

*Giuseppe Bernardino Bison*  
(1762 - 1844)

*Bison*

*Antichità Caiati s.a.s.*  
*Via Gesù 17 - 20121 Milano*  
*Telefax. (02) 794866 - 783863*  
*<http://www.virtualia.it/caiati/>*  
*E-mail [antichita.caiati@virtualia.it](mailto:antichita.caiati@virtualia.it)*

*20 marzo - 24 aprile 1998*  
*lunedì, ore 15 - 19*  
*martedì - sabato, ore 10-13 / 15-19*



*Antiquari d'Italia*



*Antichità Caiati*



*Casa editrice il prato*

*Sono grato a tutti coloro che con i loro suggerimenti hanno contribuito alla realizzazione di questo catalogo, in particolare Lamberto Boni, Franco Bottazzoli, Uberto Sabetta e l'amico Domenico.*

*Desidero ringraziare per i restauri la professoressa Maria Vittoria Genghini, Aurelio Ferrari e Vito Milo, per le fotografie il signor Enrico Colnaghi dello Studio Perotti di Milano, Luca Parisato per il prezioso aiuto tecnico nella realizzazione del catalogo e Maria Rosa Negri per i rapporti con la stampa e per il suo particolare impegno. Un particolare ringraziamento va all'amico Fabrizio Magani che ha saputo curare in maniera perfetta questo catalogo.*

*Dedico questa mostra a Cinzia.*



## Prefazione

Dopo la “Mostra di Giuseppe Bernardino Bison” che si tenne nel giugno 1942 presso il Palazzo Massimo alle Colonne di Roma è la seconda volta in poco più di cinquant'anni che un congruo numero di opere del pittore nato a Palmanova nel 1762 e morto a Milano nel 1844 vengono proposte negli spazi di una galleria antiquaria. Allora la scelta era caduta su uno dei maestri più eccentrici del tardo Settecento veneto, quando il mondo del collezionismo aveva già sancito da tempo la fortuna dell'arte veneziana di quel secolo, potendo contare su assoluti capolavori di Giambattista Tiepolo, Francesco Guardi e del Canaletto; sono tutti nomi che sono stati fatti, non a caso, per legittimare la formazione tardo barocca di Giuseppe Bernardino Bison.

Oggi, grazie agli studi di Aldo Rizzi, di Franca Zava Boccazzi, di Giuseppe Pavanello e, più di recente, di Fabrizio Magani, siamo in grado di dire che l'allora poco noto maestro è divenuto uno degli artisti più interessanti della generazione compresa tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del successivo, caratterizzata dal rapido passaggio dalla sensibilità settecentesca, neoclassica e a quella romantica. Bison è stato comunque un maestro che ha goduto da subito di tutte le attenzioni riservategli dalla critica. Basterebbe ricordare, a questo proposito, il primo lungo saggio dedicatogli nel 1940 da Carolina Piperata: senz'altro una primizia se paragonata ad altri studi intervenuti solo in tempi recenti a colmare il vuoto sui tempi in cui ha lavorato Bison. La recente mostra (1997) dedicata al maestro dal Musco Civico di Udine ha fatto capire che Giuseppe Bernardino Bison è stato un artista anche un po' milanese, nel senso che in questa città ha lavorato e compreso la complessità del passaggio alla sensibilità romantica.

Con questo spirito e con la coerenza tematica che la vede ancora impegnata dopo la mostra “Venezia dipinta” (1997), l’“Antichità Caiati” vuole offrire al pubblico dei conoscitori una selezionata e inedita serie di opere di Giuseppe Bernardino Bison, guardando all'attualità del maestro nel quadro della vita culturale degli anni in cui ha operato.

Nelle splendenti inquadrature di Venezia, nei fantasiosi “capricci”, nei distesi paesaggi, come nella rapidità caratteristica dei suoi disegni, crediamo che ancora brilli la qualità di un grande pittore.

“Antichità Caiati”

## Giuseppe Bernardino Bison

*"Tutte le quali opere, sieno a fresco, o a tempera, o ad olio, sieno figura, ornato, paesaggio, bestiami, fiori, e perfino la sfuggevole macchietta, tutte recano l'impronta d'un pennello vivace, e, ch'è più l'ispirazione d'una fantasia fervida e quasi inesauribile, prodigiosa".*

Giovanni Rossi, 1845

La testimonianza della precoce vocazione alla pittura di Giuseppe Bernardino Bison ci viene tramandata da uno dei suoi più partecipi ammiratori durante gli anni trascorsi dal maestro a Milano, dove risiedeva dal 1831: "... e il figliol tenerello ancora cominciò a spiegare la propria inclinazione alle belle arti negli schizzi che faceva sulle pareti di casa e ch'erano altrettanti germogli de' preziosi frutti che indi a non molto avrebbe dato". Giovanni Rossi aveva amato i dipinti che Bison, nonostante la ragguardevole età, continuava a produrre nella capoluogo lombardo dopo aver svolto la sua carriera tra Venezia e Trieste, perlopiù scene di genere, paesaggi con figure, e ne ammirava l'intraprendenza: "Nimico dell'ozio, faceva conto degli stessi ritagli di tempo, e persino tra le tenebre della notte, al pallido lume della lucerna, andava schizzando or con la penna or con la matita, soggetti vari e capricciosi". Dai suoi appunti nacque una biografia pubblicata nel 1845, a pochi mesi della morte dell'artista, piena di

affettuose attenzioni per la sua lunga attività, ma anche una documentata fonte di notizie che al Rossi certamente erano state raccontate dal maestro stesso.

Il futuro pittore era nato a Palmanova il 16 giugno 1762 e proprio in quei giorni Giambattista Tiepolo stava preparando i bagagli per lasciare Venezia con destinazione Madrid, dove avrebbe affrescato la *Gloria della Spagna* nella sala del Trono del Palazzo Reale. Curiosità delle coincidenze: il grande interprete della stagione decorativa settecentesca, che non avrebbe più fatto ritorno a Venezia, tuttavia lasciò tra le lagune un'eredità pesante, di cui la generazione successiva dei frescantì non riuscì a liberarsi. Una cappa che non mancò di spronare la tensione ad uscire dall'*impasse* tra questi eredi, tutti presi tra la "grande maniera" del recente passato e le ricerche plastiche e figurative sospinte dalle avanguardie del Neoclassicismo. Ma anche il suo alfiere migliore, Antonio Canova, nel 1779 aveva deciso di lasciare Venezia



Decorazione del soffitto, *Porcia, castello*.

per raggiungere Roma, dove l'ideale normativo di un'espressione razionale sarebbe stato coltivato tra buone compagnie e in un ambiente intellettualmente già predisposto. In quello stesso anno Giuseppe Bernardino Bison entrava in Accademia, per seguirvi gli insegnamenti di un tiepolesco di stretta osservanza qual era Costantino Cedini, che a tutti gli effetti si può ritenere il suo primo vero maestro. Due momenti tra loro indipendenti e che per questo non si vogliono assoggettare ad alcuna forzatura nel tentativo di farvi emergere un significato: ma in questa doppia "perdita" si vuole stabilire la preparazione, come fosse una sorta di prologo, alla carriera di Bison (e alla storia che accomuna gli artisti veneziani della sua generazione) predisponendola a un risultato aperto, di tensioni e crisi, di novità e stagnazioni. Uscito dall'Accademia nel 1787, Giuseppe Bernardino Bison tentò di mettere a frutto gli insegnamenti ricevuti

nel campo delle tecniche dell'ornato. È fuor di dubbio che nei primi anni di carriera egli si orientasse alla decorazione d'interni, come senz'altro gli aveva suggerito l'esempio di Cedini. Attraverso il maestro, negli anni d'Accademia, aveva studiato i modelli di Giambattista Tiepolo ricavandone parecchi disegni, ed ora, alla fine degli anni ottanta, aveva deciso di seguire uno degli architetti più in auge a Venezia, Giannantonio Selva, che di lì a poco avrebbe partecipato, vincendolo, al concorso indetto nel 1789 per la costruzione del teatro La Fenice. L'intento era di prendere parte, in veste di decoratore, ai cantieri aperti dall'architetto, accompagnando lo stuolo di



Prospettiva a trompe-l'oeil, Gentiluomo con servitore, *Breda di Piave, Villa Spineda*.



Carlo VI concede a Trieste le franchige portuali (particolare), Trieste, Palazzo della Borsa.

plasticatori e ornati che collaboravano negli allestimenti degli interni dei nuovi edifici. Così a Ferrara in palazzo Bottoni (1787), purtroppo non più esistente, nel Casino Soderini di Treviso (1798), a Trieste, nel 1798, dove cercò di entrare senza fortuna nel progetto del Teatro Nuovo e ancora a Venezia, nei rimaneggiamenti di palazzo Manin (1799). Nella prima opera d'impegno a noi nota, la decorazione di palazzo Maffetti di Padova (1792), Bison inscenò un soggetto allegorico caro alla tradizione tardobarocca: la *Virtù incorona la Gloria dei Principi*, un chiaro riferimento simbolico al fasto del nome del committente. Ma è l'invenzione formale ad avvicinare l'esito di Bison ai prototipi tiepoleschi; lo studio sugli abbozzi rapidi del grande maestro settecentesco consentono al palmarino di tracciare delle figure dal tratto finitissimo e di dislocarle in masse nello spazio azzurro del cielo.

Quell'universo fondato sulla eccentrica natura della finzione, alimentata dalla fervida fantasia dell'"improvviso", sembra perfettamente adattarsi ai mezzi di Bison, che tuttavia tende a semplificare, nello schema razionale e geometrico di un ornato in cui spicca il motivo classicistico della "candelabra" e del bassorilievo monocromo. La chiarezza delle tinte e l'armonia dell'impianto, nella cui costruzione si intravede il recupero di tipologie neo-cinquecentesche, sono le caratteristiche principali della decorazione tardo-settecentesca rivolta alla linearità e alla semplicità di ambienti confortevoli, in cui al fasto si antepongono le aspirazioni domestiche di un'aristocrazia sempre più connotata da un costume di vita borghese. Tale "ordine" compositivo si rispecchia ancora nella decorazione proposta da Bison nelle ville di campagna, come nel caso di villa Raspi di Lancenigo (Treviso; 1793) e di villa Spineda a Breda di Piave (Treviso; 1794); ma anche in ambito ecclesiastico, come hanno dimostrato gli affreschi nell'oratorio "Bragadin" di Ceggia (Venezia; 1795), dove la citazione dall'amato Giambattista Tiepolo, ottenuta attraverso le incisioni tratte dal soffitto della Scuola dei Carmini di Venezia e dalla tela del duomo di Este (Padova), si mescola a uno schema ornamentale di derivazione veronesiana. Ma è un'altra sala di palazzo Maffetti, decorata da Bison con *Paesaggi*, che ci permette di entrare nel merito del repertorio di genere del maestro, senz'altro il più conosciuto, in cui seppe conservare una flagranza



Allegoria dell'Italia, Breda di Piave, Villa Spineda.

e una leggerezza di tocco tutta settecentesca pur continuando a dedicarsi alla pittura da cavalletto fino all'inoltrato Ottocento. Bison difese fino agli ultimi giorni i suoi modelli, anche in questo caso ricavati dalle incisioni di cui si serviva abbondantemente, come nelle numerose *Vedute* di Venezia perlopiù tratte dalle acquaforti che Visentini tradusse dai dipinti di Canaletto, tanto da organizzare un perfetto e smalzato meccanismo di mercato col quale riuscì a introdurre le sue intuizioni in un vivacissimo circuito commerciale. Negli anni passati a Trieste aveva trovato un veicolo di promozione nel caffè di Tommaso Marcato, che gli permetteva di esporre le sue opere, e poi a Milano una vera e propria figura di "agente" moderno nella persona di Raffaello Tosoni. Bison dipingeva velocemente i suoi dipinti di piccolo formato, per il solito realizzati in studio sfruttando gli innumerevoli disegni che abbozzava dal

vero o le già citate incisioni, e li offriva a un pubblico di strada, non necessariamente composto da collezionisti; pubblico che anzi sembrava amare l'estemporaneità di queste opere create dall'abilità di una mano scaltrita nella tecnica, che con pochi tocchi di tempera od olio dimostrava di avere trovato la chiave di una sensibilità alla moda coltivando i nostalgici compiacimenti di una buona borghesia amante di scorci arcadici, di giardini romantici o dei *souvenirs* di Venezia e Milano. Và anche detto che Bison si era creato un ruolo di professionista moderno e che accortosi di quanto erano limitate le occasioni di lavoro nel difficile mercato veneziano, non aveva tardato a lasciare le lagune per Padova, prima; poi Treviso e la sua provincia, ma soprattutto Trieste e più tardi Milano, dove riuscì a confermare il successo ottenuto nel Veneto.

La città giuliana offriva buone possibilità di guadagni: un ambiente tradizionalmente aperto ai commerci, un crocevia di genti di origine diversa che connotavano all'insegna della varietà la *facies* cittadina, come lo stesso Bison ebbe modo di registrare dipingendo il soffitto della Borsa Vecchia (1805-1807), dove il popolo concorre, quasi provenisse dalle "Quattro parti del mondo" care all'iconografia barocca, a salutare l'imperatore Carlo VI colto nel momento di concedere le franchigie portuali alla città.

