



Donne per l'Arte

di EGISTO LANCEROTTO

ECA
ALE



CITTÀ DI NOALE
ASSESSORATO ALLA CULTURA

SOPRINTENDENZA PER I BENI STORICI ARTISTICI
ED ETNOANTROPOLOGICI PER LE PROVINCE DI
VENEZIA, BELLUNO, PADOVA E TREVISO



Donne per l'Arte

di EGISTO LANCEROTTO

a cura di
Monica Pregnolato

Quaderni della
Collezione Civica di Noale Egisto Lancerotto
n. 3

Donne per l'Arte

di EGISTO LANCEROTTO

Noale, Palazzo della Loggia
1 - 23 marzo 2014

Coordinamento

Stefano Caravello
Comune di Noale, Ufficio Cultura

Redazione testi

Maria Agnese Moretto Chiari Wiel,
Lucia Pigozzo, Tiziana Plebani, Monica Pregnolato

Cura redazionale e Bibliografia

Lucia Pigozzo

Riprese fotografiche

Paolo Bernabini, Maddalena Santi

Allestimento

Centro Restauri di Giovanna Niero

Un ringraziamento particolare a

Anna Maria Spiazzi

Si ringraziano inoltre

Edoardo Ferrari, Elisabetta Francescutti, Luca Majoli,
Alvise Moretto Wiel, Valeria Muffato, Giuseppe Rallo
Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Veneto
Biblioteca Civica di Verona - Ufficio Periodici

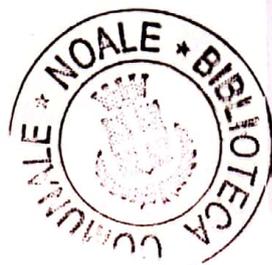
Impaginazione e Grafica

Cristina Franceschin

Stampa

Tipolitografia Bortolato Nico - Noale (Ve)

0 2 4 4 2 6



In collaborazione con



Rotary Club
Noale Dei Tempesta



Lions Club
Noale



Lions Club
Mestre - Castelvecchio



PRO LOCO NOALE



Istituto Comprensivo
Noale





CITTÀ DI NOALE

Il tema prescelto per questa terza mostra retrospettiva su Egisto Lancerotto - "Donne per l'arte" - che prosegue e persegue con efficacia il progetto di tutela e valorizzazione della quadreria civica iniziato nel 2010, si manifesta come volontà di azione - tra Comune e Soprintendenza - finalizzata a contribuire alla conoscenza, approfondimento di studio, ricerca e catalogazione scientifica dell'ingente patrimonio che l'Artista ha lasciato in proprietà al Comune.

La concomitanza con il mese di marzo, durante il quale si celebra la giornata dedicata alla donna non è casuale ma voluta: il visitatore potrà apprezzare la bellezza espressiva raggiunta dal Lancerotto nella rappresentazione della figura femminile che si rivela plastica, vera, mai banale; sperimentare la capacità dell'Artista di suscitare emozioni attraverso la trasposizione su tela di immagini di donne intense, genuinamente e autenticamente legate all'azione di dipingere, scrivere, creare forme, leggere, suonare uno strumento musicale. Ecco allora che la figura femminile che emerge dal pennello dell'Artista noalese, ci propone anche una visione storica dell'evolversi del ruolo sociale della donna e la sua trasformazione, la capacità di appropriarsi di forme d'arte e di attività fino a pochi decenni prima considerate appannaggio quasi esclusivo dell'uomo. Questo dinamismo intellettuale al femminile, viene colto dal Lancerotto che ne raffigura anche l'ambiente, il contesto offrendo quindi un saggio di prospettiva e di sensibilità verso l'altro sesso, riconoscendone le capacità e le ambizioni, frutto di una maturazione culturale, civile, economica, oltre che di una consapevolezza delle proprie possibilità.

Proprio per questo l'Assessorato alla Cultura e Pari Opportunità promotore dell'evento in parola ha voluto incardinare questa mostra in un corollario di iniziative che vogliono promuovere la crescita culturale e il rispetto per la donna, anche attraverso lo svolgimento di conferenze a tema e di attività di sensibilizzazione, in particolare con il progetto "Zapatos Rojos" (Scarpe Rosse) per dire "basta" alla violenza di genere, azione ideata e lanciata dall'artista messicana Elina Chauvet e accolta da numerosi Paesi.

L'esposizione di una significativa selezione di tele di Egisto Lancerotto curata dal Cetro Restauri di Giovanna Niero e derivante in gran parte dalla quadreria comunale, rende bene l'idea della preziosa eredità dal Nostro lasciata alla Città di Noale e ai suoi concittadini. Attraverso questo progetto si vuole quindi ribadire la validità di questo gesto e promuovere la sistemazione e collocazione

definitiva delle opere (tele, disegni e arredi) che tanto stavano a cuore all'Artista. È certamente, a testimonianza della stima e valore riconosciutogli, svariati cittadini noalesi e collezionisti che hanno voluto fregiarsi del possesso di una o più tele del Lancerotto.

Ancora una volta, notevole e indispensabile si è manifestato il lavoro di studio, ricerca e lavoro che la Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso ha saputo mettere a disposizione dell'iniziativa, attraverso il contributo di Monica Pregolato, Lucia Pigozzo e di Maddalena Santi.

La pubblicazione legata a questa mostra si rivela un nuovo omaggio all'opera di Lancerotto ed è impreziosita anche dal saggio di Tiziana Plebani, studiosa e ricercatrice, funzionario della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, responsabile della conservazione e del restauro, esperta di storia del lavoro femminile, in particolare veneto tra Ottocento e Novecento, contributo essenziale per inquadrare al meglio le "Donne per l'arte di Egisto Lancerotto". Interessante inoltre il contributo di Maria Chiara Agnesi Moretto Wiel, che ha saputo ricostruire, grazie al quadro di una vicina parente, le vicende di una delle allieve nell'*atelier* di Egisto Lancerotto rappresentate nella *Scuola di pittura III*.

Questo progetto ha davvero in sé qualche cosa di speciale, un valore aggiunto, una forte e convinta condivisione di intenti: sentiamo quindi di esprimere un doveroso e sentito ringraziamento alla Provincia di Venezia e all'Assessore alle pari opportunità Giacomo Grandolfo per il patrocinio e il sostegno offerto per l'organizzazione dell'evento, anche attraverso l'Ufficio stampa della Provincia; all'Istituto Comprensivo di Noale con la Sua Dirigente, gli Insegnanti e gli Alunni che hanno allietato in musica le tre edizioni inaugurate; alle Associazioni Lions di Noale e "Castelvecchio" di Mestre che unitamente al Rotary Noale dei Tempesta e alla Pro Loco di Noale ci hanno sempre affiancato e supportato, fornendoci una significativa collaborazione anche economica; all'associazione Noale Nostra per la passione sempre dimostrata per la città, alle Associazioni di Categoria per aver saputo coinvolgere gli esercizi noalesi e, infine ai collezionisti privati che gratuitamente hanno concesso il prestito di alcune tele dell'Artista.

L'Assessore alla Cultura
Michela Barin

Il Sindaco di Noale
Michele Celeghin



Il vincolo di collezione, basato sulla dichiarazione di eccezionale interesse culturale che viene riconosciuto ad un insieme di opere e di oggetti ai sensi dell'art. 10 c. 3 l.e) del Codice dei Beni culturali e del Paesaggio (D.lgs 42/2004 s.m.i.), costituisce un dispositivo di tutela di particolare efficacia nella normativa italiana, a partire dalla L. 1089 del 1939.

Quel vincolo infatti rende inscindibile l'insieme, sottolineando l'importanza di ogni singola opera anche nella relazione con le altre; valorizza la storia della collezione e del collezionista; spesso rispetta una volontà testamentaria espressa al momento della donazione.

E' questo il caso della "Collezione Egisto Lancerotto", costituita da 79 dipinti; 21 fogli a tecnica mista; 31 cornici; 18 elementi d'arredo e la tavolozza dell'artista, donati da Lancerotto alla città di Noale nel 1916 pochi giorni prima della sua morte, dichiarata di eccezionale interesse culturale nel gennaio del 2014. Si trovavano questi dipinti, insieme ad arredi e suppellettili, nel suo studio al Lido di Venezia e testimoniano dunque una parte importante della sua storia umana e professionale. La decisione di apporre il vincolo di collezione nasce dunque da una volontà di legare questo cospicuo nucleo alle civiche raccolte del Comune di Noale perché in questa sede la Collezione Lancerotto possa essere custodita, conservata e valorizzata.

E' questo il senso dell'azione congiunta che la Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso ha voluto compiere con l'Amministrazione civica che con vera sensibilità intende costruire percorsi di approfondimento culturale intorno all'artista e alla sua produzione pittorica, di cui la mostra 'Donne per l'arte' è una significativa tappa. Alcuni di questi dipinti erano stati già presentati nella importante mostra 'Ottocento veneto il trionfo del colore', che ha avuto luogo a Treviso, tra il 2004 e il 2005, a cura di Giuseppe Pavanello e Nico Stringa, mostra che aveva segnato una significativa svolta negli studi intorno alla figura e all'opera di Egisto Lancerotto nel panorama della pittura veneta di fine Ottocento. Delle correnti e dei generi di quella pittura Lancerotto interpreta con personale sigla distintiva quelli che più la caratterizzano: il ritratto in primo luogo, di cui ampia testimonianza è data nella collezione di Noale, ma anche il paesaggio e le scene di genere, le ambientazioni di interni con la particolare accentuazione data agli ambienti di studio, come quello in cui impartiva lezioni di pittura a Venezia

presso palazzo Contarini degli Scrigni a San Trovaso, a cui è dedicato uno dei dipinti più importanti di questa mostra.

Riprendendo e citando il testo della relazione che accompagna il decreto di dichiarazione di interesse possiamo allora dire che 'la pinacoteca "Egisto Lancerotto" di Noale si configura come una delle principali fonti per la conoscenza dell'opera dell'artista, e assume ancor più valore in quanto collezione pubblica, a fronte di una notevole produzione pittorica oggi per lo più conservata in collezioni private o ancora circolante sul mercato antiquario'.

Nell'apprezzare dunque l'iniziativa del Comune di Noale che ha voluto organizzare questa interessante mostra, anche come tributo all'attività di donne che si aprivano negli anni di fine Ottocento ai nuovi orizzonti loro offerti dallo studio e dalla 'pratica' dell'arte, va sottolineato il contributo scientifico dato dai funzionari storici dell'arte della Soprintendenza, Monica Pregolato e Lucia Pigozzo, coadiuvate dalla fotografa Maddalena Santi e il bel saggio introduttivo al catalogo della mostra di Tiziana Plebani.

Solo un attento lavoro svolto sul territorio può consentire a tutti gli organi statali preposti alla tutela e alla conservazione del patrimonio culturale di poter approdare in collaborazione con gli Enti locali ad un'intelligente azione di valorizzazione, come quella rappresentata dalla mostra sui dipinti che Egisto Lancerotto volle 'dedicare' alle donne che si 'dedicano' all'Arte.

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

Il Comitato Imprenditoria Femminile ritiene importante proporre iniziative per attivare un sistema di collaborazioni sinergiche con gli enti pubblici e privati che sul territorio svolgono attività di promozione, sostegno e studio dell'imprenditoria femminile in generale, e partecipare a questo progetto, il cui tema principale è la creatività 'al femminile', nasce dalla volontà di offrire ulteriori strumenti di riflessione all'intraprendenza delle donne. Il Comitato supporta inoltre iniziative a sostegno dell'imprenditoria con un'ottica allargata che coinvolge la cultura, infatti è della fine del 2013 una ricerca commissionata dalla Camera di Commercio di Venezia all'Università Cà Foscari che rileva l'impatto economico delle imprese culturali soprattutto femminili nel sistema economico (titolo del progetto 'Gli impatti delle produzioni culturali e della nuova imprenditorialità creativa nell'economia veneziana').

Il Comitato Imprenditoria Femminile della Camera di Commercio di Venezia, nasce nel 2001, in applicazione del Protocollo d'intesa tra l'Unione Italiana delle Camere di Commercio ed il Ministero dell'Industria, Commercio e Artigianato, ed è composto dalle rappresentanti delle Associazioni di categoria.

Il compito principale del Comitato consiste nel realizzare iniziative a sostegno dell'imprenditoria femminile e in particolare:

- promuovere suggerimenti nell'ambito della programmazione delle attività delle Camere di Commercio, che riguardino lo sviluppo e la qualificazione della presenza delle donne nel mondo dell'imprenditoria;*
- partecipare alle attività delle Camere di Commercio proponendo tematiche di genere in relazione allo sviluppo dell'imprenditoria locale;*
- promuovere indagini conoscitive sulla realtà imprenditoriale locale, anche con studi di settore, per individuare le opportunità di accesso e promozione delle donne nel mercato del lavoro e dell'imprenditoria in particolare;*
- attivare iniziative volte a facilitare l'accesso al credito;
curare la divulgazione nel territorio delle iniziative e delle attività di ricerca e studio sullo sviluppo locale promosse dalle Camere di Commercio;*

Venezi@Opportunità è l'Azienda Speciale della Camera di Commercio di Venezia il cui obiettivo primario è creare un tessuto connettivo, nell'ambito della promozione degli interessi generali delle imprese, realizzando iniziative ed interventi in collaborazione con soggetti presenti nel territorio veneziano, (imprese, associazioni di categoria, amministrazioni locali, scuole, università) nel rispetto del principio della sussidiarietà.

I settori in cui opera sono: Agricoltura, Industria, Commercio, Formazione, Turismo e Cooperazione, sviluppando diverse tematiche operative.

Francesca Cappelli
Presidente del Comitato
Imprenditoria femminile

Segreteria del Comitato
Venezi@Opportunità
Azienda Speciale Camera di Commercio di Venezia

Donne per l'Arte

di EGISTO LANCEROTTO

L'OTTOCENTO DELLE DONNE ARTISTE E UN TESTIMONE D'ECCEZIONE: EGISTO LANCEROTTO

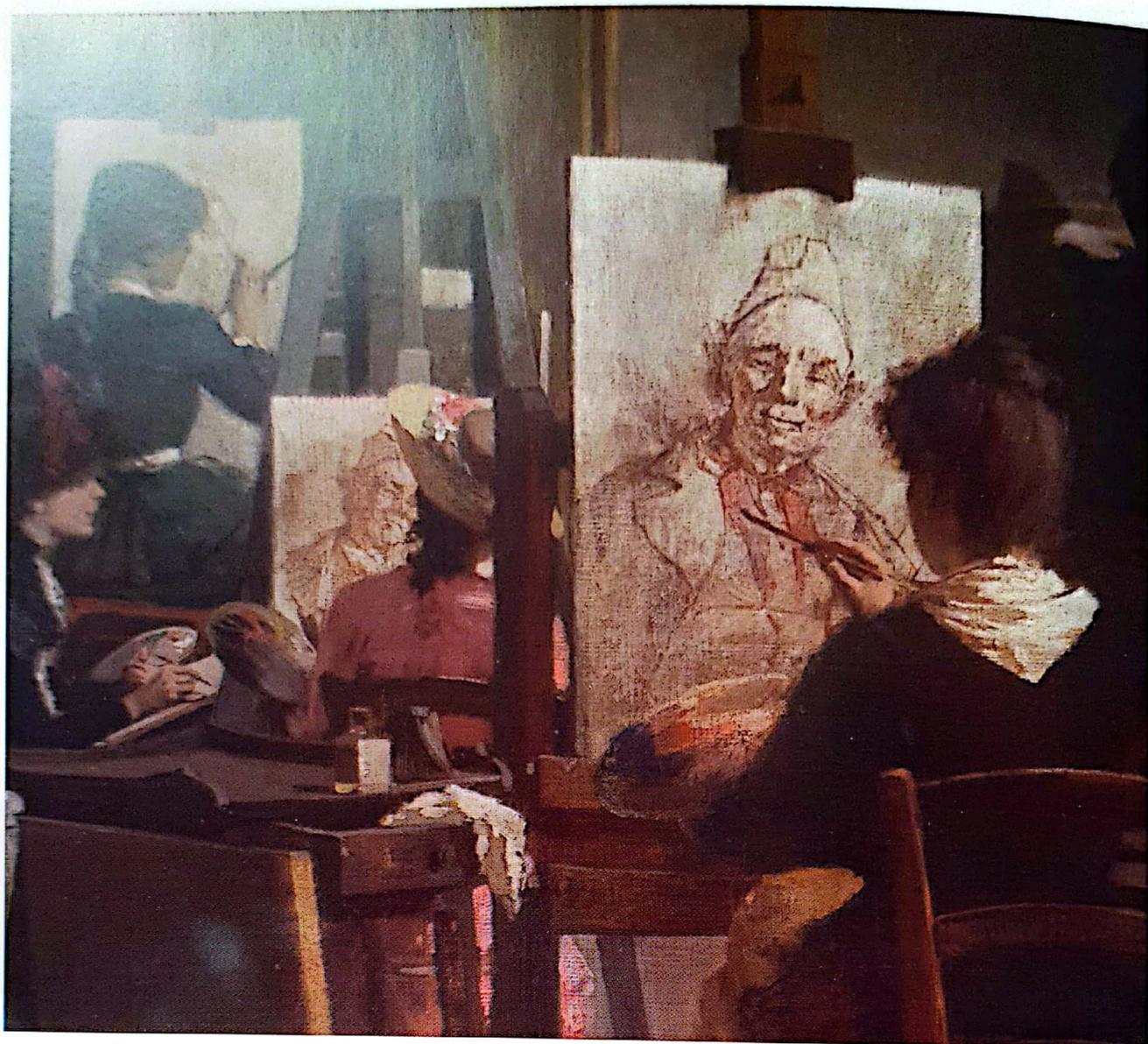
TIZIANA PLEBANI

Pittrici ce ne sono sempre state, sin nell'antichità. Basti citare Plinio il vecchio che ne inseriva un gruppo nella *Naturalis Historia*¹ per convincerci del fatto che colori e pennelli abbiano da sempre accompagnato la storia e la vita espressiva delle donne. È bastato poi rivolgersi ad esse con attenzione, incrociare fonti differenti, inforcare occhiali più consoni a rilevare tracce meno evidenti, perché nomi ed opere di donne pittrici siano emersi dall'ombra in cui una storiografia disattenta e indifferente li aveva abbandonati². Gli studi di genere hanno arato terreni che erano parsi infruttuosi e così ora una ricchissima galleria, peraltro ancora assai incompleta, di donne armate di pennelli è stata ricostruita dall'epoca medievale ai giorni nostri, mettendo in luce anche reti di patronage e committenti spesso femminili, circolazione di opere e attenzione del mercato.

Tuttavia le ripetute tele che Egisto Lancerotto dedicò al tema della scuola di pittura in cui numerose donne sono ritratte indaffarate intorno ai cavalletti

¹ Le sue citazioni di donne pittrici, come Marcia, furono poi riprese dal Boccaccio nel *De claris mulieribus* e i manoscritti 'figurati' dell'opera generarono una tradizione iconografica di donne illustri; sulla galleria di donne illustri: Tiziana Plebani, *Il «genere» dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo ed età moderna*, Milano 2001, pp. 90-126.

² A parte Anna Banti, *Quando le donne si misero a dipingere*, Milano 1982, ad aprire questo filone di studi furono gli studi pionieristici di Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin, *Women Artist 1550-1950*, Los Angeles 1976 e di Germaine Greer, *La tela di Penelope. Le donne e la pittura attraverso i secoli*, Milano 1980. Altri studi di riferimento: *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, a cura di M. Antonietta Trasforini, Milano 1994; Simona Bartolena, *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, con un saggio introduttivo di Franca D'Agostini, Milano 2003; *La donna nella pittura italiana del Sei e Settecento. Il genio e la grazia*, a cura di Alberto Cottino, Torino 2003; *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, Washington 2007; *L'arte delle Donne dal Rinascimento al Surrealismo*, mostra ideata da Vittorio Sgarbi con Hans Albert Peters e Beatrice F. Buscaroli, Milano 2007; *Profession: créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Actes du Colloque de l'Université de Genève (18 et 19 juillet 2004), edités par Agnese Fidecaro et Stephanie Lachat, Lausanne 2007.



E. Lancerotto, *Scuola di Pittura (I)*, Noale, Collezione Civica (dettaglio)

e dotate di tavolozze ci segnala con evidenza che, all'epoca, si era aperto un ben diverso orizzonte. Siamo infatti in presenza di un passaggio cruciale nel rapporto delle donne con l'arte.

Proviamo a scorrere quella pur cospicua galleria di pittrici del passato. Alcune rivendicano orgogliosamente il loro mestiere, il loro talento: ci guardano mentre impugnano il pennello davanti al loro quadro in gestazione. Ci soffermiamo su Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi e proseguiamo sino ad arrivare alle soglie dell'Ottocento con Elisabeth Louise Vigée Le Brun. Hanno lasciato volutamente ai posteri eloquenti autoritratti, veri documenti parlanti di una carriera faticosamente conquistata e rivendicata. Artemisia aveva addirittura osato mostrarsi in prima persona come allegoria vivente della Pittura³. Ma se ci fermiamo a osservare con attenzione queste scene dipinte dalle donne, frequenti quasi a voler generare una tradizione differente e al tempo stessa parallela a

quella maschile, richiamandosi e legittimandosi l'una con l'altra, ci accorgiamo che il perimetro della scena che appare ai nostri occhi è una stanza di casa, è un ristretto ambiente domestico e che tutto è avvolto nel buio.

