

Massimiliano Simone

Ca' Pesaro 1959 La mostra sulla pittura del Seicento a Venezia





COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

IX – 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 della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino Tel. +39 011 15630570 – 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

Borse di Alti Studi 2021

Tema del Bando 2021: 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: Beatriz Calvo Bartolomé, Vincenzo Pernice, Ilaria Serati, Massimiliano Simone



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 9788899808525

9.4 Massimiliano Simone, Ca' Pesaro 1959. La mostra sulla pittura del Seicento a Venezia

 $\ {\mathbb C}$ 2024 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2021 – IX EDIZIONE

Con la pubblicazione degli esiti delle borse di Alti Studi sul Barocco, anno 2021, che qui presentiamo, si inaugura, all'interno della collana digitale Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco (ASECB), la serie dedicata al progetto di ricerca *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*, sviluppato nell'ambito del Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563.

Avviato nel 2021 e operativo secondo una pianificazione pluriennale, il progetto *Quale Barocco?* si pone in ideale continuità con il suo predecessore, *Antico/Moderno*, curato da Michela di Macco e Giuseppe Dardanello, ma allo stesso tempo se ne distingue per le modalità di declinazione: se infatti *Antico/Moderno* si configurava come un'ampia cornice che vedeva le borse affrontare annualmente temi specifici e circoscritti (il ritratto, il paesaggio, l'ornato, la Storia...), *Quale Barocco?* è invece inteso come un disegno unitario che ha mantenuto nelle tre edizioni delle borse (2021, 2022, 2023) il medesimo dettato del bando per arrivare a costruire un portfolio di studi che sì spaziano su cronologie e geografie differenti, ma si tengono comunque insieme per letture incrociate e continui rimandi.

Il progetto si differenzia, inoltre, per una definizione di campo più focalizzata – ossia la fortuna del Barocco indagata nel corso del XX secolo e letta attraverso il filtro dei musei, delle mostre e delle collezioni private –; per una regia singola affidata alla professoressa Maria Beatrice Failla dell'Università degli Studi di Torino, che ha coordinato le ricerche dei borsisti per ottenere risultati indipendenti, ma ben armonizzati secondo i pilastri del progetto; per un notevole sforzo di divulgazione rappresentato da *Barocca-mente*, il blog che raccoglie brevi testi e spigolature derivanti dalle ricerche in corso. È da sottolineare anche il consolidamento di una fitta rete di istituzioni museali di primaria importanza – il Museo del Prado di Madrid, le Gallerie dell'Accademia di Venezia, i Musei d'Arte Antica del Comune di Genova, i Musei Reali di Torino – con cui la Fondazione 1563 ha stretto accordi di collaborazione culturale e scientifica e costruito attività di ricerca congiunta e occasioni di riflessione quali seminari e giornate di studio.

Nell'ambito della collana ASECB, questa serie dedicata alle borse 2021 e le prossime che verranno per offrire alla comunità scientifica i risultati delle borse 2022 e 2023 ora in corso vanno quindi viste come un corpus organico che da una parte mira a rispecchiare la peculiare identità scientifica del progetto che li sostanzia, dall'altra rispetta, seppur con caratteri di autonomia, gli assi di ricerca che regolano il longevo Programma Barocco, iniziato nel 2012.

Ci auguriamo che i saggi dei borsisti della Fondazione 1563 arricchiscano il panorama degli studi sul Barocco e che siano per loro validi strumenti di costruzione e rafforzamento delle carriere di umanisti e ricercatori.

Il Presidente Piero Gastaldo

Massimiliano Simone

Ca' Pesaro 1959 La mostra sulla pittura del Seicento a Venezia

Prefazione
MARIA BEATRICE FAILLA



Massimiliano Simone è dottore di ricerca in Storia dell'Arte, titolo conseguito presso l'Université Paris VIII in codirezione con il prof. Michel Hochmann dell'EPHE di Parigi e in cotutela con la Scuola Normale Superiore di Pisa. Dopo aver ricoperto il ruolo di professore a contratto in Storia dell'arte e lingua italiana nelle università francesi, è attualmente ATER presso l'Université de Picardie Jules Verne. Già borsista presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, nel 2022 è risultato vincitore di una delle borse di Alti Studi della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura.

SOMMARIO

IX	Prefazione	di Maria Beatric	e Failla	

- 1 Ca' Pesaro 1959. La mostra sulla pittura del Seicento a Venezia
- 3 Premessa
- 5 1. Le premesse di un recupero critico
- 5 1.1 Nel segno della tradizione? Le Biennali d'Arte a Venezia e la mostra del '59
- 9 1.2 La riscoperta della pittura del Seicento a Venezia: una «strada irta di spine». Da Pitti '22 a Ca' Pesaro '59
- 17 2. Il progetto prende forma. Selezionare, pubblicizzare, esporre
- 17 2.1 Le opere si svelano al pubblico: *vernissages*, conferenze, concerti e strategie di comunicazione
- 30 2.2 L'itinerario espositivo
- 65 2.3 Scelte museografiche
- 75 3. Scelte museologiche, questioni di accrochage e di connoisseurship
- 75 3.1 La distribuzione di opere e artisti in mostra: tra criteri ordinatori e giudizi della critica
- 3.2 *«Una vera manna»*. Un catalogo per intenditori e un ancora aperto dibattito attributivo
- 3.3 «Probare, delectare et flectere»? Quali sorti per la pittura veneta del Seicento?
- 123 Immagini
- 163 Bibliografia
- 165 Fonti
- 166 Studi
- 187 Rassegna stampa

Prefazione

L'esposizione La Pittura del Seicento a Venezia, allestita a Ca' Pesaro nel 1959, in una stagione di intensa ponderazione anche sugli strumenti di divulgazione e approfondimento scientifico demandati alle mostre negli anni della Ricostruzione, segna un puntello fondamentale sul quale puntare il compasso che traccia l'area di riflessione sull'età barocca nel corso del XX secolo.

Lo studio di Massimiliano Simone, che della mostra indaga con acribia gli esiti museologici e museografici, si inserisce nel nuovo ciclo di monografie del Programma Barocco della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo legate al progetto *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*. Il progetto intende incentrarsi sulla riscoperta di alcune delle sfaccettature della rivalutazione della cultura figurativa del Sei e Settecento nel corso del XX secolo con l'angolo prospettico dell'analisi dei confronti e degli accostamenti sulle pareti delle sale dei musei e delle esposizioni temporanee che hanno determinato il sedimentarsi di inedite assuefazioni visive sulla produzione artistica dell'età barocca. Il tentativo era quello di rincorrere una visione che tenesse conto dei percorsi della critica, della letteratura artistica, delle prospettive culturali, ma nello stesso tempo partisse dagli inneschi visivi generati da inaspettati e vertiginosi accostamenti di opere d'arte che durante il Novecento conoscono una rinnovata temperie di sguardi che vi si appoggiano facendo scaturire aggiornate riflessioni sul Barocco inteso come motore di modernità.

Passato ormai un quarto di secolo dal libro fondativo di Francis Haskell sulla storia delle esposizioni, è possibile oggi delineare storiografie e metodologie di studio sulle mostre e il volume di Simone non si colloca di certo nel panorama delle ricerche enunciative e constatanti poiché emerge con evidenza il ragionamento sulla scelta delle opere e degli artisti, sulla strategia degli accostamenti, sul portato storiografico innescato dalla macchina espositiva anche nel suo dispiegamento museografico nell'Italia degli anni Cinquanta.

A valle del controverso giudizio espresso da Roberto Longhi nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946), il curatore della mostra Pietro Zampetti si fa infatti portavoce di un pensiero articolato sugli esiti della cultura seicentesca che si snoda a Venezia e nella terraferma abbracciando uno sguardo territoriale capace di coagulare le numerose personalità artistiche, forestiere e locali, che contrassegnano la scena di una "scuola veneziana" ancora in gran parte da dissodare, all'epoca, nella consapevolezza degli studi. Il dispiegamento degli strumenti messi in campo è poderoso e si basa sulla documentazione archivistica, reperita prevalentemente presso l'Archivio Municipale della Celestia e quello dell'ex soprintendenza al Polo Museale Veneziano, e

su una disamina capillare della bibliografia, contrassegnata, in primis, dalle lucide aperture di Linda Borean che proprio su questa esposizione si erano soffermate.

Correttamente inquadrata nel *format* delle biennali proiettate sull'arte antica, che a Venezia aveva contrassegnato nel '35 la mostra dedicata a Tiziano, nel '37 e nel '39 quelle su Tintoretto e Veronese, la mostra del '59 viene scandagliata anche attraverso raffronti minuziosi, all'insegna del lavorio su inclusioni ed esclusioni, sui diversi elenchi, che si compongono via via sotto l'egida del nume tutelare di Marco Boschini, proprio in quegli anni riscoperto come voce narrante del Seicento a Venezia.

Il testo non rifugge inoltre da considerazioni originali sul raffinato allestimento della mostra, garbatamente in bilico tra nuove soluzioni razionaliste e suggestioni di ambientazione.

MARIA BEATRICE FAILLA



Sabato 27 Giugno 1959 alle ore 10,45 verrà inaugurata in Palazzo Pesaro la MOSTRA DELLA PITTURA DEL 600 A VENEZIA E NEL VENETO

La S.V. è invitata alla cerimonia inaugurale.

Venezia 18 Giugno 1959

IL COMMISSARIO STRAORDINARIO
DEL COMUNE DI VENEZIA
DR. GIROLAMO SPECIALE

Signor II presente invito è strettamente personale

Invito alla cerimonia inaugurale della mostra Mostra della pittura del 600 a Venezia e nel Veneto (1959), Venezia, Archivio Ca' Pesaro



Pietro Zampetti nelle sale di Ca' Pesaro il giorno dell'inaugurazione della mostra tenutasi il 27 giugno 1959 (dietro di lui si riconosce il volto di Guglielmo De Angelis d'Ossat), Treviso, Archivio fotografico famiglia Zampetti



Pietro Zampetti ed altri invitati immortalati sullo scalone di Ca' Pesaro il giorno dell'inaugurazione della mostra tenutasi il 27 giugno 1959 (al centro si riconosce il senatore Vittorio Cini),

Treviso, Archivio fotografico famiglia Zampetti

Ca' Pesaro 1959 La mostra sulla pittura del Seicento a Venezia

A conclusione di quest'intensa, faticosa ma appassionante ricerca tengo a ringraziare la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura per aver selezionato il mio progetto e avermi dato l'opportunità di poter partecipare attivamente alle attività promosse dalla fondazione. La mia gratitudine va, soprattutto, alla prof.ssa Maria Beatrice Failla per avermi costantemente spronato e incoraggiato, stimolando la riflessione; alla prof.ssa Michela di Macco per la viva partecipazione e l'attenzione riservata alle nostre ricerche; alla dott.ssa Elisabetta Ballaira e alla dott.ssa Francesca Bocasso per la professionalità, la pazienza e, soprattutto, la comprensione che hanno dimostrato nei miei confronti.

Come sempre accade, non avrei potuto portare a compimento questo lavoro senza l'apporto delle istituzioni veneziane che mi hanno dato accesso ai loro archivi. Un ringraziamento particolare va a Paolo Benassai della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi che mi ha consentito, in corner, di aggiungere un importante tassello al puzzle.

Tengo inoltre ad esprimere la mia stima e la mia riconoscenza alla prof.ssa Linda Borean per i preziosi consigli, le osservazioni argute e le piste di ricerca che mi ha generosamente suggerito e alla mia cara amica Ilaria Andreoli per le riletture.

Un ultimo pensiero va ai miei compagni di borsa, Beatriz Calvo Bartolomé, Vincenzo Pernice e Ilaria Serati, perché è stato un piacere poter condividere questo percorso con loro, e a Serena Quagliaroli, che è stata il nostro angelo custode per molti mesi.

Questo volume è dedicato a mia madre, che mi ha fatto amare la pittura. Le visite ai musei con la mia famiglia e con la mia sorellina sempre bisognosa di rivendicare la propria indipendenza, continuando la visita da sola, sono forse il ricordo più tenero che serbo della mia infanzia.

Premessa

«E già che siamo su questa strada, cioè su quella delle esperienze che la Mostra ha offerto o può suggerire (strada che ormai volge alla fine) devo dire che, a mio vedere, essa giustamente porta il nome di pittura del Seicento a Venezia, e non quello di pittura barocca a Venezia, perché il termine di barocco può essere accettabile in sede di definizione storica, cioè come voce che identifica e limita un momento della civiltà umana; ma non è accettabile in sede critica, non si può cioè raccogliere sotto un simile comune denominatore tutta la pittura del secolo, perché proprio in questo campo la Mostra veneziana dà una lezione di altissimo significato. Se è barocco, mettiamo, Pietro Vecchia, non lo è certamente il Carpioni, e così via¹».

Nel suo bilancio pronunciato nella «fase estrema della Mostra del Seicento²» - ossia quando la rassegna di Ca' Pesaro volgeva alle sue battute finali – il direttore della mostra, Pietro Zampetti rifugge lucidamente ogni tentativo di periodizzazione o incasellamento per la pittura veneziana del XVII secolo: un'arte che si sviluppa in un contesto artistico particolare, connotato da numerose presenze "forestiere" e costellato di correnti eterogenee ed alcune eclettiche personalità.

Il presente studio si pone come obiettivo la ricostruzione di quella che potremmo definire una delle cenerentole tra le mostre dedicate nel corso del Novecento alla pittura del Seicento. La ricca documentazione conservata, principalmente, presso l'Archivio Storico del Comune di Venezia (Celestia) e quello dell'ex-Soprintendenza al Polo Museale veneziano, ha permesso di ricostruire l'itinerario espositivo, di comprendere meglio le scelte museologiche e le soluzioni museografiche adottate, nonché di offrire un quadro completo e sfaccettato sull'accoglienza riservata alla rassegna da parte della critica.

Per portare a compimento questo lavoro si è scelto di uniformarsi al punto di vista dei soggetti coinvolti, cercando di comprendere, di caso in caso, i motivi di talune scelte o esclusioni, senza mai perdere di vista che il modo in cui veniva valutato un artista all'epoca della mostra non corrisponde, per forza di cose, a come lo consideriamo noi oggi, avendo a disposizione una bibliografia critica sicuramente più ricca e completa. Come osserva Maurizio Aiello nel suo volume incentrato sull'esposizione del 1951 dedicata a Caravaggio e ai caravaggeschi, in questo genere di studi si tende spesso a cedere al positivismo accumulatorio che pretende oggettive determinate informazioni, quando in realtà non lo sono³. Ebbene, in questa sede si ritiene che la forza delle fonti d'archivio e degli articoli, delle riprese fotografiche e audiovisive, laddove si vada ad esplorare il terreno delle mostre temporanee risieda proprio nel comprenderne anche, e soprattutto, il loro valore soggettivo, in quanto frutto delle scelte di uno o più attori

¹ Zampetti 1962, p. 145.

² Ivi, p. 137.

³ AIELLO 2019, p. 37.

che, inevitabilmente, cercano di affermare le proprie idee e i propri gusti, di offrire una propria visione del tema che stanno affrontando. Mai come nel caso della Mostra sulla Pittura del Seicento a Venezia tale operazione risulta necessaria, se non addirittura fondamentale, trovandosi di fronte a un secolo pittorico all'epoca ancora da esplorare.

È bene precisare che la ricerca si focalizza, unicamente, sullo studio dei materiali pittorici, accantonando, per ovvie ragioni, il corpus dei disegni (ugualmente meritevole di attenzione). Prima fra tutte, la mancanza di informazioni puntuali e approfondite su tale sezione dell'esposizione, che venne curata da Terisio Pignatti. In secondo luogo, si preferisce delegare tale compito a uno/a specialista di arti grafiche.

Si lascia, infine, aperta la strada ad ulteriori indagini e approfondimenti riguardanti i restauri delle opere (sappiamo infatti che molti dipinti vennero restaurati in un laboratorio provvisorio di restauro allestito proprio presso Ca' Pesaro in occasione dell'esposizione⁴) e il ruolo giocato dai commissari per l'estero, in particolar modo di Wilhelm Suida (ma la mostra poteva contare su altri commissari illustri come Germain Bazin per la Francia, Francis Watson per l'Inghilterra o, sempre per gli Stati Uniti d'America, di Mario Modestini), nella segnalazione di opere e nel fare da intermediari con collezioni ed enti museali internazionali.

⁴ Qui si veda, ad esempio, la richiesta di Vittorio Moschini riguardante il restauro del quadro raffigurante *Pasquale Cicogna* che assiste alla messa di Palma il Giovane, proveniente dall'Oratorio dei Crociferi (: « [...] Tale restauro verrà eseguito a nostra cura nel laboratorio provvisorio di Palazzo Pesaro, in vista anche della successiva esposizione del dipinto alla Mostra del Seicento»: AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, Prestiti opere Collezioni pubbliche e private di Venezia, Richiesta inoltrata da Vittorio Moschini all'Amministrazione unica delle Istituzioni Decentrate dall'ECA per il restauro della tela La messa del Doge Cicogna proveniente dall'Oratorio dei Crociferi di Venezia, 13.04.1959), ma si potrebbero citare numerosi altri esempi simili in cui si fa riferimento al restauro di opere richieste per la mostra.

1. Le premesse di un recupero critico

1.1. Nel segno della tradizione? Le Biennali d'Arte a Venezia e la mostra del '59

«Ripensamento "in extremis" del commissario prefettizio a Venezia. La "Mostra del '600" finalmente si far๻. Con un certo entusiasmo, l'occhiello e il titolo scelti per l'articolo apparso sul numero de «L'Unità» del 20 dicembre 1958 appaiono come i più incisivi ad annunciare l'organizzazione della mostra sulla pittura del Seicento a Venezia, programmata per tutta l'estate e l'inizio dell'autunno successivo, quelli del 1959, presso le sale di Ca' Pesaro sul Canal Grande, sotto la direzione di Pietro Zampetti².

«Nei giorni scorsi l'Unità aveva denunciato che il pericolo che "l'austerity" inaugurata dal dottor Speciale potesse risolversi in una rinuncia all'organizzazione della rassegna³», prosegue poi il sommario, facendo emergere chiaramente la travagliata gestazione dell'esposizione, condizionata dalle vicissitudini politico-amministrative dell'ente promotore, ovvero il Comune di Venezia⁴. Nell'inverno 1958-'59, infatti, la Municipalità stava vivendo un periodo di dissesto economico-finanziario che non poteva non incidere sull'organizzazione della mostra: dopo il breve mandato del sindaco Armando Gavagnin la gestione straordinaria del Comune era stata affidata a Gerolamo Speciale⁵. Al ritardo accumulato nell'approvazione del bilancio⁶ e al conseguente slittamento dell'inaugurazione, si aggiungeva, poi, la fredda accoglienza riservatale

¹ Venezia (Celestia), Archivio municipale (d'ora in poi AMV), 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, *Corrispondenza – Stampa*, da «L'Unità», *La "Mostra del '600" finalmente si farà*, 20 dicembre 1958, s.a.

² Malgrado non sia stato possibile reperire la fonte tra il materiale documentario disponibile, si è tuttavia portati a pensare che l'articolo apparso sul numero de «L'Unità» del 20 dicembre 1958 sia stato tratto da uno dei comunicati stampa diffusi dalla direzione della mostra di Ca' Pesaro alla stampa italiana ed estera. Presso l'Archivio comunale di Venezia in Campo della Celestia è consultabile una ricca rassegna stampa, a testimonianza delle vicissitudini della mostra, ma anche della volontà di realizzarla (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, *Corrispondenza – Stampa*).

³ Ivi, da «L'Unità», La "Mostra del '600" finalmente si farà cit.

⁴ Cfr. BOREAN 2019a, p. 299.

⁵ Ibid.