A Trieste iniziò un'*escalation* che portò Bison a prendere parte a tutte le imprese pubbliche decorative più importanti: in palazzo Carciotti (1804;





Soffitto allegorico, Breda di Piave, Villa Spineda.

*Storie dell'Iliade*), nell'edificio della Borsa, a Zara nel palazzo del Governatore (1807; perduto), nel Teatro di Gorizia (1811; perduto) e ancora a Trieste, nella chiesa di S. Maria Maggiore (1816; *Evangelisti*), ma soprattutto a dedicarsi a un numero ancora imprecisato di dipinti, ai quali corrispondono altrettanti soggetti che solo recentemente si è tentato di classificare per generi. Valga esemplarmente a rappresentarli la gran quantità di disegni, testimonianza di una lunga ricerca grafica che prepara alla pittura, difficilmente descrivibile al di fuori di un commento specifico ma che si mostra come eccezionale prova di rara integrità nell'album costituito da cento fogli conservato nella Fondazione Scaramangà d'Altomonte di Trieste. La grafica in Bison non si presta quasi mai alla ricostruzione dei vari stadi che portano all'elaborazione di un'opera finita. Nei diversi studi condotti con

tecniche diverse, dalla matita, alla penna, all'inchiostatura, spicca al più dell'artista la velocità nel dislocare le masse isolandole nello spazio e nel cadenzare i pieni e i vuoti del foglio, isolandovi la singola figura, solitamente tracciata con tecnica mista ma quasi sempre sostenuta dal sicuro studio a penna: ritratti di contadini, di pastori al pascolo, di cacciatori, panneggiati con tratto nervoso e la cui impostazione sarebbe stata condotta indipendentemente su altri fogli seguendo l'iter di approssimazione progressiva che prescriveva l'Accademia. È propriamente in questa fase che si scopre l'invenzione più autentica di Bison, quando lo scatto della mano abbandona le algide memorie classiciste e le citazioni obbligate apprese sui banchi di scuola per dar corso alla libera fantasia, nel cui territorio gli capitava di avvicinare l'ardore espresso dalla maniera di Giambattista Tiepolo e di Francesco Guardi.

È per questa particolare tecnica *in progress*, che i personaggi e gli oggetti dei dipinti da cavalletto di Bison alla fine del suo procedimento costruttivo si trovano ognuno al proprio posto, ciascuno chiuso nel proprio spazio diretto da una sapiente regia.

Seguendo una partitura per "Capriccio", il maestro solitamente affianca a grandi agglomerati architettonici un paesaggio lacustre o fluviale abitato dai consueti contadini e viandanti. È uno scenario dominato dall'organizzazione mentale che rende verosimile un mondo appartenente invece all'effimero; in questo senso molto più vicino al

Bison



Soffitto allegorico (*particolare*), Breda di Piave, Villa Spineda.

modo di procedere del Canaletto piuttosto che quello di Marco Ricci, Zuccarelli e Zais, per considerare qualche noto precedente settecentesco: ciò che conta non è la ripresa ottica, ma la razionalità di una composizione equilibrata seguendo quindi un processo intellettuale che lascia alle spalle l'emozione naturale. La povertà del soggetto, con il ponte diruto in primo piano, il bivacco di contadini e cavalieri, o l'immagine festiva di una tranquilla domenica passata in gondola, permette invece di entrare in una realtà popolare, resa intima nell'invenzione che si raccoglie in un accordo vivo di atmosfere luminose. In questa specie di paesaggi idealizzati, Bison fa ingresso con lo spirito dell'architetto, di chi cioè immagina lo spazio in prospettiva, seguendo tagli particolari dove collocare alberi, rovine, cieli e uomini, cosicché nell'immane casualità della sperimentazione egli potrà di volta in volta dedicarsi agli allestimenti

d'interni, di giardini "romantici", di scenografie dove ambientare scene di sacrificio di una Roma antica vista dai palchi d'opera. Non un brivido, non un cedimento sembra scorrere sulle parvenze proposte da Bison: anche nei suoi ultimi dipinti, in cui la luce di una dolce estate si deposita come caligine sulle guglie del Duomo.

Fabrizio Magani

## Regesto

1762 Nasce a Palmanova di Udine il 16 giugno da Giovanni Battista e da Angela Granelli. Viene battezzato il 19 giugno.

1786 Partecipa al concorso di disegno in Accademia a Venezia dove aveva seguito gli insegnamenti di Costantino Cedini e dello scenografo Antonio Mauro. L'avvio agli studi artistici era avvenuto a Brescia presso i poco noti pittori Girolamo Romani e Saverio Gandini.

1787 Seguendo l'architetto neoclassico Giannantonio Selva, raggiunge Ferrara dove si occupa delle decorazioni di palazzo Bottoni. Nello stesso anno lavora al Teatro degli Obizzi di Padova, collaborando col maestro scenografo Antonio Mauro.

1790 Dall'aprile sono documentate delle ricevute di pagamento per incarichi avuti dal marchese Tommaso degli Obizzi. Aveva lavorato, probabilmente l'anno prima, nel Castello del Catajo di Battaglia Terme (Padova), nel quale ancora si conservano i copricamino dipinti.

1792 Decora gli appartamenti in Palazzo Maffetti - Manzoni di Padova. Sono documentati altri interventi nel Teatro Obizzi di Padova. Sposa a Venezia Elisabetta Vallotto. In questo stesso anno, Bison si reca probabilmente a Roma.

1793 Inizia le decorazioni, continuate all'inizio dell'anno successivo, in villa Raspi di Lancenigo, nel trevigiano.

1794 Si datano gli affreschi di villa Spineda a Breda di Piave (Treviso).

1795 Decora il soffitto della parroc-

chiale di Venegazzù (Treviso; *Martirio di S. Andrea*) e l'Oratorio "Bragadin" di Ceggia (Venezia).

1798 Intorno a questa data interviene nel Casino "Soderini" di Treviso (*Carro di Apollo*). Si reca probabilmente a Trieste, seguendo ancora una volta Giannantonio Selva che aveva avuto l'incarico di presentare un progetto per il Teatro Nuovo.

1800 Viene pagato per alcune decorazioni in Palazzo Manin di Venezia, dove probabilmente aveva lavorato l'anno prima.

1804 Interviene nelle decorazioni di Palazzo Carciotti a Trieste (*Storie dell'Iliade*).

1805 A questa data risale il contratto relativo alle decorazioni della Borsa di Trieste, ultimate entro il 1807 (*Carlo VI concede a Trieste le franchigie portuali*).

1807 Lavora a Zara nel Palazzo del Governatore (decorazioni perdute).

1809 Nasce il figlio Giuseppe.

1811 Si incarica delle decorazioni nel Teatro di Gorizia (perdute). Ad altre opere perdute, nella chiesa di S. Vito di Vipacco e nel palazzo Sirstat di Lubiana, attende in questi anni.

1816 A questa data risalgono i pennacchi con gli *Evangelisti* nella chiesa di Maria Maggiore di Trieste.

1817 Si sposa a Trieste per la terza volta con Giuseppina Reaviz.

1824 Riceve il diploma di Socio Onorario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

1831 Nell'estate lascia Trieste e, dopo aver trascorso qualche tempo a Brescia, raggiunge Milano.

1844 Muore il 24 agosto a Milano.

Bibliografia

G. ROSSI, *Giuseppe Bison*, "Cosmorama Pittorico", XI, 21, 25 maggio 1845.

G. FIOCCO, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929.

A. MORASSI, *Il pittore Giuseppe Bernardino Bison e il suo soggiorno a Trieste*, "Archeografo Triestino", XVI, 1930 - 1931.

C. PIPERATA, *Giuseppe Bernardino Bison (1762 - 1844)*, Firenze 1940.

*Mostra di Giuseppe Bernardino Bison (1762 - 1844)*, Terza mostra d'arte antica organizzata a cura di "Anti-quaria", Roma 1942.

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia - Roma 1960.

L. COLETTI, *Arte dal Neoclassicismo al Romanticismo*, in *La civiltà veneziana nell'età romantica*, Firenze 1961.

A. RIZZI, *Attualità di Bernardino Bison*, "Sot la Nape", 4, 1961.

A. RIZZI, *Ricordiamo il pittore palmarino Giuseppe Bernardino Bison (1762 - 1962)*, "Friuli", X, 1961.

A. RIZZI (a cura di), *Cento disegni del Bison*, catalogo della mostra, Udine 1962.

P. DAMIANI, *Giuseppe Bernardino Bison*, Palmanova 1962.

C. ALBERICI, *Le litografie di Giuseppe Bernardino Bison*, "Udine. Bollettino

della Biblioteca e dei Musei Civici e delle Biennali d'Arte Antica", 3, 1964.

E. MARTINI, *La Pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964.

A. RIZZI, *Mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli*, catalogo della mostra, Udine 1966.

A. RIZZI, *Storia dell'Arte in Friuli. Il Settecento*, Udine 1967.

E. BASSI, *Giuseppe Bernardino Bison*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968.

M. L. FRONGIA, *Due note su Giuseppe Bernardino Bison scenografo*, "Arte Illustrata", luglio - dicembre, 1968.

A. RIZZI, *Giunte al Bison*, "Arte Illustrata", 5/6, 1968.

F. ZAVA BOCCAZZI, *Gli affreschi del Bison*, "Arte Veneta", XXII, 1968.

G. FIOCCO, "Nature Morte" di Giuseppe Bernardino Bison, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1971.

G.M. PILO, *Un interessante aspetto del Bison rappresentato al Museo di Pordenone*, "Itinerari", V, 4, 1971.

F. ZAVA BOCCAZZI, *Nuovi paesaggi e pitture di genere del Bison*, "Arte Veneta", XXV, 1971.

G. FRUET, in *Pitture, disegni e stampe del '700 delle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, catalogo della mostra a cura di D. GIOSEFFI, Trieste 1972.

F. ZAVA BOCCAZZI, *Per la grafica del Bison*, "Arte Veneta", XXVII, 1973.

*Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, a cura di F. D'ARCAIS - G. PAVANELLO - F. ZAVA BOCCAZZI, Venezia 1978.

E. MARTINI, *La Pittura del Settecento Veneto*, Udine 1982.

F. SEMENZATO, *I Bison della collezione Predaval*, catalogo della mostra, Venezia 1987.

M. DA RE, *Bison (Bisson) Giuseppe Bernardino*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, II, a cura di G. Briganti, Milano 1989.

F. MAGANI, in *Neoclassico. Arte, Architettura e Cultura a Trieste 1790 - 1840*, catalogo della mostra a cura di F. CAPUTO, Venezia 1990.

E. MARTINI, *Pittura Veneta e altra italiana dal XV al XIX secolo*, Rimini 1992.

F. MAGANI, *Giuseppe Bernardino Bison*, Soncino (Cremona) 1993.

F. MAGANI (a cura di), *Giuseppe Bernardino Bison a Ceggia. Gli affreschi dell'Oratorio "Bragadin"*, Ceggia 1994.

F. MAGANI, in *Ottocento di frontiera. Gorizia 1780 - 1850. Arte e Cultura*, catalogo della mostra, Milano 1995.

R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di M. LUCCO, A. MARIUZ, G. PAVANELLO, F. ZAVA, II (edizione Giunta Regionale del Veneto), Milano 1995.

F. MAGANI, *Giuseppe Bernardino Bison disegnatore: l'Album della Fondazione Scaramangà di Altomonte*, in F. MAGANI - G. PAVANELLO, *I disegni di*

*Giuseppe Bernardino Bison dell'Album Scaramangà di Trieste*, Trieste 1996.

F. MAGANI, in *Giuseppe Bernardino Bison pittore e disegnatore*, catalogo della mostra a cura di G. BERGAMINI - F. MAGANI - G. PAVANELLO, Milano 1997.

*Venezia dipinta. Aspetti della veduta veneziana tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di R. ROSSI, Milano 1997.

