il dipinto è già descritto dal pittore, ma sarà utile parlare dei disegni dell'Accademia: in particolare, il n. 2 (Figura 2)<sup>117</sup>, corrisponde a ciò che dice Bevilacqua, ma gli angeli in alto non trasportano la Santa Casa, porgendo invece un altro canestro di frutta. Un ulteriore disegno che prepara il dipinto di Ca' Marcello è uno studio corrispondente al disegno n. 234 dell'Accademia<sup>118</sup>, dove anche in esso non è presente la Santa Casa di Loreto; leggermente diversa è anche la posizione degli angioletti in volo; ma essendo il disegno n. 234 un'immagine assai stilizzata si può considerare questo come un dettaglio di poco conto.

Completamente diversa è l'immagine tramandata dal disegno n. 94 dell'Accademia<sup>119</sup>. Il gruppo con la Madonna e il Bambino non è più in basso a sinistra come nel disegno n.2, ma è situato in alto al centro, e invertito; in basso invece vi è abbozzato un paesaggio collinare, ed un gruppo di angioletti che trasportano la Santa Casa.

Il disegno però da ritenersi più fedele al dipinto definitivo di Ca' Marcello è il n. 95 dell'Accademia (Figura 3)<sup>120</sup>, dove il gruppo basso di figure è accostabile al disegno n. 2; mentre in alto un gruppo di putti trasportano a Loreto la Santa Casa, appunto.

---

115 Si parla dell'autobiografia e del volume di Bandera.

116 Per questa scoperta si ringrazia il Conte Jacopo Marcello, che si è dimostrato disponibile alle richieste del laureando.

117 Volume I, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, centina a penna, acquerello a colori, 324x227 mm. Cfr. Bandera, 2002, pp. 34 e 102.

118 Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro centinato e scala di riferimento a penna, 300x178 mm. Cfr. Bandera, 2002, pp. 140-141.

119 Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro centinato a penna, scala di riferimento a matita, 271x196 mm. Cfr. Bandera, 2002, p. 118.

120 Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro a penna, scala di riferimento a matita, 271x196 mm. Cfr. Bandera, 2002, p.118.



Figura 1: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Madonna di Loreto*, Piombino Dese, Ca' Marcello.



Figura 2: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Vergine con Bambino e Angioletti*, Venezia, Accademia di Belle Arti.





Figura 3: Giovanni Carlo Bevilacqua, *La Madonna di Loreto*, Venezia, Accademia di Belle Arti.

## *Legnaro, Chiesa di San Biagio*

Quello che verrà di seguito descritto è il più grande dipinto mai realizzato da Bevilacqua (vedi figura 1) quanto a dimensioni; l'iscrizione che correde il corrispondente disegno n. 91<sup>121</sup> dell'Accademia (vedi figura 2), così recita: "*Larghezza Metri 5:20. Pari a Piedi Veneti 15*", e "*Lunghezza Metri 17:70 Pari a Piedi Veneti 30:1*"<sup>122</sup>.

Il grande dipinto raffigura il *Trionfo della Religione Cristiana*; è un affresco, ed è stato realizzato negli anni tra il 1840 ed il 1841, e terminato nel 1842<sup>123</sup>; una delle ultime opere di Bevilacqua, dunque, ma che l'impegnò oltremodo per via del soggetto complesso, delle enormi dimensioni, ma anche per la forma molto allungata del quadro entro cui dipingere<sup>124</sup>; dice difatti lo stesso pittore: "*La composizione mi costò somma fatica per bene disporre le figure in una superficie tanto irregolare*"<sup>125</sup>. E l'autore continua: "*La scelta del soggetto mi fù lasciata libera, scelsi dunque il trionfo della Cristiana Religione*"<sup>126</sup>.

