Fondazione 1563

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Antonio Cipullo

Allestire il Settecento

Dalla nascita dei Musei Civici di Venezia all'ambientazione di Ca' Rezzonico

1563

Fondazione 1563

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

XI – QUALE BAROCCO? FORTUNA DEL BAROCCO NELLE COLLEZIONI E NEGLI ALLESTIMENTI DEI MUSEI EUROPEI E AMERICANI NEL CORSO DEL NOVECENTO

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino
Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino
T: +39 011 15630569 – F: +39 011 15630576 – info@fondazione1563.it
Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2021-2023
Presidente: Dott. Piero Gastaldo
Vicepresidente: Prof.ssa Blythe Alice Raviola
Consiglieri: Dott.ssa Luisa Papotti, Dott. Stefano Benedetto, Prof. Béla Kapossy
Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara
Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco
Direzione Scientifica: Prof.ssa Michela di Macco
Borse di Alti Studi 2023
Tema del Bando 2023: *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*
Coordinamento scientifico: Prof.ssa Maria Beatrice Failla

Assegnatari: Bruno Carabellese, Antonio Cipullo, Sara Concilio, Bella Takushinova

Cura editoriale

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.
L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808600
11.2 Antonio Cipullo, *Allestire il Settecento. Dalla nascita dei Musei Civici di Venezia all'ambientazione di Ca' Rezzonico*
© 2026 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco
Bando 2023 – XI EDIZIONE

Con la pubblicazione degli esiti delle borse di Alti Studi sul Barocco per l'anno 2023, che qui si presentano, si completa – all'interno della Collana digitale Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco (ASECB) – il percorso dedicato al progetto di ricerca *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento.*

Avviato nel 2021 e coordinato scientificamente dalla professoressa Maria Beatrice Failla (Università degli Studi di Torino), *Quale Barocco?* si colloca nel quadro del consolidato Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563, attivo dal 2012, rappresentandone una declinazione pienamente coerente con le direttrici già esplorate – come il ruolo delle esposizioni, dei musei e delle figure di critici e intellettuali quali chiavi interpretative – e al contempo introducendo un approccio innovativo, fondato su una definizione puntuale del campo di studio, dedicato alla fortuna del Barocco nel XX secolo, e su un impianto progettuale pluriennale, che ne ha garantito continuità e profondità.

Per le borse bandite nel 2023, la domanda di ricerca riproposta dalle due edizioni precedenti ha guidato le studiose e gli studiosi verso indagini di ampio respiro, capaci di intrecciare cronologie e geografie complesse, in un dialogo costante tra Europa, Stati Uniti, per spingersi fino in Russia. Le ricerche hanno affrontato temi che spaziano dalla ricezione critica delle opere alle trasformazioni degli ordinamenti museali, dalla storia delle esposizioni alle dinamiche del collezionismo e del mercato internazionale, dall'esame della letteratura scientifica al ruolo del restauro nella fruizione e nella ridefinizione del gusto.

Su queste direttrici le borsiste e i borsisti del 2023 hanno lavorato con rigore, dedizione e spirito di iniziativa, mettendo in luce nuove prospettive, dati inediti e interpretazioni in grado di arricchire il quadro delineato nel corso del progetto *Quale Barocco?*. I risultati presentati non costituiscono soltanto l'esito dell'ultima edizione delle borse, ma segnano la conclusione di un ciclo di ricerche che, pur nella diversità degli approcci, si configura come un corpus coerente e unitario.

La Fondazione 1563 rivolge un sentito ringraziamento alle borsiste, ai borsisti e alla coordinatrice scientifica per il contributo apportato al progresso degli studi sull'età e la cultura del Barocco e per aver consolidato, attraverso questo percorso, un modello virtuoso di formazione avanzata, collaborazione accademica e produzione di conoscenza. Ci auguriamo che questi saggi rappresentino non solo un traguardo significativo, ma anche un punto di avvio per ulteriori riflessioni e per il proseguimento delle carriere delle ricercatrici e dei ricercatori che la Fondazione ha avuto il piacere di sostenere.

Il Presidente
Piero Gastaldo

Antonio Cipullo

Allestire il Settecento

Dalla nascita dei Musei Civici di Venezia all'ambientazione di Ca' Rezzonico

Prefazione
Maria Beatrice Failla



Antonio Cipullo è dottore di ricerca in Storia dell'arte (Università di Udine, 2021), formatosi tra l'Università degli Studi di Milano e l'Università Ca' Foscari di Venezia. Specialista del Settecento veneziano, con particolare attenzione alla scultura di Antonio Corradini, alla museologia e alla storia delle esposizioni, è attualmente titolare di una borsa di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali di Ca' Foscari, dove segue un progetto di musealizzazione della Biblioteca Benincasa di Ancona. Nel 2024 è stato borsista di Alti Studi presso la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, con una ricerca sulla fortuna espositiva del 'Barocco' a Venezia e sulla genesi del Museo del Settecento Veneziano a Ca' Rezzonico.

SOMMARIO

IX Prefazione di Maria Beatrice Failla

1 Allestire il Settecento. Dalla nascita dei Musei Civici di Venezia all'ambientazione di Ca' Rezzonico

I PARTE

5 1. Esporre il Settecento a Venezia dagli allestimenti di Ca' Correr alle Procuratie in Piazza San Marco

6 1.1 Teodoro Correr e le origini della collezione settecentesca

10 1.2 Dalla casa-museo al Civico Museo Correr

12 1.3 Il trasferimento al Fondaco dei Turchi e il progetto museale di arti applicate

16 1.4 L'appartamento settecentesco per il bicentenario goldoniano del 1907: da mostra temporanea ad allestimento permanente

19 1.5 La Commissione del 1919 e le proposte di riordino museale

22 1.6 Il trasferimento alle Procuratie e l'allestimento ambientale

23 1.7 Le *period rooms* e la consacrazione del Settecento

29 2. La mostra del Settecento Italiano del 1929, prodromo di Ca' Rezzonico

II PARTE

49 1. Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano

57 2. Costruire una collezione per il nuovo museo

85 3. Quale ambientazione?

99 4. Il museo come specchio della fortuna critica?

99 4.1 Il problema del Seicento e la costruzione del "Settecento veneziano"

100 4.2 Un pantheon pittorico: la consacrazione espositiva di Giambattista Tiepolo

103 4.3 Giandomenico Tiepolo: riconoscimento e subordinazione

104 4.4 I Guardi: il museo come dispositivo di dibattito critico

106 4.5 Pietro Longhi: cronista amabile o narratore complesso?

107 4.6 «Troppo freddi» e «troppo lodati»: Lazzarini e Rosalba Carriera tra svalutazione e resistenze critiche

109 4.7 Gerarchie di medium: mobilio e lacche, quando l'arredo diventa protagonista

110 4.8 La scultura fra esposizione e resistenze critiche: Brustolon e oltre

111 4.9. Cartoline, guida e ambienti: la fortuna critica vista dal pubblico

112 4.10. Il museo di Ca' Rezzonico: uno specchio fedele, ma parziale

115 5. Le mostre degli anni Trenta

116 5.1 Le porcellane di Venezia e delle Nove

117 5.2 Le feste e le maschere veneziane

120 5.3 Lacche veneziane del Settecento

122 5.4 Maioliche venete del Settecento

127 Tavola delle abbreviazioni degli istituti conservatori

127 Elenco delle sigle e abbreviazioni

129 Bibliografia

145 Atlante fotografico

Prefazione

Il libro di Antonio Cipullo chiude la serie di monografie inquadrate nel Programma Barocco della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, concludendo la linea di indagine dedicata alla fortuna della cultura figurativa del Sei e del Settecento e ai processi attraverso i quali, nel corso del Novecento, artisti e correnti a lungo marginalizzati dalla critica sono stati progressivamente restituiti alla storia dell'arte europea e internazionale.

Il progetto *Quale Barocco?*, da me ideato nel 2021 e conclusosi nel 2025, si proponeva di approfondire alcuni aspetti della rivalutazione della cultura figurativa del Sei e del Settecento nel corso del XX secolo, assumendo come prospettiva privilegiata l'analisi dei confronti e degli accostamenti tra le opere sulle pareti dei musei e delle esposizioni temporanee.

L'intento era quello di elaborare una lettura capace di tenere conto dei percorsi della critica, della letteratura artistica e delle diverse prospettive culturali, partendo al contempo dagli stimoli visivi prodotti da nuovi e significativi accostamenti di opere d'arte. Nel corso del Novecento, questi confronti hanno generato una rinnovata modalità di guardare al Barocco, favorendo nuove riflessioni e contribuendo a definirlo come uno dei motori della modernità.

La scommessa del programma di ricerca consisteva nel condurre giovani studiose e studiosi lungo un percorso che, muovendo da un approccio inizialmente bidimensionale all'analisi degli artisti del XVII secolo – considerati entro il loro contesto stilistico e secondo il perimetro cronologico della loro produzione – approdasse a una lettura più stratificata e complessa dei processi di fruizione e di rivalutazione critica. Alla base di tale impostazione vi era la consapevolezza che proprio questi percorsi abbiano contribuito e contribuiscano tuttora a condizionare il nostro modo di guardare e interpretare il Barocco.

Tra gli aspetti più ambiziosi del programma di ricerca si collocava quindi l'analisi delle modalità espositive della produzione artistica dell'età barocca: una sfida che è stata raccolta in maniera convincente dalle indagini di Cipullo che hanno saputo intrecciare diverse prospettive di ricerca.

Il volume ricostruisce la progressiva fortuna espositiva del XVIII secolo attraverso la storia dei Musei Civici di Venezia, dalle origini della collezione di Teodoro Correr alla costituzione del Museo del Settecento di Ca' Rezzonico nel 1936. Al centro dell'indagine sono gli allestimenti, le trasformazioni degli spazi e i criteri che, nel corso di oltre un secolo, determinarono la selezione, la disposizione e l'interpretazione delle opere.

Dalla casa-museo di Ca' Correr al Fondaco dei Turchi, dall'appartamento settecentesco realizzato nel 1907 per le celebrazioni goldoniane alle Procuratie Nuove e alle prime *period rooms* degli anni Venti, il Settecento emerge progressivamente da una dimensione prevalentemente documentaria e memoriale per acquisire uno statuto autonomo nella storia dell'arte e della museografia veneziana. Parallelamente, le vicende del museo si confrontano con una tensione destinata a caratterizzare a lungo la cultura museale del periodo: quella fra classificazione scientifica e ambientazione, fra conservazione del documento e ricostruzione evocativa, fra leggibilità dell'opera e restituzione dell'atmosfera storica.

La vicenda degli allestimenti rivela così un processo più ampio, nel quale il museo non si limita a conservare il patrimonio, ma contribuisce attivamente a costruire la memoria della città e a definire le forme attraverso cui il suo passato viene riconosciuto e trasmesso. La progressiva valorizzazione del Settecento veneziano appare pertanto inseparabile dalla trasformazione delle istituzioni museali e dalla ricerca di nuovi modi per rappresentare la civiltà veneziana.

Attraverso l'esame di documenti, cataloghi, fotografie, progetti e testimonianze degli allestimenti, il volume segue questo percorso fino alla nascita di Ca' Rezzonico, individuandovi non un episodio isolato, ma l'esito di una lunga sperimentazione museografica. La storia del museo diviene così anche storia dello sguardo rivolto a un'epoca: una storia di selezioni, ricomposizioni e interpretazioni che ha contribuito a definire, nel Novecento, la fortuna critica ed espositiva del Settecento veneziano.

La vicenda ricostruita mostra dunque il carattere necessariamente selettivo della memoria museale e il ruolo degli spazi espositivi nella definizione dei significati attribuiti alle opere. Fra esigenze scientifiche e suggestione ambientale, classificazione e ricostruzione, valore documentario e autonomia estetica, il Museo Correr diviene il principale laboratorio veneziano nel quale si elabora la progressiva consacrazione del Settecento. Ca' Rezzonico, nel 1936, raccoglierà e organizzerà in una forma istituzionalmente compiuta gli esiti di questa lunga sperimentazione, trasformando un secolo progressivamente riscoperto in un autonomo oggetto di conoscenza,

Tra i meriti della ricerca di Cipullo è da annotare quello di aver restituito finalmente le diverse sfaccettature della cultura di ambientazione museale della prima metà del XX secolo, che si nutre di accenti populisti nella riproposizione delle residenze storiche ambientate a favore del grande pubblico, ma acquisisce anche un linguaggio museografico più orientato verso una maggiore rarefazione degli oggetti ambientati, così come a Venezia è meravigliosamente in grado di sperimentare Nino Barbantini nei suoi allestimenti. Il testo si confronta con disinvoltura e rigore

con tipologie diverse di testimonianze archivistiche e bibliografiche al cospetto delle fonti visive e si muove nel solco dei più rigorosi studi museologici.

Il volume consolida così una riflessione significativa non soltanto sulla tradizione espositiva del Sei e del Settecento a Venezia, che incontra nelle sale del Museo Correr un formidabile terreno di sperimentazione già a partire dagli anni Venti e intercetta le pratiche ostensive delle memorie civiche di inizio secolo, ma una sistematizzazione critica e più allargata delle pratiche museologiche del Novecento che, tra estetica dell'ambientazione e rigore filologico, passano inevitabilmente per la via della rivalutazione critica del Barocco.

MARIA BEATRICE FAILLA

Allestire il Settecento:
dalla nascita dei Musei Civici di Venezia
all'ambientazione di Ca' Rezzonico

Questo volume conclude un percorso di ricerca lungo e, per molti aspetti, sorprendente, reso possibile dal sostegno e dal confronto con istituzioni e studiosi ai quali desidero esprimere la mia gratitudine.

Il primo ringraziamento va alla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, per aver creduto e sostenuto il progetto dal quale questo libro ha preso forma e per avermi offerto un contesto di ricerca e di discussione scientifica particolarmente fecondo. Sono profondamente grato a Maria Beatrice Failla per il confronto, gli stimoli e la generosità con cui ha seguito il lavoro; a Michela di Macco per l'attenzione riservata alla ricerca e per le riflessioni che ne hanno accompagnato lo sviluppo; a Elisabetta Ballaira e Maria Francesca Bocasso per la disponibilità, la professionalità e il prezioso sostegno assicurato lungo tutto il percorso.

Una ricerca fondata in larga parte sulle fonti d'archivio deve molto alla competenza e alla disponibilità di quanti quotidianamente ne custodiscono e rendono accessibili i materiali. Per la Fondazione Musei Civici di Venezia desidero ringraziare Monica Viero, responsabile Biblioteche e Archivi, per l'aiuto ricevuto nelle numerose ricerche condotte presso la Biblioteca del Museo Correr; Dennis Cecchin, dell'Archivio Fotografico, per la disponibilità e l'assistenza nelle ricerche sulle collezioni fotografiche; Alberto Craievich, responsabile di Ca' Rezzonico - Museo del Settecento veneziano, per il confronto e la disponibilità con cui ha seguito la ricerca; e Rossella Granziero, del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Un particolare ringraziamento va inoltre a Valeria Cafà, già responsabile della conservazione delle collezioni del Museo Correr e oggi dirigente del Settore Musei Civici del Comune di Vicenza, per l'attenzione e la disponibilità con cui ha accompagnato alcune fasi della ricerca nell'archivio del museo.

Sono inoltre grato a Marta Boscolo Marchi, dell'Archivio storico della Direzione regionale Musei nazionali Veneto, e a tutto il personale dell'Archivio Storico della Celestia del Comune di Venezia, per la competenza, l'assistenza e la cortesia dimostrate durante le ripetute campagne di consultazione.

Un sincero ringraziamento va anche alla Biennale di Venezia e, in particolare, alla dott.ssa Judith Kranitz, dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), e al dott. Edoardo Armando Barbero, della Biblioteca dell'ASAC, per la disponibilità e il prezioso supporto alle ricerche.

Alla Fondazione Giorgio Cini rivolgo un sincero ringraziamento a Monica Bassanello, della Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, e a tutto il personale della Biblioteca dello stesso Istituto, per la disponibilità e il supporto offerti nel corso delle ricerche.

Sono infine grato a Stefania Ventra, dell'Università Ca' Foscari Venezia, per l'interesse mostrato verso questo lavoro, per i suggerimenti e per il proficuo confronto scientifico; e al dott. Samuel Cimma, per l'attenta lettura del testo e per le osservazioni che ne hanno accompagnato la revisione.

Il ringraziamento più personale va, infine, a mio marito, Yuri Ceccaroni, per il sostegno quotidiano, la pazienza e la presenza costante, senza i quali questo lavoro non sarebbe stato soltanto più difficile, ma forse nemmeno immaginabile.

I PARTE

1. Esporre il Settecento a Venezia: dagli allestimenti di Ca' Correr alle Procuratie in Piazza San Marco

Affrontare la fortuna espositiva del Settecento, e più in generale del barocco, a Venezia nel primo Novecento richiede, in ragione della natura e della storia delle collezioni del Museo Correr, un passo a ritroso: occorre risalire ai momenti immediatamente precedenti la fondazione del museo e alla successione dei suoi primi allestimenti, che fin dall'inizio presentarono al pubblico e agli studiosi opere e manufatti del XVII e XVIII secolo.

La ricezione del Settecento veneziano, in particolare, non conobbe vicende critiche del tutto sovrapponibili a quelle di altri contesti italiani ed europei. In ambito locale il XVIII secolo fu investito di una forte valenza nostalgica, finendo progressivamente per essere percepito come l'ultima stagione felice di Venezia, ancora capitale di una Repubblica indipendente e forte di una reputazione internazionale ampiamente riconosciuta. Era, infatti, il tempo in cui la città, pur avendo ormai perduto il primato sui mari, continuava nondimeno a misurarsi con le altre capitali europee non più sul terreno della potenza militare, bensì su quello, non meno decisivo, della produzione culturale, che conobbe in quegli anni una straordinaria vitalità in diversi ambiti; tra essi spiccarono senza dubbio i risultati raggiunti nelle arti figurative, nel teatro e nella musica.

A questa immagine del Settecento come ultima età di equilibrio, di splendore e di autorevolezza internazionale si accompagnò la progressiva cristallizzazione del volto stesso della città e delle sue tradizioni civiche, cerimoniali e figurative. Tale processo trovò nella rappresentazione dei vedutisti settecenteschi la formulazione più felice e duratura, destinata a fissare la percezione dello spazio urbano, tanto per gli osservatori stranieri quanto per la memoria locale. Proprio la sovrapposizione tra memoria urbana, mito civico e immagine artistica contribuì a fare del Settecento veneziano non soltanto un'epoca storica, ma un repertorio simbolico disponibile per successive operazioni di ripresa, reinvenzione e identificazione culturale. Già dalla seconda metà dell'Ottocento si definì, inoltre, un vero e proprio revival neo-rococò che, a Venezia, assunse tratti particolarmente riconoscibili e si accompagnò a un rinnovato interesse per Carlo Goldoni. La sua fortuna non ebbe soltanto rilievo letterario o teatrale, ma offrì una chiave interpretativa più ampia per la rilettura dell'intero Settecento veneziano. Lo sguardo goldoniano di osservatore del vero, attento ai comportamenti, alle relazioni sociali, ai rituali della quotidianità e al teatro della vita urbana, alimentò non solo la ripresa delle commedie, ma anche l'immaginario di artisti e scrittori impegnati nella reinvenzione di quel secolo. Il recupero del Settecento non si risolse pertanto in una mera ripresa antiquaria o decorativa, ma assunse la forma di una complessa operazione di mediazione culturale, nella quale il passato veneziano veniva filtrato attraverso le esigenze espressive del

presente e riletto come repertorio di forme, atmosfere, soggetti e valori figurativi[1]. Attraverso la lente della modernità, pittori come Giacomo Favretto ed Ettore Tito rilessero, ciascuno secondo la propria sensibilità, il cromatismo di Giambattista Tiepolo, l'attenzione per le scene di genere e per il «teatro della vita» proprio delle opere di Pietro Longhi, nonché le atmosfere di Francesco Guardi[2]. Nella loro opera il riferimento al Settecento non si esauriva in un esercizio di imitazione stilistica, ma riattivava alcuni nuclei strutturali della tradizione figurativa veneziana: la qualità luminosa e atmosferica della pittura, la centralità del racconto visivo, l'interesse per la società colta tanto nei suoi aspetti cerimoniali quanto in quelli più intimi e quotidiani, il rapporto fra figura e spazio urbano, fra scena e osservazione del costume. Nella medesima prospettiva si collocano Francesco Zanin, Raffaele Mainella, Guglielmo Ciardi e Ippolito Caffi, che, con accenti e risultati differenti, testimoniano la persistenza e la capacità di adattamento della cultura figurativa vedutista. Questo mostra come la pittura di veduta e di costume non si interrompa con la fine della Repubblica, ma continui a protrarsi, trasformarsi e ridefinirsi tra Settecento e primo Novecento, quasi senza soluzione di continuità. Più che una sopravvivenza passiva, si tratta dunque di una continuità dinamica, nella quale il Settecento viene costantemente assunto come serbatoio di modelli visivi e mentali, offrendo alla modernità non soltanto motivi iconografici, ma anche forme di autorappresentazione della città, della sua memoria e del suo mito.

Per ripercorrere la fortuna espositiva e collezionistica del Settecento attraverso gli allestimenti dei Musei Civici di Venezia nel Novecento è dunque necessario tornare alla storia dell'istituzione e metterne a fuoco la cronologia. Nell'arco di poco più di un secolo – dalla donazione Correr del 1830 all'apertura del museo del Settecento veneziano a Ca' Rezzonico nel 1936 – le collezioni civiche attraversano una serie di passaggi decisivi: il primo allestimento della casa-museo a san Giovanni Decollato, aperta al pubblico nel 1836; il trasferimento e la parziale trasformazione in museo d'arte applicata al Fondaco dei Turchi a fine Ottocento; il riordino postbellico e l'insediamento nelle Procuratie Nuove dopo il 1922. È entro questa sequenza segnata dalla continuità delle collezioni e dalla discontinuità di sedi, assetti espositivi e progetti museali, che va letta la fortuna espositiva del Settecento veneziano. In questo quadro, occorre soffermarsi, sia pure per cenni, sulla figura di Teodoro Correr, il collezionista che, nella costruzione delle proprie raccolte, riservò una particolare attenzione alla rappresentazione di questi secoli.

1.1. Teodoro Correr e le origini della collezione settecentesca

Per comprendere appieno le modalità di sedimentazione ed esposizione del Settecento nelle istituzioni museali veneziane è necessario tornare alla figura di Teodoro Correr e al carattere fondativo della

[1] PAVANELLO 1983, p. 213; CRAIEVICH 2023, p. 161.

[2] CARTOLARI 2024, pp. 343-346.

sua raccolta, che fin dagli esordi incluse significative testimonianze di questa stagione artistica. Già al momento del trasferimento delle collezioni, del palazzo e di tutto il patrimonio di Correr alla città di Venezia nel 1830, si delineava un ricco *corpus* di opere d'età barocca, destinato a costituire il nucleo fondante della futura quadreria del museo.

Il Seicento e il Settecento furono, infatti, costantemente presenti negli allestimenti del museo, attraverso dipinti, mobili, sculture, memorie patriottiche e altre tipologie di oggetti, sin dall'apertura dell'istituzione a Ca' Correr. Tale continuità espositiva è testimoniata sia da una serie di disegni di Vincenzo Lazari – terzo direttore, dopo Marco Antonio Corniani degli Algarotti e Luigi Carrer, e primo vero 'ordinatore' del palazzo di san Giovanni Decollato – che illustrano le pareti del museo (figg. 1-4)[3], sia dalla *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, ossia il primo elenco delle opere esposte, stilato dallo stesso conservatore nel 1859[4]. Tale interesse, come quello riservato ai 'primitivi', risulta di per sé straordinario, ma non costituisce un caso isolato[5], se si considera che la collezione si formò tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, in un periodo dominato dal gusto neoclassico, che non nutriva particolare predilezione per quei secoli. Le radici di questa scelta, apparentemente controcorrente, vanno ricercate nella figura singolare e ancora non sufficientemente indagata del collezionista Teodoro Correr.

Teodoro, nato nel 1750 in seno a un'antica famiglia patrizia, evitò con una certa determinazione l'assunzione di incarichi pubblici. Ricevette la sua formazione dai padri teatini di san Nicola da Tolentino e presso il collegio di san Cipriano a Murano. Come dettato dal suo rango, nel 1775, all'età di venticinque anni, prese posto nel Maggior Consiglio e fu eletto Savio agli Ordini. Ricoprì, seppur apparentemente con riluttanza, diverse magistrature fino al 1788, anno in cui prese i voti come abate e, pronunciando gli ordini minori, si sottrasse definitivamente all'obbligo di assumere cariche pubbliche. Già nel 1787, in una missiva indirizzata al doge, chiese di essere sollevato dall'incarico di governatore di Treviso, adducendo la mancanza di mezzi adeguati a sostenere tale ufficio. In seguito, con l'abdicazione del Maggior Consiglio, presentò simili richieste ai governi che si susseguirono, tanto francesi quanto austriaci, ottenendo di essere esentato da qualsiasi impegno pubblico[6]. Già negli ultimi decenni della Repubblica Correr poté dedicarsi a forme di collezionismo orientato alla conservazione della memoria veneziana. Tale

[3] BMCV, MS. Correr, 1472, «Ordinamento primitivo della Raccolta del N.U. Teodoro Correr e disegni varii di oggetti conservati nella stessa. A cura di V. Lazari 1859». Si veda ROMANELLI 1988, pp. 16-22; Id. 2005, p. 352; BELLIENI, MENEGATTI, DEL NEGRO 2018, pp. 180-181.

[4] LAZARI 1859.

[5] Si pensi alle figure di Ascanio Molin o Tommaso Obizzi. OLIVATO 1981, pp. 29-36; CABURLOTTO 2002, pp. 187-209; CANDEAGO 2023, pp. 37-52.

[6] Sulla vicenda biografica di Teodoro Correr cfr. ROMANELLI 1983, pp. 509-512.

interesse si articolò lungo direttrici diverse ma complementari, che comprendevano materiali eterogenei, dai dipinti agli archivi.

«Teodoro Correr vista cadere la patria qui ne volle salve molte onorate memorie», recitava una targa posta originariamente all'ingresso del museo: dopo il 12 maggio 1797, infatti, si accentuò in lui l'impulso di salvare dalle alienazioni e dalle dispersioni ogni possibile manifestazione della civiltà veneziana ormai al tramonto.

Alla morte di Correr, sopraggiunta nel 1830, la sua dimora a san Zan Degolà, composta da tre saloni e circa venti stanze, era stipata da ogni sorta di cimeli: dipinti, statue antiche e moderne, codici miniati, monete e medaglie, libri, gemme, cammei e, in particolare, album di disegni. Le principali direttrici che strutturarono il profilo collezionistico di Correr restituiscono un regime di selezione solo parzialmente allineato alle posizioni più ortodosse del collezionismo coevo[7]. Esso si caratterizzò, in primo luogo, per una significativa autonomia di criterio e per un'estensione dell'orizzonte delle acquisizioni sul piano cronologico, tipologico e di genere; in secondo luogo, per una marcata propensione all'accrescimento quantitativo della raccolta, più che a una selezione esclusivamente orientata da gerarchie di eccellenza formale, anche a costo di includere nuclei e singoli esemplari di qualità disomogenea. Tale impostazione, tuttavia, non precluse l'acquisizione di opere di primaria rilevanza. Un tratto ulteriormente qualificante fu infine l'attenzione per oggetti dotati di valore documentario, memoriale e familiare, indice di una pratica collezionistica in cui la dimensione estetica coesiste con una marcata funzione testimoniale. A questo proposito Lazari, nella *Notizia delle opere d'arte* del 1859, scriveva di Teodoro collezionista: «si pensi come un collettore, per possedere un solo oggetto pregevole deve talvolta adattarsi ad acquistare le dozzine, se non forse anche le centinaia d'inconcludenti»[8].

Dall'analisi degli elenchi e dei primi cataloghi della collezione Correr emerge chiaramente che l'interesse del collezionista per l'età barocca non fu dettato da circostanze contingenti o casuali. Al contrario, la raccolta testimonia una vasta e articolata presenza di autori, tra i massimi interpreti della stagione artistica appena conclusa, come Francesco Guardi e Pietro Longhi, per i quali egli nutrì una particolare predilezione[9], accanto a comprimari e minori – ma non a grandi opere di Giambattista Tiepolo, che entreranno nelle collezioni civiche solo nel Novecento – e ad artisti del Seicento, secolo allora tutt'altro che apprezzato. Tra questi, si ricordano autori di rilievo quali Pietro Bellotti, Giulio Carpioni e Bernardo Strozzi. L'interesse di Correr per questi secoli si riflette anche nella sua collezione di disegni, che include opere di maestri come Giovanni Carboncino, Jacopo Amigoni, Rosalba Carriera, Gaetano Gandolfi,

[7] HASKELL [1963] ed. 2019, p. 517.

[8] LAZARI 1859, p. V.

[9] HASKELL [1963] ed. 2019, p. 519.

Guercino, Gaspare Diziani, Francesco Fontebasso, Michele Marieschi, Pietro Antonio Novelli, Giambattista Piazzetta e Giovanni Battista Pittoni.

Come osservato da Pignatti, emerge una particolare inclinazione verso alcune tipologie di soggetti, probabilmente riconducibile allo spirito conservatore del collezionista e alla sua volontà di documentare la società in cui viveva. Le categorie più rappresentate includono i ritratti – tanto quelli destinati alla sfera privata quanto le solenni raffigurazioni pubbliche – e le scene di costume e di figura[10]. Più volte la critica ha insistito sull'assenza, nella collezione di Correr, del vedutismo, che non risulta sostanzialmente rappresentato, nonostante non sarebbe stato difficile per lui acquisire tali opere sul mercato artistico veneziano dell'epoca. Fanno eccezione una veduta del *Canal Grande a San Vio* oggi attribuita alla bottega di Canaletto, ma ritenuta autografa da Lazari[11], la veduta di *Porto fluviale* di Luca Carlevarijs[12], alcuni disegni del fondo Guardi[13] e poche altre opere. Sembra che, nella sua vorace ricerca di manufatti e documenti volti alla conservazione della memoria della civiltà veneziana, Correr non ritenesse essenziale immortalare né l'immagine urbana, forse perché convinto della sua sostanziale immutabilità[14], né quella delle sue cerimonie pubbliche. Dal punto di vista di un patrizio veneziano, questo genere pittorico doveva apparire rivolto principalmente ai forestieri e quindi meno rilevante per la preservazione della memoria storica e culturale della città. Per Teodoro, l'interesse sembrava piuttosto rivolto alla rappresentazione delle persone e delle istituzioni che avevano plasmato Venezia – dogi, procuratori, capitani da mar – più che alla documentazione dei suoi paesaggi urbani, i quali potevano apparire come semplice curiosità.

Sembra inoltre che l'interesse di Correr per la rappresentazione della società veneziana si concentrasse soprattutto sulle scene di genere, caratterizzate da un marcato grado di intimità privata e di realismo, piuttosto che su fastose e celebrative composizioni allegoriche. A conferma di ciò, tra le opere donate nel 1830, stando ai primi cataloghi del museo, non figurava quasi alcun dipinto di Giambattista Tiepolo. Le celeberrime opere di Tiepolo giunte nelle collezioni civiche veneziane furono infatti acquisite solo successivamente, attraverso donazioni[15] o acquisti[16]. Questa assenza riguardava anche le collezioni grafiche, dove si trovavano soltanto pochi fogli e trentatré lastre di rame di Giambattista e Giandomenico. Va precisato che, per quanto concerne le lastre, l'interesse del collezionista potrebbe essere stato legato più alla tecnica che all'autore, dal momento che Correr ne raccolse ben 146 in totale. Tuttavia, i soggetti

[10] PIGNATTI 1960, pp. 8-9.

[11] LAZARI 1859, p. 23.

[12] PIGNATTI 1960, p. 41.

[13] *Disegni antichi del museo Correr di Venezia* 1983.

[14] HASKELL [1963] ed. 2019, p. 519.

[15] Il dipinto *Zefiro e Flora* giunse in proprietà del comune assieme a Ca' Pesaro nel 1899, a seguito della donazione della contessa Felicita Bevilacqua, ma venne riconosciuto e pubblicato solo nel 1925 da Fiocco (FIOCCO 1925, p. 396).

[16] *La nobiltà e la virtù che abbattono l'ignoranza*, così come i due imponenti affreschi di Ca' Rezzonico, entrarono in proprietà del comune di Venezia solo nei primi anni Trenta. Si veda *infra*.

incisi su tali matrici risultano forse più affini al gusto di Teodoro, comprendendo *Scene di fantasia*, soggetti sacri e *Teste di fantasia*[17]. L'assenza di opere di Tiepolo nella collezione di Correr può essere spiegata non solo con motivazioni legate al gusto del collezionista, ma anche con la fortuna critica di Giambattista in quei decenni, che attraversava una fase di declino, segnata già nel Settecento dalle parole di Johann Joachim Winckelmann[18].

1.2. Dalla casa-museo al Civico Museo Correr

Tra il 1830, anno della donazione, e il 1859, quando Lazari pubblica la *Notizia delle opere d'arte*, l'esigenza di dare una sistemazione organica al patrimonio raccolto da Teodoro Correr condusse progressivamente la casa di san Giovanni Decollato a trasformarsi da dimora collezionistica privata in Civico Museo Correr, aprendo un nuovo capitolo anche nell'esposizione del Settecento veneziano.

La prima sistemazione della collezione, probabilmente orchestrata da Filippo Trois, intimo di Correr e suo esecutore testamentario, fu completata entro l'apertura al pubblico nel 1836. Tuttavia, questo primo allestimento peccava per la totale assenza di selezione tra le opere esposte, al punto da rischiare di compromettere la reputazione del neonato istituto[19]. Nel 1850, con l'avvento di Vincenzo Lazari alla direzione del museo, si compì una prima razionalizzazione delle collezioni, trasformando Ca' Correr nel Civico Museo Correr. Seguì la pubblicazione del primo catalogo, il già menzionato *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia* che si presenta, più propriamente, come un elenco delle opere esposte, suddiviso secondo un criterio tipologico: si iniziava con i dipinti, ordinati per scuole – italiane ed estere – quindi le maioliche e le porcellane, esposte seguendo lo stesso principio. Il catalogo proseguiva con i vetri di Murano, i mosaici – di cui una sottocategoria era costituita dai lavori in pietre dure – gli smalti, le gemme, gli avori, gli oggetti intagliati, gli arredi per le stanze, e infine lavori in bronzo, argenteria, damascatura, ferro, le armi, i marmi e le terrecotte. Se per i dipinti veniva offerta una semplice descrizione, accompagnata dalla segnalazione di altre opere dell'autore nel territorio veneziano, alle arti congeneri era dedicato un breve saggio introduttivo che spiegava le principali informazioni tecniche e storiche.

Di questo allestimento si conserva una preziosa e rara testimonianza iconografica, ossia il già menzionato fascicolo di disegni, commissionato da Lazari, che raffigura le pareti con la disposizione degli oggetti. Esso si affianca a una serie più antica, probabilmente realizzata su iniziativa dello stesso Teodoro Correr[20]. Tra le due serie, le principali differenze risiedono nello spostamento degli oggetti, in una

[17] TONINI 2004, pp. 4-7.

[18] Sulla fortuna e sfortuna critica di Tiepolo cfr. FAVILLA, RUGOLO 2012, pp. 183-189.

[19] ROMANELLI 1988, p. 22.

[20] BELLIENI, MENEGATTI, DEL NEGRO 2018, p. 180.

maggiore rarefazione degli stessi, nonché nella scomparsa dei materiali di uso domestico. Tali cambiamenti indicano che, tra le due serie, furono effettuate operazioni volte alla musealizzazione degli spazi e delle sale, senza però stravolgere questa prima sistemazione, che va quindi intesa come diretta emanazione del gusto di Teodoro. L'eccezionalità di questi documenti non si limita all'interesse dell'indagine museografica, ma ha permesso, in anni recenti, ad Andrea Bellieni, responsabile e conservatore del Museo Correr, di rendersi protagonista del riconoscimento, del recupero e del restauro del «mobile barocco di Teodoro Correr», un'opera in legno con intarsi in madreperla che, in seguito ai diversi trasferimenti del museo, era stata smontata e 'dispersa' nei depositi[21] (fig. 3).

I criteri del primo allestimento, secondo quanto emerge dalle due serie di disegni, sembrano rispondere ancora a quelli tipici di una dimora patrizia del XVIII secolo: i dipinti erano disposti su più registri, con opere di maggiori dimensioni collocate al centro e circondate da altre più piccole, in modo da saturare le pareti. Nelle parti più basse, sopra mensole o piedistalli, si possono osservare sculture di piccole dimensioni o vasi in porcellana cinese. In altre sale, le opere seguivano uno schema che richiamava i trionfi militari, con armi e trofei, intercalati dalla presenza di busti, armature e, in un caso, un sarcofago romano e altri frammenti marmorei di provenienze ed epoche differenti tra loro. Il tutto era corredato dalla presenza di mobilio e ricchi tendaggi. L'ordinamento non sembra dunque rispondere ai criteri museografici più aggiornati dell'epoca, che prevedevano, ad esempio, una disposizione per scuole ed epoche e la selezione delle opere migliori, ma piuttosto a un'esigenza di armonia compositiva e formale, nella quale si può cogliere, seppure non in maniera continua, una certa coerenza tra i soggetti iconografici delle opere. Negli armadi e nelle vetrine, che pure sono riprodotti in questa serie grafica, gli oggetti sembrano suddivisi per tipologia di materiale, lasciando intravedere un primo intento classificatore.

In relazione alla presenza di opere del Sei e del Settecento nei primi allestimenti del museo, merita particolare attenzione la parete che accoglieva la grande tela *Orfeo dilaniato dalle Baccanti* di Gregorio Lazzarini. Di fronte a essa, nella stessa sala, era collocato l'*Ercole e Onfale* di Antonio Bellucci (fig. 2), esposto tra due consolle e specchiere settecentesche e circondato da altri dipinti di dimensioni minori. Non si conserva il disegno della parete con la *Battaglia fra Centauri e Lapiti* di Antonio Molinari, che pure risulta citata nel catalogo di Lazari, con un'attribuzione a Lazzarini[22]. Le tre tele, commissionate dal procuratore Vettore Correr per il *camaron* del suo palazzo[23], furono oggetto di una ricomposizione museografica solo nel 1936, quando – dopo essere state disgiunte nei precedenti assetti espositivi – vennero riunite nel

[21] *Ibid*., pp. 180-183.

[22] LAZARI 1859, p. 22.

[23] Da Canal ricorda che i dipinti erano stati commissionati da un procuratore appartenente alla famiglia Correr (PILO 1958, p. 16), successivamente identificato con Vettor Correr da Sorce (SORCE 2005, p. 227). Il quadro raffigurante *Ercole e Onfale* è stato restituito a Bellucci da Martini (MARTINI 1964, p. 16), mentre quello con la *Battaglia fra Centauri e Lapiti* è stato attribuito a Molinari da Ivanoff (IVANOFF 1953, p. 58).

Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico, dove furono riallestite come ciclo decorativo unitario, in una logica di restituzione del loro originario nesso contestuale. Un'altra sala fu dedicata ai celebri dipinti *Il Ridotto* e *Il Parlatorio* di Francesco Guardi[24], ciascuno collocato al centro della parete e circondato dalle scene di genere e costume di Pietro Longhi (fig. 1). Questi ambienti, che vanno immaginati allestiti così per volere di Correr, rivelano una particolare predilezione per i due artisti menzionati, dato il numero e la qualità delle opere da lui acquisite, non limitate soltanto alla pittura. Essendo contemporaneo dei due maestri, è probabile che Teodoro li avesse conosciuti personalmente; certo è che intrattenne rapporti con i loro discendenti, dai quali infatti acquistò i fondi di bottega: i disegni di Pietro Longhi furono comprati direttamente da Alessandro prima del 1813[25], mentre quelli di Francesco Guardi gli vennero ceduti da Giacomo nel 1829[26].

La trasformazione della casa di Teodoro in Civico Museo va letta come un passaggio che anticipa quel più ampio quadro che, nell'Italia post-unitaria, vedrà nel museo civico la forma privilegiata di istituzione preposta alla conservazione. Essa incarna infatti uno strumento di costruzione identitaria che, attraverso la mediazione del patrimonio locale, ambisce a concorrere alla definizione di una memoria nazionale. In questo senso, il carattere municipale e talora scopertamente campanilistico delle raccolte non si oppone al progetto di costruzione politica del Paese, ma ne rappresenta piuttosto una modulazione concreta. La raccolta e l'esposizione di "memorie patrie", tra cui un nucleo particolarmente consistente di opere sei e settecentesche, selezionate e organizzate secondo una narrazione eminentemente veneziana, permettevano così di conciliare orgoglio locale e appartenenza alla nuova nazione. Il Museo Correr, fin dagli esordi, opera dunque come un deposito storico e come un'istituzione profondamente figlia del proprio tempo, in cui la raccolta e l'esposizione delle memorie veneziane partecipano alla definizione di un'identità collettiva e di una coscienza storica cittadina.

1.3. Il trasferimento al Fondaco dei Turchi e il progetto museale di arti applicate

A partire dal 1880, con l'avvio dei lavori di adattamento del Fondaco dei Turchi sul Canal Grande — concepito come sede complementare a Ca' Correr e destinato a ricevere le raccolte di storia naturale, sancendone la separazione sul piano funzionale, spaziale e ordinamentale— e con il progressivo trasferimento delle collezioni, in larga misura compiuto entro il 1890 e accompagnato dalla ripresa, nel 1886, di ulteriori interventi di ampliamento e riassetto degli spazi espositivi[27], il Civico Museo Correr entrò in

[24] I dipinti vennero presentati nel 1859 da Lazari come opere di Pietro Longhi, nonostante nell'inventario manoscritto della collezione Correr del 1830 fossero stati indicati dai pittori Bevilaqua e Florian come 'Guardi'. Cfr. PIGNATTI 1960, p. 96.

[25] PIGNATTI 1987, p. 9.

[26] PIGNATTI 1983, p. 23.

[27] BARIZZA 1988, pp. 291-294.

una seconda fase della propria vicenda istituzionale e museografica. In essa, l'accrescimento delle raccolte impose non soltanto un problema di capienza, ma una più complessiva revisione dei criteri di distribuzione, gerarchizzazione e raccordo dei materiali, nel quadro di un'identità museale in via di ridefinizione, sospesa tra pluralità storico-artistica delle testimonianze e tensione verso un ordinamento unitario, tendenzialmente orientato alla forma del museo d'arte applicata.

In quest'occasione il museo, diretto da Niccolò Barozzi, venne per la prima volta riordinato e ripensato da Angelo Alessandri e Carlo Lorenzetti, superando l'assetto mantenuto all'incirca per cinquant'anni, che rifletteva sostanzialmente quello datogli da Correr. Le collezioni si erano nel frattempo notevolmente arricchite, anche di oggetti sei e settecenteschi, in continuità con la variegata fisionomia che Teodoro aveva dato alle sue raccolte, e le nuove accessioni presentavano a loro volta una grande eterogeneità di tipologie e materiali. L'incredibile varietà delle collezioni pose così la questione della fisionomia da dare al museo nella sua nuova sede. Il piano di riforma fu affidato a Michelangelo Guggenheim e allo stesso Alessandri, che optarono per il modello di museo di arti applicate, cercando di saldare il legame tra industria artistica del presente e tradizione del passato[28]. Tale scelta si inseriva in una tendenza più generale, maturata anche alla luce delle grandi esposizioni nazionali e internazionali di fine Ottocento, che avevano offerto una sorta di laboratorio e di "prefigurazione" per le nuove istituzioni museali: non soltanto vetrine per l'industria nascente, ma anche poderose retrospettive storiche, capaci di proporre al pubblico un canone delle arti applicate e industriali da assumere a modello. Proprio da quel terreno nacquero, negli stessi decenni, i musei di arte industriale, le raccolte di arti applicate e i musei del *genius loci* che si moltiplicarono nelle città italiane, assumendo le sezioni storiche delle esposizioni come matrice e traducendole in dispositivi stabili di conservazione e di educazione del gusto. Il progetto di Guggenheim e Alessandri fu tuttavia recepito solo in parte, sia per la lentezza dei lavori di restauro e (ri)costruzione del Fondaco, sia per il relativamente repentino spostamento del museo alle Procuratie Nuove in Piazza san Marco, promosso da Pompeo Molmenti, che non ne permise la completa attuazione. Questo progetto risultò inoltre ostacolato dal continuo accrescimento delle collezioni, con ingressi di primaria importanza: il legato Balbi Valier (1865)[29], il lascito di Giuseppe Lorenzo Gatteri (1885)[30], l'acquisto dell'armeria Morosini (1895)[31], il deposito del fornimento

[28] ROMANELLI 1988, pp. 22-24.

[29] Al primo legato di Bertuccio Balbi Valier del 1865, seguirono quelli di Teresa Belgrado Balbi Valier (1889) e di Marco Giulio Balbi Valier (1904). Si veda VIERO 2023, pp. 107-122.

[30] Il pezzo di maggior pregio della donazione fu il Quaderno Gatteri, composto da disegni dei Tiepolo; cfr. CAPIZZI 2010, pp. 90-95.

[31] TONINI 2013, pp. 102-106.

Venier dalle Regie Gallerie (1900)[32], l'acquisto Calbo Crotta (1903)[33], gli affreschi di Giandomenico Tiepolo da Zianigo acquistati di concerto con lo Stato (1908).

L'ordinamento del museo si articolava, tra il 1880 e il 1900, in dodici sale, divenute poi ventuno alla fine dei lavori di ampliamento e restauro del Fondaco; esso rifletteva la varietà tipologica degli oggetti e l'assenza di un'idea chiara della forma da dare all'istituzione. Le sale prendevano il nome dal materiale o dalla tecnica che contenevano e solo in due casi da un artista (in entrambe le circostanze uno scultore): la sala del 'barocco' Andrea Brustolon e quella del neoclassicista Antonio Canova. Tuttavia emergeva chiaramente la volontà di ricercare «un ordinamento razionale e scientifico»[34], pur nelle limitazioni dettate dallo spazio a disposizione.

L'allestimento della raccolta Correr al Fondaco, che nel 1898 vide l'arrivo di Angelo Scrinzi alla direzione, si sviluppò alternando soluzioni tendenti all'ambientazione, come la sistemazione dell'armeria Morosini, che riprendeva quella nel palazzo di famiglia in Santo Stefano (figg. 5-6)[35], e altre più vicine ai musei di arti applicate, come la sala dei tessuti approntata nel 1914 con il lascito Guggenheim[36]. Altre cedettero invece il passo a un allestimento visivamente più leggero, per certi versi scientifico, con vetrine entro le quali erano disposti oggetti in serie, con un chiaro intento catalogatore (fig. 7). All'ambientazione delle sale concorrevano sia mobilio e altri oggetti d'epoca, sia una serie di fornimenti in stile commissionati dalla Municipalità per la nuova sede museale[37].

L'allestimento del museo al Fondaco rispecchia in modo paradigmatico alcune tendenze della museografia tra Otto e Novecento. Da un lato, la pratica dell'ambientazione, pur declinata in maniera talvolta generica, risponde a un gusto ancora profondamente romantico per l'interno storico "ricostruito", dove l'accumulo eterogeneo di oggetti – mobili, armi, tessuti, suppellettili – mira a restituire un'impressione di vita vissuta più che un rigore filologico. In queste sale il "vero" e il "finto" si avvicinano, poiché arredi d'epoca, materiali di recupero e fornimenti in stile concorrono alla stessa scenografia evocativa. Dall'altro lato, prendono forma i primi tentativi di ordinamento classificatorio: vetrine tematiche, serie tipologiche, distinzioni per materiali e tecniche, che introducono un principio di razionalizzazione all'interno di un impianto ancora dominato dall'effetto di meraviglia. Il museo appare così diviso tra una funzione storicizzante e una vocazione spettacolare, oscillazione che segna in profondità le pratiche espositive del tempo. Lo conferma la dichiarazione contenuta nella guida del museo del 1909, in cui

[32] BRATTI 1908, p. 29.

[33] MARIACHER 1961, p. 5.

[34] *Cenni intorno all'ordinamento delle varie collezioni* 1880, p. 4

[35] Fatto espressamente dichiarato nella *Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia* 1909, p. 32 e confermato dal confronto tra alcune foto storiche di Naya degli interni di Palazzo Morosini con alcuni scatti delle sale del museo.

[36] MORONATO 1988, p. 211.

[37] BARIZZA 1988, pp. 297-298.

si esplicitava il proposito di «ricostruire col materiale mobiliere e decorativo […] ambienti caratteristici delle varie epoche», con la consapevolezza, tuttavia, che «solo per il Seicento fastoso e soprattutto per il Settecento rimane abbastanza per queste ricostruzioni»[38]. Parallelamente emergeva chiaramente l'influenza del modello del museo di arte industriale, strettamente connessa alla strategia adottata da Venezia dopo l'annessione al Regno d'Italia, volta insieme al consolidamento di una peculiare identità storico-culturale, e alla rinnovata valorizzazione dell'artigianato e delle arti applicate locali, concepite quali strumenti economici e risorse simboliche di una nuova politica culturale e identitaria.

La quadreria, che nel 1909 era parzialmente raccolta nella sala II, restava tuttavia disseminata in quasi tutti gli ambienti del museo, anche per via della cronica mancanza di spazio. Il *pamphlet* edito dal Museo, *Cenni intorno all'Ordinamento* del 1880, denunciava chiaramente quali fossero i criteri ordinativi:

> venne spontaneo il formarne una classe di interessanti ai costumi veneziani, un'altra di ritratti, suddividendo poi i restanti secondo appartenessero alla scuola veneta, altre scuole italiane, o alle straniere, ed esponendo da soli alcuni moderni. Questa divisione fu approvata da una apposita Commissione artistica composta dei sigg. comm. prof. L. Ferrari, cav. prof. P. Molmenti e P. Bedini[39].

Anche in questo allestimento si confermava una presenza consistente di dipinti del Sei e Settecento, con una certa attenzione al genere del ritratto, in particolare quello di stato, segnalati nelle guide per il loro valore documentario e storico, come, ad esempio, i ritratti del doge Silvestro Valier e della dogaressa Elisabetta Querini[40] «interessanti per la storia del costume»[41]. Sono però ancora radi e assai brevi i commenti o i semplici aggettivi che denunciano un riconoscimento del valore artistico delle opere: un bozzetto di Tiepolo è definito «bellissimo», il pennello di Pietro Longhi è «facile».

Molto simile era anche l'ordinamento dei disegni, che nel 1880 si trovavano esposti, in parte, nella prima sala del piano terra, la quale in qualche modo operava una gerarchizzazione tra i fogli nei quali si riconosceva un valore artistico e quelli di carattere documentario. I disegni attribuiti a Caravaggio, Agostino Caracci, Pietro Da Cortona, Guercino, Peter Paul Rubens, Salvator Rosa, Luca Giordano, Gregorio Lazzarini, Sebastiano e Marco Ricci, Giovan Battista Piazzetta, Giambattista e Giandomenico Tiepolo, Michele Marieschi, Rosalba Carriera, ecc., furono raccolti nella sala dedicata all'arte grafica, quelli attribuiti a Canaletto, Francesco e Antonio Guardi, Pietro ed Alessandro Longhi si trovavano

[38] *Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia* 1909, p. 56.

[39] *Cenni intorno all'ordinamento delle varie collezioni ed agli oggetti più rimarchevoli di esse* 1880, p. 6.

[40] I dipinti oggi sono genericamente ricondotti ad un anonimo pittore veneto del Settecento ROMANELLI 1984, p. 31.

[41] *Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia* 1909, p. 38.

invece nella sala detta delle *Memorie veneziane* «perché interessanti particolarmente ai costumi di Venezia», riconoscendone quindi più un valore storico-documentario che artistico[42].

1.4. L'appartamento settecentesco per il bicentenario goldoniano del 1907: da mostra temporanea ad allestimento permanente

Nel contesto delle trasformazioni museografiche che interessarono il Museo Correr nei primi decenni del XX secolo, si colloca l'allestimento, al primo piano del Fondaco dei Turchi, di un appartamento settecentesco – inaugurato nel 1907 in occasione del bicentenario della nascita di Carlo Goldoni e concepito inizialmente come mostra temporanea. Questa iniziativa mirava a offrire al pubblico ambienti evocativi della vita settecentesca, organizzati secondo criteri di 'coerenza' stilistica e cronologica, pur senza aderire rigorosamente a modelli storici specifici. Si trattò, comunque, di una netta rottura rispetto ai precedenti criteri espositivi, che vedevano oggetti e manufatti del Settecento disseminati in diverse sale secondo logiche tipologiche e documentarie. Il bicentenario goldoniano non si limitò, dunque, alla celebrazione della figura del commediografo veneziano, ma rappresentò l'occasione per una più ampia riconsiderazione del XVIII secolo nella politica museale veneziana. Per la prima volta le arti del Settecento furono raccolte in ambienti unitari, riflettendo una rinnovata attenzione alla loro specificità storico-culturale.

L'esposizione sancì l'affermazione, a Venezia, della museografia d'ambientazione, tendenza che trovava una sponda culturale nell'opera di Pompeo Gherardo Molmenti e nel duraturo successo editoriale della *Storia di Venezia nella vita privata,* la cui influenza incise profondamente nella configurazione e nello sviluppo degli assetti museali fra le due guerre. In tal senso, come osservato da Cartolari, l'allestimento del 1907 si inserì in una strategia culturale più ampia volta a ridefinire l'identità storica della città lagunare, intrecciando memoria locale, erudizione municipale e orgoglio civico[43]. Il successo immediato della mostra portò rapidamente alla sua trasformazione in esposizione permanente, confermando la centralità del Settecento nella narrazione storico-artistica della città e ponendo le basi per ulteriori sviluppi museografici, come quelli che, pochi decenni più tardi, avrebbero condotto alla creazione del Museo a Ca' Rezzonico, dove gli echi della retorica di Molmenti sono ampiamente riscontrabili[44].

A partire dal 1907, il primo piano del Museo Correr ospitò dunque l'appartamento settecentesco, allestito nelle sale indicate con le lettere A-B-C-D-E nella planimetria pubblicata nella Guida del museo. L'iniziativa rientrava nelle celebrazioni goldoniane promosse dalla città di Venezia, che culminarono con

[42] *Cenni intorno all'ordinamento delle varie collezioni ed agli oggetti più rimarchevoli di esse* 1880, p. 9.

[43] CARTOLARI 2024, pp. 354-355.

[44] VOLPE 2019.

l'affissione di una targa in bronzo in «stile barocco»[45], come riportato da un articolo de L'*Illustrazione Italiana*, alla base del monumento dedicato a Carlo Goldoni, realizzato da Antonio Dal Zotto nel 1883 e collocato in Campo san Bortolomio.

Tra i membri del comitato per le celebrazioni goldoniane promosso dal comune figurava Angelo Scrinzi, che fin dall'estate del 1906 si impegnò nell'organizzazione di una mostra dedicata al drammaturgo, inaugurata l'anno successivo. L'idea iniziale del comitato prevedeva una mostra documentaria con materiali relativi alla vita e all'opera di Goldoni, privilegiando cimeli e monumenti a lui dedicati. Si optò tuttavia per un approccio diverso, scegliendo di rappresentare il commediografo attraverso una ricostruzione, per certi versi idealizzata, della sua epoca. Seguendo il criterio museografico dell'ambientazione, Angelo Alessandri e Carlo Lorenzetti[46], membri del consiglio direttivo del museo Correr, furono incaricati dell'allestimento dell'appartamento settecentesco[47], articolato in cinque sale. Sebbene la maggior parte delle opere esposte appartenesse al museo, vennero richiesti prestiti sia a privati che a istituzioni pubbliche. I manichini, ad esempio, vestiti con abiti d'epoca delle collezioni civiche, furono concessi dall'Istituto Professionale Femminile Vendramin Corner[48] e dalla locale Accademia di Belle Arti[49]. Lo documenta anche il carteggio intercorso tra Scrinzi e l'ingegner Vittore Ferrua riguardo alla possibilità di impiegare due vetrine settecentesche, recentemente acquistate da Lionello Hierschel de Minerbi e già appartenute ad Antonio Correr[50]. Nella breve ma densa successione di sale erano raccolti, con una densità espositiva talvolta prossima all'affastellamento, alcuni di quei manufatti che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, erano confluiti nelle collezioni pubbliche veneziane – sia civiche che nazionali – tramite donazioni o acquisti. Molti di essi sarebbero poi divenuti elementi centrali della mostra del Settecento Italiano del 1929 e, dal 1936, del museo di Ca' Rezzonico.

Nelle prime due sale furono sistemati (figg. 8-9), secondo un criterio prevalentemente estetico, un salotto dorato con tappezzerie di provenienza Balbi Valier e un altro in lacca gialla, già appartenente ai Calbo Crotta. Sulle pareti, oltre alle specchiere, furono appesi ritratti di dimensioni variabili, la cui assenza di descrizione nella guida suggerisce una destinazione prettamente ornamentale. Nella seconda sala troneggiavano i ritratti ufficiali del doge Paolo Renier e della dogaressa Giustina Donà, opera di Ludovico Gallina, insieme a scene di genere di Pietro Longhi, la cui presenza era imprescindibile in una rassegna

[45] *L'illustrazione italiana*, n. 9, marzo 1907, p. 208.

[46] Su Carlo Lorenzetti, padre del futuro direttore Giulio cfr. FRANCO 2005.

[47] ASMC, b. 56, fasc. 141 1907, pratica del 6 agosto.

[48] ASMC, B. 57, fasc. 112 1908. Il 30 maggio 1908 l'Istituto Vendramin Corner chiede la restituzione dei manichini prestati in occasione della mostra.

[49] ASMC, b. 62, fasc. 15. Il 7 febbraio 1915, distanza di 7 anni dall'inaugurazione della mostra, è richiesta la restituzione di due manichini.