**Elenco delle opere in mostra**

1. *Veduta del Canal Grande da Palazzo Grimani.*

Olio su tela, cm 14,9 x 20,7

2. *Il bacino di San Marco, verso ovest, dalla Riva degli Schiavoni.*

Olio su tela, cm 14,8 x 20,9

3. *Il ponte di Rialto con il palazzo dei Camerlenghi.*

Olio su tela, cm 14,8 x 20,6

4. *La riva degli Schiavoni verso ovest.*

Olio su tela, cm 15 x 21

5. *La lotta dei pugni sul ponte dei Gesuiti.*

Olio su tela, cm 14,8 x 20,4

6. *La riva degli Schiavoni verso ovest.*

Tempera su cartoncino, cm 13 x 18,8

7. *Veduta della chiesa di S. Maria della Carità.*

Tempera su cartoncino, cm 11,2 x 19,4

8. *Venezia dal molo di Palazzo Ducale.*

Tempera su cartoncino, cm 15 x 20

9. *La riva degli Schiavoni dalla Marciana.*

Tempera su cartoncino, cm 14,9 x 19,4

10. *Il Canal Grande da palazzo Grimani.*

Olio su cartoncino, cm 11 x 15

11. *Il Ponte di Rialto visto da sud.*

Olio su tela, cm 56 x 78,8

12. *Il Bucintoro a San Giorgio.*

Tempera su cartoncino, cm 28 x 42

13. *Regata sul Canal Grande.*

Tempera su cartoncino, cm 14 x 19

14. *Barche verso San Nicolò di Lido.*

Olio su tela, cm 30,5 x 39,5

15. *Interno della Basilica di San Marco di Venezia.*

Tempera su cartoncino, cm 20,4 x 29,7

16. *L'Arco della Pace a Milano.*

Olio su cartoncino, cm 37 x 55

17. *Interno di chiesa (Santa Maria della Passione).*

Olio su tela, cm 165 x 123

18. *Paesaggio con ponte e mercanti.*

Olio su tela, cm 30,7 x 44

19. *Cavalcata in riva al fiume.*

Tempera su cartoncino, cm 47 x 61

20. *Attraversamento di un fiume.*

Tempera su cartoncino, cm 31 x 33,3

21. *Sacrificio di Ifigenia.*

Tempera su cartoncino, cm 46,6 x 62,5

22. *Sacrificio di Polissena.*

Tempera su cartoncino, cm 46,6 x 62,5

23. *Capriccio tiepolesco.*

Olio su tela, cm 30,5 x 24,5

24. *Testa di giovane.*

Olio su tavola, cm 11,7 x 10,1

25. *Annunciazione.*

Matita, penna, inchiostro bruno e acquerellato, mm 370 x 253

26. *Studio di figure femminili.*

Matita, penna, inchiostro bruno, mm 250 x 190

*Bilon*

## Catalogo delle opere





## Vedute veneziane

I soggetti qui rappresentati fanno capo a una serie di cinque vedute veneziane che inquadrano alcuni scorci molto noti al turista. Rappresentano quindi un nucleo assai importante; prestigioso anche per il fatto di essere appartenuto alla collezione ottocentesca di un'antica famiglia padovana, oltre ad imporsi per l'ottimo stato di conservazione. Si tratta di opere di piccolo formato senza dubbio da ascrivere alla mano di Giuseppe Bernardino Bison, la cui perizia si distingue non solo nell'invenzione che anima, rendendolo personale, il fortunatissimo genere settecentesco della "Veduta", ma anche nella sintesi veloce con la quale sono costruite le "macchiette", vero esempio di virtuosismo che costituiva la qualità principale del pittore "fa presto" di formazione veneziana. I mezzi artistici di Bison sono confrontabili in un repertorio assai vario: dalla decorazione d'interni, nel cui campo raccolse l'eredità del più grande frescante del Settecento, Giambattista Tiepolo, alla cosiddetta "Pittura di genere", che il palmarino seppe animare con particolare *verve*, producendo paesaggi, vedute urbane - come in questo caso - scene di contadini o pastori, modelli tutti supportati da una costruzione grafica che ancora costituisce l'aspetto più affascinante della sua arte. La velocità d'esecuzione, che consente di distinguere il tipico stile di Bison nella pennellata rotonda stesa in modo da creare il "volume" della figura con pochi tocchi (si veda tale caratteristica anche nei presenti esemplari), ne svela inoltre l'anima settecentesca che il maestro recupera anche durante il secolo successivo. La serie di cinque vedute, oltre a documentare nella sua coerenza iconografica il tipo di proposta di vendita che Bison rivolgeva al cliente, sintetizza l'importante legame intrattenuto dal maestro con i grandi modelli della cultura figurativa veneziana del XVIII secolo. Di Giambattista Tiepolo si è parlato, nello specifico campo della "Veduta" il punto di riferimento è il Canaletto. Con le sue invenzioni Bison dialoga in un rapporto stretto di suggestioni che si traducono in una riproposta filologica del vedutismo espresso dal maggiore maestro. In questo caso i modelli sono il *Canal Grande da Palazzo Grimani*, il *Bacino di San Marco, verso ovest, dalla Riva degli Schiavoni*, il *Ponte di Rialto con il Palazzo dei Camerlenghi*, la *Riva degli Schiavoni verso ovest*, la *Lotta dei pugni sul ponte dei Gesuiti*. Si tratta di dipinti eseguiti dal Canaletto tra il quarto e il sesto decennio del Settecento e significativamente per un pubblico di collezionisti inglesi. Se il volto settecentesco di Venezia spetta all'immagine che ne diede l'occhio prensile del Canaletto, esso continuò ad essere riprodotto anche durante il secolo successivo, con modalità al limite della "riproduzione tecnica" già prima che la stampa colorata e la fotografia soppiantassero il mercato del dipinto. Il turista curioso, ancora durante la prima metà dell'Ottocento amava il *souvenir* di viaggio, con lo spirito disimpegnato col quale si rifletteva anche nei comportamenti quotidiani. Bison coglie al volo il mutamento di gusto e produce delle immagini di piccolo formato, per questo molto veloci e pratiche nell'esecuzione, e cerca di soddisfare la sensibilità del turista alla moda, sintetizzando l'immagine di Venezia nella sua dimensione più distesa e caratteristica. Sarà così possibile "ritrarla" con i tetti innevati, con il piglio "realistico" di chi vuole comunque distinguersi per originalità del colpo d'occhio nel caso del *Canal grande da Palazzo Grimani*, o nella suggestiva e popolare "Lotta dei pugni" sul ponte che dà verso il Campo dei Gesuiti.

Bison

Secondo una prassi derivata dagli studi che aveva condotto in Accademia, Bison si serve dell'incisione per replicare alcuni modelli. Da questo punto di vista si tratta di una dimensione inventiva completamente ribaltata rispetto a quella del Canaletto; egli non si reca sul posto a dipingere dal vero, ma replica l'impianto spaziale desunto dalle incisioni che Antonio Visentini aveva riprodotto da opere originali del Canaletto (1735 e 1742, *Prospectus Magni Canalis Venetiarum; Urbis Venetiarum prospectus celebriores*). Come si può confermare anche per i presenti esemplari, Bison portava sempre con sé qualche incisione che gli serviva da modello, salvo poi trascenderla nell'originalissimo esercizio dell'improvvisazione che ha prodotto, negli anni, le invenzioni più disparate. Da Trieste e da Milano, le città nelle quali si sarebbe trasferito nel 1802 e nel 1831, avrebbe così continuato a ricordare Venezia seguendo i *desiderata* del pubblico del tempo che continuava ad avere della città lagunare un'idea mitica quanto esotica. Per affinità stilistica con altri modelli di analogo impianto, che presentano in più alcuni indizi per una più precisa cronologia, è possibile datare anche la presente serie tra primo e secondo decennio dell'Ottocento.



Bison

## 1. Veduta del Canal Grande da Palazzo Grimani

*Olio su tela, cm. 14,9 x 20,7*

L'inquadratura scelta da Bison nel presente dipinto poggia sull'incisione di Antonio Visentini contenuta al foglio IX dell'*Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores...* pubblicato a Venezia nel 1742. Come recita la didascalia della stampa antica, "Ab Aedibus hinc Grimanorum, illinc Thronorum, usque ad Canalem Regium", ci troviamo di fronte a uno scorcio tra i più riprodotti dai "vedutisti", tra tutti il Canaletto che fornì l'esemplare per la tiratura a stampa di Visentini; il quadro era di proprietà del console inglese Joseph Smith e si trova oggi nelle collezioni reali di Windsor Castle. Come nella versione settecentesca, anche Bison ha cura di riprodurre i più noti palazzi che si affacciano sul Canal Grande, a cominciare dal Grimani a destra, divenuto poi Vendramin - Calergi, e per proseguire, sul lato opposto, con gli edifici dei Tron, Battaglia, del Fondaco del Megio e del Fondaco dei Turchi. Ma se l'impianto prospettico e topografico si affida all'incisione, l'artista si concentra sulla vita di una Venezia sorpresa durante il lavoro quotidiano. Completamente reinventate, infatti, sono le gondole che animano il Canal Grande, più numerose rispetto alla versione a stampa: i barcaioli intenti nelle attività quotidiane - a caricare merci o a condurre un gruppo di veneziani lungo la via d'acqua - sono il vero oggetto dell'attenzione di Bison, che accompagna il colpo d'occhio con la tipica velocità di stesura. Il tutto avviene sotto il cielo plumbeo di una giornata di neve, come si vede dai tetti imbiancati, e questo è l'elemento di "modernità" della pittura di Bison che accompagna l'evoluzione del genere vedutistico con versioni di chiara sensibilità atmosferica.

Bibliografia: Magani, 1997, p. 44.



Bison

## 2. Il bacino di San Marco, verso ovest, dalla Riva degli Schiavoni

*Olio su tela, cm 14,8 x 20,9*

Assolutamente particolare, nel contesto della serie descritta, risulta questo esemplare, che non è stato inserito da Antonio Visentini nel citato *Prospectus Magni Canalis ...* del 1742, dipendendo invece dall'identico scorcio del Canaletto che Constable (1962) indicava in collezione Erlanger di New York, e realizzato verso la fine del sesto decennio del Settecento.

Come in altri casi Giuseppe Bernardino Bison si misura direttamente con il massimo vedutista che Venezia ha potuto vantare durante il XVIII secolo e con la certezza propria del grande precedente egli restituisce l'immagine obiettiva dello scorcio lagunare, con una sorta di presenza fisica coinvolgente, sebbene l'invenzione non sia originale. Con i mezzi visivi filtrati dall'ausilio della riproduzione, Bison offre al viaggiatore del primo Ottocento il campo visivo spettacolare di una Venezia limpida e lontana, quasi che l'essenza delle inquadrature canaletiane si rivelassero all'occhio moderno. L'artista non si dimostra per questo smarrito, ma anzi coglie una tutta originale "verità di strada", con l'attitudine immediata che gli era propria nel descriverla. Così si spiegano le vivaci "macchiette" in primo piano, realizzate con *verve* anche nella scelta di affiancare a figure in abiti settecenteschi l'attualità della moda contemporanea, fino ad arrivare all'immediatezza descrittiva con la venditrice di caldarroste. Così come affascina il pittore quell'imbarcazione a vapore, indice di novità per una Venezia abituata al lento passaggio delle gondole.

Bibliografia: inedito.



*Bison*

### 3. Il ponte di Rialto con il palazzo dei Camerlenghi

*Olio su tela, cm 14,8 x 20,6*

La didascalia presente nell'incisione di Antonio Visentini tratta dall'identico esemplare del Canaletto, "Pons Rivoalti ad Occidentem, cum Aedibus Publicis utriusque Lateri adjectis", inquadra immediatamente lo scorcio del quale Giuseppe Bernardino Bison si servì per realizzare il presente dipinto, anche in questo caso assai fortunato nel campo del "vedutismo" veneziano, potendo vantare repliche del Marieschi e del Brustolon. Come negli altri esemplari della serie qui descritta, il pittore di Palmanova vivacizza la scena aggiungendo numerose imbarcazioni a quelle già presenti nell'acquaforte, ottenendo un colpo d'occhio più ravvicinato e concentrandosi nell'azione delle piccole figure, rese con freschezza cromatica e con la tipica pennellata a "goccia". Velocità di scrittura ed esattezza prospettica sono gli strumenti di cui si serve l'artista per registrare l'atmosfera degli invitanti orizzonti veneziani.

Bibliografia: inedito.





## 4. La riva degli Schiavoni verso ovest

*Olio su tela, cm 15 x 21*

L'infinita della Riva degli Schiavoni, con lo scorcio di Palazzo Ducale e le Prigioni, costituisce lo scenario ideale per Bison nell'ambientare una miriade di situazioni. Quasi a voler rivivere l'antico fasto veneziano espresso nei numerosi *Ingressi di Ambasciatori*, tematica cara a Carlevarijs come al Canaletto, egli sostituisce con naturalezza i protagonisti di quelle vicende con l'altrettanto festoso popolo minuto, che ora si mescola alla buona borghesia ottocentesca. Personaggi in "bauta", la celebre maschera veneziana resa famosa dagli intermezzi di Pietro Longhi, si avvicinano a signore alla moda, con la naturalezza tipica della stagione del carnevale. E a un giorno di festa si deve certamente la quantità di gente che affolla il ponte e la riva, dove spettacoli di strada - si veda il "burattinaio" sul fondo - e il lavoro estemporaneo fanno rivivere i bei giorni veneziani di un tempo trascorso. Nostalgie del passato si alternano alla crescita di una città in cambiamento, condizione che Bison ha saputo registrare con prontezza, rivolgendo la "veduta" di piccolo formato al turista di passaggio, come al collezionista borghese, soprattutto se si considera che l'artista, quando realizzò questi dipinti, si trovava già da qualche anno a Trieste. L'espressione naturale del nuovo volto di Venezia fa da contrappunto alla destrezza con cui il maestro compone tali inquadrature: minuscoli tocchi e il vivacissimo cromatismo animano la piccola tela, con l'infallibile capacità del "fa presto", che proprio nella città settecentesca aveva mosso i primi passi da giovane artista.

Bibliografia: inedito.



## 5. La lotta dei pugni sul ponte dei Gesuiti

*Olio su tela, cm 14,8 x 20,4*

Il nucleo più consistente delle vedute veneziane di Giuseppe Bernardino Bison si avvale, come detto, di tecniche di "riproduzione" che si concretano nel mezzo incisorio. Ancora una volta ci troviamo di fronte a uno scorcio della città reso noto da un esemplare del Canaletto tirato a stampa da Antonio Visentini. Più precisamente si tratta del foglio IX della terza parte nella raccolta intitolata *Urbis Venetiarum prospectus celebriores* (1742), che porta la didascalia "Area P.P. Societatis Jesu cum eorum Templo"; si rifà, com'è noto, a un'invenzione del Canaletto portata a compimento nella tela già della collezione Harvey e segnalata più recentemente in collezione privata milanese.