Una descrizione minuziosa del dipinto è fornita dallo stesso Bevilacqua; e sarà opportuno trascrivere integralmente il brano per rendere più chiaro il soggetto data la complessità di tale iconografia, e per bene riconoscere la gran quantità di soggetti nel dipinto rappresentati: "*Vedesi nell'alto Gesù Cristo circondato di luce e di gloria, con all'intorno una miriade di Cherubini, portante la bianca bandiera, simbolo di vittoria della morte, e della risurrezione sua gloriosa; una infinita schiera di Angeli serafini gli fanno ad esso corteo.*

*Al dissotto la Croce SS:ma innalzata alla quale sta appoggiata, e l'abbraccia la cattolica Religione allata, e vestita con candida veste. A piedi della Croce Costantino Imp:e ed Elena genuflessi che abbracciano la Croce e l'adorano. Più sotto S.Pietro assiso sopra pietra quadrangolare, simbolo della Chiesa, Gli Appostoli gli fanno corteo*

---

121 Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro a penna, quadrettatura a matita, 774x291 mm. Cfr. Bandera, 2002, pp. 116 e 118.

122 *Ibid.*

123 Pavanello, 1971, p. 82; e Bandera, 2002, p. 116.

124 Cfr. Pavanello, 1971, p. 71.

125 *Ibid.*

126 *Ibid.*

*all'intorno, e gli Evangelisti stanno in atto di scrivere gli Evangelii. Nel piano sottoposto vi sono i Martiri, ed i Padri del nuovo patto che ammirano il trionfo della Religione e della Croce. L'Idolatria fugge vinta e debelata. Nel basso del quadro viene espresso il maggior trionfo della Religione, e lo dimostrano i Romani stessi dominatori del Mondo nell'abbassare che fanno le tante vittoriose Romane insegne, ed innalzando in pari tempo gli stendardi con lo stema della Croce, dichiarando col fatto di essere vinti nella mente e nel cuore dalla preziosità delle massime, e dalla forza divina della Religione Cristiana"<sup>127</sup>.*

Il dipinto completo lascia intuire colori vivaci che però paiono leggermente opachi, segno di possibili successive ridipinture; ed è forse anche questo che concorre alla valutazione negativa di Pavanello che nel 1971 giudica inaridita la vena pittorica dell'artista<sup>128</sup>; non dimentichiamo poi che l'autore stava invecchiando, avendo egli nel 1840 sessantacinque anni. Divenne per Bevilacqua tempo non più dell'originalità e dell'eleganza delle opere di Villa Pisani e Palazzo Reale a Venezia, caratterizzate da una chiara maniera neoclassica "da cammeo"; ma fu ora di una pittura forse più erudita e teologicamente impegnata. Si conferma dunque una ricca cultura religiosa da parte di Bevilacqua, che mise a frutto nella realizzazione di grandi dipinti nelle chiese.

Il già citato disegno n. 91 dell'Accademia si potrebbe considerare un indizio del fatto che l'opera finita sia stata pesantemente ridipinta in epoca più recente: nel disegno vi è un affollamento di figure molto maggiore che nell'affresco, soprattutto nella parte alta dove gli angeli circondano il gruppo con la Trinità.

---

<sup>127</sup> *Idem.* pp. 71-72.

<sup>128</sup> Pavanello, 1971, p. 3.



Figura 1: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Trionfo della Religione Cristiana*, Legnaro, Chiesa di San Biagio.