[50] ASMC, b. 56, fasc. 72.

sostanzialmente dedicata alla 'vita privata', per usare le parole di Molmenti, del Settecento veneziano. Tuttavia, l'accumulo di oggetti e arredi, sebbene finalizzato alla creazione di un'atmosfera domestica, risultava talvolta disordinato e finiva per compromettere la leggibilità delle singole opere[51]. Seguiva il salone centrale (fig. 10), decorato con stucchi di gusto rococò, dove, oltre al prezioso mobilio d'epoca, furono sistemati alcuni manichini (le vetrine, visibili in alcune foto ma non in quelle edite nell'*Illustrazione Italiana,* presumibilmente, furono aggiunte nel momento in cui la mostra divenne allestimento permanente). Tra questi, una dama nell'atto di scendere da una portantina laccata evocava una scena di vita quotidiana simile a quelle raffigurate nei dipinti di Longhi. L'inserimento di tali figure, se da un lato mirava a restituire un senso di vitalità agli ambienti, dall'altro accentuava l'effetto di teatralizzazione, avvicinando l'allestimento più a una rievocazione scenografica che a un'esposizione museale in senso stretto[52]. Due celebri opere di Francesco Guardi, *Il Ridotto* e *Il Parlatorio*, descritte come «celebratissimi […] e importanti per la qualità pittorica», contribuivano alla conoscenza della «storia del costume di Venezia»[53]. La sala cinese (figg. 11-12) presentava una tappezzeria decorata, un salotto laccato verde, un lampadario dei Calbo Crotta e altri dipinti di Longhi. In tutte le sale, sopra consolle e tavoli, erano disposte porcellane di varia tipologia, epoca e provenienza, insieme a bronzetti e altri oggetti che, se da un lato appesantivano visivamente gli ambienti, dall'altro contribuivano a evocare nel pubblico lo spirito del tempo passato. Il percorso espositivo si concludeva nella 'Sala Goldoniana' (figg. 13-14), dedicata alla figura del celebre commediografo. Qui erano esposti due ritratti di Carlo Goldoni eseguiti da Alessandro Longhi; sulla parete di fondo campeggiava la sua effigie, affiancata dai due dipinti di Giandomenico Tiepolo già in casa Papadopoli, mentre in una vetrina erano presentate preziose edizioni d'epoca delle sue commedie, insieme ad alcuni documenti.

Il 25 febbraio, esattamente due secoli dopo la nascita del commediografo, fu inaugurata l'esposizione dedicata a Goldoni, che rendeva fruibile alla collettività, per la prima volta, una vasta collezione di mobili settecenteschi che fino ad allora era rimasta custodita nei depositi. Nonostante fosse stata approntata in pochi giorni, e i programmi prevedessero che la rassegna restasse aperta per soli due mesi, la mostra ebbe un notevole successo di pubblico come mostrano chiaramente gli sviluppi successivi. In prima istanza, il 22 aprile del 1907, Scrinzi scrisse al sindaco Filippo Grimani annunciando che l'esposizione avrebbe riaperto i battenti il 27 aprile e sarebbe stata prorogata fino a maggio, così da permettere agli ospiti della VII Esposizione internazionale d'arte di visitare le sale della mostra[54].

[51] CRAIEVICH 2023, p. 163.

[52] *Ibidem.*

[53] *Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia* 1909, p. 65.

[54] ASMC, b. 56, fasc. 87.

Nonostante gli ambienti, riconosciuti da subito come angusti, l'appartamento, invece di essere smantellato, divenne parte integrante dell'allestimento permanente del museo. Alcuni oggetti, prestati per l'occasione, furono restituiti ai loro proprietari, che non desideravano lasciarli in deposito al museo, come il conte Angelo Moro Lin, non disposto a consentire la permanenza dei dipinti di famiglia[55]. Altri, invece, rimasero in deposito fino agli anni Trenta, come le due vetrine settecentesche appartenenti al conte Lionello Hierschel de Minerbi. Rispetto alla mostra temporanea, come si può osservare dal confronto delle fotografie, vennero inserite delle vetrine a protezione dei manichini con gli abiti d'epoca.

Consolidatosi come allestimento permanente, l'*Appartamento settecentesco* si arricchì, analogamente ad altre sezioni del museo, dell'integrazione degli affreschi strappati di Gian Domenico Tiepolo provenienti dalla Villa Tiepolo Duodo a Zianigo. Queste opere, acquistate dal comune di Venezia e dal Regno d'Italia dall'antiquario Antonio Salvadori il 14 agosto 1908[56], furono al centro di un'articolata e prolungata vicenda che vide lavorare congiuntamente Gino Fogolari[57] e Angelo Scrinzi. Destinate infine al museo Correr, le pitture rimasero tuttavia solo parzialmente esposte fino al 1936. Entro il 1909[58], nel salone centrale dell'appartamento fu collocato a soffitto il *Trionfo delle arti*; *Pulcinella sull'altalena*, invece, insieme ad altre scene, venne esposto a parete nella sala VIII del Fondaco.

1.5. La Commissione del 1919 e le proposte di riordino museale

All'indomani della Prima guerra mondiale, con il rientro a Venezia delle opere d'arte ricoverate durante il conflitto, emersero con urgenza le criticità già riscontrate negli spazi del Fondaco dei Turchi e, più in generale, le carenze strutturali e funzionali del sistema museale cittadino. A partire dal 1919 questo scenario alimentò un acceso dibattito all'interno dell'élite culturale veneziana, che sfociò nell'istituzione di una Commissione incaricata di ripensare le strategie espositive e museografiche della città e di adeguare gli spazi museali alle nuove esigenze.

Ben presto la sede del Fondaco dei Turchi si rivelò inadeguata ad ospitare le raccolte civiche, e «il ritorno di tutto il patrimonio d'arte e di cultura allontanato per sicurezza dalla città durante il periodo bellico, risollevò il grave problema rendendolo più acuto e improrogabile»[59] come ricordò Giulio Lorenzetti[60] nel 1919. L'Ateneo Veneto si fece promotore di istituire una Commissione per il riordino delle collezioni d'arte ed Istituti di cultura veneziani, composta da Giovanni Chiggiato, Pietro Orsi, Giuseppe

[55] ASMC, b. 57, fasc. 39. 1908, 2 marzo.

[56] ASCM, b. 88, fasc. 18. Si veda anche COTULLÈ 2022, pp. 79-80.

[57] Su Gino Fogolari si rimanda alla monografia di COTULLÈ 2022.

[58] *Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia*, p. 65.

[59] LORENZETTI 1919, p. 5.

[60] Su Giulio Lorenzetti si veda FIOCCO 1951.

Pavanello, Federico Pellegrini, Aldo Ravà, Francesco Saccardo, Giovanni Costantini, Gino Damerini e i già membri del comitato direttivo del Museo Correr, Gilberto Sacretant e Angelo Alessandri[61].

Le relazioni che si susseguirono delinearono un progetto di radicale riordino dei musei civici e delle biblioteche veneziane e insistettero, inoltre, sull'opportunità di ricollocare, ove possibile e con le necessarie cautele, le opere d'arte nei rispettivi contesti di provenienza:

> […] sull'opportunità di ricollocare al loro posto di ordine, […] con le debite cautele e garanzie, da esaminarsi caso per caso, quelle opere d'arte che varie ragioni e vicende avevano nel passato fatto esulare. Approvato tale criterio, dopo ampia discussione fu espresso il voto che la gran Pala dell'*Assunta* al suo ritorno a Venezia dovesse tornare al suo altar maggiore della chiesa dei Frari, […] e che le tre pale quattrocentesche di Giovanni Bellini di Vettore Carpaccio, di Marco Basaiti, fino ad ora conservata nelle RR. Gallerie dovessero essere ricollocate nella chiesa di San Giobbe[62].

A questo dibattito partecipò, con una comunicazione, anche Ugo Ojetti, che il 2 luglio presentò un progetto relativo alla sistemazione di Palazzo Ducale, del Museo Correr e della Galleria d'Arte moderna di Ca' Pesaro, sostenendo il criterio che le opere d'arte, laddove possibile, sarebbero dovute tornare nel loro contesto d'origine[63].

Giuseppe Pavanello, nella relazione sulle *Questioni relative ai varii problemi artistici e culturali di Venezia* letta il 4 maggio, osservava che il Museo Correr riuniva collezioni troppo eterogenee, disposte secondo un ordinamento tale da generare nel visitatore «un senso di oppressione», sia per la mancata selezione del materiale esposto, sia per la sua distribuzione «farraginosa». Proprio per valorizzare «la grande quantità di mobili (mobili Brustolon e il ricco mobilio del '700) che costituiscono uno dei caratteri speciali» del museo, egli riteneva necessario collocarli in «un ambiente signorile ed artistico» individuando in Palazzo Pesaro una possibile sede[64].

La relazione presentata dalla commissione il 2 luglio proponeva di spartire il museo in tre sezioni: una storica, artistica e industriale, una di storia naturale, una per la biblioteca. La sede unica ideale per il museo veniva individuata in Ca' Rezzonico poiché, con:

> le celebri pitture del Tiepolo, […] col suo mobilio settecentesco, con le cose preziose (stucchi, porte ecc.), che ne sono squisito ornamento, si presterebbe magnificamente allo scopo. Nelle sue sale, […] si potrebbero

[61] LORENZETTI 1919, p. 9. L'elenco dei nomi, così come la relazione letta il 2 giugno 1919 all'Ateneo Veneto da Gino Damerini (DAMERINI 1919, pp. 30-41), si trovano anche in TOMASELLA 2005, pp. 47-48.

[62] LORENZETTI 1919, pp. 6-7.

[63] *Comunicazioni ed Atti della "Commissione per il riordino delle Collezioni d'arte ed Istituti di cultura a Venezia"* 1919, p. 43. Su Ojetti e il ripristino dei contesti Cfr. COTULLÈ 2022, pp. 160-161; NEZZO 2003, pp. 92-95.

[64] PAVANELLO 1919, pp. 18-19.

evidentemente ricostruire molteplici aspetti della vita veneziana, creando un vasto ambiente di suggestione profonda[65].

Il palazzo, secondo questo progetto, sarebbe stato destinato a diventare un museo d'ambientazione, come effettivamente avverrà in seguito. Tuttavia, in questa fase non era ancora concepito come un museo esclusivamente dedicato al Settecento, sebbene fosse già riconosciuta e sottolineata l'importanza delle opere e degli arredi riferibili a questo secolo ivi conservate. L'approccio museografico proposto si inserisce in un quadro metodologico ampiamente consolidato nella cultura espositiva internazionale dell'epoca, che trova riscontro in significative esperienze europee, come il Museo Jacquemart-André di Parigi, concepito come una dimora rinascimentale italiana integralmente ricostruita, o il Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, celebre per le sue *period rooms*, museo largamente conosciuto e apprezzato da Giulio Lorenzetti[66]. Parallelamente, l'influenza dell'opera di Pompeo Gherardo Molmenti si conferma determinante nell'orientare il paradigma estetico e narrativo della museografia veneziana, testimoniando la persistenza di una concezione storico-artistica che non si limitava alla mera ricostruzione filologica, ma mirava a restituire una visione idealizzata ed evocativa, con una chiara funzione identitaria e culturale.

In filigrana a queste proposte si coglie con chiarezza l'aspirazione a fare del Museo civico Correr il principale luogo di autorappresentazione della città. La messa a fuoco della vita veneziana – pubblica e privata – attraverso ambienti, arredi e opere d'arte non risponde soltanto a un intento documentario, ma mira a costruire una narrazione identitaria coerente e riconoscibile. Il Museo civico Correr si definisce così sempre più come il luogo in cui la memoria locale si organizza secondo forme e linguaggi che la rendono presentabile come parte di una storia nazionale condivisa, confermando la funzione del museo come dispositivo selettivo della memoria e come spazio simbolico in cui si negoziano i rapporti fra città, Stato e comunità.

Come osservò lo stesso Lorenzetti, la pubblicazione nel 1919 di tali relazioni poteva apparire superflua, considerando che il comune aveva già deliberato, il 12 settembre dello stesso anno, la richiesta ufficiale allo Stato per ottenere l'ex Palazzo Reale e le Procuratie da destinare a sede del museo. Tuttavia, egli sottolineava come il semplice trasferimento in un nuovo edificio non sarebbe stato sufficiente a risolvere «tutto il vasto e complesso problema artistico e culturale di Venezia». Questa consapevolezza lo portò, nel 1924, a sviluppare ulteriormente la questione in una comunicazione all'Ateneo Veneto, in

[65] DAMERINI 1919, p. 35. Il testo si trova in TOMASELLA 2005, pp. 77-84.

[66] Nel fondo di Giulio Lorenzetti, conservato alla Biblioteca del Museo Correr, (in fase di riordino e inventariazione dal chi scrive), si conservano diversi disegni di opere conservate nel museo berlinese, nonché degli appunti relativi allo stesso che ne indicano una conoscenza diretta.

cui evidenziò la necessità di istituire a Venezia un istituto di storia dell'arte, con l'obiettivo di garantire un approccio sistematico e scientifico alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio cittadino[67].

1.6. Il trasferimento alle Procuratie e l'allestimento ambientale

Nel 1922, a seguito delle riflessioni maturate negli anni immediatamente successivi al primo conflitto mondiale, delle decisioni della Commissione del 1919 e della devoluzione allo Stato dei palazzi della Corona, il Museo Correr fu trasferito nelle Procuratie Nuove, dove prese forma un nuovo allestimento che fece dell'ambientazione uno dei suoi cardini distintivi.

L'influenza di Pompeo Molmenti non si limitò all'eco della sua opera, ma lo vide operare in prima persona per ottenere dallo Stato, a favore del Museo Correr, l'ex palazzo reale di Venezia, all'epoca in cui era senatore del Regno e ricopriva l'incarico di sottosegretario alle Belle Arti[68]. Il trasferimento del museo nella nuova sede delle Procuratie Nuove avvenne nel 1922, sotto la direzione di Daniele Ricciotti Bratti, che dal 1920 ricopriva l'incarico di direttore dell'istituzione. Un ruolo significativo in questo processo fu svolto anche da Giulio Lorenzetti, allora assistente alla direzione e, inoltre, segretario della Classe di Lettere dell'Ateneo Veneto al momento della stesura della *Relazione*.

Il 2 febbraio 1922 apparve sulla *Rivista della Città di Venezia* un intervento di Bratti circa la forma e l'assetto che il museo avrebbe assunto a breve: con spirito conservatore egli scriveva che, «pur trasportandolo altrove […], non è da dipartirsi dalla via sinora seguita; e se la differenza della capacità dei nuovi locali imporrà alcuni cambiamenti, questi potranno riguardare soprattutto il materiale collocamento dei singoli oggetti più che l'ordinamento delle collezioni […]»[69]. Proseguiva quindi informando, tra le altre cose, che l'ultima sala del primo piano avrebbe accolto arazzi e la mobilia di Andrea Brustolon – artista a lui caro, al quale aveva dedicato uno dei primi contributi scientifici pubblicato con intento di recupero su *Emporium* nel 1908[70] – e annunciava che, al secondo piano, una serie di stanze «sarà ridotta ad appartamento settecentesco, con mobili, stoffe, quadri, costumi, curiosità veneziane del tempo»[71]. Emerge quindi, sin da subito, grazie all'abbondanza di spazio, l'intenzione di diradare le opere, per garantirne una

[67] LORENZETTI 1924, pp. 39-60. La relazione è anche in TOMASELLA 2005, pp. 89-98. Si ricorda che in seguito alla comunicazione di Lorenzetti «si raccolsero all'Ateneo un gruppo di amici studio di storia dell'arte» che approntarono una concisa relazione sulle finalità e i criteri secondo cui sarebbe dovuto sorgere il nuovo istituto. Questo comitato era composto da Luigi Coletti, Gino Fogolari, Giulio Lorenzetti, Nino Barbantini, Giuseppe Fiocco, Ricciotti Bratti, Ugo Nebbia, Ferdinando Forlati, Giuseppe Gerola, Luigi Marangoni, Luigi Ferrari, Gino Damerini, Andrea Moschetti, G. Protti, Pier Liberale Rambaldi, Pietro Paletti e Mario Brunetti.

[68] ROMANELLI 1988, p. 24; BARIZZA 1988, pp. 294-295; BASSI, GHIRARDI 2018, pp. 133-138.

[69] BRATTI 1922, pp. 12-13. L'intervento è riportato in TOMASELLA 2005, pp. 85-89.

[70] BRATTI 1908, pp. 17-31.

[71] BRATTI 1922, p. 14; TOMASELLA 2005, p. 85.

migliore fruizione «agli studiosi e alla cittadinanza» e razionalizzare l'allestimento, reiterando al contempo il criterio ambientale già in uso nell'appartamento settecentesco al Fondaco.

Nel breve discorso pronunciato da Molmenti il 30 settembre 1922, in occasione dell'inaugurazione del museo, poi riportato in un articolo dello stesso autore sulla *Rivista della Città di Venezia*, la civiltà veneziana del Settecento fu posta al centro dell'attenzione, benché fosse ancora in attesa di essere allestita. Nel tratteggiare il «tramonto della repubblica», ancora in bilico tra una visione decadentista del XVIII secolo e la sua rivalutazione, Molmenti individuava tuttavia tre nomi che da soli

> basterebbero a dar gloria ad un secolo e ad una nazione. Benedetto Marcello […]; Carlo Goldoni […]; Giambattista Tiepolo s'alza, paolescamente magnifico, facendo rivivere l'età fulgida del Cinquecento e raccogliendo, ad un tempo, quanto il gusto, di far le sottili eleganze del decadimento, trasmetteva ai giorni nostri di eternamente leggiadro[72].

1.7. Le *period rooms* e la consacrazione del Settecento

Tra il 1926 e il 1930, con l'allestimento delle prime *period rooms* al secondo piano delle Procuratie – dalla sala del Trono alle stanze con il ciclo di affreschi strappati di Giandomenico Tiepolo – la vocazione settecentesca del museo trovò una compiuta consacrazione nell'articolazione degli ambienti, dove la realizzazione di vere e proprie stanze d'epoca sancì la più complessa e organica restituzione di quella stagione artistica.

Se è vero che il museo venne aperto al pubblico nella sua nuova sede nel 1922, i lavori di allestimento delle sale procedettero con notevole lentezza. Basti pensare che nel 1929 la sala tiepolesca del Museo Correr, al secondo piano, era ancora nel vivo della sua sistemazione, quando Nino Barbantini[73], incontrando in un primo momento l'opposizione di Bratti, chiese il prestito della scena con *due gentiluomini e una gentildonna di schiena* per la mostra del Settecento Italiano al Palazzo delle Esposizioni della Biennale. Bratti, in una nota polemica diretta al podestà Mario Alverà e al presidente del comitato direttivo del museo Correr, Giuseppe Volpi di Misurata[74], ricordava che «nell'ultima visita al museo, si accordarono nello stabilire che questo Istituto concorresse all'esposizione del '700 con quanto non era ancora esposto al pubblico, perché non ne avesse a risentire danno» e continuava affermando che l'affresco di Giandomenico Tiepolo chiesto da Barbantini:

[72] MOLMENTI 1922, p. 1.

[73] Su Nino Barbantini cfr. *Nino Barbantini a Venezia* 1995; CHIODO 2021; *Nino Barbantini (1884-1952) tra museografia e critica d'arte* 2023.

[74] Su Giuseppe Volpi si rimanda a SEGRETO 2020 con bibliografia precedente.

raffigurante i due gentiluomini è già stato messo sul muro della stanza che immediatamente segue l'ultimo salone aperto al pubblico, stanza alla quale si sta lavorando, come quella che prima di ogni altra bisogna che venga aperta. Togliere l'affresco dal muro significherebbe dover sospendere i lavori di allestimento del museo, fino ad oltre il prossimo Settembre con non lieve inconveniente per il nostro Istituto. […][75].

Se in un primo momento Bratti sembrò aver avuto la meglio, come lascia intendere la comunicazione del 7 maggio ricevuta da Barbantini, in cui si legge «Rinuncio pertanto al desiderio mio di sistemare gli altri affreschi di Gian Domenico in unico locale, che avrebbe richiesto il sussidio anche del rettangolo suddetto»[76], l'opera venne infine concessa in prestito, poiché figurava esposta nella sala 23[77]. Quest'operazione fece slittare il termine dei lavori, che si chiusero solo il 20 settembre del 1930, come informano le fatture della ditta Pasinetti, incaricata delle operazioni di adattamento delle sale[78]. Il nuovo spazio, una lunga infilata di stanze, permise a Bratti e Lorenzetti di approntare un allestimento sicuramente più disteso e rarefatto, senza però rinunciare all'ambientazione che, in alcune sale – come quella del Trono – risulta ancora carica di elementi caratterizzanti e con effetti teatrali e scenografici. Sfogliando le pagine di *Venezia e il suo estuario*, dato alle stampe da Lorenzetti nel 1926, e l'anonimo *Catalogo del Civico Museo Correr* del 1928, si ricava una descrizione piuttosto puntuale dell'ordinamento e dell'allestimento che il Museo Correr aveva assunto dalla sua inaugurazione nel 1922: «è raccolta d'arte e di storia veneziana. Le sue varie collezioni di oggetti d'arte, di ambienti di vari stili, […] aiuta il visitatore a comprendere e a conoscere ciò che fu la vita pubblica e privata degli antichi veneziani»[79], con un'evidente evocazione dell'opera di Molmenti. Al primo piano furono esposte collezioni a carattere storico e «le memorie inerenti alla vita pubblica della antica Repubblica». Negli ambienti del secondo piano «vengono gradualmente sistemate le collezioni d'arte industriale e di ammobiliamenti di varie epoche»[80]. Il percorso si apriva con la sala canoviana, dove fu conservata la decorazione pittorica di Giuseppe Borsato «perchè maggiormente intonato ne risultasse l'ambiente destinato ad accogliere le memorie canoviane». Lorenzetti sottolineò tuttavia che lo scultore visse in pieno Settecento e che se ne ammirava il capolavoro giovanile, il *Dedalo e Icaro*, opera in cui «spirano ancora tutte le attrattive del gusto settecentesco, di una arte non ancora divenuta classica al contatto della severa romanità»[81]. Non a caso, nella guida *Civico Museo Corre*r edita nel 1928, si legge: «nella decorazione delle procuratie […] si ripercosse il cattivo gusto imperante nella seconda metà del secolo scorso»[82].

[75] ASMC, b. 77, fasc. 39, alla data 1 maggio.

[76] ASMC, b. 77, fasc. 39, data 7 maggio.

[77] *Il Settecento Italiano* 1929, p. 73.

[78] ASMC, b. 78, fasc. 67.

[79] LORENZETTI 1926, p. 665.

[80] *Ibid.*, p. 666.

[81] *Ibid.*, p. 667.

[82] *Civico Museo Correr Catalogo* 1928, p. 8.

Nella seconda sala furono protagonisti il *Parlatorio* e il *Ridotto* di Francesco Guardi, esposti su cavalletti in via provvisoria, nell'attesa che al secondo piano fossero ordinati gli appartamenti settecenteschi. Nella saletta VIII dei ritratti dogali, trovarono spazio molte effigi pittoriche settecentesche come quelle dei *coniugi Valier* e di *Paolo Renier* di Ludovico Gallina e *Marino Grimani* di Giuseppe Angeli; qui venne riservato uno spazio anche alla scultura del diciottesimo secolo, presente con il busto di *Bartolomeo Gradenigo* di Antonio Gai e il bozzetto del *doge Silvestro Valier* di Antonio Tarsia. A scandire il percorso con una rappresentazione della vita pubblica e delle pratiche cerimoniali, tra le finestre fu collocata l'*Udienza ducale* di Pietro Longhi, nella quale «partecipano persone mascherate nel caratteristico costume della baute»[83].

Nella sala XV, denominata dalla mobilia Brustolon (fig. 17), venne proposta la prima *period room* del museo, dove fu ricostruito un ambiente seicentesco veneziano, senza particolare attenzione per la filologia, essendo completato da diverse 'incursioni' settecentesche. Lungo le pareti della sala furono disposte, sopra un lungo basamento ligneo – fondendo all'allestimento prettamente ambientale una dimensione più 'museale', quasi a fungere da dissuasore – poltrone e statue portavasi di mori e delle stagioni, dei fornimenti Venier «dove il Brustolon appare come un genuino rappresentante del barocco fastoso anche a scapito della grazia»[84], come ricorda l'anonimo catalogo del 1928. A completare l'allestimento furono aggiunti vasi in porcellana di Cina, maioliche di Delft e veneziane del XVIII sec., cinque grandi arazzi fiamminghi del XVII sec., un tavolo settecentesco intagliato, due lampadari in vetro di Murano, il dipinto *Ercole ed Onfale* all'epoca attribuito a Lazzarini e il ritratto di *Gerolamo Maria Balbi* di Fortunato Pasquetti, che poi troverà posto nella Sala del Trono a Ca' Rezzonico.

Nella sala XVII dei dipinti, che nel 1926 aveva ancora un allestimento provvisorio, furono raccolti alcuni «fra i più pregevoli dipinti della quadreria»: oltre ai primitivi, il *ritratto di Gentiluomo* di Rosalba Carriera, la *torre di Marghera* attribuita a Canaletto, una replica del *banchetto di Nababbo* di Giambattista Tiepolo e due dipinti «fra i più pregevoli per colore e grazia di composizione» di Pietro Longhi, la *mamma e il neonato* e il *La dama nello studio del pittore*. Al secondo piano avrebbero dovuto trovare posto le collezioni d'arte industriale, la quadreria con «dipinti, dal XVI al XVIII sec. di scuole italiane e straniere» e la serie di ambienti veneziani di varie epoche e stili, che, come ricordò Lorenzetti, assieme al «completo Appartamento veneziano del '700»[85] avrebbero costituito una delle più interessanti e caratteristiche attrattive del museo.

Tra il 1926 e il 1928 furono allestite due *period rooms* nelle sale XLVII e XLVIII. La prima, detta del Trono (fig. 18), così denominata per la presenza dello scranno in legno dorato usato da Pio VI durante il suo passaggio a Palazzo Grassi di Chioggia nel 1782, fu caratterizzata da un imponente impianto

[83] LORENZETTI 1926, p. 672.

[84] *Civico Museo Correr* 1928, p. 93.

[85] LORENZETTI 1926, p. 690.

scenografico, messo a punto utilizzando, per la maggior parte, elementi e tappezzerie d'epoca. Dietro al trono era disposto un grande tendaggio in damasco rosso, pendente dal soffitto e retto da due angeli che sostenevano una corona. Le altre pareti furono rivestite di soprarizzo a velluto rosso su fondo broccato d'oro, proveniente dalla basilica di Santa Giustina di Padova, alla quale era stato donato da papa Clemente XIII Rezzonico. Completavano la sala le poltrone di Brustolon «che qui appare tutto pervaso di grazia settecentesca […] é ammirabile, specialmente nei bracciolini delle poltrone, il profondo senso decorativo dell'artista che lo spinge qua e là ad allungare le sue figure femminili perchè la loro linea assecondi armoniosamente quelle del bracciolo»[86]; ai quattro angoli, sopra delle mensole in stile, quattro busti settecenteschi e due grandi vasi di porcella cinese.

Seguiva il salottino settecentesco (fig. 19) dove fu collocato, a soffitto, il *Falchetto* di Giandomenico Tiepolo che, assieme a due monocromi con *Centauri*, *ninfe e satiri* posti come sovrapporte, figurò tra i primi elementi del ciclo di Zianigo a essere allestiti nella sede delle Procuratie. Alle pareti, anch'esse ricoperte di damaschi del Settecento, furono appese piccole tele attribuite a Giambattista Tiepolo e due *teste di santi* di Giambattista Piazzetta. Il tutto fu completato da mobilio veneziano del XVIII in noce.

L'ultima sala dell'appartamento (fig. 21), quella che probabilmente fu concepita come una delle principali, come si è detto, venne allestita in concomitanza della Mostra del Settecento Italiano del 1929, il che ne determinò il temporaneo arresto dei lavori e il completamento solo nel 1930. Qui trovarono posto almeno quattro scomparti degli affreschi di Giandomenico: sulla parete principale *Il mondo nuovo*, a soffitto il *Trionfo delle arti*, su una parete *Due gentiluomini e una gentildonna di schiena* e, di fronte, un'altra figura non identificabile nelle fotografie d'epoca. Sulle porte erano inoltre state riprodotte cornici in stucco, a imitazione di quelle antiche, destinate ad accogliere alcuni ovati.

La successione planimetrica delle sale delle procuratie ben si prestava a questa tipologia espositiva delle *period rooms*, anche se per Barbantini risultava piuttosto insoddisfacente:

> La conformazione planimetrica di quegli appartamenti monotona e povera di effetti, la distribuzione della luce, l'aspetto di quelle stanze sono tali, che le cose esposte si spengono; e le più sacrificate tra tutte erano appunto le opere e le suppellettili settecentesche che più ancora delle altre vogliono esistere ravvolte da una loro atmosfera calda e sensuale[87].

Si delinea, con crescente evidenza, una tradizione espositiva del Sei e del Settecento a Venezia che ebbe nel Museo Correr il proprio laboratorio principale e che, già nel corso degli anni Venti, prima della rassegna del 1929, appare sostanzialmente consolidata. Più che a un'improvvisa irruzione del XVIII secolo nello spazio museale, si assiste infatti a una progressiva trasformazione dei regimi di presentazione

[86] *Civico Museo Correr* 1928, p. 93.

[87] BARBANTINI 1936, pp. 8-9; CRAIEVICH 2023, p. 167.

e di valore attribuiti agli oggetti settecenteschi: inizialmente accolti soprattutto quali testimonianze della memoria civica, patriottica e documentaria, essi furono gradualmente riconosciuti anche come opere dotate di un'autonoma qualità artistica e formale. Tale passaggio non comportò la soppressione della funzione testimoniale, bensì la sua riformulazione entro un quadro interpretativo più articolato, nel quale valore storico, statuto estetico e leggibilità museale vennero a coesistere secondo gerarchie nuove.

In questa prospettiva, l'Appartamento settecentesco del 1907, la mostra del Settecento Italiano del 1929 e l'istituzione di Ca' Rezzonico nel 1936 non costituiscono episodi isolati né cesure assolute, ma momenti successivi di un medesimo processo. Nato come allestimento temporaneo per il bicentenario goldoniano e reso permanente dal favore del pubblico, l'appartamento del 1907 rappresentò un primo dispositivo sperimentale, nel quale furono elaborate soluzioni d'ambientazione successivamente riprese, corrette e ampliate nelle Procuratie. In tal senso, esso costituì una matrice operativa per la successiva elaborazione di *period rooms* dedicate al Settecento veneziano, fino a quando l'ipotesi di un museo interamente consacrato a quel secolo – già percepibile come opzione strutturale all'inizio degli anni Trenta – rese di fatto irreversibile il superamento della soluzione provvisoria.

La mostra del 1929 e il museo del 1936 sancirono quindi, sul piano critico e istituzionale, la progressiva valorizzazione, selezione e risemantizzazione della produzione artistica del secolo, costituendo «un punto d'arrivo per la fortuna critica del Settecento, soprattutto veneziano»[88]. Ciò che tale percorso mette in evidenza è il ruolo attivo del museo nella costruzione del significato storico degli oggetti. Negli anni Venti, l'allestimento del Museo Correr tradusse in forma museografica un paradigma storicistico fondato sulla ricomposizione di ambienti riconoscibili e, ad alta densità narrativa, destinati a restituire tanto un'immagine coerente della civiltà veneziana del XVIII secolo quanto un'esperienza immersiva della "vita veneziana". Tale impianto, rimase tuttavia attraversato da una tensione metodologica fra l'istanza di classificazione sistematica e interpretazione storica dei materiali e una pratica scenografica orientata all'efficacia evocativa, alla continuità visiva e all'effetto d'insieme. La ricostruzione ambientale procedeva infatti mediante il montaggio di elementi spesso eterogenei – arredi, stucchi, tessuti, suppellettili e apparati in stile – conseguendo risultati di notevole suggestione atmosferica, non sempre però pienamente controllati sul piano filologico. Le *period rooms* settecentesche delle Procuratie vanno dunque comprese entro questa dialettica fra documento ed evocazione, funzione educativa e teatralità, razionalizzazione museologica e persistenza del gusto d'ambientazione. Più che semplici antecedenti di Ca' Rezzonico, esse costituirono un essenziale luogo di verifica e mediazione, nel quale il museo negoziò il rapporto fra memoria locale, discorso scientifico e forma espositiva, elaborando linguaggi destinati a trovare nel 1936 una formulazione più organica e istituzionalmente compiuta.

[88] CRAIEVICH 2023, p. 161.

2. La mostra del Settecento Italiano del 1929, prodromo di Ca' Rezzonico

Nel luglio del 1929 fu inaugurata al Palazzo delle Esposizioni della Biennale la mostra del *Settecento Italiano*. L'evento si poneva in continuità con l'esposizione della pittura del Sei e del Settecento tenutasi a Palazzo Pitti nel 1922, organizzata da Ugo Ojetti; la rassegna veneziana, tuttavia, curata da Nino Barbantini e Giulio Lorenzetti, intese abbracciare l'intera produzione artistica italiana del XVIII secolo, dalla pittura alle arti applicate[1]. L'idea dell'esposizione, tuttavia, non fu propriamente veneziana, ma giunse dai salotti del potere romano. Il 30 gennaio 1929, Giuseppe Volpi, conte di Misurata, scrisse dal suo palazzo alle Quattro Fontane al podestà di Venezia, Pietro Orsi:

> il Principe Filippo d'Assia mi ha parlato di un progetto di Esposizione del '700 italiano, pittura, scultura e, soprattutto, ammobiliamento, da tenersi a Roma sotto la Presidenza onoraria di SM il Re. Io gli ho detto che Venezia mi sembrava sede più opportuna per tale esposizione, nei mesi estivi, e SAR ha aderito, dicendogli che come sia necessario che tali esposizioni avvengano in ambienti da' adattare, e non in antichi Palazzi, per esempio nella sede della nostra Biennale, compresi i padiglioni esteri, nei quali potrebbero essere ospitate le opere del 700 italiano che certamente i singoli stati invierebbero per l'occasione, Ma nel 1930 vi è la Biennale, e nel '31 sarà troppo tardi. Crede il municipio di Venezia che la cosa sarebbe ancora possibile per i mesi di agosto e di settembre del corrente anno?[2].

Fu dunque per volontà di Volpi che la mostra venne dirottata a Venezia, poiché, a suo avviso, era «più consona» di Roma a rappresentare il Settecento e, come aggiunse Orsi in una lettera a Mussolini del 28 marzo, «sarà tutta una rievocazione del secolo XVIII, la cui arte ebbe uno dei principali svolgimenti in Venezia[3]». Volpi ne delineò i tratti essenziali, come la sede della Biennale ai Giardini – uno spazio moderno e neutro, appena ristrutturato da Gio Ponti – e la necessità di «adattare» sale, ossia la possibilità di trasformarli in spazi ambientati.

Nonostante la rassegna si proponesse come una mostra dell'intero Settecento italiano, con una chiara connotazione nazionalista – come suggerisce anche la presentazione che Ojetti fece nell'introduzione al catalogo (stampato solo in seguito, nel 1932), dove si celebrava il primato della scuola italiana del XVIII secolo, rispetto alle straniere[4] – essa fu in realtà soprattutto una celebrazione del Settecento veneziano. La rassegna si inseriva infatti nel quadro delle iniziative promosse da esponenti del fascismo locale, impegnati a dare attuazione all'ambizioso progetto della «Grande Venezia», che mirava a restituire alla città

[1] Sulla mostra cfr. TOMASELLA 2007, MESSINEO 2011, FAVARON 2015; PANZOLINI 2020, pp. 119-151, PANZOLINI 2020a, pp. 697-701. Circa i suoi legami con l'istituzione del museo di Ca' Rezzonico VOLPE 2019; CRAIEVICH 2023; CARTOLARI 2024.

[2] ASAC, *Fondo storico, Serie scatole nere,* b. 54.

[3] ASAC, *Fondo storico, Serie scatole nere*, b. 55.

[4] MESSINEO 2011, p. 173.

non solo il suo primato culturale, ma anche una rinnovata centralità economica e politica, perduti dopo l'abdicazione del Maggior Consiglio il 12 maggio 1797. Se a livello locale ciò era sostenuto dal gruppo dei «Sette Savi», tra i cui membri figuravano Barbantini, Fogolari e Gino Damerini[5], l'iniziativa trovò appoggio anche in alcuni esponenti di primo piano del regime: dal già citato Volpi a Giovanni Giuriati, che si impegnò in prima persona per la buona riuscita della mostra, fino a imprenditori del calibro di Vittorio Cini[6].

Le autorità cittadine, tuttavia, non intendevano limitarsi a offrire una semplice cornice all'iniziativa, come si apprende da una lettera del 15 marzo 1929 del podestà Orsi a Giuriati e Volpi, nella quale, in seguito a un colloquio con il commissario straordinario della Federazione Antichità, il comm. Giacomini, egli riferiva le riserve espresse circa l'ingerenza degli antiquari e paventava una possibile rinuncia di Barbantini:

> […] la partecipazione della Federazione Antichità alla organizzazione dell'Esposizione e la presenza di antiquari nella Commissione a cui l'organizzazione stessa rimarrebbe effettivamente affidata. Su questi due punti il comm. Giacomini ha precisamente insistito. Ho fatto qualche osservazione nella parte troppo preponderante che la Federazione voleva avere; ho affermato in modo esplicito che l'Esposizione sarà fatta dagli uffici Municipali, ed ora ripensandoci mi persuado sempre più che questo intervento possa recarci gravi difficoltà. Fino ora noi avevamo ritenuto che dall'organizzazione della Mostra dovessero occuparsi esclusivamente Barbantini e pochissimi fiduciari, uno o due per ogni centro […]. Se le cose dovessero mutare […], egli mi ha dichiarato che non potrebbe più mantenere l'impegno. Sulle considerazioni d'indole generale, che mi rendono dubitoso cioè l'opportunità di comprendere gli antiquari tra gli organizzatori […]. L'Esposizione è desiderabile solamente se si ha la certezza che riuscirà degna in tutto del nome della nostra Città[7].

Intanto, il giorno seguente, Volpi scrisse al direttore del Museo Correr, Daniele Ricciotti Bratti, informandolo dell'iniziativa: «Con Giuriati, col Podestà, col Dottor Barbantini e col Segretario Politico abbiamo combinato un'Esposizione di oggetti, mobilio, quadri, ecc. del Settecento italiano […]. Penso che tu potrai portare un grande contributo all'iniziativa, e conto appunto di parlartene al primo nostro incontro[8]». Solo il 2 maggio Ettore Zorzi, commissario prefettizio succeduto a Orsi, invitò formalmente Ricciotti Bratti a prendere parte al Comitato Generale della mostra.

Direttore generale della mostra fu nominato Barbantini, con Lorenzetti in qualità di vice; i due si avvalsero della consulenza dei membri del comitato direttivo, le cui competenze erano suddivise secondo criteri geografici. Per Venezia, oltre ai già citati Barbantini e Lorenzetti e a Giuseppe Fiocco – che fu

[5] Gli altri membri erano: Giuseppe Fusinato, Gino Fogolari, Omero Soppelsa, Aristide Monalbotti, Nino Barbantini, Alberto Musatti. Sul tema si rimanda a COTULLÈ 2022, pp. 97-111 (con bibliografia precedente); si vedano in particolare POMONI 1998, REBERSCHAK 2002, pp. 1255-1311.

[6] Su Vittorio Cini cfr. *Lo specchio del gusto: Vittorio Cini e il collezionismo d'arte antica nel Novecento* 2021.

[7] ASAC, *Fondo Storico, Scatole Nere,* b. 54.

[8] ASMC, b. 77, fasc. 32.

centrale nell'organizzazione della sezione della pittura – furono coinvolti Gino Fogolari e Vittorio Moschini; accanto a loro operarono storici dell'arte italiani e stranieri quali Roberto Longhi, Matteo Marangoni, Ettore Marangoni, Vittorio Paribeni, Guglielmo Pacchioni, Sergio Ortolani, Leo Planiscig ed Hermann Voss.

In una lettera indirizzata a Orsi e Barbantini del 4 maggio 1929, Lorenzetti delineò un ambizioso programma espositivo pluriennale, fondato sulla suddivisione del Settecento per cronologie, aree geografiche e tipologie artistiche:

> la benevolenza che Lor Signori mi dimostrano in ogni occasione mi incoraggia a interloquire a proposito della mostra del '700, che può essere per Venezia, fonte di onore e di vantaggio, se la si attua per gradi, in lungo ordine di anni, evitandone l'esaurimento *uno contextu*, il che avverrebbe se, fin da principio, si esponesse un po' di tutto, dando alla mostra carattere troppo generale: un argomento veramente inesauribile potrebbe andar sprecato in manifestazioni poco durevoli. Considero la bella iniziativa dal lato storico, dal lato artistico e, sovra tutto, dal lato economico, in modo che serva ad attirare forestieri a Venezia per lunghissimo ordine di anni. La mostra deve riuscire importante, grandiosa, singolare, e il «Settecento» si presta a mirabili iniziative. Il Settecento può essere per ogni ramo, diviso in ragione di tempo: prima metà e seconda metà del Settecento: o primo quarto, secondo quarto, ecc. ecc. Poi, può essere diviso per ragione di luogo: Settecento italiano: o Settecento dell'Italia settentrionale, centrale e meridionale: o, meglio, Settecento per regione: Piemonte, Veneto, Sicilia, Toscana, ecc. Poi, vi è la divisione per materia: dipinti, sculture, mobili, stoffe, vestimenti, vetri, maioliche, teatro, stampa, oreficeria, ecc. ecc. Le stesse materie singole sono suscettive di divisione. Per esempio, la pittura può esser divisa così: ritratti, paesaggi, vedute, scenografie, quadri sacri, quadri decorativi, miniature ecc. ecc. Nel programma si può comprendere, volendo, anche il Settecento degli altri stati, che può, nel futuro, formare oggetto di separate esposizioni: Settecento tedesco, Settecento francese, Settecento inglese, Settecento spagnuolo, Settecento russo. Il Settecento nazionale e il Settecento internazionale possono saturare grandi mostre per un lungo ordine di anni, se si sa dividere, distribuire e diluire sapientemente la materia in ordine di tempo, di luogo e di soggetto. Il mio non vorrebbe essere un programma, ma un programmone: vagheggio una mostra eccezionale, che attiri e incateni l'attenzione del mondo, a traverso il tempo, in modo che Venezia diventi la Mecca del Settecento, e di tutto il Settecento, del Settecento in tutti i paesi, in tutte le manifestazioni: mostra di programma internazionale e di interesse internazionale, anche se, in pratica, daremo grande rilievo alle manifestazioni italiane. A canto della mostra di Arti maggiori e minori, potrà fiorire (e sarebbe tempo) una grande stagione di musica del Settecento, così che Venezia diventi la Bayreuth della musica settecentesca, come ho sempre vagheggiato e proposto[9].

Per l'allestimento Barbantini adottò il criterio dell'ambientazione, già auspicato da Volpi, che nelle sale progettate da Ponti giunse talvolta a un esito in bilico tra gusto modernista e rievocazione storica. Tale modello di ambientazione mirava a costruire soluzioni scenografiche, senza tuttavia occultare la distanza tra antico e moderno, ricreando un tessuto connettivo tra le arti – in particolare pittura e scultura – e gli apparati d'arredo.

Negli ambienti più piccoli, come nella sala 40 dei mobili del comparto piemontese (fig. 22), gli oggetti furono esposti con simmetria e una certa rarefazione, accentuata dal colore chiaro della tappezzeria. Quattro sale furono dedicate alla pittura, senza una titolazione univoca riferita a singoli artisti, bensì con

[9] ASAC, *Fondo storico, Serie scatole nere*, b. 52.

una prevalenza di determinati autori: la sala 10 (Canaletto), la 14 (Giambattista Tiepolo)[10], la 15 (Giovanni Battista Pittoni, i Tiepolo, Sebastiano Ricci e Nicola Grassi), la 16 (Alessandro Magnasco) condividevano una tappezzeria a «fondo comune e carta»[11]; nella sala 29, dedicata alle ceramiche, «stoffa gialla della sala 7» e conci avorio con sagomature dorate.

Un'ulteriore soluzione espositiva si riscontra nella *Sala degli affreschi di Gian Domenico Tiepolo* (fig. 23), dove le pitture furono incorniciate all'interno di modanature in stucco che scandivano ritmicamente la parete, senza tuttavia ricorrere a strategie illusionistiche volte a simulare un'integrazione con un contesto architettonico antico. Tale scelta sembra rimandare direttamente alla sistemazione dei *Tiepolo Sandi* in una parete della Villa di Castelgomberto, residenza del conte Giovanni da Schio, un allestimento di cui si conserva il disegno proprio tra le carte della mostra (fig. 24)[12]. In questa sala Barbantini riuscì a sistemare tutti gli affreschi necessari a soddisfare il suo progetto, nonostante l'iniziale opposizione di Bratti[13] – prefigurando, per certi versi, l'idea del ripristino dell'unità del ciclo pittorico secondo la scansione spaziale di Villa Tiepolo Dudo di Zianigo, che avrebbe poi trovato compimento a Ca' Rezzonico. Pur senza riprodurre integralmente l'assetto di Zianigo, la sistemazione restituiva al ciclo una riconoscibile unità visiva e una notevole capacità evocativa. Emblematico è il commento apparso sulla Gazzetta di Venezia il 21 luglio 1929: «La saletta dedicata agli affreschi di Giandomenico Tiepolo pare assorta nella fresca e silenziosa penombra di certe ville venete sicché in qualche modo ci porta agli ambienti di Zianigo per i quali le pitture vennero create»[14].

Il rapporto tra finzione e realtà appare invece attenuato nell'allestimento del *Ridotto Venier* (figg. 28-29), dove gli ambienti storici favorirono una soluzione più tradizionale, improntata a un'estetica classica. Tale scelta rispondeva a un intento di rievocazione atmosferica, in continuità con un orientamento che privilegiava la suggestione. In altri casi, come nella *Sala veneziana n. 33*, l'ambientazione assunse un carattere più marcatamente scenografico, pur preservando l'autonomia visiva dei singoli manufatti. Emblematico, in tal senso, è l'allestimento del *Trono dogale* proveniente dalla chiesa dei santi Giovanni e Paolo (fig. 25), collocato su una pedana rialzata con scalini e stagliato su uno sfondo di damasco utilizzato come tappezzeria, sebbene limitata a una fascia.

Si consideri, inoltre, la *Sala n. 3*, nota come *Sala di Psiche*, caratterizzata da un allestimento in cui le opere risultano distribuite in modo diradato, mentre il carattere ambientale è conferito dalla presenza di

[10] Deve riferirsi a questa sala Cartolari quando parla della "sala riservata a Giambattista Tiepolo" (CARTOLARI 2024, p. 347) nella quale era certamente presente una predominanza di opere dell'artista, ma senza alcuna intitolazione specifica, e vi figurò anche un *San Rocco* di Giandomenico e ammobiliamento piemontese (*Il Settecento italiano* 1929, pp. 54-55).

[11] ASAC*, Fondo storico, Scatole nere*, b. 56.

[12] ASAC, *Fondo storico, Serie scatole nere*, b. 55.

[13] Si rimanda a pp. 22-23.

[14] *Gazzetta di Venezia* 1929, 21 luglio.

mobilio antico, piccole specchiere collocate tra gli arazzi e il frontone di un'alcova, qui reintegrato come cornice di un portale. Quest'ultimo, posto alla sommità di tre scalini, costituiva il passaggio verso l'*Aula dei Savoia* (fig. 26), contribuendo a una spazialità articolata e a una percezione scenografica dell'ambiente, dominato dalla luce diffusa attraverso il grande lucernario progettato da Ponti.

Un'analoga attenzione alla resa ambientale si riscontra nella *Sala n. 34* (fig. 27), dove il *salotto laccato verde Calbo-Crotta* fu allestito valorizzando l'antica tappezzeria a motivi vegetali, collocata entro cornici applicate alle pareti. Nel loro insieme, queste soluzioni costituirono il precedente museografico più diretto dell'allestimento di Ca' Rezzonico. Come ha recentemente osservato Craievich, «mettendo in relazione le foto dei due allestimenti vi ritroviamo la stessa consuetudine di ritmare le pareti degli ambienti con tessuti di colore diverso (solo in alcuni casi con stoffe decorate, la maggior parte a tinta unita); oggetti d'arredo disposti in modo attento, isolati gli uni dagli altri»[15].

Di particolare interesse, a questo proposito, sono le parole di Gino Fogolari nel saggio dedicato alla pittura del Settecento, pubblicato nel catalogo e leggibile come un appassionato commento alla mostra:

> la nostra memoria visiva rievocherà sempre con vivo godimento talune sale dell'Esposizione veneziana del Settecento italiano. Più che mai, forse, per quello che era il massimo difetto di una ricostruzione di ambienti settecenteschi: il non esservi, cioè, soffitti; e il piover quindi la luce dall'alto diffusa e violenta. Abituati alle vecchie sale piene d'ombra, quella luce, in sul principio, ci irritava; ma riusciva poi eccitante, nel gioco che facevano le tinte vive e dolci alle pareti, per ristabilire l'equilibrio: gioco nuovo, ardito, pericoloso, ma bello.

Fogolari prosegue ricordando come la sala degli arazzi toscani, la sala Calbo Crotta, quella dei Guardi e quella di Giovanbattista Tiepolo, grazie a questa illuminazione, siano state «rilevazioni di deliziosa luminosità pittoriche modernissime». Il Settecento, conclude, era stato «provato, saggiato, volevo dire disinfettato alla grande luce dei tempi nuovi»[16]. La testimonianza di Fogolari restituisce bene l'effetto di modernità che quella luce uniforme e diffusa produceva sugli ambienti, trasformando l'evocazione del Settecento in un'esperienza dichiaratamente contemporanea.

L'ordinamento della mostra si articolava in oltre quaranta sale, ciascuna dedicata a un aspetto del

Settecento. Il percorso si apriva con la Sala delle Galere, dove furono esposti i fanali ammiragli delle navi veneziane, chiaro rimando al potere marittimo della Serenissima, accompagnati da stemmi di famiglie patrizie e bandiere alle pareti, a evocare il mito del mare: uno dei nuclei portanti di quella nuova identità veneziana di cui si rivestiva anche il fascismo locale, che attraverso la riattivazione del mito di Venezia mirava a legittimare le proprie velleità di dominio panadriatico[17].

[15] CRAIEVICH 2023, p. 168.

[16] FOGOLARI 1932, p. 2. Il testo è anche in COTULLÈ 2022, p. 178.

[17] PUPPA 1991; PALADINI 2002.

Alcune sale vennero denominate in base a specifiche iconografie, come la Sala di Psiche, mentre altre erano dedicate alla casa regnante, come l'Aula dei Savoia. Quest'ultima, attraverso l'esposizione di opere d'arte piemontese, come ricorda pure Nebbia[18], assolveva a una duplice funzione: da un lato esaltava la dinastia sabauda e riaffermava il ruolo della monarchia nell'identità nazionale; dall'altro, la rilevante presenza di tali manufatti rappresentava un indicatore significativo dell'avanzamento critico nei confronti delle arti decorative piemontesi, culmine di un processo che aveva condotto, nel 1926, alla fondazione del Museo d'Arte e di Ammobiliamento presso la Palazzina di caccia di Stupinigi, allestita e ordinata da Augusto Telluccini[19]. Altre ancora furono dedicate alle scuole regionali – toscana, piemontese, veneziana – oppure alle tipologie di oggetti esposti (pitture, disegni, incisioni). Dall'indice generale della guida-catalogo emerge un solo caso in cui la denominazione della sala fosse riservata alle opere di un unico artista: quella dedicata agli affreschi di Giandomenico Tiepolo da Zianigo[20]. Anche le opere di Alessandro Magnasco furono raccolte tutte nella sala 16, per ragioni di ordinamento, come ricorda Fogolari:

> ben è stato, che la sensibilità, vigile sempre, di chi ha ordinata l'esposizione veneziana, lo abbia isolato in una stanza, perché quell'irruzione di spasmodico Seicento, non avesse a penetrare troppo addentro a e diffondersi nel dolce tempo nuovo, […] è pittore di stragi, di pestilenze, e negato com'è il colore, è pittore potente ma opprimente[21].

Accanto alla pittura, particolare attenzione fu riservata al mobilio e, più in generale, alle arti applicate, la cui presenza non si esauriva in una funzione decorativa o d'ambientazione, ma attestava una rinnovata sensibilità critica e un accresciuto interesse del pubblico verso tali tipologie artistiche. Numerosi furono, infatti, i contributi critici, più o meno approfonditi, dedicati alla produzione di mobili, ceramiche, vetri e altre manifatture decorative, segno di una vivace discussione che accompagnò l'evento espositivo. Indicativa del successo e della diffusione di questo interesse – anche al di fuori degli ambienti specialistici – è, ad esempio, la recensione di Ugo Nebbia, che, riflettendo sulla popolarità degli arredi in stile, definì «quell'infezione pseudo-settecentesca che da qualche tempo sembra sostenere le sorti del mercato antiquario», favorendo una ricezione banalizzante del Settecento, basata su luoghi comuni e «alla portata di chi ama le cose facili e mediocri, tutte alla superficie»[22]. Particolarmente eloquente, in tal senso, è anche la richiesta presentata dal titolare della ditta di Aldo Biasioli, il quale scrisse alla direzione della mostra

[18] «Il Piemonte, il quale, è presente a Venezia in modo pure felice, sia per testimoniare il fervore della sua corte e della sua nobiltà nell'imprimere ad ogni manifestazione di vita le caratteristiche d'arte del tempo, sia per mostrare con quanto amore e generoso interesse, Principi augusti della nostra Casa Reale hanno voluto partecipare a questa tornata riesumazione veneziana del Settecento». NEBBIA 1929a, p. 110.

[19] FAILLA 2018, pp. 41-59.

[20] *Il Settecento Italiano* 1929, p. 117.

[21] FOGOLARI 1932, p. 2.

[22] NEBBIA 1929a, p. 107.

«avendo un laboratorio per fabbricazione e laccatura di mobili veneziani e volendo inviare i miei operai all'Esposizione per ragione di studio, La prego volermi indicare se può concedermi una tessera di laboratorio. Gli operai andrebbero due per volta o anche isolati[23]» riconoscendo il valore al tempo stesso educativo e commerciale dell'esposizione.

Consultando la guida-catalogo edita nel 1929 emerge con evidenza la predominanza della scuola veneziana, seguita da quella piemontese, la cui età barocca – in particolare le residenze reali e le arti congeneri – era già stata oggetto di una prima rivalutazione da parte di Telluccini[24]. Già agli occhi degli osservatori stranieri, che pure apprezzarono l'iniziativa, questo squilibrio risultò evidente, come mostra la recensione Hubert Wilm.

> […] In Wahrheit ist die Aufgabe nicht restlos bewältigt und die einzelnen Mittelpunkte der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts kommen keineswegs gleichmäßig zur Geltung. Das Verhältnis, nach dem hier Qualität und Quantität der Leistungen der einzelnen Städte und Provinzen verteilt sind, ist nicht von historischer Treue. Den Hauptanteil nimmt Venedig für sich in Anspruch. Das kommt der Ausstellung gewiß mehr zugute als es ihr schadet, aber in dieser Beschränkung liegen gleichzeitig die Grenzen der Veranstaltung eingeschlossen. Diese Einschränkungen vorausgesetzt, kann man die Ueberschau als sehr gelungen, als gut vorbereitet und als trefflich angeordnet bezeichnen. Das Thema der Veranstaltung paßt denn auch zu dem Rahmen Venedigs wie kaum ein zweites und man fragt sich verwundert: Warum ist hier nicht immer eine Rokoko-Ausstellung, warum ist hier kein Rokoko museum?? […][25].

Pur apprezzando complessivamente la mostra, Wilm interpretò la predominanza veneziana come un limite rispetto alle aspirazioni panoramiche della rassegna. Particolarmente significativa appare, in prospettiva, la domanda conclusiva circa l'assenza a Venezia di un museo del Rococò, che sembra riflettere la consapevolezza di precedenti modelli istituzionali, come il Museo del Barocco inaugurato nel 1924 al Belvedere di Vienna, anticipando in qualche misura il dibattito che portò alla fondazione del museo di Ca' Rezzonico.

Positiva fu anche la recensione di Selwyn Brinton, apparsa su «Apollo»[26], che riconobbe alla mostra un'importanza decisiva per la riscoperta della pittura veneziana del XVIII secolo, sottolineando il valore della selezione di opere di Piazzetta, Ricci, Canaletto, Guardi, Longhi e Tiepolo, definita «a collection of the first importance and alone worth the visit to this exhibition». Brinton visitò la rassegna in compagnia di Giuseppe Fiocco, con il quale ebbe modo di approfondire la questione di Francesco Guardi come pittore di figure; in riferimento ai sette pannelli con la *Storia di Tobiolo*, osservò infatti che essi «throw a

[23] ASAC, *Fondo Storico, Serie scatole nere*, b. 56.

[24] SAN MARTINO 2018, pp. 87-100.

[25] WILM 1929, pp. 59-60.

[26] BRINTON 1929, pp. 286-288; BRINTON 1929a, pp. 356-358.

new light on this painter in his treatment of figure subjects; and might be almost said to link with some of the moderns in French contemporary art».

Va tuttavia ricordato che la ricezione della mostra non fu esclusivamente positiva: come è stato più volte osservato dalla critica[27], ad esempio sulle pagine de «l'Arte», Anna Maria Brizio tenne a sottolineare l'incoerenza stilistica del Settecento[28] e Nebbia, pur esprimendo un giudizio sostanzialmente favorevole su «Emporium», rilevò tra i principali limiti della rassegna la scarsa attenzione riservata all'architettura, evocata soltanto attraverso «certi quadri e modelli[29]».

Alla sede principale al Palazzo delle Esposizioni ai Giardini si affiancavano altre quattro sedi: il Ridotto Venier (figg. 28-29), il Salone da Ballo di Palazzo Labia con le storie di Antonio e Cleopatra affrescate da Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna, Palazzo Zenobio ai Carmini, e la mostra d'arte sacra alla Scuola Grande dei Carmini, curata dal soprintendente all'arte medievale e moderna del Veneto Gino Fogolari[30]. Queste tre ultime sezioni erano quasi esclusivamente dedicate all'arte veneta e presentavano soluzioni d'ambientazione decisamente più tradizionali.