Il punto di vista è quello del Campo della chiesa dei Gesuiti, dove, secondo il prototipo canalettoiano e, conseguentemente, dell'incisione, si svolgeva una tranquilla giornata veneziana, con la presenza di sparute "macchiette" disseminate sul ponte e sulla strada. Se al Canaletto all'inizio degli anni trenta del Settecento interessava la restituzione oggettiva di una Venezia resa cristallina e quasi "tagliante" da un cielo smagliante, Bison, circa un secolo dopo, viene coinvolto in una dimensione urbana del tutto artificiale. È, al contrario, la figura ad attrarre la sua attenzione; per meglio dire, l'idea, del tutto riassuntiva, della folla che si accalca sul selciato, data la prontezza con cui immagina la scena, legata alla pura "invenzione". Lo spirito fantasioso trova la risposta immediata nella celerità con cui poche pennellate costituiscono le figure tipiche realizzate a tocchi minuti e liquidi nella stesura. Qui Bison è coinvolto nella dimensione veneziana del passato, dopo aver mostrato, in altri esemplari, il lato quotidiano di una città in via di trasformazione con il passaggio al XIX secolo. Sul ponte si sta svolgendo infatti la celebre "lotta dei pugni". L'uso antico del costume veneziano che prevedeva una battaglia tra le due fazioni dei Castellani e dei Nicoletti nei ponti di S. Fosca e di S. Barnaba tra settembre e natale, venne interrotto nel 1705 e Bison ne recupera la memoria dimostrando idealmente al turista gli aspetti più popolari di Venezia. Nel rivivere la festa, egli cerca di restituire alla nuova clientela lo spirito divertito del secolo appena passato.

Bibliografia: Magani, 1997, p.45.



Bison

## 6. La riva degli Schiavoni verso ovest

*Tempera su cartoncino, cm 13 x 18,8*

Come nell'altra analoga versione qui presentata, uno degli scorci più noti di Venezia e resi celebri dalle inquadrature del Canaletto è catturato dall'occhio di un traduttore pieno di brio quale solamente Bison seppe essere nel passaggio tra Sette e Ottocento.

La presente versione, che mostra le stesse convenzioni di gusto dell'altro esemplare citato (se ne veda la scheda in catalogo), porta a riflettere sull'assiduità di Bison verso le tematiche care al "vedutismo" settecentesco. Nel ricorrere alla replica da incisioni, solo apparentemente si potrebbe pensare che nella ripetizione di tali dipinti l'artista avesse smarrito l'emozione vitale del colpo d'occhio, ma proprio nell'ottica contemporanea e accademica della "riproducibilità" si può cogliere l'entusiasmo di una scrittura che diviene, quasi, esercizio quotidiano; e, nella trascrizione, talvolta ironica, delle "macchiette", si dimostra l'attenzione verso il "pittresco", che in Bison arriva ad essere una sorta di lusinghiero invito a "graziosi" arrangiamenti, tali da divenire vivaci e pieni di attrattive per l'osservatore. Come nel presente esemplare, che offre un saggio eloquente di abilità prospettica e di rapidità di composizione, doti in grado di dimostrare come l'artista sapeva inserirsi, ancora nel passaggio all'Ottocento, nel mondo della rappresentazione comune alla tradizione vedutistica veneziana, e pure nelle accoglienti pieghe di un passato ormai sgretolato; ora sembrava toccare il limite estremo della pura "scenografia", in redazioni di formato ridotto, ma pur sempre di luminoso rilievo.

Bibliografia: inedito.



## 7. Veduta della chiesa di Santa Maria della Carità

*Tempera su cartoncino, cm 11,2 x 19,4*

Nel realizzare il presente dipinto, Giuseppe Bernardino Bison ricorre alla celebre incisione inserita da Antonio Visentini nella raccolta intitolata *Urbis Venetiarum prospectus celebriores ...* (1742) e ricavata da un esemplare del Canaletto (1730 ca.). L'acquaforte numero III della raccolta recava l'iscrizione "Hinc ex Aede Charitatis, illinc ex Regione S. Vitalis usque ad Telonium", uno scorcio dagli orizzonti cristallini ben interpretati anche nell'incisione e pienamente intesi pure nella piccola tempera realizzata dal pittore di Palmanova.

Dobbiamo ancora una volta registrare la particolarità della prassi operativa di Giuseppe Bernardino Bison, che rivolge il giusto omaggio al massimo vedutista del Settecento veneziano replicandone gli scorci più conosciuti, come abbiamo più volte indicato in questo catalogo, e ponendosi alla fine di un percorso creativo che lega il nuovo maestro alla tradizione nella nuova prospettiva del XIX secolo. Continuità e ruolo della "veduta" nella stagione del primo Ottocento sono questioni risolte dal maestro attraverso la riproducibilità del modello, ma pur sempre comprese nella direzione di una indiscutibile qualità pittorica, ben evidente anche nell'esemplare in esame.

Non vi è dubbio che Bison si adoperi con diverse tecniche in dipinti di diverso formato, pur mantenendo inalterato il tocco veloce e la sapienza atmosferica. Più sorvegliati e pazientemente rifiniti sono i quadri di misura maggiore, mentre le "istantanee di viaggio" raccolgono l'energia immediata del pittore che registra con pennellate guizzanti una realtà altrettanto sfuggente. I luoghi della memoria veneziana, ricordati nelle inquadrature elaborate nelle incisioni di Antonio Visentini, vengono rivisti in una sorta di "capriccioso" insieme, in cui la figure dei barcaioli e degli astanti si predispongono a narrare le vicende quotidiane di una Venezia che comincia ad assumere il tratto convenzionale di un luogo turistico. Anche Bison ne è responsabile, nella sua personale redazione di un ideale "diario veneziano" in cui i dipinti di piccolo formato possono costituirsi in serie, così com'erano state pensate le acquaforti di Antonio Visentini rispetto agli originali del Canaletto. Vero fotogramma della suggestiva vita lagunare è anche questo dipinto che imita l'istantaneità del colpo d'occhio con una tecnica altrettanto immediata, connotata dalle pennellate sottili e guizzanti: un tipico prodotto di strada, da esibire al turista di passaggio, ma capace di cogliere le nuove esigenze di gusto dei clienti del primo Ottocento. Per la peculiarità dello stile abbreviato che ancora poggia sull'intensità di un tessuto atmosferico, il dipinto dovrebbe cadere infatti durante gli anni triestini, tra la fine del secondo decennio e gli anni venti del XIX secolo.

Bibliografia: inedito.





Bison

## 8. Venezia dal molo di Palazzo Ducale

Tempera su cartoncino, cm 15 x 20

L'incisione di Giambattista Pasquali pubblicata a Venezia per conto dell'inglese Joseph Smith e ricavata dall'esemplare del Canaletto oggi nelle collezioni reali di Windsor Castle, con il *Molo, il Palazzo Ducale e le Prigioni verso ovest* (1743), è alla base della presente "Venezia" di Giuseppe Bernardino Bison. Il taglio vedutistico prescelto dal maestro vale a riassumere il ricorso all'impaginazione canaletiana, che dipende sempre dalle invenzioni del veneziano divulgate in particolare nel *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* inciso da Antonio Visentini nel 1742. Attraverso il legame indiretto della stampa, Bison tenta di riportare la veduta ottocentesca alla medesima profondità della prospettiva, appoggiandosi in più alla luce netta delle versioni canaletiane. Tuttavia l'artista, al di là della nitida partenza canaletiana, sa toccare un sottile spirito di intimità nella vastità dello spazio dell'inquadratura, in cui ogni figura è fissata nel suo gesto: un remo affondato, persone che discorrono e lavorano nelle barche o che si intrattengono sul molo.

In questa fase che completa la raffigurazione, Bison dimostra di potersi liberare dall'atto meccanico del replicare, raccogliendosi in brani di verità che riportano la veduta ai giorni moderni. Frammenti di conversazione di gentiluomini alla moda si inquadrano nel fondale architettonico in cui il nitore dei dettagli lascia spazio ad alcuni aggiornamenti, come il giardino appena ricavato per l'esclusiva ricreazione della corte reale (1807) dietro al profilo della Libreria Marciana e della Zecca.

Il dipinto, da questo punto di vista, si può collegare all'altra identica inquadratura presentata per la prima volta alla mostra *Ottocento di frontiera* (1995, pp. 122 - 123), in cui un corteo nuziale lasciava il molo da Palazzo Ducale. Una diversa stesura della tempera e le più contenute dimensioni tendono ad alleggerire la definizione dei dettagli nel presente dipinto, che risulta perciò meno minuzioso nella scrittura e nella costruzione delle figure, qui meno strutturate e macchiate con rapide pennellate, pur essendo del tutto inalterato il timbro trasparente dell'atmosfera.

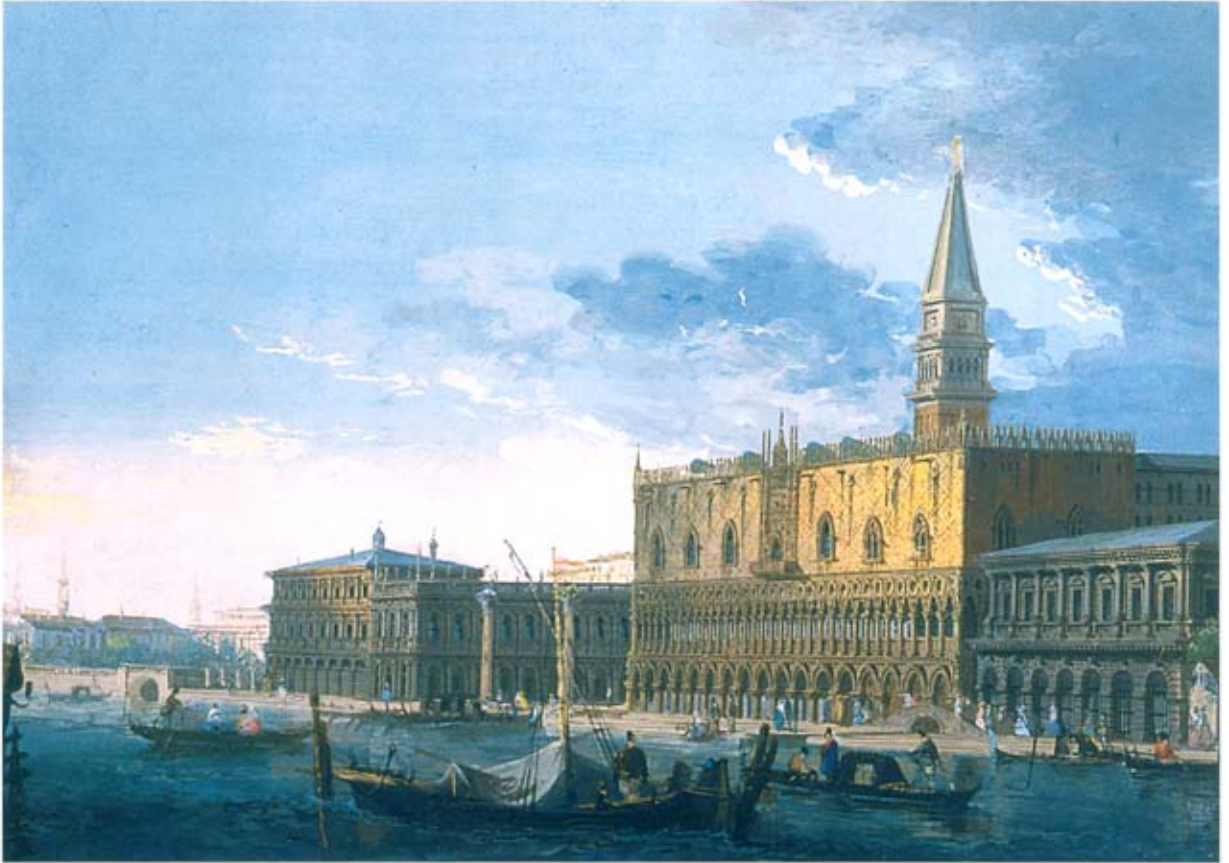
Nella versione con corteo si era ritenuta opportuna una datazione piuttosto precisa, compresa tra il 1818 e il 1823, per l'evidente presenza di alcune architetture della nuova Venezia ottocentesca, in particolare il Belvedere e il Casino del Caffè nella zona dei giardini, portati a compimento nel 1817, mentre sullo sfondo si ergeva la mole della chiesa di Santa Maria dell'Ascensione abbattuta nel 1824.

Quest'ultima è visibile all'estrema sinistra anche nell'attuale dipinto, ma sono del tutto assenti i primi due inserti architettonici nell'area dei Giardini Reali, ovvero la loggia e terrazza che sarebbe sorta sul lato destro della Zecca e, più in là, il padiglione colonnato e sormontato da cupola della "Coffehouse". Entrambe ideate dall'architetto Lorenzo Santi in età napoleonica, le fabbriche vennero avviate durante la dominazione asburgica, a partire dal 1815.

Per ragioni stilistiche e per la documentazione storica proposta da dipinto da Bison si può quindi avanzare una possibile datazione compresa tra la fine del primo decennio dell'Ottocento e l'inizio del successivo.

Esposizioni: Udine, 1997.

Bibliografia: Magani, 1997, pp. 135, 210.