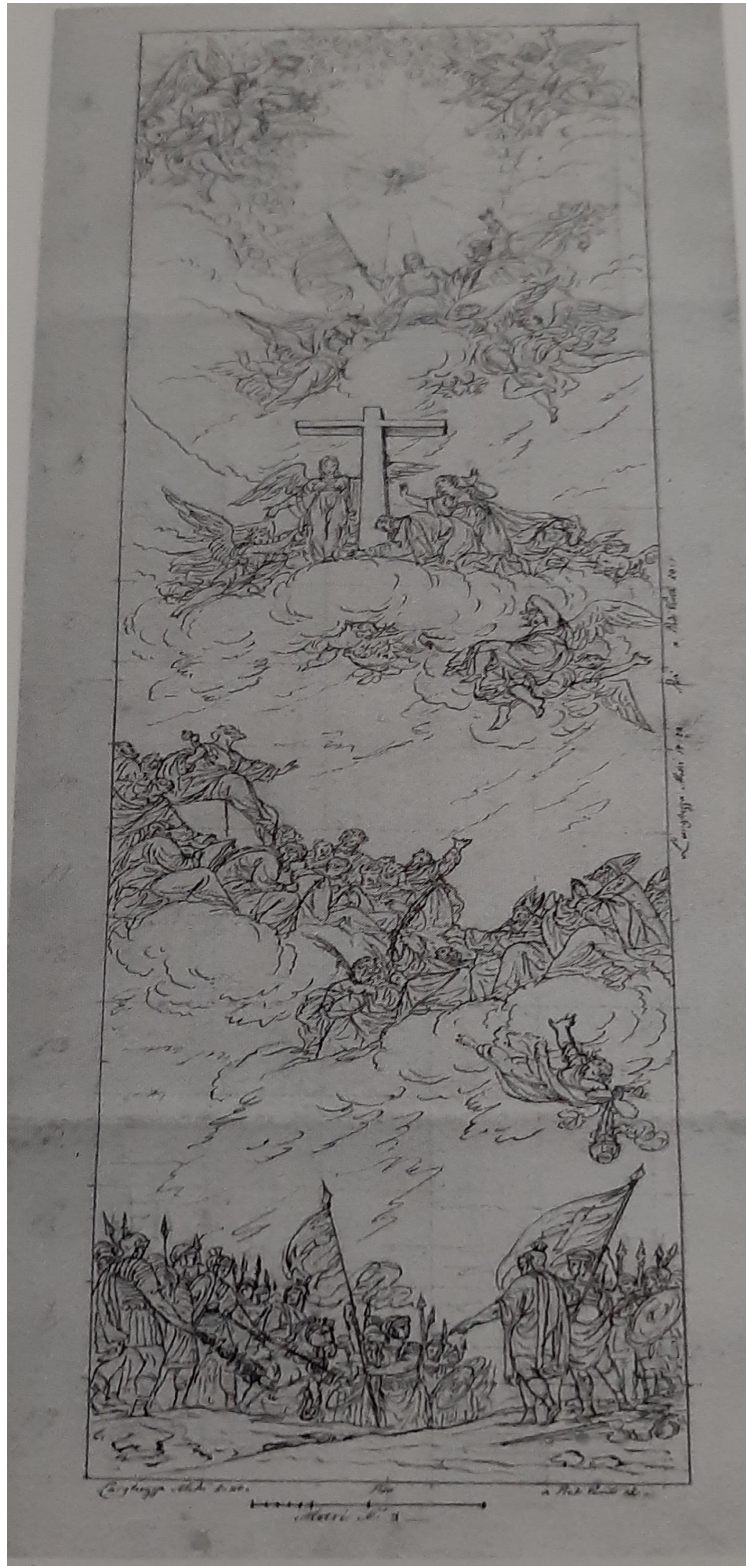


Figura 2: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Trionfo della Religione Cristiana*, Venezia, Accademia di Belle Arti.

## ***Polverara, chiesa di Isola dell'Abbà***

Ci accingiamo alla descrizione di quella che è l'ultima opera di Bevilacqua in ordine cronologico, dato che è il lavoro finale citato nell'autobiografia. Purtroppo non è possibile visionare dal vivo il dipinto giacchè la chiesetta di San Leonardo di Isola dell'Abbà, località del comune di Polverara, non è accessibile.

La chiesa di San Leonardo è citata nei documenti per la prima volta da una Bolla papale di Alessandro III in favore dell'Abbazia di Santa Giustina (da qui deriva il nome del piccolo paese)<sup>129</sup>. Ma l'edificio, non essendo più adeguato alle esigenze della popolazione, venne pressochè costruito da nuovo nella prima metà del secolo XIX, ai tempi in cui era parroco Don Bartolomeo Dal Moro, che resse la parrocchia dal 1827 al 1858. Il 23 agosto 1840 la nuova chiesa fu inaugurata dal Vescovo di Padova Modesto Farina<sup>130</sup>.