Sul versante critico, il Settecento veneziano non venne certo riscoperto in occasione della mostra del 1929; al contrario, vi approdava già forte di una consolidata tradizione di studi sui suoi principali maestri. L'esposizione contribuì piuttosto a sancirne definitivamente la rilevanza su scala nazionale e internazionale, consolidandone il prestigio e rafforzando l'interesse della critica nei confronti di questa stagione artistica. Se il primato della scuola veneta fu rivendicato attraverso una massiccia presenza di opere in mostra e gli scritti di Fiocco – che si riferisce al Settecento veneziano come un unico sole attorno al quale gli altri piccoli mondi del rococò orbitano[31] – esso venne esaltato anche sul piano della comunicazione.

Si assistette infatti a una mostra sul Settecento italiano «venezianizzata» e posta sotto le insegne di san Marco. Ciò avvenne a partire dal regolamento della mostra (fig. 30), impaginato come un proclama della Repubblica, con tanto di leone marciano andante con una zampa a terra e le altre in mare, a richiamare lo Stato da Terra e quello da Mar. Il manifesto pubblicitario (fig. 30), nell'impostazione del testo, nella scelta dei caratteri e dei colori, riprendeva le forme di un frontespizio di un'edizione settecentesca veneziana. Lo stesso principio valse per il *pamphlet* pubblicitario (fig. 31), edito anche in francese, inglese e tedesco.

[27] TOMASELLA 2007, pp. 223-224; COTULLÈ 2022, pp. 178-179.

[28] BRIZIO 1930, pp. 88-92.

[29] NEBBIA 1929a, p. 116, la recensione è parzialmente riportata in PANZOLINI 2020, p. 136.

[30] Cfr. COTULLÈ 2022, p. 177.

[31] FIOCCO 1929a, p. 497.

Quando si giunse a ipotizzare l'emissione di un francobollo commemorativo – «richiesto […] dal presidente della camera Giovanni Giuriati[32]» – i tre prototipi disegnati (fig. 32) dall'architetto Agostino Jacuzzi raffiguravano al centro *Nettuno offre doni a Venezia* di Giambattista Tiepolo, inserito in tre diverse cornici: due recavano il fascio littorio e l'arma sabauda; una, invece, presentava forme e motivi che richiamavano una cornice sansoviniana, tipica dei soffitti veneziani[33]. Anche in questo caso, dunque, si privilegiava una soluzione iconografica, per molti versi, tutta lagunare. L'iniziativa trovò però l'opposizione del ministro delle Comunicazioni Costanzo Ciano, che il 15 maggio rispose negativamente alla richiesta del comitato organizzatore, ricordando che tali emissioni erano limitate a «casi eccezionali e soltanto riguardo avvenimenti che assumono importanza solenne e carattere nazionale[34]»; egli liquidava così l'esposizione come un appuntamento non tale da rivestire la massima rilevanza sul piano nazionale. I biglietti d'ingresso richiamavano a loro volta il motivo di una decorazione a stucco di gusto rococò, chiusa in alto a sinistra da un leone marciano (fig. 33).

Non solo la massiccia presenza di arte veneziana e la veste grafica della mostra concorsero a rivendicare il primato del Settecento marciano e, per certi versi, della città stessa. Nel discorso inaugurale pronunciato da Ettore Zorzi, commissario prefettizio succeduto al podestà Carlo Orsi – ancora intriso di quei preconcetti e pregiudizi moraleggianti nei confronti del Settecento, legati a una visione decadente dell'intero secolo – emergono parole dal forte valore identitario:

> E tu, Venezia, onorata Regina di libertà, asilo d'acque reso da un segno di Dio inviolabile, lungo il gigantesco ciclo ultramillenario della tua indipendenza, senza che barbaro abbia potuto calcare un palmo solo di conquistata terra che tua sia stata e tua sia caduta in soggezione; tu, Venezia, presti (e di cotesto prestare ancor si parla) la tua vivacità ; perché quel gioco che tormenta cangi, e su di un guanciale morbidoso e ingannatore, entro un nembo di nei, ciprie, vezzi e mascherine, si stimi di dormire; o, non piuttosto, si riduca a credere che soltanto nel quieto addormentarsi sia il meglio del problema e la sua più facile e dimentica superazione. Avviciniamoci a questa Mostra; sicchè meglio che non abbiano potuto le mie disadorne parole, restino i nostri occhi colpiti dal più sorprendente segno di questo contrasto fra decadenza e improvvisa rinascita; i grandi e sempre ritornanti ritmi della Storia. Amore di Principi, devoto assecondamento di cittadini e di stranieri ci dischiudono codesta immensa gioia d'oggi. Dedizione di artisti, quali il Barbantini, il Lorenzetti e i degni compagni, mai sudò più onorevole e meritoria fatica. Venezia, come nel Settecento, ancora a capo del mondo[35].

Alla luce delle parole di Zorzi, che dipingono un'immagine di Venezia invitta – per certi versi evocativa di quella restituita dalla *Juditha Triumphans* di Antonio Vivaldi – non stupisce che, durante la brevità del suo mandato commissariale, egli cercasse di insediare l'amministrazione a Palazzo Ducale. Fogolari, in una lettera del luglio del 1929 diretta a Roberto Paribeni, direttore generale per le Antichità e Belle

[32] ASAC, *Fondo Storico, Scatole nere,* b. 56.

[33] *Ibid*., b. 52.

[34] ASAC, *Fondo Storico, Scatole nere*, b. 56.

[35] *L'esposizione del Settecento Italiano* 1929, pp. 454-457.

Arti, lamenta che il Commissario, come avevano fatto altri sindaci prima di lui, aveva preso di mira gli uffici occupati dalla Soprintendenza al primo piano di Palazzo Ducale, spinto dal desiderio di «vestirsene per dare prestigio al potere comunale»[36].

Alla mostra seguirono numerosi eventi collaterali, pubblicazioni e iniziative che sancirono l'ingresso definitivo del Settecento nella macchina della memoria di Venezia come rappresentazione non solo dell'ultimo momento felice, ma anche di una seconda rinascenza artistica e dell'antica centralità politica ed economica. In tal senso, vanno osservati i numeri speciali pubblicati in occasione della mostra dalla rivista *Le Tre Venezie*, edita dalla Federazione fascista di Venezia e diretta da Giovanni Giuriati Jr., e dalla *Rivista della Città di Venezia*, diretta da Rodolfo Galli e Mario Brunetti. Entrambe, prive di un chiaro orientamento editoriale – e in questo coerenti con la propaganda fascista – mescolavano piani e argomenti in un intreccio di venezianità e italianità che Mario Isnenghi ha definito «l'apporto specifico di san Marco alla cultura nazionalfascista»[37].

Queste riviste furono solite accogliere contributi di specialisti, con una certa attenzione per la storia dell'arte e la storia veneziana, ed ebbero il merito di sostenere, proprio tra anni Venti e Trenta, quella che Giuliana Tomasella ha definito una «febbrile rivalutazione» del Sei e del Settecento veneziano[38]. Un tema, quello della rivalutazione del barocco, che si intreccia strettamente con la propaganda e le iniziative culturali del regime. Il fascicolo di luglio de *Le Tre Venezie* fu dedicato al solo Settecento veneziano, con una copertina decorata da un motivo che richiama le fantasie dei tessuti d'epoca, dove al centro capeggia un leone marciano incoronato dal corno dogale mentre regge un fascio littorio (fig. 34).

Per l'occasione furono pubblicati contributi, tra gli altri, di Gino Damerini, Gino Fogolari, Elio Zorzi e Maria Ciartoso Lorenzetti, nei quali emerge, più o meno vistosamente, un programma di rivalutazione del XVIII secolo nella forma più ampia possibile. Damerini tentò un recupero storico del Settecento, esortando al superamento dei preconcetti che ancora aleggiavano sull'intero secolo e rivendicando una vivacità politica e culturale per l'ultimo periodo di vita della Repubblica:

> i luoghi comuni che ancora si insegnano e si ripetono, per restringere il campo del discorso, sul Settecento veneziano! […] la vita della repubblica tra il 1740 e il 1790, nella cornice della trionfale ripresa artistica e culturale è tutta pensierosa dell'avvenire, tutta protesa all'avvenire in un drammatico logoramento di piani, di tentativi e di innovazioni[39].

[36] ASDRMV, *Carte Vecchie, Corrispondenza personale di Gino Fogolari*, b. IV C.

[37] ISNENGHI 2003, p. 1976.

[38] TOMASELLA 2005, p. 28. Sulla Rivista di Venezia e le arti si veda anche CARLESSO 2004.

[39] DAMERINI 1929, pp. 10-11.

Fogolari, nel suo testo dai toni apertamente encomiastici, *Valori della pittura veneziana settecentesca*, presentò questa stagione dell'arte come una nuova rinascenza:

> [Venezia] è gloriosa nella sua pittura. Un'altra volta e non meno della prima gloria Tiziano, Tintoretto, Paolo; un secolo di sosta; e poi Piazzetta, Tiepolo, Canaletto vengono nel pari pittori fra i primi di tutto il mondo. Nessun'altra città in Italia ha però quanto Venezia titolo d'onore per celebrare nell'arte il Settecento. […] Indagare il miracolo di codesta seconda rinascenza ben più ardua della prima, e saggiar l'oro anche di codesta seconda corona che cinge Venezia di bellezza, è il mio assunto. […] A sentire, come io vorrei, il valore del Settecento Veneziano che dà luce al mondo, concorrono i vedutisti. […][40].

Il saggio si chiude con una romantica invocazione al dio del mare:

> Mantenga Nettuno, se più non può darle altra ricchezza, a Venezia l'aria densa di sali e di riflessi di opalescenza, perché gli occhi dei pittori giungano a cavarne dopo il rafforzamento di tanta tradizione d'arte nuovi inesplorati tesori e farne vibrar a gioia del mondo le loro tele. L'arte è fervido, è pazzo amore; non di generalità e di teorie, ma amore di terra e di gente nostra. Così nel Settecento, così ancora oggi[41].

Elio Zorzi licenziò il saggio *La nobiltà veneziana nel Settecento*, il testo a più marcata retorica identitaria, che fin dalle prime righe sottolinea la differenza tra la nobiltà veneziana e quella del resto d'Italia, precisando che sarebbe più corretto parlare di «patriziato» e non di «nobiltà», poiché la Repubblica era:

> una ferrea struttura, costruita con lenta opera di secoli per sorgere e inquadrare una ferrea classe dirigente, nella quale l'individuo era nulla di fronte alla collettività, che traeva forza dalla forza indomita del suo amore di Patria. […] la potenza e il dominio di un vasto impero, che condotta Venezia all'apice della grandezza, ne aveva poi difeso, palmo per palmo le conquiste contro l'Europa e contro l'Asia […] che aveva costituito nel Cinquecento nel Seicento il più valido e il più eroico baluardo [contro i turchi]. Ma se la qualità profonda fosse nei cuori dei patrizi veneziani l'amore per l'antica loro repubblica è dimostrato da un fenomeno che gli storici non rilevano, ma di cui è vivo il ricordo in quasi tutte le famiglie patrizie veneziane. Dopo l'abdicazione del Maggior Consiglio, […] sentirono tutti che s'era fatto nelle loro anime un vuoto incolmabile; essi non avevano più una patria, quella patria che per tante generazioni aveva tenuto il massimo posto nei cuori dei loro padri. Sentirono che mancano ormai un vero scopo alla loro esistenza, che la vita era inutile poiché non si poteva dedicare alla Repubblica. Questo stato d'animo fu la causa predominante di quel rapido annichilamento materiale e morale di cui fu colpita, dopo la caduta della Serenissima, l'unica classe nobiliare italiana, che abbia avuto nei secoli carattere esclusivamente nazionale[42].

Nel saggio, Zorzi interpreta dunque il patriziato veneziano come un'istituzione distinta dalla nobiltà italiana, fondata su una struttura politico-sociale rigida e su un forte senso di appartenenza collettiva. Egli evidenzia il ruolo di Venezia come potenza imperiale e baluardo dell'Occidente contro

[40] FOGOLARI 1929, p. 15; COTULLÈ 2022, pp. 179.

[41] *Ibid*., p. 21.

[42] ZORZI 1929, pp. 28-32.

l'espansionismo ottomano. Tuttavia, la caduta della Repubblica generò nel patriziato una profonda crisi: con la dissoluzione del Maggior Consiglio, l'aristocrazia veneziana perse il proprio riferimento istituzionale, precipitando – nella lettura di Zorzi – in un rapido declino materiale e morale, assunto come prova della sua peculiare identità nazionale[43].

Umberto Bogolo dedicò un intervento al mobilio settecentesco dai toni sostanzialmente encomiastici, con puntuali riferimenti all'eccezionalità delle opere esposte in mostra, ma senza un approccio particolarmente critico, limitando così l'analisi alla sola dimensione estetico-formale[44]. Maria Ciartoso Lorenzetti, nel suo intervento sugli *Stucchi veneziani del Settecento*, enfatizzò la continuità tra la tradizione romana e la produzione veneziana, pur relegando lo stucco a una funzione meramente ornamentale, senza approfondimenti di carattere strutturale. I continui riferimenti alla "raffinatezza" e alla "squisitezza" dell'ornato riflettono una visione che contrapponeva decorazione e scultura, relegando la prima a un ruolo subordinato rispetto alla seconda. La selezione degli esempi citati – dagli stucchi di Palazzo Albrizzi a quelli di Palazzo Zenobio – conferma un interesse per la resa plastica e illusionistica delle superfici[45].

Seguiva l'articolo di Mario Brunetti sul disegno veneziano, in cui veniva sottolineata l'importanza della grafica nell'ambito dell'esposizione. Ne veniva riconosciuta la storica marginalità all'interno delle mostre e nei circuiti collezionistici, evidenziando il valore dei recenti contributi di Detlev von Hadeln[46] apripista nella riscoperta del disegno veneziano[47].

Anche la *Rivista della Città di Venezia*, in occasione della mostra, pubblicò due numeri speciali: uno per i mesi di luglio-agosto, una sorta di monografia di Fiocco intitolata *La pittura veneziana alla mostra del Settecento*; l'altro, in dicembre, dedicato alle arti alla mostra del Settecento italiano, frutto della trascrizione delle conferenze del Corso di Cultura alla mostra del Settecento, tenuto su iniziativa dell'Istituto Veneto per le Industrie e il Lavoro, Unione industriale Fascista, la Federazione Fascista e l'Unione dei Sindacati Fascisti. Come per *Le Tre Venezie*, anche questo presentò una copertina «settecentizzata»: al centro *Venezia trionfante*, abbigliata con i paramenti dogali, seduta su una biga trasportata da cavalli marini, il tutto incluso in un motivo rococò; l'impianto figurativo denuncia con evidenza una derivazione piazzettesca (fig. 35).

[43] *Ibidem.*

[44] BOGNOLO 1929, pp. 23-27.

[45] CIARTOSO LORENZETTI 1929, pp. 45-50.

[46] Detlev von Hadeln negli anni Venti pubblicò diversi approfondimenti sulla grafica veneziana del Cinquecento. Nel 1928 diede alle stampe una monografia su disegni di Tiepolo (HADELN 1928).

[47] BRUNETTI 1929, pp. 59-64.

Nel saggio di Fiocco – un entusiasmante viaggio in un secolo di pittura veneziana, tra sviluppi, debiti e lasciti, stile e materia – è particolarmente interessante soffermarsi sulle prime righe:

> Esposizione del Settecento Italiano; cioè dei molti mondi, pari quasi in numero agli staterelli in cui era divisa la patria nostra di allora: la Repubblica di san Marco, Napoli, Roma, Bologna, Piemonte, Toscana, a dire dei principalissimi. Ma niuno si spaventi, I piccoli mondi del rococò nostrano sono davvero parecchi, forse troppi: non si tratta però che di pianeti intorno ad un unico sole: Venezia, la quale ospita di diritto questa mostra fortunata. Bisogna dirlo subito franco; il Settecento Italiano non ha valore universale e non ha valore reale altro che fra le lagune; dove solo passa dal pressappoco al deciso, dal decorativo al costruttivo. In tutti i campi, e non parlo che della pittura, è lo stesso, perché le arti applicate seguono sempre le maggiori, e lo dirà certo l'amico Morazzoni per il mobile, per i vetri, per le stoffe, per le rilegature dei libri, per le incisioni e lo si potrà forse dire anche per le ceramiche e per le porcellane col tempo, quando verrò alfine rivendicato il già geniale creatore di quella statuaria minuscola, che fu l'estense Gerolamo Franchini[48].

Fiocco riconobbe dunque un primato all'arte veneziana, tanto che la mostra si svolse a Venezia «di diritto», poiché essa incarnava il Sole attorno a cui ruotano i piccoli pianeti: una metafora che costituisce un'immagine di superiorità artistica e culturale della città lagunare che, al tempo stesso, rimanda a quell'idea di una Venezia dominante e risorgente. Tale visione si inserisce nel più ampio processo di ridefinizione dell'identità veneziana negli anni Venti del Novecento, in concomitanza con il progetto della 'Grande Venezia'. Quest'iniziativa, sostenuta dalle stesse élite industrial-fasciste che promossero la mostra, si avvalse della storia artistica veneziana come strumento di propaganda e legittimazione, integrando la cultura nel più vasto disegno politico di riaffermazione del ruolo della città.

Il numero speciale dedicato a «Le arti alla mostra del '700 italiano» edito dalla *Rivista della Città di Venezia*, presentò un elenco più contenuto di contributi rispetto a quello de *Le Tre Venezie*: Fogolari firmò il testo *L'arte monumentale del Settecento italiano*, Carlo Felice *Il mobilio italiano nel Settecento*, Giulio Lorenzetti, *Vetri, cristalli e specchi del Settecento* e Gaetano Ballardini, *Aspetti della ceramica italiana del Settecento*.

Fogolari, nel suo intervento di respiro divulgativo, prendeva le mosse dal mettere in discussione determinate periodizzazioni storiografiche: «quando comincia in Italia il barocco, quando da esso germoglia il rococò»[49], articolando un discorso che da Bernini conduce a Tiepolo. Carlo Felice, nel testo, presentò un'analisi storica del mobilio settecentesco, cercando di superare una visione 'francocentrica', con un marcato accento nazionalista, e valorizzando le specificità regionali e il rapporto

[48] FIOCCO 1929a, p. 3.

[49] FOGOLARI 1929a, p. 706, pp. 705-722.

tra manifattura e identità culturale. Dedicò spazio all'analisi formale, materica e tecnica, intrecciando storia del gusto e apprezzamento per le soluzioni espositive[50].

Lorenzetti, nel contributo, analizzò la storia del vetro di Murano attraverso una prospettiva storico-identitaria, sottolineandone la capacità di adattamento dal Cinquecento al Settecento. In questo quadro presentò il caso di Giuseppe Briati, che assimilò e reinterpretò la tecnica boema senza tradire la tradizione muranese; sottolineò la fortuna del vetro *lattimo*, concepito per emulare la porcellana, e la rilevanza della produzione di specchi, elementi distintivi dell'arredo veneziano[51].

Ballardini analizzò la ceramica italiana del Settecento, individuando nelle manifatture di maiolica e porcellana un fenomeno di resistenza e innovazione. Diede spazio agli aspetti tecnici – tra cui l'introduzione della tavolozza a piccolo fuoco e la sperimentazione sulla porcellana tenera – proponendo un'interpretazione d'impronta nazionalista che orienta la lettura secondo una prospettiva volta a esaltare la continuità tra tradizione e presente[52]. Nel loro insieme, questi contributi intrecciavano analisi storico-artistica e istanze identitarie. La selezione dei temi e la loro trattazione evidenziano una lettura del Settecento funzionale a strategie politiche, culturali e finanziarie, in cui il primato veneziano viene riaffermato in equilibrio variabile tra rigore analitico e strumentalizzazione ideologica. Il carattere militante di alcune interpretazioni – come nei casi di Ballardini e Felice – si saldava a un più ampio progetto di riattivazione delle industrie tradizionali veneziane e nazionali, riaffermando il ruolo dell'artigianato come elemento strategico della cultura materiale italiana.

Oltre alla capillare copertura mediatica su riviste e quotidiani locali, la promozione della mostra si avvalse di una strategia articolata, mirata a garantirne la massima visibilità sia a livello nazionale che internazionale. Tra le iniziative più rilevanti vi fu l'affissione di manifesti pubblicitari non solo nelle principali città italiane, ma anche su treni, grazie alla stipula di apposite convenzioni che garantivano tariffe agevolate per i visitatori diretti alla mostra. Questi manifesti furono posizionati strategicamente nelle stazioni ferroviarie italiane e straniere, così come presso gli imbarcaderi. Si arrivò anche alla collaborazione con la Manifattura Tabacchi Orientali di Zara, che portò alla diffusione del logo e della grafica dell'evento sui pacchetti di sigarette, un mezzo di comunicazione all'epoca estremamente diffuso e capace di raggiungere un vasto bacino di potenziali visitatori[53]. Parallelamente a queste iniziative di

[50] FELICE 1929, pp. 723-745.

[51] LORENZETTI 1929, pp. 746-764.

[52] BALLARDINI 1929, pp. 765-788.

[53] ASAC, *Fondo Storico, Serie scatole nere*, b. 56.

propaganda, si registrò una notevole attenzione e sostegno da parte della stampa nazionale (figg. 36-37) e internazionale, che dedicò all'evento numerosi articoli, recensioni e approfondimenti[54].

Un elemento imprescindibile per la buona riuscita della mostra fu anche il catalogo, del quale già il 23 giugno del 1929 Ugo Ojetti stava approntando l'indice. Il volume, tuttavia, nonostante gli sforzi organizzativi, fu pubblicato soltanto nel 1932, dopo che temi e autori erano stati sottoposti all'attenzione di Barbantini. Ojetti sottomise all'amico un indice diviso in nove «materie», con un suggerimento «un po' a caso» per i relativi autori. Pensò a due o quattro pagine in quarto per ogni saggio e chiese una risposta sollecita per poter trattare con la casa editrice d'arte Treves-Treccani-Tumminelli. Già il 27 dello stesso mese Barbantini gli rispose che avrebbe preferito non firmare alcun saggio – cosa che invece poi fece – ma scrivere «una nota generale sull'esposizione»[55]. Confermò i nomi di «Lorenzetti, Hermanin, Morazzoni», precisando però di non dimenticare Fogolari e «Moschini che si è occupato molto bene dei disegni». Informava inoltre Ojetti che alla mostra «di vetri e di ninnoli non saremo ricchi» e suggeriva un approfondimento sugli arazzi, da affidare a Telluccini, che se ne era occupato pubblicando un contributo su *Dedalo*[56].

Il 30 giugno Ojetti comunicò che si sarebbero aboliti i capitoli su vetri e ninnoli – che furono comunque pubblicati nel catalogo – e sostituiti con quelli dedicati agli arazzi e ai disegni. Propose Fogolari per il saggio sulla scultura e avrebbe voluto tenere per sé quello sulla pittura, che gli sarebbe riuscito più agevole essendosene già occupato per la mostra del 1922 e trovandosi a redigere il secondo volume dell'*Atlante*[57]. Nel luglio successivo Ojetti scrisse a Lorenzetti comunicando che Hermanin accettava di licenziare il saggio sull'incisione e chiedendogli se avesse preso accordi con Morazzoni e a che punto fosse l'esecuzione delle fotografie. Lorenzetti rispose che non aveva ancora incontrato Hermanin alla mostra e che il lavoro delle fotografie si può dire ormai terminato, aggiungendo che Morazzoni aveva già selezionato le immagini per il suo saggio.

Il catalogo fu infine pubblicato, con un certo ritardo rispetto all'esposizione, in due volumi, con la sola prefazione di Ojetti[58] e i contributi di: Fogolari (pittura), Vittorio Moschini (disegni), Federico Hermanin (Illustrazione del libro e legature), Morazzoni (biglietti da visita, carrozze, ceramiche e presepio), Barbantini (mobili), Nello Tarchiani (arazzi), Lorenzetti (scultura, vetri, argenti). In quella che può essere considerata la prima monografia dedicata al Settecento italiano, grande spazio fu riservato alle

[54] Noto agli studi è l'intervento di Ojetti sul Corriere della Sera del 20 luglio 1929 (cfr. TOMASELLA 2007, p. 222), ma altri ne apparvero, si ricordano: Piero Torriano sull'Illustrazione Italiana del 28 luglio 1929, Piero Scarpa sul Messaggero del 19 luglio 1929, Carlo Tridenti sul Giornale d'Italia del 19 luglio 1929.

[55] ASAC, *Fondo Storico, Serie scatole nere*, b. 52.

[56] TELLUCCINI 1926/27.

[57] ASAC, *Fondo Storico, Serie scatole nere*, b. 52.

[58] Ojetti lasciò il capitolo sulla pittura a Fogolari. COTULLÈ 2022, p. 177.

illustrazioni, ricche non solo per numero ma anche per varietà dei materiali riprodotti, in piena sintonia con la mostra stessa e con l'articolazione dei contributi.

Nel saggio sulla pittura, già richiamato per il giudizio sull'allestimento e in dialogo con quello di Fiocco del 1929, Fogolari offrì un appassionato e vivido ricordo della mostra. In apertura, pur riconoscendo il rilievo delle altre scuole italiane, riservò, come Fiocco, maggiore spazio alla pittura veneziana:

> […] godo dirlo subito, temendo di essere poi troppo presto tratto nel gorgo dei nostri affascinanti veneziani; dominatori sì, ma non senza rivali; e di non apprezzare abbastanza il fine intendimento di chi ospitalmente non volle all'Esposizione veneziana solo il trionfo di Venezia, ma per quanto era possibile, di tutta la pittura italiana settecentesca[59].

Soffermandosi sui pittori di raccordo tra Sei e Settecento, Fogolari apprezzò le scelte ordinative, che a suo giudizio consentivano una lettura più perspicua di Alessandro Magnasco, al quale fu destinata una sala individuale. Entro questo stesso quadro, Sebastiano Ricci – le cui opere erano ampiamente integrate nell'ordinamento – venne definito «il primo pittore del Settecento italiano». Seguì una riflessione su ciò che si dovesse intendere per 'Settecento Italiano':

> […] difficilissimo dirlo: tanto l'un secolo si lega da noi all'altro, Seicento a Settecento, nella tradizione che dal classico e michelangiolesco secondo Cinquecento passa al barocco e dal barocco al nostro barocchetto. Barocco ancora è per grande parte il Piazzetta e vigoria barocca ha Gian Battista Tiepolo se non fossero i grandi cieli […]. Ma, all'ingrosso, anche in Italia i tempi nuovi segnano il passare dal mirabolante al semplice, all'arcádico, all'accademico; dal violento al grazioso; dal tenebroso, al luminoso; dal popolaresco, al signorile; dal dialettale, al nazionale.

Fogolari rivendicò inoltre come propria iniziativa la presenza dell'*Ulisse che scopre Achille tra le figlie di Licomede* di Tiepolo:

> già in Palazzo Sandi a Venezia, ed ora portata dal conte Giovanni da Schio nella sua villa di Castelgomberto, è uno dei pochi dipinti venuti all'Esposizione settecentesca per mia iniziativa e mie premure; perché da anni lo covavo con qualche gelosia come opera quasi ignorata, insieme col soffitto ad affresco della grande sala, di Gian Battista Tiepolo ancor acerbo. Mi pare che il giudizio della Mostra sia stato favorevole. Non vi mancano squilibri, a cominciar da quel gran vuoto quasi nel mezzo, e fiacchezze e pesantezze; ma taluni pezzi, ad esempio il piatto coi gioielli e la spada, e tutto il gruppo delle ragazze che ammirano gemme e mercanzie, sono molto belli[60].

La mostra fu un successo di pubblico, come rilevò anche Nebbia nella recensione pubblicata su *Emporium*[61]: nei tre mesi di apertura, dal 18 luglio al 10 ottobre, furono infatti venduti 917 abbonamenti e

[59] FOGOLARI 1932, p. 2.

[60] *Ibid.*, p. 4. Il testo è anche in COTULLÈ 2022, p. 178.

[61] NEBBIA 1929a, pp. 101-124. Il testo della recensione è parzialmente in PANZOLINI 2020, p. 134.

ben 90.268 biglietti, con una media di 1.641 presenze al giorno[62]. Questo risultato favorì con ogni probabilità la maturazione, tra i più influenti membri dell'amministrazione cittadina – dal podestà a Volpi, sino a funzionari come Barbantini, Bratti e Lorenzetti –, dell'idea di istituire un museo dedicato al Settecento, presto intrecciata al progetto di Ca' Rezzonico e all'acquisizione di opere dalla collezione Donà dalle Rose. Dovette risuonare anche nelle loro orecchie la domanda che Wilm pose nella sua recensione alla mostra: «warum ist hier kein Rokoko museum??».

[62] ASAC, *Fondo storico, Serie Scatole nere*, b. 58.

II PARTE

1. Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano

L'istituzione del Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico, come è stato argomentato anche in recenti studi[1], ebbe una gestazione amministrativa complessa, segnata da lunghe e intricate vicende legali. Osservata in una prospettiva di respiro italiano, la nascita del museo dedicato al Settecento rappresenta uno degli esiti più significativi del lungo processo di rivalutazione del XVIII secolo, senza tuttavia essere un caso isolato. In tal senso, è utile richiamare il dibattito sorto intorno alla destinazione della Palazzina da caccia di Stupinigi, dove, dopo la sua devoluzione dalla Corona allo Stato, già nel 1926 vi fu istituito il Museo dell'Ammobiliamento[2], esperienza che presenta non poche affinità con quella veneziana. In entrambi ci si trova di fronte ad un'antica residenza con decorazioni originali di grande pregio e, per un caso del destino, in parte eseguite dallo stesso artista, Giovanni Crosato, autore degli affreschi sia a Stupinigi che nel salone da ballo di Ca' Rezzonico.

La differenza sostanziale tra le due realtà risiedeva però nel fatto che il museo piemontese fu espressamente dedicato alla mobilia, mentre quello veneziano fu concepito per restituire un ritratto completo della civiltà del Settecento, dalla pittura celebrativa sino alle legature, al teatro e al costume, con un approccio quasi 'enciclopedico'. Differenze rilevanti riguardarono anche l'ordinamento, giacché a Ca' Rezzonico, al momento della sua apertura, si configurò un'ibridazione tra i modelli della casa-museo, del museo d'ambientazione e delle *period rooms* di matrice anglosassone. In entrambi i casi, tuttavia, ci si trovò di fronte a 'musei di vita', ossia luoghi dove rivivere, tra realtà e artificio, un'epoca passata[3]. I modelli di riferimento vanno ricercati, e in parte trovati, in alcune tra le più prestigiose istituzioni museali internazionali, come il Metropolitan Museum of Art di New York, che nel 1907 acquistò l'alcova Sagredo – esposta in forma ambientata solo nel 1926 – oppure l'esperienza maturata intorno agli affreschi di Tiepolo integrati nell'*Hôtel de Ville* dei coniugi Edouard André e Nélie Jacquemart a Parigi. La museografia veneziana, come si è visto, giunse agli anni Trenta forte di una tradizione ormai consolidata nell'allestimento ambientale.

Riprendendo la questione relativa all'acquisizione di Ca' Rezzonico e all'istituzione del Museo del Settecento Veneziano, è opportuno ricordare che già nel 1919 la commissione promossa dall'Ateneo Veneto aveva identificato nell'edificio di Dorsoduro una potenziale sede per il Museo Correr. La proposta non ebbe seguito concreto e del palazzo non si parlò fino ai primi anni Trenta[4]. All'indomani del

[1] VOLPE 2019; CRAIEVICH 2023.

[2] FAILLA 2018, pp. 33-65.

[3] Cfr. FAILLA 2014.

[4] In tal senso si ricorda Volpe, che in merito scrive: «Lo Stato impiegò due decenni, tutti gli anni Venti e Trenta, nelle trattative con i concorsi dell'una e dell'altra parte per evitare che del palazzo si facesse un uso improprio, una volta venduto» (VOLPE 2019, p. 83). Tuttavia, l'analisi della documentazione e delle fonti dimostra che l'acquisto avvenne nei primi anni Trenta,

grande successo ottenuto dalla mostra del Settecento Italiano del 1929 si ripresentarono nella nuova sede delle Procuratie le medesime problematiche già evidenziate dalla commissione dell'Ateneo Veneto nel 1919. In particolare, risultava quanto mai urgente la questione della cronica insufficienza degli spazi disponibili, tale da impedire una piena e adeguata valorizzazione del patrimonio settecentesco, la cui esposizione difficilmente avrebbe potuto superare i limiti dimensionali degli ambienti dell'appartamento al secondo piano.

Non furono però esclusivamente ragioni di carattere strettamente museografico a concorrere alla creazione del contesto favorevole all'istituzione del nuovo museo. Come è stato osservato, quasi contemporaneamente furono immessi sul mercato Ca' Rezzonico – con i suoi celeberrimi affreschi – il cui proprietario, il conte Lionello Hierschel de Minerbi, non disponeva più delle risorse economiche per il mantenimento, e la Collezione Donà Dalle Rose, allora ancora custodita a Palazzo Michiel delle Colonne. Il proprietario, il conte Luigi Donà, attanagliato da gravi difficoltà finanziarie, già nel 1930 inviò una lettera al Capo del Governo Benito Mussolini, al quale proponeva l'acquisto da parte dello Stato[5], dopo aver tentato, nel 1929, l'esportazione clandestina di alcune opere[6]. Già nei primissimi documenti relativi al destino della raccolta, alcuni dei suoi pezzi più significativi, come *La Nobiltà e la Virtù abbattono l'Ignoranza*, di Giambattista Tiepolo (già in collezione Barbaro) o il mobilio attribuito ad Antonio Corradini, vennero immediatamente associati all'istituendo museo.

Un ulteriore elemento cruciale nella selezione di Ca' Rezzonico come sede museale fu la sua posizione strategica all'interno della geografia turistica veneziana. Nino Barbantini, in una lettera al podestà Mario Alverà, sottolineò come «Palazzo Rezzonico sorge in un percorso di grande importanza turistica, cioè tra le RR. Gallerie e i Frari»[7]. Tale aspetto si inseriva all'interno di un più ampio orientamento politico che privilegiava lo sviluppo economico legato al turismo, spesso a discapito del tessuto produttivo locale, progressivamente dislocato sulla terraferma: politiche che, a distanza di un secolo – possiamo affermarlo

tra il 1930 e il 1934. L'affermazione di Volpe tende quindi a dilatare eccessivamente il quadro cronologico della vicenda, senza fondamenti documentari. Ancor più problematica risulta la ricostruzione che la stessa autrice propone riguardo alla dinamica delle trattative su Ca' Rezzonico. Particolarmente fuorviante è la sua affermazione secondo cui tra il 1919 e il 1931 «palazzo e arredo del de Minerbi sarebbero stati l'oggetto del contendere nel tempo che separò la deliberazione della suddetta commissione (1919) dall'annuncio ai giornali dell'avvenuto acquisto dello stabile (1931)» (VOLPE 2019, p. 80). In realtà, il periodo intercorrente tra queste due date non è caratterizzato da una disputa ininterrotta, bensì da un mutamento sostanziale negli orientamenti dei Musei civici veneziani. Durante gli anni Venti, Ca' Rezzonico uscì completamente dai dibattiti relativi al Museo Correr, il quale, nel frattempo, si concentrò sulla riorganizzazione delle proprie collezioni nella nuova sede alle Procuratie Nuove in Piazza san Marco. Questo progetto museografico subì una battuta d'arresto soltanto nel 1929, in occasione della Mostra del Settecento Italiano, quando alcune opere di Giandomenico Tiepolo vennero prestate per l'esposizione. Il piano fu ripreso nel 1930, ma venne definitivamente abbandonato con l'affermarsi della prospettiva di istituire un Museo del Settecento Veneziano a Ca' Rezzonico. Non si trattò, dunque, di una lunga contesa protrattasi per oltre un decennio, bensì di un radicale ripensamento dell'assetto museale veneziano, culminato nei primi anni Trenta con la decisione di trasformare Ca' Rezzonico in un museo d'ambientazione.

[5] CURZI 2005, p. 189.

[6] VOLPE 2019, p. 98 n. 34.

[7] Venezia, Archivio Municipale (d'ora in poi AMV) B. 1941-47, V/2/1.

– avrebbero contribuito a gettare le basi di quel disastro sociale e ambientale che è, per Venezia, l'*overtourism*.

La lunga gestazione che portò Ca' Rezzonico in proprietà al comune ebbe inizio il 29 dicembre 1930, quando il podestà di Venezia, Mario Alverà, convocò Girolamo Marcello, Gino Fogolari, Luigi Marangoni, Gino Damerini, Nino Barbantini e Daniele Ricciotti Bratti, come ricordato in una nota indirizzata agli organi centrali dello Stato, per discutere le possibili azioni da intraprendere per «evitare le minacce di diminuzione del patrimonio artistico veneziano» in un momento in cui si davano ormai per perduti i Tiepolo di casa Papadopoli e la collezione Giovannelli e «fu in questa riunione che, tra le altre proposte, venne prospettata e subito ammessa da tutti gli intervenuti quella di acquistare il Palazzo Rezzonico»[8].

La sentenza della Regia Corte d'Appello del 20-24 gennaio 1936[9], che pose termine alla lunga e annosa controversia in favore del comune, consente di ricostruire gli eventi occorsi a partire dal 1931. In un primo momento sembrò praticabile la possibilità di giungere ad un accordo di permuta tra il proprietario di Ca' Rezzonico, il conte Lionello Hierschel de Minerbi, e il comune. Il 21 maggio 1931 venne firmato un contratto preliminare in cui il conte:

> […] aveva convenuto con il podestà di cedere al comune di Venezia il palazzo Rezzonico, di sua proprietà, insieme con le adiacenze, verso accollo del mutuo ipotecario gravante sull'immobile a favore dell'Istituto di Credito Fondiario e verso cessione da parte del comune all'attore di taluni fabbricati ed appezzamenti di terreno[10].

Per i primi mesi l'affare venne dato per chiuso, tanto che l'amministrazione ne diede notizia sulla *Rivista della Città di Venezia* nel numero di novembre (fig. 38).

In questa fase iniziale gli accordi prevedevano inoltre che non rientrassero nella transazione gli *Atlanti* di Alessandro Vittoria, «due busti sovrapporte, due o tre putti dello scalone d'onore del palazzo, ed il grande lampadario da ballo». Il fatto che tali manufatti non rientrassero in alcun modo tra le mire e gli interessi del comune emerge chiaramente da una comunicazione dell'avvocato Plinio Donatelli ad Almerico Beviglia, segretario del comune di Venezia, del 13 settembre 1935, risalente a un momento in cui il conte de Minerbi aveva già intrapreso la sua battaglia legale contro l'amministrazione. Vi si legge:

> […] Coll'On. Senatore Diena ho visitato il sig. podestà. Egli ci ha confermato che da parte sua non intende adire alla rinuncia degli Atlanti sotto il titolo di transazione. Bisognerà quindi far dire al Co. Hierschel che egli rinuncia alla causa e cioé al desiderato ricupero di danni essendo in parte reintegrato con gli Atlanti = e al

[8] CRAIEVICH 2023, pp. 163, 169 n. 14.

[9] AMV, b. 1941-47, V/2/1.

[10] *Ibidem.*

comune che non é alieno di privarsi degli stessi perché nel Pal. Rezzonico costituiscono una stonatura ingombrante, che esso se li é trovati in casa senza volerli, come infatti li aveva esclusi nel progetto di permuta[11].

Sulla salvaguardia di questo gruppo di sculture il soprintendente Gino Fogolari giocò una partita a sé stante, facendo tutto quanto in suo potere per assicurarle al palazzo, tutelando per quanto possibile il contesto e impedendone l'asportazione, la vendita e l'esportazione[12]. Già il 1 dicembre 1931 il soprintendente scrisse al Ministero dell'Educazione Balbino Giuliano informandolo che il:

> […] conte Hierschel de Minerbi [si trova] in gravi necessità [e] sarebbe stato quasi iniquo da parte nostra impedirli di vendere liberamente quel mobilio che egli stesso aveva messo in Palazzo; perciò mentre siamo stati inflessibili, ad esempio per le statue del Vittoria, per quello che anteriormente e già da più di un secolo apparteneva al Palazzo, così non abbiamo creduto di poter dichiarare tutto il mobilio dell'Hierschel de Minerbi immobile per destinazione come inerente al Palazzo[13].

Nel frattempo, il comune, dopo la firma dell'accordo preliminare del 1931, rimase in attesa di ricevere l'autorizzazione a procedere dalla Prefettura e dalla Giunta provinciale amministrativa (autorizzazione che, di fatto, non venne mai concessa), mentre il podestà iniziava a lamentare una certa inadempienza da parte di de Minerbi «all'obbligo di fornire la dimostrazione della libertà e proprietà degli immobili»[14], come si legge nella sentenza del 1936. Nel 1932, in una lettera del 19 gennaio indirizzata al podestà, Fogolari espresse tutte le sue perplessità sulle vicende relative all'acquisto di Ca' Rezzonico, per il quale «questa Soprintendenza già dal gennaio 1930 è trepidante», facendo riferimento alle numerose ipoteche che gravavano sull'immobile e alle preoccupanti notizie circa l'asportazione improvvisa degli *Atlanti* di Vittoria e dei due lampadari in ferro battuto e legno dorato settecenteschi del salone da ballo[15]. In una comunicazione al ministro dell'Educazione Francesco Ercole del 12 aprile 1934, Fogolari, ripercorrendo il susseguirsi degli eventi, ricordava che il 5 ottobre 1933 era stata notificata a de Minerbi la dichiarazione di inamovibilità per destinazione di diversi oggetti pertinenti al palazzo:

> […] in merito alla questione questa Soprintendenze, ritiene sia doveroso e giusto far valere la clausola dell'inamovibilità per destinazione specialmente per i busti sopra le porte ed in nicchie monumentali, le statue di putti sulla scala monumentale opera di Giusto Le Court che formano tutto un insieme con la balaustrata della scala stessa, e per i due lampadari di ferro e legno dorato che e per stile e per grandiosità appartengono al la decorazione del salone da ballo non meno dell'affresco che occupa tutto il soffitto.

[11] AMV, b. 1941-47, V/2/1.

[12] ASDRMV, *Oggetti d'arte Venezia 1, Musei Civici Vari, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano*, b.1. Cfr. *infra.*

[13] *Ibidem.*

[14] AMV, b. 1941-47, V/2/1.

[15] ASDRMV, *Oggetti d'arte Venezia 1, Musei Civici Vari, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano*, b. 1.

Meno granitico era invece il giudizio nei confronti delle statue del Vittoria, sia per la loro non pertinenza alle decorazioni originarie del palazzo, sia per via degli accordi – seppur ormai decaduti – intercorsi tra il proprietario e il comune; Fogolari propose quindi di scioglierne il vincolo a patto di poterle avere «a buon mercato per Trento e già ne avevo interessato il collega Gerola»[16]. Il 25 aprile il ministro stabilì che, a questo punto, non convenisse rimuovere la dichiarazione di inamovibilità[17]. L'intera faccenda aveva già assunto una piega giudiziaria: il 21 gennaio 1934 la Regia Guardia di Finanza sequestrò presso l'abitazione dell'avvocato Achille Bosisio i due lampadari in ferro battuto e legno, smontati e sistemati entro delle casse, pronti per essere alienati[18].

Alcune avvisaglie del destino cui il palazzo e il suo contenuto sarebbero andati incontro erano emerse già il 25 settembre 1930, quando fu lo stesso Fogolari a intervenire per ottenere il riposizionamento degli *Atlanti*, la cui asportazione aveva provocato danni al muro cui erano ancorati. In quella circostanza furono asportate anche le tre porte laccate gialle, che però si decise di non notificare:

> […] tali porte, per quanto in sé di pregio e in complesso della stessa epoca della decorazione interna del palazzo, non si può dire però che siano parte necessaria di tale decorazione, tanto più che il loro colore non si accorda bene col resto delle sale, nelle quali anzi stanno meglio le altre porte che vi sono, in noce con applicazioni in bronzo.

Il soprintendente, che non le riteneva originarie del palazzo – «la cosa sarebbe sempre discutibile» –, informò il ministro che l'antiquario Adolf Loewi, in trattative per acquistarle, si sarebbe dichiarato disponibile a donare «la più bella di esse alle nostre Gallerie dell'Accademia ove potrebbe essere opportunamente sistemata nelle salette settecentesche e si accorderebbe bene con la decorazione che già c'è»[19]. Il 7 ottobre Loewi fece effettivamente dono di una porta alle Gallerie[20], dove fu allestita nella saletta, come testimonia una fotografia Böhm nella fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Cini di Venezia; essa fece poi il suo ritorno a Ca' Rezzonico solo nel 1938, in occasione della mostra delle lacche settecentesche, mentre le altre due ricevettero licenza d'esportazione.

[16] *Ibidem.*

[17] ASDRMV, *Oggetti d'arte Venezia 1, Musei Civici Vari, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano*, b. 1.

[18] *Ibidem.*

[19] *Ibid.*, fasc. 118/29.

[20] Dagli incartamenti conservati ASDRMV, si apprende che Fogolari prese questa decisione senza attendere il parere del Consiglio superiore Antichità e Belle Arti, tanto che il ministro Balbino, prendendo atto della cosa chiuse la lettera del 6 novembre dicendo che di fronte a «tale comportamento al Ministero non rimane ora che accettare con rincrescimento il fatto compiuto e dare atto alla S.V. dell'accaduto». ASDRMV, *Oggetti d'arte Venezia 1, Musei Civici Vari, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano,* b.1 fasc. 118/29. Recentemente Cartolari ha pubblicato una fotografia raffigurante l'allestimento di una saletta settecentesca delle Gallerie, in cui è chiaramente visibile la porta laccata gialla, descrivendo l'ambiente come «allestimento di Gino Fogolari del 1921-1923» (CARTOLARI 2024, p. 357 fig. 9). Tuttavia, dal momento che la porta è entrata nelle collezioni dello Stato soltanto nel 1930 (come peraltro documentato dal fascicolo che la studiosa menziona in nota con una vecchia segnatura CARTOLARI 2024, p. 358 n. 47), la fotografia deve necessariamente essere successiva a tale data.

L'intera vicenda, pur a fronte di un interesse critico documentato verso le arti minori[21], rivela un coinvolgimento decisamente più tiepido nel caso specifico delle porte laccate. Ciò fu probabilmente dovuto al fatto che Fogolari non le ritenesse originarie del palazzo – mentre considerava tali i lampadari – e che, allo stesso modo, fosse meno interessato alle serie complete che all'esemplare migliore, ritenuto sufficiente come documentazione. Vi si coglie inoltre una componente di gusto personale, poiché tali porte non si sarebbero ben accordate con le tappezzerie delle sale.

Nel frattempo le questioni relative all'acquisto dell'immobile si complicarono ulteriormente: il 31 dicembre 1931:

> […] S.E. il prefetto di Venezia, informava il podestà che la G.P.A. prima di pronunciarsi richiedeva fra l'altro conoscere quali cautele il comune acquirente avesse inteso prendere per l'eventualità di un fallimento dal venditore, che avrebbe lasciata il comune privo di adeguate garanzie. E poiché le condizioni economiche del de Minerbi per le gravi passività di cui era il suo patrimonio non erano tranquillanti, fu ventilato un nuovo progetto di convenzione per quale il de Minerbi avrebbe dovuto presentare un fideiussore che avrebbe dovuto prestare anche garanzia ipotecaria[22].

Tali circostanze condussero allo stralcio del preliminare tra il comune e de Minerbi.

I problemi finanziari del conte si fecero sempre più gravi e, nel 1933, la proprietà del Palazzo passò al Credito Fondiario Italiano, che tentò due volte di metterlo all'asta, senza esito. Il 31 gennaio 1935 fu infine firmato il rogito tra le parti davanti al notaio Luigi Candiani; ciò non avvenne tuttavia senza che anche il ministro Francesco Ercole, il 14 maggio, su richiesta del soprintendente Fogolari, esercitasse una pressione diretta su Guido Buffarini, sottosegretario di Stato agli Interni, affinché giungesse il via libera definitivo da parte della Commissione per la Finanza Locale all'acquisto del palazzo, «poiché si tratta di un grande interesse artistico nazionale e perciò ti raccomando vivamente la pratica»[23].

Già il 4 giugno del 1934, Alverà aveva scritto a Giuseppe Volpi, presidente del Comitato direttivo del Correr, comunicando la felice notizia:

> […] sebbene desideri che la notizia rimanga assolutamente riservata fino a che non sia intervenuta la firma del contratto, mi é caro comunicarLe senza indugio che la Commissione Centrale per la Finanza Locale ha approvato l'acquisto del Palazzo Rezzonico. Ella non ignora come le pratiche per tale acquisto siano state per la mia Amministrazione laboriosissime ed abbiano richiesto, per essere concluse, poco meno di quattro anni. Mi ha sorretto la convinzione, durata anche nei momenti più difficili che all'acquisto del Rezzonico prima o dopo sarei arrivato, tanto esso mi appariva necessario per considerazioni ovvie e tanto lo ritenevo utile per la Città e particolarmente per l'Istituto, al quale Ella presiede col Suo appassionato amore di Venezia. Nel Palazzo Rezzonico alcune tra le più insigni collezioni del Correr, che a Palazzo Reale sono sacrificate, troveranno la sede più adatta, e questa sede col prestigio della propria architettura, col fascino della propria storia, coi capolavori pittorici di Giovanni Battista Tiepolo e di altri Maestri, con le due statue del Vittoria, accrescerà di per sé il patrimonio del Correr. Con l'acquisto del Rezzonico sono poi strettamente connesse le pratiche che l'Amministrazione comunale ha iniziato e condotte

[21] Cfr. COTULLÈ 2022, p. 177.

[22] AMV, b. 1941-47, V/2/1.

[23] ACS, MPI, *Dir. Gen. AA. B. AA., Divisione II, 1934-1940*, b. 346.

a termine, per l'acquisto del mirabile Tiepolo di Casa Donà e per la consegna a comune di un gruppo numeroso di mobili preziosi che completeranno l'arredo del Palazzo e recheranno alle collezioni settecentesche del museo un arricchimento insperato. L'Amministrazione vuol completare l'opera incominciata senza impiegare, anche per l'ordinamento del Palazzo e la distribuzione dei materiali, fondi assegnati al Correr; desidera di consegnare all'Eccellenza Vostra, come Presidente benemerito del Museo Civico, il Palazzo Rezzonico quando sarà compiutamente ordinato; esso verrà allora a costituire una delle sezioni del museo stesso e – ritengo – la più importante o quella per lo meno che eserciterà sul pubblico italiano e straniero la maggiore attrattiva. Prevedo che l'ordinamento, il quale sarà affidato secondo gli accordi già intervenuti all'Ispettore alle Belle Arti, e del quale mi riprometto ad interessarmi personalmente potrà svolgersi in un periodo relativamente breve. Perché si possa iniziarlo sollecitamente, la pregherò, appena sarà possibile e cioè tra brevi giorni, di venire al Rezzonico coi componenti del Comitato del Correr, per una visita all'edificio e per sentire dalla viva voce del Dr. Barbantini il piano generale che egli ha già predisposto in massima e definito nei particolari, per la sistemazione del Palazzo e per l'ordinamento delle raccolte. Le sarò grato se vorrà dare fin d'ora le opportune disposizioni perché, subito dopo quella adunanza la Direzione del Correr consegni provvisoriamente all'Ispettorato delle Belle Arti tutti i materiali che passeranno al Rezzonico, o quegli altri di cui potesse apparire, anche in seguito l'opportunità del trasferimento, sempre, beninteso anche per questi, col preventivo beneplacito dell'Eccellenza Vostra, e La prego di voler incaricare il Dr. Lorenzetti, Direttore del Correr, di coadiuvare il Dr. Barbantini in quanto questi lo richiederà, prestandogli l'opportuna assistenza[24].

Nel gennaio del 1935, dopo quattro anni di trattative, il comune di Venezia prese finalmente possesso del palazzo e avviò le operazioni che, in poco più di un anno, lo avrebbero trasformato nel Museo del Settecento Veneziano. Gli incartamenti prodotti da questa lunga e complessa vicenda consentono di mettere ulteriormente a fuoco il ruolo cruciale svolto dai funzionari pubblici – in primo luogo il soprintendente Gino Fogolari e il podestà Mario Alverà – i quali favorirono l'integrazione tra interessi statali e locali, rendendo possibile la realizzazione di un progetto che non si limitò alla mera acquisizione dell'edificio, ma rispose anche a precise esigenze di salvaguardia e valorizzazione del patrimonio artistico cittadino.

Il Museo di Ca' Rezzonico venne inaugurato il 25 aprile 1936, alla presenza di S.A.R. il duca di Genova e delle autorità, in una cerimonia che ebbe ampia risonanza mediatica, documentata sia dal cinegiornale Luce[25] che da una fitta serie di articoli sulla stampa nazionale[26] e internazionale[27]. Nei primi due anni la fruizione del museo fu limitata alla stagione turistica, dal 25 aprile fino al mese di ottobre; tuttavia, grazie agli incoraggianti risultati ottenuti in termini di vendita dei biglietti d'ingresso e dei cataloghi, dal 1937 l'apertura venne stabilmente estesa all'intero arco dell'anno.

[24] AMV, b. 1941-47, V/2/1.

[25] https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000024171/2/visita-al-museo-del-Settecento-veneziano-presso-palazzo-rezzonico.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22rezzonico%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}} (ultima visualizzazione 15/03/2024) già in VOLPE 2019, p. 96.

[26] Sul *Corriere della Sera* del 25 aprile 1936 uscì un articolo di Ugo Ojetti, *Palazzo Rezzonico: un museo* perfetto (già in VOLPE 2019, p. 75); Gianni Omero Galli sull'*Illustrazione Italiana* 1936, n. 14; Angelo Coppolato sulla *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* 1936, n. 8; Alberto Zajotti sul *Giornale d'Italia* del 25 aprile; la notizia comparve il 26 aprile anche sulla *Stampa* e sul *Popolo d'Italia*.

[27] Oltre alle recensioni apparse su riviste scientifiche, come quella di Delogu su «Pantheon» (DELOGU 1936, pp. 199-200) e Tietze sul «The Burlington magazine for connoisseurs» (TIETZE 1936), la notizia apparve anche su alcuni quotidiani stranieri, sempre di settore, tra i quali si ricordano l'articolo, in prima pagina, di Assia Rubinstein su le «Beaux Art» del 7 agosto 1936, e il contributo di Alfred Frankfurter su «The Art News» del 3 ottobre 1936 *Venice: Two Centuries in two show*.

Nel primo anno di attività (1936) il museo di Ca' Rezzonico registrò complessivamente 48.540 ingressi, accompagnati dalla vendita di 4.301 cataloghi relativi alla collezione permanente e di ulteriori 3.163 esemplari dedicati alla mostra temporanea sulla porcellana. Nel 1937 i visitatori furono 31.886, con 2.522 cataloghi venduti per il museo e 1.057 per la mostra *Feste e maschere veneziane*[28]. Una marcata diminuzione del pubblico si osservò nel 1938, quando gli ingressi si fermarono a 14.219, calo ulteriormente accentuato nel 1939 con soli 6.705 visitatori; va però considerato che quest'ultimo dato si riferisce esclusivamente ai mesi da gennaio a novembre e non include i risultati di dicembre, e che per il biennio non è stato possibile rintracciare i dati relativi ai cataloghi venduti[29]. La rilevanza di queste cifre emerge chiaramente dal confronto con le statistiche coeve del Museo Correr, che nel 1936 totalizzò 20.518 visitatori e nel 1937 ne contò 24.991. Il confronto evidenzia con particolare nettezza il forte interesse suscitato da Ca' Rezzonico e dal Settecento fin dalla sua apertura, contribuendo a sancire la centralità del nuovo museo nel panorama culturale veneziano.

[28] ASMC, b. 96, fasc. 7bis.

[29] ASMC, b. 97, fasc. 7.

2. Costruire una collezione per il nuovo museo

Come già accennato, parallelamente – e in stretto rapporto – all'acquisto di Ca' Rezzonico, destinato a divenire sede della sezione settecentesca del Museo Correr, si impose con urgenza la necessità di costituire una collezione adeguata da destinare alla nuova sede espositiva. Se, in larga parte, tale esigenza fu soddisfatta mediante il trasferimento delle principali opere sei-settecentesche già appartenenti al Correr e attraverso il deposito di materiali provenienti dalle raccolte statali, si assistette contestualmente a un vero e proprio processo di "cannibalizzazione" degli apparati decorativi e degli arredi provenienti da palazzi già in proprietà del comune. Esemplari, in tal senso, risultano il soffitto di Costantino Cedini con le quadrature di Antonio Felice Ferrari[1], insieme a quello di Francesco Maffei[2], prelevati da Palazzo Nani a Cannaregio, nonché l'alcova di Palazzo Carminati a san Stae. La misura di questo processo di spoliazione e di reimpiego ambientale è ben intuibile in una lettera che Nino Barbantini indirizzò a Mario Alverà il 6 febbraio 1935, in cui si legge:

> […] a Palazzo Pisani […] esistono due pregevoli porte settecentesche che il Fontana nella sua opera sui cento palazzi di Venezia descrive in questi termini: riguardasi come graziosissimo abbellimento di una stanza.... due porte leggiadre per lavori finissimi di intarsio in avorio, in ebano e in altri legni […]. Le due porte sono effettivamente rarissime e preziose così che formerebbero, nelle collezioni del Museo Civico, e precisamente nella sezione settecentesca del Palazzo Rezzonico, oggetto di ammirazione e di studio. Prego pertanto la S.V. di voler disporre che […] le due porte suddette vengano tolte d'opera […] e trasportate appunto a Palazzo Rezzonico dove si provvederà alla loro migliore sistemazione[3].

Come messo in evidenza dai più recenti studi[4], grande rilievo mediatico (fig. 36) e politico assunse, in questo contesto, l'alienazione della collezione Donà dalle Rose, vicenda paradigmatica per comprendere il rapporto tra tutela, politica culturale e mercato antiquariale nella Venezia del primo Novecento. Già nel 1929 i primi tentativi di esportazione clandestina di beni appartenenti alla raccolta furono bloccati[5]. La corrispondenza amministrativa coeva conferma chiaramente come la successiva e parziale acquisizione della collezione risultasse inscindibilmente legata al progetto di allestimento del nascente Museo del Settecento Veneziano: l'acquisto di Ca' Rezzonico e il "salvataggio" dalla dispersione di una parte delle raccolte Donà dalle Rose furono due operazioni strettamente intrecciate, mosse da una strategia culturale e politica condivisa.