Bison

## 9. La riva degli Schiavoni dalla Marciana

Tempera su cartoncino, cm 14,9 x 19,4

Si tratta di una "veduta" di piccolo formato in cui si nota un punto di vista differente rispetto all'analoga angolazione prevista per l'esemplare precedente (cat. 4), ed altri simili. Qui Giuseppe Bernardino Bison ha compiuto una forzatura nei confronti di un'invenzione canaletiana divulgata dall'incisione compresa nella raccolta *Urbis Venetiarum prospectus celebriores...* (1742) e intitolata "Prospectus a Columna S. Theodori ad ingressum magni Canalis" (1742), allargando il campo visivo alla Libreria Marciana e all'edificio bugnato della Zecca, all'estrema sinistra. Si tratta, dunque, di un tentativo di variazione delle prospettive rese ufficiali dal colpo d'occhio del Canaletto, esattamente come aveva inteso il Brustolon ingrandendo lo stesso soggetto nell'acquaforte inserita nel *Prospectuum Aedium Viarumque ...* edito nel 1763 dal Furlanetto (*A publica Bibliotheca ad majoris Canalis initium prospectus*).

Fu l'attitudine propria della "seconda generazione" del vedutismo veneziano - in cui senz'altro Bison va inserito - quando la pretesa obbiettività si dovette confrontare necessariamente con il più grande specialista di questo genere, a costo di alterare le scansioni degli spazi. L'intervento affrontò quei problemi di riproducibilità posti in campo dalla didattica accademica delle "copie", che andavano ad affrontare la comprensione storica del Canaletto, ma che, come tale, potevano pure evocare il rischio di un repertorio di maniera. Malgrado tutto Bison - senz'altro l'unico della sua generazione - seppe dedicarsi alla realtà topografica di Venezia proponendo un originale illusionismo spaziale e quella luminosità atmosferica che sembravano essere il suo primo obbiettivo. La realtà che cercava era nei momenti più semplici e felici di una giornata, come bene dimostra anche questo esemplare, in cui nella vita della laguna cullata da una calma estiva sembra diffondersi l'aria serena di un tempo straniante. La dolcezza di vivere passava ancora all'inizio dell'Ottocento attraverso la più convenzionale immagine di Venezia, divenuta ormai soggetto ideale di una cartolina di viaggio.

Esposizioni: Milano, 1997.

Bibliografia: *Venezia dipinta*, 1997, pp. 24 - 25.



## 10. Il Canal Grande da palazzo Grimani

*Olio su cartoncino, cm 11 x 15*

Nella personale "galleria" di temi veneziani, Giuseppe Bernardino Bison poteva talvolta derogare dal principale punto di riferimento canaletto, in una originale attitudine a definire luoghi e situazioni. Ne è prova il presente esemplare che raffigura il Canal Grande inquadrato dalla mole di palazzo Grimani, a sinistra. Il luogo è ben individuabile nell'acquaforte compresa nella raccolta *Urbis Venetiarum prospectus celebriores ...* (1742) e intitolata "Prospectus hinc illinc ab Aedibus Grimianorum Theupolorumque ad Foscarios", che tuttavia non ha alle spalle un preciso prototipo del Canaletto, se non la versione con varianti segnalata nella collezione Normanton a Ringwood.

Tuttavia Bison sceglie di allargare sulla sinistra l'angolo di palazzo Grimani, ospitando nella sua veduta anche i piccoli edifici vicini, e offrire così sul lato opposto una tutta diversa prospettiva che elimina completamente la mole di palazzo Tiepolo, ben visibile invece nella citata incisione pubblicata dal Visentini. Ne risulta una veduta di un luogo minore di Venezia, dove il taglio della prospettiva accoglie l'occasione quotidiana, in cui l'occhio dell'artista che partecipa alla vita della città illustra un corteo nuziale, visibile nell'imbarcazione pavesata a festa. Nonostante la silenziosa sospensione che si avverte nella piccola illustrazione, Bison si distingue per la straordinaria vivacità descrittiva: una sorta di linguaggio trasfigurante che può portare la pittura ad essere paragonata all'appunto immediato di un diario di viaggio.

La tecnica ad olio fa brillare la superficie del dipinto e riflette, in una sorta di illusionismo, le intonazioni atmosferiche della città lagunare, al di là dell'inconsueto taglio prospettico. Anche se si tratta di un quadro di piccolo formato, il soggetto panoramico dimostra, ormai durante il XIX secolo, la convivenza di modelli aristocratici legati al "vedutismo" settecentesco accanto alle necessità insorgenti derivate dalla necessità di rappresentare una nuova vita quotidiana, che l'artista sa registrare nelle abitudini di una società moderna in continuo cambiamento.

Bibliografia: inedito.



## 11. Il Ponte di Rialto visto da sud

Olio su tela, cm 56 x 78,8

Per il dipinto qui rappresentato si può parlare di un eccellente recupero della paternità di Giuseppe Bernardino Bison. La tela presentava, infatti, una patina che ne impediva la corretta lettura e non era facile individuare un autore preciso, ma è bastato rimuoverla per proporre con certezza l'autografia del maestro di Palmanova. È emerso un dipinto dalla materia compatta, trapunta di luce che s'infittisce in smalti dai tenui cromatismi. Ancora una volta la chiave di lettura per decifrare la mano di Bison spetta alle minute "macchiette", che qui non mostrano più quella rapida stesura degli anni centrali della carriera dell'artista, ma tendono a chiudersi in minuti "cammei", in cui il colore sembra accumularsi in netti contorni. Una luce azzurrina con dei riflessi dorati si irradia in questa Venezia che Bison non coglie più nei valori atmosferici, ma piuttosto nei pacati contrasti tonali preferendo sostanzialmente una visione compatta degli smalti. Siamo senza dubbio di fronte agli estremi risvolti della maniera dell'artista, che egli mette in atto, con esiti di dichiarato distacco dalle precedenti forme guizzanti, proprio alla fine dei suoi anni; potremmo, in questo senso, datare con sufficiente sicurezza il dipinto verso l'inizio degli anni quaranta dell'Ottocento.

Si tratta di una "diversità" stilistica che Bison aveva accettato nel tentativo di virare ancora una volta rispetto alla strada convenzionale di una pittura "neoveneziana", realizzata con quella rapidità di tocco riconosciutagli da tutta la critica contemporanea. Ma quando si consideri che tali ultime vicende della sua evoluzione si devono all'incontro del maestro con la realtà figurativa milanese, invenzione del soggetto e invenzione di un linguaggio vanno in accordo nel tentativo di raccogliere la sfida di un ambiente culturalmente tra i più avanzati.

L'eredità di Venezia è comunque ancora presente nel repertorio di Giuseppe Bernardino Bison, che anche in questo caso torna a piegarsi alla tradizione del massimo vedutista settecentesco, il Canaletto, dal cui repertorio ripropone il *Ponte di Rialto da sud*, il dipinto oggi al Musée Jacquemart - André di Parigi. La replica, con alcune varianti che come di consueto riguardano le figure dei barcaioli in primo piano, è derivata dall'incisione compresa nella raccolta intitolata *Urbis Venetiarum prospectus celebriores* (1742; con iscrizione "Pons Rivoalti ad Orientem"). Si tratta di un colpo d'occhio del Canal Grande - con Palazzo Manin a destra, la sagoma del Fondaco dei Tedeschi e il profilo del campanile della chiesa di San Bartolomeo (1725) - assai fortunato: si conosce un'acquaforte con angolazione leggermente diversa di Michele Marieschi, da cui altri vedutisti trassero nuovi esemplari e l'incisione tirata da Giambattista Brustolon (1763). In questa impalcatura di modelli e derivazioni che sosteneva l'attività di Bison "vedutista", l'artista dimostra di conoscere a fondo i nuovi clienti milanesi che, nonostante la rapida evoluzione del gusto durante gli anni centrali del XIX secolo, dimostravano di avere ancora un occhio di riguardo per i nostalgici ricordi della Serenissima.

Bibliografia: inedito.





Bison

## 12. Il Bucintoro a San Giorgio

*Tempera su cartoncino, cm 28 x 42*

Non c'è dubbio che Giuseppe Bernardino Bison, autore del presente esemplare, abbia dovuto dividere la sua parte di gloria ottocentesca con l'autorevole precedente del Canaletto, del quale fu strettissimo seguace nell'imitazione di una maniera della quale arrivò a riprodurre scorci veneziani ma anche limpidezze atmosferiche. L'inquadratura in esame, che raffigura la punta della Dogana verso l'isola di San Giorgio, dimostra comunque l'autonomia dell'artista nella registrazione delle varianti di luce, pur entro gli schemi compositivi e i modi grafici canalettiani e, insieme, la capacità di esercitare un'intensa ricognizione della natura squisitamente "veneziana" dell'inquadratura.

L'attenzione di Bison si posa sulle abitudini giornaliera di una città di mare, ed è quasi la fredda "verità" di una luce tagliente a dare sostanza a una moltitudine di figure affaccendate nelle più varie attività portuali: il mercato all'aperto, la conversazione tra marinai e pescatori, la sosta del vecchio in parrucca che dà il tono settecentesco, e come tale nostalgico, alla scena. Si tratta, in realtà, di un dipinto da collocare entro il secondo decennio del XIX secolo: le eleganze ottenute da Bison durante gli anni milanesi, fondate sulla maniera disegnata e sulla tessitura cromatica più compatta, aveva assunto modi più abbreviati nel corso del lungo soggiorno triestino; gli orizzonti sgombri dei cieli veneziani si avvalevano di una "macchia" ben più diluita, soprattutto nella tecnica a tempera, e le tipiche figure risultavano costruite con pennellate "rotonde" e bagnate di colore, così come appare nella stesura del presente esemplare.

Bibliografia: inedito.



### 13. Regata sul Canal Grande

Tempera su cartoncino, cm 14 x 19

Il dipinto faceva parte di un Album composto da fogli sui quali diversi artisti, tra cui Giacomo Guardi e Bartolomeo Pinelli, avevano raffigurato vari soggetti, così da formare un'antologia di temi e generi. La rara collazione è stata da tempo smembrata, ma da una serie di controlli incrociati è stato possibile ricostruire la provenienza: l'Album apparteneva infatti all'inglese Henrietta Vernon, che evidentemente aveva potuto riunire i fogli durante un viaggio italiano.

Personaggi appartenenti ai ceti emergenti, conoscitori d'arte e viaggiatori amavano raccogliere in album di piccolo formato le prove più disparate degli artisti contemporanei e del passato. Durante i primi decenni dell'Ottocento tale consuetudine portò a realizzare dei veri e propri oggetti da collezione, al centro di scambi tra amici e conoscitori "intendenti d'arte", fino a sostituire il "ritratto in miniatura", che era stato un ricercato esempio di amichevoli affetti tra spiriti elevati durante il Settecento. Anche Giuseppe Bernardino Bison aveva preso parte, in qualità d'artista, a una raccolta di fogli disegnati e dipinti riuniti in album, che il veneziano Leopoldo Cicognara donò nel 1832 alla moglie Lucia Fantinati. Nonostante la presente opera abbia perduto la composizione originaria, si qualifica comunque quale straordinario esempio del virtuosismo dell'artista che non rinuncia, anche nel piccolo formato, alla fama di "fa presto", per il quale velocità di scrittura e sintesi bozzettistica divengono le doti principali della raffigurazione. E tale è l'attitudine che si evidenzia anche nella presente *Regata storica*, autentico esempio di limpidezza negli orizzonti lontani e di vivacità nello studio delle "macchiette" che si affollano nelle imbarcazioni, tali da richiamare i modi canalettoni, sebbene l'esecuzione si debba al primo Ottocento. Con tale sguardo compiacente verso l'anima pittoresca della sua pittura, Giuseppe Bernardino Bison crea una variante del tutto personale del tema della *Regata veneziana*, caro al repertorio settecentesco di Luca Carlevarijs e del Canaletto. Proprio da un'incisione tratta da Antonio Visentini da un semplare del massimo vedutista veneziano (oggi a Windsor Castle) compresa al foglio XIII dell'*Urbis Venetiarum prospectus celeberrimus* (1742; con didascalia: "Nauticum certamen cum Prospectu ab Aedibus Balborum, ad Pontem Rivoalti") rimanda l'impianto "prospettico" della composizione bisoniana. Ma nella "gara" corsa a Venezia in tempo di carnevale egli torna a conferire un nostalgico rilievo, fissandolo nella densità cristallina della luce, come se il punto d'arrivo ottocentesco del tema della veduta si potesse effettivamente ricongiungere al tempo felice espresso dal Canaletto.

Il soggetto presenta varie redazioni autografe di più grande formato, tra cui va senz'altro segnalato il tipinto di collezione privata esposto alla mostra goriziana *Ottocento di frontiera* (1995, p.121), da ascrivere al secondo o terzo decennio del XIX secolo.

Bibliografia: Magani, 1997, pp. 41, 47.



## 14. Barche verso San Nicolò di Lido

*Olio su tela, cm 30,5 x 39,5*

In una luminosa e distensiva giornata di festa, una folla di imbarcazioni con figure alla moda ottocentesca si dirige verso San Nicolò di Lido. Una scena di gusto veneziano, in cui la "gioia di vivere" accompagna le ore felici, quasi l'artista possedesse gli strumenti per fermarle in un tempo che non conosce interruzione, e a tale spirito corrispondono le concessioni a un repertorio dichiaratamente ispirato a maestri del passato.