E sta proprio qui lo scarto: pittrici ve ne sono sempre state, si è detto, ma apprendevano in casa o nella bottega del padre, del marito, del fratello, e che sovente era situata nella stessa abitazione comune. L'arte, sino alla tarda modernità, era d'altronde un mestiere artigianale, poco dotato di quell'aura di cui iniziava ad ammantarsi in epoca ottocentesca. Percorsi, dunque, che si intrecciavano tenacemente con la vita familiare, apprendistati fluidi dettati dalla necessità, dal caso o dalle opportunità. Bambini e bambine che irrompevano o venivano sospinti in locali di lavoro, che venivano messi a pulire pennelli, a macinare terre, a mescolare pigmenti. Quanti e quali apporti di Marietta e dei suoi fratelli possono essere distinti con sicurezza nella produzione a tamburo battente del padre Tintoretto? Quanto avrà contribuito la mano di Lavinia ai lavori della bottega bolognese del padre Prospero Fontana?

Guardiamo ora *'La Scuola di Pittura'* del Lancerotto, quella in cui campeggia la firma nell'angolo inferiore destro. Non c'è nulla che richiami alcun elemento domestico. La scena invece è dotata di tutte le insegne che contraddistinguono un ambiente di formazione. È una scuola, un'Accademia. C'è un modello, un uomo anziano, sullo sfondo un giovane pare sorvegliare la scena, la stanza è ampia e adatta allo scopo, specie per quelle alte finestre che permettono alla luce di entrare ma non di abbagliare chi dipinge. Insomma è un luogo che ci parla di un mestiere così come i tanti cavalletti presenti e i relativi corredi impediscono di inserire la scena nel regno del puro diletterismo. E neppure vi è traccia di un'apparenza di trastullo per giovani aristocratiche.

L'Ottocento è, del resto, un passaggio cruciale a tutti gli effetti sia per la professionalizzazione del mestiere di artista sia per l'accesso delle donne in qualità non più di ospiti o eccezioni di riguardo bensì come appartenenti al medesimo orizzonte. E la modernità in effetti apparve alle donne un'opportunità da cogliere, «una promessa di novità, avventura, possibilità di cambiamento che, sin dal suo sorgere, caratterizzava la modernità come esperienza storica di grande e vitale cambiamento»⁴. L'alfabetizzazione crescente, l'accesso a esperienze formative d'arte, la redistribuzione dei patrimoni, anche per lo sviluppo industriale, delineavano i tratti della 'donna nuova' che si faceva strada nel secolo, talvolta senza marito e non proveniente da ceti sociali elevati⁵.

³ Artemisia Gentileschi, *Autoritratto come allegoria della Pittura*, 1638-39, Kensington Palace, Londra.

⁴ Maria Antonietta Trasforini, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Bologna 2007, p. 52.

⁵ La rivoluzione industriale, una diversa accumulazione di ricchezze spingevano a investire anche sulle figlie, a promuovere la loro educazione e i loro talenti, grazie a studi all'estero, a viaggi di conoscenza. Tutto ciò creò le condizioni per biografie femminili inedite, cfr. Ivi, pp. 52-53.

Le donne artiste divenivano via via più numerose col passare del tempo e alcune acquisivano una fama internazionale come la francese Rosa Bonheur, che l'imperatrice Eugénie insigniva della Legione d'Onore nel 1865, affermando apertamente che «il genio non ha sesso»⁶. Mentre in tutta Europa andavano nascendo scuole pubbliche femminili di disegno professionale con l'obiettivo di dare opportunità lavorative 'onorevoli' alle giovani delle classi medie, come la londinese Female School of Art and Design inaugurata nel 1843⁷, le donne premevano anche per accedere alle Accademie di Belle Arti, varcando i limiti di un ruolo amatoriale. Erano aspiranti artiste ma anche desiderose di poter ottenere la qualifica necessaria per l'insegnamento di disegno e pittura, e poter dunque guadagnare dando lezioni di disegno ad allieve private. «Nell'800 il lavoro d'arte cominciò a divenire per molte e di diverse classi sociali una passione da trasformare in lavoro e strada per il cambiamento della propria vita ed emancipazione»⁸.

Se in Europa l'accesso delle donne alle Scuole di formazione d'Arte fu ostacolato e rinviato, in Italia, forse per una continuativa e cospicua presenza femminile nella tradizione dei mestieri d'arte, troviamo tracce di percorsi femminili nelle Accademie dall'inizio dell'Ottocento e, quel che è assai più rilevante, è che a loro non veniva negato l'inserimento nelle classi di nudo. Si deve però attendere il 1873 perché il loro ingresso sia definitivamente sancito, uscendo da una condizione ancora ambigua: il re Vittorio Emanuele approvava un nuovo statuto per l'Accademia di Firenze, in vigore anche per tutte le altre, che ammetteva esplicitamente le donne fra gli accademici di merito, insieme a una circolare che consentiva alle donne di accedere alle scuole superiori e di insegnare arte e disegno⁹.

L'Accademia di Belle Arti di Venezia e le donne prima di Lancerotto

Già una prima ricerca in un terreno che appare ancora inesplorato sa offrire risultati promettenti, tali da segnalare la necessità di un approfondito lavoro di scavo. La mia indagine, limitata all'analisi delle pubblicazioni degli *Atti dell'Accademia* e alla sezione riservata all'elencazione degli alunni e concorrenti premiati per le differenti discipline materie di studio, per il 1816 evidenzia due donne meritevoli di premio, entrambe non veneziane. Le possiamo dunque

⁶ Barbara Casavecchia, *Senza nome. La difficile ascesa della donna artista*, in *Arte e Artisti nella modernità*, a cura di Antonello Negri, Milano 2002, p. 93.

⁷ Anche in Italia si aprirono tali scuole come la Scuola di disegno professionale per ragazze di Torino nel 1870; a Genova nel 1871 la Scuola femminile di disegno applicato all'industria, Trasforini, *Nel segno...*, pp. 78-79.

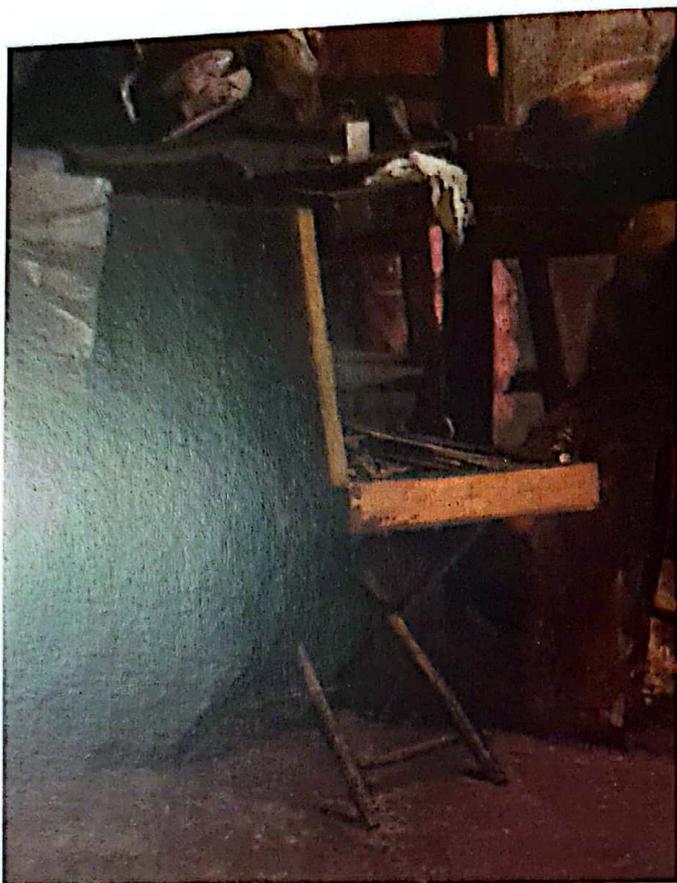
⁸ Ivi, p. 68.

⁹ Ivi, pp. 69-74.



E. Lancerotto, *Scuola di Pittura (I)*, Noale, Collezione Civica (dettaglio)

considerare a tutti gli effetti viaggiatrici e residenti per passione d'arte: si tratta della modenese Marianna Sprocani a cui andava il 1° premio per la copia della testa in plastica, mentre l'irlandese Fanny Romanin si accaparrava il primo premio di *'accessit'* (menzione di merito) sia per la copia della statua che la per la copia della testa dalla stampa¹⁰. Marianna Sprocani l'anno precedente aveva partecipato con un'opera all'esposizione dell'Accademia riservata ai giovani.



E. Lancerotto, *Scuola di Pittura (I)*, Noale, Collezione Civica (dettaglio)

La troviamo infatti menzionata come 'studente' iscritta all'istituto nel 'Giornale di Venezia', insieme ad altre espositrici: una signora dilettante, Camilla Cozza, Anna Matteini, Margherita Turini¹⁰. Questi nomi di donna, alcuni non inclusi nell'iter formativo, sono spie del percorso non istituzionale ma non per questo meno rilevante per le biografie femminili e capace di produrre professionalità del pennello e lavori qualificati.

Dal 1816, per reperire un'altra premiata dobbiamo arrivare al 1826. Per la copia della testa dalla stampa si aggiudicava il primo premio di menzione la veneziana Rosina Motta, che rintracciamo nell'esposizione di opere dell'Accademia dell'anno

precedente, insieme ad Angela Bröllo, che proponeva un disegno del re fatto di perline, a Marianna Corte, alla parigina Couberon, a Marietta Gasparini, a Luigia Pascoli¹². Negli anni che vanno dal 1833 sino al 1836, l'Accademia di Belle Arti di Venezia assegnava numerosi riconoscimenti a Elisabetta Benato di Padova. Si tratta, anche in questo caso, di un profilo nuovo di donna, di umili origini ma che ebbe una vera carriera di tutto rispetto come artista: il suo talento all'inizio venne sostenuto grazie a sottoscrizioni di privati ma fu poi una sovvenzione del Comune di Padova, che riconoscendone il valore, le permise di iscriversi all'Accademia e soggiornare a Venezia¹³. Nel 1833 le conteneva il premio per la copia della figura dalla stampa Teresa Lippich di Presburgo, a ulteriore conferma del numero di straniere che si muovevano per conseguire un'adeguata formazione artistica.

Dagli anni 1841 al 1844 numerosi premi costellano il percorso formativo della

¹⁰ «Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia», Venezia 1816.

¹¹ «Atti...», Venezia 1826; «Giornale di Venezia», n. 225 (1815).

¹² «Gazzetta di Milano», n. 242 (1825).

¹³ Si veda il profilo in Debora Tosato, *ad vocem*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanetto, Milano 2003, p. 638; Loredana Olivato, *Antonio Diedo protettore di giovani artisti: la pittrice padovana Elisa Benato Beltrami*, in *Per l'arte: da Venezia all'Europa, studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di Mario Piantoni, Laura De Rossi, Monfalcone 2001, pp. 561-566.

veronese Rosalia Krauss, comprendendo anche menzioni per i modelli di nudo, affiancata in altre discipline dalla trevigiana Rosa Bortolan, che nel 1844 si segnalava anche nella scuola di anatomia. Finiti gli studi, Rosa apriva un proprio studio a Venezia, a San Simeon Grande, producendo grandi tele per chiese e numerosi ritratti, tanto da essere paragonata a Rosalba Carriera¹⁴.

Oltre a questo sparuto numero di nomi femminili rilevato tra le premiate, che peraltro non ci rivela nulla sul numero di iscritte o frequentanti gli atelier degli artisti¹⁵, un buon gruppo di donne pittrici appare nelle liste dei Soci d'Arte pubblicate ogni anno negli atti dell'Accademia, a segnalarci figure d'artiste accolte per fama e competenza. In quello relativo al 1837 e al 1838 ne sono menzionate otto. Mentre alcune vengono definite 'dilettanti di disegno' come la nobildonna Isabella Biagi Balbi o Luigia Pascali, dilettante d'incisione e di disegno, o ancora Margherita Turini Pasquini, Cristina Guizzetti Piazzoni e la baronessa Emilia Rieger, due invece sono qualificate: Marianna Pascoli Angeli, Pittrice¹⁶ e Anna Matteini Lipparini, Paesista¹⁷. Chiudeva la lista dei Soci d'Arte la marchesa Romano, definita direttrice dell'Accademia della capitale del Messico¹⁸.

Negli anni successivi al 1845, piuttosto difficili e turbolenti, com'è noto, non riscontriamo donne tra i premiati fino al 1860 e neppure nelle liste di affiliati, complici forse le restrizioni dell'ultimo periodo di regime austriaco; non è del resto un caso che le uniche premiate in seguito, dal 1860 al 1866, non siano italiane: Maria Viviani da Zara accumulava ogni anno vari premi sia nel disegno di figura che nella statuaria, mentre si stagliava per il disegno Teodora De Hermannsthal da Lubiana, figlia del poeta Franz¹⁹.

Egisto Lancerotto e le sue colleghe d'Accademia

Quando Egisto Lancerotto iniziava a frequentare le aule dell'Accademia, sotto il regno italiano, si respirava un'aria nuova e se prima alcune giovani donne ne avevano varcato l'ingresso, rimanendo tuttavia una sporadica presenza, la loro

¹⁴ Pittrice di fama, amica della scrittrice e dilettante di pittura Luigia Codemo, cfr. Ruggero Rugolo, *ad vocem*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento...*, pp. 656-657.

¹⁵ Alcune notizie di pittrici nei profili finali contenuti in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento...*; Gina Barrera, Santa Capparini, Elisabetta Ferrari, Beatrice Ferrari, Bianca Minuzzi Da Pone, Paola Stella, Adele Sartori Piovene, Giulia Schiavoni, Maria Tagliapietra.

¹⁶ Originaria di Monfalcone, apprendeva a dipingere da un pittore locale, poi studiava a Trieste e nel 1814 si iscriveva all'Accademia di Belle Arti di Venezia e diveniva una professionista affermata, cfr. il profilo di Debora Tosato, *ad vocem*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento...*, pp. 785-786.

¹⁷ Figlia del pittore e insegnante all'Accademia Teodoro, Anna fu celebre paesaggista e sposò il pittore Ludovico Lipparini, Francesca Franco, *Lipparini Ludovico in Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005.

¹⁸ «Atti...», Venezia 1837-38.

¹⁹ «Atti...», Venezia 1860-1866.

presenza ora si infittiva. Di lì a poco, nella pubblica adunanza del 23 novembre del 1874, il segretario dell'Accademia, l'architetto Giovanni Battista Cecchini avrebbe reso pubblico che:

«ogni anno più cresce il numero di quelle giovani donne che si ascrivono agli studi di quest'Accademia, le quali o per ornamento dello spirito, o per cavarne un giorno alcun lucro con l'insegnamento, qui vengono ad istruirsi nell'arte; così quelle che vanno alla scuola degli Elementi possono in essa avere istruzione anche d'ornato; alla scuola di Prospettiva istruzione anche di disegno lineare: ma dopo tutto, la scuola che in maggior numero ne accoglie è quella del paesaggio. Io non credo che altre Accademie offrano a donne il mezzo di educarsi nell'Arte fino dai primi elementi siccome la nostra; ma credo, e Voi forse, o Signori, ne converrete meco, che offrire anche ad esse questo mezzo di educazione sia costumanza lodevole»²⁰.

Indubbiamente la Scuola del Paesaggio, aperta nel 1834²¹ soppressa nel 1854 per la morte del professore Francesco Bagnara²² e riconfermata negli anni '60, attirò le giovani donne, come faceva notare anche Antonio Dall'Acqua Giusti nella sua *Relazione storica*: «La Scuola di paesaggio è frequentata, oltre che dagli Alunni, da forestieri e da colte donne che desiderano questa pratica artistica per divenire più compiute maestre»²³. Era un genere meno impegnativo rispetto alla pittura di figura, privilegiato anche da donne che non optavano per un percorso formativo istituzionale ma che comunque lo praticavano con intenti professionali, come fecero, ad esempio Anna Matteini e Leopoldina Zanetti, la quale ebbe un proprio studio a Venezia e fu attiva paesaggista²⁴.

Tuttavia quando Egisto Lancerotto prese a seguire il primo anno dell'Accademia si trovò accanto alcune giovani che non parevano solo volersi accontentare di paesaggi e che si ponevano accanto come colleghe se non competitori. La cerimonia di premiazione, dell'agosto del 1868, oltre a un «premio straordinario a Teodora De Hermannsthal da Lubiana per molti saggi in ogni classe nell'ultimo anno del suo alunnato», vedeva attribuito il primo premio per una disciplina importante come 'Elementi della figura' a Luigi Nono, nome destinato a una brillante carriera, mentre alle sue spalle si piazzava proprio una donna, Antonietta Brandeis. Egisto Lancerotto si doveva consolare con il terzo premio. Antonietta si portava a casa anche un *accessit* di primo premio per la copia da disegni o schizzi all'acquarello di colore, mentre quello per Disegni a matita e chiaroscuro a carbone veniva consegnato all'inglese Carolina Higgins.

²⁰ «Atti ...», Venezia 1873-1874, pp. 62-63.

²¹ Elena Bassi, *La Reale Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze 1941, p. 50.

²² Su Bagnara: Nicola Ivanoff, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma 1963.

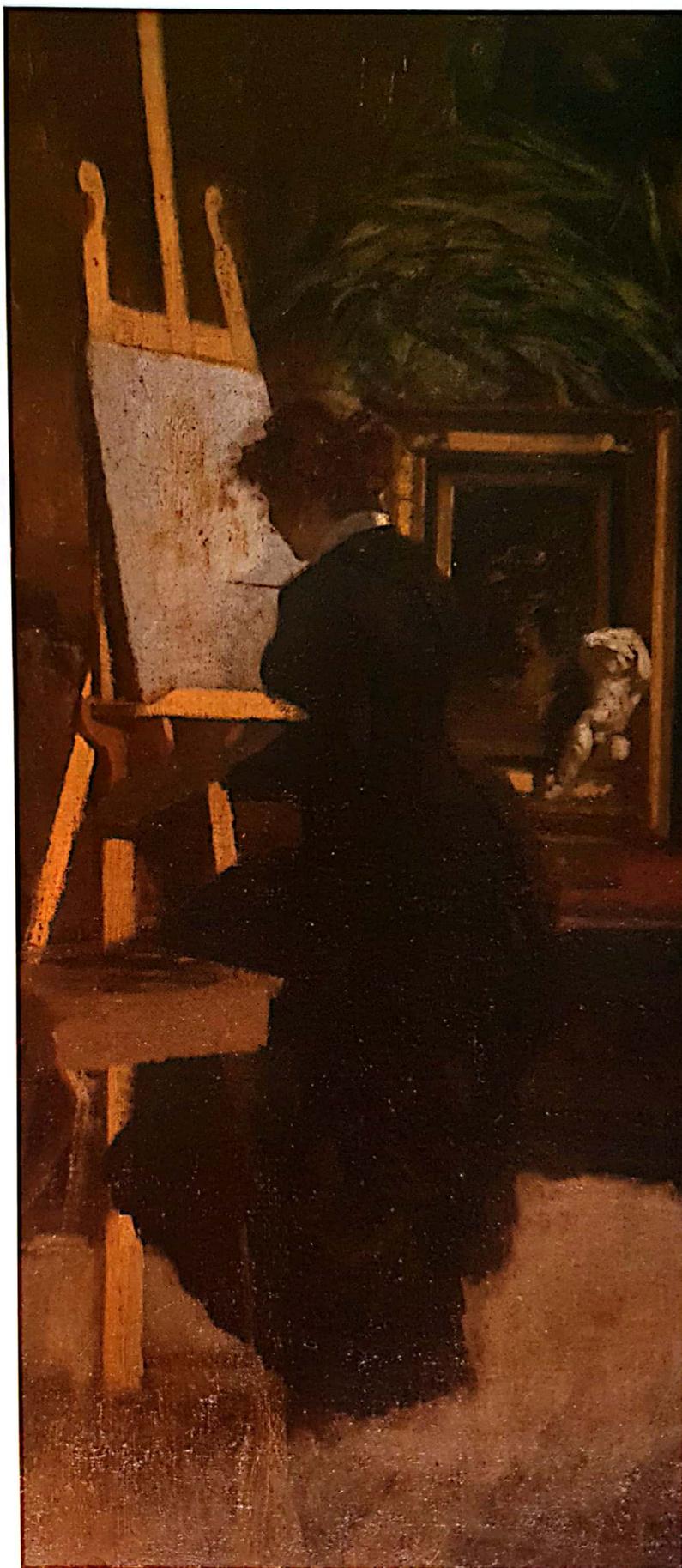
²³ Antonio Dall'Acqua Giusti, *L'Accademia di Venezia. Relazione storica per l'esposizione di Vienna del 1873*, «Atti...», Venezia 1873, p. 70.