⁶ Qui si veda sempre il contributo di Borean (ibid.), che a tal riguardo cita una missiva di Zampetti a Pallucchini del 18 novembre 1958: «Il Consiglio Comunale deve ancora approvare il bilancio del 1958. La Mostra grava, invece, sul bilancio del 1959. Quando, quest'ultimo, potrà essere varato? Tutta qui è la questione, ed io, evidentemente non posso affrontare spese di alcun genere, né prendere iniziative senza averne l'autorizzazione» (Università degli Studi di Udine, Biblioteca umanistica e della formazione, Archivio Rodolfo Pallucchini, I. Carteggio, b. 8, Corrispondenza degli anni 1958-1960, fasc. 1, 1958, sfasc. Zampetti Pietro). Ma vale la pena citare anche le informazioni riportate dai giornali. Valga ad esempio, ancora una volta, il già citato articolo uscito su «L'Unità» il 20 dicembre del '58: «I/ commissario prefettizio ha infatti autorizzato la spesa relativa; ciò è avvenuto dopo la precisa presa di posizione dell''Unità" che aveva accusato il dottor Speciale di non voler finanziare la tradizionale rassegna d'arte antica, in programma per il 1959, tanto che era ormai in progetto una iniziativa di ripiego e cioè una "Mostra del 400". Oggi la direzione delle Belle Arti del Comune – che da tempo preparava sul piano scientifico questa manifestazione di alto livello – ha annunciato di aver dato inizio alla fase organizzativa. La Mostra verrà inaugurata nel giugno del prossimo anno e rimarrà aperta sino a tutto ottobre. [...] Che essa possa aver luogo è motivo di compiacimento per "l'Unità" che si è battuta perché non si arrivasse alla minacciata "rinuncia" [...]» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, Corrispondenza – Stampa, da «L'Unità», La "Mostra del '600" finalmente si farà cit.). Si veda, ancora, il comunicato diffuso da «L'Avvenire d'Italia» di Bologna il 23 dicembre seguente: «[...]. Dopo le voci diffusesi sulla possibilità di rinvii o di soppressione della rassegna a causa della crisi dell'amministrazione comunale che bloccando tutti i bilanci non consentiva di varare i programmi già preparati dalla direzione delle Belle arti del Comune, il commissario prefettizio dott. Speciale ha ora dato l'autorizzazione ad organizzare la mostra, che si accompagnerà con la personale di Alessandro Milesi, la Biennale nazionale degli incisori, e le «Rassegne scambio» degli artisti viennesi, jugoslavi e polacchi» (ivi, da «L'Avvenire d'Italia», Confermata la mostra del Seicento a Venezia, 23 dicembre 1958, s.a.).

dall'opinione pubblica, che si inseriva nella polemica generatasi già qualche anno prima e definita da Rodolfo Pallucchini un fenomeno di «*ipnosi collettiva*⁷», un «'crucifige' contro le mostre d'arte antica⁸». È Antonio Morassi che, nelle sue Considerazioni sulla mostra apparse sulla rivista «Arte Veneta» nel '60, ribadisce come quest'ultima avesse posto «nuovamente, e con maggior peso, il quesito se queste "Biennali retrospettive" del Comune [dovessero] essere destinate agli studiosi dell'arte oppure al grande pubblico⁹».

La manifestazione andava ad aggiungersi alla lista di quelle «grandiose rassegne antologiche¹⁰» che costituivano un'ormai consolidata tradizione per la città di Venezia e la cui data di inizio risaliva al 1935, anno in cui si era tenuta, nella medesima cornice di Ca' Pesaro, la prima delle Mostre Biennali d'Arte Antica dedicata a Tiziano¹¹. Questa andava a inaugurare un ciclo di eventi espositivi che si alternavano alla Biennale d'Arte, organizzati, anch'essi, durante la stagione estiva¹². Il successo di tali iniziative fu immediato. All'interno del sopracitato articolo, l'esposizione consacrata al maestro cadorino viene infatti ricordata come «la prima rassegna in Europa e nel mondo che consentisse di presentare un insigne artista in una cornice perfettamente rievocatrice a carattere monografico¹³». Nel '37 seguiva la mostra dedicata a Tintoretto e curata, come la precedente, da Nino Barbantini; il '39 fu l'anno di Veronese, con la regia di Rodolfo Pallucchini e un trasferimento di sede, presso Ca' Giustinian. Dopo una pausa forzata motivata dallo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, la tradizione riprendeva nel 1945 con l'organizzazione della Mostra dei Cinque Secoli di Pittura Veneta, dove Pallucchini orchestrava una simbolica celebrazione dei tesori artistici della regione confluiti nei depositi delle istituzioni lagunari durante l'ultima fase del conflitto bellico e seguita, l'anno successivo, dalla Mostra dei Capolavori dei Musei Veneti. L'esposizione del '49, dedicata a Giovanni Bellini, segnava il ritorno alle mostre monografiche; due anni più tardi è la volta di Tiepolo, mostra che si avvaleva della curatela di Giulio Lorenzetti e a cui facevano da sfondo le cornici di Ca' Rezzonico e del Padiglione Italia nei Giardini della Biennale. Nel 1953 il testimone passava a Lorenzo Lotto, una mostra che segnava l'inizio dell'attività di Pietro Zampetti in qualità di direttore delle Belle Arti del Comune di Venezia, fautore anche delle rassegne del '55 e del '57 consacrate, rispettivamente, a Giorgione e ai giorgioneschi e a Jacopo Bassano.

⁷ PALLUCCHINI 1957.

⁸ *Ibid.* Ma non si trascuri l'analisi proposta da Linda Borean nel suo contributo sul ruolo giocato da Pallucchini durante le fasi organizzative della mostra: BOREAN 2019a, p. 301.

⁹ MORASSI 1959-1960, p. 269.

¹⁰ La Mostra del Seicento a Ca' Pesaro, «Il Gazzettino», 27 giugno 1959, p. 4

¹¹ Ma in realtà anche da prima: vedasi il caso della mostra del Settecento italiano del '29 diretta da Nino Barbantini e allestita nel palazzo e nei giardini della Biennale (cfr. TOMASELLA 2007, pp. 220-222).

¹² Venezia, Archivio storico della Direzione generale Musei Veneto (d'ora in poi ASDMV), *Mostre d'arte 1959*, fasc. 15, Copia della lettera inviata dal commissario prefettizio Gerolamo Speciale al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 20.12.1958. In realtà, il germe di tali iniziative va identificato nella mostra del Settecento italiano del '29 diretta da Nino Barbantini e allestita nel palazzo e nei giardini della Biennale (cfr. TOMASELLA 2007, pp. 220-222).

¹³ *Ibid*.

Escludendo l'eccentrica parentesi della mostra internazionale d'arte cinese, che si tenne nel 1954 a Palazzo Ducale, anno di commemorazioni per il settecentenario della nascita di Marco Polo, la scelta, da parte di Zampetti, di dedicare nel 1959 una mostra alla pittura del Seicento a Venezia si rivelava del tutto coerente. Ritenendo ormai completatasi, e in qualche modo esauritasi, la serie di mostre dedicate ai grandi maestri del Rinascimento veneziano¹⁴, il passaggio al Seicento rappresentava, di fatto, la naturale prosecuzione degli studi sull'arte lagunare affrontati secondo una prospettiva diacronica. È quanto rivendica con forza lo stesso Zampetti nella relazione tenuta al Rotary Club di Venezia l'8 settembre 1959, affermando che la ragion d'essere della rassegna rispondeva «alla necessità (concluso ormai il ciclo dei grandi artisti del Cinquecento) di continuare a risalire nell'esame della pittura veneziana ed analizzare conseguentemente il Seicento¹⁵».

Rimane un ultimo aspetto da considerare, e riguarda la peculiarità della mostra stessa, vale a dire il suo carattere corale. Se è vero, infatti, che in occasione della grande esposizione veneziana dedicata al Settecento italiano, tenutasi nell'estate del '29 al "Palazzo delle Biennali" sotto la direzione di Nino Barbantini¹⁶, le arti della Serenissima vedevano riconoscersi un ruolo di primo piano – celebre è la frase di Giuseppe Fiocco «il Settecento Italiano non ha valore universale e non ha valore reale altro che fra le lagune¹⁷» –, rispetto alle precedenti Mostre Biennali d'Arte Antica (inauguratesi nel '35 con Tiziano), la mostra del '59 segna un'inversione di tendenza. Per la prima volta, infatti, a Venezia venivano abbandonati i tanto apprezzati "one man shon", rassegne monografiche volte a celebrare una singola personalità artistica, in favore di una mostra di ricognizione che permettesse un'adeguata esplorazione del contesto artistico veneziano del Seicento nel suo insieme¹⁸.

Siamo ormai lontani dal clima nazionalistico e autarchico del Ventennio fascista che aveva trovato fertile terreno di applicazione nelle mostre temporanee, traducendosi in quella propensione a restituire valore autoctono alle esperienze dell'arte regionale italiana¹⁹. Questo genere di iniziative vanno piuttosto

¹⁴ Allo stesso modo, nella missiva del 20 dicembre 1958 indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione il commissario prefettizio di Venezia, Gerolamo Speciale, nel chiedere l'autorizzazione per l'organizzazione della manifestazione parla di «*indagini*» ormai «*esaurite con la Mostra del Bassano*» (ASDMV, *Mostre d'Arte 1959*, fasc. 15, Copia della lettera inviata dal commissario prefettizio Gerolamo Speciale al Ministero della Pubblica Istruzione cit.

¹⁵ Venezia, Ateneo Veneto (d'ora in poi AV), *Archivio personale Pietro Zampetti*, Busta 27, Relazione pronunciata dal prof. Pietro Zampetti alla riunione conviviale del Rotary Club di Venezia tenutasi presso l'Hotel Royal Danieli di Venezia l'08.09.1959: *La Pittura della mostra del Seicento*, p. 3.

¹⁶ Occorre puntualizzare che, oltre alle 43 sale del "Palazzo delle Biennali", alcune sezioni della mostra trovavano spazio nel casino Venier e a Palazzo Labia.

¹⁷ FIOCCO 1929b, p. 3.

¹⁸ Validissime le considerazioni di Antonella Trotta a commento del contributo di Roberto Longhi su «Paragone» (cfr. TROTTA 2006, p. 189. Per Longhi si veda: LONGHI 1951, p. 70).

¹⁹ A tal riguardo, si faccia riferimento alle osservazioni di Francesco Frangi e Alessandro Morandotti intorno alle mostre novecentesche sul Seicento ligure e lombardo (cfr. FRANGI-MORANDOTTI 2019, pp. 146-147), i quali portano ad esempio il caso della mostra sui pittori genovesi del Sei-Settecento curata da Orlando Grosso nel 1938. Frangi e Morandotti sottolineano, giustamente, come lo stesso Roberto Longhi non fosse esente dal seguire questa tendenza, laddove interveniva sull'influenza esercitata da Rubens sulla pittura genovese, considerando la presenza dei fiamminghi come un incidente di percorso: «Lascisi dunque il Rubens a' fiamminghi, il Cappuccino a' Genovesi» (LONGHI 1961 [1950], p. 489: l'articolo è scritto nel 1922). Ma si tenga

intese come la logica evoluzione delle esposizioni organizzate nell'imminente Dopoguerra (la rassegna Cinque Secoli di Pittura Veneta ne costituisce un caso esemplificativo), la cui missione consisteva nel recupero storico e critico del patrimonio artistico nazionale e nella ricostruzione dell'identità culturale dopo le brutture del secondo conflitto mondiale²⁰. Se è acclarato che il contesto socio-culturale italiano nel 1959 è ormai profondamente mutato (ci troviamo infatti nel pieno del "Miracolo economico"), è ancora una volta Roberto Longhi, nel suo Bilancio di Mostre nel dopoguerra pubblicato su «Paragone» (1951), a mettere l'accento sull'importanza del lavoro svolto fino ad allora per il recupero storico delle opere e sulla necessità, da quel momento in poi, di rispondere con responsabilità sulla complessità delle questioni organizzative, conservative ed educative²¹. Come osserva Antonella Trotta, secondo il critico le grandi mostre personali correvano sempre di più il rischio di venir meno al rigore della ricostruzione storicoartistica²². Sulla scia dell'appunto di Longhi e dell'inaugurazione della Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi, allestita presso il Palazzo Reale di Milano nella primavera di quello stesso 1951, negli anni Cinquanta in Italia si assiste, in effetti, a una vera e propria proliferazione di collettive dedicate alla pittura barocca. Occorre puntualizzare che già qualche anno prima, ovvero nel 1947, Antonio Morassi aveva allestito con grande lungimiranza l'esposizione sulla Pittura del Seicento e Settecento in Liguria presso il Palazzo Reale di Genova²³. A queste erano seguite la Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento organizzata nel 1955 da Giovanni Testori e, nel 1958, l'esposizione Pittori napoletani del '600 e del '700 curata da Nolfo di Carpegna alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini. La mostra Il Settecento a Roma ospitata al Palazzo delle Esposizioni, seguita dalla rassegna incentrata sui Maestri della pittura del Seicento emiliano all'Archiginnasio di Bologna e da quella sulla Pittura del Seicento a Venezia, testimoniano la sempre crescente presa di coscienza del valore di queste manifestazioni²⁴, succedutesi in quella stessa primavera-estate del 1959 che va considerato, innegabilmente, come un anno propizio per l'arte barocca in Italia²⁵. Il sommario della

anche conto del contributo di Alessandro del Puppo a commento della mostra del '37 dedicata a Tintoretto (cfr. DEL PUPPO 2017).

²⁰ Si vedano le osservazioni di Antonella Trotta sulla mostra dedicata a Lotto (TROTTA 2006, p. 187).

²¹ Cfr. LONGHI 1951. Ma si vedano anche le osservazioni di Antonella Trotta sull'argomento: TROTTA 2006, pp. 188-189.

²² Trotta 2006, pp. 188-189.

²³ Cfr. FRANGI-MORANDOTTI 2019. Da sottolineare che nello stesso periodo Pietro Zampetti risultava essere assistente di Morassi in Soprintendenza a Genova, dove restava dal 1946 al 1949. È doveroso ricordare, inoltre, che nove anni prima, nel 1938, si era tenuta presso il Palazzo Reale di Genova la *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento*.

²⁴ A tal proposito, esemplificative sono le dichiarazioni rilasciate da Giulio Carlo Argan in occasione del servizio dedicato alla mostra trasmesso il 10 giugno 1959 all'interno del programma Rai Arti e scienze – Cronache di Attualità, puntualmente trascritte e commentate da Alessandra Cosmi in un suo recente contributo (cfr. COSMI 2021, p. 169): «sono le più utili perché [le mostre di carattere regionale] permettono di valutare con precisione un singolo problema, tanto più interessante quando, come in questo caso, questo problema è un problema centrale per la cultura pittorica italiana e per quella europea. Perché da Bologna, centro della grande scuola carraccesca del Seicento, si irradiano delle correnti pittoriche della più grande importanza e la stessa cultura bolognese del Seicento si dirama in rivoli, in correnti molto differenziate tra loro, ciascuna con un proprio carattere o un proprio accento che costituiscono indubbiamente un tessuto estremamente vivo e importante» (Archivio Teche Rai, Arti e scienze – Cronache di Attualità, 10 giugno 1959).

²⁵ «Con l'attuale rassegna di Ca' Pesaro, dedicata alla Pittura del Seicento a Venezia, si conclude la serie annuale delle grandi mostre italiane, che a Roma ha messo in scena il Settecento, a Bologna il Seicento Emiliano [...]» (MARTINI 1959, p. 62). È quanto tiene a precisare,

recensione alla mostra di Ca' Pesaro a firma di Giuseppe Sciortino, e apparsa su «La Fiera Letteraria» del 5 luglio 1959, chiarisce perfettamente la vocazione di tali iniziative:

«A mano a mano che procedono gli studi delle varie tendenze su coloro che le determinarono o seguirono e sulle singole opere, le mostre antologiche diventano una necessità, specialmente per gli studiosi ma anche per quanti amano meglio conoscere il travaglio artistico nei secoli²⁶».

Lo stesso Zampetti si dimostra ben conscio del valore, se non «del vasto ripensamento, del generale e profondo riordinamento delle idee²⁷» che simili esposizioni avevano o avrebbero generato, portando talora «a veri capovolgimenti di giudizi e di posizioni critiche²⁸».

1.2. La riscoperta della pittura del Seicento a Venezia: una «strada irta di spine». Da Pitti '22 a Ca' Pesaro '59

«Dal 1922 ad oggi, una serie di mostre sul Seicento (Firenze, Napoli, Genova, Milano, Vicenza, Bologna) documenta il desiderio di fare maggior luce su tutto un secolo, quasi nel timore che la non buona nomea di cui esso gode possa essere attribuita solo al fatto di succedere a un altro secolo veramente d'oro. E per Caravaggio è andata bene: dopo gli studi del Longhi, che hanno consentito la esemplare mostra di Milano (1951) Caravaggio è entrato senz'altro nel cosiddetto limbo dei grandi. Ma ci sentiremmo di dire lo stesso dei caravaggeschi, dei manieristi, dei baroccheggianti, ecc.? Alla domanda abbiamo avuto più volte occasione di rispondere documentatamente con dei "no". E siamo lontani dal credere che la mostra della Pittura del Seicento a Venezia, apertasi in questi giorni a Ca' Pesaro, debba farci cambiar parere [...]²⁹».

«Il '600 italiano fu, in pittura, un gran secolo? Oppure ebbe soltanto un genio, Caravaggio, e per il resto visse sulla rendita lasciata dal secolo che l'aveva preceduto? A queste domande gli storici dell'arte avevano già risposto e il Seicento n'era uscito piuttosto malconcio. Ora c'è la tendenza a rivalutare, a riscoprire. Non per nulla la mostra di Bologna porta il titolo "Maestri della pittura del Seicento emiliano" 30».

peraltro, il sovrintendente delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, Vittorio Moschini, nel segnalare a Zampetti la presenza di alcune inesattezze contenute nel lancio della rassegna pubblicato su «Il Gazzettino» del 22 maggio 1959: «In tale giornale l'affermazione che questa di Venezia sarà la massima manifestazione culturale organizzata in tutta Europa – senza neppure limitare il periodo di tempo — mi sembra un po' avventata, tanto più che anche quest'anno, a parte le mostre di Roma e di Bologna, ve ne sarà una di vaste proporzioni a Londra, come sai bene» (ASDMV, Mostre d'Arte 1959, fasc. 15, Lettera inviata da Vittorio Moschini a Pietro Zampetti, 22.05.1959). La mostra londinese a cui Moschini fa riferimento è presumibilmente, quella sul movimento romantico tenutasi presso la Tate Gallery e la Arts Council Gallery.

²⁶ ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «La Fiera Letteraria», Pittura del Seicento a Venezia, 05 luglio 1959, di Giuseppe Sciortino.

²⁷ La pittura del Seicento a Venezia 1959a, p. XIX.

²⁹ ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «La Fiera Letteraria», Pittura del Seicento a Venezia cit.

³⁰ Ivi, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Oggi», Troppi quadri stancano il pubblico. Tre mostre rivalutano il '600 e il '700 ma confondono il visitatore per l'eccessivo numero di opere esposte, di Renzo Biasion.

Del tutto simili, le cronache di Giuseppe Sciortino e Renzo Biasion pubblicate all'indomani dell'inaugurazione della mostra di Ca' Pesaro sono scandite da una serie di quesiti che ruotano intorno a due principali capisaldi, fondamentali per comprendere lo stato degli studi sulla pittura italiana del Seicento in quel momento storico. È interessante, soprattutto, porre l'attenzione sulla considerazione riservatale da buona parte della critica, quantomeno da quella non propriamente partigiana della scuola veneta. Il primo è che, malgrado gli sforzi perpetrati con l'organizzazione di una serie di mostre volte a riesaminare e riscoprire questo secolo artistico, in Italia il Seicento sembrava poter contare sulla lezione di un solo grande maestro, ovvero Caravaggio. Il secondo punto fermo, complementare al precedente, riguardava il minor prestigio artistico delle altre correnti e scuole pittoriche considerate inferiori e, malgrado gli sforzi, senza possibilità di riscatto.