L'opera di Bevilacqua è un dipinto tripartito situato sul soffitto della chiesetta, e così è descritto dallo stesso pittore: "*Poco lungi da Legnaro nella Chiesa parrocchiale della villa d'Isola d'Abbà vi dipinsi nel soffitto S. Leonardo condotto al Cielo dagli Angeli, e due chiari oscuri rappresentanti il miracolo ottenuto in virtù delle preci del Santo nella guarigione della moglie di Clodoveo Rè di Francia, e l'altro il ricevimento con gioia di alcuni della famiglia del S:to Leonardo chiamati dalla fama di sua santità a condur seco Lui vita santa ed austera.*"<sup>131</sup> Nel dipinto quindi è raffigurata nel riquadro centrale la gloria di San Leonardo; mentre nei laterali a chiaroscuro sono rappresentati due episodi della vita del santo: in uno vi è il protagonista che prega perché sia la moglie di Re Clodoveo liberata da una malattia legata alla gravidanza ed al parto; forse febbre puerperale, malattia che ancora nel secolo XIX colpiva tantissimo le donne gravide; mentre nell'altro vi è il Santo che accoglie nuovi adepti al suo ordine religioso.

Tra i disegni dell'Accademia di Belle Arti di Venezia vi è una sola fonte grafica che testimonia quest'opera, ma purtroppo si tratta soltanto di uno schema di come ripartire il

---

129 Zanocco, 1971, p. 35.

130 *Idem*, pp. 46-47.

131 Cfr. Pavanello, 1971, p. 72.

soffitto della chiesa; le figure non sono presenti. E' il disegno n. 696<sup>132</sup>, dove si vedono tre riquadri rettangolari, di cui quello centrale è il triplo rispetto ai due laterali coi chiaroscuri (Vedi figura 1).

Il 29 dicembre 1843, ad opera appena terminata, sulla "Gazzetta privilegiata di Venezia", uscì un articolo che parla proprio del dipinto in questione caricando il discorso di parole di elogio, e paragonando l'opera di Isola dell'Abbà a quella realizzata appena l'anno prima a Legnaro.<sup>133</sup>