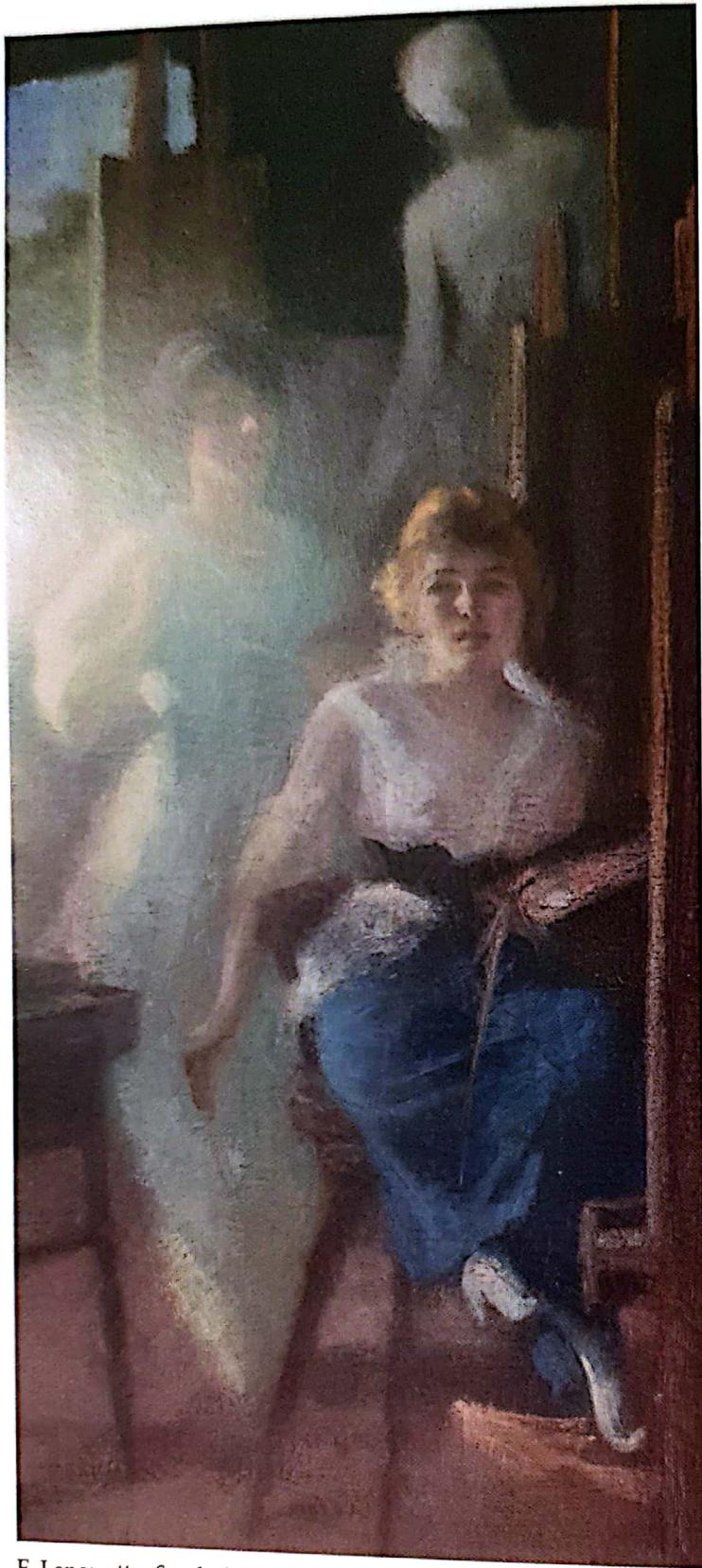
²⁴ Nico Stringa, *Il paesaggio e la vedetta: appunti per una storia*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento...* p. 593.

Nelle premiazioni dell'anno successivo, l'8 agosto 1869, a chiusura del secondo corso, la competizione non veniva meno e la presenza femminile era sottolineata anche dalla prolusione di Giuseppe Bonturini, *Elogio delle pittrici veneziane Irene da Spilimbergo e Maria Tintoretto*, che esordiva con: «Inventrice la donna della pittura, in appresso non la ebbe mai negletta». E certo non dovette essere casuale questo elogio che si preoccupava non solo di fare luce sulle due figure illustri ma di tracciare una breve ma densa storia dell'arte al femminile a Venezia.

Se infatti la sezione Paesaggio, per Saggi di colore, copia da dipinti e studi dal vero, era sgominata da un terzetto muliebre, Maria Viviani, Carolina Higgins con la comparsa di una veneziana, Stella Chiara, quella relativa a Disegni a matita e chiaroscuri a carbone vedeva premiata a pari merito Antonietta Brandeis che inoltre si aggiudicava ex equo con Luigi Nono il secondo premio per la Copia dal busto. Egisto Lancerotto, ancora una volta, riceveva il terzo premio. Le sorprese non finiscono qui: venivano riportati gli esiti

E. Lancerotto,
Scuola di Pittura (II), Noale,
Collezione Civica (dettaglio)





E. Lancerotto, *Scuola di Pittura (III)*, Noale, Collezione Civica (dettaglio)

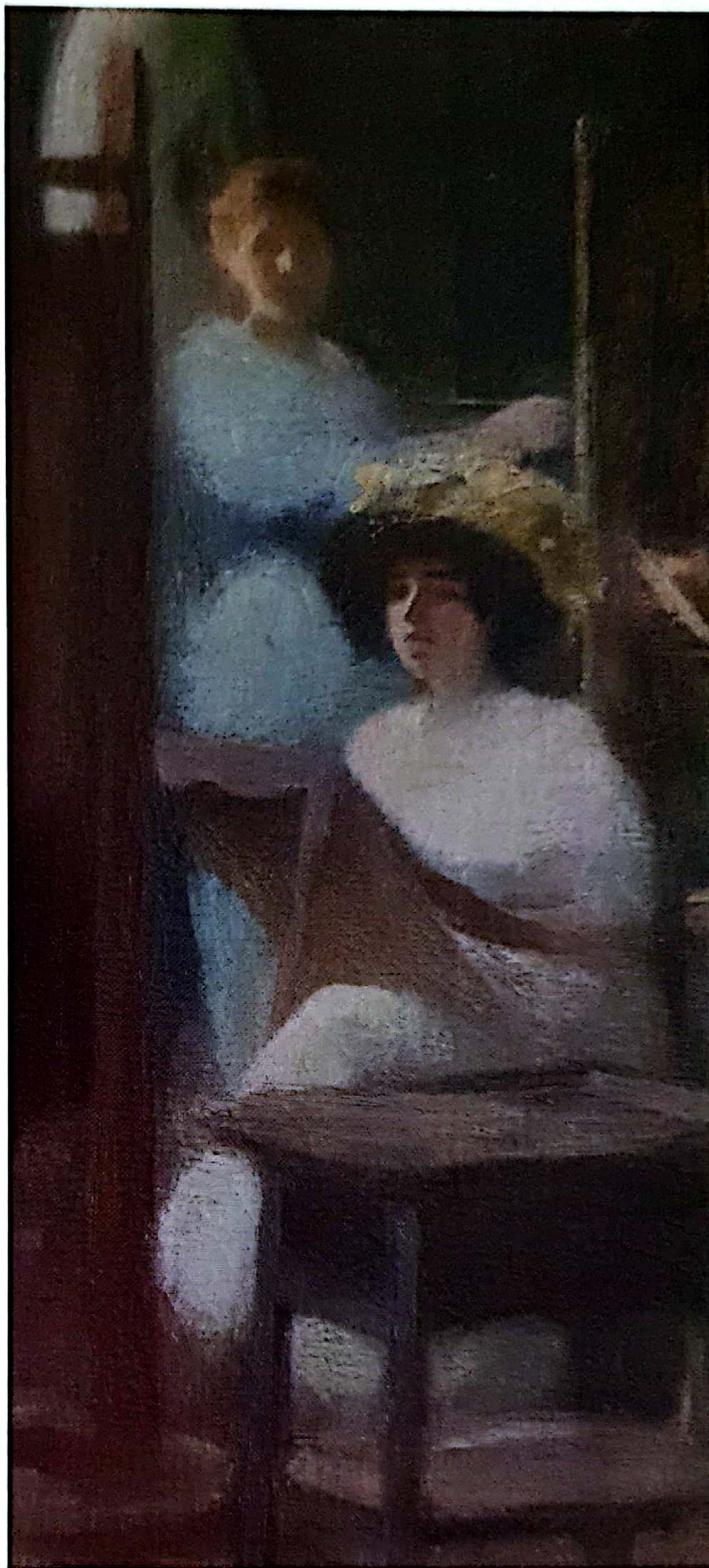
Ma chi era questa donna che teneva testa così abilmente ai suoi colleghi maschi e che avrebbe continuato a riscuotere gratifiche anche negli anni seguenti, sino al completamento degli studi in Accademia, e a competere con Egisto Lancerotto in varie discipline? Era nata a Miskovice in Boemia il 13 gennaio del 1848 e aveva ben presto mostrato propensione per il disegno, tanto da



degli esami e così veniamo a sapere che Antonietta Brandeis aveva sostenuto l'esame di Storia dell'Arte risultando la migliore, il giudizio espresso è «in modo lodevolissimo», alle sue spalle troviamo Giacomo Favretto la cui prova era stata invece 'soddisfacente'.

L'anno successivo, il 1870, terzo anno di corso, la situazione si presentava più o meno negli stessi termini, con la differenza che Giacomo Favretto iniziava a farsi notare, ma Antonietta Brandeis faceva ugualmente incetta di premi, per Studi dal vero in colore ad olio, per Disegno anatomico, secondo premio dietro a Luigi Nono, e risultava seconda anche nella Classe delle pieghe. Egisto Lancerotto non aveva peraltro concorrenti in Studi dal vero all'acquarello colorato e questa volta il suo esame di Storia dell'arte veniva definito «lodevolissimo», come quello di Luigi Nono. Si faceva notare anche la veneziana Carlotta Nicoletti, segnalata per Disegno della figura. La Statuaria vedeva premiato al primo posto Luigi Nono con menzione di Lancerotto ma la seconda posizione era ancora in mano di Antonietta Brandeis.

farla studiare con Karel Javurek, pittore praghese specializzato in scene di genere e quadri storici²⁵. La madre si era risposata con il nobile Giovanni Scaramella e si erano trasferiti a Venezia. Qui, nel 1867, Antonietta si era iscritta ai corsi dell'Accademia e da subito vi aveva esposto, presentando numerose sue opere anche alla Società veneta Promotrice di Belle Arti, alcune acquistate da collezionisti stranieri. Terminata la sua formazione, avrebbe partecipato a molteplici esposizioni in Italia e all'estero anche con Lancerotto²⁶ e, talvolta, per evitare che la lodassero in quanto donna, firmava come Antonio Brandeis. La sua carriera fu accompagnata da un discreto successo e dall'attenzione dei critici e del mercato: i suoi ritratti e soprattutto le sue vedute erano molto apprezzate e trovavano ospitalità nelle ambite vetrine dei negozi del fotografo Naya, sia a San Marco che a San Maurizio. Altri nomi di donna si rintracciano negli anni successivi tra gli alunni premiati, tuttavia si tratta di una spia di un movimento ben più ampio che si era messo in moto. Nel 1875 la relazione annuale del segretario faceva osservare che su 240 nuovi iscritti erano presenti 17 giovani donne: «le



E. Lancerotto, *Scuola di Pittura (III)*, Noale, Collezione Civica (dettaglio)

²⁵ Per tutte le notizie su Antonietta Brandeis cfr. *Antonietta Brandeis: 1848-1926*, a cura di Paolo Serafini, Torino 2010.

²⁶ È il caso dell'Esposizione della Società ungherese di Belle Arti, tenutasi a Budapest nel 1877. Insieme a Brandeis e Lancerotto, partecipavano tra altri anche Favretto, Ciardi, Zezzo.

quali approfittarono della recente legge per la quale possono esse pure venire educate nella nostra Accademia nell'Arte. E ragion vuole che si tributino ad esse lodi speciali perché in tutte le scuole che frequentarono, diedero prova di grande amore per lo studio, di somma diligenza e di raro profitto»²⁷. Tra queste vi era Fanny Carlini²⁸, figlia di Giulio che si sarebbe diplomata nel 1878 e avrebbe condotto una vita di artista, anche assieme al marito Raffaele Mainella; sua compagna di corso era l'olandese Everdina Douwes Dekher, nativa delle indie orientali, che sposatasi con il naturalista vicentino Francesco Bassani nel 1880, collaborò alle sue importanti opere sui fossili, corredandole di un ricchissimo apparato di disegni²⁹.

Del resto si facevano avanti nel mondo dell'arte non solo le pittrici ma anche le illustratrici, come Everdina, le ceramiste, le disegnatrici, le fotografe³⁰ e con esse prorompevano inediti desideri e passioni insieme a biografie femminili spesso irregolari.

Quando Egisto Lancerotto dipinse la *Scuola di pittura*, nelle sue diverse versioni, attinse quindi a piene mani dal suo bagaglio di esperienze, dal suo vissuto: questa immagine di 'donne nuove' la conservava dentro di sé e non si trattò pertanto di un mero *divertissement*, buono a far presa sugli acquirenti dei suoi quadri.

Egisto Lancerotto fu un testimone prezioso dell'irruzione delle donne nel mondo dell'arte, un sommovimento, contrastato, difficile, eppure esaltante e pieno di promesse, seppure non sempre mantenute.

Lancerotto, con le sue donne indaffarate in pittura, ne colse magicamente l'inizio.

²⁷ «Atti...», Venezia 1875-76, pp. 33-34. Il testo continua così: «Ciò valga a far maggiormente manifesto come nelle belle arti, la donna abbia attitudini e disposizioni felicissime, e quanto sia stata benefica la legge, la quale acconsentì che alle donne fosse come agli uomini impartita tale istruzione, affinché un giorno, ove accade, possano avvantaggiarsene esercitandola, o facendosene insegnatrici».

²⁸ Nel 1884 espose al Crystal Palace di Londra ottenendo la medaglia d'argento, cfr. Ettore Merkel, Giulio Carlini, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma 1977.

²⁹ Mario Gliozzi, Francesco Bassani, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma 1970.

³⁰ Penny McCracken, *La (in)visibilità sociale di Artiste e Designer*, in *Arte a Parte...*, pp. 88-97.

SCHEDE

Scheda n. 1

Autore: Egisto Lancerotto
Titolo: Scuola di pittura (I) o Studio di pittura
Data: 1886
Tecnica: Olio su tela
Dimensioni: 100 x 154 cm
Ubicazione: Noale, Palazzo della Loggia

Fin dalla sua prima presentazione al pubblico, che ebbe luogo in occasione dell'Esposizione di Brera del 1886, il dipinto venne giudicato uno "dei migliori del Lancerotto" (*A Brera i quadri...*, 1886, p. 239).

Un anonimo recensore poneva allora l'attenzione sulla "quiete (...) e la distinzione dei modi che non (...) è tanto abituale [per l'artista]", cogliendo quel sentore intimistico del soggetto, che tuttavia solo apparentemente si pone in contraddizione con gli accenti forse più noti della pittura di Egisto, grati ad un certo collezionismo, sempre alla ricerca delle suggestioni legate ad un vivace bozzettismo di matrice popolaesca.

Il tema della scuola di pittura conobbe ampia diffusione nella tradizione non solo veneta, soprattutto a partire dai primi anni Settanta del secolo XIX, e divenne per taluni l'occasione di una riflessione intorno alla stessa esperienza artistica, da una parte vissuta nella condivisione delle aule d'Accademia sotto la guida dei

grandi maestri, dall'altra esperita in maniera individuale, nella più intima dimensione d'*atelier* (cfr. STRINGA, 2004¹ p. 156; STRINGA, Treviso 2004², p. 50).

In questo caso, il pittore mette in scena la propria dimensione professionale di maturo e accreditato maestro, che sapeva trarre dall'attività didattica svolta privatamente, non solo un fattore di tranquillità economica, ma anche una costante fonte di partecipata ispirazione.

L'interno raffigurato è infatti con molta probabilità quello dello studio ch'egli allora teneva a Venezia presso palazzo Contarini degli Scrigni a San Trovaso, "una sala di palazzo veneziano, maestosa, caratteristica, piena d'aria e di luce", come lo descriveva uno dei tanti frequentatori (M[UNARO] 1887, p. 142), adibito periodicamente ad aula di pittura.

Anche se non si conservano documenti diretti inerenti all'attività didattica svolta per lungo tempo da Egisto tra Venezia e il Lido, grazie ai suoi



stessi testi pittorici e a private memorie famigliari tramandate da rari testimoni (cfr. CHIARI MORETTO WIEL, *infra*, Scheda nr. 4), possiamo individuare quella che sicuramente appare una costante nel suo percorso: la presenza femminile, che diviene per lui un *target* quasi esclusivo.

Frequentatrici della sua scuola, erano infatti per lo più giovani donne appartenenti credibilmente alla medio-alta borghesia cittadina, che preferibilmente affidava tale complemento formativo per ragazze prossime all'età delle nozze, alla provata esperienza di un maestro di chiara fama, considerato anche il fatto che, nonostante gradualmente più diffusa fosse la presenza femminile nel mondo delle arti, la loro presenza nelle aule d'Accademia era ancora decisamente residuale.

Otto allieve - non modelle ma protagoniste -, appaiono concentrate nell'atto di ritrarre pittoricamente un soggetto dal vero, un vecchio pescatore, o comunque un "tipico anziano del popolo" (PAVANELLO 2004, p. 38), che posa con la naturalezza di un consumato figurante, soddisfatto dell'attenzione rivoltagli dalle aspiranti pittrici.

Questa magistrale rappresentazione d'interno, è caratterizzata da una tavolozza sobria ma raffinata, esaltata dalla calda luce naturale diffusa dai veroni semischermati con drappi sulla destra.

Complici l'abbigliamento primaverile

e gli accessori delle giovani (curiosa è la sopravveste da studio turchina con mezze maniche, indossata dalla ragazza rivolta verso il riguardante), le cromie si accendono di tocchi di lacca e d'azzurro, mentre i lumi guizzano sui bianchi rialzati da sapienti ispessimenti di materia.

Il *ductus* pittorico è rapido, fluente l'impasto cromatico che si distende tra dettagli ad alta definizione e zone risolte, soprattutto sui livelli di secondo piano, con una pennellata più liquida, di sapore impressionistico.

Lo spazio è misurato dal gioco prospettico di cavalletti, seggiole e strumenti del mestiere che variamente si distribuiscono sulla scena, coprotagonisti di una rappresentazione che per incisività espressiva e pregnanza tematica, assume quasi una valenza paradigmatica e una sfumatura d'allegoria.

Il dipinto, che si colloca in uno dei momenti più felici della piena maturità di Lancerotto, va indubbiamente interpretato attraverso una chiave squisitamente realista, ma non v'è contraddizione nel tentare di leggere in esso anche un significato metaforico, che rimanda all'universo interiore e professionale dell'artista.

Il pittore sembra elaborare in esso un vero e proprio manifesto della propria poetica, in quanto le varie componenti del dipinto appaiono indicative dei temi a lui più cari e del suo percorso intellettuale,

alludendo forse anche ad una sua personale riflessione sulla gerarchia dei generi.

Ci piace ipotizzare che l'artista abbia voluto attribuire a questo dipinto quasi il valore di un'opera-manifesto, di documento programmatico della propria poetica.

Il tema principale coincide con la verità della sua stessa quotidianità - fuori e dentro lo studio -, senza negare tuttavia l'esperienza e l'impegno da lui espresso per il grande tema letterario, che solo un paio d'anni addietro l'aveva visto attivo nella realizzazione del monumentale *Assedio di Firenze*, che adornò per anni la parete di fondo del suo *atelier*, opera tenacemente voluta, ponderata e difesa anche a fronte di un profondo cambiamento del gusto (cfr. PREGNOLATO 2012).

Il pittore dunque sembra aver voluto mettere in scena in questa tela gli elementi costitutivi e distintivi del suo stesso orizzonte intellettuale: dalle suggestioni accademiche della grande pittura di storia; all'esperienza del vero mediata dalla prassi d'*atelier* e incarnata dalla centralità conferita ad un personaggio fortemente rappresentativo di quel repertorio bozzettistico che aveva

fatto per lo più la fortuna dello stesso Lancerotto; all'universo femminile, profondamente indagato durante l'intero suo percorso con sguardo attento, curioso, talvolta ironico ma sempre ammaliato e profondamente rispettoso.

Egli ha scelto di non rappresentare direttamente sé stesso, ma la sua presenza viene vivamente percepita, e il nostro punto di vista coincide con quello del Maestro noalese seduto al cavalletto, dell'osservatore esterno e interno ad un tempo.

Monica Pregnolato

Bibliografia:

A Brera. I quadri... 1886, p. 239; M[UNARO] 1887, p. 142; DE GUBERNATIS 1889, p. 254; *La morte di un pittore...*, 1916; COMANDUCCI 1934, p. 342; COMANDUCCI 1962, p. 974; G. DAL MAISTRO 1968, pp. 19, 24, 40; COMACCHIO-STANGHERLIN 1988, fig. 14; SCARDINO 1999, pp. 10, 97; STRINGA 2002, pp. 103, 104, fig. 158; STRINGA 2004, p. 51; PAVANELLO 2004, p.38; PREGNOLATO 2004, pp. 166-169; PREGNOLATO, 2005-2006, p. 134; D'AMICO 2010; ZERBI 2010, pp. 77-79; PREGNOLATO 2012, pp.86-89.

Scheda n. 2

Autore: Egisto Lancerotto
Titolo: **Scuola di pittura (II)**
Data: Secolo XIX, fine IX decennio
Tecnica: Olio su tela
Dimensioni: 77 x 78 cm
Ubicazione: Noale, Palazzo della Loggia

La tela si salda idealmente ai due dipinti di maggiori dimensioni che mettono in scena diversi momenti dell'attività professorale regolarmente esercitata da Egisto Lancerotto all'interno del proprio *atelier*, il quale alternativamente fungeva da studio e da aula didattica. "Sobrio da parere quasi incompiuto nel fondo, il suggestivo dipinto si avvicina nei toni tenebristi a taluni quadri di Nono (ma anche di Favretto o Milesi) e, nel contempo, sembra rilevare l'influsso della pittura francese, tra Courbet e Fantin-Latour", così commenta l'opera Scardino, che continua ipotizzando un'identificazione della tela "con quella *Dilettante*, esposta a Ferrara nel 1886, più che con la *Dilettante di pittura* presentata a Milano nel 1874" (SCARDINO 1999, pp. 10-11). Oltre al dato critico, tale nota fornisce tra le righe un'ulteriore interessante informazione, segnalando l'esistenza di altri due dipinti il cui tema era ancora una volta esplicitamente incentrato sul rapporto tra la donna

e la dimensione dell'arte, tra dilettantismo e professionalità.