---

[1] Cfr. CRAIEVICH 2023, pp. 166, 169. Sul soffitto di Costantino Cedini con le quadrature di Antonio Felice Ferrari CRAIEVICH 2010, pp. 58-65.

[2] MARIACHER 1959, pp. 17-31.

[3] AMV, b. 1941-47, V/2/1.

[4] Cfr. CURZI 2005, VOLPE 2019, CRAIEVICH 2023.

[5] ACS, MPI, *Dir. Gen. AA. BB. AA., Divisione III, 1929-1960*, b. 215, la lettera «riservata» di Gino Fogolari diretta a Roberto Paribeni del 4 febbraio 1930 è citata in VOLPE 2019, pp. 79, 98 n. 34.

Il tentativo di alienazione, che non sfuggì allo sguardo attento di Gino Fogolari, comportò un'immediata presa di posizione da parte degli organi preposti alla tutela e del comune. Ne seguì l'istituzione di una Commissione ministeriale, che si riunì una prima volta nel novembre 1930[6] e una seconda il 20 novembre 1931[7], quest'ultima anche su pressione del podestà Alverà, che agiva su consiglio di Nino Barbantini, come suggerisce una nota manoscritta del 10 luglio 1931 poi ripresa, nei contenuti, nella lettera che il podestà indirizzò a Fogolari. L'ispettore comunale scriveva:

> […] lo stato deve accordare l'esportazione per il Bellini, e accettare a forfait per la esportazione di tutti gli oggetti della raccolta una forma in denaro (da quattro a cinquecentomila lire) e alcuni oggetti che possono essere i seguenti:
>
> Il ritratto della famiglia Sagredo di Pietro Longhi (cioè il più bel Longhi della collezione, particolarmente interessante per il soggetto)
>
> Una console e quattro poltrone della serie attribuita al Corradini che fu l'ultimo artefice del Bucintoro (la serie è la più regolare e preziosa di quante ne figurano nella raccolta)
>
> Il grande lampadario policromo di Murano che è al centro del Salone del I piano
>
> Il fanale da Galera
>
> Il ritratto del procuratore Barbarigo con la monumentale cornice.
>
> è da notare che l'asta, secondo ogni probabilità, avrà luogo in Italia, e precisamente a Venezia, così che molti elementi della raccolta non verranno portati all'estero, che dal calcolo per l'esportazione dovrebbe essere eliminato il valore del Tiepolo e quanto viene offerto in conto di tassa. I creditori Donà cederebbero al comune il soffitto del Tiepolo per il prezzo di 1.000.000 da pagare nella nota forma in 25 annualità; metterebbero a disposizione del comune una certa cifra (fino a 500.000 lire) rispondente alle medesime condizioni, proposte per l'affare del Tiepolo perché il comune stesso potesse acquistare altri oggetti che gli paresse opportuni da arricchirsi[8].

Emerge da subito come il principale obiettivo del comune non fosse la salvaguardia integrale del patrimonio artistico cittadino, bensì l'acquisizione dei nuclei ritenuti essenziali per il nuovo museo. L'intervento congiunto di comune e organi di tutela mirò dunque a un compromesso tra esigenze espositive e interessi economici della famiglia Donà verso la quale le autorità – locali, centrali e fasciste – mostrarono un certo riguardo.

[6] La relazione del novembre 1930 conservata in ACS, *MPI, Dir. Gen. AA. BB. AA., Divisione III, 1929-1960*, n. 215 è citata da Volpe 2019 pp. 83-84, 99 n. 55, si veda anche CURZI 2005, p. 191, Volpe scrive: «Lo Stato impiegò due decenni, tutti gli anni Venti e Trenta, nelle trattative con i concorsi dell'una e dell'altra parte per evitare sia che del palazzo si facesse un uso improprio, una volta venduto, sia che le opere d'arte Donà fossero esportate in blocco senza licenza» (VOLPE 2019, p. 83). Come già detto per quanto riguardò le trattative d'acquisto del palazzo, non esiste documentazione o fonte che possa dimostrare che lo Stato si sia impegnato per due decenni per incamerare o trattenere opere della collezione Donà dalle Rose. Anche questa vicenda si svolse nei primi anni Trenta.

[7] ACS, *MPI*, *Dir. Gen. AA. BB. AA., Divisione III, 1929-1960*, b. 215, la relazione è citata in VOLPE 2019, pp. 84, 99 n. 55, si veda anche CURZI 2005, p. 191.

[8] AMV, B. 1931-35, IX/11/1-8, fasc. Collezione Donà. *La famiglia Sagredo* di Pietro Longhi non fu acquistata dal comune per Ca' Rezzonico, ma assieme ad altri 14 dipinti dell'autore venne incamerata dalla Querini Stampalia CURZI 2005, pp. 192-193.

Il ricco carteggio conservato presso gli archivi del comune di Venezia, del Museo Correr e Centrale dello Stato documenta i passaggi salienti delle trattative. Il 16 aprile 1930 Fogolari scrisse a Roberto Paribeni, direttore generale delle Antichità e Belle Arti e con lui membro della già menzionata Commissione presieduta da Corrado Ricci, esprimendo le proprie preoccupazioni circa la questione Donà:

> […] pare veramente che il disastro sia inevitabile. Oggi un amico della Banca Commerciale mi parlava di 26 milioni di deficit; e già fra breve l'iniziativa passerà al gruppo dei creditori a Padova. Io ti ripeto che il vincolo per tenerli in Italia mi pare irremovibile dai quadri: il Tiepolo (1.000.000 prezzo italiano), il Bellini (500.000 idem) e il Bartolomeo Veneto (100.000 idem). Sono individualità troppo note e celebrate perché non sia disonore il perderle.

Sollevò inoltre la questione relativa al mobilio, che costituiva la parte preponderante della collezione, condividendo l'opinione – sua e di altri – di «ottenerli come prezzo di esportazione».

Il principale ostacolo sarebbe stato «il non aver noi, Governo, a Venezia un Museo del Mobilio, o altro ambiente (la Ca' d'Oro non va oltre il Cinquecento) dove stiano bene anche dei mobili settecenteschi. Starebbero bene a Stra, dove già tante chiacchiere si fecero per istituirvi il Museo del Mobilio»[9]. A queste date, di Ca' Rezzonico ancora non si parlava, e l'ipotesi di Villa Pisani a Stra, per un museo del mobilio rimanda immediatamente al Museo dell'Ammobiliamento allestito nella palazzina da caccia di Stupinigi e inaugurato solo quattro anni prima.

Il 15 novembre fu firmata la prima relazione della Commissione nominata dal Ministero dell'Educazione Nazionale, presieduta da Corrado Ricci e della quale fecero parte Fogolari, Paribeni, Nicola Mario Orazi e Pietro D'Achiardi, incaricata di risolvere, almeno dal punto di vista normativo, alcune delle questioni artistiche che riguardavano i destini di tre importanti collezioni: la Gualino di Torino, la Donà dalle Rose e la Giovannelli di Venezia. La parte più corposa del documento riguardò proprio la collezione Donà. Si legge:

> […] la Commissione, incaricata di esaminare alcune importanti questioni, di tutela del patrimonio artistico nazionale, tenendo conto delle presenti difficoltà finanziarie dei richiedenti […] Per ciò che si riferisce alla richiesta di esportazione delle collezioni artistiche della nobile famiglia veneziana Donà delle Rose, non può fare a meno di premettere, anzitutto, il rammarico per la subitanea chiusura della raccolta, che aveva in questi ultimi anni assunto in Venezia per la disposizione ad una incantevole galleria sul Canal Grande[…]. In secondo luogo, la Commissione è oltremodo impressionata dalla prospettata vendita all'asta pubblica a Parigi […]. Sarebbe molto meno dannoso per gli accennati riguardi che la vendita avvenisse in Venezia fissando però le condizioni di favore che rispetto all'esportazione si possono fare per moltissimi oggetti dell'accennata collezione. È appunto per questo, la Commissione, dopo aver diligentemente esaminato il complesso degli oggetti […], in considerazione delle attuali generali ristrettezze economiche, si manda presente una interpretazione più benevola che sia possibile dell'art. 8 della legge 20 giugno 1909, n. 364 (danno grave per il patrimonio artistico della Nazione in caso di esportazione), ritenendo di limitare il veto di esportazione alle sole opere che qui si

[9] ACS, *MPI, Dir. Gen. AA. BB. AA., Divisione III, 1929-1960*, b. 215.

> indicheranno. Non è a discutere della possibilità di togliere da loro monumentale ambiente della Villa di Ponte Casale, opera insigne del Sansovino, i due superbi camini che l'artista operò unitamente agli ambienti, perché «res sunt», agli effetti della citata legge, da considerarsi immobili per destinazione. Solo, per dare una prova di eccezionale larghezza di interpretazione della legge, può concedersi che sia tolta dalla Villa di Ponte Casale il grande stucco rappresentante la Madonna col Bambino, opera pure del Sansovino, che quindi potrebbe essere venduto in Italia come oggetto d'arte mobile. Il veto di esportazione viene limitato a due soli dipinti, il soffitto del Tiepolo, una delle più importanti opere del grande maestro veneziano, e al dipinto del Giambellino, rappresentante la «Pietà» […]. Si fa notare che viene concesso il permesso di esportazione anche a tre pitture di singolare pregio, e cioè alla Madonna di Bartolomeo Veneto, ad un Tiepolo rappresentante gli stemmi delle famiglie Barbarigo-Sagredo e ad un delizioso dipinto di famiglia di Pietro Longhi. Di tutta la parte costituente le opere di decorazione e mobilio, lasciando, quindi, anche i meravigliosi arazzi […], la Commissione ritiene di limitare il veto ad un gruppo di mobili cinquecenteschi provenienti da Ponte Casale […]. Dei celebri mobili di Palazzo Donà, omettendo la parte settecentesca, di tanto pregio, si limita il veto di esportazione alla sala completa con consolle e poltrone dorate del primo Settecento opera di intaglio e scultura del Corradini. Per le sculture si limita il veto a due piccole targhette di bronzo, di soggetto mitologico, attribuite al Mosca, ed a un bassorilievo in marmo di Tullio Lombardo, rappresentante Mercurio […]. In conclusione, tolte le due pitture del Tiepolo e dei Bellini, si può dire che la collezione Donà delle Rose, nella sua quasi totalità, viene ad ottenere il permesso di esportazione. Naturalmente, si dovrà considerare ponderatamente la contingente, non certo piccola, della tassa di esportazione, a diminuire la quale potrà concorrere l'acquisizione delle opere sottoposte al veto alle Gallerie dello Stato, ed a quelle di Venezia […][10].

La Commissione optò dunque per una sostanziale liberalizzazione dell'esportazione della collezione Donà, vincolando esclusivamente il soffitto di Tiepolo, la *Pietà* di Giovanni Bellini, alcuni mobili settecenteschi allora attribuiti ad Antonio Corradini e pochi altri manufatti, tra cui il bassorilievo di Tullio Lombardo e due placchette di bronzo attribuite a Simone Mosca. L'applicazione estremamente elastica dell'art. 8 della legge 20 giugno 1909, n. 364, sulle antichità e belle arti – che vietava l'esportazione delle cose d'interesse storico o artistico quando la loro uscita dal Regno costituisse un «danno grave» per il patrimonio della Nazione – mostra che la Commissione scelse di salvaguardare soltanto una parte della raccolta, sacrificando il resto alle esigenze di liquidazione dei proprietari. Tale larghezza interpretativa emerge con particolare chiarezza dal fatto che venne concesso il permesso di esportazione persino per opere di riconosciuto pregio, come la *Madonna di Bartolomeo* Veneto, *Il Tramonto* di Giorgione e un dipinto di famiglia di Pietro Longhi, oltre a un Tiepolo con gli stemmi delle famiglie Barbarigo-Sagredo.

La scelta di limitare drasticamente i vincoli appare come il risultato di un delicato compromesso tra la tutela del patrimonio e il riconoscimento delle difficoltà finanziarie dei Donà dalle Rose, famiglia che godeva di appoggi sia nella politica locale sia in quella nazionale. L'equilibrio instabile tra esigenze di tutela e istanze di liquidazione segnò così una tappa emblematica nella storia delle politiche di conservazione del patrimonio nazionale[11], rivelando i limiti strutturali della normativa e la fragilità degli strumenti di protezione dinanzi alle pressioni politiche ed economiche.

[10] *Ibidem*. La relazione del 15 novembre è citata da VOLPE 2019 pp. 83-84, 99 n. 55; si veda anche CURZI 2005, p. 191.

[11] Come nota Craievich, si manifestò una soluzione non dissimile a quella già adottata nei confronti dello scioglimento del fedecommesso Barberini. CRAIEVICH 2023, p. 164.

Soltanto quattordici giorni dopo la redazione della relazione ministeriale, il 29 dicembre 1930, il podestà Alverà convocò presso la sede municipale una riunione alla quale presero parte il senatore Girolamo Marcello, Gino Fogolari, Luigi Marangoni, Gino Damerini, Daniele Ricciotti Bratti e Nino Barbantini. In tale occasione prevalse l'indirizzo proposto dall'Ispettorato municipale alle Belle Arti, volto a verificare la fattibilità dell'acquisto di palazzo Rezzonico da parte del comune, al fine di destinarlo a sede del costituendo Museo del Settecento. La proposta, formulata in un momento di crescente attenzione verso la dispersione del patrimonio aristocratico veneziano, non rappresentava soltanto una soluzione alle croniche carenze di spazio del Museo Correr, ma anche un segnale della volontà municipale di assumere un ruolo attivo nella tutela e valorizzazione del patrimonio artistico cittadino.

Nel volgere di poche settimane, come documentato dalle corrispondenze successive, il comune avviò le trattative con il conte de Minerbi per l'acquisizione del palazzo. Nella prima fase tali negoziati parvero rapidi e risolutivi, ma rivelarono ben presto tutta la loro complessità. Proprio in continuità con l'accordo stipulato con de Minerbi, il comune di Venezia assunse un ruolo determinante nel dibattito istituzionale relativo al futuro della collezione Donà. Questo intervento fu motivato dall'esigenza, da parte dell'amministrazione, di reperire opere significative per il nascente museo cittadino, esigenza che si intrecciò opportunamente con la disponibilità – quasi provvidenziale – di alcuni capolavori sul mercato.

La priorità strategica divenne dunque quella di assicurare che il soffitto tiepolesco e il mobilio rimanessero a Venezia, destinandoli specificamente alla nascente istituzione museale: non tanto una tutela generalizzata del patrimonio cittadino, quanto una tutela selettiva, funzionale alla costruzione di un dispositivo espositivo capace di incarnare, nel modo più efficace possibile, l'immagine del Settecento veneziano che si intendeva proporre al pubblico.

In questo contesto, il 28 giugno 1931 l'amministrazione dei creditori Donà comunicò ad Alverà la disponibilità a cedere il soffitto di Giambattista Tiepolo per un milione di lire, esprimendo al contempo la volontà di contribuire alla nascita del Museo del Settecento e prospettando un finanziamento al comune di 500.000 lire per ulteriori acquisizioni dalla collezione[12]. A questa comunicazione fece seguito, il 10 luglio 1931, la già menzionata nota manoscritta di Barbantini ad Alverà, cui si aggiunse, nello stesso giorno, una lettera ufficiale del podestà indirizzata a Fogolari, nella quale veniva esplicitamente stabilita la correlazione tra la questione Donà e il progetto di allestimento del Museo del Settecento.

Con la lettera del 10 luglio il comune entrava formalmente nell'*affaire* Donà con un progetto chiaro e strutturato, volto all'acquisizione di opere e arredi giudicati essenziali per l'allestimento del nuovo museo d'ambientazione. Su diretto suggerimento di Barbantini, Alverà si fece mediatore tra gli interessi del comune e quelli della Soprintendenza, cercando di contemperare la salvaguardia del patrimonio e la

[12] AMV, B. 1931-35, IX/11/1-8.

tutela delle ragioni economiche dei Donà. L'obiettivo era duplice: assicurarsi condizioni vantaggiose per il comune, senza mortificare il prestigio di un'antica casata patrizia.

Tale approccio traspare con chiarezza nelle parole del podestà:

> […] devo osservare in proposito che, oltre che dei suddetti propositi ideali che sono di pubblico interesse, il podestà di Venezia non può disinteressarsi delle condizioni materiali nelle quali una famiglia tra le già inclite della città è venuta a trovarsi e del danno che ne è conseguito a enti e a privati. Anche per ciò sento di poter e di dover chiedere che il rigore delle leggi, le quali nelle aule vincolano normalmente la proprietà artistica, venga interpretato – nella contingenza attuale – con discrezione e temperato di umanità.

Le parole di Alverà mostrano come il comune percepisse la vicenda anche nei suoi risvolti sociali ed economici e intendesse temperare il rigore della tutela alla luce delle condizioni finanziarie dei Donà, assumendo un ruolo di mediazione fra l'interesse pubblico e il prestigio dell'antica famiglia patrizia.

In tale prospettiva, secondo la valutazione degli amministratori municipali, l'unica soluzione veniva individuata nel concedere:

> […] il permesso di esportazione della tavola belliniana col 'Cristo morto', esportazione ciò vietata dalla commissione che presiede Corrado Ricci. Ma anche su questo punto, e sempre riferendosi ai concetti eccezionali con cui la situazione Donà è stata esaminata dal Regio Governo e personalmente dal Suo Capo, il Municipio di Venezia confida che la difficoltà possa essere superata[13].

La richiesta di revisione delle decisioni assunte dalla Commissione Ricci, che aveva apposto il vincolo di inamovibilità alla tavola belliniana, non può essere interpretata unicamente come una concessione alle pressioni economiche dei Donà. Essa rappresenta piuttosto l'esito di una strategia politica in cui il comune, pur ammettendo implicitamente l'influenza delle relazioni privilegiate e delle mediazioni informali – alluse nella lettera alle entrature di cui i Donà godevano – intendeva esercitare il proprio ruolo di arbitro e mediatore, ricercando un equilibrio tra le parti in causa.

L'eventuale autorizzazione all'esportazione del Bellini risultava pertanto subordinata alla garanzia imprescindibile che il soffitto di Giambattista Tiepolo rimanesse definitivamente in Italia, con la prospettiva di acquisirlo per Palazzo Rezzonico. A questo proposito, l'amministrazione comunale era intenzionata a concludere rapidamente le trattative, forte della convinzione che l'acquisto del palazzo fosse ormai sostanzialmente definito, come suggerito, del resto, anche dal titolo emblematico dell'articolo *Il Palazzo Rezzonico in proprietà del comune*, apparso sulla *Rivista di Venezia* nel novembre del 1931 (fig. 38)[14].

[13] ACS, MPI, *Dir. Gen. AA. BB. AA., Divisione III, 1929-1960*, b. 215, la lettera del 10 luglio 1931 di Alverà a Fogolari è citata da VOLPE 2019 pp. 83, 98 n. 49.

[14] *Il Palazzo Rezzonico in proprietà del comune* 1931, pp. 415-420.

Si delineava quindi una precisa gerarchia di valori, fondata su una valutazione che teneva insieme il prestigio artistico dell'opera e il suo ruolo cardine nel progetto museografico di Ca' Rezzonico:

> […] verrebbe oggi subordinato alla certezza di conservare definitivamente all'Italia la grande tela di Giovanni Battista Tiepolo. La situazione si è dunque fatta diversa ed è incalcolabilmente migliorata. Si potrà assistere all'esodo del Bellini con minore amarezza se si considera che altri danni, forse più gravi i quali minacciavano da presso il patrimonio artistico della città e della Nazione, sono stati scongiurati[15].

Tale dichiarazione non deve essere letta come una semplice giustificazione *ex post*, bensì come la manifestazione di una chiara consapevolezza degli amministratori veneziani: l'acquisizione del Tiepolo assumeva un valore simbolico e politico che trascendeva quello della singola opera, apparendo come atto fondativo di una narrazione identitaria incentrata sul Settecento come ultima età dell'oro. Alverà nella riflessione conclusiva stabiliva così una precisa gerarchia di valori: «la conservazione della tavola Belliniana all'Italia, anche se questa potesse restare ad arricchire delle nostre Gallerie, non potrebbe sufficientemente consolare dal danno che proverrebbe a Venezia e all'Italia dalla mancata realizzazione del Museo del Settecento al Rezzonico»[16].

Questa affermazione cristallizza il senso profondo della politica culturale municipale: la salvaguardia del patrimonio non si esauriva nella difesa dell'integrità di una collezione, ma si traduceva nella creazione di un nuovo luogo simbolico, capace di rappresentare, attraverso le opere di Tiepolo e gli arredi Donà, il racconto visivo della civiltà veneziana del XVIII secolo. In tale ottica, il Museo del Settecento a Palazzo Rezzonico veniva concepito non solo come spazio espositivo, ma come dispositivo identitario per la Venezia contemporanea, in un delicato equilibrio tra conservazione del passato e costruzione di nuove narrazioni urbane[17].

A sostegno della necessità di concludere al più presto, venne presentato anche il progetto museografico di Ca' Rezzonico, che grosso modo riflette quanto sarebbe stato effettivamente approntato nel 1936. Nel documento si legge:

> […] il Palazzo Rezzonico, di decorazione e di storia settecentesca, dovrà contenere il Museo del Settecento Veneziano. Vi trasporteremo prima di tutto le collezioni settecentesche del Museo Correr. Vi esporremo le opere settecentesche che lo Stato ci affiderà perché le custodiamo, con cura concorde, nella sede più conveniente per ragioni ideali ed estetiche, al loro risalto. La S. V. si è già compiaciuta, in linea di massima, alla distribuzione dei materiali come è stata proposta, nell'ammezzato leggiadro, che verrà riservato alle serie di mobili laccati e alle tappezzerie dipinte del Correr, nelle aule del primo piano, che vogliamo destinate a rappresentare un antico appartamento d'onore e dove troveranno posto i materiali di pompa e di mole maggiore, nel secondo piano, dove abbiamo in animo di ricostruire, con gli affreschi di Giandomenico Tiepolo, la

[15] ACS, MPI, *Dir. Gen. AA. BB. AA., Divisione III, 1929-1960*, b. 215, la lettera del 10 luglio 1931 di Alverà a Fogolari è citata da VOLPE 2019 pp. 83, 98 n. 49.

[16] *Ibidem.*

[17] Cfr. CARTOLARI 2024, p. 355.

> villeggiatura di Zianigo e di radunare altre pitture ed oggetti di mobilio; nell'ultimo piano costituito da piccole sale decorate di stucco, dove i disegni e le stampe, attualmente occulte e pressoché ignote nelle cartelle del Museo Civico, le ceramiche, i vetri, le altre cose minute, troveranno sede adattatissima[18].

Il progetto anticipava con notevole precisione la futura articolazione museografica di Ca' Rezzonico e chiariva come, già nella fase progettuale, il palazzo fosse concepito quale luogo paradigmatico di una ricostruzione ambientale dell'universo aristocratico veneziano del XVIII secolo. L'intento di accogliere le collezioni settecentesche del Correr e i trasferimenti statali si innestava su una visione integrata dell'allestimento, che avrebbe restituito l'immagine di una residenza patrizia, estendendosi fino alla valorizzazione degli affreschi tiepoleschi provenienti da Zianigo. L'insistenza sulla destinazione delle sale all'esposizione delle cosiddette "arti minori", come ceramica, vetro e stampe, sottolinea altresì il radicamento dell'operazione nel coevo rinnovato interesse per le arti applicate e per l'industria artistica.

Proseguiva il documento delineando il ruolo della collezione Donà nel completamento del progetto museale:

> […] il progetto di massima, esposto dai rappresentanti del Consorzio per i creditori del conte Donà, e che il comune, sempre in via di massima e con riserva sull'entità dei prezzi e sulla specie degli oggetti offerti in conto di tassa di esportazione, fa proprio, non è inteso soltanto a conservare a Venezia una traccia, quasi un riassunto, del carattere predominante di quella collezione, e ad assicurare il perpetuo mantenimento tra noi del capo d'opera di pittura che quella collezione possiede; ma è inteso anche, e soprattutto, a dare compimento al Palazzo Rezzonico ed al suo Museo. Se il piano non potesse venire attuato, il Palazzo e il Museo resterebbero, si può dire, inevitabilmente e per sempre diminuiti e incompiuti[19].

L'acquisizione Donà non era concepita come un'operazione a sé stante, bensì come il tassello imprescindibile per conferire completezza estetica al progetto museografico di Ca' Rezzonico. La mancata attuazione dell'acquisto avrebbe condannato il nuovo museo a una condizione di irreversibile incompletezza.

In tal senso è opportuno ricordare, anche per misurare il carattere marcatamente enfatico dell'impianto retorico, che nelle collezioni civiche si conservava *Zefiro e Flora* di Giambattista Tiepolo, allora a Ca' Pesaro e riscoperto pochi anni prima da Giuseppe Fiocco[20], e che poi venne ambientato al secondo piano di Ca' Rezzonico, nella Sala del Longhi. Era già chiara, nell'impostazione di Barbantini, l'idea di allestire le sale "spoglie" del primo piano secondo un criterio d'ambientazione, accompagnata dalla

[18] ACS, MPI, *Dir. Gen. AA. BB. AA., Divisione III, 1929-1960*, b. 215, la lettera del 10 luglio 1931 di Alverà a Fogolari è citata da VOLPE 2019 pp. 83, 98 n. 49.

[19] *Ibidem.*

[20] FIOCCO 1925, p. 396.

volontà di cristallizzare l'immagine del palazzo al Settecento, eliminando ogni intervento successivo ritenuto incongruo:

> L'ala del primo piano del Palazzo, che rimane alla destra dello scalone di chi accede dallo scalone d'onore, ha quattro soffitti ottimamente dipinti a fresco. L'ultima sul Canale, è, si può dire, il cuore del Monumento, adorna della fiorita allegoria di Tiepolo col Trionfo di Lattanzio Rezzonico […]. L'ala sinistra è invece ignuda, e specialmente è decanta la sala sul Canal Grande goffamente sistemata nella seconda metà del secolo scorso. Lo squilibrio è penosissimo e la necessità di un rimedio è assoluta. Situare colà il soffitto tiepolesco che è vanto precipuo della collezione Donà, e che la città di Venezia per assolvere completamente impegno grave che si è assunta in faccia a sé stessa ed alla Nazione è disposta ad acquistare coi proventi del Palazzo Ducale, significa provvedere all'occorrenza difficile in modo mirabile: rinunciare all'occasione che sembra essere un dono generoso della fortuna, sarebbe imprudentissimo, che l'occasione avventura non si ripeterebbe più. Il palazzo resterebbe per sempre dolorosamente mutilato.

Barbantini palesò dunque la volontà di sanare la ferita rappresentata dall'incompiutezza decorativa dell'ala sinistra del primo piano, integrandola mediante l'inserimento del soffitto di Tiepolo. L'acquisizione dei mobili Donà avrebbe completato questo disegno:

> La consolle e le poltrone di Antonio Corradini, la straordinaria consolle col ritratto Barbarigo, il grande lampadario muranese, il fanale da galera, […] sono indispensabili all'ammobiliamento del primo piano del Rezzonico, che, se no, sarebbe impossibile completare. E neanche per ciò è prevedibile che l'occasione, la quale oggi ci si presenta propizia, possa altra volta ripetersi[21].

La risposta di Fogolari non tardò ad arrivare: il 17 luglio egli indirizzò ad Alverà una lettera in cui richiamava l'intervento diretto del Capo del Governo, Mussolini, il quale aveva demandato la questione Donà alla Commissione di Corrado Ricci. Fogolari precisò come, in assenza di una nuova convocazione della Commissione o di specifiche istruzioni da parte del Ministero, egli non potesse assumere alcuna iniziativa autonoma. L'osservazione, lungi dall'essere una mera puntualizzazione procedurale, ribadiva il peso istituzionale del parere espresso dalla Commissione.

Fogolari sottolineava che:

> […] la detta Commissione, dopo essere giunta al massimo delle concessioni, si era sciolta, dando mandato al suo Presidente, nonché a S. E. il ministro, di sostenere presso il Capo del Governo che oltre non si dovesse cedere; anzi, fu poi ripetuto che, alle nuove insistenze di chi non si fosse accontentato, si dovesse rispondere ritirando anche quanto già concesso[22].

Il passo rivela l'estrema tensione che caratterizzava il negoziato, e la ferma volontà della Commissione di segnare un argine invalicabile di fronte alle pretese sempre più incalzanti dei creditori Donà e della

[21] ACS, MPI, *Dir. Gen. AA. BB. AA., Divisione III, 1929-1960*, b. 215, la lettera del 10 luglio 1931 di Alverà a Fogolari è citata da VOLPE 2019 pp. 83, 98 n. 49, si veda anche Craievich 2023.

[22] ACS, MPI, *Dir. Gen. AA. BB. AA., Divisione III, 1929-1960*, b. 215, Fogolari ad Alverà, lettera del 17 luglio 1931.

politica. La disponibilità iniziale a concedere la licenza d'esportazione a gran parte della collezione aveva evidentemente aperto la strada a ulteriori rivendicazioni. La minaccia implicita di ritirare anche le concessioni già accordate, qualora le pressioni non si fossero arrestate, mostra come il soprintendente intendesse riaffermare il primato del principio di inamovibilità per i capolavori ritenuti essenziali alla memoria artistica veneziana e nazionale. Fogolari proseguiva osservando che:

> […] se la Commissione venisse riconvocata, certamente, edotta del nuovo tentativo – sia pure davanti agli altri vantaggi tanto bene prospettati dalla S. V. Ill.ma, di liberare dai vincoli della legge la Pietà del Giambellino – dovrebbe anzitutto considerare se fosse possibile ridiscutere quanto già riteneva inviolabile; figuriamoci poi se, come pure mi è stato fatto cenno, si osasse scuotere qualche altro divieto di capitale importanza, già dichiarato insuperabile[23].

Chiarì che rimettere in discussione quei vincoli significava non solo vanificare l'operato della Commissione, ma soprattutto aprire un varco pericoloso nel sistema di protezione e tutela del patrimonio artistico. Si trattava, in sostanza, di ribadire che la tutela non potesse essere oggetto di mediazioni dettate da contingenze finanziarie, riaffermando l'intangibilità del principio di salvaguardia. Pur nella fermezza di questa posizione, Fogolari lasciò emergere un rammarico personale per l'esito della vicenda:

> L'ammirazione per quanto già da parte Sua e del comune di Venezia si è conseguito per garantire al pubblico godimento, a Palazzo Rezzonico, il soffitto del Tiepolo proveniente da Palazzo Donà dalle Rose, acquistandolo a prezzo italiano, mi è pure di incitamento – e insieme di rimorso – per non aver fatto altrettanto e per non aver fatto abbastanza, al fine di conquistare, nello stesso modo e tempo, la Pietà del Bellini[24].

Il «rimorso» restituisce la dimensione personale del conflitto fra il rispetto delle decisioni collegiali e la consapevolezza della perdita della *Pietà*.

Il 28 luglio 1931 il soprintendente comunicò al podestà di aver trasmesso le istanze avanzate dal comune al Ministero dell'Educazione Nazionale, ricevendo in risposta quanto segue:

> […] questo Ministero ritiene che per definire le nuove questioni relative alla esportazione delle collezioni artistiche Donà dalle Rose, in relazione al desiderato del comune di Venezia, sia opportuno riconvocare nuovamente la Commissione ministeriale (presieduta dal Senatore Corrado Ricci ed alla quale Ella prese parte), con intervento questa volta anche della Commissione stessa di uno speciale delegato del comune di Venezia e di un rappresentante della famiglia Donà dalle Rose, legalmente autorizzato a concordare con questo Ministero le condizioni da farsi per l'esportazione degli oggetti ai fini del pagamento della relativa tassa.

[23] *Ibidem.*

[24] ACS, MPI, *Dir. Gen. AA. BB. AA., Divisione III, 1929-1960*, b. 215, Fogolari ad Alverà, lettera del 17 luglio 1931.

Fogolari aggiunse che, quanto al rappresentante municipale, «continuerà ad essere il Dott. Nino Barbantini; per quello dei Donà scrivo agli Avvocati Wolf e Segati perché lo designino»[25].

La riconvocazione della Commissione formalizzava il coinvolgimento diretto del comune che, attraverso la figura di Barbantini, entra stabilmente nella negoziazione ministeriale. L'accreditamento formale dell'ispettore quale delegato municipale manifesta il riconoscimento, da parte del Ministero, della centralità che il progetto museografico di Ca' Rezzonico andava assumendo nel quadro delle politiche culturali e conservative, tanto locali quanto nazionali.

La riapertura delle trattative avveniva dunque sotto l'egida della Commissione Ricci, ma in un contesto mutato: se nella prima fase le istanze di tutela dello Stato avevano potuto vincolare poco o nulla, ora la mediazione tra esigenze municipali e interessi creditori della famiglia Donà si strutturava in modo più articolato, con il rischio di esiti tutt'altro che favorevoli alla tutela. La strategia municipale appariva ormai definita: assicurare a Ca' Rezzonico le opere e gli arredi ritenuti indispensabili, accettando l'alienazione della parte restante della raccolta.

In questo senso, la lettera del 28 luglio cristallizza un passaggio paradigmatico nella storia delle pratiche di tutela: l'affiancamento dell'ente locale agli organi statali prelude a un rinnovato equilibrio tra istanze centralistiche e autonomie territoriali, in cui il comune non si limita più a recepire direttive dall'alto, ma si fa promotore attivo delle proprie politiche culturali, anche a costo di sacrificare parte del patrimonio nazionale.

Il 13 novembre 1931 Fogolari comunicò ad Alverà che la Commissione:

> […] è convocata presso questo Ministero Generale venerdì 20 corrente, ore 11. La S.V. è invitata a partecipare ai lavori di detta Commissione e pregata, nel contempo, di affidare al Dott. Nino Barbantini, all'Avv. Giovanni Segati e all'Avv. Giorgio Wolf l'intervento alle sedute della Commissione medesima, in rappresentanza rispettivamente del comune di Venezia e della famiglia Donà dalle Rose[26].

Dalla relazione trasmessa dal soprintendente al podestà il 29 dicembre 1931 risulta che la Commissione, in sostanza, riconfermò quanto già stabilito nelle precedenti sedute, sancendo il seguente orientamento:

> […] divieto assoluto di esportazione per le due più insigni opere della raccolta, e cioè il soffitto allegorico di Giovan Battista Tiepolo e la Pietà del Giambellino, ed ha espresso con compiacimento notizia delle trattative del podestà di Venezia per acquistare il soffitto del Tiepolo per il Palazzo Rezzonico. La Commissione si è subito preoccupata di ottenere che anche il dipinto del Giambellino trovi la sua destinazione in Italia, […] e venga assicurata alle pubbliche collezioni.

[25] AMV, b. 1936-1940, IX, 11/6.

[26] *Ibidem*.

Stabilì inoltre di fissare la tassa di esportazione a un milione di lire, tenendo conto del desiderio di Mussolini di un «trattamento di benevolenza» nei confronti del conte Donà Dalle Rose e:

> Nell'intento di facilitare il soddisfacimento rapido di tale somma, la Commissione ha accolto poi la proposta di massima, avanzata dai rappresentanti dei Donà Dalle Rose e dei creditori, di cedere per le Gallerie dello Stato, e precisamente per quella di Venezia, il dipinto del Giambellino ed un gruppo di mobili da depositare nel Palazzo Rezzonico testé acquistato dal comune di Venezia, nell'intento di contribuire a decorare degnamente il monumentale edificio[27].

La valutazione economica di quanto trattenuto in Italia conferma la strategia compensativa già emersa nei mesi precedenti: la Commissione stabilì il valore della *Pietà* di Giovanni Bellini in 550.000 lire e quello dei seguenti mobili, destinati a Ca' Rezzonico, in 250.000 lire:

> […] tavolo da muro opera attribuita ad Antonio Corradini, quattro poltrone analoghe al tavolo suddetto, grande lampadario antico in vetro di Murano, cornice dorata attribuita ad Antonio Corradini con il ritratto del Procuratore Barbarigo, due tavoli da muro scolpiti a motivi di vite e due trespoli analoghi alle suddette, due cofani nuziali di cuoio con fodera di seta ricamata, inginocchiatoio (sec. XVIII), due stemmi di legno scolpiti e dorati, grande fanale da galera[28].

La parte residua della tassa di esportazione, pari a 200.000 lire, sarebbe stata versata all'Ufficio Esportazione di Venezia per il rilascio delle licenze relative agli oggetti destinati all'alienazione. La Commissione, infine, su richiesta di Barbantini, valutò il soffitto tiepolesco destinato a Ca' Rezzonico per la cifra di 1.000.000 di lire.

Con tale accordo, si ritenne di «aver assicurato alla Nazione e a Venezia le opere più cospicue della raccolta e conciliati gli interessi dei creditori Donà Dalle Rose con quelli dello Stato e del comune di Venezia»[29]. In una comunicazione riservata al prefetto di Venezia, dell'8 gennaio 1932, Gino Fogolari trasmise la relazione già presentata da Corrado Ricci e Roberto Paribeni e al ministro Balbino Giuliano, successivamente approvata da Mussolini. In quell'occasione informò il prefetto che l'esito delle trattative aveva garantito l'acquisizione, per le collezioni pubbliche, dei due massimi capolavori della raccolta Donà dalle Rose. Sottolineava, inoltre, che:

> […] per non perdere anche, data la rinomanza dell'appartamento Donà dalle Rose in quanto rappresentativo dell'arte industriale del Settecento veneziano, i più belli e preziosi tra i mobili di quell'appartamento, e anzi per metterli in maggiore valore, si è associata la questione del patrimonio artistico Donà dalle Rose a quella di Palazzo Rezzonico, acquistato dal comune di Venezia, decidendo che i mobili più importanti – precisati uno

[27] *Ibidem.*

[28] *Ibidem.*

[29] ACS, MPI, *Dir. Gen. AA. BB. AA., Divisione III, 1929-1960*, n. 215, la relazione è citata da VOLPE 2019 pp. 83-84, 99 n. 55.

> ad uno nella Relazione – acquistati dallo Stato, passino in deposito nel suddetto Palazzo. Si è così ottenuto che lo Stato, non essendo stato possibile – come certamente era la nostra prima volontà, a quanto già io ne scrivevo alla E. V. – salvare interamente Palazzo Donà dalle Rose con le sue magnifiche collezioni, desse a Venezia un compenso con il suo larghissimo contributo alla realizzazione del progetto del grande appartamento d'arte settecentesca a Palazzo Rezzonico[30].

L'accordo sanciva dunque lo smembramento della collezione Donà dalle Rose, ma ne compensava almeno in parte la dispersione attraverso l'acquisizione e la ricomposizione, nelle sale di Ca' Rezzonico, dei nuclei giudicati più rappresentativi e funzionali alla costruzione del nuovo museo. Fogolari ne riconobbe apertamente il carattere compromissorio, presentandolo come l'esito possibile di una trattativa nella quale le esigenze della tutela dovettero misurarsi con le condizioni economiche della famiglia e con la necessità di garantire la realizzazione del progetto museale:

> Se dunque, in considerazione dei tempi calamitosi, bisogna rassegnarsi a vedere dispersi e perduti per Venezia – a cominciare dagli arredi – tanti tesori dell'appartamento Donà dalle Rose, si può tuttavia affermare di aver fatto tutto il possibile: sia per aiutare la gravosa liquidazione Donà dalle Rose, come dimostrato anche dalla riconoscenza espressa al Capo del Governo dagli Amministratori del patrimonio Donà dalle Rose per la soluzione da loro accettata, sia per non privare Venezia del suo grande prestigio[31].

L'acquisto del soffitto di Tiepolo e la lunga trattativa con il Consorzio dei creditori Donà conobbero nuovi sviluppi nel 1933, rivelando un negoziato particolarmente complesso. In una lettera del 3 febbraio 1933[32], il Consorzio sollecitò il podestà a perfezionare l'acquisto della tela, ricordando che l'intesa risaliva ormai a oltre un anno prima (novembre 1931). Il testo lascia emergere la crescente tensione tra i creditori, pressati dalla necessità di chiudere la liquidazione, e le lentezze dell'amministrazione municipale. Il Consorzio riconosceva le difficoltà incontrate dal comune, ma evidenziava come il protrarsi della sospensione della pratica non fosse più sostenibile per i creditori.

La situazione di stallo venne ulteriormente aggravata da una successiva comunicazione del Consorzio, del 1° aprile 1933, in cui si annunciava l'esistenza di «una seria richiesta di acquisto della tela in questione, da parte di un privato, che la terrebbe in Italia, ma non a Venezia»[33]. L'introduzione di un potenziale acquirente privato, sebbene italiano, costituiva un evidente strumento di pressione, volto a scuotere l'immobilismo del comune.

[30] AMV, b. 1936-1940, IX, 11/6. Lettera dell'8 gennaio 1932 di Gino Fogolari al prefetto di Venezia.

[31] *Ibidem*.

[32] *Ibid*., lettera del 3 febbraio 1933 dal consorzio dei creditori diretta al comune.

[33] *Ibidem*.

Il 27 luglio 1933[34] il Ministero dell'Educazione Nazionale intervenne nuovamente, richiamando la Soprintendenza all'obbligo di attenersi rigorosamente alle condizioni stabilite nell'accordo del 20 novembre 1931 e ribadendo la procedura prevista per il rilascio delle licenze di esportazione. Tuttavia, il Ministero sottolineò come il mancato perfezionamento dell'acquisto del soffitto da parte del comune continuasse a ostacolare il rilascio delle autorizzazioni per l'esportazione dei beni non vincolati della collezione.

L'accordo rimaneva dunque vincolato a una sequenza di adempimenti reciproci: l'acquisto del Tiepolo da parte del comune, la consegna allo Stato della tavola belliniana e dei mobili, il pagamento della quota residua della tassa di esportazione e il conseguente rilascio delle licenze.

I continui rallentamenti non produssero soltanto difficoltà: il 29 luglio 1933, infatti, il Consorzio comunicò al podestà di aver appurato che il ritratto inserito nella cornice dorata attribuita ad Antonio Corradini, destinata a Palazzo Rezzonico, raffigurava il Procuratore Pietro Barbarigo, opera di Bernardo Castelli, e non Antonio Barbarigo, come inizialmente ritenuto. In quell'occasione il Consorzio si dichiarò disposto a sostituire l'attuale dipinto di minor pregio con l'originale del Castelli, previa approvazione ministeriale. Tale proposta, presentata come segno di deferenza verso l'amministrazione cittadina, va intesa anche come un ulteriore tentativo di avvicinamento agli interlocutori pubblici e di consolidamento del rapporto tra il Consorzio e l'autorità municipale[35].

Il 3 agosto 1933 Fogolari comunicò al podestà di aver trasmesso al Ministero dell'Educazione Nazionale la minuta relativa all'acquisto del soffitto di Tiepolo, ricevendo conferma della necessità di attenersi all'accordo del 20 novembre 1931. Tuttavia il ministro Francesco Ercole precisava che, in assenza del perfezionamento dell'acquisto di Ca' Rezzonico e:

> […] finché i mobili in parola non possono essere convenientemente esposti tanto vale che vengano assegnati temporaneamente, e soprattutto a scopo inventariale ad uno o ad altro dei nostri Istituti d'arte governativi, dato che si potrà poi vedere dove possano star meglio e quindi dove, e speriamo sempre sia a Palazzo Rezzonico, esporli definitivamente[36].

L'eventualità del mancato acquisto del palazzo metteva in discussione l'organicità del progetto museografico di Barbantini, che rischiava di vedere vanificata l'idea stessa di Ca' Rezzonico come luogo simbolico nel quale accogliere, in un contesto ambientale, alcune tra le opere e gli arredi più rappresentativi del XVIII secolo. Analoga apprensione emerse nella lettera di Fogolari del 6 settembre 1933, con la quale il soprintendente avvertì il podestà che, in assenza di certezze sull'acquisto del palazzo, sarebbe

[34] *Ibid.*, comunicazione del 27 luglio 1933 del ministero dell'educazione nazionale alla Soprintendenza di Venezia.

[35] *Ibid.*, lettera del 29 luglio 1933 del consorzio dei creditori al comune.

[36] *Ibidem.*

stato costretto a inventariare i mobili come proprietà statale e a collocarli stabilmente presso le Regie Gallerie dell'Accademia[37].

Solo il 6 ottobre 1933 il podestà firmò la delibera per l'acquisto del soffitto di Tiepolo. Seguì una lettera di plauso di Giuseppe Volpi, che celebrò l'acquisizione come atto di lungimirante tutela, sottolineando come l'opera sarebbe divenuta il fulcro simbolico del futuro «Palazzo del Settecento Veneziano».

A margine di questo successo si colloca la nota dell'8 dicembre 1933, con cui i creditori comunicarono a Barbantini la vendita a un privato della culla in legno laccata[38], già esposta nella sala dell'alcova alla mostra del 1929 e riprodotta persino nelle cartoline per l'eccezionale qualità della sua fattura, e inizialmente inclusa tra i beni da cedere allo Stato per la tassa di esportazione. La richiesta di sostituire l'oggetto, accompagnato dall'invito a «tener la mano lieve»[39], mostra la duttilità di una trattativa nella quale tutela e interessi privati continuarono a sovrapporsi.

Il 1934 segnò una svolta definitiva. Le trattative per l'acquisto di Ca' Rezzonico stavano giungendo a compimento e, nel mese di gennaio, fu redatto l'atto d'acquisto del soffitto di Tiepolo. Fogolari ne esaminò il contenuto, richiedendo alcune lievi modifiche con una lettera indirizzata a Barbantini il 1° gennaio 1934. In quell'occasione sollecitò la correzione di alcune formulazioni nella bozza del contratto affinché risultasse inequivocabile che i beni sarebbero stati acquisiti dallo Stato e non semplicemente concessi in deposito. Proseguì poi soffermandosi sulla custodia dei mobili e delle opere, evidenziando la necessità di garantire il controllo delle operazioni di presa in carico: «ora, tanto più se il contratto si deve firmare a giorni, io credo che, ritirato il Giambellino, i mobili per comodità saranno da lasciare in Palazzo Donà, prendendoli, da parte nostra e dai delegati dal comune uno per uno in consegna, segnandoli coi nostri piombi»[40].

Il 10 aprile 1934 fu finalmente siglato il contratto di compravendita della tela di Tiepolo, *La Nobiltà e la Virtù abbattono l'Ignoranza*, da parte del comune di Venezia. Contestualmente, l'accordo sancì il trasferimento allo Stato della *Pietà* di Bellini e di altri oggetti, che costituivano il valore dell'importo della tassa di esportazione concordata. Il documento stabilì inoltre che gli arredi decorativi già entrati in proprietà dello Stato sarebbero stati consegnati, tramite la Regia Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna, al comune di Venezia in deposito, affinché fossero esposti nelle collezioni pubbliche.

Ulteriore prova della duttilità delle trattative fu l'accoglimento dell'ultima richiesta avanzata dal Consorzio dei creditori. In particolare:

[37] *Ibid*., lettera di Fogolari ad Alverà del 6 settembre 1933.

[38] La culla fu acquistata da Antonio Carrer, come si apprende dal catalogo della mostra sulle *Lacche veneziane del Settecento* del 1938, dove fu esposta (LORENZETTI 1938, p. 35).

[39] AMV, b 1936-1940, IX, 11/6.

[40] *Ibid*., lettera di Gino Fogolari a Barbantini del 1 gennaio 1934.

> […] aderendo alle vive istanze della R. Sovrintendenza all'Arte Medioevale e Moderna e dell'Ispettorato delle Belle Arti del comune, ha acconsentito a sostituire, alla culla di legno scolpita e laccata del secolo XVIII, già compresa nell'elenco degli oggetti da passare in proprietà dello Stato per il conseguente deposito nelle collezioni municipali, quattro grandi divani di noce originariamente in Palazzo Baglioni e passati poi in Palazzo Rezzonico e un grande e famoso *bureau trumeau* originariamente in Palazzo Rezzonico; Considerato che il cambio per il valore artistico e commerciale di questi ultimi oggetti è eccezionalmente vantaggioso per lo Stato e il comune[41].

La sostituzione della culla, già alienata, con quattro divani e un *bureau trumeau* conferma il carattere pragmatico assunto dalla trattativa, ormai orientata a garantire l'arredo del futuro museo di Ca' Rezzonico. A seguito di questo accordo passarono allo Stato, per essere quindi depositati a Ca' Rezzonico: tavolo da muro e quattro poltrone scolpiti e dorati attribuiti ad Antonio Corradini, un lampadario in vetro di Murano, il ritratto del Procuratore Pietro Barbarigo con annessa cornice, due trespoli scolpiti e dorati, un cofano nuziale di cuoio, un inginocchiatoio, due stemmi gentilizi di legno scolpito e dorato, un grande fanale da galera, un *bureau trumeau* veneziano, otto divani di noce[42].

Una volta concluse le trattative per l'acquisizione del soffitto tiepolesco e del nucleo di arredi, il 31 luglio 1934 il Comitato direttivo del Museo Correr avviò nuove negoziazioni per l'acquisto di ulteriori beni appartenenti alla collezione Donà dalle Rose. Questa seconda fase si distinse per una maggiore rapidità e linearità procedurale rispetto ai negoziati precedenti, come attesta la lettera di Lorenzetti ad Alverà del 7 gennaio 1935, dalla quale emerge con chiarezza il ruolo centrale del direttore nella gestione dell'operazione. Tale intervento trovò ulteriore fondamento nel fatto che Lorenzetti, insieme a Leo Planiscig, aveva predisposto il catalogo della raccolta, *La collezione dei Conti Donà dalle Rose*[43], pubblicato nel 1934: un'opera che offriva un'esaustiva ricognizione della collezione, e funse da riferimento imprescindibile per le successive operazioni di acquisto. Nella lettera indirizzata dal direttore ad Alverà l'attenzione si concentrò sul fondo di bottega di Giovanni Maria Morlaiter, costituito da una cospicua serie di modelli e bozzetti in terracotta e terracruda. Come si legge nella documentazione coeva:

> […] la serie ragguardevole di modelli e di bozzetti di terracotta e di terracruda, riconosciute opere di Giovanni Maria Morlaiter e dei suoi figli, famiglia di artisti che lavorarono a Venezia nel '700, fondo della loro bottega, acquistato in blocco dal Patrizio Marco Antonio Michiel, al principio dell'Ottocento, dagli ultimi eredi Morlaiter, e da allora conservata fino ad oggi in Palazzo, che divenne poi di proprietà dei Conti Donà dalle Rose[44].

La priorità accordata a questo nucleo di opere plastiche non fu casuale, ma si inserì nel lento processo di rivalutazione della scultura veneziana del Settecento, ambito ancora marginale rispetto all'ormai

[41] *Ibidem.*

[42] *Ibidem.*

[43] LORENZETTI, PLANISCIG 1934.

[44] AMV, b. 1931-35, IX/11/1-8.

consolidato apprezzamento per la pittura coeva, con figure come Tiepolo già oggetto di un avanzato recupero critico. In tal senso, Lorenzetti fu tra i pionieri degli studi, avendo pubblicato già nel 1931 il fondo di bottega su *Dedalo*; nello stesso anno, inoltre, anche Fiocco intervenne sulla stessa rivista con un contributo dedicato a Morlaiter[45]. In quelle sedi Lorenzetti sottolineò il valore del corpus, evidenziando come esso «rappresenta un prezioso e doveroso nucleo importantissimo per conoscere e valutare, oltre all'arte del Morlaiter, la scultura veneziana del Settecento»[46]. Nel saggio pubblicato su *Dedalo*, riferendosi al bozzetto per *l'Adorazione dei Re Magi*, scrive «In questo bozzetto, che può considerarsi una delle più spiritose e gustose sue creazioni, il talento plastico e insieme pittorico del Morlaiter, ricco di vivace fantasia, costruisce e distribuisce, con facilità e con padronanza di mezzi»[47]. Significativo risulta, inoltre, il giudizio formulato in occasione dell'esposizione dei recenti acquisti e doni, tenutasi al Museo Correr tra il giugno e il settembre del 1935 (fig. 39)[48], allorché lo studioso rilevò come alcuni dei bozzetti esposti fossero «di finissima esecuzione da sembrar scolpiti in legni duri»[49].

L'incameramento del fondo di bottega rappresentò un momento cruciale per la ricezione della scultura settecentesca e per la sua fortuna espositiva, poiché a esso venne dedicata un'intera sala all'interno della mostra dei nuovi acquisti del Correr (fig. 41), con i pezzi disposti entro una grande vetrina a due ripiani, addossata a una parete neutra e affiancata da un rilievo in terracotta murato. Per la prima volta venne riservato un intero ambiente alla scultura del Settecento veneziano senza che essa costituisse, al contempo, un elemento d'arredo (come nel caso di Brustolon o delle consolle attribuite a Corradini): un'esperienza che non venne poi replicata a Ca' Rezzonico, dove le terrecotte furono trasferite solo dopo diversi decenni e l'arte plastica parve venire nuovamente relegata a una funzione prevalentemente decorativa.

Oltre al corpus morlaiteriano, l'acquisto comprese due modelli in gesso di Antonio Canova e «una considerevole serie di gruppi figurati 'bisquits', di porcellana e di maioliche veneziane (fabbrica Vezzi e Cozzi) e del Veneto (Manifattura Antonibon di Nove di Bassano); […] ed altresì alcune suppellettili d'uso privato, un cofanetto, una scatola in osso; una lanterna magica con lastre colorate di proiezione; un bastone da maggiordomo con piastra nobiliare dei Michiel a sbalzo sec. del XVIII»[50]. Il contratto, che prevedeva la cessione di oltre 160 pezzi per la somma di 45.000 lire, fu concluso con l'amministrazione dei Creditori e segnò l'avvio della fase conclusiva della dispersione della collezione. L'acquisizione

[45] LORENZETTI 1931, pp. 989-1009; FIOCCO 1931, pp. 1119-1120.

[46] *Mostra dei più recenti acquisti e doni pervenuti al Civico Museo Correr* 1935, p. 21.

[47] LORENZETTI 1931, pp. 988-1013, 997.

[48] Oltre al già citato catalogo che illustrava con delle schede i doni e gli acquisti, appare, immancabile, comunicazione sulla «Rivista di Venezia», *La mostra temporanea dei più recenti acquisti e doni al Civico Museo Correr* 1935, pp. 219-224.

[49] *Mostra dei più recenti acquisti e doni pervenuti al Civico Museo Correr* 1935, p. 21.

[50] AMV, b. 1931-35, IX/11/1-8.

contribuì a definire il nuovo museo come una rappresentazione integrata della cultura artistica e materiale del Settecento veneziano, fondata sul dialogo fra arti maggiori, arti applicate e oggetti d'uso.

Negli anni Trenta le operazioni di acquisto del museo non si esaurirono nella sola acquisizione delle opere Donà dalle Rose, ma si articolarono in una più ampia strategia d'incameramento. Alla fine di dicembre del 1934 Rodolfo Pallucchini[51] informò Lorenzetti che a Parigi, presso l'antiquario Guiraud, risultava in vendita un album di ventotto disegni di Francesco Fontebasso, definito «un raro pittore veneziano del '700». Il 21 dicembre, Lorenzetti si rivolse alla Commissione Direttiva del Museo Correr, presso Palazzo Ducale, sollecitando con forza l'acquisto del prezioso nucleo grafico, poiché «gli studi e l'arte veneziana reclamano il salvataggio di questo gruppo prezioso, prima che esso sia irrimediabilmente destinato alla dispersione». Tuttavia, le risorse del Museo Correr si erano esaurite a seguito delle recenti acquisizioni dalla collezione Donà dalle Rose. Lorenzetti riconobbe infatti che il

> […] Correr ha speso, proprio in questi giorni, fino all'ultimo suo quattrino per salvare un gruppo notevole di oggetti d'arte e di storia della Collezione Donà dalle Rose e non ha per ora alcuna possibilità di acquisto, mentre urgerebbe trovare i fondi necessari per salvare a Venezia questa testimonianza preziosa della sua arte settecentesca[52].

Su suggerimento di Barbantini, Lorenzetti contattò quindi, pur non conoscendolo personalmente, il senatore Vittorio Cini. Nella lettera, inviata lo stesso 21 dicembre, il direttore del Correr chiedeva il finanziamento necessario per l'acquisto dell'album, il cui prezzo era stato fissato a 7700 lire. La risposta di Cini giunse prontamente: il 3 gennaio 1935 egli mise a disposizione la somma richiesta, dichiarandosi «lieto di essere annoverato tra gli amici del Correr»[53].

Parallelamente, il 19 gennaio 1935, Lorenzetti scrisse ad Alverà per ottenere il nulla osta all'acquisto di una chiusura di caminetto con un levriero, opera di Giandomenico Tiepolo, che era in vendita dall'antiquario conte Dino Barozzi. L'individuazione dell'opera si dovette alla rete di segnalazioni innescata da Barbantini, a dimostrazione della costante attenzione – e della quantità e qualità dei contatti – di cui l'ispettore del comune poteva avvalersi. Secondo Lorenzetti, la chiusura avrebbe rappresentato un acquisto imprescindibile per il costituendo Museo del Settecento, poiché «l'interesse che questo brano di pittura tiepolesca viene ad assumere, particolarmente per il Museo Correr, oltre che per il suo intrinseco

[51] Su Rodolfo Pallucchini si veda *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche* 2019.

[52] ASMC, b. 88, fasc. 113, l'intera vicenda è resa nota da TONINI 2006, pp. 11-15. Come da prassi Lorenzetti diede notizia sulla «Rivista di Venezia» (LORENZETTI 1935, pp. 145-154).

[53] *Ibidem*. Si veda, inoltre, attorno alla figura di Vittorio Cini collezionista GONZÁLEZ-PALACIOS 2021, pp. 11-16, BRUZZESE 2021, pp. 33-46.

valore pittorico, perché esso rappresenta un prezioso elemento integrativo e caratteristico nel complesso degli affreschi della ex-Villa Tiepolo»[54].