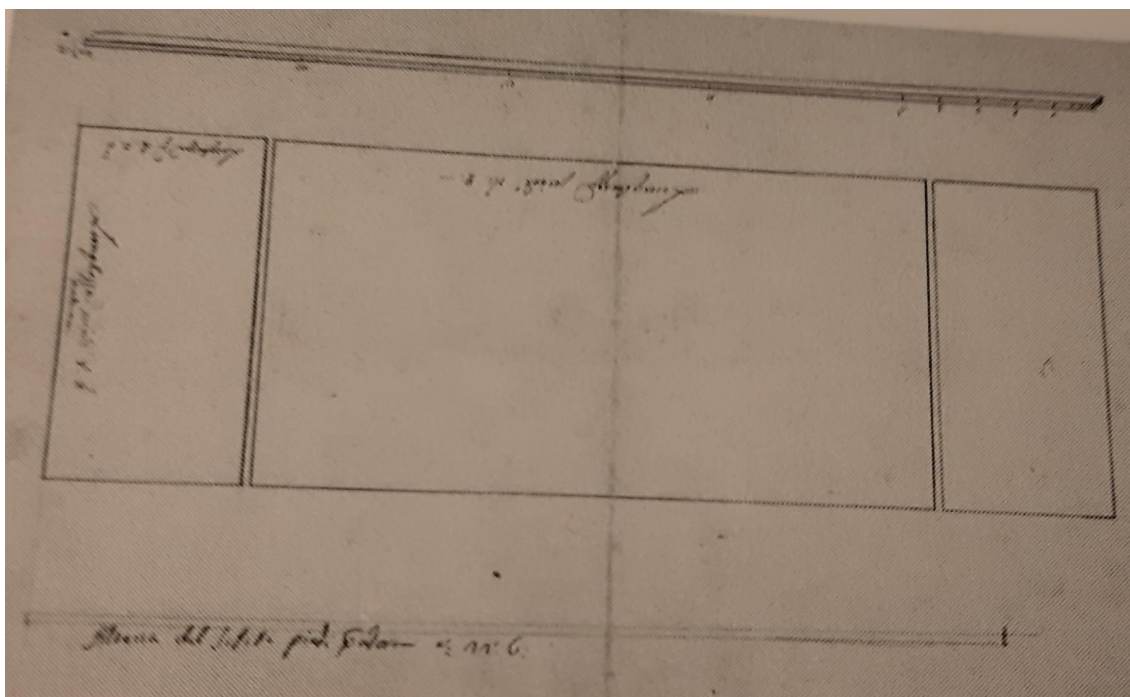


Figura 1: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Schema della ripartizione del soffitto della chiesa di Isola dell'Abbà*, Venezia, Accademia di Belle Arti di Venezia.

132 Volume III; penna, inchiostro bruno, scala di riferimento a penna; 203x334 mm. Cfr. Bandera, 2002, p. 205.

133Zanocco, 1971, p. 48.

## *Cenni sulle opere non più esistenti*

Giovanni Carlo Bevilacqua fu un pittore estremamente prolifico; difatti le opere fin qui descritte, quelle ancora esistenti, non sono che una piccola parte di tutto ciò che il pittore realizzò nel territorio padovano. Nel catalogo dei lavori non più esistenti<sup>134</sup> sono citati nella provincia di Padova ben centocinque dipinti, contro i trentuno ad oggi sopravvissuti, o perlomeno identificati.

Le opere che in questo capitolo sono passate in rassegna in maniera sintetica sono ordinate cronologicamente: e, per mancanza di documentazione ampia e puntuale non è possibile analizzare compiutamente tutti i centocinque dipinti.

Per Palazzo Lazara nel 1813 Bevilacqua dipinse "*nel soffitto della Salla destinata pei pranzi Cerrere e Bacco con Venere corteggiata dalle Grazie e da molti Amorini, per alludere a quel detto di Terenzio «sine Cerrere et Bacco friget Venus», nelle sovraporle le quattro stagioni, e nei laterali il trionfo di Bacco, lo sposalizio di Arianna, e varie Baccanti*"<sup>135</sup>. La composizione è testimoniata dal disegno n. 72 dell'Accademia di Belle Arti di Venezia<sup>136</sup> (figura 1). In questo foglio vi sono due gruppi di figure; nel primo, sulla sinistra, siedono sopra delle nuvole Cerere e Bacco intenti ad osservare il secondo gruppo di figure sulla destra, dove sempre a ridosso di nuvole è seduta Venere nuda che tiene in mano un calice alzato mentre viene incoronata da una delle tre Grazie.

Nel 1815 Bevilacqua dipinse l'interno del Caffè del Duomo, in centro a Padova. Questo lavoro non è citato nell'autobiografia; eppure si sono conservati diversi disegni che testimoniano questo ciclo di dipinti. Le opere realizzate per questo locale sono: *Clelia passa il Tevere a nuoto; Archimede ucciso da un soldato romano; Pace ottenuta dalle donne tra Sabini e Romani; Muzio Scevola dinnanzi a Porsenna*.<sup>137</sup> Sembra che questi affreschi di storia romana possano alludere alla recente sconfitta di Napoleone, dato che si tratta di episodi di vittoria militare. I disegni che testimoniano il ciclo del Caffè del

---

134 Cfr. Pavanello, 1972, pp. 93-104.

135 *Idem*, p. 47.

136 Volume I; traccia a penna, inchiostro bruno, acquerello a colori, riquadro a matita, quadrettatura a matita; 197x278 mm. Cfr. Bandera, 2002, pp. 93 e 114.

137 Pavanello, 1972, p. 95.



Duomo sono i nn. 22-26 dell'Accademia di Belle Arti<sup>138</sup>; si tratta di composizioni semplificate dove le scene sono prese frontalmente con schematicità didascalica<sup>139</sup>.