Quanto al dipinto noalese, l'austera gamma cromatica e la sommaria definizione di ampie aree della tela, sono inequivocabilmente da ascrivere allo stato di abbozzo di un'opera che potrebbe forse essere letta come uno studio preparatorio o semplicemente come un 'non finito', uno dei numerosi rimasti nello studio alla morte dell'artista, confluiti poi nella collezione noalese.

Diversi sono gli elementi compositivi appena suggeriti da un tratto rapido di pennello, che diviene liquida striatura di colore, evocando appena un dato formale mai giunto a maggior definizione, basti osservare ad esempio l'alto sgabello sul primo piano.

Il dipinto tuttavia, pur non risultando facile la disambiguazione di diversi elementi compositivi, presenta alcuni aspetti di particolare interesse.

La scena, bipartita da una sorta di asse mediano costituito dall'asta maggiore del cavalletto, ci riporta ancora una volta alla dimensione



dello studio o dell'abitazione del pittore, il quale ritrae sé stesso nel corso di una lezione individuale, mentre interviene correggendo l'elaborato dell'allievo che dal secondo piano osserva attentamente il fare del Maestro.

I tratti del volto sono sommari e i lineamenti del profilo, seppur riconoscibili, appaiono quasi macerati dalle ombre del primo abbozzo. Siamo dunque di fronte ad un autoritratto contestualizzato nel proprio abituale ambito professionale, che mostra l'artista ancor bruno di barba e di capelli, credibilmente alle soglie dei suoi quarant'anni.

Sul lato destro, una figura femminile colta di tre quarti al cavalletto, una delle numerose allieve già protagoniste di altre tele, alla definizione della quale manca probabilmente l'alto sgabello sul quale l'artista l'aveva immaginata seduta.

Non secondari appaiono gli oggetti all'intorno, anch'essi "strumenti del mestiere" abitualmente utilizzati per un apprendimento di tipo accademico dal vero, quali il tendaggio sullo sfondo -peraltro egualmente allo

stato di abbozzo in quanto mancante di pannello-, il dipinto con cornice dorata o il puttino classicheggiante in gesso.

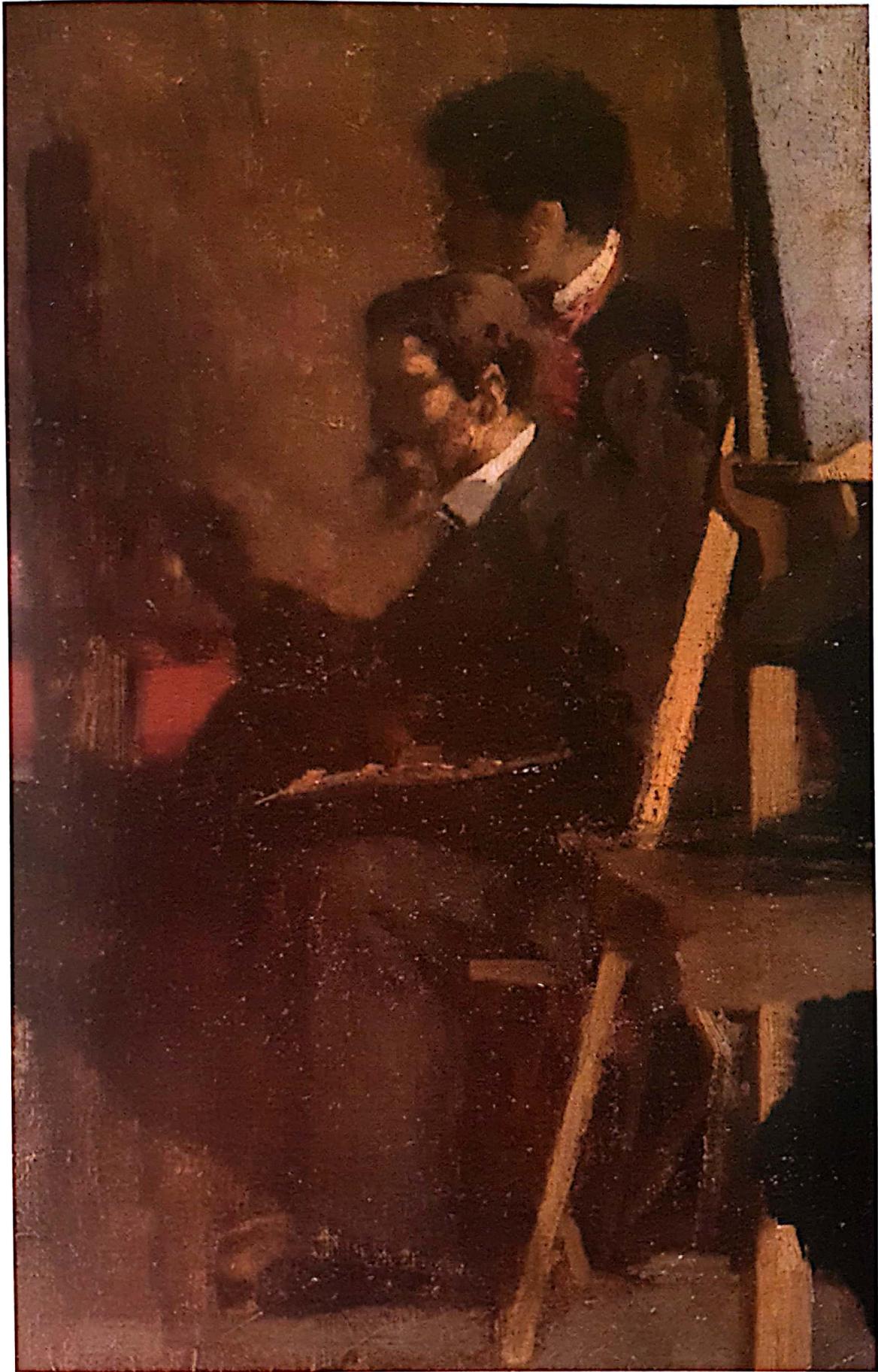
Cronologicamente la tela potrebbe collocarsi poco oltre quel 1886 che vide la presentazione della *Scuola di pittura (I)* all'Esposizione di Brera (cfr. *infra*, Scheda nr. 1), e tale ipotesi sembra suffragata anche dalla foggia dell'abito della giovane pittrice, caratterizzato dal corpetto modellato sul busto e dalla ricca gonna che ricade a balze dal ginocchio.

Suggestiva rimane l'ipotesi di una sostanziale corrispondenza cronologica tra i due dipinti, in quanto attraverso il sembiante del distinto giovane professore compreso nel proprio ruolo di apprezzato didatta, riusciamo a dar volto al Maestro di cui cogliamo lo spirito e lo sguardo attento e compiaciuto nella coeva tela di maggiori dimensioni.

Monica Pregnolato

Bibliografia:

DAL MAISTRO 1968, p. 40; SCARDINO 1999, pp. 10-11, 98.



Scheda n. 3

Autore: Egisto Lancerotto
Titolo: **Scuola di pittura (III)**
Data: Secolo XX, fine del primo decennio
Tecnica: Olio su tela
Dimensioni: 131 x 198 cm
Ubicazione: Noale, Palazzo della Loggia

Nell'ambito della collezione noalese, questa tela completa quella che può essere considerata una vera e propria trilogia sul tema della *Scuola di pittura*.

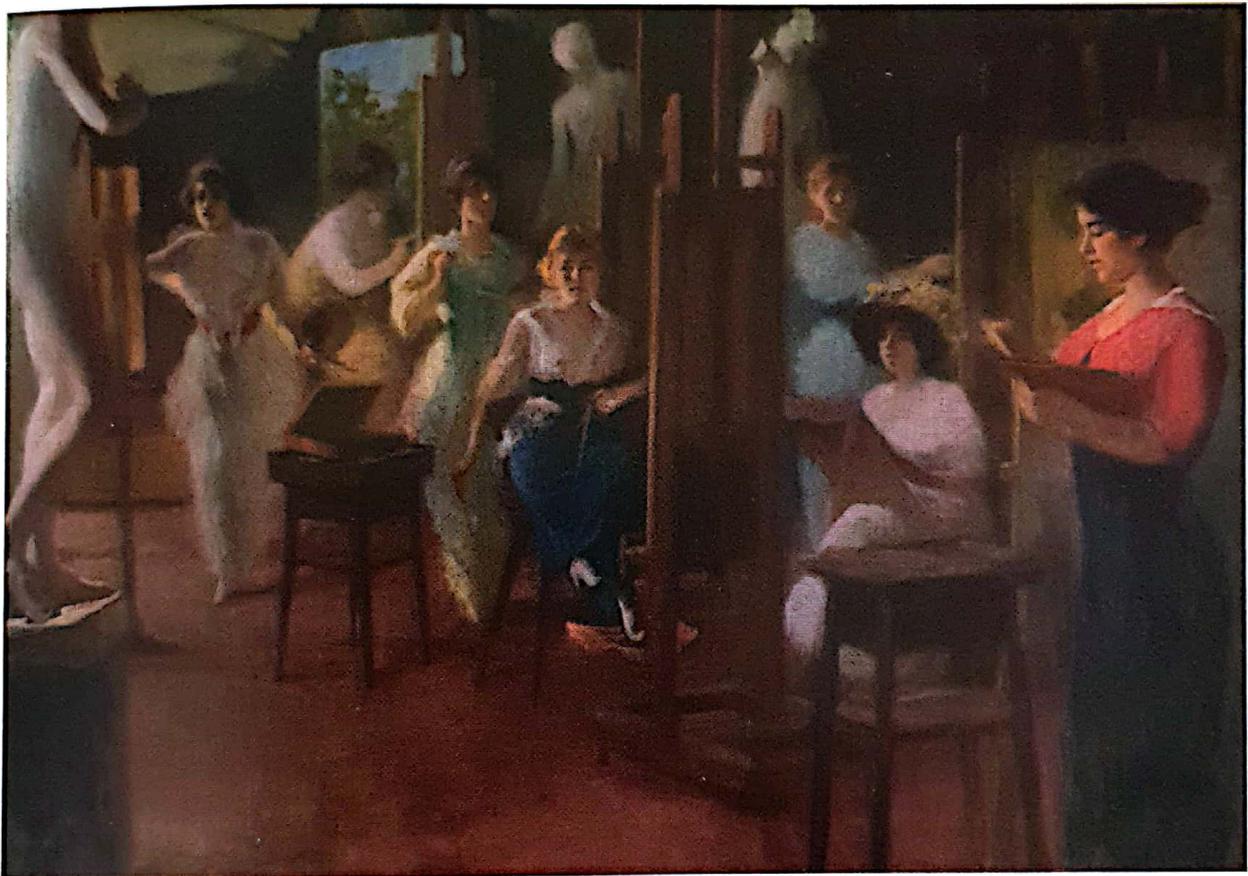
In quest'opera, Lancerotto rielabora in chiave 'moderna' un soggetto a lui assai caro, misurandosi con sé stesso a distanza di circa un ventennio.

L'opera in esame - che potrebbe essere identificata con quella registrata al N. 63 dell'*Inventario* del 4 Settembre 1916, come *Tela senza cornice senza numero*, «*Scuola di Pittura*» non completo -, presenta una stretta affinità tematica con il dipinto d'analogo contenuto del 1886 (cfr. *infra*, *Scheda nr. 1*), in quanto ancora una volta Lancerotto mette in scena, sullo sfondo del proprio studio, la sua attività di maestro di pittura, sotto la guida del quale si formarono, tra Otto e Novecento, decine di giovani aspiranti pittrici veneziane.

Suggestivo è il confronto tra le due opere che si collocano in anni cruciali a cavallo tra i due secoli,

nel corso dei quali si assistette ad un profondo cambiamento del costume, del gusto e dei linguaggi. L'una appare ancora perfettamente addentro a quella 'poetica del vero' di matrice tardo ottocentesca che è programmaticamente dichiarata anche nei contenuti del dipinto, l'altra denota una sperimentazione linguistica che ormai ha valicato le frontiere del nuovo secolo. L'artista del resto fu protagonista di un complesso periodo di transizione manifestando, soprattutto dagli inizi del secolo XX, la volontà di uscire dalle strettoie di un 'ottocentismo' oramai di maniera, mettendo in discussione sé stesso e la propria dimensione espressiva, mostrando di recepire, seppur in modo problematico attraverso un processo non certo privo di contraddizioni e di ambiguità, gli stimoli di una nuova cultura figurativa proiettata verso la contemporaneità.

Come si evince da una foto d'epoca - oggi analizzabile solo attraverso una tarda riproduzione, già pubblicata



dallo Scardino (1999, p.40) -, il soggetto ebbe una lunga gestazione, in quanto l'artista elaborò diverse tele nelle quali studiò con minime varianti la composizione.

Nell'immagine fotografica l'artista, ormai ultrasessantenne, è ritratto in una poltrona del suo studio, in un momento di sospensione dal lavoro, compiaciuto nell'atto d'osservare i numerosi dipinti che lo attorniano. Accanto a lui una grande tela ancora in elaborazione, di dimensioni analoghe a quella in oggetto, che mostra una versione del tema leggermente diversa rispetto a quella a noi nota.

Le figure femminili sono sette e appaiono egualmente distribuite in due gruppi suddivisi da alcune masserizie dello studio, che nella tela noalese assumono un ruolo di maggior centralità, in funzione di partitura spaziale. Due figure ai margini, a sinistra un gesso che ricorda vagamente la *Venere Capitolina*, a destra una giovane in posizione eretta di profilo nell'atto di miscelare i colori sulla tavolozza, fungono quasi da quinte alla composizione.

Straordinaria appare l'opportunità offerta dalla riproduzione fotografica di osservare in presa diretta lo studio raffigurato pittoricamente nelle tele, ripreso quasi dallo stesso punto di vista: da una parte dallo sguardo e dal pennello del pittore, dall'altra dall'obiettivo che lo include.

Ponendo le immagini in una sorta di ipotetica linea temporale, possiamo quasi leggere due momenti di una stessa sequenza: nei dipinti un prima, movimentato dal fervere dell'attività delle giovani pittrici; nella fotografia il dopo, la quiete del Maestro nello studio dove ancora risuona l'eco della vivacità delle allieve, che hanno lasciato incompleti sui cavalletti i loro esercizi di pittura.

Siamo dunque di fronte a diversi piani temporali che comunque giungono a saldarsi, portando allo scoperto il gioco in cui noi stessi ci troviamo coinvolti dallo stesso artista. Nel farsi riprendere, con espediente quasi 'metateatrale', accanto al dipinto che raffigura in modo chiaramente riconoscibile il luogo in cui egli stesso si trova, il pittore offre al riguardante una sorta di tracciato di decodificazione del rapporto tra finzione e verità, superando ogni ambiguità interpretativa, ogni artificio illusorio, e ribadendo ancora una volta la centralità della propria realtà, di cui è unico vero protagonista.

Comun denominatore tra le immagini è proprio l'*atelier* - assiepato dei medesimi oggetti che connotano lo spazio pittorico -, allora allestito presso il Villino Lia al Lido di Venezia, comprimario e non semplicemente fondale dell'intera impaginazione, e in esso il grande dipinto con l'*Assedio di Firenze*, che si intravede sullo sfondo (cfr.

PREGNOLATO 2012).

Il raffronto critico fra testi d'analogia tematica, riconducibili a momenti diversi del percorso artistico ed esistenziale di un autore, offre sempre spunti di riflessione particolarmente pregnanti, in una prospettiva di più profonda comprensione delle specifiche dinamiche evolutive, intellettuali ed espressive.

La tela in oggetto, analogamente a quella che compare con grande evidenza al centro della fotografia - della quale non si conosce l'attuale ubicazione -, è un 'non finito', forse uno studio preparatorio o più credibilmente la seconda versione di un'opera alla quale l'artista dedicò particolare impegno creativo. Significativamente infatti egli volle allora essere ritratto proprio accanto a quest'opera, alla quale evidentemente attribuiva un certo valore di rappresentatività del proprio lavoro a quella data.

Il dipinto di Noale tuttavia non ha goduto nel tempo di buona stampa, in quanto una valutazione più ampia e articolata della produzione tarda dell'artista è stata fino ad oggi in qualche modo inficiata dal pregiudizio critico che volle per lungo tempo "Egisto Lancerotto essenzialmente un ottocentista, [che] difatti ebbe sempre fortuna coi suoi quadri finché l'arte non entrò nel rinnovamento del Novecento. Egli non seppe adeguarsi alle nuove correnti artistiche e non seguì quindi

l'evoluzione della pittura come fecero Ciardi, Fragiacomò e Tito" (DAL MAISTRO 1968, p. 20). Anche secondo Scardino, "meno riuscita è la terza «scuola di pittura», con una serie di allieve intente a copiare statue anatomiche, in una stagione che s'immagina estiva dai loro abiti. Ma le figure sono quasi svaporate, i colori sono un po' troppo soffusi, quasi flou (in un tentativo di sintesi alla Zandomeneghi?), l'atmosfera non è del tutto convincentemente resa, all'infuori di alcune felici notazioni" (SCARDINO 1999, p.11). L'opera dunque ha pagato lo scotto di una certa incomprensione critica, che ha investito del resto l'intera produzione novecentesca dell'autore, la quale attende ancora uno studio esaustivo, che tenga conto anche delle sollecitazioni culturali con le quali l'artista poté entrare in contatto soprattutto a partire dalla metà dell'ultimo decennio del secolo XIX, dagli anni cioè che videro Venezia diventare ribalta internazionale dell'arte moderna. Soprattutto a partire dagli inizi del nuovo secolo, la stesura cromatica non di rado diventa discontinua, alternando zone dense di materia a brani quasi lacunosi, dal sapore non finito. Le figure vanno destrutturandosi di ogni valore plastico, assumendo quasi un aspetto diafano e incorporeo, che talvolta evoca suggestioni forse mediate dall'opera di un artista come Cesare Laurenti.

Tema prediletto continua ad essere l'immagine femminile, alla quale l'artista si rivolge con sguardo attento e sensibile. Le figure sono caratterizzate da forme sinuose, fluenti, intrise dalla luce naturale che irradia l'ambiente da aperture fuori campo sulla sinistra. Il colore è schiarito, con effetti quasi pastello e accensioni di bianchi che si addensano o si sfrangiano, nelle vesti leggere delle allieve o nei gessi investiti dalla luce.

A differenza delle aspiranti pittrici di vent'anni prima, impegnate nell'esercizio della copia dal vero, queste giovani donne del nuovo secolo, ritratte in pose più vivaci e dinamiche, si mostrano intente a riprodurre pittoricamente calchi accademici, senza disdegnare probabilmente il genere paesaggio, a giudicare dalla tela con un ampio scorcio alberato che si intravede

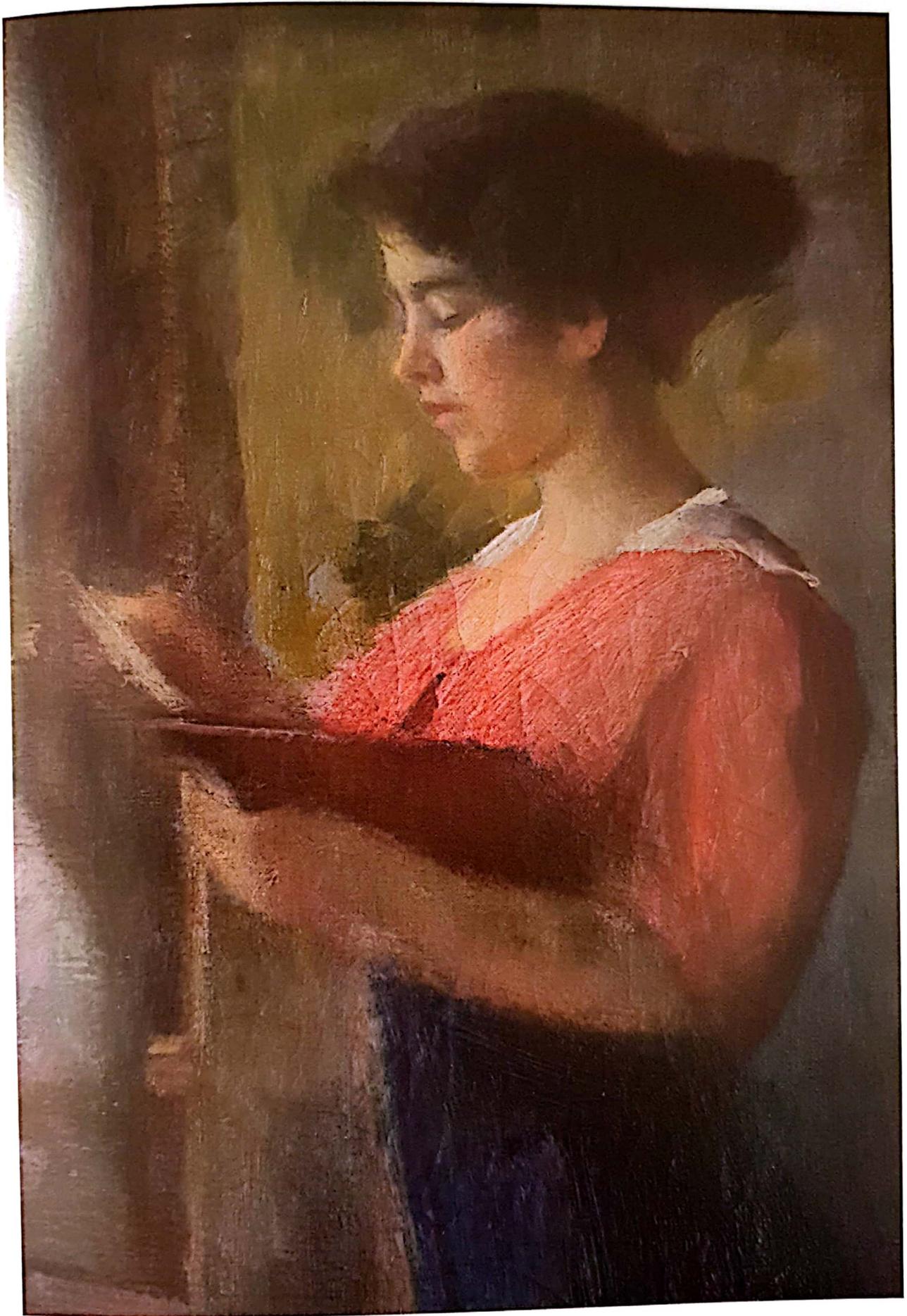
sullo sfondo.