Ricavandola infatti dalla serie delle dodici *Feste Dogali* incise da Giambattista Brustolon da disegni del Canaletto, Bison aveva realizzato probabilmente un'analogha sequenza di dipinti, così come alla metà degli anni settanta del XVIII secolo aveva proposto Francesco Guardi. Allo stesso modo Bison si ricollega a quella tradizione riproponendo il tema del *Bucintoro a San Nicolò di Lido*, nel quale l'artista elimina la principale imbarcazione sulla sinistra privilegiando l'inquadratura di una più disimpegnata passeggiata in laguna.

Da un dipinto come quello in esame non si può dubitare della perizia tecnica del maestro di Palmanova, che oltre a essere indiretto seguace del Canaletto e del Guardi, ne vuole rinverdire la qualità pittorica in dipinti dal "tocco" raffinato. L'affinità di spirito va dunque ben oltre alla semplice riproduzione meccanica di esemplari più antichi, ma entra nel merito di una continuità d'intenti, che per un artista del XIX secolo diviene indice di originalità. Ai decenni dell'Ottocento si deve infatti l'esecuzione della presente opera, non solo per lo stato della moda evidenziato dagli abiti dei personaggi raffigurati, ma anche per lo stile "fermo" della pittura di Bison, pur non mancando la consueta prontezza nel riassumere con pochi tocchi le architetture e, soprattutto, le minute figure. Si può, in più, avanzare una datazione circoscritta agli anni milanesi dell'artista. Egli giunse nel capoluogo lombardo nel 1831, legandosi a Raffaello Tosoni, un agente che gli procurava occasioni di vendita e che gli consentì l'accesso alle esposizioni di Brera. È probabile che il sigillo sul retro del dipinto, purtroppo non facilmente leggibile, si riferisca a una di queste occasioni. Il 20 marzo 1841 Bison concedeva a Raffaello Tosoni "una veduta di Venezia rappresentante il Lido", come si ricava dall'elenco "per ricevuta" redatto dallo stesso agente (Piperata, 1940, p. 65) e si è portati a credere che si tratti proprio dell'esemplare qui raffigurato, per l'evidenza di stile che porterebbe l'opera alla fase tarda dell'artista. Nella stessa circostanza veniva acquisita una "Veduta rappr. il Bucintoro in corso", probabilmente l'esemplare esposto a Brera l'anno dopo insieme alla "Partenza del Bucintoro per il Lido" (Magani, 1997, p. 65 nota 80), che potrebbe essere stato verosimilmente lo scorcio qui rappresentato, dal quale manca in effetti il Bucintoro peraltro visibile nel citato prototipo canaletiano e forse da individuare, qui, nella più grande imbarcazione attraccata al molo, oltre ad essere plausibile, in questo senso, la presenza del "bollo" braidenese d'inventariazione.

Bibliografia: Magani, 1997, p. 45.



## 15. Interno della Basilica di San Marco di Venezia

Tempera su cartoncino, cm 20,4 x 29,7

L'interno della chiesa più famosa di Venezia era divenuto anche uno dei luoghi prediletti dall'occhio di Giuseppe Bernardino Bison, che amava rappresentare la buona società alla moda nelle più varie situazioni d'intrattenimento. Secondo un gusto *biedermeier* che prediligeva i tagli di piccolo formato, quasi il dipinto riflettesse le pacate ambizioni del collezionismo contemporaneo, il maestro si presta alla rievocazione nostalgica di una storia passata, che proprio alla Basilica di San Marco aveva guardato nel ribadire prestigio e glorie locali. La chiesa era stata al centro degli interessi dei migliori vedutisti settecenteschi che ne avevano colto il lato "pittorresco" delle tipologie architettoniche e degli splendidi mosaici, oltre a presentarla quale luogo prediletto di affollate adunate di veneziani. Così è rappresentata nell'incisione di Giambattista Brustolon su disegno del Canaletto raffigurante la *Presentazione del Doge in San Marco*; una stampa appartenente alla serie delle *Feste dogali* di cui già Francesco Guardi si era servito sulla metà dell'ottavo decennio del Settecento per proporre un analogo ciclo di dipinti. Si è portati a credere che anche Giuseppe Bernardino Bison avesse in animo di riportare in auge durante l'Ottocento quella fortunata serie, come si può dedurre da un'altra versione di più grande formato dell'*Interno della Basilica di San Marco* (Magani, 1997, pp. 210 - 211), ed anche dal *Bucintoro a San Nicolò di Lido* qui esposto, pure ispirato dall'invenzione canaletiana. Per quest'ultimo esemplare si è avanzata una datazione precisa al 1841, mentre il menzionato *Interno della Basilica di San Marco* lo precede di qualche anno. In entrambi i casi, comunque, si tratterebbe di dipinti realizzati per il mercato milanese, dove l'artista continuò a rappresentare "temi veneziani". Il maestro dimostra di coltivare ancora soggetti di "conversazione", con quella giocosa e carezzevole dolcezza di modi che avevano distinto il suo stile durante gli anni triestini. Dagli interni di salotti mondani, l'attenzione si poteva spostare alle vedute urbane della nuova città o agli indimenticabili scorci veneziani, dove Bison, squisito cultore di nostalgie, ambientava la buona società borghese in un omaggio genuino e disincantato al presente. Dimenticate le folle che concorrevano festanti in San Marco - così si presentava la Basilica nelle versioni dipinte settecentesche - nel presente esemplare si vedono gruppi tranquilli in abiti contemporanei dediti al bel conversare, in un ribaltamento di prospettiva che vale a segnare un'epoca. Cristallizzate nella tipica rievocazione del *souvenir*, le istantanee macchiette prendono parte alla moderna celebrazione di un rituale quotidiano. La velocità di scrittura, gli impasti liquidi e riassuntivi non lasciano dubbi sull'autografia, peraltro confermata da una scritta a penna che ancora compare sul retro del cartoncino: "Bison Venezia/Interno della Basilica di S. Marco". Le forme degli abiti rimandano allo stato della moda tra anni venti e trenta dell'Ottocento, tanto da far pensare che si tratti di un dipinto realizzato durante l'ultimo soggiorno milanese, iniziato a partire dal 1831. Il tema dell'*Interno della Basilica di San Marco* - peraltro raro se si considerano gli esemplari conosciuti del pittore - troverebbe un preciso riscontro nelle ricevute di pagamento registrate dall'agente milanese di Bison, Raffaele Tosoni, che il 16 marzo e il 17 novembre 1833 saldava l'artista per "la chiesa di S. Marco di Venezia (con l'interno)" (Piperata, 1940, pp. 64 - 65), tra i quali potremmo individuare anche il soggetto in esame.

Bibliografia: inedito.





## 16. L'Arco della Pace a Milano

Olio su cartoncino, cm 37 x 55

Il dipinto si configura come un raro esempio di "Veduta topografica" che Giuseppe Bernardino Bison mette a frutto durante il periodo milanese, a partire dal 1831. È una premessa necessaria, poichè in questo dipinto si riassumono esemplarmente le novità che l'artista, sebbene anziano, riesce a conseguire a contatto con la nuova realtà culturale. Se durante gli anni veneziani e triestini il pittore si era rivolto a un pubblico non sempre avveduto in fatto di scelte artistiche - si pensi alla città giuliana in cui le strategie di vendita di "strada" (i Caffè e le Mostre pubbliche) incontravano la sensibilità di collezionisti non propriamente educati artisticamente - fino ad arrivare alla promozione di veri e propri "falsi" d'autore, come i finti Canaletto o le repliche di gusto "fiammingo", a Milano il maestro rimane affascinato dall'impatto con una delle città più avanzate. Nuove suggestioni derivanti da inediti angoli cittadini, da una realtà monumentale del tutto sconosciuta, divengono i temi prescelti per un aggiornato "Vedutismo", prima del tutto filtrato dall'uso e dalla riproduzione tramite incisioni delle invenzioni canalettiane. Conosciamo molti dipinti a soggetto veneziano, tutti condotti con straordinaria attitudine soprattutto nella resa atmosferica dei cieli luminosi, pochi scorcì triestini e alcuni esemplari in cui Milano è protagonista. Nell'ultima fase della sua carriera, l'artista non rinuncia del tutto a promuovere una sempre fortunata immagine di Venezia attraverso le inquadrature codificate dal Canaletto; ancora molto seducente doveva essere l'*Invitation au voyage* nella città lagunare nei confronti di turisti e curiosi amatori, che attraverso i colorati dipinti di Bison potevano ancora ricordarla quale luogo della "dolce vita".

I due capoluoghi del Lombardo - Veneto ora si guardavano da lontano e Bison sceglie Milano per aggiornare il suo già vasto repertorio. Come nel caso del presente *Arco della Pace*, ovvero il napoleonico Arco del Sempione o delle Vittorie, iniziato nel 1804 e inaugurato nel 1838 in occasione dell'incoronazione di Ferdinando I. Un cambio della guardia o una parata di soldati austriaci si sta infatti verificando davanti al monumentale "Arco di Trionfo", a ricordare la nuova dominazione. Altre persone in abiti alla moda sono fissati nel momento della passeggiata o della conversazione dando luogo a un'immagine della vita milanese del tutto libera e moderna, almeno a giudicare dalle ore serene di una distensiva giornata di festa. Si respira l'aria nuova e vivificante anche attraverso il cielo trasparente della città, che Bison mostra limpido e nei lontani orizzonti sgombri da nuvole, quasi avesse trasferito nel capoluogo lombardo la lucentezza di certi cieli veneziani e, aggiungeremo, "canalettiani". In realtà il vecchio pittore dimostrava ancora una straordinaria padronanza del mezzo pittorico e un'invenzione in continuo progresso. L'acutezza ottica dello sguardo registra il dato oggettivo di un ambiente da scoprire e viene tradotto in uno stile più "affilato" e meno propenso a diluire gli impasti in "macchie" veloci, come l'artista aveva dimostrato fino a qualche anno prima. Una originale visione più propensa all'esattezza si rivela nella nuova stagione del "Vedutismo" bisoniano, con la restituzione di una verità che potrebbe addirittura risultare fredda per la luce tagliente che la illumina, se il maestro non fosse ancora in grado di esprimere l'essenza naturale attraverso la varietà dell'animazione; quell'adesione ai temi cari della vita borghese che corrispondono al consolante modo di rappresentarsi di una trasposizione *Biedermeier*.

Il dipinto, in questo senso, registra puntualmente l'evoluzione dello stile di Giuseppe Bernardino Bison, che si dovrà attestare tra il 1838 e il 1840.

Esposizioni: Udine, 1997.

Bibliografia: Magani, 1997, p. 210.



## 17. Interno di chiesa (Santa Maria della Passione)

*Olio su tela, cm 165 x 123*

Nella lista di dipinti che Giuseppe Bernardino Bison consegnava per la vendita al milanese Raffaello Tosoni, durante i tredici anni trascorsi nella capitale lombarda, sono molti i soggetti con interni di chiesa, in particolare del Duomo, che stanno a dimostrare la vena intimista maturata dal maestro venuto a contatto evidentemente con analoghi e ben noti esemplari di Giovanni Migliara; nel dipinto raffigurante una "navata ad olio" (Piparata, 1940, p. 65) proposto all'agente di fiducia il 27 maggio 1836 si può, in effetti, riconoscere la versione in esame.

Un'altra singolare coincidenza ne renderebbe particolarmente interessante l'inquadratura che dovrebbe raffigurare l'interno della chiesa di Santa Maria della Passione per la pressochè assoluta identità nel profilo della navata centrale: l'artista viveva a Milano in Borgo Stella (l'attuale via Corridoni) e l'edificio sarebbe dunque da indicare come la chiesa parrocchiale da lui frequentata abitualmente.

Il taglio prospettico e "vedutistico" del quadro non si sottrae a una dilatazione del reale spazio interno della chiesa, sufficientemente ampio da evidenziare la ricca decorazione che, con l'inventiva riconoscibile in Bison, si dispone secondo un programma di assoluta invenzione, se si esclude il dipinto immaginato sull'altare maggiore quasi del tutto coincidente con un esemplare cinquecentesco ancora oggi disposto nell'abside. *Il Cristo in gloria* idealmente affrescato sulla cupola, i quattro *Evangelisti* che ricordano l'analoga impresa decorativa realizzata sui pennacchi della chiesa di Santa Maria Maggiore a Trieste (1816), le scene monocrome con la vita di Cristo sulla volta absidale simile, per traslato, alla concezione delle *Loggie di Raffaello in Vaticano*, un altro dipinto realizzato da Bison dall'incisione di Giambattista Volpato (Magani, 1997, p. 49, fig. 12), fino alla *Deposizione*, la *Santa Cecilia* sulla destra e al finto dipinto con la *Natività* dimostrano come fosse ancora viva la vena "capricciosa" del maestro.

Le immagini più varie scorrono sulle superfici interne dell'edificio in una sorta di ideale esposizione pubblica del repertorio dell'artista, quasi che fungesse da antologia di soggetti da esibire al pubblico convenuto nella chiesa. Ancora una volta la memoria degli interni animati di San Marco del Canaletto conosciuti dalle incisioni del Brustolon viene ravvivata dalla suggestione di nuovi edifici e l'eredità di una tradizione votata all'"osservazione" assume su di sé il peso della mutata sensibilità ottocentesca, nella quale si completa il percorso moderno dello stesso Bison.