Ma la mostra organizzata da Pietro Zampetti va davvero interpretata come un'occasione mancata? Può consolare il fatto che, malgrado la cattiva fama di cui godeva il Seicento veneziano³¹, nel suo contributo sulla rivista «Oggi» Biasion giungesse alla conclusione che, in fin dei conti, la pittura veneziana non fosse inferiore a quella bolognese: «Il visitatore di entrambe le rassegne s'accorgerà che a Venezia, nel Seicento, non si dipingeva poi peggio che a Bologna³²».

In seconda istanza, vale la pena soffermarsi sulla scelta del titolo, per il quale l'artista e critico manifesta tutto il suo apprezzamento. La dicitura "La pittura del Seicento a Venezia" viene infatti ritenuta più modesta e più giusta rispetto a quella selezionata per la rassegna bolognese, "Maestri della pittura del Seicento emiliano", giudicata esagerata e pretenziosa se paragonata al valore artistico delle opere esposte³³.

È Remigio Marini a entrare ancora nel merito del titolo scelto per la mostra di Ca' Pesaro, che prefigura in maniera chiara le diffuse presenze di artisti *foresti* ma veneziani d'adozione. Lo storico dell'arte si focalizza sulla sottile distinzione tra le espressioni "Pittura del '600 a Venezia" e "pittura secentesca veneta", ritenendo la prima, ovvero quella adoperata dagli organizzatori della mostra, «*la più cauta e storicamente forse la più esatta*³⁴», in quanto prescindente dalle origini dei maestri che crearono la pittura a Venezia nel XVII secolo³⁵. Vi è poi un secondo aspetto da evidenziare. Proseguendo con la lettura dell'articolo, si può osservare come la posizione di Marini diverga in maniera piuttosto marcata da quelle di

³¹ Qui si tenga presente, nuovamente, il contributo di Biasion: «Finora il Veneto era rimasto indietro nella rivalutazione del Seicento. Soltanto Vicenza aveva dedicato, nel 1957, una grossa mostra al Maffei. Venezia però taceva, lasciando l'iniziativa a Genova, a Milano, a Bologna. La ragione, più che nella mancanza di interessamento, era da ricercarsi nel fatto che si riteneva il Seicento veneziano un periodo di decadenza, quindi trascurabile» (ibid.).

³² Ibid.

³³ «Davvero "tutti maestri" i pittori esposti? Non c'è un pizzico di esagerazione in questa dicitura? Più modesto, e più giusto, quello veneziano "La pittura del Seicento a Venezia"» (ibid.).

³⁴ ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Alto Adige», Le personalità dominanti del '600 veneto, di Remigio Marini.

³⁵ *Ibid.*

Sciortino o di Biasion. Pur riconoscendo che il Seicento pittorico veneto non possiede «le vette dei secoli viciniori³⁶», per Marini «l'intero '600 italiano parla essenzialmente veneziano e veneto³⁷», ed è a Venezia che confluiscono «le esperienze artistiche di tutta la penisola e [...] di tutto il continente: dalla Roma carraccesca e caravaggesca, da Genova e da Napoli, dalla Germania dalla Fiandra dalla Spagna³⁸. Non stupisce, dunque, che il critico definisca neoveneziani i Carracci «che rilanciano la grande pittura in Italia partendo dal Cinquecento lagunare³⁹»; neoveneziano sarebbe anche Pietro da Cortona, «creatore della grande decorazione barocca, e neoveneziana tutta o quasi la pittura seguente, romana italiana europea⁴⁰».

Per quanto calcate, tali considerazioni appaiono funzionali a far risaltare uno degli obiettivi della mostra: far comprendere e «toccare con mano perché nacque e come nacque quel Settecento veneto che fu il dominatore della pittura d'Italia e forse della pittura d'Europa⁴¹». È quanto dichiarato, a monte, dal commissario prefettizio del Comune di Venezia, Gerolamo Speciale, nella richiesta d'autorizzazione per l'organizzazione della mostra indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione e redatta il 20 dicembre 1958⁴². In egual modo, sulle pagine de «Il Resto del Carlino» una delle voci più autorevoli dell'epoca, Rodolfo Pallucchini, parla di «un secolo complesso e multiforme, [...] di faticosa ricerca e al tempo stesso di rinnovamento⁴³», che costituisce la premessa alla grande stagione pittorica del XVIII secolo⁴⁴.

Da questa rapida ricognizione, che lascia trasparire uno scenario fumoso e la sovrapposizione di punti di vista a tratti contrastanti, appare fin troppo chiaro che il cammino della mostra sulla pittura del Seicento a Venezia – e del suo recupero critico – sarebbe stato «pieno di spine⁴⁵». È quanto annuncia profeticamente, stando almeno alla cronaca di Leonardo Borgese, Giuseppe Fiocco alla cerimonia inaugurale, corrucciato «per non essere stato abbastanza consultato o per non esserlo stato affatto⁴⁶» nelle fasi organizzative della rassegna.

³⁶ *Ibid*.

³⁷ *Ibid*.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Cfr. ASDMV, Mostre d'Arte 1959, fasc. 15, Copia della lettera inviata dal commissario prefettizio Gerolamo Speciale al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 20.12.1958: «Proprio dalla collaborazione tra codesti pittori e i grandi artisti veneziani del tempo scaturirono le premesse necessarie per il rinnovamento della pittura veneziana che si attuò in modo così splendido nel secolo successivo».

⁴³ ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Il Resto del Carlino», Un secolo difficile, 27 giugno 1959, di Rodolfo Pallucchini.

⁴⁴ Citando fedelmente Pallucchini, in questo secolo «si gettano le basi della ripresa settecentesca» (ibid.).

⁴⁵ Ivi, da «Corriere della Sera», Seri dubbi sul quadro 120 alla Mostra del Seicento a Venezia, 27 giugno 1959, di Leonardo Borgese, p. 5.

⁴⁶ *Ibid*.

Che il riesame di una "scuola" pittorica condannata dalla critica a un lungo oblio sarebbe stato un percorso in salita era ben chiaro a Pietro Zampetti, conscio delle difficoltà di garantire unitarietà alla rassegna, e al contempo fiducioso di poter ottemperare al compito di dar forma all'ambizioso progetto. È quanto emerge dalla lettura di alcune missive indirizzate a Roberto Longhi, per annunciargli l'imminente organizzazione della mostra di Ca' Pesaro:

«Caro Professore.

l'idea della Mostra del 600 ha preso corpo dopo molte riflessioni e discussioni con i colleghi veneziani.

Dubbi ed incertezze non sono mancati anche da parte mia, anzi soprattutto da parte mia. È tuttavia sembrato utile, anzi necessario – dopo quanto è stato fatto per il 500 – un esame della pittura del 600.

Ella ha perfettamente ragione a mettermi in guardia sulla mancanza d'unità della manifestazione. Ma io credo e spero che le personalità dei singoli artisti presenti siano elemento sufficiente ad elevare il tono della Mostra ed a riscattarlo dai pericoli di una sciatteria da antologia provinciale.

Oso infine sperare che se riusciremo – con la presenza delle varie correnti artistiche attive a Venezia – ad avere una visione di quella che è stata la cultura artistica della città in quel secolo fortunato non avremo fatta cosa vana.

Le farò avere presto un progetto della Mostra dal quale potrà seguire i criteri che lo informeranno. Ed io spero, intanto, in una Sua benevola attesa. E grazie delle Sue osservazioni fatte a fin di bene.

La Mostra dei grandi "petits-maîtres" del 700 sarà fatta presto, cioè fra due anni Con i più cordiali saluti

Suo

Pietro Zampetti⁴⁷».

Il 13 febbraio seguente Zampetti proseguiva la sua presentazione dichiarando la sua intenzione di mettere in luce, accanto agli altri artisti, tra cui «qualche europeo, che a Venezia fu di passaggio per attingere alla pittura veneziana del 500⁴⁸», alcune grandi personalità «come quelle del Feti, del Liss, dello Strozzi, del Maffei, di Pietro Vecchia, del Celesti e soprattutto del mal conosciuto (dal pubblico) Mazzoni⁴⁹».

Riveste indubbiamente un certo interesse la decisione del direttore della mostra di condividere, fin da subito, la notizia con colui che era stato il principale detrattore del Seicento artistico veneziano, decretandone la damnatio memoriae. Su tale secolo, infatti, gravava ancora il peso dei giudizi negativi espressi dal

⁴⁷ Lettera di Pietro Zampetti a Roberto Longhi, Venezia, 10 gennaio 1959, Firenze, Archivio Roberto Longhi, II, 48, fasc. Zampetti, P. L'annuncio a Longhi dell'autorizzazione ad organizzare la mostra risaliva al 30 dicembre precedente, lettera nella quale chiedeva al critico di accettare di far parte del Comitato: «[...] Finalmente sono stato autorizzato ad organizzare la Mostra del 600 a Venezia. Siamo in ritardo ma cercheremo di guadagnare il tempo perduto, dovendosi inaugurare la Mostra in Giugno. 3 colleghi veneziani mi aiuteranno. E spero che lei vorrà darci man forte con i Suoi preziosi consigli. Riceverà non appena possibile una lettera "ufficiale" con l'invito – che spero accetterà – a far parte del Comitato» (Lettera di Pietro Zampetti a Roberto Longhi, Venezia, 30 dicembre 1958, Firenze, Archivio Roberto Longhi, II, 48, fasc. Zampetti, P.).

⁴⁸ Lettera di Pietro Zampetti a Roberto Longhi, Venezia, 13 febbraio 1959, Firenze, Archivio Roberto Longhi, II, 48, fasc. Zampetti, P.

⁴⁹ *Ibid*.

critico sulle pagine del *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946)⁵⁰, un esteso saggio che prendeva le mosse dalla visita alla già citata mostra curata da Pallucchini nel '45 e allestita presso le Procuratie Nuove in piazza San Marco. A testimoniare l'eco della «recisa clamorosa condanna⁵¹» pronunciata da Longhi ben tredici anni prima, la stimolante recensione all'esposizione di Ca' Pesaro a firma di Marziano Bernardi apparsa il 27 giugno 1959 su «La Stampa», dove il cronista chiama prontamente in causa alcuni passaggi dell'incipit del capitolo dedicato all'«Infelice Seicento»: «[...] alla morte del Tintoretto, la pittura veneziana boccheggia. [...] Viene il Seicento che, fra i cinque secoli, è il meno brillante a Venezia⁵²». Al contempo, Bernardi esorta il lettore a circostanziare la severa censura, senza dubbio subordinata, o quanto meno condizionata, dalla limitata «presenza del Seicento nella rassegna del '45⁵³» sia per autori che per numero di opere esposte⁵⁴.

È innegabile, in effetti, il carattere di incompletezza e frammentarietà che aveva connotato la rappresentazione del Seicento lagunare alla mostra del 1945, al quale era stata riservata una selezione di appena venti quadri, di cui un Liss, un Forabosco e un Carpioni, due Strozzi, due Mazzoni e due Langetti e, per finire, ben dieci dipinti della mano di Francesco Maffei, scelta, quest'ultima, ritenuta eccessiva da Longhi, alla luce della «svendita smaccata di tutti gli scampoli del Cinquecento locale⁵⁵» della quale non sarebbe stato esente neppure il pittore vicentino.

Il critico albese non sembrava aver dubbi su quelli che fossero i nomi da tenere in considerazione tra gli artisti attivi a Venezia nel XVII secolo: Sebastiano Mazzoni, «che è ancora il meglio di tutti⁵⁶», e Sante Peranda, pittore colto e sottile di cui piangeva l'assenza nella rassegna allestita da Pallucchini. La riflessione proseguiva poi con l'affermazione che il Seicento si sarebbe forse dovuto presentare per quello che era (ovvero, senza troppe pretese), «come fenomeno di impuntatura culturale⁵⁷», con una scelta di opere riunite in una sala che annoverasse, oltre a Peranda e Mazzoni, le due Storie di Sant'Andrea Avellino di Padovanino, una o due tele di Pietro della Vecchia, Il salvataggio miracoloso di Girolamo Forabosco conservato nella chiesa parrocchiale di Malamocco, qualche Maffei, un Giovanni Segala⁵⁸.

La replica di Longhi giungeva alle sue battute finali asserendo che «l'impresa degli espositori era, per questo secolo [il Seicento], quasi disperata⁵⁹», dove, come osserva argutamente Linda Borean, l'avverbio 'quasi'

⁵⁰ Cfr. LONGHI 1946.

⁵¹ Venezia, Archivio Ca' Pesaro (d'ora in poi ACP), MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «La Stampa», *Il fastoso spettacolo barocco della pittura del Seicento veneto*, 27 giugno 1959, di Marziano Bernardi, p. 3.

⁵² *Ibid.* La citazione è tratta da: LONGHI 1946, p. 32.

⁵³ ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «La Stampa», Il fastoso spettacolo barocco della pittura del Seicento veneto cit., p. 3.

⁵⁴ *Ibid*.

⁵⁵ LONGHI 1946, p. 34.

⁵⁶ Ivi, p. 33.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid*.

⁵⁹ *Ibid*.

poteva, tuttavia, lasciare aperto uno spiraglio per il riscatto di «una pittura tanto poco apprezzata e criticamente osteggiata⁶⁰». È solo guardando le cose da questa prospettiva che si può comprendere appieno la sollecitazione di Marziano Bernardi che, appropriandosi delle parole di Pietro Zampetti⁶¹, incitava il lettore a considerare l'esposizione di Ca' Pesaro non come un atto di superbia o «una "sfida" al giudizio dell'autorevolissimo critico, bensì, se mai, come un "invito" a riesaminarlo ed eventualmente a modificarlo⁶²».

E malgrado in alcuni passaggi dell'introduzione al catalogo gli elogi riservati alla pittura veneta possano sembrare, talvolta, un po' affettati – laddove, ad esempio, si parla di «un atto d'amore rivolto [...] verso la più grande scuola pittorica europea, la più grande per i genii che ha espresso, per l'ininterrotta continuità durata ben cinque secoli⁶³» – è nella chiusa che Zampetti riconosce, con grande onestà intellettuale, che «certamente Venezia non ha avuto nel Seicento la grandezza di altre scuole, ma non si può dire [...] che la sua pittura in tal secolo sia priva di vita⁶⁴», auspicando il fiorire di nuovi studi al fine di pervenire a una «storia completa⁶⁵».

Sconfessando in parte quanto asserito sempre da Zampetti – decisa è la replica di Longhi nell'annotare un perentorio «non vero» accanto al passaggio «nella bellissima serie delle Mostre veneziane, gli Artisti del Seicento non hanno trovato finora posto⁶⁶» riportato nell'introduzione al catalogo – va puntualizzato, infatti, che se la manifestazione capesarina rappresentava la prima importante rivelazione di questa scuola pittorica, all'epoca ancora largamente inedita⁶⁷, la rassegna organizzata da Pallucchini alle Procuratie Nuove nel 1945 e, soprattutto, la grande Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento tenutasi a Palazzo Pitti nel 1922, con la curatela di Ugo Ojetti e Nello Tarchiani, ne erano state un importante preambolo. Sono svariati i nomi degli artisti veneti, o considerati tali, che compaiono nella rosa di scelte dell'esposizione fiorentina: Fetti, Strozzi, Liss, Forabosco, Liberi, Maffei, Langetti, Fumiani, Tinelli, Zanchi, Della

⁶⁰ BOREAN 2019a, p. 298.

⁶¹ Cfr. La pittura del Seicento a Venezia 1959a, p. XXI. È innegabile, infatti, che qui il critico si appigliasse alle considerazioni formulate da Zampetti nell'introduzione al catalogo della mostra, peraltro già evocate da Borean (cfr. BOREAN 2019a, p. 298).

⁶² ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «La Stampa», Il fastoso spettacolo barocco della pittura del Seicento veneto cit., p. 3. Assumeva ancor più valore la già menzionata prolusione al Rotary Club di Venezia, dove Zampetti mette sul piatto l'urgenza e il dovere «di affrontare, una buona volta, il problema della pittura veneziana da un punto di vista critico e di vedere se veramente sia esistita una decadenza a Venezia in questo periodo, come da tante parti si continua a dire» (AV, Archivio personale Pietro Zampetti, Busta 27, Relazione pronunciata dal prof. Pietro Zampetti alla riunione conviviale del Rotary Club di Venezia cit., p. 3). Similmente, il già citato articolo apparso sul numero de «Il Gazzettino» del 27 giugno 1959 riportava: «[...] è opinione generalmente diffusa che Venezia sia stata grande nelle opere dei pittori del Cinquecento e del Settecento, mentre il Seicento avrebbe segnato un periodo di decadenza. Prima di condannare senza possibilità di appello la vasta creazione pittorica del Seicento a Venezia, è necessario conoscerla meglio e più a fondo» (La Mostra del Seicento a Ca' Pesaro cit., p. 4).

⁶³ La pittura del Seicento a Venezia 1959a, p. XXI.

⁶⁴ Ivi, p. XXIX.

⁶⁵ Ivi, pp. XXIX-XXX.

⁶⁶ *Ivi*, p. XX. Per la nota manoscritta di Longhi si veda la sua copia della prima edizione del catalogo conservata presso la biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi a Firenze.

⁶⁷ Cfr. VOLLE 2018, p. 73. Riprendendo le parole di Pietro Zampetti, la mostra nasceva «dal desiderio di «vedere» con gli occhi e con lo spirito, finalmente da vicino, tanti artisti e tante opere di cui molto si è parlato, ma molto poco si è visto» (La pittura del Seicento a Venezia 1959a, p. XXI).

Vecchia, ... Alcuni di essi, come Tiberio Tinelli, vengono debitamente lodati in quella che può essere intesa come una vera e propria ricostruzione virtuale della mostra: stiamo parlando delle note e impressioni, prodighe di particolari, date alle stampe dalla contessa Margherita Nugent nel 1925 e nel 1930⁶⁸.

Da un punto di vista critico, il Seicento veneto poteva contare sull'apporto imprescindibile di Nicola Ivanoff, autore di numerosi e variegati studi che spaziavano dai pittori forestieri Sebastiano Mazzoni e Domenico Fetti ai "locali" Francesco Maffei o Pietro Liberi⁶⁹, su alcuni contributi di Rodolfo Pallucchini⁷⁰ e, soprattutto, sulle «solide fondamenta⁷¹» dell'«edificio critico del Seicento lagunare⁷²» gettate trent'anni prima proprio da Giuseppe Fiocco con la pubblicazione del pioneristico volume sulla Pittura veneziana del Seicento e Settecento (1929)⁷³. Era nuovamente Remigio Marini a sottolineare la necessità di nuovi sviluppi delle ricerche, da costruire «su quelle fondamenta⁷⁴», allora possibili grazie al materiale offerto dalla mostra di Ca' Pesaro. Ma si dovevano pure «estirpare» i pregiudizi di cui era stato vittima, per lungo tempo, questo secolo pittorico:

«Naturalmente il non aver guardato e il non aver voluto guardare fino a qualche anno addietro quest'epoca rimasta oscurissima tra tutte le altre in terra veneta hanno generato una quantità di pregiudizi e di falsi giudizi che non era agevole in pochi anni estirpare. Non lo poteva da solo Giuseppe Fiocco ch'è pure, come s'è visto, il più ferrato in materia; [...] quel secolo presenta ancora non poche figure da ridimensionare, non pochi collegamenti da rivedere, l'intero panorama critico, infine, da ricostruire⁷⁵».

⁶⁸ Cfr. NUGENT 1925; ID. 1930.

⁶⁹ Cfr. IVANOFF 1939; ID. 1942; ID. 1944; ID. 1947; ID. 1948; ID. 1949; ID. 1950; ID. 1951; ID. 1952a; ID. 1952b; ID. 1953a; ID. 1953b; ID. 1953c; ID. 1953c; ID. 1953c; ID. 1956b; ID. 1956c; ID. 1956c; ID. 1957; ID. 1958.