Lorenzetti motivò l'acquisto con la necessità di integrare la ricostruzione degli ambienti della villa tiepolesca di Zianigo:

> […] questa considerazione tanto più si avvalora in quanto che proprio in questi giorni si sta provvedendo a ricostruire in Palazzo Rezzonico, nel futuro museo del 'Settecento Veneziano', l'intero insieme, nella sua originaria sistemazione, distribuzione e misura, dei vari ambienti che costituivano la Villa dei Tiepolo a Zianigo[55].

La determinazione comunale che sancì l'acquisto dell'opera fu emanata già il 23 gennaio 1935, confermando l'urgenza e la risolutezza con cui l'amministrazione cittadina procedeva nell'implementazione delle collezioni. Nello stesso anno, dal conte Barozzi, fu acquistato un piatto in maiolica con soggetto pastorale del XVIII secolo[56].

L'incremento di manufatti settecenteschi non si esaurì con l'inaugurazione del museo nel 1936: nel 1938 venne infatti acquistato un altro sofà proveniente dalla collezione Donà Dalle Rose[57]. Questa volta il pezzo fu proposto al museo dalla Galleria Baratelli di Padova, il 14 dicembre 1937, e, dopo un esame autoptico dell'oggetto, fatto trasportare a Ca' Rezzonico, Lorenzetti ne dispose l'acquisto[58].

Furono applicate anche altre strategie di incremento delle collezioni, che affiancarono le acquisizioni dirette. Tra queste, emerse con particolare rilievo la consuetudine di sollecitare donazioni e possibilità di acquisto in occasione delle esposizioni temporanee allestite dal museo. Un esempio significativo si registrò in occasione della mostra delle Maioliche venete del Settecento, svoltasi a Ca' Rezzonico nel 1939[59]. Il 25 ottobre di quell'anno il museo inviò una comunicazione ufficiale a tutti i prestatori privati, nella quale si legge:

> Il Consiglio Direttivo ebbe altresì ad esprimere il voto di poter anche in questa occasione come nelle precedenti Mostre, dare particolare incremento alla raccolta di maioliche venete di proprietà del Museo Correr, assicurando ad essa qualche pezzo, fra quelli che figurarono alla Mostra, sempre nel caso che il proprietario abbia ad esserne disposto, sia mediante il dono di qualche esemplare, ciò che riuscirebbe particolarmente gradito, sia iniziando le opportune trattative di acquisto di quegli esemplari che potessero risultare particolarmente utili a completare la nostra raccolta[60].

[54] ASMC, b. 87, fasc. 14.

[55] *Ibidem.*

[56] *Notiziario* 1956 p. 62.

[57] LORENZETTI, PLANISCIG 1934, tav. XXXVII.

[58] ASMC, b. 93, fasc. 90.

[59] LORENZETTI 1939.

[60] ASMC, b. 99, fasc. 84

Le esposizioni temporanee divennero così anche occasioni di incremento delle raccolte. In seguito alla mostra fu possibile acquistare un nutrito nucleo di maioliche venete settecentesche. Da Dino Barozzi: sei vasi a due anse, una cestina ovale traforata, una placca ovale con il *Ratto di Elena*, un portacalamaio ovale. Da Gustavo Bacchi: un vassoio con manici (fabbrica Bassano), una tazza da brodo con coperchio (fabbrica Bassano), un secchiello con manico in ferro (fabbrica Bassano). Da G. Bonato: una zuppiera (fabbrica Bassano), una salsiera decorata a rose, un boccale da vino decorato a zaffera, una cestina tipo Faenza, un piatto con il mese di settembre, un vaso da farmacia. Da A. Mayer: cinquantasei piastrelle in maiolica da camino, quadrangolari (fabbrica Bassano), secolo XVIII, decorate. Da P. Zennaro: due pezzi di maiolica veneta del secolo XVIII – vasi da farmacia, piatti e oggetti da tavola[61].

La medesima richiesta favorì numerose donazioni, in continuità con una pratica costitutiva della storia del Museo Correr. Si ricevettero in dono: da Dino Barozzi, un calamaio in maiolica veneziana del Settecento; da Nino Barbantini, quattordici piastrelle da camino con decorazioni policrome; da Antonio Carrer, un piatto lungo ovale, una tazzina, due piatti tondi; dalla contessa Albrizzi, due piatti tondi di fabbricazione Cozzi; dai fratelli Bacchi, nove piatti tondi con decorazioni varie; da Gian Carlo Stucky, un centro da tavola con soggetto bacchico e putti[62]. Le donazioni, tuttavia, non costituirono una prassi episodica del 1939, ma si inscrissero in una più ampia strategia di partecipazione civica che affondava le proprie radici nella stessa genesi del Museo Correr. Fin dall'atto della sua fondazione il patrimonio civico si era costituito attraverso una rete di liberalità, alimentata dal tessuto cittadino. In questo senso, le donazioni destinate al futuro Museo del Settecento iniziarono ad affluire ancor prima che esso venisse formalmente inaugurato.

Tra i casi emblematici si segnala l'omaggio di Giuseppe Della Torre, titolare della casa d'antichità "Leone Della Torre" di Venezia. Il 12 maggio 1934 Della Torre scrisse al podestà per comunicare di aver acquisito una piccola raccolta di legature, tra cui:

> […] ne trovai una di rara importanza per la fattura finissima e perché contiene un documento col quale la Repubblica di Venezia concedeva il titolo di nobiltà alla famiglia Rezzonico. Volendo darle prova tangibile del mio vivo compiacimento per quanto ella fece per assicurare alla nostra città il possesso del Palazzo Rezzonico, che diventerà uno dei più bei musei d'Italia, mi permetto di offrirvi il suddetto documento così artisticamente rilegato a lei podestà, per il nuovo museo di Palazzo Rezzonico[63].

[61] *Notiziario* 1956, pp. 56-57.

[62] *Ibid.*, pp. 56-57

[63] AMV, 1931-1935, IX/11/1-8.

Il valore simbolico della donazione travalicava l'entità materiale del bene offerto. La rilegatura di pregio contenente il documento non solo esaltava l'identità del palazzo che il comune aveva appena acquisito, ma prefigurava l'idea stessa di un museo che non si sarebbe limitato a presentare arredi e suppellettili, ma avrebbe anche contribuito, attraverso oggetti e testimonianze storiche, alla narrazione della vicenda della famiglia. Non a caso, la donazione ebbe risonanza sulla stampa locale e fu esposta sin dal 1936 nella sala della *Biblioteca*: «in posto d'onore, collocato nell'intervallo fra le due librerie della parete di fondo, è custodito entro una teca dorata»[64] come riportato nella guida di Lorenzetti. Il 27 luglio dello stesso anno, Massimo Foà, da Venezia, donò un vaso in porcellana di manifattura Cozzi del Settecento, anche di questo episodio la stampa cittadina diede conto[65]. A esso fece seguito un portastecchini in forma di orso, in maiolica bianca del XVIII secolo[66].

Nei primi anni successivi all'inaugurazione di Ca' Rezzonico, ulteriori donazioni contribuirono ad arricchire il patrimonio del Museo del Settecento, testimoniando il favore con cui il nuovo istituto era stato accolto. Tra i benefattori spicca la figura di Jakob Heimann, mercante d'arte attivo a Milano, il quale, tra il 1936 e il 1938, elargì quattro dipinti al museo. Le modalità di queste donazioni si rivelano particolarmente significative, in quanto riflettono la precoce capacità del museo di stabilire sinergie con attori del mercato antiquario e, al contempo, testimoniano la rete di relazioni professionali che il direttore del Correr intrecciò con altri storici dell'arte.

Il primo contatto tra Lorenzetti e Heimann avvenne tramite l'intermediazione di Giorgio Nicodemi, il quale, il 7 maggio 1936, comunicò da Milano che «un milanese ha consegnato al podestà di Milano un ritratto di Gaspare Gozzi eseguito da A. Longhi, per donarlo al nuovo Museo veneziano»[67]. Nicodemi suggeriva che, prima della definitiva accettazione, fosse opportuno che Lorenzetti o Barbantini verificassero personalmente il dipinto. Dopo l'esame, Lorenzetti escluse che il soggetto fosse Gaspare Gozzi e sollevò dubbi sull'attribuzione stessa: «Il ritratto in questione è di scuola veneta del XVIII secolo (A. Longhi??)»[68]. Il 7 giugno Heimann, preso atto delle riserve del direttore del Correr, ritirò l'offerta e prospettò la possibilità di donare opere di maggiore rilevanza.

Parallelamente, già il 6 giugno 1936, Rodolfo Pallucchini segnalò a Lorenzetti la presenza, nelle disponibilità di Heimann, di un'opera di Giambattista Piazzetta, nota come *La Pastorale* (fig. 42), e del desiderio del proprietario che essa «rimanga in Italia, al Museo di Ca' Rezzonico»[69], informandolo che sarebbero

[64] LORENZETTI 1936, p. 31.

[65] ASMC, b. 85, fasc. 63.

[66] *Mostra dei più recenti acquisti e doni pervenuti al Civico Museo Correr,* p. 14.

[67] ASMC, b. 84, fasc. 48.

[68] *Ibidem.*

[69] *Ibidem.*

usciti un contributo su *Pantheon*[70], dove il dipinto sarebbe stato illustrato, un altro, sempre dedicato a Piazzetta, su *L'Arte*[71], e un profilo biografico su Bencovich su *La Critica d'Arte*[72]. Pallucchini, tra i massimi specialisti dell'epoca su Piazzetta, esortava a scongiurare la partenza del dipinto per gli Stati Uniti, manifestando preoccupazione per il depauperamento del patrimonio artistico veneziano: «sarebbe un peccato che anche questo capolavoro (dopo quelli di Brass) facessero vela per gli Stati Uniti, dove, mi consta, il quadro piace più d'un museo»[73]. Egli segnalò, inoltre, l'esistenza di un altro Piazzetta in possesso di Heimann, il *San Filippo Neri*, del quale aveva già pubblicato una copia di Francesco Cappella sulla *Rivista di Venezia*[74].

Il 30 giugno Heimann comunicò a Lorenzetti di essere entrato in possesso di un *Autoritratto* (fig. 43) di Piazzetta, che inizialmente aveva pensato di destinare alla collezione degli autoritratti degli Uffizi. Tuttavia, dichiarava che, «avendo un debito di riconoscenza verso la bella Venezia – ora esito sul da farsi»[75]. Il 13 luglio Lorenzetti rispose con calore, riconoscendo il valore del gesto: «come potrei consigliarLa di non offrire, come Ella generosamente propone, al Museo Correr (per la sezione di Ca' Rezzonico) l'autoritratto del Piazzetta?»[76] aggiungendo «tanto più che, se il ritratto del Piazzetta potesse entrare a Ca' Rezzonico insieme alla Sua 'Pastorale' dello stesso Maestro, sarebbe davvero un ingresso trionfale quello del Piazzetta nel nostro palazzo settecentesco!»[77].

Il 17 settembre 1936 Heimann formalizzò la donazione dell'autoritratto, sottolineando come il dipinto fosse stato ammirato anche dal loro «caro vecchio maestro Adolfo Venturi»[78]. In contemporanea si aprirono le trattative per l'acquisto della *Pastorale*. Il 16 ottobre Lorenzetti comunicò a Heimann di essere alla ricerca di una cornice adeguata per l'autoritratto e di voler presentare al pubblico entrambe le opere, previa approvazione del podestà:

> […] ho fatto vedere il dipinto […] al prof. Fiocco, al conte Gamba di Firenze ed al prof. Bariola di Pavia, che ne sono rimasti ammirati. Ha visto la tela anche il dottor Barbantini: e certo, se il dipinto potesse adornare una Sala di Ca' Rezzonico, accanto al Tiepolo, ciò costituirebbe per il nostro Palazzo del '700 veneziano l'entrata trionfale del Piazzetta[79].

[70] PALLUCCHINI 1936, p. 250.

[71] PALLUCCHINI 1936a, pp. 187-205.

[72] PALLUCCHINI 1936b, pp. 205-220.

[73] ASMC, b. 84, fasc. 48.

[74] PALLUCCHINI 1932, pp. 315-325.

[75] ASMC, b. 84, fasc. 48.

[76] *Ibidem.*

[77] *Ibidem.*

[78] *Ibidem.*

[79] *Ibidem.*

Il 21 novembre Lorenzetti coinvolse Giuseppe Volpi e Vittorio Cini nella trattativa. Il primo, in qualità di presidente del museo, fu informato della negoziazione in corso e della rilevanza della *Pastorale*, definita «una pittura che dovrebbe rimanere a Venezia, e possibilmente entrare a Ca' Rezzonico, dove purtroppo il Piazzetta non è affatto rappresentato»[80]. Il secondo, invece, fu invitato a visitare le due opere esposte al Correr, invito che si può interpretare come un tentativo di sondarne la disponibilità a finanziare l'acquisizione.

Il 27 novembre Lorenzetti comunicò a Heimann che Volpi, dopo aver visionato il dipinto, non escludeva l'acquisto, ma riteneva eccessiva la somma richiesta di 300.000 lire, dichiarandosi disposto a offrirne 150.000. Heimann replicò il giorno seguente, informando che il proprietario inglese non avrebbe ridotto il prezzo e che egli, e nel caso, avrebbe potuto contribuire con la quasi totalità della sua provvigione del 10%, offrendo di partecipare con 25.000 lire in caso di una pubblica sottoscrizione. Il 3 dicembre Heimann confermò che il miglior prezzo ottenibile era di 270.000 lire e aggiunse: «Se dunque ritiene impossibile l'acquisto, La prego di spedire il quadro a Firenze, presso la Ditta Ugo Ciolli (Vigna Nuova 28), che ha già istruzioni dal proprietario per inviare l'opera in Nordamerica, dove si terrà in primavera una mostra»[81].

Il 7 dicembre Lorenzetti scrisse nuovamente a Volpi, ribadendo il valore dell'opera e sottolineando la disponibilità di Heimann a contribuire economicamente: «si tratta di una delle opere più alte del Piazzetta, e a Ca' Rezzonico, accanto ai Guardi e ai Tiepolo, il suo ingresso sarebbe trionfale»[82]. Il 10 dicembre, tuttavia, Volpi pose termine alla trattativa con una replica che tradiva una combinazione di pragmatismo finanziario e valutazioni sullo stato di conservazione del dipinto: «per quanto mi riguarda, come Lei ben dice, ogni aspirazione deve avere un limite; diamola dunque per chiusa». Accanto all'aspetto economico, il rifiuto trovava fondamento anche in considerazioni di ordine conservativo, poiché il dipinto presentava problematiche non trascurabili, il che avrebbe richiesto restauri «piuttosto estesi e tolgono un po' di profondità ai piani pittorici, indebolendo in parte la freschezza originale dell'opera»[83]. L'opera entrò effettivamente nelle collezioni del The Art Institute of Chicago, dove tutt'oggi si conserva.

L'anno seguente, il 28 agosto 1937, giunse l'offerta di donazione del dipinto raffigurante *San Filippo Neri* attribuito a Piazzetta (fig. 44), ossia l'opera a cui si riferiva già Pallucchini nella comunicazione del 1936. La notizia venne accolta con compiacimento dal direttore del Correr e da Alverà, «che è una persona di fine gusto e in special modo un appassionato raccoglitore di opere piazzettesche»[84]. Il 17 settembre il dipinto era già stato consegnato al museo, quando Heimann scrisse:

[80] *Ibidem.*

[81] *Ibidem.*

[82] *Ibidem.*

[83] *Ibidem.*

[84] ASMC, b. 93, fasc. 67.

> Sono ora al lavoro perché il Guardi del Comm. Rossello, 'L'incontro di Papa Pio VI col Doge Paolo Renier a San Giorgio in Alga', possa rimanere per sempre nel Vostro museo, dato che il dipinto, oltre alle altissime qualità pittoriche, rappresenta anche un grande valore storico.

Si trattava di un'opera che era stata prestata per la mostra *Feste e Maschere veneziane* di Ca' Rezzonico del 1937, ma l'iniziativa non ebbe seguito e il dipinto non entrò a far parte delle collezioni civiche veneziane.

Il 26 settembre, Heimann, rispondendo a Lorenzetti, espresse il sospetto che, tra le autorità veneziane, potessero serpeggiare dubbi sull'autografia del *San Filippo Neri*: «chiedo venia per la mia sincerità ma volevo domandare a Lei […] Esiste forse un qualunque dubbio da loro che il dipinto sia della mano del Maestro?»[85]. Tale apprensione trovò conferma solo due giorni dopo, quando il direttore del Correr, pur elogiando la qualità del dipinto come «indiscutibilmente un mirabile pezzo di pittura veneziana settecentesca», ammise che «l'attribuzione in pieno al Piazzetta potrà sollevare qualche discussione»[86]. Lorenzetti elaborò quindi un'ipotesi di collaborazione tra maestro e bottega: il dipinto sarebbe stato «ideato, preparato e iniziato dal Piazzetta», ma la parte superiore – in particolare la testa del Santo e i cherubini – sarebbe stata completata da aiuti, Maggiotto o Cappella, probabilmente a seguito della morte improvvisa del maestro[87]. Tale lettura critica trovò peraltro riscontro nel parere positivo di Gino Fogolari e Max Goering, quest'ultimo riconosciuto specialista di Piazzetta[88].

La vicenda del *San Filippo Neri* documenta inoltre la cautela e il metodo con cui Lorenzetti affrontava le questioni attributive.

La generosità di Heimann non si limitò a questa donazione: il 21 ottobre 1937 Lorenzetti, dispiaciuto per non aver potuto accogliere il donatore a Venezia, lo ringraziò nuovamente per «il quadretto» giunto al museo, che egli «non esiterei ad attribuire al Carpioni»[89]. La corrispondenza tra il direttore e Heimann proseguì intensamente nei mesi successivi, come testimoniano le lettere del 30 ottobre e dell'11 novembre, nelle quali l'antiquario propose nuove donazioni e valutò la possibilità di cedere al Correr un Giovanni Battista Pittoni di grandi dimensioni o un Sebastiano Ricci, proveniente dalla collezione Trivulzio e «bello come un Tiepolo»[90].

Seguì un'ulteriore comunicazione il 16 marzo 1938, quando Jakob Heimann offrì al Museo Correr un dipinto su tela che, a suo dire, «proviene in linea diretta dalla famiglia di Rosalba Carriera» e sarebbe

[85] *Ibidem.*

[86] *Ibidem.*

[87] Il dipinto venne attribuito a Giuseppe Angeli da Pignatti, che scrive: «il dipinto fu sempre avvicinato al Cappella ma ci sembra che una più precisa collocazione possa trovarsi nell'ambito dell'Angeli» PIGNATTI 1960, pp. 22-23.

[88] *Ibidem.*

[89] Al momento non è stato possibile identificare di che dipinto si tratti.

[90] ASMC, b. 93, fasc. 67.

opera della stessa pittrice, raffigurante la madre Alba Foresti, come testimoniato da un'iscrizione apposta sul verso. L'attribuzione, condivisa da Lorenzetti, trovò il sostegno anche di Hermann Voss, che vide il dipinto a Milano e ne avallò l'autografia[91]. Già il 12 aprile l'opera venne ufficialmente accettata «con animo riconoscente»[92].

Tuttavia, il clima di riconoscenza verso Heimann e le sue generose donazioni si scontrò, pochi mesi dopo, con l'emanazione delle leggi razziali in Italia. Fu in questa delicata congiuntura che Heimann offrì al Correr un altro dipinto, la *Tentazione di Sant'Antonio*, attribuito a Giovanni Battista Pittoni. Come da prassi consolidata, l'opera fu inviata al museo per essere visionata e, il 17 agosto, Lorenzetti confermò di avere preso in consegna il dipinto per valutarne la qualità. Egli ne apprezzò le qualità pittoriche, pur riconoscendo alcune oscillazioni attributive: «io vi scorgo altresì delle reminiscenze del Fontebasso. Ad ogni modo è una piacevole e gustosa tela del nostro Settecento che il nostro museo non mancherà di accogliere con piacere». Il giorno seguente Heimann replicò, ribadendo la sicurezza della paternità pittoniana e richiamando a sostegno autorevoli riscontri: «è stato esposto tre volte e per ultima volta a Berlino dal Prof. H. Voss, – sempre come Pittoni. Della stessa opinione erano i Prof. Adolfo Venturi, G. Fiocco, R. Longhi e A. Morassi che hanno visto il dipinto da me».

Tuttavia, il precipitare della situazione politica cambiò repentinamente il destino della donazione. Il 17 settembre Heimann, constatando il silenzio seguito alla sua ultima comunicazione del 18 agosto, scrisse a Lorenzetti per ottenere conferma dell'accettazione del dipinto: «Sono rimasto privo di una risposta Sua alla mia ultima lettera in data 18 Agosto – ma lo spiego, forse, dallo stato attuale delle cose – e questo lo potrò capire e giustificare». La consapevolezza della nuova condizione traspare chiaramente, essendo nel frattempo entrate in vigore le leggi antiebraiche, che sancirono l'esclusione dei cittadini di religione ebraica dalla vita pubblica e istituzionale italiana.

Heimann chiese allora che il dono fosse accettato senza alcuna forma di riconoscimento pubblico: «perciò rivolgerei preghiera all'Ill.mo Signor podestà e a Lei, di far passare ed accettare in silenzio il mio ultimo dono del Pittoni, – senza alcun ringraziamento ufficiale». La richiesta di non dare risalto pubblico al dono appare come un estremo tentativo di preservare, seppur nell'anonimato, il legame con l'istituzione veneziana, ponendo il valore della fruizione pubblica dell'opera al di sopra della propria condizione personale.

La risposta di Lorenzetti, datata 5 ottobre, certificò la frattura istituzionale: «sono dolente e mortificato di doverVi informare di quanto il Signor podestà ebbe in questo momento ad annunciarmi: che cioè in seguito ad ordini superiori, egli non può autorizzare questo museo ad accettare il dipinto del Pittoni recentemente da Voi offerto in dono alle nostre Collezioni». La formula burocratica, pur

[91] Il dipinto è oggi attribuito a Francesco Pavona (PRECERUTTI GARBERI 1962, pp. 137-138).

[92] ASMC, b. 93, fasc. 67.

attenuata da un tono personale di rammarico, esprimeva l'impossibilità di svincolarsi dalle direttive governative: «voi dovete scusare e considerare che noi dobbiamo eseguire gli ordini ricevuti». A testimonianza dell'irrigidimento del sistema, il prefetto di Venezia, secondo quanto riferito in una nota da Pallucchini, subentrato a Barbantini nell'Ufficio di Ispettore alle Belle Arti, confermò la linea di esclusione: «in relazione alla nota 10 corrente si fa presente che, presi gli ordini superiori, non sembra sia opportuna l'accettazione del dipinto di G.B. Pittoni, offerto in dono dall'israelita Signor Jakob Heimann»[93].

Se nel caso Heimann l'ingerenza del regime si esercita in forma interdittiva, attraverso l'esclusione imposta dalla legislazione antiebraica, la vicenda di Francesco Colombani di Ragusa consente di osservarne il versante speculare: quello di una donazione pienamente inscritta nell'orizzonte identitario e adriatico promosso dal fascismo veneziano. Il 23 marzo 1937 Colombani indirizzò al podestà, su sollecitazione di Italico Brass, una lettera nella quale dichiarava: «Io sono dalmata, d'origine veneta, cittadino italiano e attualmente risiedo a Ragusa di Dalmazia». Ricordando di aver avuto, l'anno precedente, occasione di «ammirare l'interessantissima mostra del '700 alla Ca' Rezzonico», e rilevando l'assenza, nella sala della spinetta, di un'arpa settecentesca da lui posseduta, egli si dichiarava «ben lieto di farne donazione»; analogamente, avendo constatato che nelle vetrine del terzo piano dedicate al costume mancava una mantellina "pellegrina" del tipo da lui posseduto, si offriva di donarne un esemplare[94]. Pur configurandosi come un atto di liberalità privata, il gesto si colloca entro un più ampio processo di costruzione identitaria, nel quale anche la riscoperta del Settecento veniva mobilitata come strumento di propaganda. Il richiamo alle origini venete, la rivendicazione della cittadinanza italiana e la mediazione di Italico Brass – figura emblematica di quella venezianità e italianità di frontiera – mostrano con chiarezza come la donazione si saldasse al clima culturale e politico della Venezia fascista e alla sua proiezione adriatica.

Nel giugno 1937, secondo una prassi ormai consolidata tra privati e istituzioni per l'ottenimento di licenze di esportazione, la casa d'arte Guido Minerbi & C. comunicò alla Soprintendenza la propria disponibilità a cedere allo Stato un gruppo di statue da giardino, a scelta tra quelle possedute dalla ditta, in cambio del rilascio di una licenza di esportazione per altre opere. Tra le sculture offerte figuravano un gruppo con *Diana e Mercurio* del XVIII secolo, un gruppo raffigurante due «Contadini veneti», già esposto alla «Mostra del Settecento Veneziano», e due statue antiche. Il riferimento alla «Mostra del Settecento Veneziano», anziché al titolo ufficiale della rassegna del 1929, mostra come nella memoria dell'evento fosse rimasta soprattutto la sua dominante lagunare.

Il 12 agosto la proposta fu modificata: le sculture antiche vennero sostituite da un «gruppo di statue da giardino da destinarsi a Palazzo Rezzonico in Venezia». L'offerta ricevette l'avallo del ministro

[93] ASMC, b. 96, fasc. 95.

[94] AMV, 1931-35, IX/11/1-7, 9-16.

dell'Educazione Giuseppe Bottai e, il 22 settembre, Vittorio Moschini, subentrato a Fogolari alla guida della Soprintendenza, ne diede comunicazione ad Alverà, precisando che era stata accolta la «proposta di destinare tali statue al Palazzo Rezzonico […] e la loro messa in opera nel giardino o nei cortili»[95]. La destinazione delle sculture agli spazi aperti di Ca' Rezzonico estendeva il progetto ambientale anche al giardino e ai cortili.

Merita infine di essere menzionato, sebbene non espressamente destinato al Museo di Ca' Rezzonico, il lascito della contessa Enrichetta Falier, stabilito con legato testamentario il 7 novembre 1929[96]. La data della stesura dell'atto potrebbe facilmente indurre a collegare il lascito – costituito per la maggior parte da oggetti settecenteschi – alla mostra del Settecento italiano, ma è opportuno precisare che, fin dalla donazione di Teodoro Correr alla città, furono numerosi i patrizi veneziani che ne imitarono il gesto, contribuendo con cospicue donazioni al museo, percepito come custode delle memorie patrie della Serenissima. Il legato Falier entrò effettivamente in proprietà del comune solo nel 1936[97] e, più precisamente, intorno al 21 novembre, quando fu preso in consegna da Lorenzetti, il quale informò Volpi che «in massima parte andrà a Ca' Rezzonico»[98]. Questo incameramento consentì di allestire, tra il 1938[99] e il 1940 – anno in cui il lascito venne descritto nella seconda edizione della *Guida di Ca' Rezzonico* approntata da Lorenzetti[100] – l'ammezzato del primo piano. Tale ambiente, secondo i progetti iniziali, avrebbe dovuto essere destinato alle tappezzerie e ai mobili laccati, ma rimase chiuso al pubblico al momento dell'inaugurazione del museo nel 1936.

L'analisi delle vicende che condussero alla costituzione della collezione destinata al nuovo Museo del Settecento Veneziano evidenzia il ruolo decisivo svolto da tre protagonisti che operarono in stretta sinergia: Gino Fogolari, Nino Barbantini e Giulio Lorenzetti. La loro azione congiunta si articolò lungo direttrici complementari, entro le quali la tutela del patrimonio artistico, esigenze museografiche e pressioni politiche ed economiche trovarono una composizione precaria ma efficace.

Gino Fogolari, nella sua funzione di soprintendente, svolse un'azione di argine istituzionale di fronte al rischio di completa dispersione della collezione Donà dalle Rose. La sua capacità di mediazione con

95 ASDRMV, *Oggetti d'Arte, Venezia, 1, Musei Civici Vari, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano*, b.1.

96 FAVILLA, RUGOLO 2022, pp. 53, p. 73 n. 509 (il testamento di Enrichetta Falier è qui menzionato).

97 *Ibid.*, p. 53.

98 ASMC, b. 84, fasc. 48.

99 Nel novembre del 1938 la Direzione del Museo Correr inoltrò al podestà una relazione circa i *Progetti e proposte di riordinamento e di riorganizzazione dei civici musei d'arte e di storia veneziana* e dove sul mezzanino del pian terreno si legge: «nel cosi detto appartamento del Cardinale Rezzonico, costituito da una serie di quattro salette, ornate da bei soffitti a stucco, si sta sistemando il munifico lascito della Contessa Enrica Falier, pervenuti nel 1936 al Museo Correr: si tratta di un complesso cospicuo di mobilia settecentesca, di dipinti, di porcellane, di ninnoli ecc. con cui furono arredate queste Sale: sistemazione che sarà fra breve ultimata per i cui lavori sono stati già assegnati i fondi necessari nel bilancio 1938» ASMC b. 94, fasc. s.n.

100 LORENZETTI 1940, pp. 86-88.

le autorità centrali e locali permise di preservare qualcosa di più del soffitto di Giambattista Tiepolo, garantendo la *Pietà* di Giovanni Bellini alle Regie Gallerie. A Fogolari si deve altresì il merito – come già evidenziato nell'analisi della complessa vicenda legata all'acquisizione di Ca' Rezzonico – di aver salvaguardato i pochi elementi superstiti dell'antico arredo del palazzo, attraverso mirati interventi di tutela. La fermezza del soprintendente, nonostante le ingerenze politiche e le urgenze dei creditori, garantì la permanenza in Italia delle opere giudicate irrinunciabili, riaffermando il primato del principio di tutela anche in un contesto segnato da crescenti compromessi.

Nino Barbantini, ispettore alle Belle Arti del comune, agì come ideatore e regista del progetto museografico. Sua fu l'intuizione di orientare l'intero allestimento di Ca' Rezzonico secondo un principio di ambientazione, mirato a restituire l'immagine di una dimora patrizia del XVIII secolo. Tale concezione orientò le scelte conservative e collezionistiche, verso arredi, apparati decorativi e oggetti d'uso, anche a costo di sacrificare l'integrità di palazzi municipali, sottoposti a spoliazioni per arricchire il nuovo museo. La spregiudicatezza con cui Barbantini perseguì l'obiettivo della ricostruzione ambientale emerge con particolare evidenza nel momento in cui, per assicurarsi il soffitto di Tiepolo e il nucleo di mobili Donà per Ca' Rezzonico egli si mostrò più che disposto a concedere la licenza di esportazione per la tavola belliniana.

Giulio Lorenzetti, conservatore prima e dal 1934 direttore del Museo Correr, fu l'esecutore concreto di questo progetto, traducendo le direttive di Barbantini in un'operazione di sistematica acquisizione. Il suo ruolo non si limitò alla sovrintendenza degli allestimenti, ma si estese a una gestione diretta e capillare delle acquisizioni, resa possibile grazie alla sua conoscenza del mercato antiquariale e alla sua esperienza come autore del catalogo della collezione Donà, realizzato con Leo Planiscig. Lorenzetti si distinse per la capacità di individuare le opere e gli arredi funzionali alla costruzione dell'apparato ambientale del nuovo museo e per la sua abilità nel condurre trattative e mediazioni, spesso informali, con collezionisti e antiquari. In quegli anni risultarono particolarmente significative le relazioni instaurate con Jakob Heimann – il cui apporto, tramite donazioni e proposte di vendita, fu rilevante per l'accrescimento delle collezioni – e con Rodolfo Pallucchini, la cui consulenza risulta preziosa nella valutazione delle opere pittoriche.

L'azione integrata di Fogolari, Barbantini e Lorenzetti, maturata fra tensioni istituzionali, ristrettezze finanziarie e pressioni politiche, definì la peculiare fisionomia di Ca' Rezzonico: un museo nel quale tutela, ricomposizione ambientale e costruzione del mito del Settecento veneziano concorrevano a restituire un'immagine unitaria e complessa, sebbene necessariamente selettiva, dell'ultima età d'oro della Serenissima.

3. Quale ambientazione?

L'allestimento museografico di Ca' Rezzonico si delinea come un esperimento ambizioso, nel quale l'approccio filologico dialoga costantemente con soluzioni d'invenzione, collocandosi in un delicato equilibrio tra istanze di ricostruzione storica ed esigenze espositive e dando luogo a un «complesso montaggio collezionistico»[1]. A partire da tali presupposti, che ne costituiscono gli assi di sviluppo, è possibile enucleare alcune macro-tipologie di ambientazione adottate nel museo: storico-architettonica, ricostruttivo-filologica, scenografico-compositiva, evocativo-genealogica e di museale rarefazione.

Sebbene il progetto fosse stato elaborato già nel 1931, la sua concreta realizzazione risale al 1935, subito dopo la partecipazione di Nino Barbantini alla conferenza museografica di Madrid del 1934[2]. Il risultato aderiva alle pratiche museografiche allora prevalenti in Italia, caratterizzate dal largo ricorso all'ambientazione, con l'obiettivo di legare le collezioni a un tessuto connettivo stilisticamente affine, preferibilmente all'interno di antichi palazzi[3].

L'organizzazione degli spazi interni del museo, in particolare al terzo piano dedicato alle esposizioni temporanee, al teatro e al costume, testimonia tuttavia un significativo aggiornamento delle pratiche espositive, evidente nell'adozione di vetrine parallelepipede di gusto modernista e in una disposizione volutamente rarefatta degli oggetti, isolati e valorizzati singolarmente, come accade anche nelle sale del primo e del secondo piano. Questa scelta consentì di evitare un sovraffollamento soffocante e di instaurare una dialettica efficace tra ricostruzione ambientale e possibilità di analisi critica delle opere.

Giulio Lorenzetti sintetizzò con precisione il criterio di ordinamento adottato nel museo: il primo piano nobile era riservato alle «cerimonie e feste»[4] (fig. 45-58), ossia agli appartamenti di rappresentanza, mentre il secondo evocava «l'intimità garbata, raccolta, serena di una casa veneziana»[5] (figg. 57-69). Al terzo piano erano invece raccolte «le testimonianze più intime e più dirette del costume e della vita»[6], tra cui le collezioni di abiti (fig. 72), il teatro delle marionette (fig. 71), una "mostra" permanente di disegni e spazi destinati alle esposizioni temporanee (figg. 73-74).

Questa impostazione non mirava semplicemente alla ricostruzione idealizzata del Settecento veneziano, ma insisteva sulla memoria dinastica dei Rezzonico in misura più accentuata rispetto agli sviluppi

[1] CARTOLARI 2024, p. 361.

[2] NEZZO 2020, p. 33, 39 n. 5.

[3] Cfr. DALAI EMILIANI 2008, pp. 34-43; CECCHINI 2013, pp. 57-105; FAILLA 2018, pp. 131-148; *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale* 2020.

[4] LORENZETTI 1936, p. 17.

[5] *Ibid.*, p. 41.

[6] *Ibid.*, p. 70.

successivi, valorizzandone le vicende familiari attraverso l'esposizione di materiali a essa pertinenti. Pur senza assumere esplicitamente i caratteri di una casa-museo in senso stretto, l'allestimento e l'ordinamento tendevano a presentare il palazzo come paradigma della dimora patrizia veneziana, suscitando nei visitatori l'impressione di «aver varcato la soglia di una dimora sovrana», in una città in cui «ogni nobile famiglia aveva e sentiva la potenza e la grandezza di una sovrana dinastia»[7].

L'approccio museografico adottato si distinse dunque dal modello della casa-museo, articolandosi piuttosto come una celebrazione materiale e simbolica della civiltà patrizia settecentesca, incarnata e messa in scena nel monumentale tessuto architettonico e decorativo del palazzo. L'inserimento degli oggetti d'arte e degli arredi avvenne secondo criteri diversificati ed eterogenei. Craievich ha osservato come il modello anglosassone della *period room* fosse stato adattato alla realtà autentica di una struttura settecentesca, organizzando le diverse sale attorno a temi iconografici o tipologici specifici: ne sono esempio la sala dei Pastelli (fig. 48), quella degli Arazzi (fig. 49) e gli ambienti dedicati a Longhi, Guardi e Brustolon (figg. 66, 61, 58). La disposizione degli oggetti non si riduceva a una mera ricostruzione stilistica, ma implicava una selezione critica fondata sulla rilevanza artistica piuttosto che sulla semplice accumulazione di pezzi[8]. In alcuni casi, il desiderio di coerenza ambientale portò alla realizzazione di ambienti artificiali per accogliere opere specifiche, come gli affreschi di Giandomenico Tiepolo da Zianigo, implicando una modifica degli spazi di Ca' Rezzonico. Bellavitis ha paragonato questa scelta a quella contemporaneamente attuata nei *Cloisters* di John D. Rockefeller, sottolineando tuttavia come Ca' Rezzonico mantenesse un saldo riferimento alla sua realtà architettonica originaria, evitando quell'eclettismo tipico del collezionismo americano. La sintassi architettonica del palazzo rimase pertanto dominante, al punto che gli inserimenti risultavano storicamente plausibili[9].

Il percorso espositivo contribuì a consolidare nella coscienza pubblica un'immagine della civiltà veneziana basata su una delicata e ambigua compresenza tra realtà e artificio. Romanelli ha evidenziato come si preferisse sottolineare l'aspetto fastoso della società patrizia, escludendo sistematicamente spazi e ambienti legati alla quotidianità meno prestigiosa, quali le cucine, mai aperte al pubblico[10]. L'intento era quello di proporre una rappresentazione coerente del Settecento in linea con il paradigma di un'élite urbana raffinata, colta e abbiente, contribuendo al mito veneziano che si andava consolidando ed evitando al contempo qualsiasi dissonanza storica che potesse indebolirne la narrazione[11].

[7] *Ibid.*, p. 17.

[8] CRAIEVICH 2023, p. 167.

[9] BELLAVITIS 1993, p. 22.

[10] ROMANELLI 1993, p. 29.

[11] Tra le azioni intraprese per rendere la città 'reale' all'altezza del suo mito e della 'Grande Venezia' immaginata, voluta e promossa da Cini e Volpi, va ricordato che proprio in quegli anni le aree urbane insulari furono interessate da uno spopolamento forzato delle fasce più povere della popolazione, espulse verso la terraferma. Cfr. SOMMA 2024.

La realizzazione di Ca' Rezzonico si inserì nel contesto più ampio di una rivalutazione critica del Settecento in corso negli anni Venti e Trenta. Contrariamente alle posizioni sostenute da Volpe[12], il dibattito di quegli anni non si limitò esclusivamente ad una rievocazione aneddotica e superficiale del secolo, ma fu invece caratterizzato da riflessioni più ampie e complesse che inclusero anche le strutture politiche e sociali della Serenissima, con interventi presso l'Ateneo Veneto e sulle riviste locali, dove figure come Francesco Morosini e Angelo Emo erano simboli di un recupero della potenza militare veneziana nel periodo barocco[13]. L'allestimento di Ca' Rezzonico rappresentò un punto di equilibrio tra rigore filologico e libertà interpretativa, oscillando tra autenticità storica e invenzione evocativa, influenzato significativamente dalle esperienze maturate da Barbantini, alle quali si aggiunse la conferenza di Madrid, che incise sul progetto, coniugando i principi dell'ambientazione ai più aggiornati criteri della museografia moderna.

Nel progetto museografico di Ca' Rezzonico si possono individuare alcune macro-tipologie di ambientazione perseguite dagli ordinatori dell'epoca, che riflettono nel complesso quelle pratiche espositive fondate sulla ricomposizione stilistica degli interni, in un ventaglio che va dalle semplici evocazioni fino al trasferimento integrale di apparati decorativi[14]. La prima tipologia, qui definita storico-architettonica, consiste nell'ambientazione evocativa delle sale storiche con decorazioni originali mediante l'inserimento di finimenti stilisticamente verosimili e coerenti con l'"identità originaria" o lo "spirito" degli ambienti (figg. 45-51). La seconda, definita ricostruttivo-filologica, si sostanzia nella restituzione accurata e, per quanto possibile, filologica di ambienti d'epoca attraverso l'impiego di apparati decorativi originali, avvicinandosi maggiormente al modello delle *period rooms* (figg. 62-64, 68-69). La terza modalità, di tipo scenografico-compositivo, prevede invece un assemblaggio arbitrario di oggetti storici collocati entro contesti loro alieni e secondo criteri d'invenzione, privilegiando l'effetto d'insieme rispetto alla coerenza originaria dei nuclei (figg. 53-61). La quarta tipologia, che si può definire evocativa-genealogica, deriva dal modello della casa-museo e include ambientazioni a prevalente funzione identitaria e narrativa più che strettamente stilistica, in cui la dimensione genealogica e dinastica diventa asse ordinatore. Infine, il terzo piano costituisce un caso peculiare, per molti aspetti in rottura rispetto alle soluzioni precedenti: vi si afferma una quinta tipologia, qui definita di ambientazione museale rarefatta, che rinuncia consapevolmente alla mimesi domestica per adottare un registro espositivo di gusto modernista, pur conservando alcuni dettagli atmosferici, come leggere modanature in stucco (figg. 72-74).

[12] VOLPE 2019, p. 88.

[13] Cfr. ZORZI 1929; NEBBIA 1929; BACCHION 1937.

[14] Cfr. *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione* 2003; *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia* 2016; CARTOLARI 2024, p. 354.

La tipologia storico-architettonica, che interessa le sale caratterizzate dalla persistenza di cicli decorativi di notevole pregio storico-artistico, comprende la maggior parte degli ambienti del primo piano. Partendo dal grande salone da ballo, si sviluppa una sequenza di ambienti affacciati sul Rio di san Barnaba (figg. 45-50), che furono sostanzialmente arredati in maniera verosimile e priva di significativi adattamenti o trasferimenti di decorazioni 'cannibalizzate' da altri palazzi. L'evocazione iniziava già nell'atrio, prima dell'accesso allo scalone monumentale qui: «seguendo un'antica usanza delle nobili famiglie veneziane», venne collocato il fanalone di galea capitana proveniente dalla collezione Donà dalle Rose, scelta suggestiva sul piano storico, e per certi versi 'filologica' ma discutibile dal punto di vista conservativo per l'esposizione parziale dell'oggetto agli agenti atmosferici.

Il salone da ballo (fig. 45), con affreschi di Giovanni Crosato e quadrature di Girolamo Mengozzi Colonna[15], vide la sostituzione del pavimento ligneo originale con un terrazzo alla veneziana. L'ambiente fu arredato con selezionati pezzi del mobilio Venier, realizzati da Andrea Brustolon – poltrone e portavasi sui quali vennero posti vasi cinesi in porcellana – evocando quell'orientalismo tipico del Settecento veneziano; il tutto disposto lungo le pareti con studiata rarefazione. Due lampadari in legno e metallo dorato, «resti dell'antico originario arredamento Ca' Rezzonico»[16], completavano la sala e consentivano a Lorenzetti di rievocare simbolicamente il ricevimento offerto da Ludovico Rezzonico al duca di York nel 1764. Segue la sala dell'Allegoria Nuziale (fig. 47), che deve il nome al soggetto dell'affresco di Giambattista Tiepolo, dipinto per celebrare le nozze tra Ludovico Rezzonico e Faustina Savorgnan nel 1758. Alle pareti, ornate dalla *boiserie* originale con fantasie tiepolesche, furono disposte sei poltrone, un tavolo da muro e due mobili minori non meglio identificati, sui quali erano collocate cinque lumiere e l'albero genealogico Dolfin-Gradenigo, generando un effetto di grande ariosità e distensione.

Proseguendo verso il Canal Grande, si incontra la Sala dei Pastelli (fig. 48), denominata in riferimento alle opere di Rosalba Carriera, esposte in uno o due registri lungo le pareti, sovrastate dall'affresco con il *Trionfo della Poesia* di Gaspare Diziani[17]. Gli arredi comprendevano il «mobilio dorato, di elegante struttura e di ricco intaglio»[18] rivestito con stoffa di lampasso roso e giallo, il cui disegno coordinato a quello della tappezzeria, cercava quindi di aumentarne la compenetrazione tra arredo e palazzo. Oltre le otto poltroncine, un divano, un tavolo centrale affiancato da due tavolini angolari, una consolle e uno stipetto architettonico proveniente dalla casa Venier a Santa Maria Formosa ne completavano la sistemazione.

[15] Come riportato nella guida (LORENZETTI 1936, p. 18), Giuseppe Fiocco riferiva le quadrature a Pietro Visconti, mentre oggi sono attribuite a Girolamo Mengozzi Colonna.

[16] LORENZETTI 1936, p. 19.

[17] *Ibid.*, p. 20. L'affresco all'epoca era attribuito a Crosato.

[18] *Ibidem.*

La Sala degli arazzi (fig. 49), decorata dall'*Allegoria delle virtù* di Jacopo Guarana con quadrature Pietro Visconti, ospitava «appesi su un fondo di broccatello verde, pendono tre arazzi, i quali, insieme al fornimento settecentesco dorato, rivestito di bella tappezzeria […] fanno parte del lascito del conte Giulio Balbi Valier di S. Maria Formosa». Si metteva così in evidenza la coerenza di gran parte del fornimento, che comprendeva anche le buonegrazie e tendaggi, ma senza alcun intento di approntare una sala 'Balbi Valier' tanto che l'arredamento era completato da due cassettoni di provenienza Martinengo e altri elementi d'arredo sulla cui origine si taceva[19].

All'angolo fra il Canal Grande ed il Rio di san Barnaba si trova la Sala del Trono (fig. 50), tra gli ambienti più sontuosi del palazzo, dominata dall'*Allegoria del Merito* di Giambattista Tiepolo. Un tale fasto, stando ai criteri adottati da Barbantini e Lorenzetti, non poteva che essere coronato dalla «sontuosa, regale magnificenza» del mobilio in legno dorato acquisito con la tassa d'esportazione della collezione Donà delle Rose, come le poltrone, il tavolo a muro, i tavolinetti, l'imponente cornice intagliata – all'epoca attribuiti ad Antonio Corradini[20] – che racchiudeva il ritratto di *Pietro Barbarigo* di Bernardo Castelli. La sala, che ospitava anche un ritratto a figura intera di *Gerolamo Maria Balbi* di Fortunato Pasquetti, era impreziosita dal trono intagliato e dorato utilizzato da Papa Pio VI durante il soggiorno presso i Grassi a Chioggia nel 1782, elemento che ne definisce il nome e il prestigio, in quanto «camera dell'udienza» o «camera Papale» l'avrebbero potuta chiamare anche i Rezzonico. Il senso di regalità e solennità era ulteriormente accentuato dalla scelta di una tappezzeria di colore rosso e dall'inserimento delle portiere in soprarizzo broccato rosso, parte del dono di Clemente XIII Rezzonico a Santa Giustina di Padova, come ricordato nella guida[21], già utilizzate in abbinamento allo scranno nella sala Brustolon al Correr negli anni Venti. Anche qui la guida insiste sul rapporto tra spazio, contenuto e famiglia da cui l'edificio prendeva il nome.

Questa prima macro-tipologia si chiude con il Portego di mezzo (fig. 51), caratterizzato dall'esposizione di busti settecenteschi, tra cui opere di Orazio Marinali – l'unico scultore settecentesco esplicitamente menzionato – e due telamoni di Alessandro Vittoria, cui furono rimossi i globi, giudicati aggiunte arbitrarie (sic!), un gesto isolato in un contesto generalmente contraddistinto da una commistione di elementi eterogenei. Due grandi divani settecenteschi in noce completavano l'arredamento del Portego, mentre fotografie d'epoca (fig. 52), relative al periodo in cui il palazzo era abitato da Lionello Hierschel de Minerbi, attestano che molte delle nicchie entro cui furono sistemati i busti vennero riaperte appositamente in occasione dell'allestimento, o addirittura create *ad hoc*.

[19] *Ibid.*, p. 24.

[20] GONZÁLEZ-PALACIOS 2016, pp. 347-369; 350-352.

[21] LORENZETTI 1936, p. 27.

Al gruppo degli ambienti allestiti secondo il criterio ricostruttivo-filologico, nei quali furono ricomposti e adattati interi cicli decorativi mantenendo una sostanziale coerenza d'insieme, appartiene la Camera dell'alcova (fig. 62), situata al secondo piano e originariamente proveniente da Palazzo Carminati a san Stae, edificio di proprietà comunale successivamente destinato a ospitare una scuola superiore di primo grado. In questo contesto fu ricostruita l'alcova, concepita come uno degli spazi «intimi della nostra casa settecentesca»[22]. L'allestimento venne completato da pochi, ma significativi, elementi d'arredo – un cassettone, una culla laccata e un bauletto da corredo – provenienti dalla collezione Donà dalle Rose. All'interno dell'alcova era inoltre collocata una piccola vetrina a ripiani, nella quale era esposto un raffinato servizio da toeletta in argento e bronzo dorato di provenienza Pisani Grimani.

In sequenza con l'alcova, attraverso la quale si accedeva a ulteriori spazi privati, si trova il cosiddetto camerino degli stucchi (fig. 63). Questo «Bodoar», proveniente dalla collezione Calbo Crotta e acquisito dal comune nel 1903[23], rappresenta uno dei massimi esempi di decorazione a stucco presenti nel palazzo, allestito non solo con continuità spaziale ma anche con una precisa coerenza concettuale. In tale ambiente, infatti, Lorenzetti sottolineava che «in questo gioiello delizioso, in questo capolavoro di gusto, tutto il Settecento, tutto il mondo galante di quel secolo, rivive e si ricompone in perfetta unità»[24].

Nella stessa ottica rievocativa si inserisce il Salotto delle lacche verdi (fig. 64), dove fu radunato un complesso organico e coerente di trenta pezzi laccati decorati con motivi a cineserie. A caratterizzare particolarmente l'arredo originale contribuiva «la stoffa originaria di seta dipinti a mano», utilizzata come tappezzeria e rimossa nel 1986 per motivi conservativi, sostituita con una riproduzione realizzata dalla ditta Fortuny[25]. A completamento dell'allestimento fu collocato a soffitto, entro una cornice a stucco realizzata appositamente, l'ovato con il *Trionfo di Diana* all'epoca attribuito a Francesco Guardi. Nonostante il valore primario dell'opera, essa venne separata dal ciclo cui apparteneva (esposto nella sala attigua), con un significativo ribaltamento della consueta gerarchia artistica: nell'impianto narrativo dell'ambiente la pittura assumeva infatti un ruolo secondario, quasi fosse un complemento dell'arredo[26].

[22] *Ibid.*, p. 48.

[23] MARIACHER 1961, p. 1.

[24] LORENZETTI 1936, p. 49.

[25] ASDRMV, *Oggetti d'Arte, Venezia, Musei Civici Vari, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano*, b.1. Il 12 dicembre 1986, l'allora direttore dei Musei Civici di Venezia Giandomenico Romanelli comunicava al soprintendente Francesco Valcanover che per ragioni conservative i tessuti settecenteschi sarebbero stati sostituiti da una replica moderna, e la «tappezzeria settecentesca verrà conservata nella tessilteca di Palazzo Mocenigo e ovviamente messa disposizione degli studiosi che ne faranno richiesta».

[26] LORENZETTI 1936, pp. 49-50.

All'inaugurazione del museo, nella sala non furono collocati dipinti né lumiere alle pareti, concentrando così la massima attenzione al mobilio.

Un esempio ancora più significativo di tale criterio espositivo fu l'allestimento degli affreschi di Giandomenico Tiepolo provenienti da Zianigo (figg. 68-69). In questo caso gli ordinatori, adottando un approccio filologico rigoroso, tentarono di riprodurre per quanto possibile la planimetria originale di Villa Tiepolo a Zianigo. Le fotografie (fig. 70) e i disegni conservati presso l'Archivio Storico del Museo Correr[27] testimoniano come «ogni cura fu posta, traendo sul sito stesso, dagli ambienti della piccola villa superstite, […] suggerimento e norma, perché tale ricostruzione avesse a rivivere in piena armonia con le pitture»[28]. Barbantini e Lorenzetti si servirono di queste immagini per orientare la restituzione degli ambienti, facendo emergere chiaramente l'intento di risarcimento storico e artistico dell'opera di Giandomenico Tiepolo. Questo ciclo decorativo, concepito sostanzialmente per una destinazione privata, si inseriva coerentemente nell'ordinamento del secondo piano, dedicato alla dimensione più intima della vita veneziana del Settecento. Nonostante nella guida Lorenzetti sottolineasse la volontà di restituire al ciclo pittorico la sua «originaria integrità», il soffitto denominato il *Falchetto*, già esposto al Museo Correr presso le Procuratie, fu inserito arbitrariamente nel soffitto dello spazio intermedio tra l'alcova e il 'Boduar'[29]. Questa scelta, chiaramente dettata da esigenze estetiche di decorazione del soffitto di uno spazio ridotto, andò a scapito della coerenza filologica del ciclo stesso. Anche gli ambienti della 'villa' furono completati con l'inserimento di consolle, sedili e tendaggi.

Lo stesso principio venne applicato alla ricostruzione della farmacia ai do san Marchi al terzo piano (fig. 75), dove tuttavia l'operazione non si limitò a riproporre semplicemente la successione spaziale degli ambienti interni (farmacia, laboratorio, retrobottega), ma introdusse anche una dimensione evocativa che includeva gli elementi esterni dello spazio urbano. Si accedeva infatti attraverso un passaggio basso con travature a vista, oltre il quale iniziava un pavimento laterizio a spina di pesce, che riproduceva fedelmente un antico selciato veneziano. Su questa simulata strada si affacciavano le finestre della farmacia con vetrate piombate e l'insegna, ricostruita per l'occasione[30]. L'effetto ottenuto fu di particolare intensità evocativa e immersiva.

Il gruppo più consistente, sia in termini quantitativi sia per la varietà tipologica dei manufatti adattati, è costituito dagli spazi allestiti secondo il criterio scenografico-compositivo, ossia ambienti interamente concepiti *ex novo* nei quali Barbantini e Lorenzetti, trovandosi di fronte a sale originariamente prive di

[27] ASMC, b. 87, fasc. 18.

[28] LORENZETTI 1936, p. 61.

[29] *Ibid.*, p. 49.

[30] *Ibid.*, p. 81.

contenuti specifici, dovettero elaborare soluzioni in grado di reggere il confronto con gli ambienti storici del palazzo.

All'interno di questo insieme si distingue in modo particolare – tanto per l'indubbia qualità del soffitto quanto per la lunga e complessa vicenda che ne determinò il passaggio alla proprietà comunale – la stanza che ospita la celebre tela *La Nobiltà e la Virtù che abbattono l'Ignoranza* di Giambattista Tiepolo. L'opera, collocata nella stanza denominata "del Tiepolo" (fig. 53-54), fu inevitabilmente installata a soffitto, con l'intento di stabilire un bilanciamento visivo e concettuale rispetto all'affresco del *Merito* situato specularmente nell'ala opposta del palazzo, creando così un'armonica simmetria, a livello di impianto museale, tra sale storiche e ambienti di riporto. Si aggiungeva in tal modo una «nuova gloria alle glorie tiepolesche di Ca' Rezzonico»[31], incorniciata da una struttura in stucco coerente con il gusto settecentesco e capace di instaurare un efficace raccordo formale con il tessuto architettonico. Lorenzetti sottolineò come, benché il soffitto non fosse originariamente concepito per questo palazzo, la sua collocazione risultasse particolarmente felice per «luce, lontananza prospettica e intonazione generale dell'ambiente creato ad accoglierla»[32]. L'armonizzazione estetica venne ulteriormente rafforzata mediante la tappezzeria, che riprendeva i colori dominanti della pittura tiepolesca: una marezzatura in rosso e giallo, separata dal dipinto stesso da una fascia grigia intermedia[33]. Analogamente alla Sala del Trono, anche questo ambiente fu arredato con un mobilio di grande pregio: vennero attentamente selezionati alcuni finimenti di Andrea Brustolon, tra i pezzi di provenienza Correr, ossia quelli più consoni allo stile della sala e che il catalogo del Museo Correr del 1928 definiva come pervasi «di grazia settecentesca», risultando pertanto particolarmente adatti all'accostamento con l'opera di Tiepolo. Lo schema espositivo adottato era rigorosamente simmetrico e lineare: su ciascuna parete campeggiava, al centro, un elemento di grandi dimensioni – come il ritratto di Bartolomeo Ferracina dipinto da Alessandro Longhi o una grande specchiera dorata – affiancato, ai lati, da *lumiere* e dipinti di formato minore disposti su due registri sovrapposti. Tra questi quadri figuravano quattro teste «probabilmente di Giandomenico Tiepolo» e tre teste di santi opera di Giuseppe Angeli[34].

Lo stesso criterio fu applicato nella disposizione della Sala di Brustolon (fig. 58), denominata in riferimento al pregiato mobilio in ebano e bosso proveniente da palazzo Venier di san Vio. Il fulcro visivo e narrativo di questa sala era rappresentato da una monumentale console porta-vasi raffigurante *Ercole vittorioso sull'idra di Lerna e Cerbero*, circondata da sei poltrone, nove portavasi raffiguranti le allegorie delle stagioni e degli elementi e uno stipetto ligneo. Su tre delle quattro pareti era collocato un solo dipinto

[31] *Ibid.*, p. 28.

[32] *Ibidem.*

[33] *Ibid.*, p. 29.

[34] *Ibid.*, p. 29.

per lato: sopra il camino dominava il *Ritratto di Procuratore* attribuito ad Antonio Bellucci, che Lorenzetti avvicinò stilisticamente alla maniera di Bombelli[35]; sulla parete opposta erano esposte due opere di Gregorio Lazzarini – una *Scena bacchica* e *Europa* – mentre ai lati della console si trovavano due tele di Jacopo Amigoni raffiguranti *Giuditta e Oloferne* e *Jaele*. Sul soffitto, entro una struttura decorativa vivace e cromaticamente armonizzata con la tappezzeria «inseriti negli stucchi dorati di un soffitto novecentesco che ne imita uno settecentesco»[36] furono collocati dieci comparti decorativi dipinti da Francesco Maffei provenienti dal Palazzo Nani di Cannaregio, allora recentemente smembrato. Al centro della stanza spiccava il grande lampadario Briati, anch'esso proveniente dalla collezione Donà dalle Rose. L'aspetto complessivo dell'ambiente si caratterizzava, per usare le parole di Lorenzetti, per la presenza di materiali «di gusto ancora seicentesco»[37].