Sono sempre del 1815 i dipinti realizzati in casa di Simeone Sografi: costui ospitò nella propria abitazione la duchessa di Parma Maria Luigia, ed è utile trascrivere il brano dell'autobiografia del pittore che ne parla: "*In Padova nella Casa del Sig:r Simeon Sografi posta al Santo nel soffitto di una camera, che servì di alloggio a Maria Luigia Duchessa di Parma, l'arco Balleno e varj zefiretti. Nel laterale dove la Duchessa pose il suo letto un Genio nel mezzo, che ricordava il figlio suo, e varj altri che spargono fiori e girlande sopra lo stesso letto. In uno dei laterali le Grazie che con fiori sopra una bandiera compongono il nome di Maria Luigia, e nell'altro Febo che guida il suo carro tirrato da 4 cavalli*"<sup>140</sup>.

Al 1818 risale il ciclo di villa Giovannelli a Ponte di Brenta, ampia residenza barocca, ma abbellita anche in età neoclassica. Bevilacqua descrive così il suo lavoro: "*Dai Nob:i Sig:ri Coo: Giovanelli nel suo Palazzo a Ponte di brenta, nel soffitto della Camera da ricevere la Virtù che corona Imeneo. Nel Gabinetto vari Genietti. Nella Salla terrena destinata pei pranzi quattro quadri rapp:ti il Convito degli Dei, le noze di Teti e di Pelide, Cerrere regalata da varie Ninfe campestri dei frutti della terra, con veduta di amena campagna, Pastori, Pecore ed Armenti. L'ultimo, Bacco che corona la testa di Sileno, Baccanti che lo corteggiano, Amori in varie attitudini, con veduta di Paese, fume, e bosco. Nel soffitto varj amori volanti.*"<sup>141</sup> Un ciclo ampio dunque volto a celebrare la campagna nella sala da pranzo. I disegni nn. 291, 292, 293 dell'Accademia di Belle Arti di Venezia mostrano come doveva apparire il ciclo della sala da pranzo; è significativo il confronto tra i disegni n. 290<sup>142</sup>(figura 2), e 291<sup>143</sup>, che rappresentano il *Convito degli dei*. In entrambi vi è una folta schiera di divinità sedute presso un elegante tavolo; ma le differenze sono assai importanti: nel n.290 vi è un ampio tendaggio che

---

138 Cfr. Bandera, 2002, pp. 52-56, e 106.

139 Cfr. G. Poli, *Il Caffè del duomo di*

*Padova e la sua decorazione pittorica nel primo Ottocento*, in *Il cielo, o qualcosa di più*. Scritti per Adriano Mariuz, a cura di E. Saccomani, Cittadella 2007, pp. 189-194.

140 Cfr. Pavanello, 1972, p. 54.

141 Cfr. *Idem*, p. 56.

142 Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro a penna, quadrettatura a matita, 196x275 mm. Cfr. Bandera, 2002, p. 150.

143 Volume II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, riquadro a penna, quadrettatura a matita, 196x275 mm. Cfr. Bandera, 2002, p. 150.

funge da fondale, e sulla destra vi si trova un tavolino con sopra un vaso e dei piatti. Il n. 291 invece ha un fondale aperto dove volano due putti; non v'è il tavolo di servizio sulla destra, ma si trova inginocchiato Ganimede che porge da bere alle divinità. Dato che il tendaggio usato come fondale non è presente nei disegni nn. 292, e 293, si potrebbe pensare che il foglio più fedele al dipinto effettivamente eseguito sia il n. 290. L'ultimo lavoro che si cita in questa sede è l'opera ad affresco eseguita per la parrocchiale di Casale di Scodosia. E' un lavoro di tarda epoca, risalendo al 1833-35. Siamo dunque in un tempo nel quale il pittore comincia a dedicarsi quasi esclusivamente a dipinti di storia religiosa, seppur continuando saltuariamente a lavorare per palazzi privati.