⁷⁰ Si consideri, soprattutto, PALLUCCHINI 1934 o, ancora, ID. 1951.

⁷¹ MARINI 1959, p. 3.

⁷² *Ibid.*

⁷³ FIOCCO 1929a. Ma si vedano anche i contributi precedenti: ID. 1921; ID. 1921-1922; ID. 1922-1923; ID. 1924-1925; ID. 1926; ID. 1928-1929. Sul peso degli studi di Fiocco per la riscoperta del Seicento veneziano si vedano, tra gli altri, il contributo di Alberto Martini («una mostra che Pietro Zampetti ed i suoi collaboratori [...] hanno potuto realizzare così egregiamente soltanto grazie ai precedenti illuminati lavori del Fiocco, il patriarca dei nostri studi d'arte veneta, e ancora dell'Ivanoff e del Pallucchini»: (MARTINI 1959, 4, p. 62) e quello, più severo, di Giuseppe Sciortino («Venezia, nella gara apertasi per rivalorizzare il Seicento, viene buon'ultima: il senso diffuso di "poco rilevante" e la nota condanna del Longhi [...] hanno forse fatto ritardare l'attuale tentativo che, in senso rivalutativo, poggia sugli studi accurati ed onesti ma criticamente forse poco penetranti del Fiocco»: ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «La Fiera Letteraria», Pittura del Seicento a Venezia cit.).

⁷⁴ Marini 1959, p. 3.

⁷⁵ *Ivi*, p. 4.

2. Il progetto prende forma. Selezionare, pubblicizzare, esporre

2.1. Le opere si svelano al pubblico: *vernissages*, conferenze, concerti e strategie di comunicazione

«Trasmetto a cotesto Ministero una domanda del Commissario Prefettizio del Comune di Venezia perché venga autorizzata una grande mostra dedicata alla Pittura del Seicento in questa città, da tenere come di consueto nella prossima estate.

 $[\ldots]$

Anche per mio consiglio, la Mostra sarà quasi certamente tenuta a Palazzo Pesaro, in modo da avere un ambiente non solo spazioso ma altresì all'unisono con il materiale da esporre, dal punto di vista artistico. Se a Palazzo Pesaro trovarono una degna sede le mostre di Tiziano e del Tintoretto, tanto più dovrebbe trovarvi un ambiente adatto questa della Pittura del Seicento.

 $[\ldots]^1$ ».

Nella richiesta di autorizzazione inoltrata il 23 dicembre 1958 alla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione il sovrintendente delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, Vittorio Moschini, definisce in questi termini lo spazio scelto per allestire la mostra La Pittura del Seicento a Venezia. Già sede di due Biennali di Arte Antica dedicate a Tiziano (1935) e Tintoretto (1937) e fresca di restauri svoltisi nei mesi precedenti la mostra per eliminare «rifacimenti del tutto arbitrari²», in quell'estate del 1959 la grande dimora patrizia si risvelava al pubblico «in tutto il suo originale splendore³». Essendo poi il suo principale artefice, Baldassarre Longhena, uno dei massimi esponenti dell'architettura lagunare del XVII secolo, il Palazzo Pesaro sul Canal Grande risultava doppiamente confacente a proseguire tale tradizione che, come si è già detto, andava ad arricchire l'offerta culturale veneziana nella stagione estiva degli anni di pausa della Biennale.

«La Mostra, infatti, non è fine a se stessa. Essa rappresenta come le altre manifestazioni artistiche in programma per la prossima "stagione" uno strumento capace di attirare a Venezia determinate correnti turistiche e quindi di provocare un maggior giro d'affari che andrà a tutto beneficio dell'economia veneziana⁴».

Proprio nell'ottica di incentivare il turismo e rinfoltire il calendario degli eventi, nel dicembre del 1958 veniva dato parere favorevole per l'organizzazione di altre mostre da inaugurarsi nella primavera

¹ ASDMV, *Mostre d'Arte 1959*, fasc. 15, Lettera raccomandata di Vittorio Moschini al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 23.12.1958.

² Anteprima a Ca' Pesaro, «Il Gazzettino», 24 giugno 1959, p. 4.

³ Ibid.

⁴ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, Corrispondenza - Stampa, da «L'Unità», La "Mostra del '600" finalmente si farà cit.

dell'anno seguente, a stabilire una vera e propria staffetta con la mostra sul Seicento. Dalle pagine del «Giornale del Mattino»⁵ o, ancora, de «L'Avvenire d'Italia» veniamo infatti a conoscenza che «il commissario prefettizio dott. Speciale ha ora dato l'autorizzazione ad organizzare la mostra, che si accompagnerà con la personale di Alessandro Milesi, la Biennale nazionale degli incisori, e le «Rassegne scambio» degli artisti viennesi, jugoslavi e polacchi ». Organizzata dalla Socia della Taverna con catalogo a cura di Guido Perocco, la rassegna su Milesi, accolta presso la Sala Napoleonica del museo Correr, sarebbe rimasta aperta dal 18 aprile al 18 maggio, mentre la Biennale dell'incisione italiana contemporanea, inauguratasi il 25 aprile, si sarebbe conclusa il 31 maggio successivo. Ma come riporta puntualmente Leonardo Borgese nella sua cronaca per il «Corriere della Sera», il medesimo giorno della vernice della mostra di Ca' Pesaro, ovvero nella serata del 23 giugno, «all'Isola di San Giorgio, all'Istituto di Storia dell'Arte del Centro di Cultura e Civilta⁷», ci sarebbe stata l'«inaugurazione della Mostra dei 'Disegni veneti del Settecento nella Collezione Paul Wallraf⁹, con un bel concerto di musiche del Settecento (Bonporti, Caldara, Albinoni)⁸». In una lettera del 10 giugno Giuseppe Fiocco, direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Cini, prende gli ultimi accordi con Zampetti affinché non vi siano accavallamenti di orario per l'inaugurazione delle due rassegne.

«Caro Zampetti,

d'accordo dunque per l'inaugurazione della nostra Mostra di disegni per la sera – ore 21.15 – del 23 giugno. Prima dell'apertura della Mostra, ci sarà un breve concerto di musiche venete del '600 e '700, in onore di critici e giornalisti convenuti a Venezia per la Mostra del '600.

Ti sarei grato di porre in qualche punto del catalogo che stai preparando un ringraziamento per la collaborazione dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione G. Cini.

Grazie e cordiali saluti del tuo G. Fiocco⁹»

Rispetto alle mostre che l'avevano preceduta, tuttavia, quella allestita nel 1959 presso Ca' Pesaro poneva un problema ulteriore, ossia quello della durata, così ben dichiarato da Vittorio Moschini nei suoi

⁵ Cfr. Ivi, da «Giornale del Mattino», Una mostra a Venezia di pittura del Seicento, 21 dicembre 1958, s.a.

⁶ Ivi, da «L'Avvenire d'Italia», Confermata la mostra del Seicento a Venezia, 23 dicembre 1958, s.a. Per più dettagliate informazioni sull'apertura della Mostra degli artisti viennesi, si veda l'articolo apparso su «Il Gazzettino» il 28 giugno, grazie al quale si apprende anche che la mostra, con ingresso gratuito, si concluse il 18 luglio seguente: «Questa mattina, alle ore 11, avrà luogo in Sala Napoleonica l'annunciata inaugurazione della Mostra degli Artisti della «Künsterhaus » di Vienna. La rassegna che – come è noto – viene a realizzare lo scambio con la Mostra degli artisti veneziani a Vienna, tenutasi l'anno scorso, presenta un interessante panorama della pittura contemporanea austriaca, attraverso un centinaio di opere di una quarantina di artisti» (Apertura della Mostra degli artisti viennesi, «Il Gazzettino», 28 giugno 1959, p. 5).

ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Corriere della Sera», Seri dubbi sul quadro 120 alla Mostra del Seicento a Venezia cit., p. 5.

⁸ *Ibid.* In un articolo apparso su «Il Gazzettino» il 15 ottobre 1959 viene registrato il crescente interesse e successo di pubblico registrato dalla mostra *Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini*, organizzata sempre in quell'anno dall'Istituto di Storia dell'Arte del Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini con la curatela di Alessandro Bettagno (*La Mostra del Pellegrini*, «Il Gazzettino», 15 ottobre 1959, p. 5).

⁹ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 210, s/fasc. 7, *Varie*, Lettera di Giuseppe Fiocco a Pietro Zampetti, 10.06.1959.

interventi che vanno ad aprire la prima riunione della Commissione consultiva della mostra, tenutasi il 17 gennaio 1959 nell'ufficio di Zampetti. Nel verbale della seduta il segretario della Commissione, Giuseppe Maria Pilo, trascriveva infatti l'iniziale suggerimento del soprintendente di limitarne a due-tre mesi l'apertura «con l'intento di dar maggior tempo alla studio preparatorio e di limitare il passivo¹⁰». L'idea di Moschini sembra del tutto ragionevole: siamo del resto a conoscenza del ritardo con cui era stata approvata la manifestazione e del tempo ridotto a disposizione per condurre le dovute ricerche e inoltrare le domande di prestito. Eppure, la proposta di Moschini incontra la ferma opposizione di Zampetti, prontamente registrata da Pilo, e determinata, senza dubbio, da ragioni di carattere turistico e di continuità rispetto alle date tradizionali delle precedenti Biennali d'Arte Antica. Per il suo direttore la rassegna doveva occupare lo stesso periodo di quelle antecedenti, per una durata totale di quattro mesi. Comunicando quello che sarebbe diventato, grosso modo, il calendario definitivo dell'esposizione, la cerimonia inaugurale per le autorità e l'apertura al pubblico venivano fissate, rispettivamente, nella mattinata e nel pomeriggio di sabato 27 giugno¹¹, mentre la chiusura nella giornata di sabato 24 ottobre (sarà, poi, domenica 25)¹². Per la vernice dedicata ai giornalisti e agli addetti ai lavori venivano scelte, invece, le giornate del 23 e 24 giugno¹³.

È una lettera del 29 maggio che Zampetti invia ad Antonio Colsanti, direttore dell'Azienda comunale di navigazione interna e lagunare, a fornirci ulteriori dettagli sull'avvio della manifestazione. In questa data il direttore della mostra inoltrava la richiesta per predisporre un pontile che consentisse l'accesso alla mostra e che doveva «essere efficiente fin dal mattino del giorno 23 Giugno¹⁴» per i giornalisti invitati al vernissage, ma che sarebbe stato messo in funzione per il pubblico «non prima delle ore 14 del giorno 27

¹⁰ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione Consultiva, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959, p. 1. Sulle preoccupazioni legate all'eccedenza del passivo generata dall'organizzazione della mostra si veda la lettera, già citata da Borean (cfr. BOREAN 2019a, p. 299), che Zampetti invia a Pallucchini il 18 novembre 1958, ovvero quando sono ancora incerte le sorti della mostra: «Il Consiglio Comunale deve ancora approvare il bilancio del 1958. La Mostra grava, invece, sul bilancio del 1959. Quando, quest'ultimo, potrà essere varato? Tutta qui è la questione, ed io, evidentemente non posso affrontare spese di alcun genere, né prendere iniziative senza averne l'autorizzazione. Tra l'altro una Mostra comporta un passivo notevole, che non è mai inferiore ai 20 milioni di lire e che, anzi, è più realistico fissare intorno ai 30» (Università degli Studi di Udine, Biblioteca umanistica e della formazione, Archivio Rodolfo Pallucchini, I. Carteggio, b. 8, Corrispondenza degli anni 1958-1960, fasc. 1, 1958, sfasc. Zampetti Pietro; ma anche: AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione Consultiva, Lettera di Pietro Zampetti a Rodolfo Pallucchini, 18.11.1958).

¹¹ Come si evince dall'invito alla cerimonia inaugurale, l'appuntamento per le autorità era fissato alle ore 10.45 (ACP, Mostra Pittura 600 a Venezia, Fasc. B, Invito su cartoncino carta patinata, con illustrazione a fronte, "Mostra della pittura del 600 a Venezia e nel Veneto", inaugurazione del 27 giugno 1959), mentre alle 17.30 la mostra avrebbe aperto le porte al grande pubblico: «Nella sontuosa cornice longheniana di Ca' Pesaro s'inaugura nel pomeriggio di oggi, alle 17,30, presente il Ministro della Pubblica Istruzione, sen. Giuseppe Medici "La Pittura del Seicento a Venezia"» (La Mostra del Seicento a Ca' Pesaro cit., p. 4).

¹² AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione consultiva*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 1.

¹³ *Ibid*. Come si può leggere sul biglietto di invito, l'accesso alla mostra, per ambedue le giornate, era fissato dalle 9 alle 12 e dalle 16 alle 20 (cfr. ACP, Mostra Pittura 600 a Venezia, Fasc. B, Invito su cartoncino, "*Mostra della pittura del 600 a Venezia e nel Veneto*", vernice dei giorni 23 e 24 giugno 1959).

¹⁴ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 1, *Organizzazione*, Lettera di Pietro Zampetti ad Antonio Colsanti, direttore dell'A.C.N.I.L. (Azienda Comunale Navigazione Interna Lagunare), 25.05.1959.

Giugno p.v. poiché in mattinata» doveva «essere tenuto a disposizione esclusivamente per le Autorità invitate all'inaugurazione della manifestazione¹⁵».

Dalla minuta di un'altra missiva indirizzata sempre da Zampetti al vice commissario del Comune di Venezia, nonché presidente della Commissione consultiva, Giovanni Giagu, apprendiamo invece ulteriori dettagli sullo svolgimento del vernissage, come ad esempio del pranzo offerto a giornalisti e critici nella giornata del 23 giugno presso la trattoria Da Romano a Burano, con ritorno a Venezia previsto intorno alle ore 16¹⁶.

«[...] Si inizierà, a Ca' Pesaro, alle ore 9 del giorno 23. Per le ore 12 e 30 è prevista, con apposito vaporino, la gita a Burano ove, nella Trattoria "Da Romano", il Comune offrirà la tradizionale colazione ai giornalisti e critici invitati alla manifestazione¹⁷».

Ma a destare particolare interesse sono gli scambi tra Zampetti e Cesare Gnudi, sovrintendente alle Gallerie di Bologna, e inerenti la contingenza tra la mostra veneziana e quella bolognese dedicata ai Maestri della pittura del Seicento emiliano, aperta dal 26 aprile al 5 luglio dello stesso anno, per la quale Zampetti auspicava il prolungamento della sua durata di almeno un mese, al fine di permettere ai «bravi studiosi» provenienti dall'estero di approfittare di entrambe le mostre. Così riporta la bella lettera che Zampetti scrive a Gnudi in data 17 febbraio 1959:

«Caro Gnudi,

quando la Vostra Mostra si chiuderà, si aprirà la nostra, tipo gioco della staffetta: cosa bellissima per gli agoni sportivi e per la fiaccola di Olimpia, ma forse non altrettanto per i bravi studiosi, che venendo in Italia avrebbero piacere di visitare entrambe le manifestazioni.

Non vi sarebbe possibile ritardare, magari soltanto di un mese, la chiusura della Vostra manifestazione, che si annunzia tanto bella e interessante?

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Scicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 1, Cerimonia inaugurale, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Giovanni Giagu, vice commissario straordinario del Comune, presidente della Commissione Consultiva della Mostra della Pittura del Seicento, 08.06.1959. Come viene specificato nel "Buono per la colazione a Burano", fornito ai convitati, l'appuntamento al ristorante era fissato per le ore 13, con partenza del motoscafo alle ore 12.30 dal pontile di Ca' Pesaro (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 218, s/fasc. 16, "Organizzazione" – Ordinanze, Buono per la colazione a Burano).

¹⁷ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 1, Cerimonia inaugurale, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Giovanni Giagu cit. Data, infine, la concomitanza dell'inaugurazione della mostra di Ca' Pesaro con quella sugli artisti viennesi prevista per il giorno seguente, 28 giugno, all'inizio del mese Zampetti inviava al Soprintendente della Fenice, Virgilio Mortari, una missiva chiedendogli di prendere in esame l'opportunità di aprire la Fenice con una serata di gala (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 217, s/fasc. 16, Corrispondenza, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Virgilio Mortari, soprintendente della Fenice, e, per conoscenza, a Giovanni Giagu, commissario straordinario del Comune di Venezia, 01.06.1959). Purtroppo l'idea non poté concretizzarsi per mancanza di tempo. Il 17 giungo seguente, infatti, Mortari informa Zampetti che «il Presidente dell'Ente ha disposto fin dal 6 maggio scorso che non si prendano impegni senza l'approvazione del Comitato, e dispero ormai che la riunione del Comitato possa aver luogo in tempo utile per dar corso al tuo bel progetto» (ivi, Lettera inviata da Virgilio Mortari, soprintendente della Fenice, a Pietro Zampetti, 17.06.1959).

Purtroppo a noi non è possibile anticipare l'apertura, perché siamo in ritardo con la preparazione. Pensaci e sappimi dire qualche cosa.

Tanti cari saluti, (Pietro Zampetti)¹⁸»

Rammaricato di non poter anticipare l'apertura della rassegna di Ca' Pesaro, a causa dei tempi stretti a disposizione, in questa prima fase Zampetti sembra rassegnato all'idea che le due «Mostre si sfuggano l'un l'altra¹⁹», sperando, in extremis, in una proroga della rassegna bolognese di anche soltanto una settimana²⁰. Da quanto emerge da una lettera inviata da Cesare Gnudi a Zampetti qualche mese più tardi, in concomitanza con l'apertura della mostra veneziana, effettivamente tale proroga venne infine messa in atto, posticipando di qualche giorno la chiusura dell'esposizione allestita presso l'Archiginnasio di Bologna²¹. È la dimostrazione della presa di coscienza definitiva dell'importanza di creare continuità tra manifestazioni diverse ma complementari, proseguendo quella missione di riscoperta del Seicento italiano quale secolo pittorico. Per far in modo che ciò accadesse era quantomai indispensabile suscitare l'interesse di stampa e critica, e di ciò Zampetti era perfettamente consapevole. Ad attestarlo è il promemoria dattiloscritto, con alcune annotazioni a penna, conservato tra le carte del fascicolo inerente l'organizzazione della mostra, e in cui vengono stilati sia un elenco degli impegni e delle scadenze da rispettare, sia un calendario indicativo dei comunicati da trasmettere alle testate giornalistiche.

«[…]»

Comunicati:

- n. 1 Dicembre
- n. 2 Gennaio (date precise e sede della Mostra)
- n. 3 Febbraio (Membri del Comitato)
- n. 4 e 5 Marzo (Artisti ed opere che verranno esposte)
- n. 6 Aprile (opere che verranno dall'Estero)
- n. 7 Maggio (adesione delle Personalità a far parte del Comitato d'Onore: Presidente della Repubblica, ecc. ecc.)
- nn. 8-9-10 Maggio Giugno due comunicati dedicati ancora ad opere ed artisti presenti alla Mostra, con accenno alle tendenze critiche, e uno, infine, dedicato all'allestimento delle sale.

¹⁸ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 210, s/fasc. 7, *Varie*, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Cesare Gnudi, soprintendente alle Gallerie di Bologna, 17.02.1959.

¹⁹ Ivi, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Cesare Gnudi, soprintendente alle Gallerie di Bologna, 02.03.1959.