Tale aspetto, che potrebbe apparentemente sembrare quasi una contraddizione di carattere culturale, trova forse spiegazione nel fatto che vent'anni prima, l'artista sentiva di poter condividere con piena personale partecipazione il percorso espressivo delle allieve, mentre con l'avanzare dell'età, il prevalere di un certo distacco può averlo indotto gradualmente a spostare la propria esperienza personale su di una dimensione più intima e rarefatta, orientando la didattica su un percorso forse più accademico e convenzionale.

Monica Pregnolato

Bibliografia:

DAL MAISTRO 1968, p. 40; SCARDINO 1999, pp. 11, 99; PREGNOLATO 2012, pp. 86-89.



Scheda n. 4

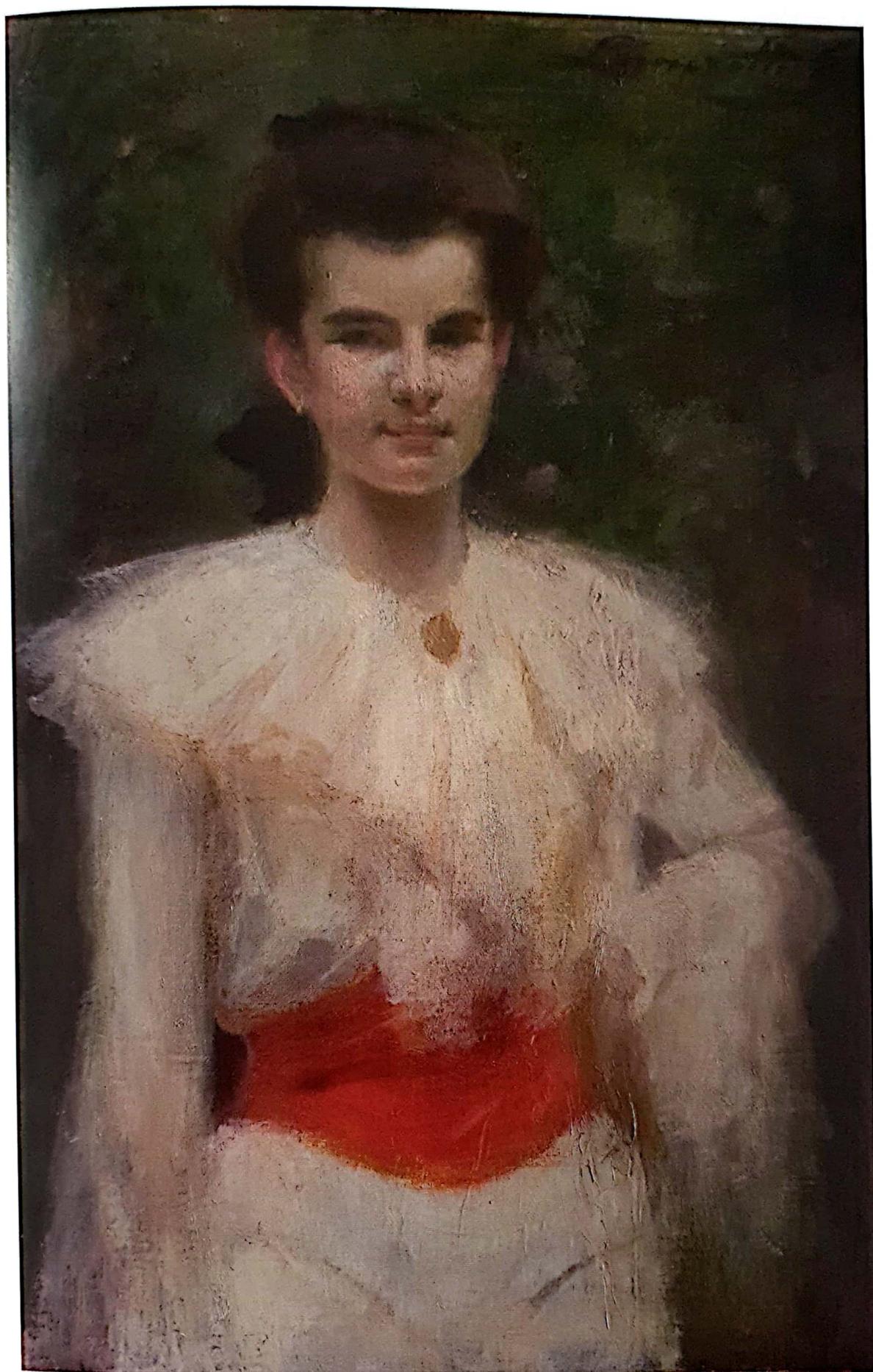
Autore: Egisto Lancerotto
Titolo: **Ritratto di Luisa Brunetta**
Data: 1908-1910 c.
Tecnica: Olio su tela
Dimensioni: 94 x 59 cm
Ubicazione: Collezione privata

Firmato “Lancerotto E.” con grande evidenza, in alto a destra, il *Ritratto di Luisa Brunetta* viene per la prima volta reso noto al pubblico in occasione di questa mostra, incentrata sul rapporto tra le donne e l’arte all’interno della produzione del pittore noalese, un rapporto che in questo caso peraltro non è dato percepire immediatamente, in quanto il soggetto non è colto nell’atto di compiere alcuna specifica attività artistica. In realtà la sua immagine funge da commento e contorno alle tele di maggiore importanza e complessità figurativa.

Come amava raccontare lei stessa, Luisa Brunetta (1890–1991) faceva infatti parte di quel folto gruppo di giovani aspiranti pittrici cui, tra Otto e Novecento, Egisto Lancerotto dedicò per molti anni l’attività di maestro. Raggiunta “una certa maturità professionale, egli si dedicò per lungo tempo all’insegnamento della pittura, non presso pubblici istituti, ma all’interno del suo stesso studio”, prima a palazzo Contarini

degli Scrigni a San Trovaso, poi presso il villino Lia al Lido di Venezia, “dove riceveva soprattutto allieve, in anni in cui sempre più diffusa era la presenza femminile delle arti, così nelle aule delle accademie come nei cataloghi delle esposizioni” (PREGNOLATO 2012, p. 88; *infra*, Scheda nr. 1).

Significativa testimonianza pittorica di questa sua attività didattica sono le due grandi tele qui esposte: la *Scuola di pittura (I)* del 1886 (PREGNOLATO, *infra*, Scheda nr. 1) e una seconda redazione dello stesso soggetto, eseguita una ventina d’anni più tardi, entrambe appartenenti oggi alle collezioni del Comune di Noale (PREGNOLATO, *infra*, Scheda nr. 3). È nella seconda redazione del tema che sembra di poter riconoscere con buon margine di sicurezza, nella figurina che compare sullo sfondo a sinistra, proprio Luisa Brunetta, che indossa un leggero abito bianco impreziosito dalla squillante fascia di seta rossa intorno alla vita, del tutto analogo a quello della tela in



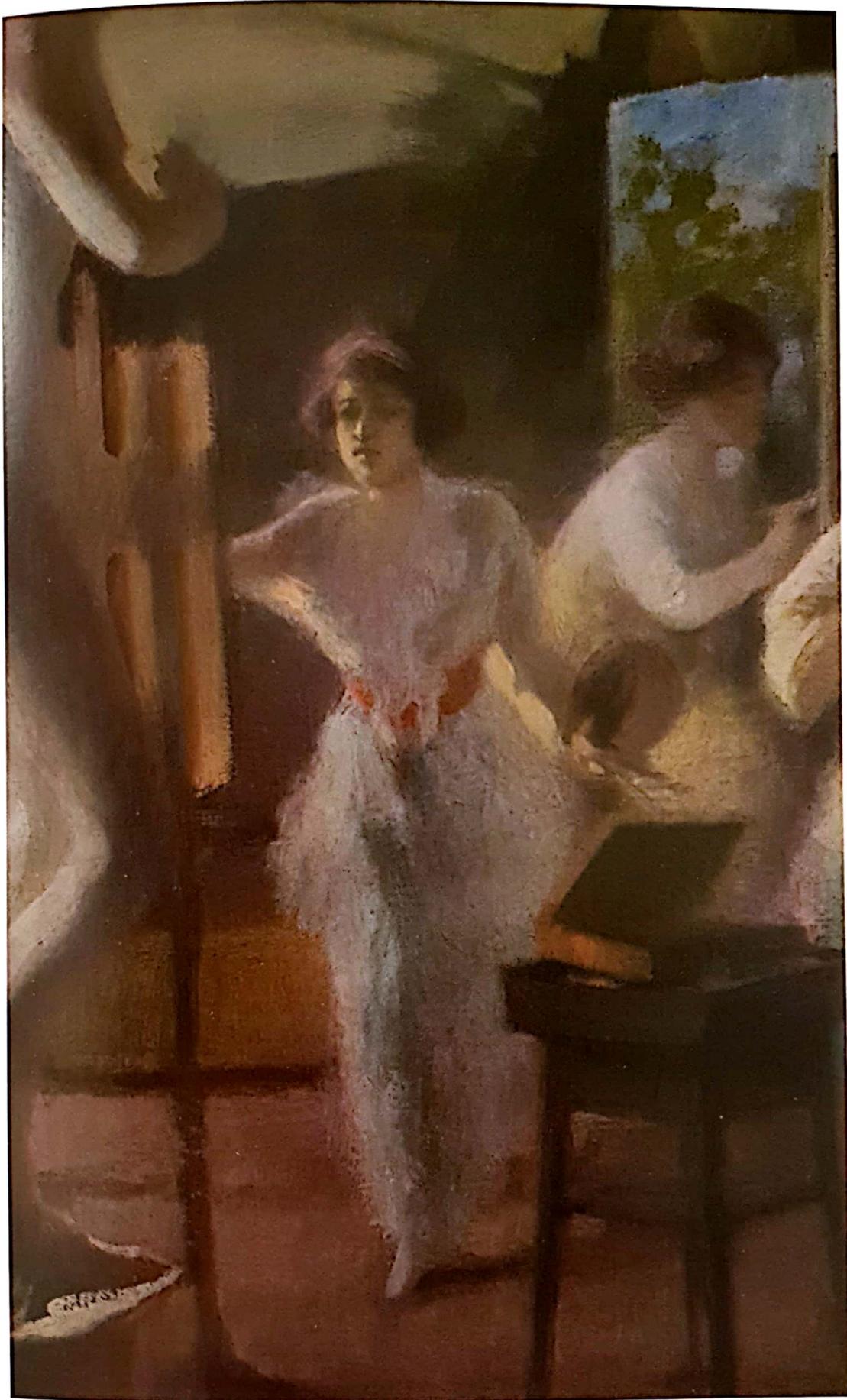
cui da allieva diventa modella.
Il suo grande ritratto a tre quarti di figura, realizzato ragionevolmente negli anni 1908-1910, ben s'inserisce nel filone caratteristico nella produzione di Lancerotto, che, come nella seconda versione della *Scuola di pittura (III)*, per la quale verrebbe in tal modo a confermarsi la collocazione cronologica negli stessi anni, sembra qui coniugare i due linguaggi, quasi contrastanti, che convissero lungo tutta la sua attività: l'uno attento e indagatore, che scava quasi nell'animo della giovanissima donna, rendendone appieno attraverso la vivace intensità dello sguardo e il sorriso appena accennato il carattere fiero e volitivo, l'altro caratterizzato da un tocco più sfaldato e sommario, quasi impressionistico, da una pennellata veloce e sfrangiata che dà vita alla veste leggera e si conclude nel "non finito" delle lunghe maniche bianche. Stagliata leggermente in tralice su uno

sfondo che crea una sintetica notazione ambientale, la figura viene ad assumere un effetto quasi incorporeo, ma vivace e vitale al tempo stesso, confermando le indubbe capacità ritrattistiche del pittore nella sua continua e profonda indagine dell'universo femminile.

Gli insegnamenti del Maestro vennero in seguito messi a frutto dalla sua allieva, che negli anni successivi continuò a dedicarsi alla pittura con esiti da buona dilettante, cimentandosi nella realizzazione di scorci di Venezia, vedute di giardini e paesaggi, nature morte, ritratti di famiglia e piccole scene di sapore neosettecentesco, in ossequio al gusto di una particolare corrente in voga nella cultura artistica veneziana di quegli anni.

Maria Agnese Chiari Moretto Wiel

Bibliografia:
INEDITO



E. Lancerotto, *Scuola di Pittura (III)*, Noale, Collezione Civica (dettaglio)

Scheda n. 5

Autore: Egisto Lancerotto
Titolo: Il disegno dal vero
Data: Secolo XIX, ultimo decennio
Tecnica: Olio su tela
Dimensioni: 86 x 115 cm
Ubicazione: Noale, Sede Municipale

Una giovane donna su una *chaise longue* tra le piante di geranio, nell'*hortus conclusus* di una riuscitissima veranda arricchita da vetri piombati rossi e blu che si intravedono dietro una tenda di merletto, disegna qualcosa su un taccuino. Il suo abbigliamento e i vetri luminosi ci lasciano percepire un avvolgente e piacevole clima estivo.

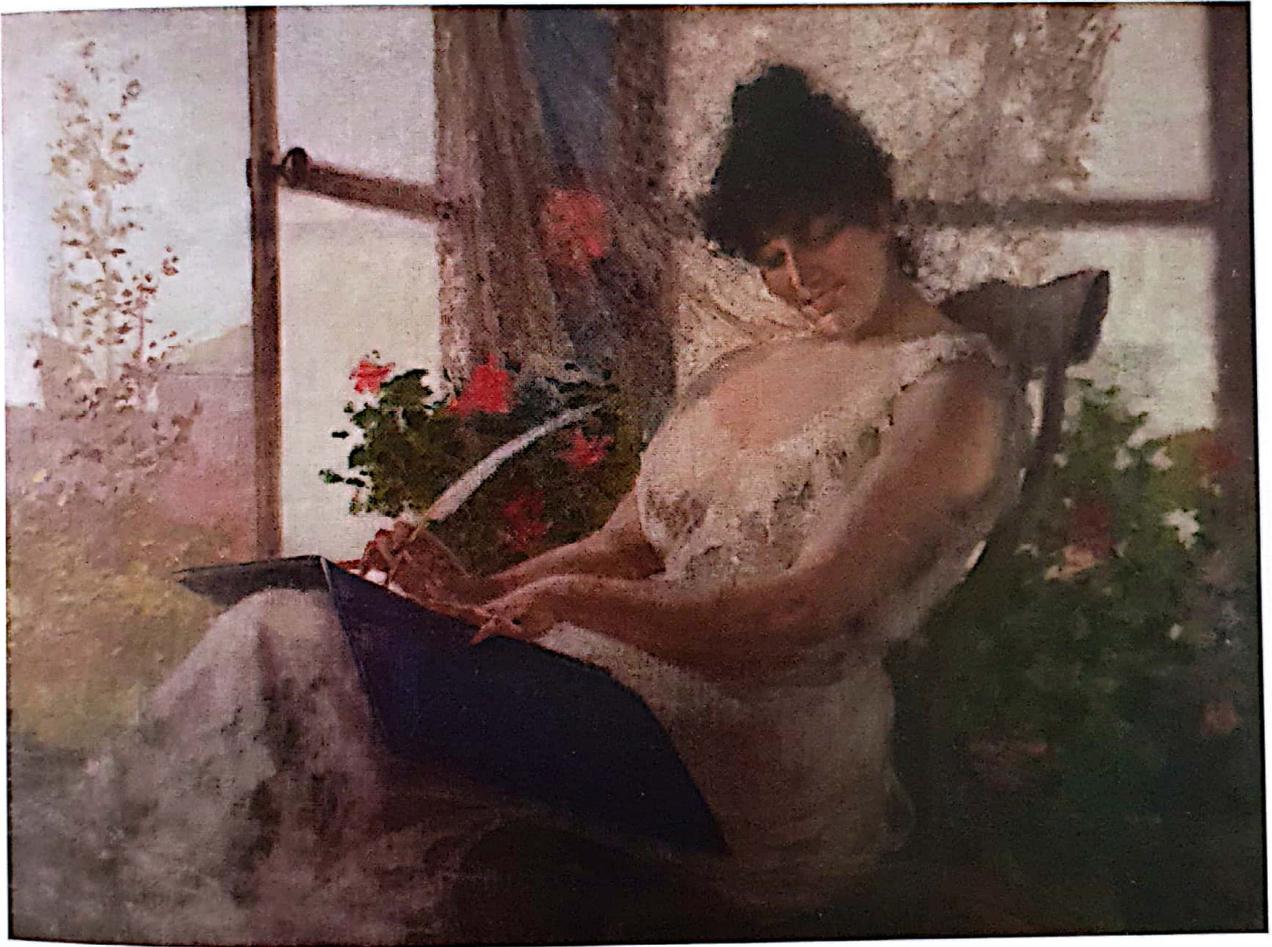
Con perizia e leggiadria tiene in "punta di dita" una penna d'oca, che lascia supporre che stia lavorando a china, una delle più antiche tecniche del disegno, che richiede una discreta abilità da parte dell'artista, perché una volta tracciato il segno non è possibile fare correzioni.

Non vediamo il disegno, ma il titolo dell'opera ci dice che il soggetto non è di invenzione, di fantasia, bensì la signora sta copiando qualcosa che è vicino a lei. Nello specifico, nonostante il vetro aperto e gli alberi ed edifici che si intravedono all'esterno, il soggetto ritratto non è né un paesaggio, né eseguito *en*

pleine air, ma è qualcosa che si trova all'interno della dimora, qualcosa posto alla sinistra di lei e in basso, a giudicare dalla direzione dello sguardo sorridente e compiaciuto che la giovane donna ha dipinto in volto.

Il disegno dal vero richiede precise competenze tecniche per essere eseguito in maniera corretta e professionale, e queste conoscenze non erano disponibili per tutti.

Fin dal primo Ottocento si istituiscono in Europa scuole di disegno per fanciulle appartenenti alle classi inferiori. Sono scuole atte a fornire una solida preparazione nel disegno tecnico-decorativo, finalizzato al miglioramento della ornamentazione degli oggetti prodotti su vasta scala dall'industria; nondimeno tuttavia queste scuole fornivano una preparazione che consentiva alle scolare di intraprendere in seguito una professione onorevole e pur se non sposate o prive di dote, di condurre una vita dignitosa (cfr *infra*, Scheda nr. 6). Completamente



diversa era invece la situazione delle fanciulle di buona società che avessero voluto apprendere la tecnica del disegno dal vero in maniera professionale, ossia conseguire una solida preparazione accademica, utile all'esercizio della vera e propria professione di artista. Alle donne era consentita la pratica amatoriale dell'arte, ma solitamente quella professionale era considerata sconveniente per la componente femminile della buona società e riservata ad artisti di sesso maschile.

Nella seconda metà dell'Ottocento si assiste in tutta Europa al sempre più frequente formarsi di gruppi che rivendicavano il diritto allo studio per le donne, ed in particolare il diritto allo studio presso le Accademie di Belle Arti. La presenza nelle classi di disegno delle donne accanto ai loro colleghi maschi era considerata sconveniente, soprattutto nelle classi di nudo. In altre parole istituzioni e legislatori si ostinarono a lungo a vietare l'accesso alle donne alle classi accademiche di disegno trincerandosi dietro l'alibi della salvaguardia della pubblica moralità.

Solo nel 1860 la *Royal Academy* di Londra ammette studentesse ai corsi di studio dal vero, ma istituendo dei corsi solo femminili, separati rigorosamente da quelli maschili e nei quali i modelli dovevano posare non nudi. Una decina

d'anni più tardi, in Francia, mentre l'istituzionale *École des Beaux-Arts* continuava a tenere rigorosamente chiuse le proprie porte ad allieve di sesso femminile, dal 1868 si registra la creazione della famosissima *Académie Julian*, un *atelier* privato che costruì la propria fortuna "socchiudendo" alcune classi alla frequenza femminile. Usiamo il termine "socchiudere" in luogo del più comune "aprire", alla luce di quanto ricorda Maria Antonietta Trasforini nel volume *Donne d'arte: storie e generazioni*, (TRASFORINI 2006, p. 30) e cioè che se il costo di una giornata di frequenza alle lezioni per gli alunni maschi era di 300 franchi, alle alunne femmine era invece richiesto il pagamento di 700 franchi per una analoga giornata di lezioni, ossia più del doppio. Le donne venivano non-incoraggiate anche economicamente alla frequenza. Neppure in questo caso inoltre era consentito loro partecipare alle classi di nudo, di fatto limitando in questo modo la varietà dei generi che un'artista di sesso femminile poteva praticare, che risultano essere quindi nature morte, ritratti e scene di interni. Sempre la Trasforini, citando a sua volta Griselda Pollock spiega come di conseguenza i grandi formati, necessari nei quadri di storia o nelle opere pubbliche, rimanessero terreni non battuti per le donne, che non potendo accedere alle

classi di nudo, vedevano ridotte le loro abilità a ritrarre il corpo intero, *conditio sine qua non* per la composizione dei grandi formati, e sottolinea come la scelta da parte delle artiste di generi quali nature morte o interni non sia da imputare a una mera predilezione femminile, “bensì come indicatori degli spazi sociali dai quali alle donne era consentito osservare e rappresentare: [...] I loro sono gli spazi di cui hanno quotidiana esperienza: sale da pranzo, salotti [...] balconi o verande [...]” (TRASFORINI 2006, p. 31).