Nell'autobiografia il pittore descrive con particolare enfasi quest'impresa, pertanto si riporta di seguito il brano integrale: "*Nella Chiesa Arcipretale di Casale di Scodosia Distretto di Montagnana dipinsi la Cupola del Coro, di piedi 35 di diametro, che formano una superficie di piedi quadrati 720. e vi rappresentai l'Assunzione al Cielo di Maria Vergine, sostenuta e corteggiata da infinito numero di Angeli. Nel centro vi posi la Sacra Triade; e tutto il gran vano è fornito di gruppi di angeli festosi, sonanti varia sorte d'istromenti. Parafrasai l'inno «Quasi cedrus esaltata sum in Libano», ecc: ecc:, e posi nelle mani degl'angeli festosi, e le rose, e le foglie di Palma, e quelle di Cedro, e di Cipreso, e rami di olivo ec, ec. Lavoro che mi costò fatica grande, specialmente perchè inuttili mi furono gli spolveri, o cartoni, poichè in una concava superficie non si possono adattare, e tutto mi fù forza di disegnare, e disporre a mano ed occhio. Ebbi però un grande compenso nell'aggradimento che ottenne generale, ed in una lettera di quell'Arciprete, che conservo, nella quale mi disse che nelle giornate più tetre dell'inverno, entrando in Chiesa, ed alzando gl'occhi per veder quel dipinto gli sembrava che collà vi fosse il sole che lo illuminasse. Dipinto che fù celebrato, ed elloggiato con varie poesie. Nelle quattro, così dette velle, ossia nei quattro grandi triangoli che vengono formati dagl'interstici dei quattro archi del Coro dipinsi i quattro Evangelisti di grandezza maggiore del naturale*"<sup>144</sup>. Si nota una certa soddisfazione da parte del pittore nel ricordare un'impresa difficile, ma che tanto lo gratificò. I dipinti sono un'Assunzione di Maria, e i Quattro Evangelisti. L'artista dice che i disegni e gli

---

144 Cfr. Pavanello, 1972, p. 66.

spolveri gli furono inutili perchè dovette ingegnarsi alla fine man mano che dipingeva data la superficie concava del vano; eppure si deve considerare il disegno n. 230 dell'Accademia di Belle Arti di Venezia<sup>145</sup>(figura 3): la composizione è circolare, e si vede al centro l'occhio triangolare della Trinità che emana luce; più in basso vi è la figura di Maria in ascensione che viene trasportata da degli angeli. Tutto intorno vi sono altri gruppi di figure rappresentanti altri angeli festosi.



Figura 1: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Cerere, Bacco, e Venere*, Venezia, Accademia di Belle Arti.

---

145 Vol.II, traccia a matita, penna, inchiostro bruno, tondo a penna, 387x282 mm. Cfr. Bandera, 2002, p. 138.



Figura 2: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Il convito degli dei*, Venezia, Accademia di Belle Arti.



Figura 3: Giovanni Carlo Bevilacqua, *Assunzione di Maria*, Venezia, Accademia di Belle Arti

## *Conclusioni*

Nel corso di questa ricerca sono stati presi in considerazione solo i lavori eseguiti da Giovanni Carlo Bevilacqua per Padova e per il territorio contermino: poche opere rispetto all'estensione del catalogo pittorico dell'artista; eppure solo alcuni specialisti gli hanno dedicato attenzione specifica. Perché un artista così prolifico è considerato un "minore"? Trovarsi in un'epoca considerata, a torto, poco significativa per lo sviluppo dell'arte veneta, ed avere il nome oscurato dalla fama di Giuseppe Borsato, Francesco Hayez, e Giovanni De Min, non è di certo facile; si tratta di maestri che dipinsero nello stesso periodo di Bevilacqua adottando soggetti e generi simili; e per di più essi lavorarono anche assieme negli stessi cicli di decorazioni. Da qui si capisce una cosa: fu Giuseppe Borsato ad aggiudicarsi il merito maggiore. Occorre infatti immaginare i cicli di decorazioni nei palazzi di Venezia, Treviso, e Padova, come a delle imprese collettive capeggiate da quest'ultimo. Ci troviamo in un'epoca dove le botteghe stanno estinguendosi, e per questo i lavori di più persone non vengono più ascritti ad un solo maestro più gli allievi, ma a molteplici maestri di cui uno può fare da regista.

Nel presente testo viene spessissimo citata una fonte in particolare, cioè l'autobiografia del pittore conservata a Venezia, al Museo Correr, fatta conoscere da Giuseppe Pavanello nel 1972.