²¹ Come apprendiamo dalla missiva, incentrata sul trasferimento di due opere di Scarsellino (cat. 3-4) da Bologna a Venezia per venir esposte presso Ca' Pesaro, la rassegna bolognese restava ancora aperta fino al 5 luglio, consentendo, tuttavia, agli studiosi stranieri di recarvisi fino all'11-12 luglio successivo, seppur su richiesta: «[...] Noi i quadri non li tireremo già dalle pareti immediatamente, ma lasceremo in piedi tutta la baracca per altri cinque o sei giorni dopo il 5 in modo da rendere possibile eventualmente la visita al Seicento Emiliano anche di quegli studiosi stranieri che certamente saranno alla «vernice» veneziana in buon numero. Pertanto puoi calcolare che per costoro la Mostra bolognese sarà visibile, a richiesta, almeno fino all'11-12. Ti saremo gratissimi anzi se tu avrai occasione di farlo sapere a chi ritieni possa esserne interessato» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Lettera di Cesare Gnudi, soprintendente alle Gallerie di Bologna, a Pietro Zampetti, 23.06.1959).

fine di maggio: lettere ai giornalisti²²».

Alla luce di una tale programmazione è comprensibile la delusione manifestata da Vittorio Moschini nel segnalare a Zampetti gli errori presenti in un articolo uscito su «Il Gazzettino» circa un mese prima dell'apertura della mostra, dove il nome di Carpioni viene confuso con Caporioni²³. In egual modo Moschini reputa «discutibile definire «di gusto settecentesco veneziano» il Palazzo Pesaro ideato dal Longhena e sia pure completato nel Settecento²⁴». Pronta e un po' piccata è la risposta di Zampetti che ribatte dicendosi non «responsabile degli svarioni pubblicati dai giornalisti, tanto più quando attingono qua e là le loro "notizie" senza risalire alla fonte responsabile²⁵»; ma manifesta, al contempo, una certa soddisfazione per la riuscita dell'operazione pubblicitaria intorno alla rassegna. Il direttore prosegue, infatti, affermando: «se la manifestazione è fin d'ora esaltata al massimo, non sarò io certo a dolermene²⁶». E ad "esaltare" la manifestazione contribuirono, sicuramente, le locandine e i manifesti affissi nei luoghi strategici della città, comprendenti alberghi, garage, monumenti e biblioteche veneziani, ma anche musei ed enti culturali sparpagliati sul territorio italiano, così come documentato da un nutrito dossier conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Venezia contenente le liste di distribuzione e collocamento di tali materiali²⁷.

Di questo *battage* massivo restano, inoltre, copie delle piante topografiche di Venezia (**fig. 1**), in cui si trovano segnalati alcuni tra i principali musei, palazzi e scuole, debitamente cerchiati in blu²⁸. Attraverso la consultazione delle fotografie e della corrispondenza con l'Ufficio compartimentale delle Ferrovie dello Stato si può apprezzare, ancor di più, il meticoloso lavoro svolto da Zampetti nel precisare il punto esatto della stazione di Venezia Santa Lucia in cui doveva collocarsi lo striscione di propaganda²⁹ (**fig. 2**).

²² AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 1, Organizzazione, Promemoria mostra del Seicento.

²³ «Caro Zampetti, mi permetto di segnalarti l'opportunità che nei riguardi della Mostra del Seicento vengano diramati dei comunicati tali da escludere le solite inesattezze dei giornali, se non proprio gli shagli di stampa come quello piuttosto divertente delle opere del Caporioni, che si legge nell'odierno Gazzettino» (ASDMV, Mostre d'Arte 1959, fasc. 15, Lettera di Vittorio Moschini a Pietro Zampetti, 22.05.1959).

²⁴ Ibid.

²⁵ Ivi, Lettera di Pietro Zampetti a Vittorio Moschini, 23.05.1959.

²⁶ Ihid.

²⁷ Qui si faccia riferimento alla documentazione contenuta nella busta 217 presso l'Archivio Municipale della Celestia: AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 217, s/fasc. 16, *Corrispondenza*.

²⁸ Tale opuscolo informativo veniva stampato anche in francese e in inglese per venir distribuito ai turisti stranieri (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 218, s/fasc. 16, *Contabilità*, Preventivo della PUBBLITUR – Organizzazione pubblicità turistica alla Direzione delle Belle Arti del Comune di Venezia per la stampa degli opuscoli informativi della Mostra, 20.04.1959).

²⁹ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 217, s/fasc. 16, Corrispondenza, Lettera di Pietro Zampetti all'Ufficio Compartimentale delle Ferrovie dello Stato Sezione Commerciale e del Traffico Stazione di Santa Lucia, 09.06.1959. La lettera di Zampetti menziona due fotografie allegate tuttavia impossibili da identificare in quanto nel fascicolo conservato presso l'Archivio Municipale della Celestia sono contenute ben sei diverse fotografie recanti altrettante proposte di affissione dei manifesti (realizzati con pennarello nero su carta fotografica) in diversi punti della stazione o con diversa mise en page (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 217, s/fasc. 16, Corrispondenza). Non è di maggior aiuto la risposta del direttore del Compartimento delle ferrovie, il quale dà il nulla osta al collocamento delle strisce indicate nelle

Oltre ad un massiccio dispiegamento di forze editoriali, la mostra poteva contare, infine, sulla pubblicità garantitale dal mezzo radiofonico e televisivo attraverso promozioni e lanci, nonché su una solida programmazione culturale e di promozione turistica della città. L'impostazione adottata era quella già rodata durante la mostra di Pitti del '22 e, ancor più, con quella dedicata al Settecento italiano, allestita presso il Palazzo della Biennale a Venezia nel 1929 sotto la direzione di Nino Barbantini. Una manifestazione, quest'ultima, nata in seno alla Venezia del conte Giuseppe Volpi di Misurata, "nuovo Doge" fautore della rinascita economica e della riconversione industriale della città. Già Ministro delle Finanze del Regno d'Italia dal 1925 al 1928 e all'epoca Primo procuratore di San Marco, il conte Volpi si dimostrava egualmente attento alla dimensione culturale di Venezia, spinto dal desiderio di riportare la Serenissima agli antichi fasti e a quel ruolo di protagonista che aveva rivestito proprio nel Settecento, poi inesorabilmente perduto³⁰. Più volte direttore della Biennale di Venezia, a lui si deve l'ideazione della Mostra internazionale d'arte cinematografica (1932).

Com'era già accaduto per la precedente rassegna³¹ veniva infatti concesso ampio spazio alle rappresentazioni teatrali e ai concerti di musica barocca (nella fattispecie di madrigali) organizzati in collaborazione col conservatorio di musica Benedetto Marcello³². Per la scelta di opere e musiche, il filo conduttore era costituito – *ça va sans dire* – dal tema della mostra³³. Come tiene a sottolineare il Ministro dell'Istruzione Giuseppe Medici nel suo discorso inaugurale, laddove entra nel merito dei concerti di musica veneziana: «[...] tutti i vari aspetti della civiltà di questo secolo saranno presentati e valorizzati attraverso una serie di celebrazioni che veramente onorano la Città³⁴». E se nel '29 il teatro La Fenice era stato lo sfondo di alcune commedie di

fotografie n. 6 o n. 5 (cfr. ivi, Lettera del direttore del Compartimento a Pietro Zampetti, 16.06.1959), poiché le fotografie presenti nella busta, sicuramente delle copie delle immagini spedite all'Ufficio Compartimentale, non sono numerate.

³⁰ Cfr. MESSINEO 2012, p. 172.

³¹ Per quanto riguarda valutazioni di questo genere sulla mostra del 1929 cfr. *ibid*.

³² È quanto si apprende dalla lettura del discorso inaugurale del ministro dell'istruzione Giuseppe Medici, del quale è conservata una copia dattiloscritta presso l'Archivio comunale della Celestia (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 1, *Cerimonia inaugurale*, Discorso inaugurale della mostra tenuto dal Ministro dell'Istruzione Giuseppe Medici, p. 6), nonché dalle varie *brochures* pubblicitarie degli eventi musicali previsti a Venezia per l'estate 1959.

³³ Qui vale la pena menzionare la lettera del giornalista e critico Luigi Ferrante che sottopone a Zampetti la proposta ricevuta da parte del teatro stabile di Trieste di occuparsi dei testi di «un breve ciclo di rappresentazioni teatrali allestite secondo il gusto, il costume secentesco della Commedia dell'arte» nella successiva stagione teatrale, e di allestire in anteprima lo spettacolo a Venezia durante il mese di agosto (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 210, s/fasc. 7, Varie, Lettera di Luigi Ferrante a Pietro Zampetti, 24.05.1959). Probabilmente il progetto non andò in porto per mancanza di fondi da parte del Comune di Venezia, a cui veniva chiesta una sovvenzione di «due milioni per un mese di recite, un milione per due settimane» (ibid.). Sembra cadere invano ogni tentativo di persuasione messo in atto da Ferrante, che conclude dicendo: «Ho segnalato al dr. Soncin l'offerta [...]: Soncin mi ha cortesemente risposto che l'iniziativa gli sembra personalmente molto interessante, che forse, è possibile trovare un finanziamento nelle "pieghe" del bilancio ma che il Commissario è contrario ad ulteriori spese. Mi rivolgo dunque a lei che ha progettato e realizzato la Mostra del Seicento [...]: se crede, spenda qualche parola per appoggiare l'iniziativa [...] che potrebbe rappresentare un utile contributo del turismo alle manifestazioni organizzate dal suo ufficion (ibid.).

³⁴ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 1, *Cerimonia inaugurale*, Discorso inaugurale della mostra tenuto dal Ministro dell'Istruzione Giuseppe Medici cit., p. 6. Sulla presenza del ministro all'inaugurazione in qualità di delegato in rappresentanza del Governo cfr. *ini*, Lettera di Giuseppe Migliore, prefetto di Venezia, a Gerolamo Speciale, commissario straordinario del Comune di Venezia, 25.06.1959.

Goldoni e Gozzi³⁵, in quell'estate del 1959 tutti i riflettori erano puntati su Claudio Monteverdi, personalità artistica al centro delle Vacanze Musicali con un festival a lui interamente dedicato dal 4 al 18 settembre, l'organizzazione di un convegno di studi monteverdiani³⁶ e, non da ultimo, l'allestimento di una mostra in suo onore presso il conservatorio Benedetto Marcello, aperta al pubblico dal 22 agosto al 18 settembre³⁷.

Ad inaugurare il Festival monteverdiano il 4 settembre era la prima opera teatrale composta dal musicista, l'Orfeo, «una delle tre, insieme al Ritorno di Ulisse e all'Incoronazione di Poppea, che siano giunte sino a not³⁸». A tale manifestazione si aggiungevano due concerti di musica profana, tenutisi l'8 e il 13 settembre seguenti presso Ca' Pesaro, e comprendenti il primo Il Combattimento di Tancredi e Clorinda, Se i languidi miei sguardi, Se pur destina e il Lamento d'Arianna (secondo la stesura monodica originale)³⁹, mentre il secondo prevedeva «ancora il « Lamento d'Arianna » (nella stesura a cinque voci) e alcuni madrigali⁴⁰». Spettava alla musica sacra il compito di chiudere la manifestazione il 18 settembre con l'esecuzione di «una delle più grandi e grandiose opere di Monteverdi, il Vespro della Beata Vergine, per soli, coro e orchestra, sotto la direzione del Maestro Franco Capuana nel Salone della Scuola Grande di S. Rocco⁴¹».

«La Direzione delle Belle Arti del Comune di Venezia nel programma delle attività indette in occasione della Mostra della Pittura del Seicento, ha preparato in collaborazione con le "Vacanze Musicali" del Conservatorio Benedetto Marcello, un ciclo di concerti di Musica Barocca.

[...]

Tale ciclo, troverà l'ambiente più corrispondente nel suggestivo palazzo del Longhena e nelle sale che ospitano la Mostra, e costituirà ideale sintesi tra arti figurative e musica. Nell'ambito di questo ciclo verrà adattata

³⁵ Cfr. MESSINEO 2012, p. 172.

³⁶ Per informazioni più dettagliate sul convegno, si veda l'articolo uscito sul numero de «Il Gazzettino» del 2 settembre 1959: Ai Corsi di musicologia, ad alcune delle lezioni concerto, ma soprattutto al Convegno appositamente organizzato, il compito, arduo, complesso nulla sua vastità, di trattare, in un nutrito numero di relazioni e di lezioni, tutti gli aspetti dell'arte monteverdiana. A tale scopo sono stati invitati con largo criterio culturale e quindi scelti fra letterati, musicisti, musicologi e critici, Arnold, Bacchelli, Barblan, Cumar, Della Corte, Damerini, Fano, Gaberlotto, Ghisi, Ghedini, Mila, Monterosso, Rinaldi, Valabrega, eco» (Giuseppe Pugliese, È dedicato a Monteverdi il festival delle "Vacanze", «Il Gazzettino», 2 settembre 1959. p. 4).

³⁷ È quanto si apprende dalla consultazione del *Programma e Calendario delle manifestazioni delle Vacanze Musicali del 1959*, pianificate per il periodo compreso tra il 18 agosto e il 18 settembre (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 212, s/fasc. 9, *Corso internazionale di alta cultura Barocco europeo e Barocco veneziano*, Vacanze Musicali 1959). Ma si veda anche l'articolo di Giuseppe Pugliese del 2 settembre, in cui vengono elencati i pezzi esposti in mostra: «La Mostra, distribuita in alcune delle grandi, maestose sale del Conservatorio, ha la sua sezione più importante nelle prime edizioni a stampa di ogni gruppo di opere di Monteverdi, ad esclusione del Secondo Libro dei Madrigali. Manoscritti musicali, riproduzioni fotografiche di autografi e documenti d'archivio, completano la preziosa esposizione della parte antica, resa possibile dalla massiccia adesione di Biblioteche, Istituzioni, Archivi, Conservatori, italiani e stranieri. Un vasto panorama delle «Edizioni moderne», sia di opere musicali ristampate di recente, che di opere biografiche, storiche e critiche, completano l'interessante Mostra» (Giuseppe Pugliese, È dedicato a Monteverdi il festival delle "Vacanze" cit., p. 4).

³⁸ Giuseppe Pugliese, È dedicato a Monteverdi il festival delle "Vacanze" cit., p. 4. In un altro articolo del 4 settembre, in cui si trova riprodotta una fotografia con un particolare del bozzetto di Franco Laurenti per la scenografia, si ricorda la rappresentazione della pièce, prevista per la sera stessa alle ore 21.30, nel salone del conservatorio Benedetto Marcello. Viene specificato anche il costo del biglietto, che ammontava a 1500 lire per il posto unico (L'«Orfeo» di Monteverdi, «Il Gazzettino», 4 settembre 1959, p. 6).

³⁹ A tal riguardo, si veda anche l'articolo apparso sul numero de «Il Gazzettino» del 9 settembre, in cui si ricorda il concerto della sera precedente, diretto da Umberto Cattini: Giuseppe Pugliese, *Le musiche monteverdiane nel cortile di Ca' Pesaro*, «Il Gazzettino», 9 settembre 1959, p. 6.

 $^{^{40}}$ Giuseppe Pugliese, È dedicato a Monteverdi il festival delle "Vacanze" cit., p. 4.

⁴¹ *Ibid*.

la scenografia del cortile di Ca' Pesaro per la rappresentazione del "Combattimento di Tancredi" di Claudio Monteverdi. Ed altri concerti avranno luogo nel soprastante salone della Mostra.

Ecco il programma dovuto alla rara ed appassionata competenza del Maestro Renato Fasano, Direttore del Conservatorio, e geniale collaboratore e realizzatore delle Vacanze Musicali⁴²».

In aggiunta a questo foglio, non datato né firmato, l'Archivio comunale della Celestia conserva numerose altre lettere e comunicati aventi come oggetto i concerti e le *mise en scène* ospitate nel salone del *portego*, spazio in cui trovavano posto le tele di grande formato esposte in mostra (**figg. 3-3 bis**), oppure nel cortile di Ca' Pesaro. Tra le testimonianze disponibili vi è la missiva di Giorgio Trentin al caporedattore de «Il Gazzettino», Vittorio Cossato, in cui si chiedeva l'intervento del critico musicale del quotidiano e del fotografo Borlui per «*dare la massima pubblicità e propaganda*⁴³» al concerto in programma per il giorno seguente, domenica 6 settembre, «*nel grande salone della Mostra*⁴⁴». Ospite d'onore della serata era la moglie dell'allora Presidente della Repubblica, la signora Carla Gronchi⁴⁵. Ma si potrebbe anche citare un altro comunicato della Direzione delle Belle Arti dell'11 settembre, prodigo di particolari sulle registrazioni dei concerti da parte della RAI e sull'apprezzamento del pubblico straniero durante la visita alla mostra prevista a fine spettacolo, e in cui si ricorda l'appuntamento del 13 settembre successivo per l'esecuzione de *Il lamento d'Arianna* e altri madrigali di Monteverdi:

«I concerti di musica barocca stanno avendo un successo imprevedibile. Il suggestivo cortile di Ca' Pesaro ha offerto l'altra sera una ideale ambientazione per la presentazione dei Madrigali di Monteverdi. D'altra parte sia l'alto livello delle esecuzioni che la presenza di un pubblico numeroso e sceltissimo – erano presenti molti nomi illustri del mondo musicale, arrivati a Venezia in occasione del Festival della Musica – hanno costituito un eccezionale incontro culturale. Il concerto è stato registrato dalla R.A.I. T.V.

Alla fine il pubblico si è inoltrato per le sale del secentesco pal[azzo] nella visita alla grande Rassegna, attardandosi nelle sale più importanti del Mazzoni, del Maffei, dello Strozzi, etc. Numerosi gli stranieri ammirati dallo spettacolo, reso in una cornice fastosa e raffinata, espressione di un mondo e di una sensibilità, restituiti alla sintesi delle loro più significative manifestazioni.

⁴² AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, *Comunicati stampa*, Comunicato stampa, s.a., s.d.

⁴³ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, *Corrispondenza – Stampa*, Lettera di Giorgio Trentin a Vittorio Cossato, redattore capo de «Il Gazzettino», 05.09.1959.

⁴⁴ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, *Comunicati stampa*, Comunicato stampa della Direzione Belle Arti indirizzato al «Gazzettino», all'«Avvenire d'Italia», all'«Unità», a «Venezia-Notte», con preghiera di pubblicazione per domani 5 settembre 1959, 04.09.1959.

⁴⁵ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, *Corrispondenza – Stampa*, Lettera di Giorgio Trentin a Vittorio Cossato cit. Il concerto in questione è l'oratorio "*Il Sepolero*", a cura dei giovani iscritti alle "Vacanze Musicali 1959" di M. A. Ziani, con inizio previsto alle ore 18 (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 212, s/fasc. 9, *Corso internazionale di alta cultura Barocco europeo e Barocco veneziano*, Vacanze Musicali 1959 cit.). Dal comunicato diffuso dalla Direzione delle Belle Arti veniamo a conoscenza che il programma sarebbe stato completato dalla «*Sonata n. 19 a 15 per archi di G. Gabrieli*» (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, *Comunicati stampa*, Comunicato stampa della Direzione Belle Arti indirizzato al «Gazzettino», all'«Avvenire d'Italia», all'«Unità», a «Venezia-Notte», con preghiera di pubblicazione per domani 5 settembre 1959 cit.).

Domenica 13, si terrà l'atteso concerto del "Sestetto Italiano LUCA MARENZIO", che eseguirà "Il lamento d'Arianna" e altri madrigali di Monteverdi. Il concerto verrà illustrato da Massimo Mila. La manifestazione avrà inizio alla ore 18,40 nel salone del piano nobile di Ca' Pesaro⁴⁶».

Non da ultimo, la Direzione delle Belle Arti⁴⁷ teneva a sottolineare la complementarietà di queste iniziative musicali con il Corso di Alta Cultura sul *Barocco Europeo e Barocco Veneziano* (**fig. 4**)⁴⁸, e da intendersi, ancora una volta, come l'ideale prosecuzione della serie di conferenze collaterali alla mostra sul Settecento italiano che avevano avuto luogo nel 1929. Se trent'anni prima queste erano realizzate su iniziativa dell'Istituto Veneto per le piccole industrie e per il lavoro⁴⁹, nel 1959 l'evento veniva organizzato in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini dal 12 settembre al 3 ottobre. Informazioni aggiuntive sullo svolgimento del corso sono reperibili nella locandina, dove vengono fornite indicazioni sulle sedi, i temi e le attività integrative proposte, tra cui le lezioni commentate davanti alle opere esposte in mostra o le gite di istruzione in laguna e nell'entroterra veneto.