Al piano superiore, nella Sala del Guardi (fig. 61), furono collocate, entro cornici decorative in stucco coerenti con lo stile generale dell'ambiente, tre affreschi all'epoca attribuiti a Francesco Guardi, oggi ricondotti ad Antonio[38]. Queste pitture, rinvenute l'anno precedente l'apertura del museo e incamerate dal comune, assieme alla *Diana* della sala delle Lacche verdi provengono originariamente da Palazzo Dabalà Barbarigo all'Angelo Raffaele. L'atmosfera della sala, caratterizzata da grande equilibrio compositivo e visivo, fu ulteriormente valorizzata dall'inserimento di un camino in stucco proveniente dal Palazzo Carminati a san Stae, dalle cui cromie fu derivata la *palette* cromatica complessiva dell'allestimento. Un'analisi critica di questo ambiente, il cui soffitto presenta travature a vista, evidenzia chiaramente l'approccio arbitrariamente selettivo adottato dagli allestitori nella disposizione degli elementi a loro disposizione: piuttosto che mirare a una ricomposizione filologica e integrale dei cicli pittorici originali – cosa che in questo caso sarebbe stata possibile – prevalsero esigenze estetiche e funzionali interne alla logica espositiva del museo[39].

Sul medesimo piano, nella Sala del Longhi (fig. 65), furono collocati, distribuiti su due registri, trentaquattro dipinti di Pietro Longhi raffiguranti scene di genere, nelle quali «la vita veneziana del secolo ci passa d'innanzi argutamente»[40]. Sul soffitto, entro una cornice decorativa in stucco novecentesca, fu installato *Zeffiro e Flora* di Giambattista Tiepolo, proveniente da Ca' Pesaro, dove, secondo Lorenzetti, risultava «male ambientata e male illuminata» al punto di essere quasi dimenticato. Nella nuova

[35] *Ibid.*, p. 36.

[36] ROMANELLI 1993, p. 35.

[37] LORENZETTI 1936, p. 36.

[38] Il ciclo di affreschi, pubblicato per la prima volta da Lorenzetti nel 1936 come opera di Francesco Guardi, venne in seguito ritenuto una collaborazione tra Antonio e Francesco (PALLUCCHINI 1943, p. 19) e poi nuovamente del solo Antonio (ARSLAN 1944, p. 26).

[39] LORENZETTI 1936, pp. 46-47.

[40] *Ibid.*, p. 54.

collocazione, l'opera «in luce, essa appare veramente nuova gemma della gloria riconquistata del Tiepolo»[41], nonostante le limitazioni spaziali derivanti dalla minore altezza dei soffitti al secondo piano, che inevitabilmente comprimono leggermente la fruizione visiva rispetto alle collocazioni più ariose al piano inferiore. L'arredamento della sala fu completato da un salotto Calbo Crotta in lacca gialla decorata con motivi floreali rossi, composto da un divano, due consolle, dodici poltrone, un tavolo centrale e due bonegrazie.

La sala del Parlatorio e del Ridotto (fig. 66), così denominata in riferimento alle celeberrime tele di Francesco Guardi esposte una di fronte all'altra, sulle pareti libere da finestre o porte, accoglieva inoltre un «gruppo di pitture fra le più pregevoli delle raccolte settecentesche del Correr», costituito da tre scene di genere e due ritratti di Pietro Longhi, scelti «tra i più belli per tono e per grazia»[42]. Sulla parete opposta del *Ridotto* era allestita una piccola tela rappresentante il *Martirio di Sant'Agata*, all'epoca attribuita a Tiepolo e ritenuta il bozzetto per i dipinti di Berlino e Padova[43]. Fra le finestre si trovava inoltre una tela con *Maschere* di Marco Marcola. Sul soffitto, fu adattata – e le tracce di questo intervento risultano ancora visibili – la tela con l'affresco strappato della *Concordia coniugale incoronata dalla Virtù alla presenza della Giustizia, della Prudenza, della Temperanza, della Fama e dell'Abbondanza* di Costantino Cedini, all'epoca attribuita genericamente alla maniera di Guarana, anch'essa da Palazzo Nani a Cannaregio[44]. L'arredamento comprendeva un ulteriore mobilio Calbo Crotta in lacca verde con motivi floreali policromi, intagli e dorature, costituito da un cassettone con specchiera, due piccoli cassettoni, dieci poltrone, due portavasi, buonegrazie e due battenti di porta.

Il Portego dei Dipinti (figg. 59-60) fu allestito seguendo il modello delle gallerie barocche, pur mantenendo sufficiente spazio tra le opere per consentirne una fruizione individuale ottimale e limitando l'esposizione a un massimo di due registri. Questo spazio, unico dedicato esclusivamente alla pittura, fu ulteriormente definito dall'inserimento di divani e dalla sistemazione di alcuni dipinti entro cornici in stucco. Gli ovati, collocati come sovrapporte, contribuiscono a saldare l'allestimento più alla dimensione storica delle quadrerie che non a quella più moderna e neutrale del museo. Questo effetto è mitigato dalla luminosità naturale e dai colori chiari scelti per le pareti, che ne enfatizzano la leggerezza e la chiarezza espositiva. Nonostante la lunga descrizione dei dipinti che fornisce Lorenzetti nella guida[45], dove non mancano commenti critici[46], data la qualità discontinua delle opere e l'assenza dei capolavori della collezione, risulta

[41] *Ibid.*, p. 50.

[42] *Ibid.*, p. 56.

[43] MOLMENTI 1909, p. 261.

[44] Cfr. CRAIEVICH 2010, pp. 59-65.

[45] Cfr. LORENZETTI 1936, pp. 41-46.

[46] Ad esempio, a proposito di due dipinti raffiguranti una Tempesta e un Paese, si legge: «i cui caratteri fra Magnasco e Guardi appoggiano l'attribuzione a Marco Ricci», in LORENZETTI 1936, p. 42.

evidente quanto l'impianto museografico fosse orientato a restituire l'immagine di un'antica galleria piuttosto che a creare uno spazio dedicato esclusivamente all'apprezzamento della pittura.

Tale tipologia d'ambientazione si conclude all'ultimo piano del palazzo, dove fu predisposta la sala dedicata al teatro delle marionette (fig. 71), proveniente dalla collezione Grimani e già inclusa nei precedenti allestimenti museali. L'ambiente venne definito tramite l'applicazione di una boiserie in legno chiaro sulle pareti e la realizzazione di un nuovo boccascena decorato con sobrie ornamentazioni monocrome, nonostante fosse ancora disponibile l'originale con lo stemma della famiglia Grimani, già adottato in precedenti esposizioni (fig. 16). La decisione di realizzare un nuovo elemento decorativo fu probabilmente motivata sia dalla limitata altezza dell'ambiente, sia dall'esigenza di coerenza stilistica nella composizione dell'intera sala. Secondo Lorenzetti, l'allestimento «ci trasporta davvero in una delle vecchie, scomparse salette di teatro di marionette»[47].

Nonostante il progetto espositivo di Ca' Rezzonico non avesse come obiettivo una rigorosa ricostruzione filologica dei cicli decorativi o dei nuclei collezionistici originari, esso risulta organizzato attorno ad alcuni elementi-cardine ritenuti particolarmente significativi dal punto di vista storico e artistico: opere di maestri quali Giambattista Tiepolo o Francesco Guardi e specifici nuclei di arredi. In diversi casi, tuttavia, tale impianto cede il passo a una dimensione più propriamente evocativa, prossima al modello della casa-museo, dando luogo a forme di ambientazione che si possono definire evocative-genealogiche. In queste sale la narrazione storica legata agli illustri abitanti del palazzo torna a emergere con chiarezza, talora attraverso l'introduzione mirata di oggetti personali e testimonianze documentarie, che ancorano l'allestimento a una precisa vicenda dinastica.

Questa funzione emerge anzitutto dalle presenze materiali introdotte nel percorso con l'esplicito intento di evocare la famiglia. Un primo esempio è costituito dal piccolo ambiente denominato "andito", collocato tra la Sala del Tiepolo e la Biblioteca. Qui vennero sistemati, all'interno di due vetrine, «alcuni ricordi storici e letterari relativi alla patrizia casa dei Rezzonico», ossia documenti connessi alla famiglia, incluse pubblicazioni celebrative relative all'elezione di Clemente XIII al soglio pontificio e alla nomina di Aurelio Rezzonico a procuratore di san Marco[48]. Fra le due vetrine era esposto anche il frontespizio inciso dell'*Egloga pastorale*, con ritratti familiari, oltre a corrispondenze personali di Carlo e Abbondio Rezzonico. Lorenzetti segnala, in conclusione alla descrizione dell'ambiente, la presenza al piano superiore, nella Camera della Spinetta, di un'ampia raccolta iconografica relativa alla famiglia[49].

[47] *Ibid.*, p. 79.

[48] *Ibid.*, p. 29.

[49] *Ibid.*, p. 30.

Contigua all'andito si sviluppava la Sala della Biblioteca (fig. 56), particolarmente emblematica per comprendere la stratificazione metodologica adottata nell'allestimento museale di Ca' Rezzonico. In questo spazio vennero inseriti armadi in noce «ancora di gusto seicentesco», accompagnati sul soffitto da cinque ovati di Francesco Maffei provenienti da Palazzo Nani a Cannaregio, coerenti per stile e cronologia con gli arredi circostanti. Sulle scaffalature degli armadi furono collocate ed esposte selezioni di stampe e pubblicazioni veneziane del XVIII secolo, con l'intento dichiarato di predisporre in futuro ulteriori esposizioni tematiche su libri e incisioni del Settecento. Sulla parete opposta alle finestre, al centro, era esposto entro una teca dorata il diploma nobiliare della famiglia Rezzonico donato al comune da Della Torre [50]. L'ambiente, completato da un tavolo centrale con calamaio e astrolabio, evocava esplicitamente la dimensione di uno studio, nel quale la memoria dinastica dei Rezzonico si integrava con l'esposizione museale di libri e stampe. Qui si intrecciano, più che in altre sale, i diversi livelli e paradigmi di ambientazione adottati nel palazzo. Inoltre, laddove l'unità di un determinato ciclo artistico risultava funzionale all'impianto narrativo ed espositivo approntato da Barbantini e Lorenzetti, essa veniva sottolineata come un valore aggiunto; nondimeno, questo criterio non costituì l'ossatura portante dell'allestimento, che rispondeva a criteri prevalentemente estetizzanti.

La medesima funzione genealogica caratterizzava la Camera della Spinetta (fig. 67), situata al secondo piano, dove il nucleo centrale dell'allestimento era costituito dagli strumenti musicali, conservati entro armadi concepiti per suggerire un'atmosfera domestica di campagna[51]. Alle pareti era sistemata una selezione di incisioni raffiguranti importanti esponenti della famiglia Rezzonico, tra cui ritratti di Clemente XIII eseguiti da diversi artisti come Marco Pelli, Giovanni Battista Piranesi, Domenico Cunego, Sebastiano Bombelli e Antonio Faldoni, oltre a quelli di Aurelio e Ludovico. La raccolta era idealmente conclusa da un'incisione di Giuseppe Filosi, rappresentante l'intera famiglia al momento dell'elezione pontificia di Clemente XIII.

L'allestimento del terzo piano di Ca' Rezzonico, un'ambientazione museale rarefatta, segna una netta discontinuità rispetto ai piani inferiori, distinguendosi per il mutamento lessicale e per il diverso registro espositivo, come rilevato anche dalla critica coeva. Hans Tietze, nella recensione pubblicata sul *Burlington Magazine* nel 1936, evidenziò infatti come questo livello mostrasse «more museum character»[52]. Analogamente, Damerini descrisse su *Le Tre Venezie* la fisionomia di tali spazi, sottolineando come essi fossero suddivisi in piccole sale caratterizzate da cromie chiare e leggere decorazioni a stucco, nelle quali le opere erano disposte entro vetrine e teche[53]. Le immagini d'archivio (figg. 72-74) confermano chiaramente un

[50] Si rimanda a pp. 77-78.

[51] LORENZETTI 1936, p. 59.

[52] TIETZE 1936, p. 42.

[53] DAMERINI, 1936, p. 67.

approccio espositivo differente rispetto ai criteri museografici adottati negli altri piani del palazzo. Le sale riservate alle esposizioni temporanee numerate da 32 a 36 (figg. 73-74), già provviste di apparati decorativi in stucco originali, furono semplicemente sottoposte a interventi di restauro conservativo e integrate da vetrine murali incassate nelle modanature esistenti, simulando un effetto di cornice. Al centro degli ambienti vennero posizionate ulteriori vetrine parallelepipede su alti basamenti. Il pregio e la modernità di questi ambienti consistevano anche nella loro elevata flessibilità: le vetrine a muro erano state concepite come rimovibili, come suggeriscono i cataloghi delle mostre del 1937 e del 1938 (*Feste e Maschere* e *Lacche veneziane*), dai quali si evince che le pareti furono occupate da dipinti, disegni, specchiere o grandi mobili che non richiedevano vetrine, ma superfici libere. Dopo la mostra del 1936 le vetrine furono reintrodotte nel 1939 con la medesima scansione. Secondo la concezione elaborata da Barbantini e Lorenzetti, questi ambienti dovevano quindi presentare un alto grado di neutralità e adattabilità, evitando allestimenti scenografici o fortemente connotati da arredi storici, che avrebbero complicato ulteriormente la gestione pratica e organizzativa delle mostre. Al contrario, le altre stanze del terzo piano, prive di decorazioni preesistenti, furono volutamente lasciate in una condizione di sobrietà e neutralità, distanziandosi radicalmente dalle elaborate ambientazioni stilistiche sviluppate ai livelli inferiori. Particolarmente eloquente in tal senso è l'allestimento delle sale dedicate al costume, caratterizzate da ampie vetrine poligonali contenenti manichini privi di tratti antropomorfi, concepiti per favorire un'osservazione scientifica degli abiti settecenteschi esposti (fig. 72).

Le sale numerate 30-31 e 39-43 accolsero invece una significativa raccolta grafica, comprendente disegni di Tiepolo, Longhi e Guardi. Le opere erano esposte in cornici multiple, ciascuna in grado di contenere fino a otto fogli di dimensioni ridotte, non dissimili da quelle adottate per i disegni di Fontebasso al Correr e da quelle visibili nella sala dedicata al teatro delle marionette. Tale scelta espositiva risulta sorprendente se confrontata con la posizione espressa da Lorenzetti nel 1934 alla Conferenza di Madrid, dove egli aveva stigmatizzato la pratica dell'esposizione permanente dei disegni sotto vetro, ritenendola dannosa. Si legge infatti:

> […] il Museo Correr possiede una ragguardevole raccolta di disegni e di incisioni; ben note sono le serie di disegni del Guardi, dei Longhi e del Tiepolo. Per il passato nella vecchia sede del Museo al Fondaco dei Turchi, una grande parte di questa serie di disegni era esposta al pubblico in cornice sotto vetro, protetta da tende di tela spessa, grigie e verdi, a riparo delle finestre e delle singole cornici; però nonostante queste precauzioni i disegni hanno sofferto per l'azione della luce. Oggi tutti i disegni sono conservati in particolari cartelle protette da lastre di «cellophan», materia non infiammabile, trasparente, e collocate in scatole, ostensibili, nella sala di studio, a quanti lo desiderino[54].

[54] ASMC, b. 84, fasc. 39.

Una considerazione specifica merita l'ammezzato al pianterreno, con le salette Falier e la sala Browning, allestite tra il 1939 e il 1940 secondo un progetto curato dal solo Lorenzetti. La sala Browning fu un omaggio che il comune di Venezia volle tributare al poeta inglese[55], che in quegli ambienti aveva soggiornato e concluso la propria esistenza. L'allestimento, ancora una volta d'ambientazione, fu improntato alla riproposizione di un gusto 'ottocentesco' e comprendeva documenti, edizioni rare e cimeli legati alla figura di Browning. Le cosiddette Salette Falier, anch'esse allestite fra il 1938 e il 1940[56], riproposero, a grandi linee, i criteri espositivi e ordinativi adottati ai piani superiori, che si riflettevano anche sulla successione toponomastica degli ambienti: il salotto giallo, il salotto in lacca verde e il salotto delle ceramiche. Tuttavia, a differenza di molti degli altri spazi del palazzo, questi ambienti non richiesero interventi decorativi ex novo ma fu sufficiente restaurare gli stucchi preesistenti e rinnovare la tappezzeria, come testimoniato dalle fotografie d'archivio precedenti ai lavori[57]. La principale peculiarità di queste sale risiedeva nel fatto che esse presentavano il complesso di una collezione integra, evitando dispersioni e ricomposizioni estetizzanti o meramente evocative con altri oggetti esposti.

[55] In tal senso lo stesso Lorenzetti ricorda che Lino Pellegrini, proprio nel 1938, pubblicò come introduzione alla traduzione italiana di «Asolando» *Roberto Browning a Venezia e ad Asolo* (PELLEGRINI 1938, pp. 1-8).

[56] Si rimanda a p. 84.

[57] ASMC, b. 94, fasc. s.n. relazione del novembre del 1938 che la Direzione del Museo Correr inoltrò al podestà circa i progetti e le proposte di riordinamento e di riorganizzazione dei civici musei d'arte e di storia veneziana e sul mezzanino del pian terreno di Ca' Rezzonico.

4. Il museo come specchio della fortuna critica?

4.1. Il problema del Seicento e la costruzione del "Settecento veneziano"

Il primo dato da mettere a fuoco riguarda la stessa denominazione del museo come del «Settecento veneziano». Sin dalla sua apertura, eppure, le sale non accolsero soltanto opere del XVIII secolo, ma anche nuclei consistenti di materiali seicenteschi e almeno due ambienti interamente allestiti con elementi di riporto del XVII secolo – la Sala della Biblioteca e quella di Brustolon – dove al soffitto furono montate le tele di Francesco Maffei e dove, soprattutto in quest'ultima, si registrava una palese preminenza di manufatti seicenteschi. La «censura» sul Seicento veneziano, ben nota alla storiografia[1], si traduce qui in una scelta al tempo stesso museografica e discorsiva: gli ambienti seicenteschi vengono risemantizzati come prologo del Settecento o come pura cornice, anziché costituire un capitolo autonomo della vicenda espositiva.

Il Seicento diviene così una lunga sospensione – quel «secolo di sosta» di cui parlava Gino Fogolari nel 1929, stretto fra la triade cinquecentesca Tiziano, Tintoretto, Veronese e la nuova età aurea di Piazzetta, Tiepolo e Canaletto[2] – chiamata a separare due momenti assunti come apici irripetibili del mito artistico veneziano. Non va dimenticato, inoltre, che anche sul piano della comunicazione un museo denominato del «Sei e del Settecento» sarebbe apparso meno immediato e attrattivo per il pubblico rispetto a un museo del solo «Settecento». La marginalizzazione selettiva del Seicento opera dunque innanzitutto sul piano discorsivo: ciò che nel percorso è fisicamente presente viene degradato a soglia o sfondo, mentre il racconto si concentra sul Settecento come ultima età aurea della civiltà veneziana.

A questa operazione di selezione cronologica corrisponde una scelta altrettanto netta sul piano della storia del palazzo. Il progetto museografico cristallizza infatti contenuto e contenitore attorno all'epoca dei suoi inquilini più prestigiosi, i Rezzonico, sacrificando tanto i proprietari successivi, quanto i Bon, i primi committenti della fabbrica lasciata incompiuta[3], cui l'impianto narrativo accenna appena nelle prime righe. Anche in questo caso, la continuità materiale dell'edificio viene ridotta a semplice premessa, per far emergere un'immagine selettiva del palazzo come "residenza emblematica" del Settecento veneziano.

---

[1] Tra anni Venti e Trenta del Novecento non erano mancati approfondimenti sul Seicento veneziano, con studi di Nicola Ivanoff, Fiocco e Rodolfo Pallucchini. Tuttavia, la percezione, nonostante nel 1929 Fiocco avesse pubblicato l'innovativo volume *Pittura veneziana del Seicento e Settecento* (FIOCCO 1929) restava ancorata a luoghi comuni intorno a questa stagione artistica, non all'altezza dei secoli che l'avevano preceduta, il Cinquecento, e succeduta, il Settecento. Si veda BOREAN 2019, pp. 297-307; SIMONE 2024, pp. 9-15.

[2] FOGOLARI 1929, p. 15.

[3] Sulla storia di Ca' Rezzonico nell'Ottocento si rimanda a PARUZZO 2023.

Già a questo livello il museo del Settecento veneziano si rivela come dispositivo selettivo: nel definire che cosa rientra, e con quale titolo, nel racconto del secolo, esso riflette una fortuna critica ancora da costruire per il Seicento e, al tempo stesso, contribuisce a consolidare quella del Settecento, eludendo deliberatamente le zone d'ombra della storia artistica fra età moderna e contemporanea. Se la soglia cronologica del museo si definisce dunque attraverso un'esclusione selettiva, è nella distribuzione interna degli artisti e delle opere che si manifesta con ancora maggiore chiarezza la gerarchia critica sottesa all'intero percorso.

4.2. Un pantheon pittorico: la consacrazione espositiva di Giambattista Tiepolo

Se la cornice cronologica del museo si costruisce attraverso la marginalizzazione del Seicento, è nella consacrazione espositiva di Giambattista Tiepolo che emergono con la massima evidenza le gerarchie interne al Settecento. La successione degli spazi, la loro intitolazione e il testo della guida di Lorenzetti definiscono infatti il percorso come un vero e proprio pantheon pittorico, al cui vertice si colloca senza esitazioni il nome di Tiepolo, elevato a simbolo indiscusso del secolo.

La sua consacrazione museale rappresentò il compimento di un processo storiografico già maturo: dalla monografia documentaria di Giuseppe Marino Urbani de Gheltof (1879) alla monumentale opera di Pompeo Molmenti (1909), tradotta in francese nel 1911, fino ai contributi di Adolf Feulner[4], Hermann Voss[5], Giuseppe Fiocco[6], Silvia De Vito Battaglia[7], Antonio Morassi[8], ed Edoardo Arslan[9], si venne progressivamente definendo la statura internazionale del pittore.

A livello locale, la percezione di Tiepolo fu ulteriormente rafforzata da eventi traumatici – come il bombardamento del *Trasporto della Santa Casa* degli Scalzi – che incisero sulla memoria collettiva della città, e dalle complesse vicende relative all'acquisto di palazzo Rezzonico e del dipinto proveniente dalla collezione Donà dalle Rose. La discussione sull'incameramento di questi beni ebbe ampia risonanza sulla stampa, dai quotidiani alle riviste istituzionali del comune e della Federazione fascista, fino a valicare i confini nazionali, come dimostra il resoconto apparso su *Art et industrie*, dove si legge:

> Il vient d'être décidé, au cours d'une assemblée à l'Institut d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Venise, que les deux chefs-d'œuvre de Tiepolo et de Bellini, de la collection Dona dalle Rose, resteraient à Venise; le Tiepolo ira au Palais Rezzonico et le Bellini ira enrichir les galeries de l'Académie. En outre, passeront au

[4] FEULNER 1915.

[5] VOSS 1922.

[6] FIOCCO 1921; FIOCCO 1929a.

[7] DE VITO BATTAGLIA 1932.

[8] MORASSI 1934; MORASSI 1935; MORASSI 1938.

[9] ARSLAN 1935/36.

Musée Settecentesco du Palais Rezzonico quelques objets les plus célèbres de la collection. Parmi ceux-ci se trouvent : le portrait du procureur Barbarigo avec la monumentale corniche sculptée, qui constituait une des merveilles de l'Exposition vénitienne de 1700; la console et les quatre fauteuils sculptés par Antonio Corradini; le fameux lampadaire de Murano, qui ornait le grand salon du premier étage du Palais Dona[10].

In questo contesto, la presenza degli affreschi tiepoleschi in Ca' Rezzonico costituì una delle principali motivazioni per l'acquisizione dell'edificio, a conferma del valore simbolico loro attribuito.

Nel progetto museale sono riconducibili a Giambattista Tiepolo almeno quattro ambienti, cui se ne aggiungono altri due dedicati al figlio Giandomenico, con una densità che non trova riscontro per nessun altro artista. Tra gli spazi di maggior rilievo si annovera la *Sala dell'Allegoria nuziale*, denominata dal soggetto dell'affresco. Sulla decorazione Molmenti si pronunciò in termini elogiativi, sottolineando «l'abilità della composizione e la grazia del colorito»[11]; Sack ne mise in luce la qualità compositiva e la dinamica energia della scena, vedendovi un precedente di soluzioni poi svolte su scala più ampia nel Kaisersaal del Würzburger Schloss[12]; Lorenzetti insisté sulla perfetta coincidenza fra il bozzetto di Castelvecchio e l'affrescato, individuando nella luce e nella «iridescenza» dei toni la cifra più alta della pittura tiepolesca. Si legge: «fulgor d'oro che tutto illumina ed irradia, trasparenze e modulazioni indescrivibili di toni, trapassi deliziosi, iridescenti di tinte, accordi lievi di grigi, di rosa, di gialli e di celesti, che riempiono gli occhi e l'animo di stupore e di gioia»[13].

All'affresco con *Il Merito fra la Nobiltà e la Virtù* non fu intitolata la sala, dedicata invece al più prestigioso elemento d'arredo, il Trono di Pio VI. Il fatto che l'ambiente fosse denominato dal mobile e non dalla pittura non riduce il peso di Tiepolo, ma rivela un diverso livello di lettura: nel testo della guida Lorenzetti si premurò infatti di ristabilire le gerarchie interpretative, insistendo sulla stretta sinergia fra la sontuosità della decorazione pittorica e la magnificenza dell'arredo. Si legge infatti: «allo splendore superbo degli affreschi con cui Giambattista Tiepolo, in un'esaltazione suprema della luce, sembra aver voluto sfaldare il soffitto per aprire le vastità infinite dei cieli, si accompagna la sontuosa, regale magnificenza dei mobili»[14]. L'affresco fu oggetto di attenzione critica sin dall'inizio del Novecento: Molmenti ne propose una lettura iconografica che lo identificava con l'apoteosi del poeta Quintiliano Rezzonico[15]; Sack, viceversa, adottò una prospettiva più generale, riconoscendo nell'affresco un'allegoria del «merito»[16]. In occasione della redazione della guida museale, Lorenzetti poté riconsiderare l'iconografia dell'opera alla luce della scoperta

[10] *«Art et industrie»* 1932, p. 43.

[11] MOLMENTI 1909, p. 69.

[12] SACK 1910, p. 95.

[13] LORENZETTI 1936, p. 21.

[14] *Ibid.*, p. 25.

[15] MOLMENTI 1909, pp. 69-72.

[16] SACK 1910, p. 94.

di un poemetto celebrativo redatto per le nozze Rezzonico-Savorgnan, che offriva una descrizione puntuale del programma decorativo dell'ambiente[17]. Proprio l'innesto di questa nuova fonte documentaria consente di cogliere come il museo fosse luogo di aggiornamento e di verifica di proposte interpretative fondate su una solida metodologia storica, e non semplice contenitore passivo di opere.

Nella sala espressamente dedicata a Tiepolo, che ospitava *La Nobiltà e la Virtù abbattono l'Ignoranza*, il percorso espositivo raggiunge uno dei suoi apici simbolici. L'opera, lodata da Molmenti per la «florida maturità dell'artefice»[18] e da Sack per l'eleganza dell'esecuzione e la nobiltà del colore[19], fu caricata di un significato che travalicava la semplice valorizzazione di un capolavoro: secondo Lorenzetti essa costituiva «un'altra gemma, certo la più fulgida» destinata ad aggiungere «nuova gloria alle glorie tiepolesche di Ca' Rezzonico»[20]. L'atto di acquisto assumeva così un significato insieme critico e politico, riaffermando la centralità di Tiepolo nel canone veneziano fra le due guerre.

Un momento particolarmente significativo nella costruzione della fortuna critica tiepolesca all'interno del museo fu rappresentato dal soffitto con il *Trionfo di Zefiro e Flora*. Collocato nella sala dedicata a Pietro Longhi, esso finiva di fatto per imporsi sull'«amabile pittura» longhiana, sovrastandola sul piano visivo e simbolico. Non a caso Lorenzetti apriva la descrizione della sala invitando il visitatore a volgere lo sguardo verso l'alto, dove «il soffitto, il Trionfo di Zefiro e Flora, ci fa riconoscere la mano e l'arte di Giambattista Tiepolo», elogiandone «il poderoso rilievo della forma» e «il fulgido splendore della tavolozza»[21]. Riscoperto a Ca' Pesaro e pubblicato da Fiocco nel 1925[22], che ne esaltò «lievità, chiarezza, colore» come tratti distintivi di una pittura «fatta per la gioia», il soffitto era stato a lungo male ambientato e male illuminato; la sua ricollocazione a Ca' Rezzonico fu celebrata da Lorenzetti come «nuova gemma riconquistata alla gloria del Tiepolo»[23].

Completa questo quadro la mostra dei disegni dei Tiepolo, allestita al terzo piano, con il celebre quaderno donato al Museo Correr da Gian Lorenzo Gatteri nel 1884. Lorenzetti ne sottolineava la «facilità del segno» e la «spiritosa sicurezza» nella resa della forma, riconoscendo nei fogli tiepoleschi una capacità di sintesi che traduceva, in scala grafica, il dinamismo e la monumentalità delle grandi composizioni affrescate[24]. La comparazione con Longhi e Guardi gli consentiva di segnare con nettezza tre inclinazioni

[17] LORENZETTI 1936, pp. 25-27.

[18] MOLMENTI 1909, p. 65.

[19] SACK 1910, p. 147. «Das letztgenannte Deckenbild, zu welchem das Museo Poldi Pezzoli einen ersten Entwurf besitzt, gehört wohl zu den hervorragendsten derartigen Werken unseres Meisters. Es zeichnet sich ebenso durch die Eleganz der Ausführung wie durch die Vornehmheit der Farbe und die aparte Verteilung der Gruppen aus».

[20] LORENZETTI 1936, p. 28.

[21] *Ibid.*, pp. 50-51.

[22] FIOCCO 1925, p. 396.

[23] LORENZETTI 1936, p. 51.

[24] *Ibid.*, pp. 72-73.

stilistiche: segno meticoloso e aneddotico in Longhi; grandioso e potente nei Tiepolo; irrequieto, impressionistico e "di lontananze" in Guardi.

Nel suo complesso, il percorso museale restituisce dunque per Giambattista una consacrazione piena e indiscussa: la centralità degli spazi a lui dedicati, la qualità delle opere scelte, la loro posizione strategica nel palazzo e il ruolo assegnato a disegni e bozzetti traducono nello spazio un consenso critico ormai consolidato.

4.3. Giandomenico Tiepolo: riconoscimento e subordinazione

Più complessa si rivela, in questo quadro, la vicenda di Giandomenico, la cui fortuna critica oscillò a lungo fra il riconoscimento di una fisionomia autonoma e la riduzione a semplice emanazione del padre. Nonostante già nel 1907 Molmenti gli avesse attribuito con chiarezza gli affreschi di Zianigo, egli lo definiva «pennello abile, ma non franco e sicuro come quello del padre»[25], relegandolo così in una posizione ancillare e confinando la sua opera in una funzione meramente decorativa all'interno della grande macchina scenografica paterna. Le principali monografie su Tiepolo, da De Chennevières a Meissner, passando per lo stesso Molmenti, delinearono infatti a lungo un profilo sostanzialmente marginale di Giandomenico, relegato per lo più al ruolo di semplice epigono[26].

Un primo mutamento di prospettiva si ebbe con la monografia di Eduard Sack del 1910, significativamente intitolata *Giambattista und Domenico Tiepolo: Ihr Leben und ihre Werke*[27], dove la figura del figlio veniva per la prima volta affermata come interlocutore autonomo. La Mostra del Settecento italiano del 1929, con l'assegnazione di una sala a Giandomenico[28], sembrò offrire ulteriore riconoscimento, ma non bastò a emancipare del tutto la sua immagine dalla persistente subordinazione critica. Il giudizio di Fogolari nel catalogo della Mostra del Settecento italiano del 1929, pubblicato solo nel 1932, restituisce con efficacia questo clima: pur riconoscendo la genialità di Giandomenico nei *Pulcinella* e nei chiaroscuri di Zianigo e affermando che «anche quando ripete le creazioni paterne, egli crea», Fogolari lo presenta come instancabile rielaboratore del repertorio del padre, bozzettista prolifico e abile decoratore. Soprattutto, però, egli insiste sulla persistente diffidenza del collezionismo, che continuava a guardare con sospetto la sua produzione, arrivando talora a considerare quasi un'offesa l'attribuzione a lui di dipinti di alta qualità[29].

[25] MOLMENTI 1907, p. 193.

[26] Cfr. MEISSNER 1897; DE CHENNEVIÈRES 1899; MODERN 1902; MOLMENTI 1907.

[27] Cfr. SACK 1910.

[28] *Il Settecento Italiano* 1929, p. 23.

[29] FOGOLARI 1932, pp. 7-8.

Un atteggiamento di equilibrata ponderazione si riscontrò in Lorenzetti, il quale, nella guida del 1936, riconobbe con misura la specificità stilistica di Giandomenico. Pur senza indulgere in encomi, egli ne apprezzò la cifra espressiva, definendo il complesso decorativo di Zianigo come «un prezioso insieme di pitture». Lorenzetti sottolineò, inoltre, come la maniera del pittore risultasse «meglio adeguata a soggetti più intimi, a forme e a tendenze realistiche, lievemente ventata d'umorismo», ritenendola particolarmente efficace nell'interpretazione «di scene di vita reale o fantastici capricci di pagliacci, di fauni e di centauri»[30]. Tale valutazione si collocò in una posizione di misurata considerazione: da un lato egli riconobbe l'originalità e la coerenza poetica di Giandomenico; dall'altro evitò di elevarlo al rango di protagonista assoluto, ribadendo implicitamente la superiorità di Giambattista. Anche l'ordinamento del museo tradusse puntualmente questa prospettiva: a Giandomenico venne assegnato un nucleo di ambienti unitario e riconoscibile, comprendente l'appartamento con il ciclo di Zianigo e lo stanzino del Falchetto; la sua figura risultava così chiaramente individuata nello spazio, ma continuava a essere letta in dialogo, e in una certa misura in subordinazione, rispetto a quella del padre.

Occorre tuttavia ricordare come alcuni elementi del ciclo di Zianigo abbiano goduto, sin dai primi anni successivi al loro trasferimento al museo, di una fortuna espositiva di rilievo, che si consolidò progressivamente e, in taluni frangenti, riuscì persino a precedere e stimolare il riconoscimento critico. Le scene dei Pulcinella vennero esposte al Correr nel 1908, mentre altre trovarono collocazione negli ambienti dell'appartamento settecentesco, tanto nella sede del Fondaco quanto in quella delle Procuratie. A ciò si aggiunse la centralità "spaziale" assunta dal ciclo di Zianigo nel percorso di Ca' Rezzonico, al quale venne destinata una porzione significativa del secondo piano che, secondo Damerini, «non è difficile prevedere che dall'appartamento dedicatogli con amorevole comprensione, nascerà ormai una più attiva rivalutazione della capacità e della personalità di Giandomenico»[31].

Il caso di Giandomenico mostra dunque come il programma museografico di Ca' Rezzonico recepisca una posizione critica ancora esitante, ma al tempo stesso contribuisca, attraverso la centralità accordata a Zianigo, alla progressiva rivalutazione del suo profilo artistico.

4.4. I Guardi: il museo come dispositivo di dibattito critico

Accanto ai Tiepolo, il museo dedica un'attenzione peculiare a Francesco Guardi, la cui figura era allora al centro di un intenso dibattito attributivo, soprattutto per quanto riguarda la produzione figurativa. Tra i sostenitori di Antonio e i fautori di Francesco come autore di dipinti di figura, si delinearono schieramenti contrapposti. Fino al 1916 Antonio rimase una personalità sostanzialmente marginale,

[30] LORENZETTI 1936, p. 60.

[31] DAMERINI 1936, p. 16

mentre Francesco veniva ricordato quasi esclusivamente come vedutista; fu Gino Fogolari a modificare in parte questo scenario, attribuendo a una mano «guardesca» la pala della chiesa di sant'Antonio Abate a Belvedere, pur escludendo che si trattasse di Francesco e collegandola all'autore delle *Storie di Tobiolo* dell'Angelo Raffaele[32]. Fu Giuseppe Fiocco, nel 1919, a rivalutare in modo decisivo il ruolo di Francesco come pittore di figure, attribuendogli i dipinti dell'Angelo Raffaele e pubblicando, nel 1923, una monografia che contribuì a rivelare tale produzione, relegando Antonio a un ruolo secondario, con l'assegnazione delle opere considerate di qualità inferiore[33]. Sul fronte opposto, Ettore Modigliani negò l'esistenza di una consistente attività figurativa di Francesco, attribuendo ad Antonio le opere della chiesa di sant'Antonio Abate a Belvedere, dell'Angelo Raffaele, oltre al *Ridotto* e il *Parlatorio* delle collezioni civiche veneziane[34]. Il dibattito si intensificò nel 1929 con la scoperta e pubblicazione, da parte di Antonio Morassi, del *Santo in estasi* di Thun, firmato da Francesco, che rafforzò le tesi fiocchiane[35]; alla Mostra del Settecento italiano i dipinti dell'Angelo Raffaele vennero infine esposti con l'attribuzione a Francesco, posizione accolta anche da Fogolari[36].

In tale clima, il museo di Ca' Rezzonico, allestito e ordinato da Lorenzetti, attraverso le scelte attributive e i commenti della guida interviene nel dibattito, schierandosi apertamente a favore del "partito" che riconosce Francesco come pittore di figure. Nella Sala del Guardi e in quella delle Lacche verdi, dove furono ambientati gli affreschi strappati da palazzo Dabalà Barbarigo, Lorenzetti li presenta e pubblica per primo come opere certe di Francesco, affermando che l'esame stilistico e la qualità delle pitture «non possono sollevare alcun dubbio sull'attribuzione» e precisando che «è qui Guardi "pittor di figure", quale venimmo a conoscerlo dopo la ricostruzione offertaci dal Fiocco». Ne valorizza «la pittura morbida, soffusa di luce, preziosa di toni delicati, gemmei, velata da una vaghezza di sogno» e individua nelle affinità con l'*Aurora* di palazzo Grassi un riscontro decisivo[37].

Al secondo piano, la sala del Ridotto e del Parlatorio consolidò questa impostazione, ribadendo l'attribuzione delle due tele a Francesco. «Oggi tutti ormai consentono [scrive Lorenzetti] nell'ammettere che a Francesco Guardi, pittore […] non solo di paesi e capricci, ma altresì di figure e feste, debbano

32 FOGOLARI 1916, p. 97.

33 FIOCCO 1923.

34 MODIGLIANI 1924, pp. 334-353. Il *Ridotto* e il *Parlatorio* furono avvicinati per la prima volta a Francesco da Bernard Berenson (BERENSON 1894, p. 102), la paternità dei dipinti sarà disputata tra Antonio e Francesco almeno fino agli anni 50, quando l'attribuzione si sedimentò su Gianantonio. Fu Pietro Zampetti che in occasione della mostra sui Guardi di Palazzo Grassi del 1965 suggerì nuovamente il nome di Francesco (ZAMPETTI 1965, pp. 45-47). L'attribuzione, da allora, fu accolta in maniera pressoché unanime dalla critica.

35 MORASSI 1929, pp. 293-299.

36 FOGOLARI 1932, pp. 10-11.

37 *Ibidem*. L'attribuzione a Francesco «resse» fino al 1943, quando Pallucchini sostenne che si trattasse di una collaborazione con Antonio (PALLUCCHINI 1943, p. 19). Arslan li assegnò al solo Antonio (ARSLAN 1944, p. 26) da allora la critica si assestò su questa attribuzione.

assegnarsi queste due tele». Pur riconoscendo un debito tematico nei confronti di Longhi, egli sottolineò come Guardi sapesse trasfigurare l'eredità longhiana con una sensibilità personale, capace di infondere alle tele «luce e moto, respiro ed atmosfera» grazie a una pittura «di macchia e di tono»[38] dal sapore dichiaratamente "precorrente".

La mostra dei disegni di Guardi al terzo piano completò questo percorso, valorizzando la raccolta acquistata da Teodoro Correr direttamente da Giacomo Guardi. Lorenzetti la definì «valore unico, fondamentale», in quanto costituiva la base sicura di confronto su cui saggiare l'autenticità di altri fogli assegnati al pittore. Ne esaltò il virtuosismo grafico, pari a quello delle pitture: «in pochi segni, in un guizzo, in un colpo di penna, in una macchia di acquarello […] egli raggiunge effetti sorprendenti di luce, di moto, di spazio»[39]. Particolarmente significativa risultava la resa vibrante della città lagunare, colta nel palpito di vita, nella vibrazione della luce e nella vastità delle acque, secondo un approccio che Lorenzetti lesse in chiave esplicitamente proto-impressionistica.

In tal modo il museo non solo recepì la lettura fiocchiana di Francesco, ma se ne fece dispositivo militante, contribuendo ad affermare l'immagine di un pittore «totale», capace di tenere insieme paesaggio, figura e festa.

4.5. Pietro Longhi: cronista amabile o narratore complesso?

In questo dialogo fra gli olimpi di Tiepolo e la lirica di Guardi si inserisce la pittura di Pietro Longhi, testimone discreto e ironico della vita veneziana, il cui ruolo rimase tuttavia subordinato nell'impianto museale, rispecchiando una fortuna critica ancora condizionata da letture riduttive. A Longhi furono riservate una sala al secondo piano e una mostra di disegni al terzo.

Già l'impianto della descrizione della sala nella guida rende evidente questa gerarchia: il testo di Lorenzetti si apre con una lunga digressione sul soffitto tiepolesco, relegando inizialmente Longhi ai margini. Solo successivamente la guida si sofferma sulle sue tele, presentandole come «gli aspetti più curiosi e più attraenti della vita veneziana del '700» con cui il pittore «ama intrattenerci e divertirci». I trentaquattro dipinti esposti, allestiti su due registri, offrivano un ampio affresco della quotidianità – scene di nobiltà e popolo, interni domestici, feste in maschera –, ma i commenti stilistici restavano limitati: Lorenzetti individuava «opere di ottima qualità, squisite per tocco e freschezza di colore», ma dedicava un giudizio più articolato solo a un nucleo ristretto di quadri, indicati come «fra i migliori del maestro»[40].

[38] LORENZETTI 1936, p. 56.

[39] *Ibid.*, p. 76.

[40] *Ibid.*, p. 54.

Tale impostazione rispecchiava fedelmente la ricezione critica che aveva accompagnato Longhi sino ad allora. La monografia di Ravà (1909), pur riconoscendone l'originalità linguistica e la raffinatezza cromatica, non lo emancipava dal ruolo di narratore bonario della vita veneziana[41]; successivamente si impose una lettura più severa: Damerini ridusse la sua produzione a «cronaca mondana» priva di spessore[42], mentre Fiocco, con formula tagliente, affermò che Longhi dipingeva «con una tecnica squisita, ma senza cervello»[43]. In questo clima, l'allestimento non poteva che consolidare l'immagine di Longhi come cronista elegante ma secondario.

Diversa fu l'attenzione riservata alla sua produzione grafica. Ravà aveva già segnalato il valore autonomo del disegno longhiano, apprezzandone la ricerca dal vero, lo studio attento delle masse e la cura dei dettagli[44]; Lorenzetti si collocò sulla stessa linea quando, a proposito della mostra dei disegni, scrisse che «il mondo amato, studiato, riprodotto da Pietro Longhi […] qui ricompare» in una «interpretazione immediata, spontanea» spesso «più acuta e più arguta che nei suoi stessi dipinti». Il «segno facile, sicuro, suggestivo» permetteva di cogliere il vero e di rievocarlo con una vivacità che sorprendeva; e proprio per questo la serie dei disegni veniva definita non un semplice commento, ma «una preziosa integrazione per meglio conoscere e valutare la compiuta personalità dell'artista»[45].

Ne derivò un quadro ambiguo: se la sala pittorica non riuscì a emancipare Longhi dalla figura di cronista mondano, la sezione grafica aprì, quasi in controcanto, la possibilità di una sua rilettura in termini più complessi.

Proprio questa oscillazione fra riconoscimento e riduzione prepara il terreno ad altri casi, nei quali la marginalizzazione non riguarda più soltanto il grado di centralità accordato a un artista, ma investe anche il valore attribuito a un linguaggio, a una tecnica o a un'intera tradizione figurativa.

4.6. «Troppo freddi» e «troppo lodati»: Lazzarini e Rosalba Carriera tra svalutazione e resistenze critiche

Se Longhi occupa nel pantheon del museo una posizione insieme riconosciuta e subordinata, i casi di Gregorio Lazzarini e Rosalba Carriera permettono di osservare una forma ancora più scoperta di resistenza critica. In modi differenti, entrambi mostrano infatti i limiti del canone settecentesco accolto da Ca' Rezzonico: nel primo caso attraverso la svalutazione di una pittura percepita come troppo

41 RAVÀ 1909.

42 DAMERINI 1928, p. 84.

43 FIOCCO 1929, p. 66.

44 RAVÀ 1909.

45 LORENZETTI 1936, p. 70.

accademica; nel secondo attraverso la persistente esitazione ad accordare piena centralità a un'artista identificata con un medium ritenuto minore o troppo leggiadro. In questa prospettiva, risulta significativa la collocazione riservata all'opera di Gregorio Lazzarini nella cosiddetta Sala di passaggio o dei Lazzarini. Questa sala, di dimensioni tutt'altro che monumentali, ospitava tre grandi tele: la *Battaglia fra Centauri e Lapiti* di Antonio Molinari, l'*Ercole e Onfale* di Antonio Bellucci e l'*Orfeo dilaniato dalle Baccanti*, all'epoca tutte attribuite a Lazzarini. Il fatto che l'ambiente fosse designato innanzitutto dalla sua funzione ("passaggio") e solo in seconda battuta dall'artista riflette una percezione marginale della sua opera. Nel corso del Novecento, la figura di Lazzarini aveva conosciuto un progressivo declino, in larga parte come effetto collaterale della rivalutazione tiepolesca: il rafforzarsi del mito di Giambattista contribuì a definire il suo linguaggio come troppo ancorato a una tradizione accademica, privo di quella tensione innovativa riconosciuta al linguaggio del discepolo. Fiocco espresse più volte giudizi assai critici[46], pienamente accolti da Lorenzetti[47]; ancora più drastica fu la posizione di Fogolari, che definì Lazzarini «sempre più indegno di essere associato alla gioventù di Tiepolo» e lo liquidò come «pittore accademico più che mai zuccheroso»[48]. Lorenzetti, pur riconoscendo nei tre dipinti esposti una certa qualità cromatica e una vivacità compositiva, nella guida insisteva sul carattere della pittura «troppo spesso fredda e manierata»[49], confermando la persistenza di una visione riduttiva.

Una sorte simile toccò a Rosalba Carriera. Pur presente nel percorso, la pittrice non ottenne una sala a lei intitolata: si preferì denominare l'ambiente dalla tecnica, la Sala dei pastelli, piuttosto che dall'artista, segnando così il rifiuto di attribuirle lo statuto di protagonista. E ciò nonostante un processo di riscoperta fosse già in corso: la monografia di Emilie von Hoerschelmann (1908)[50], la partecipazione di quattro pastelli alla mostra del *Ritratto italiano* del 1911, il giudizio, seppur ironico, di Ojetti, che nell'introduzione al catalogo edito nel 1927 scrisse di Rosalba «i cui complimentosi pastelli paiono modellati con nuvolette d'incenso»[51], e il saggio di Ravà sul ritratto veneziano del Settecento, dove tentò una rivalutazione dell'arte rosalbiana sollevandola dalle solite accuse di superficialità e di rappresentazione di una società fatua[52], avevano contribuito a riportare l'attenzione sulla sua opera.

La critica, tuttavia, continuò a oscillare fra apprezzamento e stroncatura. Nel catalogo dedicato alla grande rassegna della Pittura italiana del Sei e del Settecento, allestita a Palazzo Pitti nel 1922, Dami scrisse che Rosalba «compone i suoi pastelli di primule, pratoline, margherite, fiori scempi di un'altra primavera»

46 FIOCCO 1921, p. 3; Id. 1926, p. 29; Id. 1929, pp. 32, 37, 46, 50.

47 LORENZETTI 1926, p. 128.

48 FOGOLARI 1923/1924, p. 53.

49 LORENZETTI 1936, p. 35.

50 HOERSCHELMANN 1908.

51 OJETTI 1927, p. IX.

52 RAVÀ 1927, pp. 57-58.

e che in «cento ritratti tutti deliziosi e inconsistenti» narrava un femminile lagunare al «tempo delle ciprie»[53]; alla mostra del 1929, benché fossero presentati cinque pastelli, Fogolari la ignorò nel saggio. Lorenzetti, nel 1926, definì Rosalba «troppo celebre»[54]; Damerini giudicò i suoi ritratti «pittorescamente scialbi e psicologicamente nulli», di «interesse umano quasi negativo»[55]; Fiocco la ridusse a «fine pastellista, ma sempre uguale a se stessa»[56]. Anche nella guida di Ca' Rezzonico i commenti, per quanto apparentemente moderati – «arte lieve, delicata, incipriata, intonata al gusto del tempo»[57] – non segnano un vero cambio di passo: nel 1948 lo stesso Lorenzetti tornò a definire i suoi ritratti «forse troppo lodati, perché spesso inconsistenti»[58].

La scelta di intitolare la sala al medium anziché all'artista appare allora coerente con questa ricezione: il pastello viene valorizzato come tecnica caratteristica del Settecento, ma Rosalba non viene ammessa fra i protagonisti del secolo, segnata tanto dal pregiudizio di genere quanto da quello verso un linguaggio percepito come troppo "leggero".

4.7. Gerarchie di medium: mobilio e lacche, quando l'arredo diventa protagonista

Al di fuori del pantheon pittorico, il museo del Settecento operò anche come un laboratorio di ridefinizione delle gerarchie tra arti e tecniche. È nel caso del mobilio e delle lacche che questo slittamento appare con maggiore evidenza. Qui, infatti, l'arredo cessa di essere semplice complemento ambientale e assume piena autonomia visiva e critica. Lo mostra con particolare evidenza il secondo piano del palazzo, dove una sala interamente consacrata alle Lacche verdi – l'unica priva di dipinti alle pareti, fatta eccezione per la *Diana* di Antonio Guardi, collocata a soffitto – segnala il riconoscimento di una piena autonomia all'arredo settecentesco. La scelta di non ambientare i mobili, privandoli della consueta cornice pittorica, sottrae il mobilio alla funzione subordinata di complemento per farne oggetto principale dell'attenzione.

Alle spalle di questa decisione si colloca un processo di rivalutazione avviato già nel secondo decennio del secolo. Giuseppe Morazzoni, con il saggio sulle lacche veneziane del Settecento pubblicato su *Dedalo*[59] nel 1925 e con la monografia *Il mobile veneziano del '700* del 1927[60], contribuì in modo decisivo a definire la specificità del mobilio lagunare; la sua presenza nel comitato generale della mostra del 1929, dove curò con altri studiosi la sezione dedicata agli arredi, consolidò ulteriormente questo orientamento.

[53] DAMI 1924, p. 42.
[54] LORENZETTI 1926, p. 130.
[55] DAMERINI 1928, p. 75.
[56] Fiocco 1929, p. 66.
[57] LORENZETTI 1936, p. 22.
[58] LORENZETTI 1948, p. XXXVIII.
[59] MORAZZONI 1925, pp. 644-663.
[60] MORAZZONI 1927.

A tali contributi seguirono gli studi di Carlo Felice[61] e di Umberto Bognolo[62] che inserirono il mobile veneziano in un discorso più ampio sulle arti decorative italiane.

A Ca' Rezzonico quest'impostazione critica trovò una traduzione museografica particolarmente felice nella sala del salotto laccato verde con cineserie Calbo Crotta. Lorenzetti aprì la descrizione lodando il «complesso di mobili di eccezione, unico per la sua rarità e preziosità», soffermandosi sull'ottima conservazione delle lacche, sulla finezza degli intagli e sulla «rara bellezza delle sete», fino a concludere che l'arte del mobilio «raramente raggiunse tal grado di perfezione e di squisita signorilità»[63]. L'arredo entrava così a pieno titolo nel canone delle arti maggiori. Proprio per questo il caso del mobilio risulta tanto più eloquente se confrontato con quello della scultura, la cui presenza nel museo non corrispose invece a un'altrettanta piena legittimazione critica.

4.8. La scultura fra esposizione e resistenze critiche: Brustolon e oltre

Ben diverso fu, invece, il destino della scultura. Se nel caso del mobilio il museo contribuì a promuovere una certa ascesa critica dell'arredo, le arti plastiche continuarono a occupare una posizione più incerta e marginale, esposte ma non pienamente riscattate sul piano storiografico.

Andrea Brustolon, al quale era dedicata l'ultima sala del primo piano, godeva già da fine Ottocento di una certa fortuna espositiva al Museo Correr, dove alla sua mobilia era stata riservata una sala. Eppure, questa visibilità non si tradusse in un recupero critico altrettanto compiuto. Bratti, in uno studio pubblicato su *Emporium* nel 1908, riconobbe nell'opera di Brustolon eleganza, correttezza di disegno ed efficacia espressiva, imputando gli eccessi barocchi più al gusto dell'epoca che non all'artista: «i lavori del Brustolon non sono certamente tutti e in tutto privi di difetti, ma questi appartengono all'epoca in cui egli visse»[64]. Nel 1928 Biasuz e Lacchin gli dedicarono una monografia non apologetica ma equilibrata[65]; nell'introduzione Ojetti sottolineò infatti come i due autori avessero sottoposto l'artista a un'analisi avveduta e tutt'altro che assolutoria, riconoscendo che egli «cadde in tutti questi peccati, ma con grazia quasi sempre squisita»[66]. Nondimeno, la critica successiva espresse giudizi assai severi. Nella *Venezia e il suo estuario* del 1926, Lorenzetti manifestò una preferenza per il fornimento Correr, ritenuto più

[61] FELICE 1929.

[62] BOGNOLÒ 1929.

[63] LORENZETTI 1926, pp. 49-50.

[64] BRATTI 1908, p. 31.

[65] BIASUZ, LACCHIN 1928.

[66] OJETTI 1928, p. VIII.

«contenuto» e autenticamente settecentesco rispetto a quello Venier, giudicato eccessivamente sgraziato[67]; nel 1929 Fiocco si scagliò apertamente contro Brustolon, definendolo «goffo» e alludendo polemicamente a chi ancora gli tributava incenso, con ogni probabilità proprio gli autori della monografia apparsa l'anno precedente[68]. L'assenza di Brustolon dalla mostra del 1929 si spiega anche alla luce di queste riserve, benché i criteri di esclusione non risultino sempre coerenti.

La sala di Brustolon consente di allargare lo sguardo al ruolo complessivo della scultura nel primo impianto museografico. Alle arti plastiche, quando non coincidevano con elementi d'arredo eminenti – come i finimenti Donà, allora attribuiti ad Antonio Corradini – fu riservata una considerazione marginale. Le trattative e le vicende giudiziarie relative all'acquisto del palazzo, ad esempio, menzionavano i busti settecenteschi in modo vago, quasi mai con indicazione di autore o soggetto. Nella guida, il Portego di mezzo – solo successivamente detto Portego delle Sculture – è descritto come adornato da «una serie di sculture, busti settecenteschi»; fra tali opere «ornamentali di vario soggetto» vengono segnalate come «esempi di buona scultura settecentesca veneta» solo due teste di vecchio, «caratteristiche della maniera di Orazio Marinali»[69]. La rapidità e la genericità di tali cenni testimoniano quanto il processo di rivalutazione della scultura risultasse ancora arretrato, nonostante Lorenzetti avesse in altre sedi dedicato approfondimenti specifici all'arte plastica[70], anche del Sei[71] e del Settecento[72].

4.9. Cartoline, guida e ambienti: la fortuna critica vista dal pubblico

Un ulteriore livello, non strettamente scientifico ma non per questo meno rivelatore, è quello della comunicazione rivolta al pubblico. Le tre serie di cartoline messe in vendita a Ca' Rezzonico nel 1936[73] (figg. 76-77), se considerate in rapporto con la guida e con l'allestimento, permettono di cogliere come il museo traducesse in immagini la propria gerarchia di valori.

La prima serie presenta esclusivamente riproduzioni di dipinti. Cinque cartoline sono dedicate a scene tratte dal ciclo di Zianigo di Giandomenico, cinque ad affreschi o particolari di Giambattista (due del *Merito* e due dell'*Allegoria nuziale*, oltre alla tela *La Nobiltà e la Virtù abbattono l'Ignoranza*), cui si affiancano

[67] LORENZETTI 1926, p. 690.

[68] FIOCCO 1929a, p. 498.

[69] LORENZETTI 1936, p. 37.

[70] LORENZETTI 1909; Id. 1909a; Id. 1910.

[71] LORENZETTI 1925.

[72] LORENZETTI 1931; Id. 1935a.

[73] Le tre serie complete di cartoline si conservano, ancora all'interno degli originali involucri cartacei, a Venezia in collezione privata.

il *Ridotto* di Francesco Guardi e il *Porta lettere moro* di Pietro Longhi, quasi a condensare in miniatura le principali anime pittoriche del secolo.

La seconda serie è dominata dalla pittura di genere, in particolare da Longhi, cui sono riservate sei immagini tratte da alcune delle sue scene d'interno più note (*La polenta*, *Nello studio del pittore*, *La mamma e la nutrice*, *La signora alla toletta*, *Il banchetto in casa Nani*, *Il ritratto di Ferracina*). A queste si aggiungono il *Parlatorio* di Guardi, *La moglie del pittore* di Lorenzo Tiepolo, una *Testa di vecchio* di Giandomenico e *La passeggiata a tre* da Zianigo; la serie si chiude con due opere di Giambattista, *Zefiro e Flora* e il *Martirio di Sant'Agata*. Rispetto alla precedente emerge una restituzione più "intima" del Settecento, centrata su interni, ritratti, piccoli gruppi, ma sempre sorretta dalla presenza di Tiepolo.