All'interno di questo lavoro sono spesso citati i disegni dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, altra fonte di enorme utilità per ricostruire la genesi di alcune opere, o per confrontare i fogli con i dipinti definitivi. Si sottolinea però che i disegni citati non sono stati visionati dal vivo, ma sono mediati dal volume di Maria Cristina Bandera del 2002, che riproduce integralmente i quattro album di disegni.

Leggendo l'autobiografia di Bevilacqua ci si accorge che il pittore sembra descrivere in maniera più dettagliata le opere a tema religioso piuttosto che quelle a tema profano. Sono i dipinti per chiese i lavori per i quali Bevilacqua voleva essere probabilmente ricordato, forse per la loro maggiore visibilità.

Abbiamo comunque a che fare con un artista di enorme versatilità, che si cimentò in vari generi di pittura; anche in uno che in questo lavoro è stato pochissimo passato in

rassegna: il ritratto. Tra tutte le opere qui analizzate solo una è un ritratto (quello del Parroco di Schiavonia Pietro Benvenuti), e questo perchè ne sono registrati pochissimi, spesso addirittura in ubicazioni oggi ignote. I ritratti di Bevilacqua possono essere un probabile nuovo filone di studi futuri.

Alla fine Giovanni Carlo Bevilacqua fu un grande pittore di abilissima mano, ma troppo spesso declassato come un gregario, o perfino un mediocre, a cui è riconosciuto, nell'opinione corrente, il solo merito di aver dipinto con Borsato nella Villa Pisani di Stra e nel Palazzo Reale di Venezia.

Questo lavoro si pone in continuità con le ricerche di Pavanello degli anni '70, e con il libro di Maria Cristina Bandera del 2002 che ne divulgò i disegni, con lo scopo portare l'attenzione su un nucleo di lavori realizzati da un artista che in realtà fu estremamente prolifico, personalità centrale dell'arte veneta del XIX secolo.

## ***Bibliografia***

- Checchi, Marcello; Gaudenzio, Luigi; Grossato, Lucio, *Padova, guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Vicenza, 1961.
- Pavanello, Giuseppe, *Opere di Giovanni Carlo Bevilacqua in Padova e nella provincia*, in *Padova e la sua provincia*, n. 8 e 9, pp. 2-7. Padova, 1971.
- Zanocco, Silvana, *Isola dell'Abbà: cenni storici*, Padova, 1971.
- Pavanello, Giuseppe, *L'autobiografia e il catalogo delle opere di Giovanni Carlo Bevilacqua (1775-1849)*, Venezia, 1972.
- Banzato, Davide; Pietrogrande, Enrico, *Brevi note su Palazzo Zabarella*, Padova, 1983.
- Stella, Gianfranco, *Storia illustrata di Padova. Dai Carraresi al XX secolo*. Padova, 1990.
- Cagnoni, Giovanni; Di Mauro, Aurora; Maffei, Marco; Ruta Serafini, Angela; Michelini, Paolo, *Palazzo Zabarella*, Padova, 1996.
- Lucchetta, Monti, Pedrocco, Rallo, *I tesori di Villa Pisani*, Oriago, 1996.
- Bandera, Maria Cristina, *Giovanni Carlo Bevilacqua 1775-1849. I disegni dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, 2002.
- Poli, Giovanna, *Padova*, in *La Pittura nel Veneto. L'ottocento*, volume II, pp. 128-129. Milano, 2003.
- Rigobello, Maria Beatrice; Autizi, Francesco, *Storia di Padova. Arte e cultura*. Padova, 2003.
- Gullino, Giuseppe, *Storia di Padova. Dall'Antichità all'età contemporanea*, Sommacampagna, 2009.
- Bortolami, Mario, *1310-2010. Voltabarozzo. Comunità da 700 anni. Album fotografico di famiglia*, Padova, 2010.
- Autizi, Maria Beatrice, *I palazzi di Padova. Guida nella storia e nell'arte*, Padova, 2015
- Zava, Silvia, *Il Prato della Valle*, Padova, 2018.