«Il Comune di Venezia, in occasione della Mostra "La pittura del Seicento a Venezia e nel Veneto", organizzata dalla sua Direzione delle Belle Arti e che resterà aperta dal 27 giugno al 25 ottobre, promuove, in collaborazione con il Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini, un Corso di conferenze e lezioni sul tema "Barocco europeo e barocco veneziano". Il Corso, a carattere internazionale, si svolgerà dal 12 settembre al 4 ottobre a Venezia, parte all'Isola di San Giorgio Maggiore, sede della Fondazione Giorgio Cini, dove il Rinascimento, portato a fastigi dal Palladio, ha avuto il suo esito barocco nel monumentale scalone e nella mirabile biblioteca del Longhena, e parte a Ca' Pesaro, canto del cigno del Longhena, dove avrà sede la Mostra della pittura a Venezia nell'età barocca. Il Corso si propone di illustrare le correnti spirituali, intellettuali, culturali e artistiche che ebbero i loro riflessi e la loro espressione nel barocco figurativo di cui l'Europa ridonda e Venezia offre la sua singolare interpretazione. È per ciò prevista una serie di conferenze di carattere generale sul concetto di barocco e sul barocco storico, un'altra sulle espressioni del barocco nei vari paesi e nelle varie arti (e quindi con riguardo non soltanto alla storia dell'arte figurativa, ma anche a quella della musica e delle lettere), e una terza sul barocco figurativo a Venezia. Le conferenze saranno integrate da lezioni esplicative e illustrative di carattere particolare, da svolgersi in presenza d'opere d'arte figurativa, e cioè con visite alla Mostra "La pittura del Seicento a Venezia e nel Veneto", a monumenti e gallerie cittadine, ed eventualmente a ville dei dintorni⁵⁰».

⁴⁶ Ini, Comunicato stampa della Direzione Belle Arti, con preghiera di pubblicazione domani Sabato 12 Sett. 1959, 11.09.1959. Ma si veda anche il flyer contenuto all'interno della brochure del Corso d'Alta Cultura, in cui compare il dettaglio del programma del concerto del 13 settembre dedicato a Claudio Monteverdi e diviso in due parti (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, Propaganda (manifesti – cartelli pubblicitari – striscioni), Brochure del Corso Internazionale d'Alta Cultura: Barocco Europeo e Barocco Veneziano. Aspetti e Problemi).

⁴⁷ «Questa iniziativa viene ad integrarsi con quella del Corso Internazionale di Alta Cultura [...], avente per tema "Il Barocco Europeo e Barocco veneziano" ed ha lo scopo di offrire una conoscenza completa di quel periodo in tutti i suoi più vari aspetti. L'interesse culturale che la Mostra del Seicento porta per una indagine approfondita dei caratteri e dei significati del Barocco, si dimostra dall'importanza, sentita da tutta la cultura moderna, di una completa sua revisione critica e storica» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, Comunicati stampa, Comunicato stampa, s.a. s.d.).

⁴⁸ Cfr. ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, Manifesto del Corso Internazionale d'Alta Cultura "Barocco Europeo e Barocco Veneziano". Aspetti e problemi, (12 settembre – 4 ottobre 1959).

⁴⁹ Cfr. TOMASELLA 2007, p. 225.

⁵⁰ Cfr. ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, Manifesto del Corso Internazionale d'Alta Cultura "Barocco Europeo e Barocco Veneziano" cit. Lo stesso testo, con piccole variazioni, è posto in apertura del libretto informativo del corso (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 215, s/fasc. 13, Propaganda (manifesti – cartelli pubblicitari – striscioni), Brochure del Corso Internazionale d'Alta Cultura: Barocco Europeo cit.).

Dalla consultazione del libretto informativo del Corso di Alta Cultura si ottengono informazioni più dettagliate sugli orari delle conferenze, programmate per tre settimane, tutti i giorni, con inizio alle ore 18 nella sede della Fondazione Giorgio Cini, a cui si alternavano le lezioni presso la sede della mostra, ovvero Ca' Pesaro, la mattina a partire dalle 11.15⁵¹. Dalla brochure e da un articolo apparso il 20 settembre su «Il Gazzettino» emergono, inoltre, dettagliate indicazioni sulle gite di istruzione che, oltre a una visita a Torcello condotta da Guido Perocco, prevedevano «una visita a ville venete lungo il Brenta e a monumenti secenteschi a Padova (docente Camillo Semenzato); e una, «Tra Rinascimento e Barocco», a Treviso, alla villa di Maser e a ville di Asolo (docente Nicola Ivanoff)⁵²».

Tale corso poteva avvalersi della collaborazione dei più eminenti studiosi italiani e stranieri, che intervenivano in qualità di docenti. Tra i relatori delle conferenze ritroviamo, tra gli altri, i nomi di Carlo Giulio Argan, André Chastel, Giovanni Getto, Hermann Voss e Rudolf Wittkower, al quale spettò la conferenza inaugurale nel Cenacolo palladiano del monastero di San Giorgio Maggiore⁵³. Ma non si possono dimenticare, ancora, Giuseppe Fiocco e Rodolfo Pallucchini, quest'ultimi coinvolti anche nel ciclo di lezioni esplicative insieme a Nicola Ivanoff, Giovanni Mariacher, Anna Pallucchini, Terisio Pignatti, Francesco Valcanover, o lo stesso Pietro Zampetti⁵⁴. Sappiamo inoltre che, oltre a rilasciare un diploma ai partecipanti «regolarmente frequentanti⁵⁵», gli enti promotori dell'iniziativa, ovvero la città di Venezia e il Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini, mettevano a disposizione «dieci borse di studio, di Lire venticinquemila ciascuna, da assegnarsi, a giudizio insindacabile di apposita Commissione, a laureati o studiosi che avessero presentato una regolare domanda corredata di curriculum. Vi erano, poi, ulteriori

⁵¹ Cfr. MV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 215, s/fasc. 13, *Propaganda (manifesti – cartelli pubblicitari – striscioni*), Brochure del Corso Internazionale d'Alta Cultura: Barocco Europeo cit.

⁵² Ibid. Si veda anche: Alberto Bertolini, Invito alla conoscenza del Barocco veneziano, «Il Gazzettino», 20 settembre 1959, p. 3.

⁵³ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 215, s/fasc. 13, Propaganda (manifesti – cartelli pubblicitari – striscioni), Brochure del Corso Internazionale d'Alta Cultura: Barocco Europeo cit. Il calendario delle lezioni è inoltre consultabile nella premessa del volume che raccoglie gli interventi delle conferenze: BRANCA 1962, pp. XI-XIII. Ma si veda anche l'articolo incentrato sulla conferenza del prof. Wittkower, sprovvisto di riferimenti alla rivista, autore e data di pubblicazione: «Infine il prof. Giuseppe Fiocco ha presentato il prof. Rudolf Vittokower, della Columbia University, che ha tenuto la conferenza inaugurale dei corsi parlando sul tema «Le chiese di Palladio e l'architettura veneziana del barocco». [...] In questa prospettiva ha illustrato uno degli aspetti meno osservati delle architetture del Palladio, seppure uno dei più fecondi alla conoscenza del barocco veneziano, e cioè, l'intenzione scenografica, delle costruzioni sacre palladiane, in cui si individua l'elemento essenziale sul quale si formulerà poi la produzione barocca del seicento e settecento veneto» (Il Corso internazionale sul Barocco, «Il Gazzettino», 13 settembre 1959, p. 4).

⁵⁴ Nella fattispecie, Giovanni Mariacher tenne una lezione su Palma il Giovane e Giuseppe Fiocco su Johann Liss. Si possono aggiungere all'elenco i nomi di Giuseppe Mazzariol, con una lezione sui caravaggeschi veneti, e ancora quelli di Luigi Coletti e Mario Labò con due interventi su Domenico Fetti e Bernardo Strozzi (cfr. Alberto Bertolini, *Invito alla conoscenza del Barocco veneziano* cit., p. 3).

⁵⁵ ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, Manifesto del Corso Internazionale d'Alta Cultura "Barocco Europeo e Barocco Veneziano". Aspetti e problemi, (12 settembre – 4 ottobre 1959). Ma se ne trova menzione anche nella brochure del corso (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 215, s/fasc. 13, Propaganda (manifesti – cartelli pubblicitari – striscioni), Brochure del Corso Internazionale d'Alta Cultura: Barocco Europeo cit.).

⁵⁶ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, Comunicati stampa, Comunicato stampa n. 10: La mostra della pittura del Seicento a Venezia e nel Veneto e il Corso Internazionale d'Alta Cultura "Barocco Europeo e Barocco Veeneziano", 01.08.1959. Ma si veda anche: AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 215, s/fasc. 13, Propaganda (manifesti – cartelli pubblicitari – striscioni), Brochure del Corso Internazionale d'Alta Cultura: Barocco Europeo cit.

vantaggi per gli iscritti: il libero accesso alle biblioteche e alle fototeche della Fondazione, l'ingresso gratuito a musei e gallerie di Venezia (oltre che alla mostra stessa), uno sconto sugli acquisti del catalogo dell'esposizione e del volume *La civiltà veneziana nell'età barocca*⁵⁷, «facilitazioni per i Concerti⁵⁸».

Stando a quanto viene riportato nell'articolo del 20 settembre 1959 concernente il «corso sangiorgino sul Barocco», grande fu il successo di iscrizioni: «finora duecentocinquanta studiosi, per lo più giovani, fra cui numerosi stranieri: elvetici, olandesi, polacchi, austriaci, svedesi, americani, un cubano⁵⁹». Ma tra coloro che poterono approfittare di un'approfondita visita commentata della mostra ci furono, sicuramente, gli studenti di Rodolfo Pallucchini del Corso di perfezionamento di Storia dell'arte dell'università di Padova. A testimoniarlo è l'ennesimo comunicato stampa trasmesso dalla direzione della mostra alla redazione de «Il Gazzettino» nella giornata del 10 luglio 1959:

«L'esposizione del 600 a Ca' Pesaro, che raccoglie come è noto, i maggiori esponenti della pittura di quel secolo, sta avendo un notevole successo di visitatori e di critici, che giungono da ogni parte del mondo per visitare la Mostra.

 $[\ldots]$

Martedì il Prof. Pallucchini ha guidato il gruppo di studenti del Corso di Perfezionamento di Storia dell'Arte dell'Università di Padova, per le sale della Esposizione, illustrando i caratteri e il valore di questo secolo di pittura a Venezia. Nella sua lezione ha messo poi in risalto le individualità più complete e rappresentative della Mostra come lo Strozzi, il Maffei, il Mazzoni, il Carpioni, il Liss, il Fetti ecc., e ha scorso questo complesso panorama attraverso una penetrante analisi dei vari motivi storici e critici di quella cultura figurativa, di cui era sentita la necessità di una conoscenza più ampia e di una revisione più approfondita da parte di tutta la critica moderna⁶⁰».

A coronamento di questa ricca offerta, pienamente inserita in un'accurata operazione di marketing promozionale, la missione educativa e divulgativa trovava il suo compimento nell'applicazione di riduzioni sul costo del biglietto del treno per i visitatori (come già era accaduto per la rassegna fiorentina di Palazzo Pitti del 1922 e quella sul Settecento italiano tenutasi a Venezia nel 1929) e, soprattutto, nell'istituzione di giornate e/o serate con biglietti di ingresso alla mostra "a prezzi popolari" allorquando la rassegna stava per

⁵⁹ Alberto Bertolini, *Invito alla conoscenza del Barocco veneziano* cit., p. 3. Nell'articolo del 13 settembre precedente, riguardante la conferenza di apertura di Rudolf Wittkower, gli iscritti risultano "soltanto" centotrenta, a testimonianza dell'incremento del numero di partecipanti in itinere: «ben 130 [...] gli iscritti, fra i quali, oltre a numerosi italiani, molti austriaci, francesi, svizzeri, polacchi, svedesi, turchi, cubani e nordamericani» (Il Corso internazionale sul Barocco cit., p. 4.).

⁵⁷ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 215, s/fasc. 13, *Propaganda (manifesti – cartelli pubblicitari – striscioni)*, Brochure del Corso Internazionale d'Alta Cultura: Barocco Europeo cit.

⁵⁸ *Ibid*.

⁶⁰ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, Comunicati stampa, Comunicato stampa alla redazione de «Il Gazzettino» con preghiera di pubblicazione: Alla Mostra del 600 lezione di Pallucchini per la Scuola di Perfezionamento di Storia dell'Arte, 10.07.1959.

⁶¹ Dagli ordini conservati presso l'Archivio Municipale della Celestia si apprende che il biglietto di ingresso alla mostra costava, a prezzo intero, 350 lire: «Si prega consegnare al latore della presente n. 3 blocchetti di biglietti, a prezzo normale di L. 350, per entrata alla Mostra del Seicento» (si veda, ad esempio: AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 217, s/fasc. 16, Corrispondenza, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti alla Direzione di Ragioneria Sezione Entrate, 10.07.1959). Stando al bilancio consuntivo, la mostra incassò 9.895.625 di lire; non è, tuttavia, possibile risalire al numero totale di biglietti venduti in quanto, anche dai prospetti della S.I.A.E. per il pagamento dei diritti erariali, manca ogni tipo di distinzione tra biglietti a

volgere alle battute finali. Le prime date scelte erano quelle di sabato 10 e domenica 11 ottobre, con riapertura delle sale dalle ore 20,30 alle 23,30⁶², per proseguire con il fine settimana successivo:

«La Direzione delle Belle Arti dopo i successi conseguiti a Ca' Pesaro con le due prime giornate popolari e nell'intento di contribuire a una maggiore divulgazione dell'Arte veneziana, avvicinando, in queste ultime settimane della Mostra, i più larghi strati di pubblico, comunica che per il giorno e la serata di sabato 17 c.m. il biglietto di entrata alla Mostra del Seicento sarà a prezzo popolare. Domenica 18 serata popolare dalle ore 20,30 alle 23,30⁶³».

Si è ormai prossimi alla chiusura, e all'offerta di tre ulteriori giornate consecutive con ingresso alla mostra a prezzi popolari si aggiungeva un breve ciclo di tre conferenze tenute da Mariacher, Zampetti e Pignatti che terminavano con una visita alle sale dell'esposizione:

«La Direzione Belle Arti, dato il sempre più crescente successo di pubblico a tale iniziativa, informa che in quest'ultima settimana di apertura della Mostra di Ca' Pesaro, verranno organizzate, nei giorni di Giovedì 22, Venerdì 23, Sabato 24, dalle ore 14 alle ore 19, nuove giornate a prezzi popolari.

Con questo carattere si terranno in quei giorni una serie di tre conferenze allo scopo di avvicinare maggiormente il più vasto pubblico alla comprensione dei più significativi aspetti presenti nella cultura figurativa dell'arte veneziana del Seicento. Tali conferenze verranno tenute con questo programma:

Giovedì alle ore 18 - dal Prof. Giovanni Mariacher, Direttore dei Civici Musei.

Venerdì alle ore 18 - dal Prof. Pietro Zampetti, Direttore delle Belle Arti.

Sabato alle ore 18 – dal Prof. Terisio Pignatti, Vice-Direttore dei Civici Musei.

Nel corso di queste conferenze l'importante rassegna verrà illustrata al pubblico con una visita alle varie sale dell'esposizione⁶⁴».

Nonostante le «numerose sollecitazioni del pubblico per una proroga della manifestazione⁶⁵» la mostra venne chiusa domenica 25 ottobre 1959, al fine di rispettare gli impegni presi coi vari enti prestatori per la restituzione delle opere⁶⁶.

prezzo intero e a prezzo ridotto. Di conseguenza, risulta alquanto impervio ogni tentativo di calcolo del numero di visitatori della mostra.

⁶² Cfr. Per la Mostra del Seicento, «Il Gazzettino», 10 ottobre 1959, p. 4.

⁶³ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, *Comunicati stampa*, Comunicato stampa della Direzione Belle Arti indirizzato alle redazioni del «Gazzettino», dell'«Avvenire d'Italia», dell'«Unità», di «Venezia-Notte» con preghiera di pubblicazione sabato 17 c.m: *Giornate popolari alla Mostra del Seicento*, 15.10.1959. Il comunicato viene puntualmente diffuso da «Il Gazzettino» il giorno seguente, venerdì 16 ottobre: *Invito alla Mostra del "600"*, «Il Gazzettino», 16 ottobre 1959, p. 5.

⁶⁴ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, *Comunicati stampa*, Comunicato stampa della Direzione Belle Arti indirizzato alle redazioni del «Gazzettino», dell'«Avvenire d'Italia», dell'«Unità», di «Venezia-Notte», con preghiera di pubblicazione giovedì 22 c.m., 21.10.1959.

⁶⁵ *Ibid*.

⁶⁶ Cfr. ibid. Ma si veda anche: Per la Mostra del Seicento cit., p. 4.

2.2. L'itinerario espositivo

«La S.V. dovrà entro cinque giorni presentarmi un elenco completo di tutte le opere raccolte a Ca' Pesaro per la Mostra del Seicento, cioè quelle esposte nel piano nobile e nel mezzanino, quelle che si trovano nella "Stanza di Studio" e, infine, le altre depositate nel magazzino.

Tale elenco, dal quale sono esclusi i disegni, dovrà essere perfetto, senza errori, e dovrà contener, oltre il titolo delle opere, l'autore, il luogo di provenienza e il nome del proprietario.

Inoltre, per le opere esposte nelle sale e nel mezzanino, la S. V. dovrà, entro 10 giorni, servendosi dell'apposita pianta del Palazzo, indicare sulla pianta stessa la precisa ubicazione delle opere⁶⁷».

È il 7 luglio 1959: sono già trascorsi dieci giorni dall'inaugurazione della mostra quando Pietro Zampetti inoltra al suo segretario, Giuseppe Maria Pilo, la richiesta di redigere un elenco completo delle opere comprendente sia quelle esposte nelle sale di Ca' Pesaro, distribuite tra il primo piano nobile, il mezzanino⁶⁸ e la cosiddetta "Stanza di Studio", sia quelle depositate in magazzino⁶⁹. Il direttore chiede anche che venga preparata una pianta dell'esposizione in cui sia indicata la precisa collocazione dei dipinti distribuiti per sala. Con buona probabilità, la domanda di Zampetti cade in concomitanza con la definitiva sistemazione dei quadri dopo alcuni giorni di subbuglio. Stando infatti a quanto viene segnalato da Benedict Nicolson nella sua recensione alla mostra uscita sul «Burlington Magazine», alla luce dell'elevato numero di grandi teleri esposti⁷⁰ (scelta non particolarmente apprezzata da Lionello Venturi, che sulle pagine de «L'Espresso» registrava la smania di portare spesso in mostra grandi tele, e invitava i «pittori d'oggi» a «limitarsi alle piccole dimensioni», poiché «anche gli artisti migliori danno il meglio di sé stessi nei piccoli quadri»⁽¹⁾, per ovviare al problema della mancanza di spazio subito dopo l'inaugurazione le opere erano state sottoposte a continui spostamenti, nel tentativo di trasferire i dipinti "meno graditi" dalle sale della mostra alla stanza-deposito sita al piano superiore di Palazzo Pesaro⁷². Comunque stessero le cose, tempestiva arrivava la risposta di Pilo: il giorno seguente, ossia l'8 luglio, comunicava che avrebbe provveduto a compilare l'elenco delle opere entro cinque giorni e a "riempire" la pianta del palazzo con l'ubicazione di tutte le opere esposte, impegnandosi a soddisfare le richieste⁷³.