Esposizioni: Udine, 1997.

Bibliografia: Magani, 1997, pp. 138, 211.



## 18. Paesaggio con ponte e mercanti

*Olio su tela, cm 30,7 x 44*

I rapporti di Bison con il genere del "capriccio" si legano alla visione personale nella capacità di conferire alle cose un eccentrico rilievo. Questo lo colloca in una posizione di sostanziale indipendenza nel panorama della pittura della prima metà dell'Ottocento, che può, in certi casi, apparire disorientante se paragonato al corso dei generi ufficiali. Amante della natura, del racconto e delle vicende più comuni della vita, l'artista fa perdere le tracce di sé nel contesto della più accreditata pittura romantica, continuando a elaborare scorci in cui il tema di genere prende il sopravvento, come del resto la profondità e l'evidenza atmosferica, nonché il valore plastico ottenuto dall'uso di impasti ricchi di materia, soprattutto nelle relazioni con la tecnica ad olio. La maniera di Bison diviene, così, difficile da collocare nel contesto culturale della sua attività estrema, quando scelse, cioè, di affacciarsi al complesso e avanzato mondo milanese dell'inizio degli anni trenta del XIX secolo, ma molto facile se guardata dal punto di vista di un'eredità settecentesca, e veneziana in particolare: minuziosa e sintetica nella resa, fatta di segni spediti e ricca di colore, rappresenta l'estro fantasioso in ogni sua manifestazione e tutto viene ad assumere una leggerezza senza tempo.

Ne è prova il presente esemplare, in cui Bison adottando un colpo d'occhio "senza prospettiva" suggerisce grandi spazi, con una gradazione di toni molto contenuta, con cui comunque ottiene risultati propri di un ricco cromatismo. Per l'artista dipingere è come una storia senza fine, entro la quale avrebbe potuto smarrirsi se non fosse stato sostenuto da una tecnica sorvegliata che l'aveva accompagnato anche durante gli ultimi anni di attività. Si è portati a credere che anche il dipinto in esame appartenga alla fine degli anni trenta dell'Ottocento, tanto è ravvicinato lo stile all'altro esemplare qui esposto intitolato *Barbe verso San Nicolò di Lido*, per il quale si è proposta una datazione 1840 - 1841. Affinità di stile ben riscontrabili in un altro dipinto, ormai molto famoso per la straordinaria quotazione raggiunta alla vendita del 12 gennaio 1996 presso Christie's di New York, raffigurante *l'Ingresso della Libreria Marciana di Venezia*, che l'artista aveva presentato all'annuale esposizione di Brera del 1837, così com'era accaduto per le *Tentazioni di Sant'Antonio*, proveniente oggi dalla collezione Predaval, realizzato l'anno prima (Magani, 1997, pp. 36, 38, 63, 170, 219). Con tali supporti possiamo fissare anche per il presente *Paesaggio* una datazione compresa tra il 1836 e il 1840; un'ennesima prova, dunque, da ascrivere al periodo milanese dell'artista iniziato nel 1831.

Un gruppo di figure sta tranquillo e contemplante, di fronte allo spettacolo naturale: la donna a sinistra e il pescatore, l'altra col bambino a cavallo, sul ponte, che sembra ricordare una *Fuga in Egitto* trasferita nella pacifica e cristallina dimensione del paesaggio. Testimoni non di meno silenziosi della scena quotidiana sono i Turchi radunati sul lato apposto, vicino ai quali siede una gentildonna circondata da cesti di volatili e pesci, autentiche "istantanee" di una minuziosa, e insieme veloce, pittura di tocco. Bison è un abile illustratore; racconta storie nel dipingere scene di vita familiare e inventa fantasie, come apparizioni sembrano essere queste presenze esotiche, per loro natura bizzarre, che stanno nella loro nave appena attraccata. Quasi la quintessenza del "commercio", cui in chiave allegorica allude anche la scultura collocata sul ponte: una divinità che ricorda l'*Abbondanza* per via della cornucopia, ma in veste di dio marino, quale potrebbe essere Nettuno. Ancora un ricordo per Bison di quel mondo cosmopolita, popolato da bottegai e "negozianti" che aveva lasciato nel porto di Trieste: sembra, ora, guardarlo da lontano, nel carattere disorientante della memoria e dello scherzo "capriccioso".

Bibliografia: inedito.



## 19 Cavalcata in riva al fiume

Tempera su cartoncino, cm 47 x 61

La straordinaria opera coglie in maniera esplicita la volontà di Giuseppe Bernardino Bison di ricollegarsi alla tradizione del "paesaggismo" veneto del Settecento, restituendo i tagli panoramici di Marco Ricci e Giuseppe Zais a una luminosità atmosferica quasi accecante. Nel diorama della natura l'artista proietta i più fantasiosi frammenti di vita nella certezza di aderire al massimo della realtà, per quanto risulti fuggevole per quel sentimento di momentanea adesione.

L'ampia prospettiva sembra riassumere quei soggetti che il maestro andava schizzando a penna e a matita ininterrottamente, per suscitare quel tipo di idea "pittorresca" nata dalla varietà della natura. Sono i contadini, i barcaioli, i viandanti e i cavalieri i protagonisti che risvegliano il concetto di "varietà", così ben descritta nel presente esemplare in cui dalla veduta di un luogo minore nasce l'occasione curiosa, l'annotazione eccentrica venuta da un occhio che partecipa in ogni momento allo scorrere delle ore. Come in certe giornate veneziane, rese "gloriose" dalla luce abbacinante, anche nello scorcio paesaggistico Bison sa restituire una suggestione atmosferica, in cui la limpidezza trasparente fa brillare le cose. L'artista in più altera la scansione prevedibile degli spazi e scenograficamente - così come prevedeva la sua formazione - colloca in una nuova obbiettività resa verosimile dall'invenzione "capricciosa" i protagonisti della realtà felice. Nelle molte intonazioni del paesaggio, con la montagna, la città in riva al fiume, la vegetazione, potrà svolgersi la vita, resa in un pulsare quotidiano, senza perturbamenti o particolari scosse. La passeggiata di un gruppo di cavalieri approda al fiume e la gioia di vivere si diffonde nell'aria serena, mentre accanto si compie il lavoro del popolo minore. È una natura che, in una sorta di sospensione, ospita anche le austere vestigia del passato, nelle monumentali sculture alle quali peraltro l'artista offre il ruolo sdrammatizzato dello "scherzo", di una grottesca e curiosa parvenza di statue da giardino.

Il presente dipinto bene riflette anche lo sviluppo del genere paesaggistico di Giuseppe Bernardino Bison; a tutti gli effetti si può inserire tra i migliori esemplari svolti dall'artista, come le versioni con *ponte di legno*, con *bosco*, con *ponte e viandanti*, con *mulino* recentemente presentate alla mostra udinese dedicata al maestro (Magani, 1997, pp. 205 - 206), dove erano pure in evidenza sei tempere (*Il ballo della contadina*, *Il riposo dei viandanti*, *Il traino del naviglio*, *La passeggiata romantica*, *Cavalcata in riva al fiume*, *Cavaliere e pescatori*; Magani, 1997, pp. 206 - 207) che per ragioni stilistiche si possono avvicinare al modello in esame. Ci troviamo cioè in un momento che sembra segnare il passaggio dal XVIII secolo al primo decennio dell'Ottocento, in cui la "macchia" liquida del colore sarebbe stata progressivamente affilata in pennellate più minute. Qualcosa di simile, ovvero di uno stile espresso ancora con una fluidità che posa su tocchi larghi, riscontriamo nei due *Paesaggi* esposti alla mostra dedicata ai *Maestri del '700 in collezioni private del Friuli occidentale* (1987, pp. 26 - 29). Per il presente dipinto si può cioè proporre una datazione circoscritta ai primi cinque anni del XIX secolo.

Bibliografia: inedito.





## 20. Attraversamento di un fiume

*Tempera su cartoncino, cm 31 x 33,3*

Rimanendo fermo alla tematica di genere, Bison affronta il paesaggio da diverse angolazioni, come in questo caso in cui la rustica inquadratura tra alberi e montagne lascia spazio alla serrata sequenza dell'*Attraversamento del fiume*. Questa diviene l'immediato omaggio a una scena di costume legata a memorie sei e settecentesche evocate da uno dei "luoghi" tipici della pittura paesaggistica di quei secoli.

Anche in tali annotazioni narrative si avverte l'orientamento di Bison, per il quale la varietà dei pensieri procede con incalzanti aperture nel suo repertorio, sempre pronto a cogliere il senso e la curiosità dei suoi clienti, qualsiasi fosse il loro rango e l'appartenenza sociale.

Si tratta, in effetti, di uno scorcio che stilisticamente si può datare verso la fine del secondo decennio e gli anni Trenta dell'Ottocento. Con pennellate larghe e di stesura veloce egli affronta la tematica paesaggistica curata nell'aspetto naturale con le consuete modalità compositive che questa volta non si servono degli elementi architettonici e monumentali secondo la tradizione del "capriccio". Nel greto del fiume s'intensifica il traffico dei carri e dei cavalieri, sotto gli occhi di alcuni viandanti. Lo stato di sospensione è conferita dall'occasione quotidiana, dalla percezione oggettiva del maestro che partecipa all'azione minore per rievocarla nell'attimo fugace della vita di strada e nel sereno diffondersi della luce.

Esposizioni: Udine, 1997.

Bibliografia: Magani, 1997, pp. 132, 209.



## 21. Sacrificio di Ifigenia

Tempera su cartoncino, cm 46,6 x 62,5

L'opera in esame, come il suo *pendant*, può ben riassumere gli interessi di Bison verso il teatro, un campo d'intervento che riguardò l'artista a cominciare dai primi anni di attività. Con il maestro scenografo Antonio Mauro aveva mosso i primi passi in qualità di decoratore presso il teatro Obizzi di Padova; una sorta di atto di battesimo che vale a segnare una carriera. Esiste un Bison decoratore per il teatro, come nel caso dell'intervento allo stabile di Gorizia, e un Bison che si serve dei precetti della scenotecnica nel proporre scorci paesaggistici e "prospettive" animate dalla fantasia compositiva, dal gusto per il "capriccio" ed anche fedeli a quelle convenzioni matematiche che avevano caratterizzato il genere della "scenografia" tardobarocca. Verità e artificio si fondono anche nella raffigurazione di "storia", come nel caso presente del *Sacrificio di Ifigenia* e di *Polissena*, dove le due celebri eroine prendono parte a una rievocazione di chiara intonazione "neoclassica", in cui il mascheramento all'antica si diffonde nella squisita ambientazione architettonica: si tratta, in entrambi i casi, di una sorta di rapimento per la messa in scena, in cui la monumentalità "piranesiana" si piega all'istantanea disposizione del melodramma. Quasi un processo di traduzione, che consentiva a Bison di proporre nella più minuta misura del dipinto da cavalletto quelle suggestioni catturate durante le rappresentazioni teatrali.

Qui è ben riconoscibile il soggetto rappresentato dalla scritta "Ifigenia" che si vede sullo zoccolo a sinistra. La storia, assai nota, coinvolge la figlia di Agamennone e Clitennestra; quando i Greci stavano per partire da Aulide per la guerra troiana, sopravvenne la bonaccia che li tratteneva a lungo nel porto; Calcante deliberò che si doveva trattare della volontà di Diana ed era dunque necessario placarla. Agamennone si dispose a sacrificare Ifigenia, ma Diana sostituì una cerva alla fanciulla, trasportandola dentro a una nube in Tauride, dove ne fece una sua sacerdotessa.

La vicenda assunse i caratteri sentimentali e moraleggianti durante il Settecento e, come tale, fu senz'altro tra i soggetti più raffigurati: basti pensare, rimanendo all'ambito veneziano, alle interpretazioni di Crosato, Tiepolo e Pittoni. Anche Giuseppe Bernardino Bison si lega a tale tradizione, recuperandone la grandiosità attraverso la complessa architettura classica, che fornisce lo spunto per inscenare uno scorcio all'antica. Il gusto per l'eccentrica partitura per "capriccio" si piega all'inquadratura "prospettica" scorciata, in cui si sta compiendo il rituale del sacrificio. Di chiara sensibilità "neoclassica", la scena accoglie figure paludate all'antica che mostrano la tipica condotta stilistica di Bison, caratterizzata dall'essenzialità di tocco e da certe fisionomie "sgarbate", assai simili a quelle riscontrabili nelle scene tratte dall'Iliade affrescate in palazzo Carciotti di Trieste. A quel mondo - per certi versi elementare - di concepire nella sua cruda essenzialità il "gusto neoclassico", sembra rimandare anche il presente *Sacrificio di Ifigenia*, che con il *pendant* dedicato a Polissena si può collocare nel pieno del soggiorno giuliano di Bison, verso la fine del primo decennio dell'Ottocento.

Bibliografia: inedito.