E proprio in una veranda colloca Lancerotto la sua donna artista. Non possiamo dire se intenzionalmente o meno ma di certo qui Egisto Lancerotto con i pennelli fa il punto sul rapporto Donna-Arti e Donna-Disegno nella società Ottocentesca e in particolare nella società Ottocentesca veneta.

La donna intenta a disegnare è un soggetto con il quale Lancerotto si era già cimentato almeno un'altra volta. Come ricorda Lucio Scardino (SCARDINO 1999, p. 23), un'opera dal titolo *Il disegno dal vero* era già stato esposto da Lancerotto a Verona nel 1884.

Il numero 333 del periodico veronese “L’Arena” (anno XIX, 1884, nr. 333) ne riporta un’ottima descrizione a firma Linuccia, che ci permette di dire che il soggetto era analogo ma la composizione certamente non

congruente.

In primo luogo il fondo nella versione veronese non dona una ambientazione spaziale, tantomeno di interno, ma è un più atemporale fondo grigio, “picchiettato”, sul quale si staglia una figura di donna dalla pelle candida e dall’abito bianco, che indossa però un cappellino che incornicia un volto “fresco e sorridente” ma non abbastanza protetto dalla luce, se il cronista nota con una punta di rammarico l’ombra che Lancerotto ha dettagliato sulla narice sinistra. (LINUCCIA, “L’Arena”, 1884).

Il mondo culturale veneto non era particolarmente restio alla attività artistica femminile. Già negli anni '30 dell'Ottocento la padovana Elisa (o Elisabetta) Benato viene ammessa grazie ad una sottoscrizione governativa (austriaca) alle lezioni della Accademia di Venezia, ma “come semplice eccezione da non guardarsi ad esempio”, come recita il testo delle autorità austriache (LANARO, 1996, p. 178-187). Invece l'esempio fu preso, perché circa dieci anni dopo, la trevigiana Rosa Bortolan (1817-1897) venne ammessa alle classi di disegno della Accademia di Venezia, conseguendo anche un premio nel 1843 (LIMENTANI VIRDIS, FASOLATO, 1999, p. 11; RUGOLO, 2008 p. 656-657). Bisogna però attendere il nuovo secolo perché donne artiste, punteggino il capoluogo lagunare di

atelier, alcune (come Fiore Brustolin Zaccarian o Maria Vinca) aprendo esse stesse delle scuole di disegno (SURIAN 1998). Nel frattempo, e all'epoca in cui Lancerotto compone questo quadro, che da un confronto stilistico con altre opere del pittore potremmo datare all'ultimo decennio dell'Ottocento, il mondo artistico femminile veneziano era probabilmente in grande fermento, e Lancerotto, con questo lavoro, ne fa una estrema sintesi, esposta con la benevolenza e la piacevolezza che sempre caratterizzano i suoi

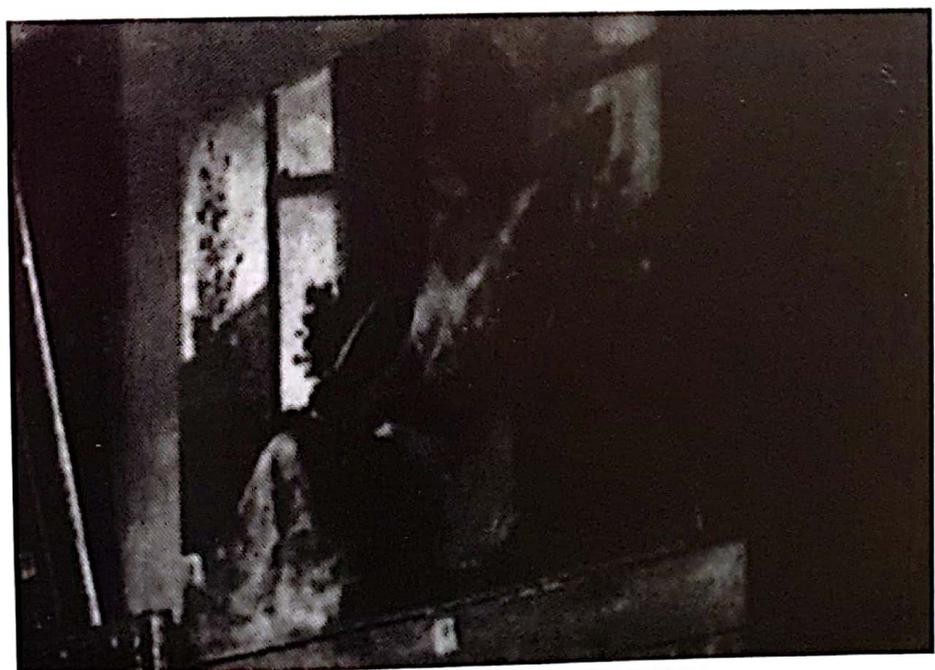
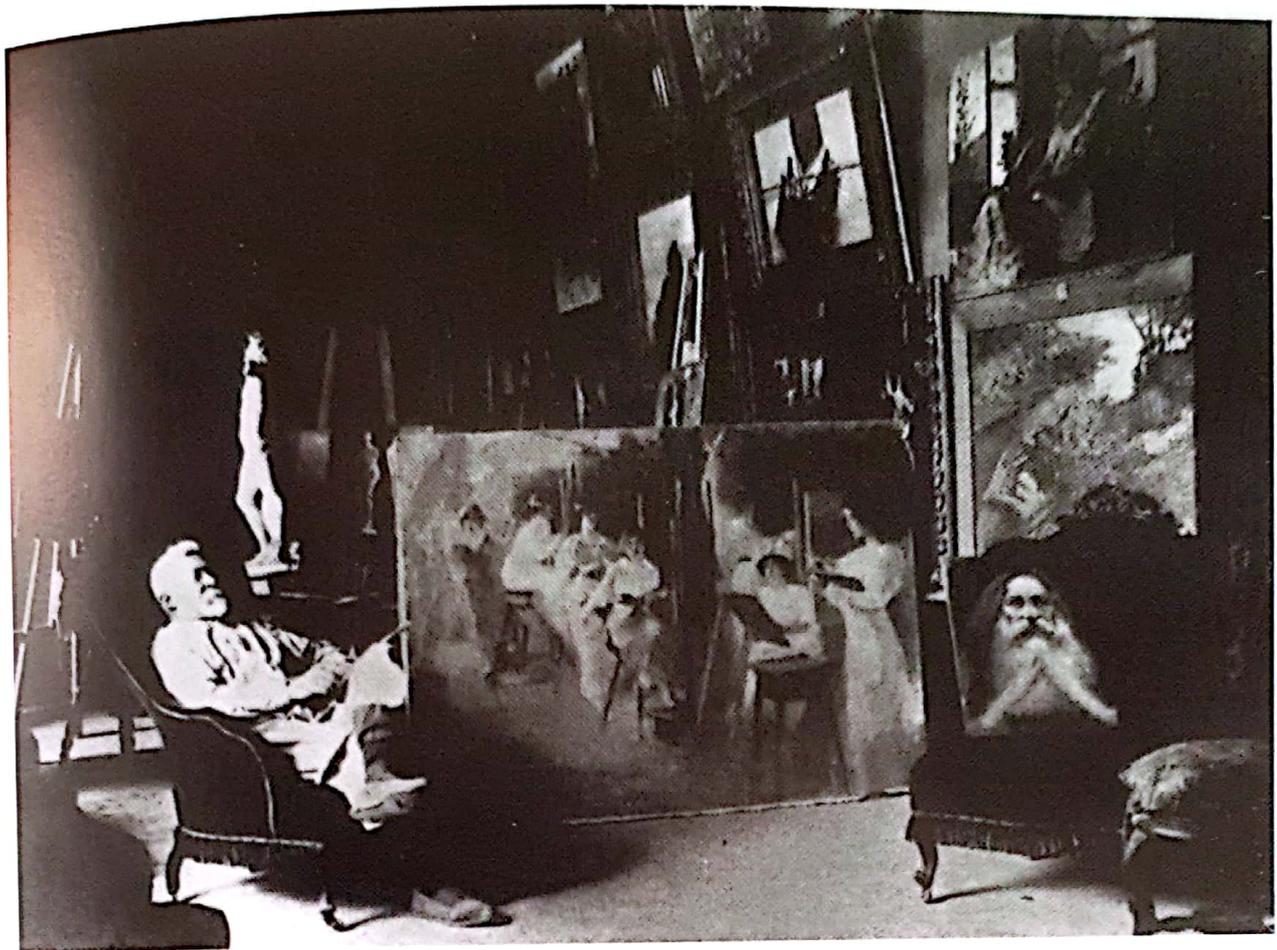
lavori, ma lasciando precisi richiami a chi era addentro ai termini del dibattito.

Quest'opera del resto sembra avere avuto un valore particolare per il pittore, se la fa comparire in una delle poche foto che conosciamo (cfr pagina seguente) che lo ritraggono nel suo studio, tra le sue creazioni.

Lucia Pigozzo

Bibliografia:

SCARDINO 1999, p. 23, p. 66, p. 40.



Riproduzione fotografica,
Egisto Lancerotto
nello studio (1908-1910)

Dettaglio con il dipinto
Il disegno dal vero

Scheda n. 6

Autore: Egisto Lancerotto
Titolo: **Donna che decora un vaso**
Data: Secolo XIX, ultimo decennio
Tecnica: Olio su tela
Dimensioni: 150 x 190 cm
Ubicazione: Collezione privata

Una giovane donna siede di profilo intenta alla decorazione di un voluminoso vaso di ceramica.

Se la posa in torsione permette al pittore di esibire le proprie abilità nella resa della corretta postura di un corpo umano, il nostro occhio tuttavia percepisce l'insieme come secondario e di primo acchito si trova ad indugiare sulla miriade di dettagli che affastellano la tela: la decorazione dell'abito, la diversa consistenza del tessuto della gonna maculata di nocciola rispetto a quello del serico corpetto, l'acconciatura dei capelli chiari e raccolti, l'orecchino, l'anello al dito, le foglie della vegetazione retrostante. Non a caso è proprio tra quest'ultime che il pittore inserisce il proprio autografo, e non nella più convenzionale posizione diametralmente opposta, quasi a voler intercettare i nostri occhi in questo divertito andirivieni tra i dettagli della composizione.

Il soggetto è assai singolare: una donna che dipinge all'aperto, e non sulla tela ma su un vaso.

Il modello femminile proposto dalla

cultura europea borghese ottocentesca è quello della donna angelo del focolare, essenzialmente moglie e madre, dedita all'educazione dei figli e all'accorta gestione della casa, attività quasi totalizzanti che inficiavano di fatto per la donna la possibilità di sortita dalla domesticità.

Come testimoniano le *Scuole di pittura* così brillantemente propositi da Egisto Lancerotto, la pittura si studiava prima del matrimonio, prendendo lezioni privatamente e presso gli *atelier* dei pittori, con il vigilante controllo di domestici e parenti (cfr. *infra*, Scheda nr. 1, p. 26). Dopo il matrimonio, lo spazio concesso alla pittura è quasi inesistente, relegato per lo più ad un ambito amatoriale, dedito alle "arti maggiori" e con scarsa o quasi nulla possibilità di essere supportato da una seria e solida educazione artistica accademica.

Questa regola generale aveva poche fortunate eccezioni nei casi di figlie o mogli di artisti, che avevano il privilegio di trovare all'interno delle pareti domestiche la propria educazione e la



possibilità di mettere in pratica il loro talento, salvo tuttavia dover vedere i propri lavori attribuiti (quando non direttamente firmati) alla mano dei rispettivi padri, fratelli o mariti.

Grazie allo sviluppo dell'industria dei colori, che con una cospicua produzione soprattutto di pastelli ed acquerelli permise il diffondersi di una "moda della pittura" tra la componente femminile della società "bene", nella pittura dell'Ottocento i soggetti di donna al cavalletto ebbero una certa diffusione, e non a caso sono sempre ambientati in interni domestici, dove la donna riusciva a ritagliare un angolo per la propria creatività, che si esprimeva comunque sempre nell'esercizio di una delle arti "maggiori".

È quindi una doppia rivoluzione quella che Egisto Lancerotto ci propone in quest'opera: da una parte una donna che dipinge all'aperto, e in un luogo che più che il giardino della propria dimora ci potrebbe far pensare ad un parco pubblico, per la lunga panchina che lo arreda e perché non lascia intravedere nessun tipo di recinzione nelle vicinanze, e dall'altra parte una donna di estrazione sociale medio-alta che si cimenta non nella nobile e diffusa pittura da cavalletto, ma nella decorazione di un vaso.

Fin dall'inizio dell'Ottocento, la rivoluzione industriale aveva portato alla "dis-chiusura" a donne appartenenti alle classi inferiori di scuole di formazione professionale

per artigiane, atte ad addestrare tecnicamente fanciulle da impiegare nell'industria.

È il caso della *Scuola femminile di disegno industriale* (poi *Scuola professionale femminile Maria Laetitia*) creata a Torino nel 1865, negli anni in cui la città aveva appena perso il proprio ruolo di capitale d'Italia e cercava una propria nuova identità in campo non più politico ma economico. O anche è il caso della *Scuola Femminile di disegno applicato all'industria* inaugurata a Genova nel 1871. Sono fenomeni cui fa eco in Europa la nascita dell'*École nationale de Dessin pour les Jeunes Filles* del 1881, preceduta dalla *Female School of Art and Design* di Londra del 1843.

Mentre per le figlie delle famiglie della ricca borghesia e della piccola nobiltà l'apprendimento del disegno e della pittura era una delle componenti dell'educazione della fanciulla e faceva parte del *bon ton*, i campi della decorazione di porcellana, decorazione di ceramica, di esecuzione di incisioni e di miniature, di decorazione di carta da parati e di tappezzeria erano un territorio che si riservava alle artigiane, per le quali l'apprendimento del disegno era premessa necessaria ad un inserimento professionale in quei settori.

L'elegante giovane donna che nell'opera di Egisto Lancerotto sta decorando il vaso, ci dà prova che qualche incursione nel mondo delle

“arti applicate” era tollerato anche per le giovani ben educate. Specifiche conoscenze tecniche sarebbero state necessarie per adattare la decorazione alla non piana superficie di un manufatto in ceramica, mentre la nostra artista non sembra animata dalla volontà di disporre organicamente la decorazione sul sinuoso profilo del vaso e invece sembra trattarne la superficie alla stregua della tela, accingendosi ad una specie di sfida di ripresa *en plain air* del cespuglio di rose che ha di fronte e che forse l’ha particolarmente colpita per la tonalità del colore o per il profumo, tanto che non ha resistito alla tentazione di staccarne un bocciolo, che ancora le fa compagnia sulla lunga seduta della panca.

Quel punto di tenue rosa aranciato che vediamo raccogliersi nella consistente corolla subito al lato del sostegno dello schienale, e che ritorna nel bocciolo staccato accanto alla pittrice, è lo stesso che vediamo intridere il pennello della donna artista, che con maestria ha saputo raggiungere l’esatta mescolanza di colori per riproporre il fiore che ha eletto a decorare il collo del vaso.

Noncurante dell’osservatore, la donna si sta dedicando completamente alla sua “creatura”, lasciando intravedere un sorriso operoso e un po’ sfrontato, come se stesse con minuzia “chirurgica” gareggiando lei stessa con la natura per vedere chi meglio riesce a rendere la tonalità desiderata.

Un idillio che si svolge tra la donna e il manufatto in ceramica, che tra le mani dell’artista, e complice la natura, si sta rivestendo di una nuova vita e di una nuova sembianza.

Stilisticamente la tela presenta un’ottima definizione nella parte centrale, quasi una messa a fuoco fotografica sul busto e sul volto della donna, sul suo braccio destro e sulla mano intenta alla pennellata, incorniciata quest’ultima da una sottile ed efficacissima lama di luce. Leggermente più sfrangiata e meno definita la zona marginale del quadro, che permette tuttavia di leggere dettagli anche tutto sommato secondari, come le pieghe più basse della gonna o la punta della scarpetta bianca.

Una tecnica di composizione che è avvicinabile a nostro avviso ad opere come *Idillio al cancello* o *Idillio di Ortolani* (entrambi Noale, Colezione Civica) e che quindi portano a datare il quadro all’ultima decade dell’Ottocento, come potrebbe testimoniare del resto anche la foggia del corpetto dell’abito, attillato in vita e dallo sbuffo di pieghe nella parte posteriore, che ancora presenta richiami al passato utilizzo della *turnure*.

Lucia Pigozzo

Bibliografia:
INEDITO

Scheda n. 7

Autore: Egisto Lancerotto
Titolo: **Le amiche**
Epoca: Secolo XIX, ultimo decennio
Descrizione: Olio su tela
Dimensioni: 105 x 72 cm
Ubicazione: Noale, Palazzo della Loggia

“Generalmente però l’istruzione della donna è ancora fra noi molto trasandata. Ove si tolgano le città principali, e sopra tutto Milano, Torino e Firenze, che vanno accogliendo le idee moderne, l’antica e tradizionale ripugnanza contro la cultura della donna oppone a queste idee un ostacolo quasi intatto. V’hanno province intere, dove, non soltanto nei villaggi, nelle borgate, nei comuni secondari, ma nella città capoluogo, la maggior parte delle donne, e dicasi pure anche qui, delle signore, non sanno scrivere, e talvolta si talvolta no, leggere”. (Gabelli, L’Italia e l’istruzione femminile, 1870)

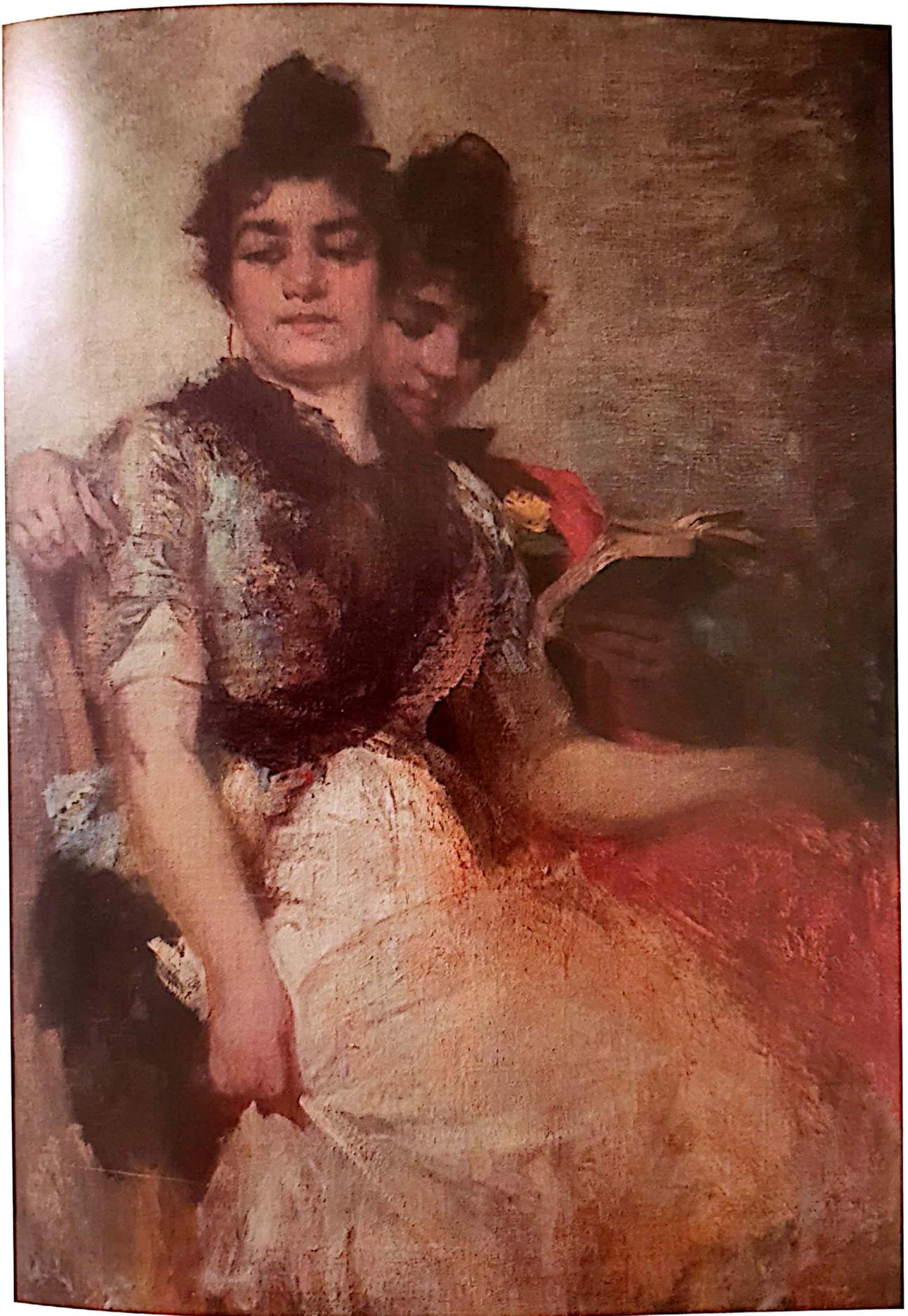
Così scriveva nel 1870 il veneto Aristide Gabelli, allora membro del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, nel suo scritto sulla necessità di introdurre l’istruzione obbligatoria anche per le donne.