⁶⁷ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 1, *Cerimonia inaugurale*, Lettera di Pietro Zampetti a Giuseppe Maria Pilo: *Controllo delle opere esposte a Ca' Pesaro in occasione della Mostra del Seicento*, 07.07.1959.

⁶⁸ Da un'annotazione presente sulla pianta del mezzanino si evince che i disegni si dovevano trovare allo stesso livello, nelle sale successive.

⁶⁹ È necessario puntualizzare che in quest'elenco richiesto da Zampetti vengono esclusi i disegni.

⁷⁰ Malgrado già durante la prima seduta della commissione consultiva Zampetti si fosse raccomandato di «tenere presente il problema dei quadri grandi» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione consultiva, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 2), è un'evidenza che gli organizzatori non fossero riusciti a rispettare gli impegni iniziali.

⁷¹ VENTURI 1959.

⁷² Cfr. NICOLSON 1959, p. 287, nota 5.

⁷³ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 1, *Cerimonia inaugurale*, Lettera di Giuseppe Maria Pilo a Pietro Zampetti: *Controllo delle opere esposte a Ca' Pesaro in occasione della Mostra del Seicento*, 08.07.1959.

Le piante e l'elenco in questione vanno credibilmente identificati con alcuni fogli raccolti in due diversi fascicoli del fondo documentario conservato presso l'Archivio Municipale della Celestia⁷⁴. Sicuramente da attribuire a uno stesso compilatore (la scrittura delle annotazioni a mano presenti sull'elenco e sulle piante è infatti identica), è credibile pensare che Giuseppe Maria Pilo si fosse avvalso dell'aiuto di un collaboratore, dal momento che la calligrafia non sembra corrispondere alla sua⁷⁵.

La ricostruzione, più o meno fedele, del percorso espositivo della mostra è stata innanzitutto resa possibile grazie alla precisa suddivisione offerta dalla lista completa delle opere, scandita al suo interno da un primo elenco dei dipinti esposti in mostra, un secondo dei quadri in catalogo non esposti, a cui seguono un'altra lista costituita dalle opere sistemate in Sala di Studio, e per finire due elenchi dei dipinti fuori catalogo giacenti nei depositi o verosimilmente non esposti. Le piante del primo piano nobile e del mezzanino, dal canto loro, sono un utile strumento per stabilire il posizionamento delle opere nelle sale, indicate seguendo la numerazione del catalogo, all'interno del quale le opere, divise per autore, rispettano, seppur approssimativamente, la successione degli artisti nelle sale (figg. 5-6). Talvolta alcune tele regolarmente inserite nell'elenco dei dipinti esposti in mostra risultano mancanti sulle piante: in questi casi, fortunatamente, si trova spesso un riscontro visivo nelle fotografie scattate il giorno della vernice, che ritraggono storici dell'arte e addetti ai lavori davanti alle opere⁷⁶, oppure ancora in quelle dell'allestimento conservate presso l'Archivio fotografico dei Musei Civici di Venezia. In altri casi ancora, un ulteriore controllo incrociato è stato reso possibile tramite le precise menzioni o richiami indirettamente forniti dai critici nelle loro recensioni o contributi alla mostra⁷⁷.

Sfortunatamente per cinque opere non è stato possibile identificare la loro collocazione nelle sale. Non si è poi potuto comprendere quale dei due dipinti fuori catalogo (e quindi non numerati) di Giacomo da Castello – o, più propriamente, Jacob van der Kerckhoven –, regolarmente registrati nella pianta ma sprovvisti di un riferimento preciso, fosse esposto nella seconda e quale invece nella quarta sala del mezzanino.

⁷⁴ L'elenco completo e definitivo delle opere è fruibile all'interno del fascicolo 2 del fondo documentario conservato presso l'Archivio Municipale della Celestia (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenchi delle opere*, Elenco completo dei dipinti raccolti presso Ca' Pesaro), mentre le piante, realizzate su carta velina, si trovano sparse all'interno del fascicolo 7 dello stesso fondo archivistico (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 210, s/fasc. 7, *Varie*, Piante della mostra *La pittura del Seicento a Venezia*).

⁷⁵ Da un rapido confronto calligrafico con alcune lettere autografe emerge chiaramente come le annotazioni manoscritte presenti nell'elenco e nelle piante della mostra si discostino considerevolmente dalla grafia del prof. Pilo.

⁷⁶ Già appartenenti all'A.F.I. (Agenzia Fotografica Industriale di Venezia), non si sa chi detenga attualmente i diritti di questi materiali fotografici, messi in vendita *on-line* da Icharta S.r.l.

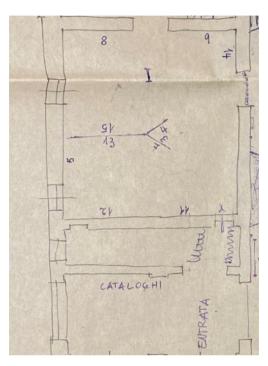
⁷⁷ Sulla mancanza di indicazione all'interno delle piante di cinque quadri invece indicati come presenti in mostra nell'elenco definitivo delle opere e, talvolta, nelle recensioni alla mostra si possono avanzare almeno due ipotesi: la prima è che, per alcune di esse, nel momento in cui erano state disegnate le piante non fosse stata ancora decisa una collocazione definitiva, probabilmente dovuta anche a problemi di attribuzione (vedasi i casi del *Cristo tra i dottori* di Le Clerc (cat. 29) o del *Noli me tangere* di Bassetti (cat. 33). Diverso è il caso della *Morte di Sofonisba* di Régnier in collezione Chrysler (cat. 87), bagnatosi e seriamente danneggiatosi durante il trasporto dall'America e restaurato presso Ca' Pesaro prima di essere collocato nelle sale dell'esposizione.

Nello schema che segue questa breve premessa si è scelto, per coerenza, di seguire le titolazioni e le attribuzioni delle opere proposte nel catalogo e negli elenchi ufficiali. In egual modo, è stato apposto un asterisco (*) accanto ai dipinti che non vengono registrati nelle piante del percorso espositivo, ai pezzi fuori catalogo che vengono menzionati ma tuttavia sprovvisti di numerazione oppure, ancora, accanto ai dipinti che vengono spostati di sala in un momento non meglio identificato dalla mostra.

ELENCO DIPINTI ESPOSTI IN MOSTRA E DIVISI PER SALE

I PIANO NOBILE

Sala I



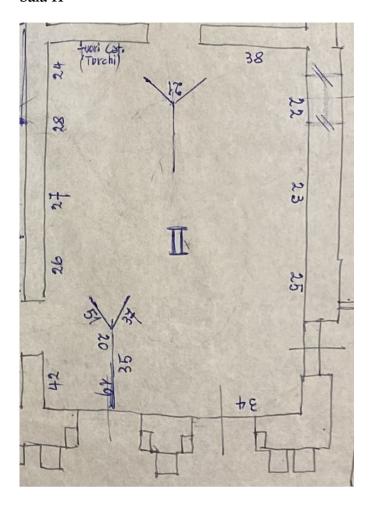
- *2. Palma il Giovane, *Pasquale Cicogna assiste alla messa* di Palma il Giovane, Venezia, Oratorio dei Crociferi (propr. E.C.A.)⁷⁸
- 11. Alessandro Varotari, detto il Padovanino, *Sant'Andrea Avellino caduto da cavallo*, Venezia, Chiesa di S. Nicola da Tolentino
- 12. Alessandro Varotari, detto il Padovanino, *Sant'Andrea Avellino passa il fiume*, Venezia, Chiesa di S. Nicola da Tolentino
- 5. Leandro Bassano, Susanna e i vecchioni, Venezia, Collezione Italico Brass
- 13. Alessandro Varotari, detto il Padovanino, La circoncisione, Treviso, Museo Civico (da S. Teonisto)
- 7. Leandro Bassano, Ritratto del doge Marcantonio Memmo, Padova, Museo Civico

⁷⁸ Stranamente il dipinto non compare nella pianta della mostra su carta velina; tuttavia esso è facilmente riconoscibile alle spalle di Guido Perocco in una delle foto scattate il giorno del vernissage della mostra (fig. 22). Pur non potendo identificare con esattezza la sala, a partire dall'immagine e dalla disposizione delle opere sulla pianta si può facilmente desumere che l'opera si trovasse all'inizio del percorso sulla destra (la fotografia lascia intravedere chiaramente, sullo sfondo, la porta d'accesso all'esposizione), in uno spazio sulla parete che nella planimetria della sala risulta vuoto. La ricostruzione trova riscontri oggettivi nelle recensioni alla mostra di Nicola Ivanoff, Remigio Marini e Rodolfo Pallucchini: «Legittima, mi pare, l'introduzione affidata alle due prime stanze: una dedicata ai cosiddetti «manieristi», cioè attardati seguaci del Cinquecento, e l'altra ai caravaggeschi veneziani, cioè al capitolo dei pittori veneti a Roma. Iniziamo la nostra visita da queste. Intelligente, ritengo, per il Palma, la scelta di una delle tele del ciclo dei Crociferi, bassanesca e già preludente al Seicento» (IVANOFF 1959a, pp. 104-105); «Ma è tempo di entrare alla mostra. V'incontriamo anzitutto gli epigoni cinquecentisti che già abbiamo citato: aria vecchia, cultura da accademia, artisti che vivono o vivacchiano sulle spoglie dei grandi morti. Ecco Palma giovane, presente con "Pasquale Cicogna alla Messa": una tela particolarmente lodata da A. Venturi, ma che resta una povera noiosissima cosa: vi è appena interessante la figura del vecchio doge in robone da cerimonia. Ecco Leandro Bassano con il ritratto più di un volto che di un'anima, e d'un grigio e d'un rosa così sfiaccolati e stinti da far trasecolare a pochi anni dalla scomparsa d'un Tiziano e d'un Veronese» (MARINI 1959, p. 6); «Palma il Giovane apriva quindi la mostra di Cà Pesaro: e con un'opera ancora valida, come il «Doge Pasquale Cicogna che assiste alla messa» (IN.° 2), dell'Oratorio dei Crociferi» (PALLUCCHINI 1960, p. 4).

- 3. Ippolito Scarsella, detto Lo Scarsellino, Diana ed Endimione, Roma, Galleria Borghese⁷⁹
- 4. Ippolito Scarsella, detto Lo Scarsellino, Venere al bagno, Roma, Galleria Borghese
- 15. Matteo Ponzone, L'Adorazione dei Magi, Treviso, Museo Civico
- 8. Sante Peranda, Psiche trasportata al burrone, Mantova, Palazzo Ducale
- 9. Sante Peranda, Ritratto di Giulia d'Este, Mantova, Palazzo Ducale
- 14. Tiberio Tinelli, Ritratto di Emilia Papafava Borromeo, Padova, Museo Civico

⁷⁹ Questo era il titolo tradizionale del dipinto, prima della rettifica di John Rupert Martin che lo ha identificato come una rappresentazione dell'episodio mitologico di *Ermafrodito e Salmace* (MARTIN 1965, pp. 97-98, nota 64).

Sala II



- 221. Niccolò Bambini, Allegorie di Casa Pesaro, Venezia, Palazzo Pesaro (soffitto della sala del palazzo)⁸⁰
- 21. Carlo Saraceni, Riposo durante la fuga in Egitto, Frascati, Sacro Eremo dei Padri Camaldolesi
- *31. Marcantonio Bassetti, Sant'Antonio che studia, Verona, Museo Civico di Castelvecchio⁸¹
- *32. Marcantonio Bassetti, *Vecchio con libro*, Verona, Museo Civico di Castelvecchio (proviene dalla libreria Bernasconi)⁸²
- *18. Adam Elsheimer, a) Predica del Battista, b) Battesimo di Gesù, Venezia, Collezione Conte Vittorio Cinì)⁸³
- 38. Pasquale Ottino, L'Assunta, Verona, Collezione Sirena
- 22. Carlo Saraceni, Madonna col Bambino e Sant'Anna, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

⁸⁰ I dipinti si trovavano già in loco, trattandosi delle tele che decorano il soffitto della sala d'angolo di Palazzo Pesaro, orientata ad ovest, denominata Sala II in occasione dell'esposizione (cfr. La pittura del Seicento a Venezia 1959b, pp. 141-142, cat. 221, scheda a cura di Giovanni Mariacher).

⁸¹ Non inserito nelle piante della mostra, il dipinto è visibile nella foto dell'allestimento della sala sul pannello obliquo che compone la quinta ad ypsilon collocata davanti all'ingresso (**fig. 8**).

⁸² Non inserito nelle piante della mostra, il dipinto è visibile nella foto dell'allestimento della sala sul pannello rettilineo che compone la quinta ad ypsilon collocata davanti all'ingresso (fig. 8). Nella sua copia del catalogo conservata presso la Biblioteca di Area Umanistica (BAUM) dell'università Ca' Foscari, Antonio Morassi registra, giustamente, le affinità stilistiche con i ritratti di Leandro Bassano.

⁸³ Non presente nella pianta della mostra, questa tavoletta dipinta su entrambi i lati si trova esposta su una piantana posta accanto al pannello rettilineo della quinta ad ypsilon collocata davanti all'ingresso della sala (**fig. 8**).

- 23. Carlo Saraceni, Santa Cecilia e l'angelo, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica
- 25. Carlo Saraceni, San Rocco e l'angelo, Roma, Collezione principessa Orietta Doria Pamphilj
- 34. Alessandro Turchi, detto l'Orbetto, San Pietro liberato dall'angelo, Modena, Galleria Estense
- 35. Alessandro Turchi, detto l'Orbetto, San Pietro e Sant'Agata, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica
- 37. Pasquale Ottino, Resurrezione di Lazzaro, Roma, Galleria Borghese
- *Opera aggiunta 36 bis. Alessandro Turchi, detto L'Orbetto, *Giudizio di Mida*, Pommersfelden Collezione Karl Graj Von Schönborn-Wiesentheid⁸⁴
- 24. Carlo Saraceni, San Gregorio Magno, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica⁸⁵
- 28. Carlo Saraceni, San Francesco in estasi, Venezia, Chiesa del Redentore
- 27. Carlo Saraceni, *Il miracolo di San Benone*, Roma, Chiesa di S. Maria dell'Anima⁸⁶
- 26. Carlo Saraceni, Giuditta con la testa di Oloferne, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- 51. Domenico Fetti, David, Genova, Collezione Viezzoli
- 20. Adam Elsheimer, *Il pastore sotto la quercia*, Firenze, Galleria degli Uffizi⁸⁷
- 19. Adam Elsheimer, San Gerolamo, Bergamo, Accademia Carrara⁸⁸
- 42. Domenico Fetti, La parabola della dracma perduta, Firenze, Galleria Palatina (Palazzo Pitti)⁸⁹
- *29. Jean Le Clerc, Cristo tra i Dottori, Roma, Galleria Capitolina⁹⁰

⁸⁴ Registrato nella pianta della mostra, il quadro viene inserito tra le "Opere aggiunte" alla fine della sezione dei dipinti nella seconda edizione del catalogo (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959b, p. 152, cat. 36 bis). L'opera viene inoltre inclusa nell'elenco dei dipinti "Fuori Catalogo" esposti in mostra che compone la lista definitiva delle opere raccolte (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenchi delle opere*, Elenco dipinti "Fuori Catalogo" esposti in Mostra).

⁸⁵ Se già nelle copie del catalogo appartenute ad Anna Maria Brizio e Antonio Morassi (conservate, rispettivamente, presso la Biblioteca di Storia dell'arte, della musica e dello spettacolo dell'Università statale di Milano e la Biblioteca di Area Umanistica (BAUM) dell'Università Ca' Foscari di Venezia) si trova annotato che non può trattarsi di un dipinto di Saraceni (ma si veda anche: MORASSI 1959-1960, p. 276, (24)), oggi l'opera viene attribuita a Giuseppe Ribera (cfr. MOCHI ONORI-VODRET 2008, p. 328, inv. 908).

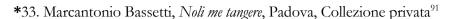
⁸⁶ Secondo quanto si apprende dagli scambi con il rettore e l'amministratore della chiesa di Santa Maria dell'Anima, l'opera venne restituita all'inizio del mese di ottobre (malgrado, secondo gli accordi iniziali, dovesse rientrare alla fine di settembre), ovvero qualche settimana prima della chiusura della mostra, a causa delle celebrazioni per il centenario della fondazione del Collegio ecclesiastico, previste nella giornata dell'11 ottobre 1959 (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, *Prestiti Enti Ecclesiastici*, Fascicolo «Chiesa di S. Maria dell'Anima»).

⁸⁷ La modifica apportata alla scheda dell'opera nella seconda edizione del catalogo della mostra ne rimette in discussione l'attribuzione: secondo Schaar e Longhi, infatti, il dipinto sarebbe della mano di Bartolomeo Breenbergh (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959b, p. 22, cat. 20, scheda a cura di Pietro Zampetti). Nel corso del tempo sono state avanzate, tuttavia, nuove ipotesi attributive. A tal riguardo, si veda la scheda online contenuta nel Catalogo generale dei Beni Culturali: *Paesaggio con pastore che suona*: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900131547 (consultato il 10 agosto 2023).

⁸⁸ Già nella seconda edizione del catalogo della mostra veniva rimessa in discussione l'attribuzione dell'opera, che Longhi e Briganti assegnavano a Saraceni (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959b, pp. 21-22, cat. 19, scheda a cura di Pietro Zampetti). Proveniente dalla collezione Morelli, il dipinto verrà in seguito attribuito a un seguace di Elsheimer (ZERI-ROSSI 1986, p. 239, cat. 96).

⁸⁹ Questa versione del soggetto, di cui esistono più repliche della mano di Fetti, viene oggi ritenuta un'opera di bottega (*La Galleria Palatina* 2003, p. 169, cat. 265 a-b, scheda a cura di Marco Chiarini. Il primo a mettere in dubbio l'autografia del dipinto è Askew nel 1961 (ASKEW 1961, pp. 39-41), seguito da Safarik che lo identifica come una copia eseguita in bottega (SAFARIK 1990, p. 115, cat. 28a).

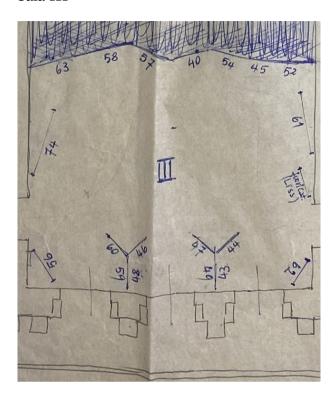
⁹⁰ Non registrato nelle piante della mostra, il dipinto viene tuttavia menzionato da Ivanoff, il quale ci informa che esso era collocato nella *«medesima saletta»* in cui trovavano posto le opere di Saraceni, Ottino, Turchi e Bassetti, facilmente identificabile con la sala II (cfr. IVANOFF 1959a, p. 106). È ancora oggi oggetto di dibattito la sua attribuzione a Le Clerc, ma nel catalogo della mostra dedicata a Carlo Saraceni, e organizzata a Roma nel 2014, la tela viene prudentemente riferita alla mano del Pensionante di Saraceni (per il dibattito attributivo si faccia riferimento alla scheda dell'opera contenuta nel catalogo della mostra del 2014: *Carlo Saraceni (1579-1620)* 2013, pp. 358-359, cat. 83, scheda a cura di Sergio Guarino. Sempre all'interno dello stesso volume, si consideri lo studio di Michele Nicolaci incentrato sul dibattito storiografico ruotante intorno al *"Pensionante del*



Saraceni" (NICOLACI 2013, pp. 371-377) che prende le mosse, a sua volta, dallo studio più completo di Maria Giulia Aurigemma (AURIGEMMA 2010, pp. 553-561)).