Bison

## 22. Sacrificio di Polissena

Tempera su cartoncino, cm 46,6 x 62,5

Con il *Sacrificio di Ifigenia*, il presente dipinto costituisce un raro *pendant* dedicato da Giuseppe Bernardino Bison al teatro classico. Gli effetti scenografici e l'attenzione alle passioni messe in gioco trovano l'ambiente ideale nello scorcio di palazzo, in cui nicchie ospitanti sculture e bassorilievi definiscono l'orizzonte "neoclassico" dello scenario rappresentato. Dell'intatto mondo dell'antichità, Bison aveva dato un'immagine meno impegnata e dai contorni talora sfuggenti, soprattutto considerando i molti schizzi in cui la dominante neoclassica viene del tutto stemperata in una dimensione ornamentale. Anche quando, come in questo caso, il disegno che inquadra prospetticamente la scena riassume il rapporto del maestro con la scenotecnica moderna, attraverso la quale tende a riproporre le analogie con il repertorio del cividalese Francesco Chiarottini e dell'amico e collaboratore Giuseppe Borsato, scenografo del teatro La Fenice di Venezia dal 1809 al 1819, dove Bison aveva certamente fissato nella memoria l'idea per il *Vestibolo di un tempio* desumendola dal sipario realizzato da Pietro Gonzaga e distrutto durante l'incendio del 1836. La medesima inquadratura con la particolarità della fuga architettonica circolare è visibile anche nel presente esemplare, ed è abbozzata con rapidità nel disegno numero 43 del cosiddetto "Album Scaramangà", un autografo di Bison di eccezionale importanza oggi conservato presso l'omonima Fondazione di Trieste (Magani, 1996, p. 28).

Bison, nonostante tali referenze, trasforma la tragicità della scena in una sorta di impalpabile intrattenimento: la figlia di Priamo e di Ecuba si vede in secondo piano. Fu amata da Achille, che fu ucciso da Paride appunto col pretesto di fargli sposare la donna, per cui l'eroe si era avventurato in un tempio d'Apollo che era tra il campo greco e Troia. Quando la città fu presa, Neottolema immolò Polissena sulla tomba del padre (si veda la scritta "Priamo" sull'urna a sinistra), per vendicarne la morte.

Bibliografia: inedito.



## 23. Capriccio tiepolesco

Olio su tela, cm 30,5 x 24,5

L'interesse di questo esemplare si basa sull'originalità del repertorio di Giuseppe Bernardino Bison, che si dedicava non solo ai più frequentati "paesaggi" e "vedute", ma anche a temi tiepoleschi. Il maestro veneziano del Settecento era stato un preciso punto di riferimento per chi, come del resto il palmarino, si affacciava al mondo della decorazione sul finire del XVIII secolo; anche uno dei suoi primi maestri infatti, Costantino Cedini, aveva dimostrato di seguire, dal versante dell'ornato, precisi canoni tardobarocchi filtrati dalla più moderna sensibilità "neoclassica", e dai banchi dell'Accademia veneziana ne aveva tramandato la tradizione.

Bison si era avvicinato alla maniera di Giambattista Tiepolo con il preciso atteggiamento dell'imitatore, divenendone una sorta di controfigura non solo nel replicare precise invenzioni del veneziano, ma anche applicandosi a una approfondita ricerca sullo stile del maestro, soprattutto nell'esercizio del disegno. Basato sulla copia di modelli tiepoleschi è anche l'opera in esame; si assiste a una sorta di ribaltamento dell'insegnamento neoclassico basato sull'imitazione di calchi antichi o di stampe tratte da dipinti di maestri cinque e seicenteschi: per un artista di "formazione veneziana", il punto di riferimento principale continuava a essere Giambattista Tiepolo, anche in anni segnati dal primato dell'estetica neoclassica.

Se nella sfera del "vedutismo", come del resto si è qui sottolineato, il punto di riferimento per Bison era stato il Canaletto e le incisioni da suoi esemplari, per il genere del "capriccio" l'artista si rivolgeva a stampe tratte da invenzioni tiepolesche. In più occasioni si sono rintracciati gli esemplari di partenza dovuti al bulino di Giandomenico Tiepolo e del fratello Lorenzo, come per le cosiddette "Teste di carattere", figure di vecchi a mezzo busto in abiti orientali e dai significati allusivi che il figlio maggiore di Giambattista aveva raccolto e pubblicato nella serie completa del 1774. Dobbiamo immaginare quanto sia stata importante per l'estro fantasioso di Bison, e per avere a disposizione i modelli delle "Teste di fantasia", l'uscita delle prime due edizioni del *Catalogo di varie opere inventate dal celebre Gio. Batta Tiepolo* (1774, 1775), come pure, nel 1785, l'edizione dei *Vari capricci inventati, e incisi dal celebre Gio. Battista Tiepolo*: siamo negli anni di formazione del giovane artista.

Proprio dall'incisione firmata "Tiepolo" e intitolata *Due maghi e un pastore* possiamo rintracciare il prototipo utilizzato da Bison nella stesura del presente dipinto. La concordanza è precisa, rispetto, ad esempio, all'altro esemplare con qualche variante dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, derivato dalla stampa tratta ancora dalla serie degli "Scherzi di fantasia" tiepoleschi: *Donna seminuda in ginocchio davanti a maghi e figure* (Magani, 1990, pp. 392-394). Sia pur nella connotazione di copia, il risultato di Giuseppe Bernardino Bison si dispone ad accogliere lo spirito capriccioso dello "scherzo", traendo l'insegnamento delle invenzioni tiepolesche e disponendosi a ripercorrere la strada di quelle suggestioni che avevano portato lo stesso maestro veneziano a servirsi di spunti iconografici del Castiglione: il vaso, il bucranio sulla destra, il gregge.

Per la stesura abbreviata e denotata da pennellate filiformi che "disegnano" le figure, si è portati a ritenere il dipinto eseguito durante i primi anni milanesi di Bison, cioè verso l'inizio degli anni trenta del XIX secolo.

Bibliografia: inedito.





Bison

## 24. Testa di giovane

*Olio su tavola, cm 11,7 x 10,1*

Il piccolo dipinto proviene dalla raccolta di Italcio Brass, il noto collezionista che avviò in questo secolo la riscoperta della pittura veneta del Sei e Settecento. Sono particolarmente evidenti i risultati stilistici di Giuseppe Bernardino Bison, caratterizzati dai “modi pittoreschi”, in cui si riconosce la consueta velocità di pennellata unita al gusto dei cromatismi accesi, anche in quest’opera di formato ridotto che ricorda la “miniatura”.

“Bisson fece scherzando” si legge nel disegno del Museo Correr di Venezia raffigurante delle teste di vecchi barbuti, ed anche attraverso l’opera in esame appartenente al medesimo genere, possiamo osservare come con la precisione del segno e l’acutezza del “carattere” l’artista abbia reinventato la tematica della cosiddetta “Testa ideale”, in nome della poetica settecentesca della “variazione”. Si tratta perlopiù di vecchi con vistosi abiti e copricapi che Bison aveva raffigurato, come in questo caso, anche in dipinti da cavalletto a testimoniare la fortuna di una tematica introdotta ancora una volta dalle invenzioni di Giambattista Tiepolo, già pronte ad essere tirate in acquaforte dal figlio Giandomenico tra la fine del 1757 e il 1758, in un numero previsto di quaranta esemplari, e in sessanta fogli divisi in due tomi, nel 1774. Giuseppe Bernardino Bison aveva senza dubbio sott’occhio quelle incisioni, tanto è palese la derivazione dei suoi esemplari. In più ne ricercava ancora una volta un nuovo dinamismo nel segno di una traduzione “pittoresca” che appariva del tutto in linea con la forza dell’immaginazione tiepolesca, oltre alla quale si riconosce anche la foga di analoghe invenzioni rembrandtiane, come sapevano comprendere amatori del calibro di Anton Maria Zanetti che il 29 dicembre 1757 aveva scritto a Pierre - Jean Mariette riferendosi alle *Teste* appena licenziate da Giandomenico Tiepolo: “Vi confesso il vero, che a mio certo intendere, ve ne sono alcune, quali, se potesse uscire dal sepolcro il Rembrandt et Gio: Benedetto Castiglione, baccierebbero chi le ha fatte”. Anton Maria Zanetti possedeva a Venezia sia la serie delle *Teste* tiepolesche, sia tre tomi di stampe del maestro fiammingo, in cui erano inclusi l’*Uomo con berretto nero in capo*, l’*Astrologo*, il *Ritratto d’un fanciullo*, esemplari successivamente acquistati dal francese Dominique Vivant - Denon e in parte incisi dal veneziano Francesco Novelli nel 1790.

Nel dedicarsi al tema del “ritratto di carattere”, svolto nel disegno come nel dipinto da cavalletto, anche Bison aveva colto l’opportunità di inserirsi nei circuiti di promozione artistica legata a uno dei generi più apprezzati dal collezionismo tardosettecentesco, nel rievocare, sia pur nel campo della riproduzione, quelle vibrazioni che erano state di Tiepolo e Rembrandt.

Bibliografia: inedito.



Bison

## 25. Annunciazione

Matita, penna, inchiostro bruno e acquerellato, mm 370 x 253

La carta utilizzata per la stesura del presente disegno non mostra alcuna filigrana che avrebbe consentito, qualora fosse stata riconoscibile, il probabile momento d'esecuzione dello schizzo. Non ci sono tuttavia dubbi sulla sua attribuzione a Giuseppe Bernardino Bison, tanto risulta evidente la sua maniera, ovvero la particolare attitudine a fermarsi alla prima idea, all'invenzione che suggerisce l'improvvisa soluzione compositiva e l'immediato scatto della mano.

Anche se la figura di Bison va riconosciuta all'interno di quel percorso di gusto "neoclassico" che ha caratterizzato il passaggio tra il XVIII e il XIX secolo, soprattutto nel campo della grafica egli ha dimostrato di rimanere fedele negli anni alla pratica settecentesca del disegno; le sue famose scene di genere corrispondono alla tipizzazione di quei soggetti pastorali in auge durante il Settecento, ma se i suoi dipinti di paesaggio e con interni rustici andavano ad accontentare quel sentimentalismo moraleggiante tipico di una sensibilità di passaggio, quale fu quella del primo Ottocento (almeno in provincia), nella sfera del disegno egli si dimostra libero e fedele alle esperienze sul tema del "pittorresco", che ai rigidi paladini del "neoclassicismo" certo doveva apparire quantomai eccentrica.

Nel presente esemplare Bison si dimostra rapido nel tratto a penna, esuberante nel tipico "macchiare" con inchiostature trasparenti e sicuro nelle aperture prospettiche fatte di luce, con spazi dilatati nella leggerezza del bianco del foglio. Sono forme evocate nell'aria, ricche di immaginazione e di forza, caratteristiche che il suo primo biografo, Giovanni Rossi, aveva sottolineato efficacemente: "andava schizzando or con la penna or con la matita, soggetti varj e capricciosi". Anche la qualità luministica del foglio serve a toccare l'essenza della grafica bisoniana e a capirne l'intima adesione ai modi tiepoleschi: come nella tecnica del maestro veneziano, la luce scorre nitida sulle vesti e lungo i dorsi delle pieghe, facendo risaltare a contrasto l'ombra intrisa di quell'acquerellatura che sostiene i volumi delle figure. Qui possiamo riconoscere anche qualche modello caro al repertorio di Bison, qual è l'*Angelo* in volo che ritroviamo, con piccole varianti, già nel soffitto della chiesa di Venegazzù (Treviso; 1795), in un successivo dipinto da cavalletto raffigurante il *Sacrificio di Isacco* (Magani, 1993, pp. 72 - 73), fino al soffitto della chiesa di Montona, in Istria. Per tali confronti e per lo stile che dimostra ancora evidente un'affinità di natura con la tecnica settecentesca, soprattutto se paragonata al "grafismo" del disegno posteriore qui esposto (cat. 26), si è portati a datare il foglio verso il primo decennio dell'Ottocento.

Bibliografia: inedito.



Bison

## 26. Studio di figure femminili

*Matita, penna, inchiostro bruno, mm 250 x 190*

La carta sulla quale il disegno è realizzato presenta la filigrana "ILLIRIE" in uso a partire dall'inizio del secondo decennio dell'Ottocento. Il foglio autografo del palmarino, come del resto risulta dalla firma "Bison" sulla destra, è comunque più tardo, in quanto presenta caratteri stilistici ascrivibili al periodo compreso tra la fine degli anni venti e il decennio successivo. Si tratta evidentemente di uno studio di figura, che Bison utilizzava per particolari ornati di gusto "neoclassico": dalle decorazioni d'interni, di teatro, fino ai minuti inserti nell'arredo delle "scene di conversazione".

Nella fase tarda dell'attività grafica di Giuseppe Bernardino Bison vengono meno quegli "umori" pittoreschi che avevano contraddistinto lo stile degli anni veneti e triestini (si veda la scheda precedente); l'artista sembra più disposto a individuare delle forme nitide per segno e prive della tipica inchiostatura, a controllarne la dislocazione con sempre vivace senso compositivo e attraverso un segno che si infittisce ed esperimenta delle "forme in movimento" con l'ausilio di intense ripassature a matita, come peraltro risulta evidente dall'esemplare in esame. Se è difficile stabilirne una più precisa cronologia, il presente disegno sembra comunque adattarsi a quell'evoluzione bisoniana che porta l'artista a distillare negli anni il segno, peraltro sempre capace di esibire la natura prensile dell'invenzione.

Bibliografia: inedito.



Finito di stampare nel mese di Febbraio 1998  
per conto della casa editrice Il Prato  
presso le Arti Grafiche Padovane di Padova  
© Antichità Caiati

ISBN 88-87243-02-6

L. 40.000