Il testo è molto articolato e si avvale delle relazioni ad indagini fatte lungo tutta la neo-unita Italia da ispettori che avevano il compito di acquisire i dati relativi alla diffusione e all’efficacia dell’istruzione impartita fino a quel momento. Dopo una sequenza di dati che oggi definiremmo raccapriccianti sulla

situazione dell’istruzione femminile, spesso impartita negli istituti religiosi, anche nelle province “delle più colte”, Gabelli così commenta:

“l’istruzione della donna è riguardata tuttavia come qualcosa che debba distrarla dal suo vero ufficio e poco meno che farle perdere la sua natura. Le si concede di saper leggere ma a condizione di solito che non legga, perché in questo caso prenderebbe a schifo le cure modeste della famiglia, nelle quali soltanto deve trovare ogni diletto e porre la sua compiacenza. Una donna con un libro in mano, nella fantasia di non pochi, non è più una donna, o almeno è una donna che lascia di fare quello che dovrebbe, per attendere invece a quello che non dovrebbe, e rende la stessa immagine di un uomo che dipanasse una matassa di refe, filasse lino o facesse calze” (Gabelli, L’Italia e l’istruzione femminile, 1870)

a comprova di quanto afferma, nota che
“Fino al principio di quest’anno [1870 ndr] due sole città d’Italia avevano scuole femminili di istruzione secondaria: Milano e Torino.” (Gabelli, L’Italia e l’istruzione femminile, 1870)



Già circa cent'anni prima Johann Wolfgang Goethe nel suo *Viaggio in Italia* (1787) riferendo le parole di una giovane milanese aveva dato conto di questa critica situazione: "Non ci insegnano a scrivere perché hanno paura che la penna ci serva a scrivere lettere amorose; non ci permetterebbero nemmeno di leggere, se non dovessimo servirci del libro di preghiere", l'ambiente culturale ottocentesco italiano mal tollerava i libri in mano alle donne e aborrisce che esse potessero maneggiare la penna. (DUBY e PERROT, 1995, p. 227).

Che cosa stanno facendo quindi queste due amiche sedute una accanto all'altra, quasi abbracciate e con un libro in mano? Sono due fanciulle di estrazione sociale medio-alta a giudicare dalla foggia e dalla ricercatezza degli abiti che indossano e delle acconciature, peraltro molto simili. Sono sedute da qualche parte, ma il pittore non ci dà nessuna ambientazione spaziale dove collocarle, nemmeno capiamo se la seduta è unica o sono due, vediamo solo che hanno un libro.

Lucio Scardino parlando di questo quadro lo definisce "una amicizia fra donne dai toni quasi sororali, senza malizia alcuna". (SCARDINO, 1999, p. 24).

Tuttavia, alla luce del testo di Gabelli sulla diffusione delle abilità di lettura e scrittura delle donne italiane nella seconda metà dell'Ottocento, mi pare che si possa individuare una sfumatura leggermente diversa per

l'interpretazione di questo quadro. Certamente le due donne sono sedute vicine e quasi abbracciate, ma la loro "unione" è data proprio dalla lettura. Forse solo una delle due è in grado di leggere, e comunque solo una delle due sta leggendo, mentre l'altra è immersa nell'ascolto e rivolge lo sguardo verso il basso all'esterno della tela, come fissando un punto nel vuoto mentre la mente è concentrata a seguire la lettura. Con un passaggio dalla rappresentazione della *vie d'interieur* a quella della *vie interieur*, Lancerotto rappresenta una donna come si fosse isolata dal resto del mondo e immersa nell'ascolto della trama, tanto da non rendersi nemmeno conto che in fondo sta girando le spalle all'amica lettrice; forse sarebbe del tutto separata da lei, se la mano sinistra non fosse rimasta distrattamente e pigramente posata sulla gonna vicina.

La "lettura in comune" è una variante significativa ed abbastanza diffusa nell'ambito dell'iconografia della donna che legge nella pittura del XIX secolo, e rispecchia l'abitudine che le donne avevano di lavorare insieme negli spazi domestici (cucine, salotti, lavatoi) in cui si svolgeva la loro vita. In particolare il tema iconografico della lettura in comune pone l'accento sul concetto dello scambio e della comunicazione che si instaura tra le due protagoniste attraverso la lettura (A. FINOCCHI, 1992, p. 43-47). D'altra parte però è una rappresentazione del cammino di emancipazione intrapreso

dalle donne, del quale il libro è il simbolo e lo strumento.

Forse è proprio questo che Lancerotto, con la sua eleganza e la sua allusività sta in fondo rappresentando.

Stilisticamente il lavoro mostra una ottima capacità tecnica, che attraverso la pittura ad olio rende in molti punti l'effetto quasi del pastello. Dal confronto con altre opere presenti in collezione civica a Noale si può supporre una datazione all'ultimo decennio dell'Ottocento. Lucio Scardino nota anche che i volumi dei corpi sono particolarmente accentuati e risolti in modo rifinito, motivo per il quale viene avvicinato questo lavoro ad alcune scene di genere di Giacomo Favretto.

Non è l'unica volta che Lancerotto affronta il tema della lettura femminile (*La lettrice* o *Il messaggio*, *Idillio*, *I Fidanzati*, *I Fidanzati nel Parco*, tutti Noale, Collezione Civica), ma solo raramente aveva messo un libro

in mano ad una donna. Un esempio è l'opera *La lettrice* proveniente da collezione privata veronese, battuta all'asta da Finarte il 4/4/2009.

Nel grande quadro tutt'ora in collezione privata, un'elegante giovane donna legge o sfoglia un volume che tiene sulle ginocchia, seduta nell'angolo di una grande sala le cui dimensioni vengono amplificate da una specchiera tripartita e molto lavorata, che è poi la spalliera della panca dal cuscino rosso sulla quale la protagonista è accomodata insieme ad un cospicuo numero di riviste o pubblicazioni che vediamo ammonticchiate attorno a lei, suggerendo una attività di lettura ampia ed articolata, nonché prolungata nel tempo.

Lucia Pigozzo

Bibliografia:

SCARDINO 1999, p. 24 e p. 75

Scheda n. 8

Autore: Egisto Lancerotto

Titolo: **La suonatrice di liuto** (già nota come **La suonatrice di mandolino**)

Periodo: XX, Secolo inizio

Materiali: Olio su tela

Dimensioni: 120 x 76 cm

Localizzazione: Noale, Palazzo della Loggia

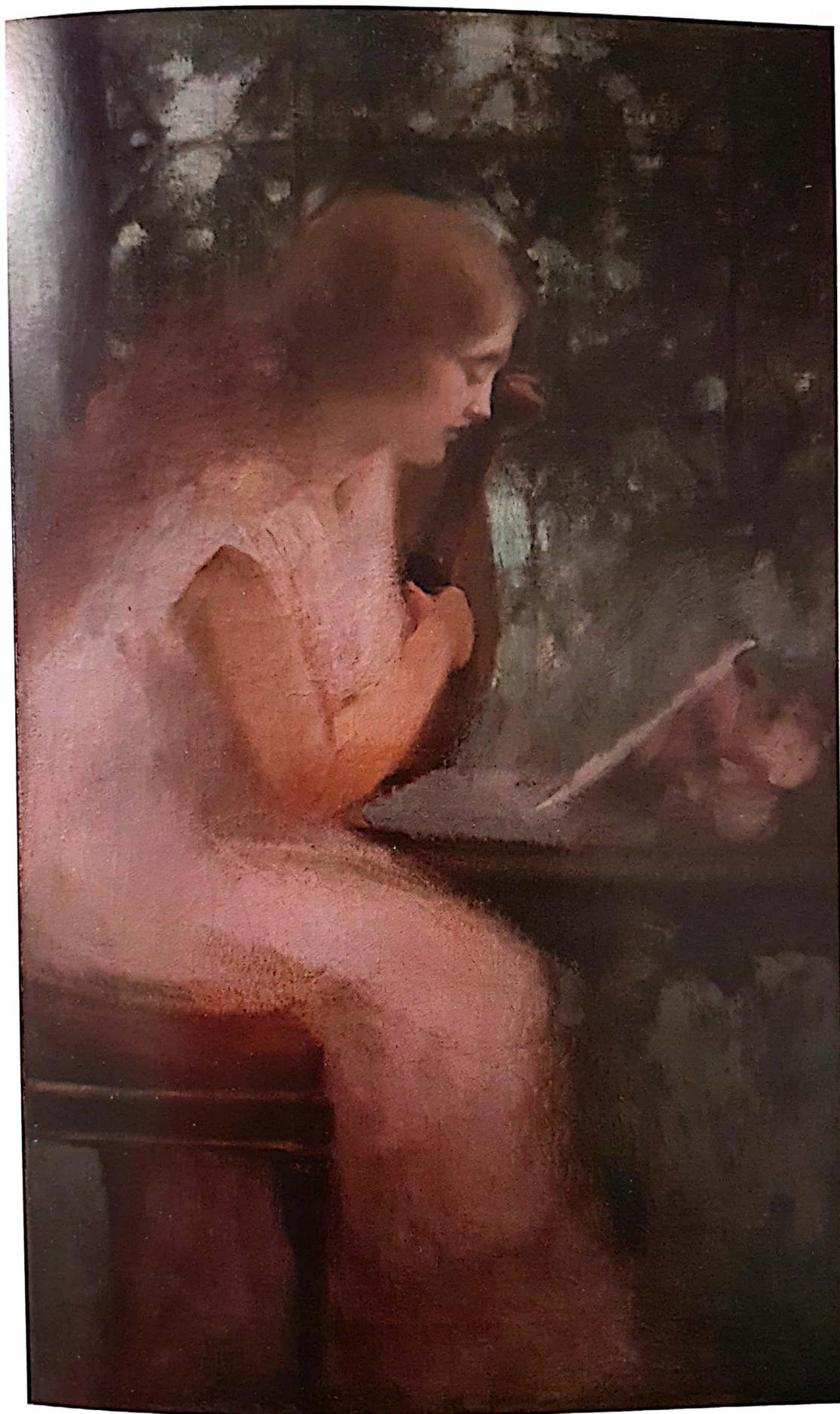
Lancerotto rappresenta una giovane donna dai fluenti capelli leggermente raccolti, che indossa una lunga tunica bianco-rosata senza maniche, seduta ad un tavolino sul quale un leggio adorno di fiori sorregge lo spartito di un brano che con concentrazione e maestria è intenta ad eseguire con uno strumento a corda. Accanto a lei una parete di vetri piombati lascia percepire la vegetazione abbondante, senza però darci la certezza del tipo di ambiente nella quale la scena sta avvenendo.

Fin dal Settecento gli istituti e gli studi musicali a Venezia erano di altissimo livello anche per la competizione che si era scatenata tra le diverse scuole (si pensi ad esempio alla Pietà, dove dal 1703 insegnò Antonio Vivaldi) e le famiglie nobili o borghesi ne usufruivano facendo prendere alle proprie figlie presso questi istituti le lezioni di musica, disciplina che comunque era considerata essenziale per la buona educazione di una fanciulla della ricca borghesia o della nobiltà, un indispensabile elemento

del *bon-ton*.

L'esercizio della professione di musicista rimaneva tuttavia per lo più una attività non adatta a fanciulle di buona famiglia, le quali al contrario apprendevano rudimenti di musica, di canto e di danza principalmente per apparire in società, mentre nel quotidiano erano piuttosto votate all'oculata gestione della vita domestica.

Se nella Venezia tardo Ottocentesca in cui Lancerotto vive e lavora istituti-orfanotrofi musicali avevano perso ampiamente il loro ruolo educativo, non era tuttavia cambiato il modo di affrontare socialmente la questione della attività artistica delle donne, che rispondeva ad un sentire peraltro diffuso in tutta Europa, dall'Inghilterra a San Pietroburgo. Come per la pittura, così anche per la musica, l'apprendimento delle cosiddette *arts d'agrément* doveva avvenire durante gli anni della formazione culturale della fanciulla di buona famiglia, mai quindi dopo il matrimonio. Non era considerato opportuno che una signora



di buona estrazione sociale praticasse in maniera professionale una di queste arti. Un esempio eclatante in questo senso anche se non italiano, è quello di Fanny Mendelssohn, sorella di Felix e dotata musicalmente tanto quanto il fratello se non di più: per quanto il loro padre Abraham, banchiere, avesse sempre incoraggiato gli studi musicali di Felix e Fanny in pari misura, a Fanny fu impedito di fare davvero la musicista, perché era considerata una attività socialmente sconveniente per una donna dell'alta borghesia.

Per tornare alla *Suonatrice* di Lancerotto, va rilevato che non ci sono elementi nell'abbigliamento della fanciulla o nell'arredo della stanza che ci possano indurre a circoscrivere in qualche modo l'ambito cronologico nel quale potrebbe essere avvenuta la scena, né tantomeno che ci permettano di definire con certezza l'estrazione sociale della musicista.

Ci troviamo in un interno domestico e l'esecutrice è una fanciulla della buona società intenta allo studio di un pezzo che le è particolarmente caro? O viceversa la musicista sta eseguendo un pezzo in un padiglione adibito alla fruizione da parte di un pubblico più allargato, e si tratta quindi ad una qualche forma di esecuzione concertistica? Il suo è un elegante abito domestico o è piuttosto un poco elaborato abito di scena, mantenuto volutamente semplice affinché la ricercatezza sartoriale non arrivi ad interferire nel pubblico con

la percezione della musica eseguita? Lancerotto sta rappresentando una scena di genere o piuttosto una scena ambientata nel passato, una Putta musicante di altri tempi, come ci potrebbero suggerire l'atmosfera ovattata e l'effetto un po' sfumato dell'insieme, quasi da sogno, nel quale nessun particolare è messo veramente a fuoco, se non forse il volto della suonatrice?

Quale sia la risposta non ci è dato sapere, anche se si può forse ipotizzare una terza chiave interpretativa per questo dipinto. La non definizione di tempo e di luogo potrebbe forse portarci ad un "senza tempo", ad una specie di "assolutizzazione" del soggetto che viene privato di definite coordinate spazio-temporali e portato a diventare una allegoria della Musica stessa, scevra di riferimenti cronologici.

In questa direzione condurrebbe anche un tentativo di identificazione dello strumento che la musicista imbraccia. Le dimensioni porterebbero a non identificarlo con un mandolino, mentre la paletta superiore piegata all'indietro, visibile ad una osservazione attenta, farebbe piuttosto pensare ad un liuto, strumento tipico della iconografia Cinque o Seicentesca e non propriamente contemporanea alla produzione del pittore noalese.

Nel 1869 Silvestro Lega espose a Torino un quadro ora in collezione privata dal titolo *La pittrice*, che ritraeva la sua allieva Isolina Cecchini

a figura intera, con uno smagliante abito di seta scozzese, intenta al lavoro. (ULIVI, 2003, Scheda 61). Nello stesso anno Lega inviò il medesimo quadro anche alla esposizione della Promotrice Fiorentina, ma ne cambiò leggermente il titolo in *La Pittura*, facendo cioè diventare il quadro una allegoria di una delle arti liberali, che in quella esposizione ebbe come *pendant* un quadro dal titolo *La Musica* di cui ora si sono perse le tracce e che conosciamo soltanto per la descrizione che ne diede lo stesso Lega: “una giovane donna vestita di seta nera, nell’atto di cercare con la mano destra una nota al piano”. (CASAVECCHIA 2002, p. 83). Il ritratto della alunna viene spersonalizzato e universalizzato da Lega che lo trasforma nella *Pittura tout court*, e probabilmente la stessa cosa fu fatta dal pittore per l’allegoria della Musica.

Ci chiediamo se non sia ipotizzabile che lo stesso procedimento sia stato messo in atto da Egisto Lancerotto: potrà forse accadere in futuro che riemerge dal mercato antiquario un lavoro delle stesse dimensioni de *La suonatrice di liuto* intitolato *La*

Pittura?

Del resto la scelta iconografica di questo specifico strumento musicale appare evocativa di una tradizione pittorica soprattutto veneta e di matrice neoplatonica, nella quale la rappresentazione di musicisti o concerti assumeva spesso accenti simbolici che non di rado rimandavano ad un concetto di armonia universale.

La Suonatrice ha goduto di un intervento conservativo nel 2005 ad opera del restauratore Vanni Tiozzo e diretto da Monica Pregnolato del MIBACT (finanziamento Rotary Club Dei Tempesta, Noale), che ha rilevato un disegno di figura sul verso, probabile indizio di un pentimento e reimpiego della tela. In tale occasione sono state reintegrate delle piccole mancanze del brano pittorico originale, e rimosso un marcato fenomeno di ossidazione che rendeva particolarmente scuro il dipinto, celandone cioè l’impostazione spaziale e la cromia timbrica.

Lucia Pigozzo

Bibliografia:

SCARDINO 1999, p. 30.

Scheda n. 9

Autore: Egisto Lancerotto
Titolo: **Il concerto**
Data: Secolo XX, inizio
Tecnica: Olio su tela
Dimensioni: 227 x 151 cm
Ubicazione: Noale, Palazzo Scotto

Come narra Lucio Scardino, allo scadere del secolo XIX Egisto Lancerotto registrò una sonora delusione professionale: la sua opera *Chioggiotti al porto* fu rifiutata alla Biennale del 1879 perché giudicato troppo datato, “passatista”.

Anche se il riscatto fu pressoché immediato, poiché lo stesso quadro fu poco dopo acquistato addirittura da sua maestà il re Umberto I, ed è ora conservato a Ca' Pesaro, tuttavia il contraccolpo subito dall'autore fu notevole, e lo portò a cambiare e rinnovare in maniera sostanziale il proprio stile (SCARDINO 1999, p.19).

Un chiaro esempio di questa nuova e luminosa maniera di operare è proprio *Il concerto*, databile ai primissimi anni del XX secolo, opera dominata da una nebulosità diffusa, che lascia emergere come brillanti fantasmi due evanescenti musiciste, intente una all'arpa e una al violino.

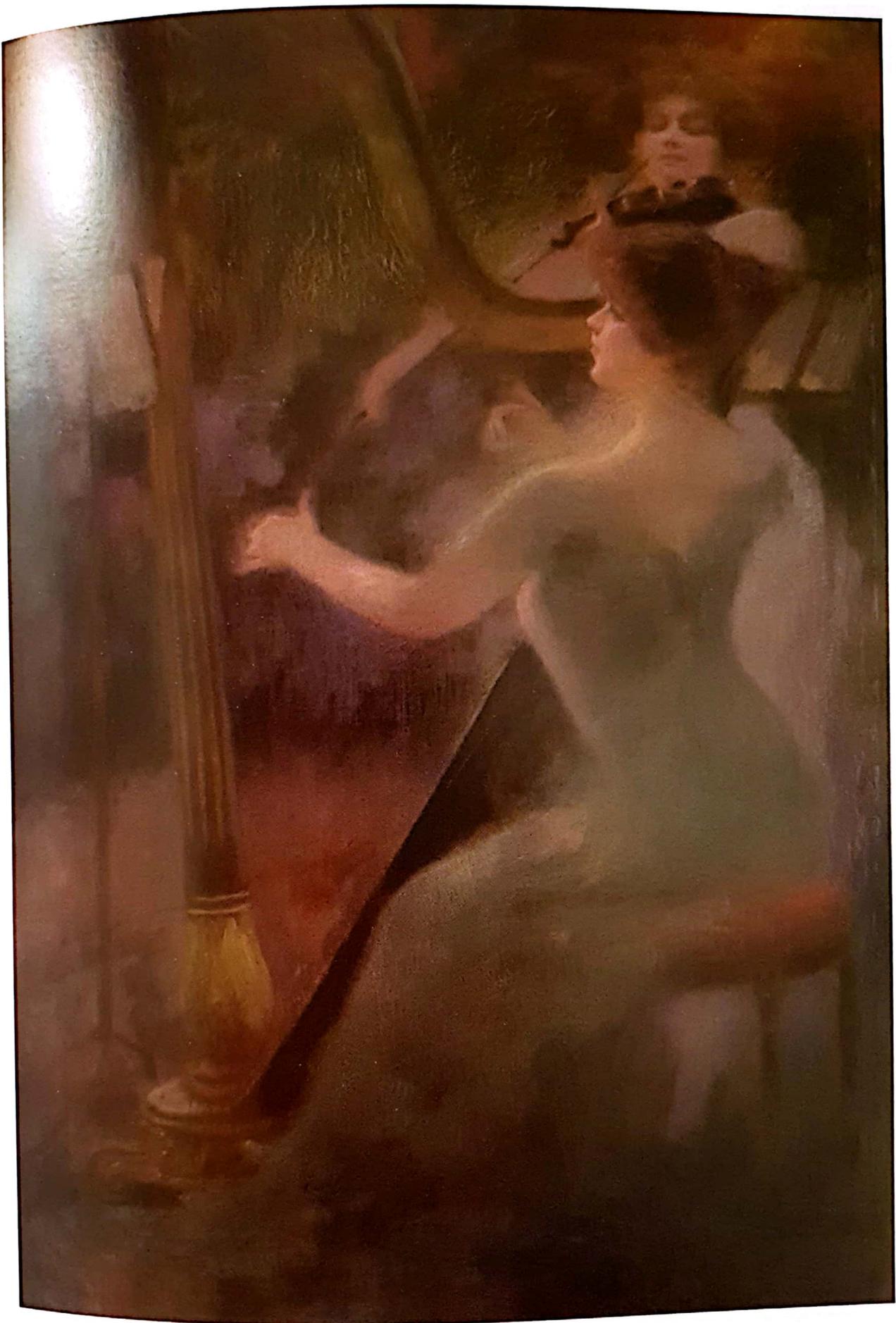
La tradizione musicale a Venezia e i concerti femminili avevano solidissime radici nel passato della

città lagunare.