La terza serie rinuncia a riprodurre singole opere e propone invece vedute degli ambienti: facciata del palazzo, scalone d'onore, salone da ballo, sala degli Arazzi, sala del Trono, Biblioteca, Portego di mezzo, sala di Brustolon, vista della villa di Zianigo, sala delle Lacche Verdi, sala dell'Alcova, Farmacia. L'allestimento stesso diventa così soggetto di rappresentazione, al pari delle opere, e il museo si offre come esperienza d'insieme, coerente e immersiva.

Queste immagini, seppure marginali dal punto di vista della discussione storiografica, sono tutt'altro che irrilevanti: rivelano quali opere, quali artisti e quali ambienti venissero ritenuti degni di rappresentare il museo all'esterno. I Tiepolo, Guardi e Longhi, le lacche e la mobilia, gli ambienti più spettacolari (salone, scala, farmacia) compongono un repertorio che conferma e amplifica le scelte operate nel percorso espositivo e nei testi della guida.

4.10. Il museo di Ca' Rezzonico: uno specchio fedele, ma parziale

Il Museo del Settecento Veneziano tradusse nello spazio le acquisizioni, le rivalutazioni e le persistenti resistenze storiografiche maturate nella prima metà del Novecento. Il suo assetto non dipese soltanto dalla consistenza delle raccolte disponibili, ma da una precisa operazione critica, affidata alla denominazione dell'istituto, alla selezione delle opere, alla loro distribuzione negli ambienti e all'intitolazione delle sale. A tali strumenti si aggiungevano i commenti di Giulio Lorenzetti nella guida, le cartoline e le immagini diffuse al pubblico, che contribuirono a orientare la lettura del percorso e ad attribuire diversa visibilità ai singoli artisti e alle differenti forme della produzione settecentesca. Ca' Rezzonico fissò così un'immagine del secolo coerente e immediatamente riconoscibile, ma inevitabilmente parziale, nella quale le gerarchie espositive riflettevano solo in parte la complessità del dibattito critico contemporaneo.

Il percorso privilegiò alcuni protagonisti, anzitutto Giambattista Tiepolo e Francesco Guardi, consolidandone la centralità nel canone del Settecento veneziano. Ad altri artisti fu invece assegnata una posizione subordinata: Giandomenico Tiepolo rimase in larga misura ricondotto all'orbita paterna, mentre Pietro

Longhi fu prevalentemente interpretato attraverso la funzione di cronista della vita e del costume. Gregorio Lazzarini e Rosalba Carriera trovarono collocazione in spazi meno rappresentativi o in ambienti tematici, mentre la scultura, pur presente nel percorso, non raggiunse una visibilità comparabile a quella riservata alla pittura. Una diversa dinamica interessò il mobilio e le arti applicate, che nella Sala delle Lacche verdi acquisirono una relativa autonomia, suggerendo gerarchie più favorevoli alle cosiddette arti congeneri. Ca' Rezzonico operò dunque come uno specchio attivo della fortuna critica: non si limitò a registrarne orientamenti, acquisizioni e pregiudizi, ma li tradusse in una forma museale destinata a selezionare, stabilizzare e trasmettere al pubblico una determinata immagine del Settecento veneziano.

5. Le mostre degli anni Trenta

Tra il 1936 e il 1939 Ca' Rezzonico ospitò un progetto espositivo articolato in quattro mostre dedicate alle produzioni artistiche, al costume e alla civiltà materiale del Settecento veneziano. Avviato da Nino Barbantini e proseguito da Giulio Lorenzetti, il ciclo estese l'attività scientifica del museo alle arti congeneri, ordinando centinaia di manufatti secondo criteri tipologici, produttivi e ornamentali[1]. Lontano da intenti meramente aneddotici o decorativi, o da scenografiche ambientazioni, il progetto si caratterizzò per una rigorosa impostazione metodologica e per una coerenza curatoriale che costituì uno dei suoi principali elementi di originalità, con particolare attenzione all'integrazione tra le diverse arti congeneri. Come dichiarò Lorenzetti nell'introduzione al catalogo delle *Lacche veneziane del Settecento* l'intento era «rievocare e di illustrare i diversi e molteplici aspetti dell'arte, della vita, del costume veneziano»[2].

Le esposizioni allestite a Ca' Rezzonico nel corso degli anni Trenta si inserirono in un più ampio processo di riscoperta e valorizzazione delle arti decorative che, a partire dal primo dopoguerra, occupò una posizione centrale nel dibattito critico nazionale. In Italia, studiosi e promotori culturali quali Ugo Ojetti e Gio Ponti sostennero la necessità di integrare le arti applicate nel sistema delle arti maggiori, in sintonia con analoghi sviluppi del contesto europeo, che rivalutarono la funzione estetica e sociale di queste produzioni all'interno della modernità[3]. Un passaggio cruciale in questa direzione fu rappresentato dalle *Mostre Internazionali delle Arti Decorative di Monza* (1923-1930), che anticiparono il modello espositivo della Triennale di Milano e sancirono il rinnovato dialogo tra arte, artigianato e industria, ridefinendo i criteri di giudizio estetico applicati alle arti decorative[4]. Contestualmente, la rivista *Dedalo*, fondata e diretta da Ugo Ojetti, svolse un ruolo determinante nella legittimazione critica delle arti applicate, promuovendone una visione organica accanto alle discipline artistiche tradizionali e contribuendo alla diffusione di una cultura visiva aggiornata e consapevole[5]. All'interno di questo quadro, le esposizioni veneziane costituirono una declinazione locale di tale processo, applicata alle produzioni settecentesche della laguna e del territorio veneto.

[1] CRAIEVICH 2023, p. 164.

[2] LORENZETTI 1938, p. 5.

[3] Cfr. TERRAROLI 2000.

[4] PANSERA, CHIRICO DE BIASI 2004.

[5] Cfr. NEZZO 2016, pp. 113-145.

5.1. Le porcellane di Venezia e delle Nove

In concomitanza con l'inaugurazione del museo il 25 aprile 1936, venne aperta al pubblico anche la mostra de *Le porcellane di Venezia e delle Nove*, prima e unica delle rassegne settecentesche di Ca' Rezzonico curata da Nino Barbantini; le tre successive sarebbero state affidate a Giulio Lorenzetti. La mostra si pose l'obiettivo di illuminare un settore «che nella storia dell'arte italiana era rimasto oscuro», celebrando un primato nazionale, anche in questo ambito, veneziano, dove nacquero le più antiche manifatture di porcellana nel Settecento. Gli studi sulla porcellana di Costantino Baroni[6], di Emil Hannover[7] e di Morazzoni[8] fornirono un quadro storico sullo sviluppo in Europa di questa tecnica, mentre l'iniziativa mirava non tanto di giungere a una soluzione definitiva sulle questioni ancora aperte, come i rapporti tra gli artigiani e lo Stato o l'attribuzione dei pezzi alle diverse officine, quanto di permettere «agli studiosi di compiere osservazioni utili e formulare ipotesi probabili». Ciò fu reso possibile grazie alla mole di oggetti raccolti a Ca' Rezzonico, molti dei quali inediti, che consentirono almeno di «spartire esattamente le porcellane del primo da quelle del secondo periodo, e definire di ciascuno di questi periodi i caratteri preminenti». In queste pagine Barbantini teneva a rivendicare, per Venezia, non tanto un primato esecutivo e qualitativo – poiché «sono lontani dalle raffinatezze del Bustelli e dei modellatori di Meissen e di Vienna, e anche da quelle di Capodimonte» – quanto, come per il mobile veneziano, una superiorità «per la genialità dell'invenzione e il calore della fattura»[9]. La rassegna assunse così una funzione insieme ricognitiva e sperimentale: ordinò criticamente un materiale in larga parte inedito e offrì agli specialisti una base per distinguere i due principali periodi della produzione veneziana.

Il catalogo presenta un breve inquadramento storico sulla nascita e lo sviluppo della manifattura a Venezia e nel Veneto – da quelle di Vezzi e di Cozzi fino a quella di Nove – cui seguono due pagine con le principali date e notizie relativamente a quest'arte nel Settecento, e l'elenco degli oggetti esposti, ripartiti per sala e vetrina, corredato da 100 tavole.

L'allestimento, del quale è stato possibile individuare le immagini delle sale 32 e 33 (figg. 73-74), si presentò diradato, estremamente limpido e di immediata lettura: pur in assenza di cartellini, a ogni oggetto venne attribuito un numero corrispondente a una breve descrizione all'interno del catalogo. L'ordinamento, mai esplicitato tramite la titolazione degli ambienti a una determinata produzione e tipologia, seguiva piuttosto una scansione tendenzialmente cronologica.

[6] BARONI 1932; BARONI 1935, pp. 371-384.

[7] HANNOVER 1925.

[8] MORAZZONI 1935.

[9] BARBANTINI 1936, pp. 5-11.

La ricezione della mostra fu probabilmente adombrata dalla contemporanea inaugurazione del museo, che catalizzò l'attenzione di stampa e osservatori, togliendo spazio alle porcellane. Tuttavia, il *Corriere dei ceramisti*, rivista mensile delle industrie della ceramica e dei laterizi, per evidenti ragioni d'interesse disciplinare, dedicò nel numero di settembre una recensione alla rassegna. Giuseppe Dall'Orto, in quella sede, apprezzò molto l'esposizione ordinata da Barbantini, «profondo conoscitore dell'arte decorativa», e il catalogo, da lui definito un «viatico», un'opera preziosa «che si può dire più completa e organica di quella del Morazzoni», e pertanto dovrebbe essere divulgata quale patrimonio fondamentale di elevazione artistica ed estetica in tutte le fornaci dei ceramisti[10]. La mostra venne inoltre segnalata anche su *Pantheon* da Otto von Falke, che scrisse: «Eine sehr beachtenswerte Leihsausstellung altvenezianischen Porzellans»[11].

5.2. Le feste e le maschere veneziane

Dall'anno seguente, il 1937, la curatela delle mostre passò a Lorenzetti, che organizzò l'unica delle quattro mostre degli anni Trenta non dedicata a una specifica produzione o tecnica, ma a feste e maschere veneziane[12]. Per certi versi se ne può intuire la germinazione nel IV capitolo della relazione che nel 1934 Lorenzetti approntò circa la situazione del Museo Correr in vista della conferenza di Madrid, dove si legge:

> […] è intendimento degli organi dirigenti di dare in futuro particolare sviluppo alle esposizioni, siano fisse, siano temporanee, di tutto quel materiale di stampe, di disegni, di dipinti ecc. che più particolarmente si riferisce alla vita privata dell'antica Venezia, alle costumanze, agli usi del suo popolo, all'illustrazione e rievocazione di particolari località ed aspetti della Venezia scomparsa, così da rendere il Correr il Museo della vita, delle costumanze, degli aspetti caratteristici veneziani di vita passata; dare cioè al Correr una fisionomia ed un aspetto tale da maggiormente interessare il pubblico dei visitatori[13].

Va inoltre segnalato che 'prodromo' dell'idea del tema di questa rassegna è ravvisabile anche nel testo che Ricciotti Bratti pubblicò su *Le Tre Venezie* nel numero speciale dedicato alla mostra del Settecento italiano[14]. L'esposizione si proponeva di restituire una rievocazione documentaria di questo particolare aspetto di venezianità – feste, cerimonie, spettacoli e riti di Stato – ossia tutte quelle consumanze intimamente legate allo «spirito del popolo». In teoria avrebbe potuto presentarsi come la mostra meno marcatamente settecentesca, poiché si intendeva ripercorrere le feste di oltre mille anni di storia

[10] DALL'ORTO 1936, p. 261.

[11] FALKE 1936, p. 307.

[12] Sulla mostra si veda BELLAGAMBA 2020, pp. 889-891.

[13] ASMC, b. 84, fasc. 39.

[14] BRATTI 1929, pp. 77-84.

repubblicana, tuttavia la maggior parte degli oggetti esposti risalì al XVIII secolo. Oltre ai dipinti, per la maggior parte vedute, la mostra ospitò infatti disegni, stampe, maschere e abiti. Lorenzetti argomentò nell'introduzione le ragioni di questa preminenza del Settecento:

> […] fu il Settecento, come dappertutto, così anche a Venezia, e a Venezia forse più che altrove, il gran secolo della pittura di vedute, della pittura aneddotica, di vita e di costume. E come sono le vedute di Venezia fra le prime a presentarsi e a diffondersi nel mondo, così nel Settecento sono fra quelle che più si desiderano e si ricercano. Da Luca Carlevaris […] fino ad Ippolito Caffi, uno degli ultimi epigoni, morto a Lissa nel 1866, si dilunga ininterrotta la catena che ricollega due secoli di veneziana pittura, in cui si perpetua e si esalta, oltre il tramonto stesso di Venezia, della sua gloria e della sua storia, l'incanto immortale del suo volto, la rievocazione stupenda delle sue feste, sagre di popolo e riti di governo, cerimonie di religione e spettacoli di fantasia nel suo mondo di luce e di colore[15].

L'intenzione della mostra fu di narrare il complesso cerimoniale civile marciano, dal quale emergevano i caratteri delle «feste nazionali di un popolo», come le definì Lorenzetti, e gli strumenti per comprenderne l'indole e lo spirito. Con una chiara esclusione del folklore, la mostra insistette sulla ritualità civile e sulle cerimonie di Stato, presentandole come esempi di devozione patriottica. Una delle cerimonie maggiormente rappresentate fu quella della Sensa, il sontuoso matrimonio di Venezia con il Mare, che, al contrario di altre celebrazioni, non venne mai ripristinato dal governo fascista, nonostante il rito – immortalato in numerosi capolavori di Canaletto – incarnasse il possesso dell'Adriatico, tema tanto caro alla propaganda del regime. Probabilmente le contraddizioni con la retorica di una romanità dominante, proposta dal regime, sarebbero state troppo evidenti. Ciononostante, grande spazio venne dedicato alla Sensa, sia nel saggio che nell'esposizione; d'altronde le radici mitologiche di questa festa risalivano al 1177, anno della pace di Venezia, quando attorno al doge Sebastiano Ziani si riunirono il papa Alessandro III e l'imperatore Federico Barbarossa. Nel 1937 non era difficile attualizzare il mito: Il duce, dal 1929 in armonia con il papa, e il re-imperatore prospettavano per Venezia un nuovo dominio dell'Adriatico[16]. Fra le quattro rassegne, quella del 1937 fu la più direttamente esposta alla reinterpretazione politica delle tradizioni veneziane, presentate come specifica declinazione locale della grandezza nazionale promossa dal regime.

Il catalogo, così come l'ordinamento, presentò un assetto metodologico decisamente più solido e rigoroso rispetto a quello di Barbantini. Il saggio, dopo un'introduzione, fu articolato per nuclei tematici – «la festa della sensa» o le «incoronazioni di dogaresse» – partizioni che grosso modo riflettevano la successione delle sale. Il testo venne corredato da 60 tavole.

[15] LORENZETTI 1937, pp. 8-9.

[16] FINCARDI 2002.

Sfortunatamente non è stato possibile rintracciare fotografie di questo allestimento; tuttavia, dalla lettura del catalogo si comprende, vista la grande presenza di dipinti e disegni e la scarsità di altre tipologie d'oggetti – salvo nella sala 37 dove furono sistemate tre vetrine che ospitavano maschere, ventagli, tabacchiere ecc. – che le vetrine montate a muro, così come quelle collocate al centro delle stanze, dovettero essere rimosse per l'occasione, per lasciare libere le pareti.

Le recensioni dell'esposizione mostrano come la rassegna fosse letta secondo due direttrici complementari: il valore evocativo e identitario della ricostruzione e la qualità documentaria dell'indagine.

Sull'*Illustrazione Italiana*, Ottorino Passarella propose un resoconto che insisteva sul valore evocativo della mostra, capace di riportare in vita la Venezia delle grandi cerimonie repubblicane e di rinnovare l'incanto legato al suo patrimonio iconografico[17]. L'articolo sottolineò l'efficacia della selezione delle opere, evidenziando come la preminenza settecentesca dell'allestimento trovasse giustificazione nella ricchezza figurativa di quel secolo, capace di fissare il «volto meraviglioso» della città e le sue «celebrazioni fastose». Pur senza espliciti riferimenti politici, la recensione si mosse in sintonia con la lettura celebrativa della storia veneziana proposta dalla mostra, esaltando la capacità di quest'ultima di restituire, attraverso le arti, «l'anima della Serenissima».

Diverso, ma complementare, fu il tono assunto dalla recensione uscita sull'*Ateneo Veneto*, firmata da Enrico Motta, più attenta a rimarcare la qualità scientifica dell'impresa[18]. Qui si mise in evidenza l'impianto documentario dell'esposizione e l'attenzione filologica dedicata alla selezione e alla presentazione delle opere. Motta elogiò l'organizzazione tematica del percorso e la chiarezza espositiva del catalogo, riconoscendo a Lorenzetti il merito di aver costruito «una documentazione esauriente» e di aver reso «viva scena della festa» la sequenza delle sale. In questa sede si rifletté inoltre su come la mostra contribuisse a definire un modello espositivo capace di valorizzare il patrimonio grafico e pittorico come strumento privilegiato per la conoscenza della storia sociale e urbana della Venezia scomparsa. Più articolata e riflessiva fu invece la recensione di Rodolfo Pallucchini apparsa su *La Critica d'Arte*. Pur riconoscendo che la mostra restituì «con efficacia il fasto e la pompa delle grandi cerimonie veneziane», Pallucchini evidenziò come l'impostazione curatoriale tendesse ad accentuare la dimensione decorativa e scenografica, affidandosi prevalentemente alla pittura di veduta e al repertorio iconografico del Settecento. Se ne derivò, secondo il critico, il rischio che la rievocazione storica si risolvesse in una sequenza di «esteriorità pittoresche», trascurando le implicazioni politiche e sociali che avevano reso le feste pubbliche veneziane momenti centrali della vita repubblicana. La mostra, per Pallucchini, riuscì dunque a coinvolgere il visitatore attraverso «la ricchezza spettacolare» delle immagini, ma lasciò aperta la necessità di approfondire

[17] PASSARELLA 1937, pp. 29-30.

[18] MOTTA 1937, pp. 49-52.

in futuro i significati più profondi delle cerimonie, oltre la loro rappresentazione visiva[19]. Pochi mesi dopo l'inaugurazione della mostra, il 13 luglio 1937, Eugenio Bacchion offrì un'ulteriore chiave di lettura del Settecento veneziano nel discorso di chiusura dell'anno accademico dell'Ateneo Veneto, intitolato *Valori ideali del Settecento veneziano*. L'intervento ribadì la necessità di un approccio equilibrato allo studio dell'ultimo secolo della Serenissima, in grado di riconoscerne i limiti politici senza sminuirne la straordinaria vitalità culturale. In tale prospettiva, Bacchion esaltò il primato artistico della Venezia settecentesca, celebrato anche dal recente allestimento museale di Ca' Rezzonico e, implicitamente, dalla stessa mostra sulle feste, che ne aveva messo in scena la dimensione pubblica e spettacolare. Il discorso si inserì perfettamente nel clima culturale in cui maturò la mostra del 1937, contribuendo a consolidare una lettura del Settecento veneziano come stagione di «alta e sovrana civiltà», il cui spirito avrebbe idealmente anticipato i valori dello Stato fascista. Il richiamo alla massima «tutto nello Stato, nulla fuori dello Stato, nulla contro lo Stato» chiarisce quanto la celebrazione della Repubblica fosse piegata a fini propagandistici, saldando la memoria della Dominante alla retorica del regime e inscrivendo l'eredità della Serenissima nella «rinata potenza imperiale»[20] dell'Italia contemporanea. Il discorso di Bacchion rende esplicita la cornice ideologica entro cui poteva essere recepita la rassegna: le cerimonie della Serenissima venivano assunte come precedenti esemplari della disciplina collettiva e della devozione allo Stato[21].

5.3. Lacche veneziane del Settecento

L'anno seguente fu inaugurata, nelle medesime sale della precedente, la mostra dedicata alle *Lacche veneziane del Settecento*, che riprese il filone della valorizzazione e riscoperta delle antiche manifatture veneziane, considerate un «argomento di particolare interesse e di singolare attrattiva». Tale mostra risultò strettamente legata alla valorizzazione delle collezioni civiche e del museo stesso che, come ricordò Lorenzetti nel catalogo, «accoglie e presenta infatti all'ammirazione dei suoi visitatori, esempi di interi ammobiliamenti, considerati a buon diritto, capolavori in tal genere di industria artistica veneziana»[22]. Dal punto di vista della rivalutazione del mobile laccato, e più in generale del mobile veneziano settecentesco, l'esposizione si inserì nel solco tracciato dalla pionieristica opera monografica di Giuseppe Morazzoni del 1927[23], e nella scia dell'esperienza espositiva del 1929, nella quale al mobilio venne riservato ampio spazio e fu proprio Morazzoni il responsabile di questa sezione. Nel catalogo edito poi nel 1932, il saggio dedicato al mobile spettò a Nino Barbantini, mentre ulteriori approfondimenti apparvero su riviste come

[19] PALLUCCHINI 1937, pp. 341-344.

[20] BACCHION 1937, pp. 60-64.

[21] FINCARDI 2002.

[22] LORENZETTI 1938, p. 5.

[23] MORAZZONI 1927.

Le Tre Venezie. Per qualità e quantità degli oggetti esposti, la mostra del 1938 fu definita «grandiosa» da Clara Santini ancora nel 2003[24]. In occasione dell'esposizione fece inoltre ritorno a Ca' Rezzonico il battente di porta laccato giallo proveniente dal palazzo, all'epoca già esposto nella saletta settecentesca delle Regie Gallerie dell'Accademia di Venezia dal 1930-1931[25].

Il catalogo riprese l'impostazione del precedente, con un saggio introduttivo sulla «lacca orientale e lacca veneziana», che ne delineava sinteticamente la storia e le principali vicende, seguito dal catalogo delle opere esposte, organizzato secondo la successione delle sale e accompagnato da brevi testi introduttivi; l'apparato iconografico si componeva di 79 tavole.

Per la natura degli oggetti esposti – come specchiere e mobili di considerevoli dimensioni, che occupavano le pareti o richiedevano appositi spazi – l'allestimento non fece ampio uso delle vetrine a muro già impiegate nella mostra delle porcellane. Il loro impiego si limitò alla sala VI (32), riservata a oggetti minori. Nelle altre sale furono collocate teche centrali per esporre oggetti minuti (sala I-33), oppure vennero valorizzati singoli pezzi di particolare pregio, come la spinetta (sala VI-37) e la culla in legno intagliato e laccato già appartenente alla collezione Donà e successivamente 'soffiata' al comune di Venezia da Antonio Carrer[26].

Anche la mostra dedicata alle *Lacche veneziane del Settecento* incontrò una ricezione favorevole, come testimoniato dalla recensione di Giuseppe Marchiori apparsa su *Emporium*, che prese in esame entrambe le esposizioni curate da Lorenzetti quell'anno, soffermandosi con particolare attenzione a quella sulle lacche[27]. L'autore ne sottolineò l'importanza per lo studio delle arti decorative veneziane, osservando come la mostra consentisse di riunire un materiale solitamente disperso tra collezioni pubbliche e private e, soprattutto, difficile da analizzare in modo sistematico. Marchiori individuò nella rassegna una testimonianza efficace della civiltà materiale del Settecento veneziano, capace di restituire attraverso gli arredi laccati un'immagine compiuta del gusto dell'epoca. Particolare rilievo veniva dato alla capacità della produzione veneziana di reinterpretare il gusto orientale, declinandolo secondo una sensibilità locale che privilegiava soluzioni «arcadico-villerecce», eleganti e leggere, segnate da un «pittoresco teatrale» che ben si adattava al clima mondano della Venezia settecentesca. A emergere fu dunque l'idea di una scuola decorativa autonoma, capace di adattare e trasformare modelli forestieri in un linguaggio coerente con la tradizione artistica e la vita sociale della città. Accanto a tali considerazioni stilistiche, Marchiori lodò l'allestimento ideato da Lorenzetti, definendolo «armonico e originale» per la capacità di costruire un percorso espositivo chiaro e suggestivo, in grado di valorizzare tanto le tipologie degli arredi quanto la

[24] SANTINI 2003, p. 9.

[25] Circa il dono del battente di porta allo Stato si veda p. 53.

[26] Circa la culla intagliata e laccata già in collezione Donà dalle Rose si rimanda a pp. 71-73.

[27] MARCHIORI 1938, pp. 227-230.

loro ambientazione ideale, evocando l'atmosfera delle dimore patrizie veneziane. Alla voce di Marchiori si affiancò quella di Angelo Cipollato, la cui recensione apparve in forma identica su *Le Tre Venezie* e su *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* del 1938[28], che, pur in uno stile divulgativo, sottolineava il pregio della raccolta esposta, riconoscendo nella mostra un'occasione per esaltare «la grazia ingegnosa» e la «fantasia decorativa» della produzione del Settecento. Particolare attenzione fu dedicata alla capacità degli artigiani di trasformare modelli e suggestioni orientali in un repertorio originale, caratterizzato da un'estetica lieve e giocosa, ben sintetizzata nella definizione di uno stile «elegante e pittoresco, di gusto teatrale da fiaba gozzaniana». L'articolo celebrò così il ruolo della mostra nel restituire al pubblico una visione complessiva e affascinante di un settore delle arti applicate spesso trascurato, offrendo al visitatore la possibilità di cogliere la qualità tecnica e creativa raggiunta dalle botteghe veneziane nel corso del secolo.

Le recensioni individuarono dunque il contributo specifico della rassegna nella ricomposizione sistematica di un materiale disperso e nella definizione di una scuola decorativa veneziana autonoma, capace di assimilare i modelli orientali e di tradurli in un linguaggio coerente con il gusto e la sociabilità lagunari.

5.4. Maioliche venete del Settecento

La mostra dedicata alle *Maioliche venete del Settecento*, inaugurata nel 1939, costituì l'ultima tappa del ciclo espositivo promosso da Giulio Lorenzetti[29] a Ca' Rezzonico, volto alla valorizzazione delle manifatture artistiche del Settecento. Nonostante il rischio concreto di annullamento, prospettato fino al febbraio dello stesso anno a causa di difficoltà di bilancio[30], l'iniziativa poté realizzarsi grazie al decisivo intervento di Giuseppe Volpi[31]. L'esposizione dedicata alle maioliche trovò origine nella rassegna del 1936 curata da Nino Barbantini, come ricordato dallo stesso Lorenzetti nell'introduzione al catalogo, laddove affermava che sin da allora si era pensato di riservare una delle successive alla maiolica del Settecento, al fine di completare il quadro della produzione ceramica veneta e di far luce su un ambito ancora scarsamente indagato[32]. Al di fuori del caso delle manifatture di Nove di Bassano, infatti, non esisteva ancora una

[28] CIPOLLATO 1938, pp. 269-272; CIPOLLATO 1938a, pp. 135-145.

[29] Contrariamente a quanto sostenuto da Panzolini, la mostra delle Maioliche Venete del Settecento fu curata da Giulio Lorenzetti e non da Nino Barbantini, che, tra l'altro, nel frattempo aveva anche lasciato l'incarico di Ispettore di belle arti al comune di Venezia. PANZOLINI 2020b, p. 977.

[30] Si legge nella relazione circa i *Progetti e proposte di riordinamento e di riorganizzazione dei civici musei d'arte e di storia veneziana* che nel novembre del 1938 la Direzione del Museo Correr inoltrò al podestà «Per il 1939, era stato presentato il preventivo per una Mostra delle Maioliche Venete del 1700, ma non furono accordati i necessari fondi previsti, essendo troppo grave il carico di spesa da sostenersi nel bilancio del Palazzo. Resta così interrotta e speriamo solo per quest'anno, questa utile iniziativa che aveva incontrato tanta simpatia anche nel pubblico dei forestieri e che costituiva un'attrattive annualmente rinnovantesi per i visitatori di Ca' Rezzonico» ASMC, b. 94, fasc. nn.

[31] Il 18 febbraio 1939, Lorenzetti scrisse a Baroni «la Mostra della Majolica Veneta del '700 a Ca' Rezzonico, si farà ! Dopo molti sforzi con l'Intervento anche del Comitato Direttivo [Volpi ne era presidente] sono riuscito a farmi dare dal podestà i fondi necessari» ASMC, b. 108 fasc. «dott. Nicodemi/dott. Baroni Milano».

[32] LORENZETTI 1939, p. 5.

vera letteratura specialistica sull'argomento[33]. Oltre ai problemi di natura amministrativa, Lorenzetti si trovò a dover affrontare notevoli difficoltà legate all'allestimento della mostra, dovute sia alla scarsità di fonti storiche e di studi stilistici attendibili, sia alla limitata presenza di esemplari significativi nelle raccolte pubbliche e private. Per ovviare a tali carenze, egli si rivolse a Costantino Baroni del Museo d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano, non solo in quanto uno dei pochi studiosi esperti della materia, autore di alcuni contributi sul tema, ma anche per il ruolo centrale che le raccolte milanesi avrebbero potuto svolgere nel garantire il successo scientifico e museografico della rassegna. Lo scambio epistolare tra Lorenzetti e Baroni fu inoltre occasione per quest'ultimo, da poco nominato redattore della rivista *L'Arte*, per sollecitare un contributo da parte del collega veneziano. Lorenzetti accolse con entusiasmo l'invito, rispondendo: «mi congratulo vivamente per l'incarico avuto dal mio Maestro. So che sono in debito con *L'Arte*, da molto tempo di un articolo e ne ho anche parlato col Maestro durante il mio recente soggiorno romano. Vorrei solo aver il tempo di inviarvelo subito»[34].

Dal carteggio con Baroni emerge chiaramente il fervore e il rigore metodologico con cui Lorenzetti si dedicò a una materia ancora pressoché inedita. Il 16 febbraio, ad esempio, scriveva: «ho cominciato già a predisporre un po' la trama della Mostra; spero che essa avrà a riuscire interessante sia per la varietà delle produzioni, come per i risultati che essa potrà dare. Naturalmente il Suo fondamentale studio sulla Ceramica di Nove di Bassano è uno dei capisaldi per le mie ricerche». E ancora, il 23 febbraio, tornò sul tema: «nel mentre stavo leggendo ieri la Sua lettera, avevo aperto sul tavolo il Suo bell'articolo sui «Latesini» comparso in *Dedalo*; studio che ho voluto rileggere più attentamente. Allo stato attuale delle ricerche io sono d'accordo con Lei sulle conclusioni a cui Lei è giunto su questo argomento: mi pare che i collegamenti fra le produzioni di Bassano e le identificazioni di questo tipo di maioliche da Lei attualmente intuiti e stabiliti siano indiscutibili». Il 2 maggio, infine, Lorenzetti si rimise interamente a Baroni per la selezione delle opere milanesi da destinare alla mostra: «ad ogni modo, caro Dott. Baroni, per la scelta definitiva dei pezzi del Museo Sforzesco, sia per quelli più importanti, sia per quelli anche usuali di cui il Museo Sforzesco potesse disporre, mi rimetto completamente a Lei»[35].

Il catalogo fu lavorato a quattro mani, da Lorenzetti e Giovanni Mariacher, recentemente nominato assistente alla direzione del museo[36], e si strutturò secondo un impianto ormai consolidato. Apriva il

[33] BARONI 1932.

[34] ASMC, b. 98, fasc. "Baroni".

[35] ASMC, b. 98, fasc. "Baroni".

[36] Quando a fine 1937 si manifestò la necessità di assumere un nuovo assistente alla direzione, Lorenzetti chiese prima a Pallucchini che in data 18 gennaio 1938 gli rispose: «Purtroppo non ho altri nomi da proporle, alla scuola del Toesca c'è sempre un gruppo di allievi che sembrano spiccare il volo. Ma per convenzione e per pigrizia a Roma l'arte veneta è messa al bando. Forse lei potrebbe trovare qualche giovane di buona volontà alla scuola del Fiocco». Cosa che effettivamente fece, e da Fiocco ricevette tale indicazione «vi è un ottimo elemento sottomano, il Dr. Giovanni Mariacher, laureatosi in storia dell'arte a Milano, e diplomatosi con lode a Padova dalla scuola delle Venezie, con me […]» ASMC, b. 94, fasc. 28.

volume un saggio storico introduttivo articolato in tre capitoli di taglio cronologico, dovuti a Lorenzetti, seguito dal catalogo vero e proprio, redatto da Mariacher, con la descrizione delle opere esposte, preceduta da un'introduzione per ciascuna sala. Il volume era infine corredato da 75 tavole.

Sul piano critico, l'iniziativa non raccolse un'ampia eco sulla stampa[37], ad eccezione della recensione di Giuseppe Morazzoni, pubblicata nel 1939 su *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*. In essa, lo studioso riconobbe alla mostra il merito di aver riunito, con metodo e coerenza, un materiale eterogeneo e disperso, ponendo per la prima volta la maiolica veneziana al centro di un'attenzione critica organica e sistematica. Tuttavia, Morazzoni non mancò di sottolineare i limiti intrinseci di questa produzione, che giudicò priva di una compiuta autonomia stilistica e tecnica rispetto ad altri centri italiani. A tal proposito osservava: «maioliche veneziane vere e proprie […] non è che se ne conoscano in gran numero e di grande importanza». Egli rilevava come le manifatture lagunari si fossero distinte più per la capacità di adattamento e ripresa di modelli esterni che per l'elaborazione di soluzioni originali, evidenziandone il carattere sostanzialmente derivativo. Nonostante tali riserve, Morazzoni riconobbe il valore della mostra, che seppe «dare un quadro riassuntivo e ben condotto»[38], capace di restituire le coordinate essenziali della produzione veneziana sia sotto il profilo tipologico sia sotto quello decorativo. Lo studioso apprezzò inoltre la chiarezza e il rigore scientifico dell'impianto espositivo, elogiando l'equilibrio tra criteri estetici e documentari nella selezione e nell'organizzazione dei materiali. In tal senso, la rassegna del 1939 può essere considerata il primo tentativo sistematico di definire il perimetro storico e formale della maiolica veneta settecentesca, pur nella consapevolezza delle sue limitazioni qualitative rispetto ad altre tradizioni ceramiche regionali.

In conclusione, il ciclo espositivo realizzato a Ca' Rezzonico tra il 1936 e il 1939 rappresentò l'esito maturo di una riflessione critica e museografica che, inserendosi nel più ampio dibattito nazionale e internazionale sulla rivalutazione delle arti decorative, contribuì significativamente a ridefinire lo statuto storiografico e museale delle arti applicate nel quadro del Settecento veneziano. Lungi dal limitarsi a operazioni celebrative o a ricostruzioni ambientali di gusto scenografico, le mostre dedicate alle porcellane, alle feste e maschere, alle lacche e, infine, alle maioliche si caratterizzarono per una coerente impostazione metodologica, fondata sulla ricognizione delle raccolte pubbliche e private, sul confronto diretto fra i manufatti e sulla loro sistematizzazione tipologica e cronologica. Tale orientamento consentì di integrare nel racconto della civiltà veneziana produzioni fino ad allora considerate prevalentemente nella loro funzione decorativa o documentaria, riconoscendone invece la specificità tecnica, formale e storico-culturale.

[37] Esclusi i quotidiani locali, non vi fu la 'solita' presenza di articoli celebrativi o comunicazioni su testate di respiro nazionale o regionale.

[38] MORAZZONI 1939, pp. 18-21.

Ciascuna rassegna contribuì, secondo modalità differenti, a precisare ambiti di studio ancora scarsamente definiti. Attraverso il lavoro di selezione, catalogazione, confronto e presentazione critica, queste mostre resero dunque possibile non soltanto la valorizzazione di collezioni fino ad allora poco esplorate, ma anche l'elaborazione di strumenti conoscitivi destinati a orientare le indagini successive.

Il progetto espositivo di Ca' Rezzonico rappresentò uno degli snodi più significativi della museografia veneziana fra le due guerre, proponendo un modello di intervento culturale capace di coniugare ricerca storica, pratica collezionistica, ordinamento museale e comunicazione al pubblico. Il ciclo ampliò il racconto del museo oltre il tradizionale primato accordato alla pittura, includendo la cultura materiale, le tecniche e le pratiche produttive nella rappresentazione complessiva del Settecento veneziano, con effetti durevoli tanto sulla conoscenza delle arti decorative locali quanto sulla loro ricezione critica nel panorama storiografico nazionale.

Tavola delle abbreviazioni degli istituti conservatori

ACS, Archivio Centrale dello Stato

ASAC, Archivio Storico dell'Arte Contemporanea

ASMC Archivio Storico del Museo Correr

AMV Archivio Municipale di Venezia

ASDRMV Archivio Storico Direzione Regionale Musei Veneto

BMCV Biblioteca del Museo Correr

Elenco delle sigle e abbreviazioni

b. / bb. = busta / buste
cfr. = confronta
fasc. fascc. = fascicolo / fascicoli
n. = numero
p. /pp. = pagina / pagine
s.n. = senza numerazione

Bibliografia

ARSLAN 1935/36
E. Arslan, *Studi sulla pittura del primo settecento veneziano*, «Critica d'arte», 1, 1935/36, pp. 184-197, 238-250.

ARSLAN 1944
W. Arslan, *Per la definizione dell'arte di Francesco, Gianantonio e Niccolò Guardi*, «Emporium», 100, 1944, pp. 1-28.

BACCHION 1937
E. Bacchion, *Valori ideali del settecento veneziano*, «Ateneo Veneto», 122, 1937, pp. 60-64.

BALLARDINI 1929
G. Ballardini, *Aspetti della ceramica italiana nel Settecento*, «Rivista della Città di Venezia», 12, 1929, pp. 765-788.

BARBANTINI 1936
N. Barbantini, *Le porcellane di Venezia e delle Nove,* catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico dal 25 aprile al 30 ottobre 1936), Venezia 1936.

BARIZZA 1988
S. Barizza, *Le sedi del museo: da Casa Correr, al Fontego dei Turchi, alle Procuratie*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», n.s. xxx 1-4, 1988, pp. 291-295.

BARONI 1932
C. Baroni, *Le ceramiche di Nove e di Bassano*, Venezia 1932.

BARONI 1935
C. Baroni, *Nuovi orientamenti dello studio della ceramica veneziana del '700*, «Rivista della città di Venezia», 8, 1935, pp. 371-384.

BASSI, GHIRARDI 2018
E. Bassi, E. Ghirardi, *La lunga strada verso casa. Dal Fondaco dei Turchi a piazza San Marco, un nuovo volto per il Museo Civico Correr in seguito alla Grande Guerra*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 13, 2018, pp. 133-138.

BELLAGAMBA 2020
A. Bellagamba, *290. Mostra delle feste e delle maschere veneziane* in E. Pensierini, C. Prete (a cura di) *L'Italia delle mostre*, II, Urbino 2020, pp. 889-891.

BELLAVITIS 1993
G. Bellavitis, *Il progetto per Ca' Rezzonico: Museo e Monumento*, in A. Piva, P. Galliani (a cura di), *Lo spazio virtuale della rappresentazione: contributi per un sistema museale del '700 veneziano*, Venezia 1993, pp. 21-28.

BELLIENI, MENEGATTI, DEL NEGRO 2018
A. Bellieni, M. Menegatti, L. del Negro, *Il restauro del mobile barocco di Teodoro Correr, intarsiato in madreperla*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 13, 2018, pp. 180-184.

BERENSON 1894
B. Berenson, *Venetian painters of the Renaissance*, New York-London, 1894.

BOGNOLO 1929
U. Bognolo, *Armonie: Mobili e crinolini*, «Le Tre Venezie», 7, 1929, pp. 23-27.

BIASUZ, LACCHIN 1928
G. Biasuz, E. Lacchin, *Andrea Brustolon*, Venezia 1928.

BOREAN 2019
L. Borean, *«Un secolo difficile». Rodolfo Pallucchini e la mostra sulla pittura del Seicento a Venezia (Ca' Pesaro, 1959)*, in C. Lorenzini (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, atti del seminario di studi e del convegno (Udine, 23 ottobre 2018, 12-13 marzo 2019), Udine 2019, pp. 297-307.

BRATTI 1908
R. Bratti, *Arte retrospettiva: Andrea Brustolon*, «Emporium», 163, 1908, pp. 17-31.

BRATTI 1922
R. Bratti, *Il Civico Museo Correr nella nuova Sede in Piazza San Marco*, «Rivista Mensile della città di Venezia», 2, 1922, pp. 12-16.

BRATTI 1929
R. Bratti, *Feste popolari veneziane*, «Le Tre Venezie», VII, 1929, pp. 77-84.

BRINTON 1929
S. Brinton, *Letter from Venice I - The eighteenth century in Italy*, «Apollo», 59, 1929, pp. 286-288.

BRINTON 1929a
S. Brinton, *Letter from Venice II - Italy of the eighteenth century*, «Apollo», 60, 1929, pp. 356-358.

BRIZIO 1930
A.M. Brizio, *Divagazioni inattuali sulla mostra del Settecento italiano*, «L'Arte», XXXIII, 1930, pp. 88-92.

BRUNETTI 1929
M. Brunetti, *Il disegno veneziano del 700*, «Le Tre Venezie», 7, 1929, pp. 59-64.

BRUZZESE 2021
S. Bruzzese, *Per Vittorio Cini collezionista: il rapporto con Bernard Berenson*, in L. M. Barbero (a cura di), *Lo specchio del gusto: Vittorio Cini e il collezionismo d'arte antica nel Novecento*, atti del convegno di studi (Venezia, 14 novembre 2017), Venezia 2021.

CABURLOTTO 2002
L. Caburlotto, *Un'equivoca 'fortuna': i primitivi nelle collezioni Correr e Molin*, «Arte Veneta», 59, 2002, pp. 187-209.

CANDEAGO 2023
A. Candeago, *The Molin collection between the Old and New Regime*, «Acta historiae artis Slovenica», 28, 2023, pp. 37-52.

CAPIZZI 2010
V. Capizzi, *Il lascito di Giuseppe Lorenzo Gatteri al Museo Correr di Venezia*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. II, 5, 2010, pp. 90-95.

CARLESSO 2004
S. Carlesso, La «Rivista mensile della città di Venezia» (1922-1935). Gli scritti sull'arte, «Venezia Arti», 17-18, 2003-2004, pp. 135-138.

CARTOLARI 2024
M. Cartolari, *Il settecento a Venezia fra musei, mostre e mercato (1919-1940)*, G. Manieri Elia, M. Nicolaci (a cura di), *Il Seicento e il Settecento alle Gallerie dell'Accademia*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 22-23 febbraio 2022) Roma, 2024, pp. 343-362.

CECCHINI 2013
S. Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in M. I. Catalano (a cura di), *Snodi di critica. Tra musei, mostre, restauri, storia delle tecniche e della diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma 2013, pp. 57-105.

Cenni intorno all'ordinamento delle varie collezioni ed agli oggetti più rimarchevoli di esse 1880
Cenni intorno all'ordinamento delle varie collezioni ed agli oggetti più rimarchevoli di esse, Venezia 1880.

CHIODO 2021
A. Chiodo, *Due ferraresi a Venezia. Vittorio Cini, Nino Barbantini e la loro idea di collezione*, in L. M. Barbero (a cura di), *Lo specchio del gusto. Vittorio Cini e il collezionismo d'arte antica nel Novecento*, atti del convegno di studi (Venezia, 14 novembre 2017), Venezia 2021, pp. 47-73.

CIARTOSO LORENZETTI 1929
M. Ciartoso *Lorenzetti, Stucchi veneziani del Settecento*, «Le Tre Venezie», 7, 1929, pp. 45-50.

CIPOLLATO 1938
A. Cipollato, *I "depentori di lacche" nel '700*, «Le Tre Venezie», 7-8, 1938, pp. 269-272.

CIPOLLATO 1938a
A. Cipollato, *La mostra dei "depentori di lacca" a Ca' Rezzonico*, «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», 7, 1938, pp. 135-145.

Civico Museo Correr Catalogo 1928
Civico Museo Correr Catalogo, Venezia 1928

Comunicazioni ed Atti della "Commissione per il riordino delle Collezioni d'arte ed Istituti di cultura a Venezia" 1919
Comunicazioni ed Atti della "Commissione per il riordino delle Collezioni d'arte ed Istituti di cultura a Venezia", «Ateneo Veneto», XLI-XLII, 1919, pp. 42-44.

CURZI 2005
V. Curzi, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, in P. Callegari, V. Curzi (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini*, catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2005 – 19 febbraio 2006), Bologna 2005, pp. 185-198.

COTULLÈ 2022
A. Cotullè, *Gino Fogolari. Una vita in difesa del patrimonio artistico*, Padova 2022.

CRAIEVICH 2010
A. Craievich, *Antonio Felice Ferrari da Palazzo Nani a Ca' Rezzonico*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. II 5, 2010, pp. 58-65.

CRAIEVICH 2023
A. Craievich, *Il Settecento di Barbantini*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 46, 2023, pp. 160-169.

Civico Museo Correr 1928
Civico Museo Correr, Venezia 1928

DALAI EMILIANI 2008
M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il «saper mostrare» di Carlo Scarpa*, Venezia 2008.

DAMERINI 1919
G. Damerini, *Relazione della Commissione per il riordino delle Collezioni d'arte ed Istituti di cultura veneziani, presentata e letta all'assemblea ordinaria dell'Ateneo il 2 giugno 1919*, «Ateneo Veneto», XLI-XLII, 1919, pp. 30-41.

DAMERINI 1928
G. Damerini, *I pittori veneziani del Settecento*, Bologna 1928.

DAMERINI 1929
G. Damerini, *Settecento*, «Le Tre Venezie», 7, 1929, pp. 9-14.

DAMERINI 1936
G. Damerini, *Il Settecento Veneziano in Palazzo Rezzonico*, «Le Tre Venezie», 2, 1936, pp. 49-68.

DAMI 1924
L. Dami, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, in U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani (a cura di), *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti 1922).

DELOGU 1936
G. Delogu, *Das museum des Settecento in der Ca' Rezzonico*, «Pantheon», 8, 1936, pp. 199-200.

DALL'ORTO 1936
G. Dell'Orto, *La porcellana di Venezia e delle Nove a Ca' Rezzonico*, «Corriere dei Ceramisti», 9, 1936, pp. 261-263.

DE VITO BATTAGLIA 1932
S. De Vito Battaglia, *Giambattista Tiepolo*, Roma 1932.

DE CHENNEVIÈRES 1899
H. De Chennevières, *Les Tiepolo*, Paris 1899.

Disegni antichi del museo Correr di Venezia 1983
T. Pignatti (a cura di), *Disegni antichi del museo Correr di Venezia*, vol. III, Venezia 1983.

FALKE 1936
O. v. Falke, *Venedig*, «Pantheon», 9, 1936, p. 308.

FAILLA 2014
M. B. Failla, *Stupinigi da residenza sabauda a "museo di vita", ambientazioni arti decorative, fortuna del settecento a Torino negli anni tra le due guerre*, Edith Gabrielli (a cura di), *La Palazzina di Caccia di Stupinigi*, Firenze 2014, pp. 161-181.

FAILLA 2018
M. B. Failla, *Ambientazione e "gusto modernissimo" Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze 2018.

FAVARON 2015
G. Favaron, *Le esposizioni d'arte negli anni Trenta, Venezia e il contesto nazionale* [tesi di laurea], Venezia, Università Ca' Foscari, 2015.

FAVILLA, RUGOLO 2012
M. Favilla, R. Rugolo, *La fortuna critica di Giambattista Tiepolo*, in L. Puppi e N. Ossanna Cavadini (a cura di) *Tiepolo nero. Opera grafica e matrici incise catalogo delle mostre* (Chiasso, Roma, Venezia, 2 febbraio - 14 ottobre 2012), Milano 2012.

FAVILLA, RUGOLO 2022
M. Favilla, R. Rugolo, *Ritratti in miniatura dal 16 al 20 secolo*, Venezia 2022.

FELICE 1929
C. A. Felice, *Il mobilio italiano del Settecento*, «Rivista della Città di Venezia», 12, 1929, pp. 723-745.

FINCARDI 2002
M. Fincardi, *I fasti della tradizione: le cerimonie della nuova venezianità*, M. Isnenghi, S. Woolf (a cura di), *Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, II, 2002, pp. 1485-1522.

FIOCCO 1919
G. Fiocco, *Un capolavoro ignorato del Settecento veneziano*, «Rassegna d'arte antica e moderna», 19, 1919, pp. 223-230.

FIOCCO 1921
G. Fiocco, *Tiepolo*, Firenze 1921.

FIOCCO 1923
G. Fiocco, *Francesco Guardi*, Firenze 1923.

FIOCCO 1925
G. Fiocco, *Palazzo Pesaro*, «Rivista mensile della Città di Venezia», 11, 1925, pp. 377-403.

FIOCCO 1926
G. Fiocco, *Gerolamo Forabosco ritrattista*, in «Belvedere», XLIII, 9-10, 1926, p. 24.

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

FIOCCO 1929a
G. Fiocco, *La pittura veneziana alla Mostra del Settecento*, «Rivista Mensile della Città di Venezia. A cura del Comune», anno VII, 1929.

FIOCCO 1931
G. Fiocco, *Un'aggiunta a Gianmaria Morlaiter*, «Dedalo», V, 1931, pp. 1119-1120.

FIOCCO 1951
G. Fiocco, *In memoriam Giulio Lorenzetti*, «Arte Veneta», V, 1951, pp. 161-164.

FOGOLARI 1916
G. Fogolari, *Un dipinto settecentesco della chiesa di Belvedere presso Aquileia*, «Arte Cristiana», IV, 1916, p. 97.

FOGOLARI 1923/1924
G. Fogolari, *Dipinti Giovanili di G. B. Tiepolo nuovi acquisti e attribuzioni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, «Bollettino d'Arte», s.II, I, 1923 1924, pp. 49-64

FOGOLARI 1929
G. Fogolari, *Valori della pittura veneziana del Settecento*, «Le Tre Venezie», 7, 1929, pp. 15-22.

FOGOLARI 1929a
G. Fogolari, *L'arte monumentale del Settecento italiano*, «Rivista della Città di Venezia», 12, 1929, pp. 705-722.

FOGOLARI 1932
G. Fogolari, *Pittura del Settecento italiano, Il Settecento italiano* catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 1929), Milano Roma 1932.

FRANCO 2005
F. Franco, (*ad vocem*) *Lorenzetti, Carlo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, pp. 799-801.

FEULNER 1915
A. Feulner*, Beiträge zu Tiepolos Tätigkeit in Würzburg* , «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 8, 1915, pp. 128-135.

GONZÁLEZ-PALACIOS 2016
A. González-Palacios, *Vittorio Cini: il gusto, la decorazione, le opere d'arte*, A. Bacchi, A. De Marchi (a cura di) *La Galleria di Palazzo Cini,* Venezia 2016, pp. 347-369.

GONZÁLEZ-PALACIOS 2021
A. González-Palacios, *Vittorio Cini Collezionista, una conversazione*, in L. M. Barbero (a cura di), *Lo specchio del gusto: Vittorio Cini e il collezionismo d'arte antica nel Novecento*, atti del convegno di studi (Venezia, 14 novembre 2017), Venezia 2021.

HADELN 1928
D. V. Hadeln, *The Drawings of G.B. Tiepolo*, Paris 1928.

HANNOVER 1925
E. Hannover, *European porcelain*, London 1925.

HASKELL [1963] ed. 2019
F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, Torino 2019.

HOERSCHELMANN 1908
E. v. Hoerschelmann, *Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei. Studien und Bilder aus der Kunst- und Kulturgeschichte des 18*, Leipzig 1908.

ISNENGHI 2003
M. Isnenghi, *La stampa*, M. Isnenghi, S. Woolf (a cura di), *Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, III, Roma 2003.

IVANOFF 1953
N. Ivanoff, Angelo Trevisani, «Bollettino d'arte», s. IV, 38, 1953, pp. 57-60.

La mostra temporanea dei più recenti acquisti e doni al Civico Museo Correr 1935
La mostra temporanea dei più recenti acquisti e doni al Civico Museo Correr, «Rivista di Venezia», xiv, 5, 1935, pp. 219-224.

LAZARI 1859
V. Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1859.

Lo specchio del gusto: Vittorio Cini e il collezionismo d'arte antica nel Novecento 2021
L. M. Barbero (a cura di), *Lo specchio del gusto: Vittorio Cini e il collezionismo d'arte antica nel Novecento*, atti del convegno di studi (Venezia, 14 novembre 2017), Venezia 2021.

LORENZETTI 1909
G. Lorenzetti, *Note su Alessandro Vittoria*, «L'Arte», 12, 1909, pp. 65-68.

LORENZETTI 1909a
G. Lorenzetti, *Alcuni rilievi attribuiti a Jacopo Sansovino*, «L'Arte», 12, 1909, pp. 288-301.

LORENZETTI 1910
G. Lorenzetti, *Jacopo Sansovino scultore: note e appunti,* Venezia 1910.

LORENZETTI 1919
G. Lorenzetti, *Per il riordino delle collezioni d'arte e degli istituti di cultura in Venezia*, «Ateneo Veneto», XLI-XLII, 1919, pp. 5-14.

LORENZETTI 1924
Per un Istituto di Storia dell'arte veneta a Venezia. Comunicazione letta all'Ateneo Veneto il 15 gennaio 1924 dal socio dott. Giulio Lorenzetti, «Ateneo Veneto», XLVII, 1924, pp. 39-60.

LORENZETTI 1925
G. Lorenzetti, *Uno scultore berniniano a Venezia: Filippo Parodi*, Venezia 1925.

LORENZETTI 1926
G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, Venezia 1926.

LORENZETTI 1929
G. Lorenzetti, *Vetri e cristalli e specchi veneziani nel Settecento*, «Rivista della Città di Venezia», 12, 1929, pp. 746-764.

LORENZETTI 1931
G. Lorenzetti, *Di un gruppo di bozzetti di Gian Maria Morlaiter*, «Dedalo», IV, 1931, pp. 989-1009.

LORENZETTI, PLANISCIG 1934
G. Lorenzetti, L. Planiscig, *La collezione dei Conti Donà dalle Rose a Venezia*, Venezia 1934.

LORENZETTI 1935
G. Lorenzetti, *Recenti arricchimenti del Civico Museo Correr. I disegni del Fontebasso*, «Rivista di Venezia», 4, 1935, pp. 145-154.

LORENZETTI 1935a
G. Lorenzetti, *Modelli e bozzetti di terracotta e di terracruda di Giovanni Maria Morlaiter*, «Rivista della Città di Venezia», 5, 1935.

LORENZETTI 1936
G. Lorenzetti, *Ca' Rezzonico*, Venezia 1936.

LORENZETTI 1937
G. Lorenzetti, *Le feste e le maschere veneziane*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico 6 maggio - 31 ottobre 1937), Venezia 1937.

LORENZETTI 1938
G. Lorenzetti, *Lacche veneziane del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico luglio-ottobre 1938), Venezia 1938.

LORENZETTI 1939
G. Lorenzetti, *Maioliche venete del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico luglio-ottobre 1939), Venezia 1939.

LORENZETTI 1940
G. Lorenzetti, *Ca' Rezzonico*, III ed., Venezia 1940.

LORENZETTI 1948
G. Lorenzetti, *La pittura italiana del Settecento*, Novara 1948.

L'esposizione del settecento Italiano 1929
L'esposizione del settecento Italiano, «Rivista Mensile della Città di Venezia», n. 7, 1929.

MARCHIORI 1938
G. Marchiori, *Il riordinamento della Galleria Internazionale d'Arte Moderna; le mostre delle lacche e degli argenti veneziani*, «Emporium», 88.1938, 226-230.

MARIACHER 1959
G. Mariacher, *Due soffitti di Francesco Maffei restaurati a Ca' Rezzonico*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 4, 1959, pp. 17-31.

MARIACHER 1961
G. Mariacher, *Il camerino degli stucchi già Calbo Crotta a Palazzo Rezzonico*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 6, 1961, pp. 1-5.

MARTINI 1964
E. Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964.

MEISSNER 1897
F. H. Meissner, *Tiepolo*, Bielefeld 1897.

MESSINEO 2011
Francesco Messineo, *La mostra del 1929 a Venezia: il Settecento tra recupero critico e mito del "tempo felice"*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 30 2011 (2012), pp. 169-178.

MODIGLIANI 1924
E. Modigliani, *Capolavori veneziani del Settecento ritornati in Italia*, «Dedalo», V, 1924, pp. 334-353.

MODERN 1902
H. Modern, *Giovanni Battista Tiepolo: eine Studie*, Wien 1902.

MOLMENTI 1907
P. G. Molmenti, *La villa di Zianigo e gli affreschi di Giandomenico Tiepolo*, «Emporium», 29, 1907, pp. 184-198.

MOLMENTI 1909
P. G. Molmenti, *Giovanni Battista Tiepolo. La sua vita e la sua opera*, Milano 1909.

MOLMENTI 1922
P. G. Molmenti, *Il Civico Museo Correr nella sua nuova sede*, «Rivista della Città di Venezia», 9, 1922, pp. 1-8.

MORASSI 1929
A. Morassi, *Antonio Francesco Guardi as a figure painter,* «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 55, 1929, pp. 293-299.

MORASSI 1934
A. Morassi, *The young Tiepolo*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 64, 1934, pp. 86-92, 127-133.

MORASSI 1935
A. Morassi, *More about the young Tiepolo*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 67, 1935, pp. 143-149.

MORASSI 1938
A. Morassi, *Yet more about the young Tiepolo*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 73, 1938, pp. 141-142.

MORAZZONI 1925
G. Morazzoni, *Le lacche veneziane del secolo XVIII*, «Dedalo», III, 1925, pp. 644-663.

MORAZZONI 1927
G. Morazzoni, *Il mobile veneziano del '700*, Milano 1927.

MORAZZONI 1935
G. Morazzoni, *Le porcellane italiane*, Milano Roma 1935.

MORAZZONI 1939
G. Morazzoni, *Maioliche e terraglie venete a Ca' Rezzonico*, «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», 7 1939, pp. 18-21.

MORONATO 1988
S. Moronato, *La collezione di tessuti Michelangelo Guggenheim*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», n.s. xxx 1-4, 1988.

Mostra dei più recenti acquisti e doni pervenuti al Civico Museo Correr 1935
Mostra dei più recenti acquisti e doni pervenuti al Civico Museo Correr, Venezia 1935.

MOTTA 1937
E. Motta, *Feste e maschere veneziane a Ca' Rezzonico*, «Ateneo Veneto», 122, 1937, pp. 49-52.

Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione 2003
F. Lanza (a cura di), *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione,* atti del convegno di studi (Feltre, 2001), Feltre 2003.

Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale 2020
E. Dellapiana, M. B. Failla, F. Varallo (a cura di), *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno internazionale di studi (Torino, 26-27 febbraio 2018), Genova 2020.

NEBBIA 1929
U. Nebbia, *Arte marinara settecentesca*, «Le Tre Venezie», 7 1929, pp. 33-38.

NEBBIA 1929a
U. Nebbia, *La mostra del Settecento italiano a Venezia*, «Emporium», 70, 1929, pp. 101-124.

NEZZO 2003
M. Nezzo, *Critica d'arte in guerra : Ojetti 1914-1920*, Vicenza 2003.

NEZZO 2016
M. Nezzo, *Ugo Ojetti critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova 2016.

NEZZO 2020
M. Nezzo, *La partecipazione italiana al convegno di Madrid: spunti e riflessioni*, in E. Dellapiana, M. B. Failla, F. Varallo, *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno internazionale di studi (Torino, 26-27 febbraio 2018), Genova 2020, pp. 33-44.

Notiziario 1956
Notiziario, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1-4, 1956.

Il settecento Italiano 1929
Il settecento italiano, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale), Venezia 1929.

OLIVATO 1981
L. Olivato, *Alle origini del museo moderno. Museo privato come funzione pubblica nella corrispondenza inedita di collezionisti veneti fra 700 e 800*, in F. Haskell, *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli*, Bologna 1981, pp. 26-39.

OJETTI 1927
U. Ojetti, *prefazione*, in C. Caversazzi, U. Ojetti (a cura di), *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel 1911* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio 1911), Bergamo 1927.

OJETTI 1928
U. Ojetti, *prefazione*, in G. Biasuz, E. Lacchin (a cura di), *Andrea Brustolon*, Venezia 1928.

PALADINI 2002
F. M. Paladini, *Velleità e capitolazione della propaganda talassocratica veneziana* (1935-1945), «L'Italia chiamò, Memoria militare e civile di una regione «Venetica»», s. III, XVII, 6, 2002, pp. 147-172.

Il Palazzo Rezzonico in proprietà del Comune 1931
Il Palazzo Rezzonico in proprietà del Comune, «Rivista di Venezia», 11, 1931, pp. 415-420.

PALLUCCHINI 1932
R. Pallucchini, *Francesco Daggiù detto il Cappella*, in «Rivista di Venezia», n. 7 1932, pp. 315-325.

PALLUCCHINI 1936
R. Pallucchini, *Ein wiedergefundenes Werk des Piazetta*, «Pantheon», 18, 1936, p. 250.

PALLUCCHINI 1936a
R. Pallucchini, *Opere inedite di Giambattista Piazzetta*, «L'Arte», n.s. 7, 39, 1936, pp. 187-205.

PALLUCCHINI 1936b
R. Pallucchini, *Profilo di Federico Bencovich*, «La Critica d'Arte», 1, 1936, pp. 205-220.

PALLUCCHINI 1937
R. Pallucchini, *Note alla mostra di feste e maschere veneziane,* «La Critica d'Arte», 2, 1937, pp. 260-264.

PALLUCCHINI 1943
R. Pallucchini, *I disegni del Guardi al Museo Correr*, Milano 1943.

PANSERA, CHIRICO DE BIASI 2004
A. Pansera, M. Chirico De Biasi (a cura di), 1923 - 1930. *Monza verso l'unità delle arti; oggetti d'eccezione dalle esposizioni internazionali di arti decorative* catalogo della mostra (Monza 2004), Milano 2004.

PANZOLINI 2020
M Panzolini, *Tra le alpi e il mare: le "province" venete, Venezia e cenni sul Trentino*, in E. Pensierini, C. Prete (a cura di) *L'Italia delle mostre*, I, Urbino 2020, pp. 119-151.

PANZOLINI 2020a
M. Panzolini, *222. Il Settecento italiano* in E. Pensierini, C. Prete (a cura di) *L'Italia delle mostre*, II, Urbino 2020, pp. 697-701.

PANZOLINI 2020b
M. Panzolini, *318. Maioliche venete del Settecento* in E. Pensierini, C. Prete (a cura di) *L'Italia delle mostre*, II, Urbino 2020, pp. 977-978.

PARUZZO 2023
V. Paruzzo, *Ca' Rezzonico in the 19th Century: The Dispersal of its Collections and the New Uses of the Palace*, «Acta historiae artis Slovenica», 28/2, 2023, pp. 53-75.

PASSARELLA 1937
O. Passarella, *Feste e Maschere Veneziane,* «Illustrazione Italiana», 7, 1937, pp. 29-30.

PAVANELLO 1919
G. Pavanello, *"Questioni relative ai varii problemi artistici e culturali di Venezia". Relazione letta nell'Assemblea straordinaria dell'Ateneo Veneto il 4 maggio 1919*, «Ateneo Veneto», XLI-XLII, 1919, pp. 15-30.

PAVANELLO 1983
G. Pavanello, *Il tempo Felice*, in G. Romanelli, G. Pavanello (a cura di), *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr), Milano 1983.

PELLEGRINI 1938
L. Pellegrini, *Roberto Browning a Venezia e a Asolo,* R. Browning, Asolando: fantasie e fatto [trad. L. Pellegrini], Lanciano 1938.

PRECERUTTI GARBERI 1962
M. Precerutti Garberi, *Profilo di Francesco Pavona*, in «Commentari», n.s. 13, 1962, pp. 137-138.

PIGNATTI 1960
T. Pignatti (a cura di), *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, Venezia 1960.

PIGNATTI 1983
T. Pignatti, *I disagi di Guardi*, T. Pignatti (a cura di), *Disegni antichi del museo Correr di Venezia*, vol. III, Venezia 1983.

PIGNATTI 1987
T. Pignatti, *I disegni di Pietro Longhi*, T. Pignatti (a cura di), *Disegni Antichi del Museo Correr di Venezia*, vol. IV, 1987.

PILO 1958
G. M. Pilo, *Opere di Gregorio Lazzarini al Museo Correr*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 2, 1958, pp. 15-25.

POMONI 1998
L. Pomoni, *Il dovere nazionale: i nazionalisti veneziani alla conquista della piazza: 1908-1915*, Padova 1998.

PUPPA 1991
P. Puppa, *La "Nave" a Venezia,* Roma 1991.

RAVÀ 1909
A. Ravà, *Pietro Longhi*, Bergamo 1909.

RAVÀ 1927
A. Ravà, *Il ritratto veneziano del sec. XVIII*, in C. Caversazzi, U. Ojetti (a cura di) *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel 1911* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio 1911), Bergamo 1927, pp. 193-230.

REBERSCHAK 2002
M. Reberschak, *Gli uomini capitali: il 'gruppo veneziano', (Volpi, Cini e gli altri*), M. Isnenghi, S. Woolf (a cura di), di *Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, II, Roma 2002, pp. 1255-1313.

ROMANELLI 1983
G. Romanelli, (*ad vocem*) *Correr, Teodoro Maria Francesco Gasparo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 29, Roma 1983, pp. 509-512.

ROMANELLI 1984
G. Romanelli, *Museo Correr*, 1984.

ROMANELLI 1988
G. Romanelli, *«Vista cadere la patria» Teodoro Correr tra «pietas» civile e collezionismo erudito*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», n.s. xxx 1-4, 1988.

ROMANELLI 1993
G. Romanelli, *Ca' Rezzonico e le collezioni del '700 veneziano*, in A. Piva, P. Galliani (a cura di), *Lo spazio virtuale della rappresentazione: contributi per un sistema museale del '700 veneziano*, Venezia 1993, pp. 29-40.

ROMANELLI 2005
G. Romanelli, *Di uomini e di inventari. L'inferno di Teodoro Correr,* in B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia 2005, pp. 345-360.

SACK 1910
E. Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo: Ihr Leben und Ihre Werke*, Hamburg 1910.

SAN MARTINO 2018
P. San Martino, *Augusto Telluccini e la rivalutazione delle Residenze reali e del barocco decorativo in Piemonte*, 1921-1930, «Studi Piemontesi», 47, 2018, pp. 87-100.

SANTINI 2003
C. Santini, *Le lacche dei veneziani: oggetti d'uso quotidiano nella Venezia del Settecento*, Modena 2003.

SEGRETO 2020
L. Segreto, *Giuseppe Volpi. Il grande mediatore tra istituzioni, politica ed economia*, «Studi Storici», 61, 4, 2020, pp. 905-934.

SIMONE 2024
M. Simone, *Ca' Pesaro 1959. La mostra sulla pittura del Seicento a Venezia*, Torino 2024.

SOMMA 2024
P. Somma, *Non è città per poveri. Vite e luoghi della Venezia popolare di inizio Novecento*, Venezia 2024.

SORCE 2005
F. Sorce, (*ad vocem*) *Lazzarini, Gregorio*, *Dizionario biografico degli italiani*, 65, Roma 2005, pp. 226-230.

TELLUCCINI 1926/27
A. Telluccini, *L'arazzeria torinese*, «Dedalo. Rassegna d'arte», VII, 1926-1927, pp. 101-131, 167-185.

TERRAROLI 2000
V. Terraroli, *Appunti sul dibattito del ruolo delle arti decorative negli anni Venti in Italia*, in V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti (a cura di), *L'arte nella storia*, Milano 2000.

The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia 2016
S. Costa, D. Poulot, M. Volait (a cura di), *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, atti del convegno (Bologna, 2016), Bologna 2016.

TIETZE 1936
Hans Tietze, *Venetian art of the eighteenth century in Ca' Rezzonico*, «The Burlington magazine for connoisseurs», 69, 1936, p. 42.

TOMASELLA 2005
G. Tomasella, *Il dibattito artistico sulle riviste venete fra le due guerre, 1919-1944*, Treviso 2005.

TONINI 2004
C. Tonini, *I temi dei Tiepolo nella Raccolta di Teodoro Correr,* in C. Tonini (a cura di) *I Tiepolo. I rami per le acqueforti nelle collezioni del Museo Correr* (Venezia, Ca' Rezzonico, 15 dicembre 2004-9 febbraio 2005), Venezia 2004, pp. 4-7.

TOMASELLA 2007
Giuliana Tomasella, *La mostra del Settecento italiano*, E. Saccomani (a cura di), *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Cittadella 2007, *pp. 220-228*.

TONINI 2006
C. Tonini, *Il dono di Vittorio Cini al Museo Correr*, in F. Pedrocco, C. Tonini (a cura di), *Francesco Fontebasso 1707-1769. L'album dei disegni*, Venezia, 2006.

TONINI 2013
C. Tonini, *Palazzo Morosini: la difficile eredità di Loredana Morosini Gatterburg*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», III s., 8, 2013, pp. 102-106.

VIERO 2023
M. Viero, *«In ingenuo attestato del mio vivo amor patrio lascio questa libreria a questo Civico Veneziano Museo…» La provenienza Balbi Valier nelle raccolte del Museo Correr di Venezia*, in G. Guidarelli, C. Ponchia, H. K. Szépe, F. Toniolo (a cura di), *Il monastero femminile di Santa Croce alla Giudecca*, Roma 2023, pp. 107-122.

VOLPE 2019
D. Volpe, *La nascita del Museo di Ca' Rezzonico*, «Ricche Minere», 11, 2019, pp. 75-101.

VOSS 1922
H. Voss, *Über Tiepolos Jugendentwicklung*, «Kunst und Künstler», 12, 1922, pp. 423-432.

WILM 1929
H. Wilm, *Die Rokoko-Ausstellung in Venedig*, «Der Kunst», 11/12, 1929, pp. 59-60.

ZAMPETTI 1965
P. Zampetti, *Mostra dei Guardi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi 5 giugno-10 ottobre 1965).

ZORZI 1929
E. Zorzi, *La nobiltà veneziana nel settecento,* «Le Tre Venezie», 7, 1929, pp. 28-32.

Atlante fotografico

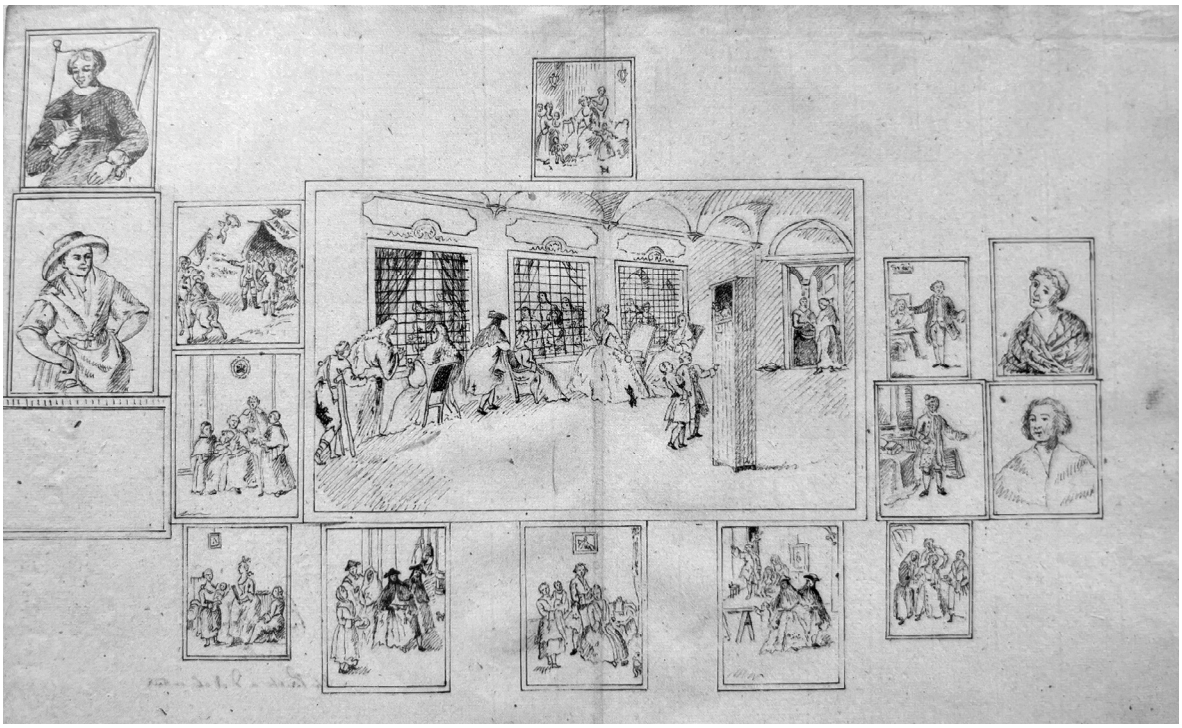


Fig. 1. Vincenzo Lazari, *Ordinamento Primitivo della Raccolta del N.U. Teodoro Correr*, 1859, fol. 24.
Immagine già pubblicata in ROMANELLI 2005, p. 348.

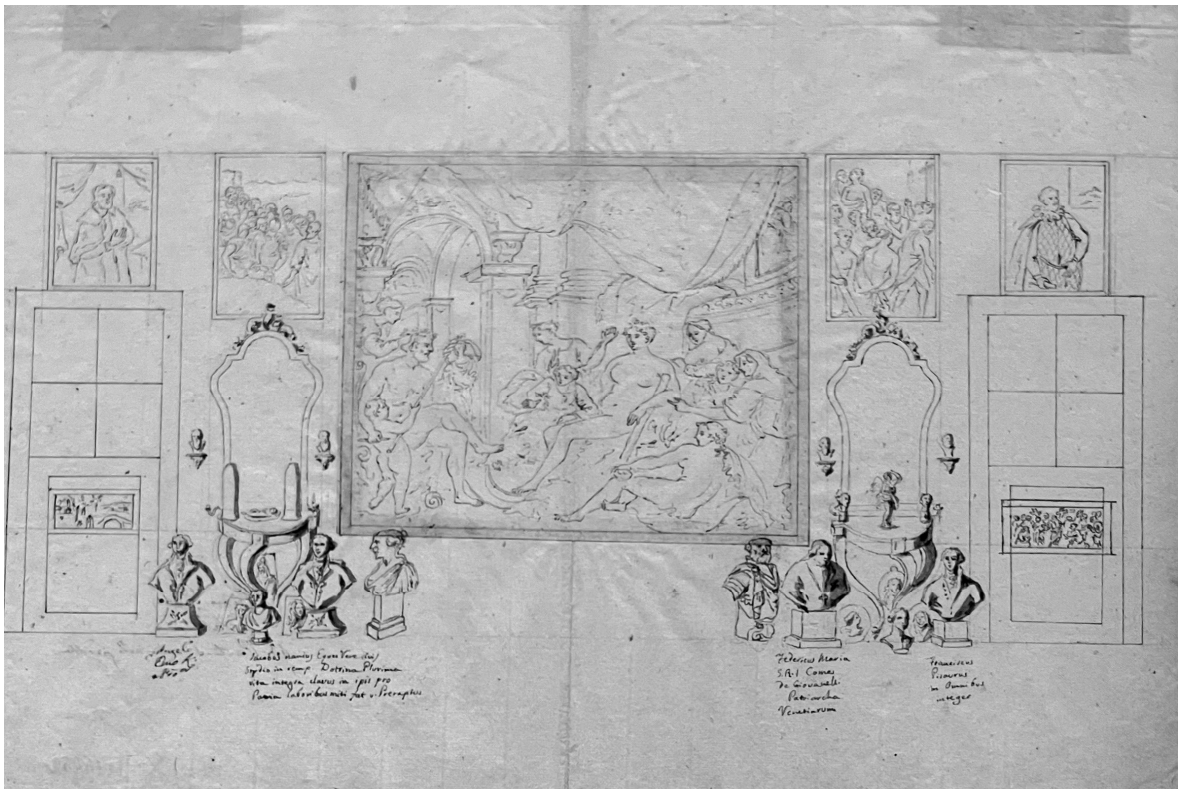


Fig. 2. Vincenzo Lazari, *Ordinamento Primitivo della Raccolta del N.U. Teodoro Correr*, 1859, fol. 43.
Immagine già pubblicata in ROMANELLI 2005, p. 354.

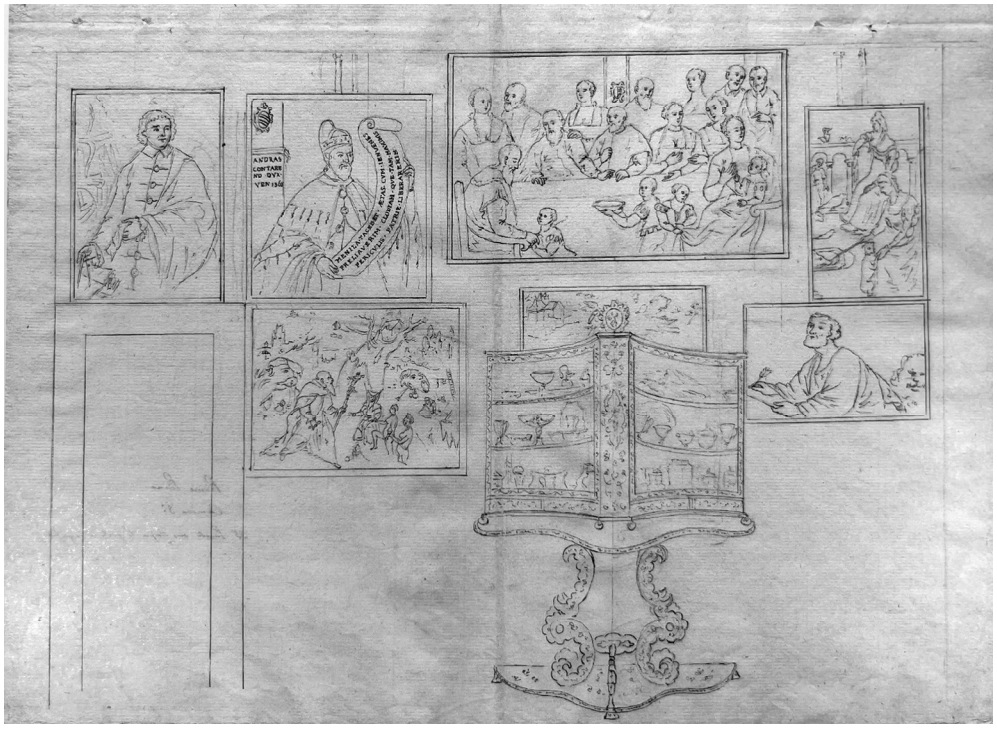


Fig. 3. Vincenzo Lazari, *Ordinamento Primitivo della Raccolta del N.U. Teodoro Correr*, 1859, fol. 25. Immagine già pubblicata in ROMANELLI 2005, p. 348.

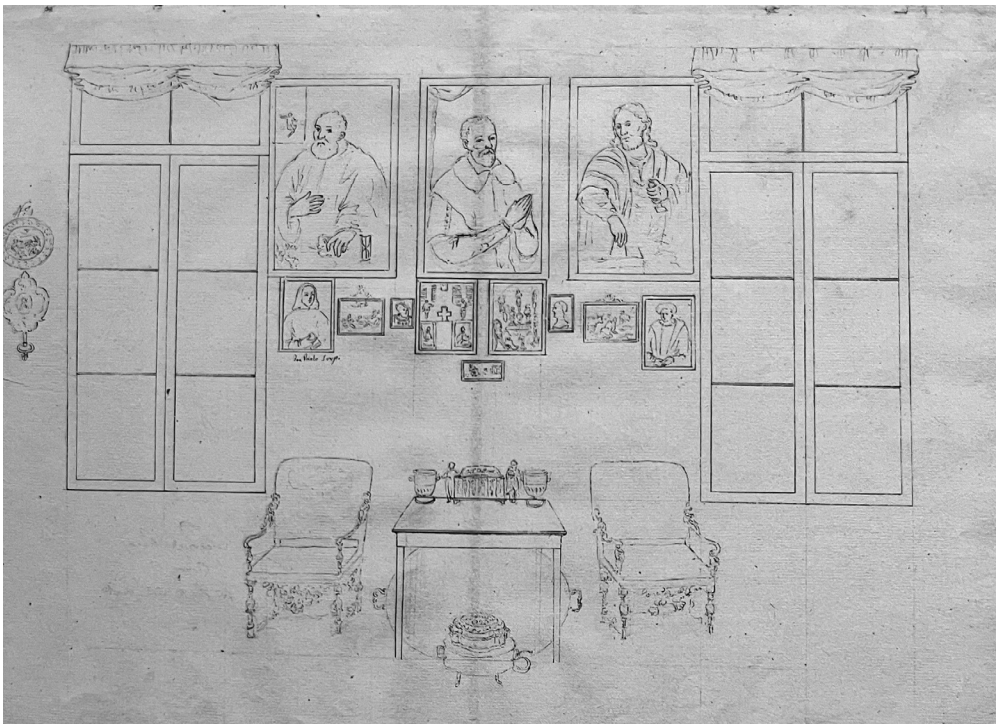


Fig. 4. Vincenzo Lazari, *Ordinamento Primitivo della Raccolta del N.U. Teodoro Correr*, 1859, fol. 25. Immagine già pubblicata in ROMANELLI 2005, p. 348.

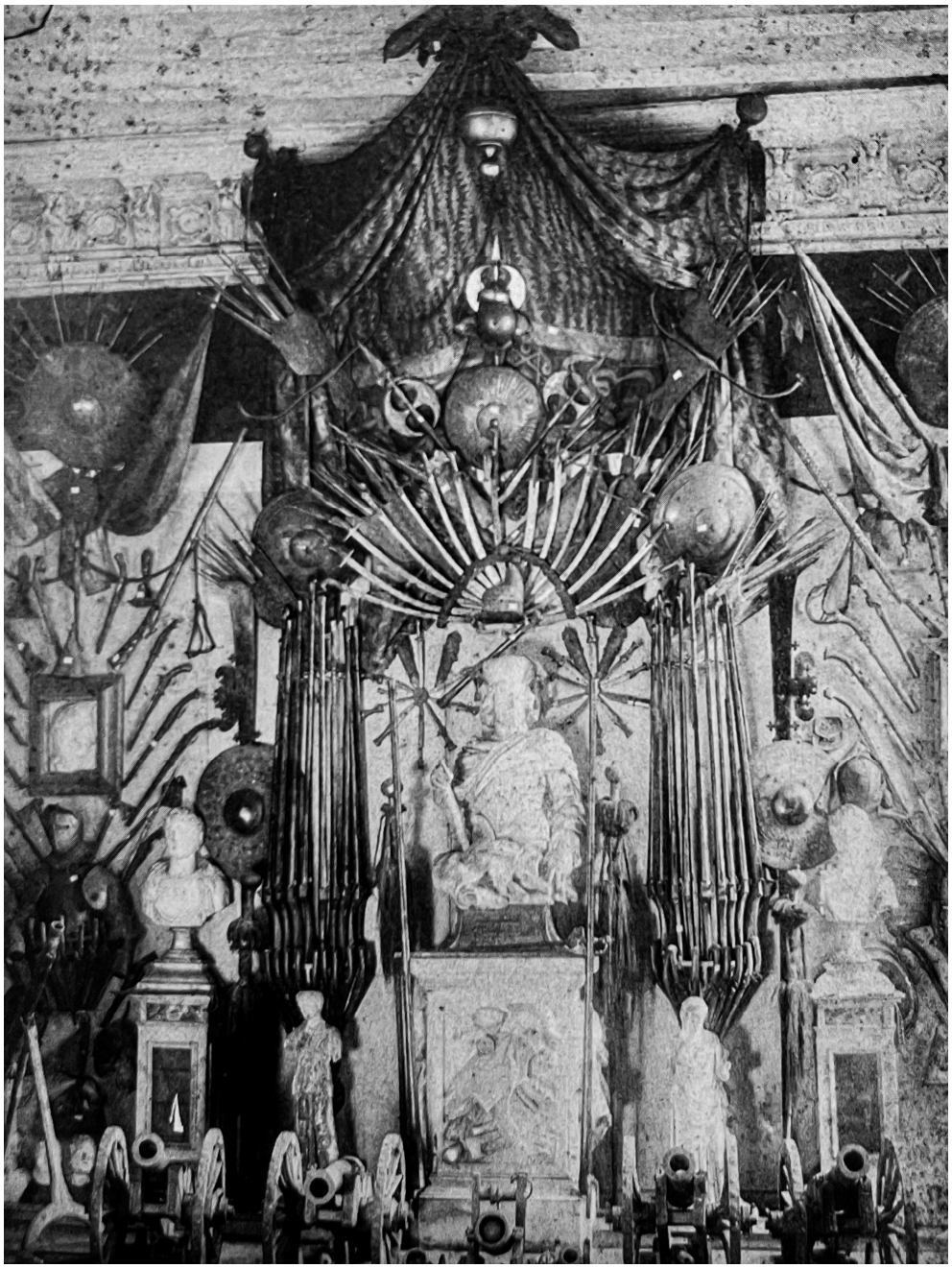


Fig. 5. Veduta dell'armeria di Palazzo Morosini Gatterburg a Santo Stefano, foto Naya, Venezia, Archivio Fotografico di palazzo Fortuny. Immagine pubblicata in TONINI 2022, p. 102.



Fig. 6. Veduta della sala IV del Museo Correr al Fondaco dei Turchi (1909).
Immagine pubblicata in *Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia* 1909, p. 36.



Fig. 7. Veduta della Sala VIII del Museo Correr al Fondaco dei Turchi (post 1910), Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 8. Veduta della sala prima dell'appartamento settecentesco del Museo Correr al Fondaco dei Turchi (1907), Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 9. Veduta della sala seconda dell'appartamento settecentesco del Museo Correr al Fondaco dei Turchi (1907), Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.

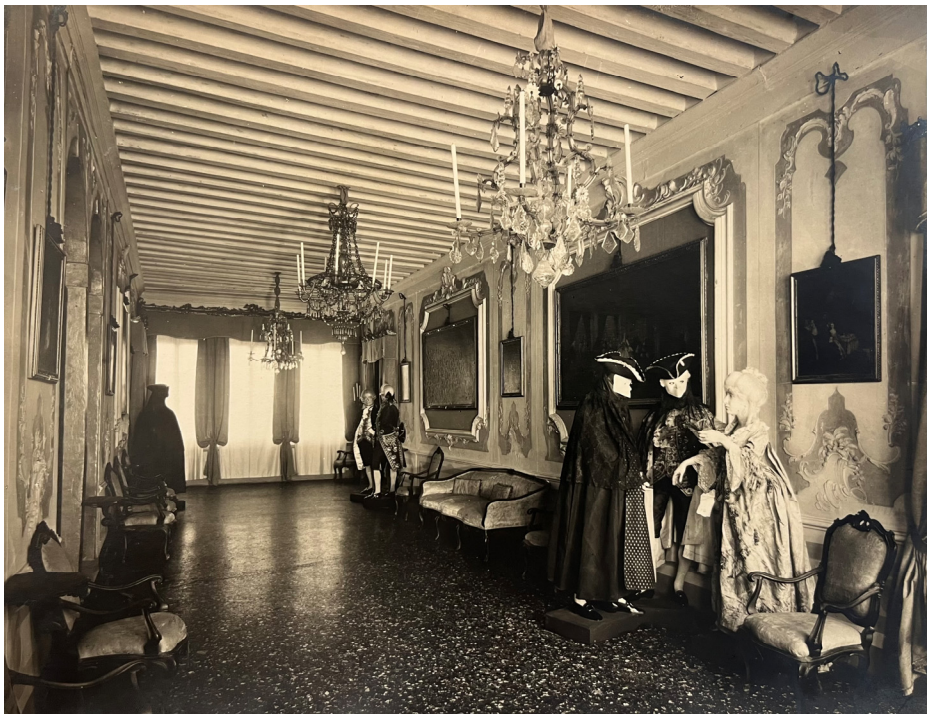


Fig. 10. Veduta della sala centrale dell'appartamento settecentesco del Museo Correr al Fondaco dei Turchi (1907), Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 11. Veduta della sala cinese dell'appartamento settecentesco del Museo Correr al Fondaco dei Turchi (1907), Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 12. Veduta della sala cinese dell'appartamento settecentesco del Museo Correr al Fondaco dei Turchi (1907), Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 13. Veduta della sala goldoniana dell'appartamento settecentesco del Museo Correr al Fondaco dei Turchi (1907), Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 14. Veduta della sala goldoniana dell'appartamento settecentesco del Museo Correr al Fondaco dei Turchi (1907). Immagine già edita in *Illustrazione Italiana* 1907, p. 207.

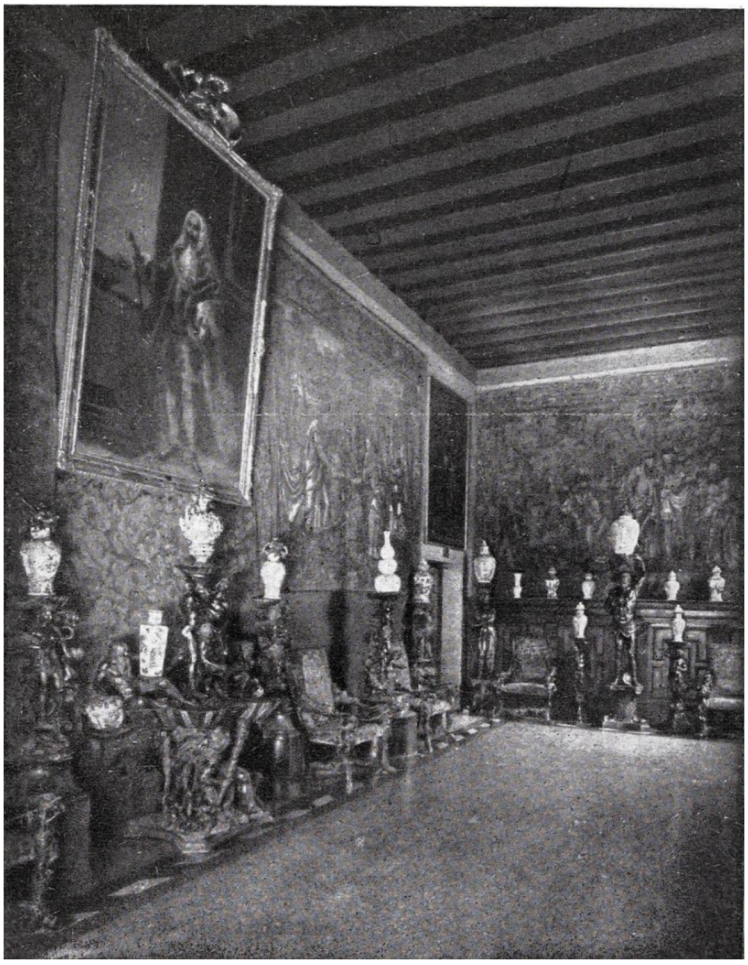


Fig. 15. Veduta della sala X dell'appartamento settecentesco del Museo Correr al Fondaco dei Turchi (1907). Immagine pubblicata in *Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia* 1909, p. 68.



Fig. 16. Veduta della Sala VIII del Museo Correr al Fondaco dei Turchi (post 1910).
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 17. Veduta della sala XV del Brustolon al Museo Correr nella sede delle Procuratie (post 1926).
Immagine pubblicata in *Civico Museo Correr* 1928, p. 41.



Fig. 18. Veduta della sala XLVII del trono al Museo Correr nella sede delle Procuratie (post 1926). Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 19. Veduta del salottino settecentesco al Museo Correr nella sede delle Procuratie (post 1926). Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 20. Veduta del salottino settecentesco al Museo Correr nella sede delle Procuratie (post 1926). Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 21. Sala principale dell'appartamento settecentesco al Museo Correr nella sede delle Procuratie (post 1930). Immagine già pubblicata in CRAIEVICH 2023, p. 164.



Fig. 22. Sala del comparto del mobile piemontese alla Mostra del Settecento Italiano del 1929.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 23. Sala degli affreschi di Giandomenico Tiepolo alla Mostra del Settecento Italiano del 1929.
Immagine già pubblicata in CARTOLARI 2024, p. 355.

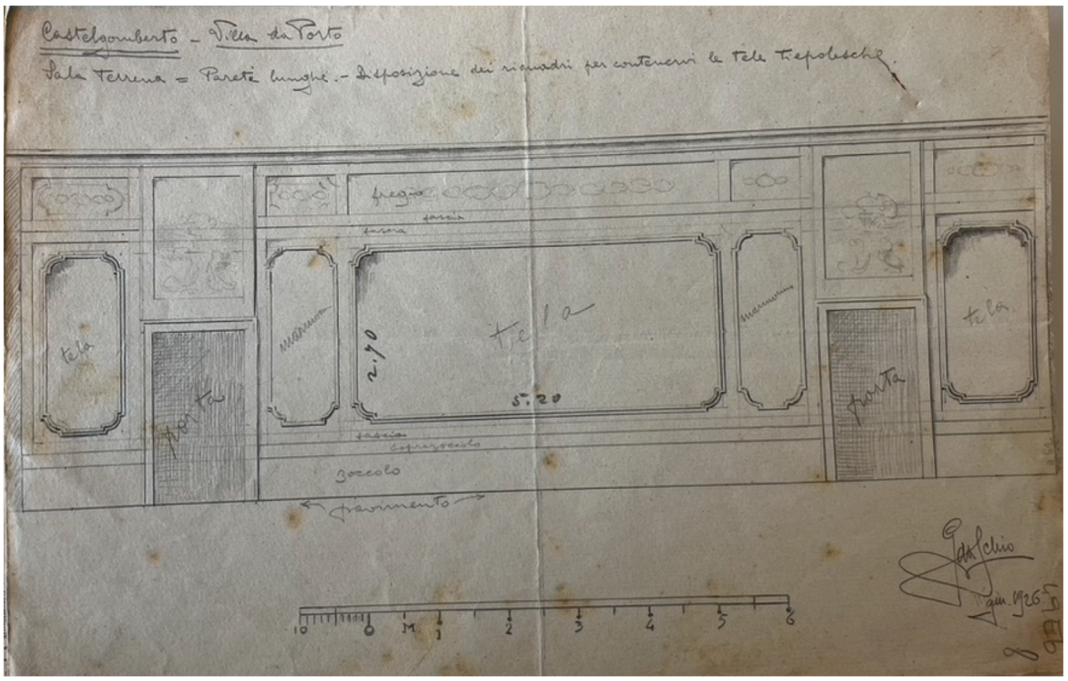


Fig. 24. Prospetto della parete lunga della sala terrena di Villa da Porto del Conte Giovanni da Schio a Castelgomberto dov'erano allestiti i Tiepolo già Sandi.
Venezia, Archivio Storico dell'Arte Contemporanea, b. 55.

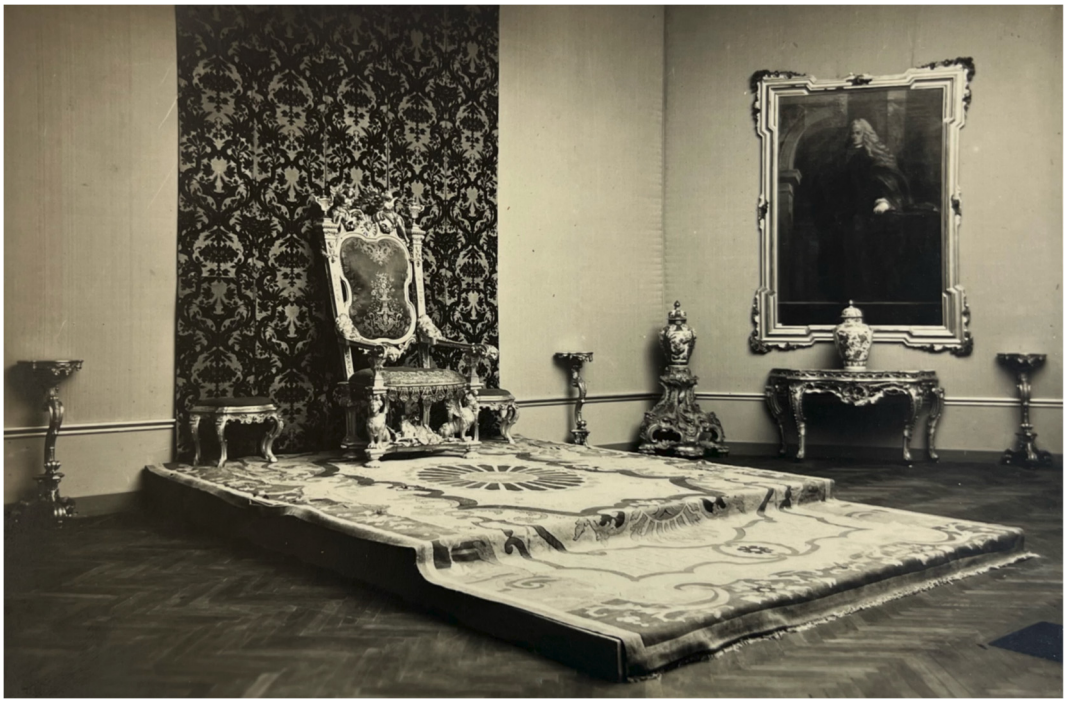


Fig. 25. Sala del trono dogale alla Mostra del Settecento Italiano del 1929.
Immagine già pubblicata in CRAIEVICH 2023, p. 166.



Fig. 26. Aula dei Savoia alla Mostra del Settecento Italiano del 1929.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 27. Sala del salotto Calbo-Crotta alla Mostra del Settecento Italiano del 1929.
Immagine già pubblicata in CRAIEVICH 2023, p. 166.

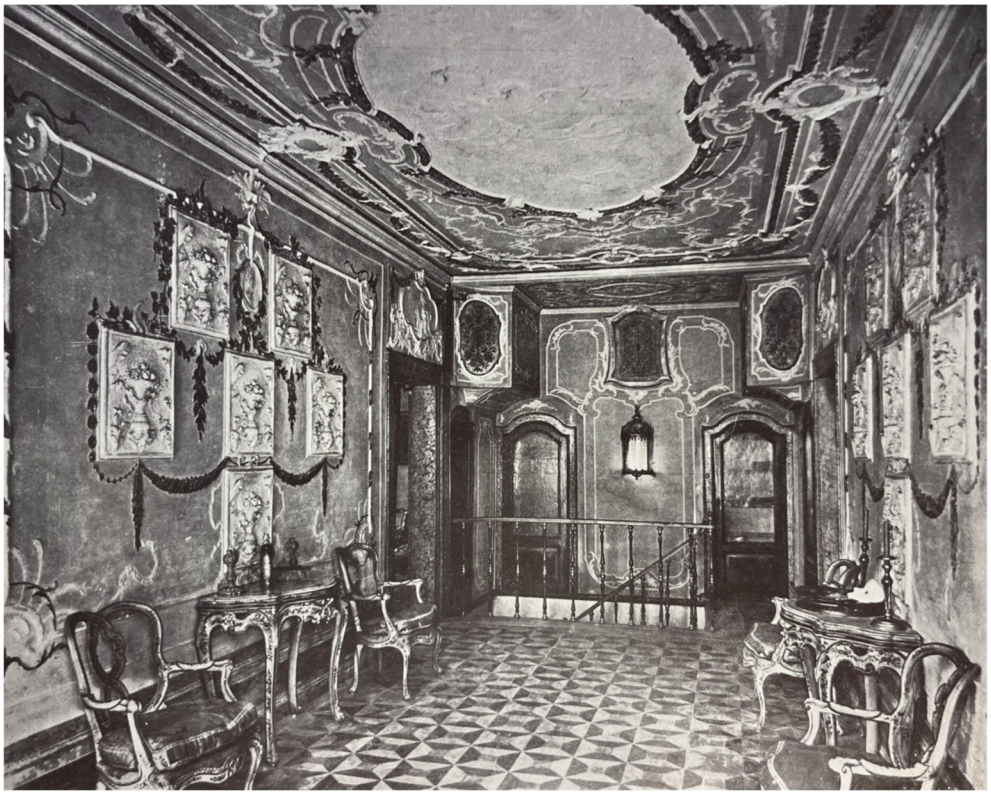


Fig. 28. Ridotto Veniera allestito per la Mostra del Settecento Italiano del 1929.
Immagine riprodotta in «Rivista della Città di Venezia» 1929.



Fig. 29. Ridotto Veniera allestito per la Mostra del Settecento Italiano del 1929.
Immagine riprodotta in «Rivista della Città di Venezia» 1929.


IL
SETTECENTO
ITALIANO
Rievocazione dell'Arte e della Vita nel Secolo XVIII
Promossa dalla Città di
VENEZIA
Sotto l'Alto Patronato di
SUA MAESTÀ IL RE
e la Presidenza Onoraria
di Sua Altezza Reale il Principe di Piemonte
di Sua Altezza Reale il Principe Filippo d'Assia
di Sua Eccellenza il Cav. Benito Mussolini
ESPOSIZIONE
di Capilavori di
PITTURA SCULTURA INCISIONE
Libri e Legature
MOBILI ARAZZI VETRI CERAMICHE
Vesti Merletti Ventagli Tabacchiere
Barche Carrozze Portantine
ARTE SACRA PRESEPI MUSICA TEATRO
VISITE A VILLE E A PALAZZI SPETTACOLI DI MUSICA E DI COMMEDIA
PALAZZO DELL'ESPOSIZIONE AI GIARDINI
18 LUGLIO - 10 OTTOBRE 1929
RIDUZIONI FERROVIARIE
STAMPERIA OMMASINI & PASCON - VENEZIA

CITTÀ DI VENEZIA
ESPOSIZIONE DEL SETTECENTO ITALIANO
ESTATE 1929. VII.
REGOLAMENTO.
Sotto l'alto patronato di Sua Maestà il Re d'Italia, la Città di Venezia indice l'Esposizione del Settecento Italiano nell'intento di riaffermare solennemente la grandezza e l'originalità dell'arte italiana nel secolo 18°.
1. - Sono preposti all'Esposizione: una Presidenza d'onore composta di Sua Altezza Reale il Principe di Piemonte, di Sua Altezza Reale il Principe Filippo d'Assia, di Sua Eccellenza il Cav. Benito Mussolini; un Comitato d'onore; un Comitato generale, presieduto dal Podestà di Venezia; un Ufficio di direzione.
2. - L'Esposizione si aprirà il 18 Luglio e si chiuderà il 10 Ottobre 1929.
3. - L'Esposizione avrà la propria sede principale nel Palazzo delle Biennali ai Giardini Pubblici. Alcune sezioni potranno essere ordinate in edifici monumentali della Città, specialmente adatti a contenerle.
4. - L'Esposizione conterrà: a) Opere di pittura e scultura; b) Disegni, incisioni, biglietti da visita; c) Libri e Legature; d) Mobili, arazzi, porcellane, majoliche e vetri; e) Vesti, stoffe, ventagli, tabacchiere, orologi, ecc.; f) Carrozze, portantine, barche, slitte; g) Figure di presepio; h) Oggetti relativi al Teatro di prosa e di musica.
5. - In occasione dell'Esposizione verrà facilitata la visita di Palazzi Veneziani e di Ville Venete, e verranno indetti spettacoli teatrali, concerti di musica e feste pubbliche.
6. - La direzione dell'Esposizione è affidata all'Ufficio di direzione costituito dal Direttore Generale, dal Vice Direttore Generale, dal Direttore Amministrativo.
7. - Il Direttore Generale, dopo averne ottenuta volta per volta l'autorizzazione dal Podestà e Presidente, può incaricare persone di sua fiducia di collaborare con lui nell'organizzazione dell'Esposizione, e affidare a speciali commissari o a speciali commissioni l'organizzazione e l'ordinamento di talune sezioni dell'Esposizione stessa.
8. - L'Esposizione sarà costituita da esemplari eccellenti di ciascuna delle categorie elencate nell'art. 4, che saranno benignamente affidati alla Città di Venezia da Sua Maestà il Re e da Principi Reali, e cortesemente prestati dai pubblici Musei e dalle private collezioni.
9. - I Signori Direttori dei Musei e i signori collezionisti sono pregati di valersi delle schede che verranno loro distribuite dalla Direzione per iscrivervi esattamente le notizie relative agli oggetti prestati, e che saranno richieste nelle schede medesime.
Di norma il Catalogo ufficiale verrà redatto sulla scorta di tali notizie.
10. - In generale le spese inerenti al trasporto degli oggetti, alla loro esposizione e alla loro assicurazione sono assunte dalla Città di Venezia.
11. - Di regola la Direzione potrà riprodurre le opere esposte nel Catalogo ufficiale e in altre pubblicazioni inerenti all'Esposizione. I Signori proprietari, che non desiderassero tale pubblicazione, sono pregati di volerne informare la Direzione, la quale si atterrà alle loro istruzioni.
12. - Tutte le comunicazioni relative all'Esposizione devono essere indirizzate al Direttore Generale presso l'Ufficio di Consulenza Artistica del Podestà di Venezia.
Stamperia Zanetti in Venezia

Fig. 30. Manifesto e regolamento della Mostra del Settecento Italiano del 1929. Venezia, Archivio Storico dell'Arte Contemporanea, b. 55.


IL
SETTECENTO
ITALIANO
RIEVOCAZIONE DELL'ARTE E DELLA VITA
NEL SECOLO XVIII
PROMOSSA DALLA CITTÀ DI
VENEZIA
sotto l'alto patronato di
SUA MAESTA' IL RE D'ITALIA
PALAZZO DELL'ESPOSIZIONE AI GIARDINI
18 Luglio - 10 Ottobre 1929 - VII

Fig. 31. *Pamphlet* della Mostra del Settecento Italiano del 1929. Venezia, Archivio Storico dell'Arte Contemporanea, b. 55.



Fig. 32. A. Jacuzzi, Prototipi di francobolli commemorativi per la Mostra del Settecento Italiano del 1929. Venezia, Archivio Storico dell'Arte Contemporanea, b. 52.



Fig. 33. Blocco biglietti e tagliandi dell'Esposizione del Settecento Italiano del 1929. Venezia, Archivio Storico dell'Arte Contemporanea, b. 53.

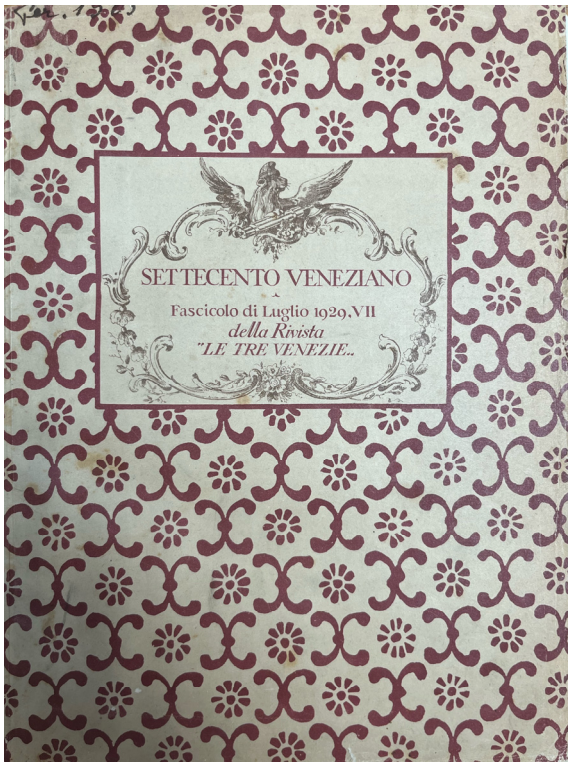


Fig. 34. Copertina di «Le Tre Venezie», 7, 1929.



Fig. 35. G. Fiocco, La pittura veneziana alla Mostra del Settecento, «Rivista della Città di Venezia. A cura del Comune», 7, 1929.


L'ESPOSIZIONE DEL SETTECENTO ITALIANO A VENEZIA

Attraverso la Mostra

Fig. 36. Guido Marta, *L'esposizione del Settecento italiano a Venezia*, «Illustrazione del Popolo», n. 81, 1929.


Arte e vita del Settecento italiano alla Mostra di Venezia

Fig. 37. Carlo Tridenti, *Arte e vita del Settecento Italiano alla Mostra di Venezia*, «Il giornale d'Italia», 19 luglio 1929.



Fig. 38. *Il Palazzo Rezzonico in proprietà del Comune*, «Rivista di Venezia», n. 11, 1931.



Fig. 39. Sala del Tiepolo, parete dei Mobili dorati di Casa Donà dalle Rose nell'allestimento della *Mostra temporanea dei più recenti acquisti e doni al Civico Museo Correr*. Immagine pubblicata in MOSTRA 1935, p. 22.

Opere d'arte della collezione Donà nel patrimonio pubblico di Venezia



GIAN BATTISTA TIEPOLO - La Fortezza e la Sapienza
(Dalla collezione Donà Dalle Rose)

La Commissione governativa presieduta da Corrado Ricci che nel 1929 aveva esaminato le questioni relative al patrimonio artistico di casa Donà dalle Rose, aveva concluso che si poteva concedere — per considerazioni eccezionali — l'esportazione dell'intera raccolta all'infuori del soffitto di Giovanni Battista Tiepolo *La fortezza e la sapienza* e della *Pietà* di Giovanni Bellini, ritenute, tra le opere tutte della raccolta stessa, le più preziose. I patroni del Conte Luigi Donà non si erano adattati ad accettare tale limitazione; insistevano anzi nella loro richiesta per ottenere il consenso del Governo per poter portare sul mercato internazionale anche il Bellini ed il Tiepolo. Il Ministero aveva tutte le ragioni per non cedere, e non cedeva. Sembrava pertanto che la contestazione dovesse durare a lungo.

Nel mezzo di essa si interpose, per la volontà deliberata del Podestà dott. Mario Alverà, l'opera del Comune. Il Podestà, che aveva già studiato e deciso in via di massima l'acquisto del Palazzo Rezzonico per farne il grande Museo del Settecento veneziano, accedette immediatamente all'idea

— 501 —

Fig. 40. *Opere d'arte dalla collezione Donà nel patrimonio pubblico Veneziano*, "Rivista di Venezia", 5, 1935.



Fig. 41. Sala dei bozzetti del Morlaiter nell'allestimento della *Mostra temporanea dei più recenti acquisti e doni al Civico Museo Correr.*
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 42. Giambattista Piazzetta, *la Pastorale*, Chicago, The Art Institute.



Fig. 43. Alessandro Longhi, *ritratto di Piazzetta*, Venezia, Museo del Settecento veneziano di Ca' Rezzonico.



Fig. 44. Giuseppe Angeli, *San Filippo Neri.*
Venezia, Museo del Settecento veneziano di Ca' Rezzonico.



Fig. 45. Veduta del salone da ballo con parte dei fornimenti Venier, 1936.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.


Comune di Venezia

Fig. 47. Veduta della Sala dell'Allegoria Nuziale, 1936. Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 48. Veduta della Sala dei Pastelli, 1936. Immagine edita in CRAIEVICH 2023, p. 165.



Fig. 49. Veduta della Sala degli arazzi (post 1938).
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte.



Fig. 50. Veduta della Sala del trono, 1936. Immagine pubblicata da CRAIEVICH 2023, p. 165.



Fig. 51. Veduta del Portego di mezzo nel 1936. Immagine edita in LORENZETTI 1936, p. tav. XVIII.



Fig. 52. Veduta del Portego di mezzo anteriore ai lavori di musealizzazione.
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte.



Fig. 53. Veduta della Sala del Tiepolo 1936. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte.



Fig. 54. Veduta della Sala del Tiepolo 1936.
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte.



Fig. 55. Veduta della Sala della biblioteca nel 1936.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 56. Veduta della Sala della biblioteca nel 1936. Venezia, collezione privata.



Fig. 57. Veduta dell'Andito di Passaggio o del Lazzarini nel 1936.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 58. Veduta della Sala del Brustolon nel 1936. Venezia, collezione privata.



Fig. 59. Veduta del Portego dei dipinti nel 1936.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 60. Veduta del Portego dei dipinti nel 1936. Immagine edita in PARUZZO 2023, p. 71.



Fig. 61. Veduta della Sala del Guardi.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 62. Veduta della Camera dell'alcova nel 1936.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 63. Veduta del Camerino degli stucchi nel 1936.
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte.

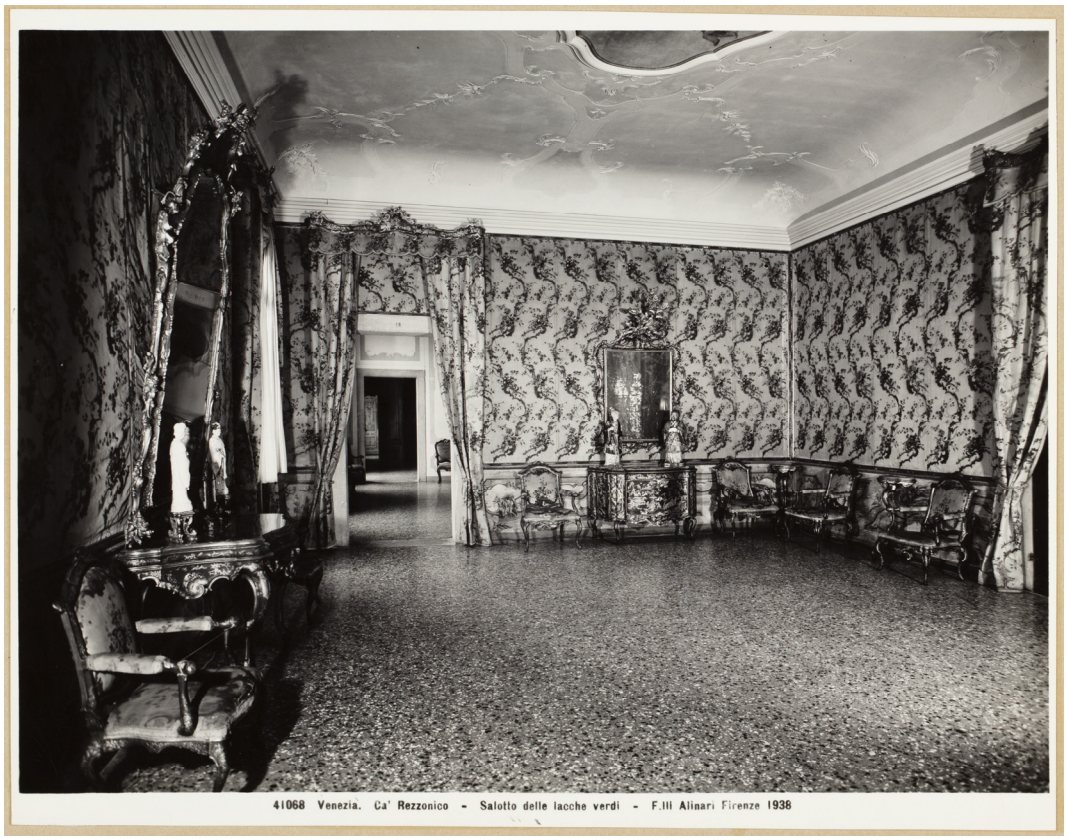


Fig. 64. Veduta della Sala delle lacche verdi nel 1936.
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte.


Comune di Venezia

Fig. 65. Veduta della Sala del Longhi nel 1936.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.


Comune di Venezia

Fig. 66. Veduta della Sala del Ridotto nel 1936. Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.


Comune di Venezia

Fig. 67. Veduta della Sala della spinetta nel 1936. Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 68. Veduta del Portego del Mondo Nuovo nel 1936. Immagine edita in LORENZETTI 1936, tav. XI.



Fig. 69. Veduta della Sala dei Pagliacci nel 1936. Immagine edita in VOLPE 2019, p. 90.



Fig. 70. Fotografia storica degli ambienti di Villa Tiepolo a Zianigo.
Venezia, Archivio Storico del Museo Correr.



Fig. 71. Veduta della Sala delle Marionette nel 1936.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 72. Veduta della Sala dei Costumi nel 1936.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 73. Veduta della sala 32 durante la mostra *Le porcellane di Venezia e delle Nove* del 1936.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 74. Veduta della sala 33 durante la mostra *Le porcellane di Venezia e delle Nove* del 1936.
Venezia, Archivio fotografico del Comune di Venezia.



Fig. 75. Veduta degli interni della Farmacia nel 1936. Venezia, collezione privata.







Figg. 76-77. Tre serie di 12 cartoline ciascuna della Mostra del Settecento veneziano a Ca' Rezzonico del 1936. Venezia, collezione privata.