Nella Venezia del Settecento erano molto note le “Putte”, dette anche le “figlie del coro”, ossia giovani ragazze orfane o trovatelle, che venivano ricoverate in orfanatrofi-conservatori, dove si insegnava l'arte del ricamo e le arti della musica e del canto, utili a garantire loro un futuro con una professione onesta e decorosa.

Questi istituti-ospizi erano gestiti da religiosi e le relative chiese spesso erano delle vere e proprie sale da concerto dall'acustica impeccabile, nelle quali le ragazze più dotate si esibivano durante la messa regolare, generalmente celate da grate che le proteggevano dalla vista dei fedeli o comunque del pubblico. Molte “Putte” suonavano due o tre strumenti, e per molte la loro versatilità si spingeva anche alla pratica del canto.

Uno di questi istituti era la Pietà dove nel 1703 Antonio Vivaldi iniziò la sua attività di insegnante di violino, innescando peraltro una



feroce competizione artistica fra i vari ospizi.

Anche se alcune Putte riuscivano a raggiungere la notorietà e ad essere pagate per le loro esibizioni, in modo da poter racimolare un piccolo gruzzolo che permettesse loro di costituire una dote indispensabile per maritarsi o per abbracciare la vita monastica, l'esercizio della attività di musicista come professione rimaneva per lo più una attività circoscritta alle mura dell'istituto e non adatta a fanciulle di buona famiglia, per le quali musica, canto e danza erano solo funzionali ad apparire in società. Il concerto che Lancerotto rappresenta in quest'opera probabilmente si sta svolgendo in un salotto "buono", e le due donne non sono delle musiciste professioniste, ma delle signore di buona società che stanno sfoggiando con uguale entusiasmo la loro avvenenza, la loro abilità musicale e la preziosa fattura dei loro abiti. Ne risulta una armonia di insieme, fatta di riverberi di toni, di luci e di note, la cui essenza è perfettamente catturata dal pittore attraverso la vaporosità complessiva, che senza indugiare sui dettagli sembra voler piuttosto restituire l'armonia che si è creata dal connubio di melodie, di colori e forse anche di profumi che regna nella stanza.

Spicca fra tutto la luminosità degli incarnati, che nel riverbero delle fonti luminose, si trasformano in sorgenti di luce essi stessi, donando

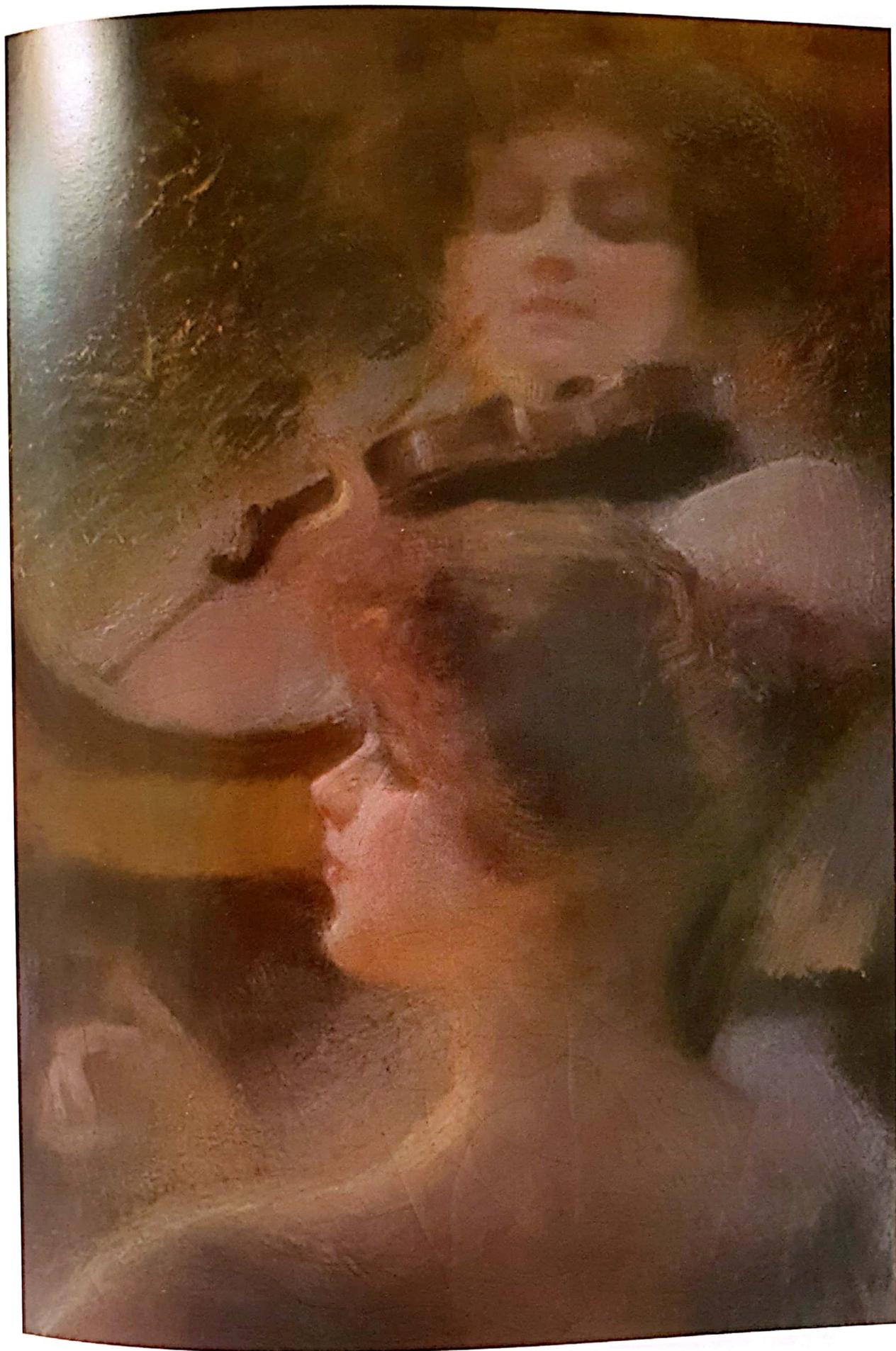
all'insieme una atmosfera sognante e soffusa.

Per il tramite de *Il canto dello stornello* di Silvestro Lega (1876, Firenze Galleria Nazionale di Arte Moderna), in cui tre ragazze stanno leggendo e cantando uno spartito, il tema del concerto femminile, specialmente se eseguito in un interno domestico, è stato più volte paragonato al tema della lettura comune, (cfr. *infra*, Scheda nr. 7). Entrambi rispondono al concetto di "fare insieme" e della scambio-comunicazione della esperienza, tema abbastanza diffuso nelle rappresentazioni di soggetti femminili proprio perché la vita delle donne all'epoca era effettivamente fatta di questo, di lavoro e di vita insieme, nella condivisione di spazi domestici di attività e di svago. Nello specifico però, lo stile pittorico che Lancerotto impiega in quest'opera crea una specie di "supercomunicazione", come se con "una armoniosa indeterminatezza costruttiva" (Scardino) fosse riuscito a rappresentare, o quanto meno ad evocare sensorialmente, l'armonia d'insieme che si crea nella stanza, da tutti condivisa e partecipata: una sintesi alchemica e quasi sinestetica di sensazioni nella quale la musica gioca il ruolo di catalizzatore.

Lucia Pigozzo

Bibliografia:

SCARDINO p. 21 e 94.



BIBLIOGRAFIA

A Brera i quadri di Egisto Lancerotto,

in "L'Illustrazione Italiana",
a. XIII, n.40, 20 settembre 1886

- "Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia" Venezia 1816
- "Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia" Venezia 1826
- "Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia" Venezia 1837-38
- "Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia" Venezia 1860-66
- "Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia" Venezia 1873-1874
- "Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia" Venezia 1875-76
- BANTI A., *Quando le donne si misero a dipingere,* Milano 1982
- BARTOLENA S., *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo,* Milano 2003
- BASSI E., *La Reale Accademia di Belle Arti di Venezia,* Firenze 1941
- CASAVECCHIA B., *Senza nome. La difficile ascesa della donna artista, in A. NEGRI (a cura di), Arte e Artisti nella modernità,* Milano 2002
- COMACCHIO L. - STANGHERLIN A., *Egisto Lancerotto, pittore nativo di Noale 1847-1916,* Asolo 1988
- COMANDUCCI A. M., *I pittori italiani dell'Ottocento,* Milano 1934
- COMANDUCCI A. M., *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiano moderni e contemporanei, III edizione,* Milano 1962
- COTTINO A. (a cura di), *La donna nella pittura italiana del Sei e Settecento. Il genio e la grazia,* Torino 2003
- D'AMICO A. (a cura di), *Poesia d'interni. Angoli di vita nell'arte dell'800 italiano, Catalogo della mostra, Innsbruck, 5 VIII 2010 - 6 IX 2010),* Milano 2010
- DAL MAISTRO, G., *Cinquantenario della morte del pittore noalese Egisto Lancerotto,* Noale 1968
- DALL'ACQUA GIUSTI A., *L'Accademia di Venezia. Relazione storica per l'esposizione di Vienna del 1873, in "Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia",* Venezia 1873
- DE GUBERNATIS A., *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, Scultori e Architetti,* Firenze 1889

- DUBY G., PERROT M. *Storia delle donne in Occidente, 4, L'Ottocento* Roma 2002
- FIDECARO A., LACHAT S. (a cura di), *Profession: créatrice. La place des femmes dans le cham artistique, Actes du Colloque de l'Université de Genève (18 et 19 juillet 2004),* Losanna 2007
- FINOCCHI A., *Lettrici. Immagini della donna che legge nella pittura dell'Ottocento,* Nuoro 1992
- FRANCESCA F., *Lipparini, Ludovico (ad vocem) in Dizionario Biografico degli Italiani, 65,* Roma 2005
- GABELLI A., *L'Italia e l'istruzione femminile "Nuova Antologia" settembre 1870, in CODIGNOLA E. (a cura di), Aristide Gabelli, L'istruzione e l'educazione in Italia,* Firenze 1950
- «Gazzetta di Milano», n.242 Milano 1825
- «Giornale di Venezia», n. 225 Venezia 1815
- GLIOZZI M., *Francesco Bassani (ad vocem), in Dizionario Biografico degli Italiani, 7,* Roma 1970
- GOETHE J. W. von *Viaggio in Italia (1786-1788), a cura L. REGA,* Milano 1994
- GREER G., *La tela di Penelope. Le donne e la pittura attraverso i secoli,* Milano 1980
- Italian Women Artists from Renaissance to Baroque,* Washington 2007
- IVANOFF N., *Bagnara, Francesco (ad vocem), in Dizionario Biografico degli Italiani, 5* Roma 1963
- La morte di un pittore,* in "L'Opinione", 3 giugno 1916;
- LANARO A., *Elisa Benato Beltrami, in LIMENTANI VIRDIS C. (a cura di) Le Tele Svelate. Antologia di pittrici venete dal Cinquecento al Novecento* Mirano/Venezia 1996
- LIMENTANI VIRDIS C., FASOLATO S., *Rosa Bortolan pittrice trevigiana (1817-1892),* Mirano/Venezia 1999
- LINUCCIA *Esposizione Artistica, in "L'Arena", anno XIX, nr 333, 29-30 novembre 1884*
- M[UNARO], *Egisto Lancerotto, in "L'Esposizione Nazionale Artistica Illustrata", n. 18, 31 luglio 1887*
- MAZZOCCA F., SISI C. (a cura di), *I Macchiaioli. prima dell'Impressionismo. Catalogo della mostra, Padova 2003-2004,* Venezia 2003
- McCRACKEN P., *La (in)visibilità sociale di Artiste e Designer, in Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro,* Milano 1994
- MERKEL E., *Giulio Carlini (ad vocem), in Dizionario Biografico degli Italiani, 20,* Roma 1977

OLIVATO L.,	Antonio Diedo protettore di giovani artisti: la pittrice padovana Elisa Benato Beltrami, in PIANTONI M., DE ROSSI L. (a cura di), <i>Per l'arte: da Venezia all'Europa, studi in onore di Giuseppe Maria Pilo,</i>	Monfalcone 2001
PAVANELLO G.,	Uno sguardo sull'Ottocento veneto, in PAVANELLO G. - STRINGA N. (a cura di), <i>Ottocento veneto il trionfo del colore,</i> Catalogo della mostra Treviso 15 X 2004 - 27 II 2005	Treviso 2004
PLEBANI T.,	Il «genere» dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo ed età moderna,	Milano 2001
PREGNOLATO M.,	Ottocento Veneto. Il trionfo del colore, in "Venezia Arti", nn. 19/20, 2005-2006,	
PREGNOLATO M.,	Scuola di pittura, (scheda n 29), in PAVANELLO G. - STRINGA N. (a cura di), <i>Ottocento veneto il trionfo del colore,</i> catalogo, della mostra Treviso 15 X 2004 - 27 II 2005	Treviso 2004
PREGNOLATO M.,	Scheda n.1, in "...Pietosa Scena e Nobile Soggetto". <i>Egisto Lancerotto e l' "Assedio di Firenze",</i>	Belluno 2012
PREGNOLATO M. (a cura di),	"...Pietosa Scena e Nobile Soggetto". <i>Egisto Lancerotto e l' Assedio di Firenze,</i>	Belluno 2012
PREGNOLATO M., SPIAZZI A. M. (a cura di),	<i>Temi d'amore nella pittura di Egisto Lancerotto</i>	Belluno 2012
RUGOLO R.,	<i>Bortolan Rosa (ad vocem), in La pittura nel Veneto L'Ottocento, tomo II,</i>	Milano 2008
SCARDINO L.,	<i>La civica quadreria di Egisto Lancerotto pittore di Noale (1847-1916),</i>	Ferrara 1999
SERAFINI P. (a cura di),	<i>Antonietta Brandeis: 1848-1926,</i>	Torino 2010
SGARBI V., PETERS H. A., BUSCAROLI FABBRI B. (a cura di),	<i>L'arte delle Donne dal Rinascimento al Surrealismo,</i>	Milano 2007
STRINGA N.,	Giacomo Favretto, scuola di pittura, scheda nr 24, in PAVANELLO G. - STRINGA N., <i>Ottocento veneto il trionfo del colore</i> Catalogo della mostra, Treviso 15 X 2004 - 27 II 2005 ,	Treviso 2004,
STRINGA N.,	<i>Il paesaggio e la vedetta: appunti per una storia,</i> in PAVANELLO G. (a cura di), <i>La pittura nel Veneto. L'Ottocento,</i>	Milano 2003
STRINGA N.,	<i>Realtà e pittura: itinerari del colore,</i> in PAVANELLO G. - STRINGA N. (a cura di), <i>Ottocento veneto il trionfo del colore,</i> catalogo della mostra, Treviso 15 X 2004 - 27 II 2005	Treviso 2004

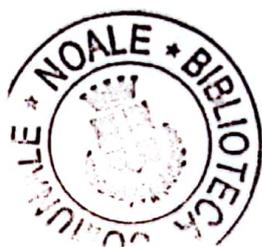
- STRINGAN.,
Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo, in La pittura nel Veneto. L'Ottocento, a cura di PAVANELLO G., tomo I, Milano 2002
- SURIAN V. (a cura di),
Atelier ritrovati. Sette pittrici a Venezia intorno agli anni Trenta, Catalogo della mostra, Venezia, Palazzo delle Prigioni nuove, 8-27 aprile 1998, Mirano-Venezia 1998
- SUTHERLAND HARRISE A., NOCHLIN L.,
Women Artist 1550-1950, Los Angeles 1976
- TOSATO D.,
Elisabetta Benato Beltrami, in PAVANELLO G. (a cura di), La pittura nel Veneto. L'Ottocento, Milano 2003
- TRASFORINI M. A. (a cura di),
Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro, Milano 1994
- TRASFORINI M. A.,
Donne d'arte: storie e generazioni, Roma 2006
- TRASFORINI M.A.,
Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità, Bologna 2007
- ULIVI C.,
Il ritratto in MAZZOCCA F., SISI C. (a cura di), I Macchiaioli. prima dell'Impressionismo, Catalogo della mostra, Padova 2003-2004, Venezia 2003
- ZERBI M. (a cura di),
Ottocento veneziano, catalogo della mostra, Stra 28 III 2010-26 IX 2010, Torino 2010

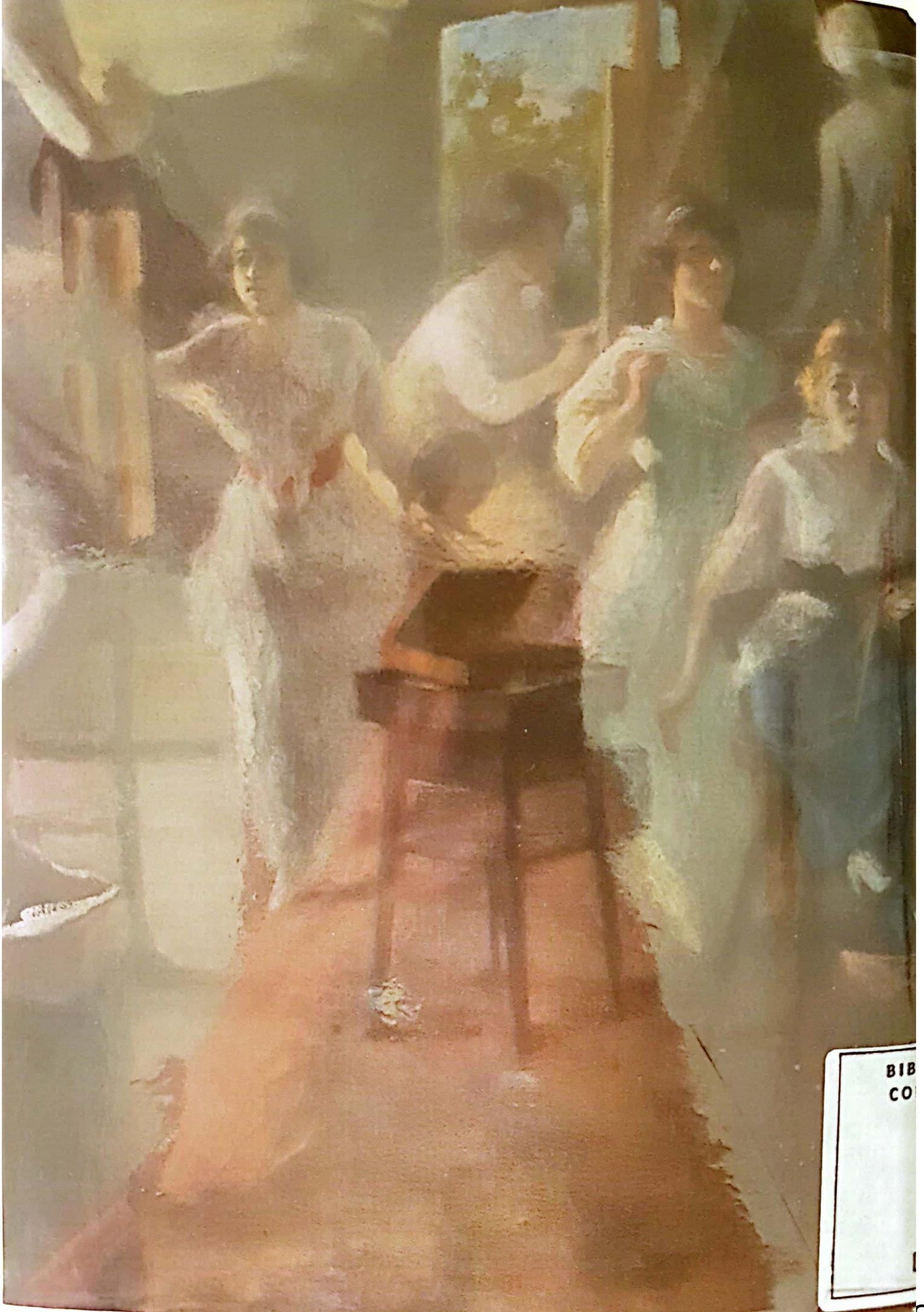
0 2 4 4 2 6



Presentazioni	5
L'Ottocento delle donne artiste e un testimone d'eccezione: Egisto Lancerotto TIZIANA PLEBANI	11
Schede:	
Scuola di pittura (I)	24
Scuola di pittura (II)	28
Scuola di pittura (III)	32
Ritratto di Luisa Brunetta	38
Il disegno dal vero	42
Donna che decora un vaso	48
Le amiche	52
La suonatrice di liuto	56
Il concerto	60
Bibliografia	65

Finito di stampare nel mese di Febbraio 2014
Tipolitografia Bortolato Nico - Noale (Ve)





BIB
CO