⁹¹ Il quadro non viene inserito nelle piante delle sale dell'esposizione. Tuttavia, nella lista definitiva dei dipinti esposti in mostra non presenta la classica spunta rossa e, inoltre, compare un punto interrogativo a matita blu accanto al nome dell'artista, oltre che all'annotazione, sempre a matita blu: «_2». Con buona approssimazione tale dicitura sta ad indicare che l'opera era collocata nella Sala II, dove peraltro si trovavano esposti gli altri dipinti di Bassetti (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Elenchi delle opere, Elenco Dipinti esposti in Mostra). La conferma della sua sistemazione in tale ambiente sembra arrivare, come per il dipinto precedente, dal contributo di Ivanoff, che ne rileva il carattere mediocre rimettendone in discussione l'attribuzione a Bassetti per assegnarlo, piuttosto, a Valentin Lefèvre (cfr. IVANOFF 1959a, p. 106). Nella scheda del catalogo della mostra viene riportata l'opinione verbale di Pallucchini, il quale ritiene possa trattarsi di un'opera di Fetti, la cui mano, a suo parere, sarebbe facilmente riconoscibile nella resa del paesaggio «intriso di luce» (cfr. La pittura del Seicento a Venezia 1959a, p. 31, cat. 33, scheda a cura di Pietro Zampetti). A confutare tale ipotesi attributiva ci pensa Brizio, che nella copia del catalogo in suo possesso annota un secco «No».

Sala III

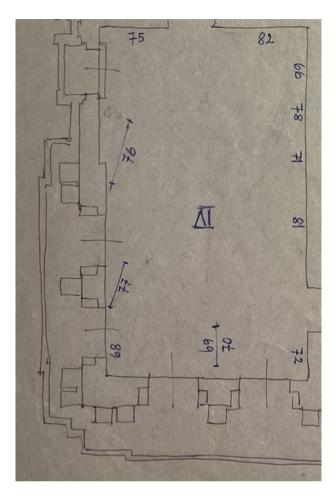


- *Opera aggiunta 65 bis (Liss). Johann Liss, *Caino ed Abele*, New York, Collezione Walter P. Chrysler, Jr. 92
- 61. Johann Liss, San Girolamo ispirato dall'angelo, Venezia, Chiesa di S. Nicola da Tolentino
- 52. Domenico Fetti, Santa Martire, Genova, Collezione privata
- 45. Domenico Fetti, Elia e i sacerdoti di Baal, Hampton Court, Collezione di S. M. Elisabetta II
- 54. Domenico Fetti, L'Assunta, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
- 40. Domenico Fetti, La Malinconia, Parigi, Museo del Louvre
- 57. Johann Liss, Venere allo specchio, Firenze, Galleria degli Uffizi
- 58. Johann Liss, La caduta di Fetonte, Londra, Collezione Denis Mahon
- 63. Johann Liss, Cupido, Genova, Collezione ing. Alessandro Basevi
- 62. Johann Liss, La morte di Abele, Padova, Collezione Fiocco
- 43. Domenico Fetti, La parabola della perla, Kansas City, Kansas City Museum of Art
- 44. Domenico Fetti, La parabola dei ciechi, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts, University
- 47. Domenico Fetti, Andromeda e Perseo, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- 49. Domenico Fetti, Trionfo di Galatea, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- 46. Domenico Fetti, La fuga in Egitto, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- 48. Domenico Fetti, Ero e Leandro, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- 60. Johann Liss, Il sacrificio di Isacco, Venezia, Gallerie dell'Accademia

⁹² Registrato nella pianta della mostra, il quadro viene inserito tra le "Opere aggiunte" alla fine della sezione dei dipinti nella seconda edizione del catalogo: nella scheda vengono ringraziati il prof. Suida e il dott. Manning per la segnalazione (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959b, p. 152, cat. 65 bis). Proveniente dalla collezione di Walter P. Chrysler, il dipinto si trova oggi al Chrysler Museum di Norfolk, in Virginia. Parimenti al *Giudizio di Mida* di Alessandro Turchi, l'opera veniva inoltre inclusa nell'elenco dei dipinti "Fuori Catalogo" esposti in mostra che componeva la lista definitiva delle opere raccolte (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenchi delle opere*, Elenco dipinti "Fuori Catalogo" cit.).

- 59. Johann Liss, Abele morto pianto da Adamo ed Eva, Venezia, Gallerie dell'Accademia
- 56. Johann Liss, Il gioco della morra, Kassel, Gemäldegalerie
- 74. Bernardo Strozzi, San Sebastiano, Venezia, Chiesa di S. Benedetto

Sala IV



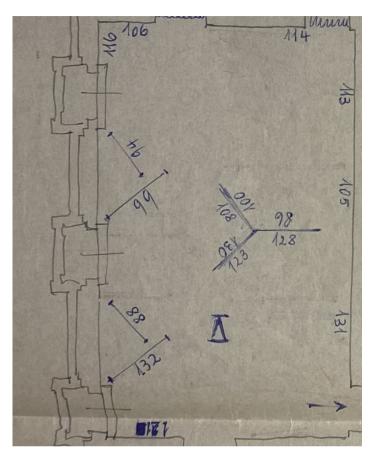
- 72. Bernardo Strozzi, La Natività, Oxford, Ashmolean Museum
- 70. Bernardo Strozzi, Madonna col Bambino, Venezia, Fondazione Querini Stampalia
- 81. Bernardo Strozzi, Allegoria dell'Estate e dell'Autunno, Dublino, The National Gallery of Ireland
- 71. Bernardo Strozzi, La Carità, Venezia, Collezione Italico Brass
- 78. Bernardo Strozzi, *La parabola dell'invitato a nozze*, Firenze, Galleria degli Uffizi
- 66. Bernardo Strozzi, *I musicanti*, Venezia, Collezione privata⁹³
- 82. Bernardo Strozzi, Esaù e Giacobbe, Genova, Collezione Viezzoli94
- 75. Bernardo Strozzi, La carità di San Lorenzo, New York, Kress Foundation
- 76. Bernardo Strozzi, La carità di San Lorenzo, Venezia, Chiesa di S. Nicola da Tolentino
- 77. Bernardo Strozzi, Il doge Erizzo, Vienna, Kunsthistorisches Museum

⁹³ Esistono diverse repliche de *I musicanti* di Strozzi: nella seconda edizione del catalogo della mostra Zampetti identifica l'originale nell'esemplare conservato presso l'Hampton Court Palace di Londra, proveniente dalla collezione del console Smith (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959b, p. 48, cat. 66, scheda a cura di Pietro Zampetti). Nel catalogo ragionato del 1995, Luisa Mortari conferma l'autografia dell'opera (cfr. MORTARI 1995, p. 173, cat. 413).

⁹⁴ Ritenuto da Longhi della mano di un pittore toscano, così come viene riferito nella seconda edizione del catalogo della mostra (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959b, p. 54, cat. 82, scheda a cura di Pietro Zampetti), nel 1971 Anna Rosa Calderoni Masetti attribuirà il dipinto a Cecco Bravo (CALDERONI MASETTI 1971 pp. 66-67), ma vale la pena evidenziare come già Morassi, visitando la mostra di Ca' Pesaro, avesse riconosciuto correttamente l'artista fiorentino, annotandolo nella copia del catalogo in suo possesso. Dell'errore attributivo si accorge anche Brizio, che lo appunta nel catalogo della mostra.

- 68. Bernardo Strozzi, San Benedetto in adorazione del Crocefisso, Milano, Collezione Francesco Castelbarco Albani
- 69. Bernardo Strozzi, La cena in Emmaus, Padova, Cassa di Risparmio

Sala V



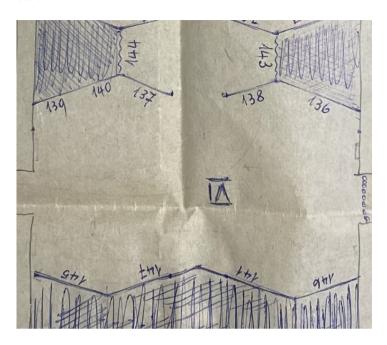
- 121. Giulio Carpioni, Baccanale, Columbia (South. Car.), Museum of Art (Kress Collection)
- 132. Giulio Carpioni, *Quattro sante Martiri (Cassia, Innocenza, Gaudenzia, Neofita*), Vicenza, Chiesa dei SS. Felice e Fortunato
- 123. Giulio Carpioni, Ritratto di suonatrice, Vicenza, Museo Civico
- 128. Giulio Carpioni, L'offerta a Venere, Collezione privata
- 131. Giulio Carpioni, Il giardino d'infanzia, Roma, Collezione comm. dr. Giorgio Peretti
- 130. Giulio Carpioni, Ritratto di signora, Berlino Dahlem, Musei di Stato⁹⁵
- 88. Nicolò Renieri, La Maddalena, Birmingham, City Museum and Art Gallery
- 108. Girolamo Forabosco, Ritratto di cortigiana, Firenze, Galleria degli Uffizi
- 99. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, L'incoronazione di spine, Venezia, Collezione Alvise Barozzi
- 94. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, Ritratto di guerriero, Milano, Collezione Tibertelli De Pisis
- 100. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, Ritratto di Erhard Weigel, New York, Collezione Walter P. Chrysler, Jr. 96
- 86. Nicolò Renieri, San Sebastiano, Milano, Castello Sforzesco
- 105. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, Alessandro e Diogene, Venezia, Collezione privata
- 113. Pietro Liberi, Diana e Atteone, Berlino, Staatliche Museen, DDR

⁹⁵ Per Pierre Rosenberg - e non solo – non vi sono dubbi che l'opera sia da assegnare a Pierre Subleyras: nel suo contributo agli atti del convegno *Il Seicento e il Settecento alle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in corso di pubblicazione (ROSENBERG 2023 (?)), lo studioso riporta che anche Nicolas Lesur, nella sua monografia sul pittore di prossima uscita, non contesta quest'attribuzione.

⁹⁶ Nella monografia di Aikema il dipinto reca il titolo: Ritratto di filosofo (AIKEMA 1990, pp. 116-117, cat. 10).

- 114. Pietro Liberi, Venere dormiente, Vercelli, Museo Borgogna
- 116. Pietro Liberi, Autoritratto, Padova, Museo Civico
- 106. Girolamo Forabosco, Ritratto di dama, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Sala VI



- 145. Francesco Maffei, L'angiolo e Tobiolo, Venezia, Chiesa dei SS. Apostoli⁹⁷
- 147. Francesco Maffei, Adorazione dei Magi, Padova, Chiesa di S. Tomaso Cantuariense
- 141. Francesco Maffei, San Giorgio, Venezia, Collezione privata
- 146. Francesco Maffei, Riposo nella fuga in Egitto, Vicenza, Museo Civico (deposito dell'E. C. A.). Proveniente dall'Oratorio delle Zitelle
- 136. Francesco Maffei, La Visitazione, Arzignano (Vicenza), Chiesa Parrocchiale
- 138. Francesco Maffei, Conversione di San Paolo, Pesaro, Civici Musei
- 137. Francesco Maffei, Milone da Crotone, Venezia, Pinacoteca Querini Stampalia
- 140. Francesco Maffei, Adorazione dei pastori, Oxford, Ashmolean Museum
- 139. Francesco Maffei, *Adorazione dei pastori*, Modena, Galleria Estense⁹⁸

Passaggio tra la Sala VI e la Sala VII

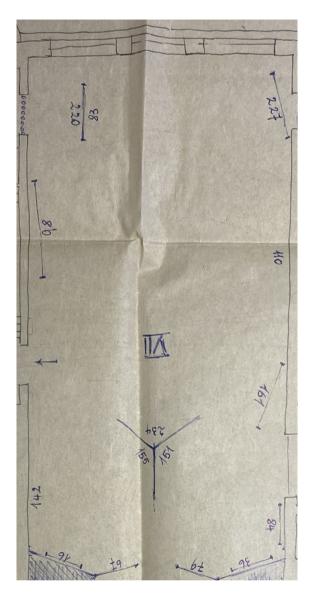
- 143. Francesco Maffei, Caino ed Abele, Venezia, Collezione conte Lodovico Foscari
- 144. Francesco Maffei, Sacrificio di Melchisedec, Venezia, Collezione conte Lodovico Foscari⁹⁹

⁹⁷ Più appropriato, data la cripticità del soggetto raffigurato, il titolo attualmente utilizzato per identificare il dipinto, ovvero *L'Angelo custode*. (cfr. ROSSI 1991, p. 119, cat. 130; FOLIN 2016). Va segnalato che il quadro era già stato esposto alla rassegna monografica sull'artista tenutasi nel 1956 presso la Basilica Palladiana di Vicenza e curata da Nicola Ivanoff (IVANOFF 1956b, pp. 77-78, cat. 63).

⁹⁸ Il dipinto era stato attribuito a Maffei da Pietro Zampetti nel 1948 (ZAMPETTI 1948, p. 129).

⁹⁹ Tela in *pendant* con la precedente, raffigurante *Caino ed Abele*, ed entrambe provenienti dalla collezione Widmann di Venezia. Come si evince dallo scambio col conte Lodovico Foscari, Zampetti dovette insistere per ottenere il prestito dei due pezzi (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, *Prestiti opere Collezioni pubbliche e private di Venezia*, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti al conte Lodovico Foscari, 19.05.1959). Nei loro studi Pigler (PIGLER 1974, p. 28), Copeland Brownell (COPELAND BROWNELL 1978, pp. 195-196, cat. 119) e Paola Rossi (ROSSI 1991, p. 119, cat. 132) rettificano il titolo dell'opera raffigurante, più verosimilmente, il *Sacrificio di Noè*. I dipinti risultano, inoltre, già esposti alla mostra del 1922 a Palazzo Pitti dedicata alla pittura italiana del Sei-Settecento (*Mostra della pittura italiana* 1922, p. 121, cat. 629-630).

Sala VII



- 67. Bernardo Strozzi, La Visitazione, Varsavia, Museo Nazionale
- 16. Pietro Damini, L'Angelo custode e il transito delle anime pie, Treviso, Museo Civico
- 142. Francesco Maffei, *Processione*, Brescia, Duomo Vecchio
- 155. Pietro Berrettini, detto Pietro da Cortona, Daniele nella fossa dei leoni, Venezia, Gallerie dell'Accademia
- 151. Luca Giordano, Deposizione, Venezia, Gallerie dell'Accademia
- 79. Bernardo Strozzi, Ritratto di un giovane conte da Rabatta, Gorizia, Palazzo Coronini-Cronberg¹⁰⁰
- 36. Alessandro Turchi, detto l'Orbetto, Sant'Ubaldo e San Carlo Borromeo, Camerino, Basilica di S. Venanzio
- 84. Ermanno Stroiffi, Compianto sul Cristo Morto, Padova, Chiesa dei Filippini
- 234. Sebastiano Ricci, Il trasporto della statua della Vergine, Venezia, Chiesa di S. Marziale
- 161. Francesco Ruschi, Madonna in Gloria e santi, Venezia, Chiesa di S. Pietro di Castello
- 110. Girolamo Forabosco, Il salvataggio miracoloso, Malamocco, Chiesa Parrocchiale

¹⁰⁰ Il soggetto ritratto viene oggi identificato come Lodovico Rabatta, figlio di Antonio, ambasciatore imperiale presso la Serenissima (cfr. MANZITTI 2013, p. 235, cat. 367).

- 227. Giovanni Segala, La morte di San Lorenzo Giustiniani, Venezia, Chiesa di S. Pietro di Castello
- *83. Bernardo Strozzi, Festa all'aperto, Genova, Collezione Nigro¹⁰¹
- *220. Paolo Pagani, *Madonna penitente*, Dresda, Gemäldegalerie // 17. Peter Paul Rubens, *La Madonna col Bambino e San Giovannino*, Venezia, Chiesa di S. Maria del Giglio 102
- 98. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, La Crocefissione, Venezia, Chiesa di S. Lio

101 Si tratta di due opere in seguito assegnate da Luisa Mortari a Ermanno Stroiffi, allievo di Strozzi (cfr. MORTARI 1966, p. 206). Nel catalogo il dipinto viene associato al suo *pendant* sotto un'unica scheda intitolata: *Due feste all'aperto*. In realtà, in un primo momento, le due tele vennero esposte separatamente: la prima nella Sala VII della mostra (nell'elenco il titolo dattiloscritto del quadro viene corretto a penna blu, passando da «*Due feste all'aperto*» a «*Festa all'aperto*». Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenchi delle opere*, Elenco Dipinti esposti in Mostra), la seconda nella *Sala di Studio* (qui il titolo del quadro viene aggiunto manualmente a penna blu e viene associato al numero 83 bis: cfr. *ivi*, Elenco

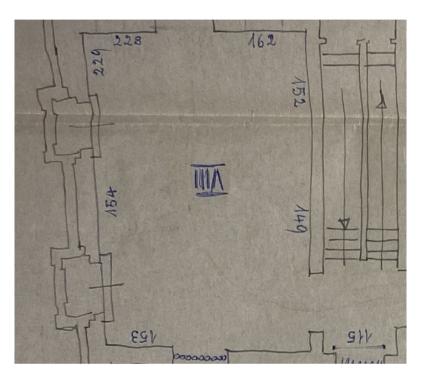
Dipinti esposti in Sala di Studio). Anche la prima fu trasferita in un momento non meglio precisato nella Sala di Studio.

¹⁰² Uno scatto fotografico del novembre 1959, volto a immortalare l'allestimento della Sala VII della mostra (**fig. 15**), testimonia la sostituzione sia di quest'opera di Pagani (cat. 220) che della precedente di Bernardo Strozzi (cat. 83), collocate su entrambi i lati di uno stesso pannello mobile, con *La Madonna col Bambino e San Giovannino* di Rubens proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Giglio.

Passaggio alla Sala VIII

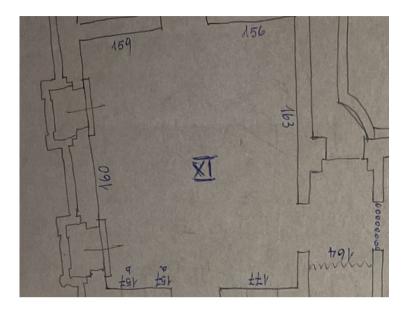
115. Pietro Liberi, Medoro e Angelica, Schleissheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Sala VIII



- 149. Mattia Preti, Innalzamento della croce, Sambughè, Chiesa Parrocchiale
- 152. Luca Giordano, Crocefissione di San Pietro, Venezia, Gallerie dell'Accademia
- 162. Pietro Negri, Nerone ed Agrippina, Dresda, Gemäldegalerie
- 153. Luca Giordano, Le nozze di Cana, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte
- 154. Luca Giordano, Il sogno di Costantino, Venezia, Collezione privata
- 229. Francesco Solimena, San Paolo, Venezia, Chiesa di S. Filippo Neri
- 228. Francesco Solimena, La Maddalena, Venezia, Chiesa di S. Filippo Neri

Sala IX



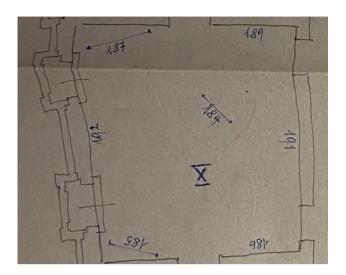
- 157. Giovanni Coli e Filippo Gherardi, a) *Minerva accoglie le Virtù* e b) *Sacrificio a Minerva*, Udine, Museo Civico e Galleria d'Arte Antica e Moderna
- 160. Francesco Ruschi, Ripudio di Agar, Treviso, Museo Civico
- 159. Giovanni Coli e Filippo Gherardi, *La morte di Didone*, Los Angeles (California), Los Angeles County Museum
- 156. Pietro Ricchi, Tancredi curato da Erminia, Vienna, Collezione Co. Rodolfo Czernin
- 163. Giannantonio Fumiani, Castigo di Anania profeta, Firenze, Galleria degli Uffizi
- 177. Sebastiano Mazzoni, Morte di Cleopatra, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen 103

Saletta adiacente

164. Giannantonio Fumiani, Cristo predica nel Tempio, Firenze, Collezione Leonardo La Piccirella

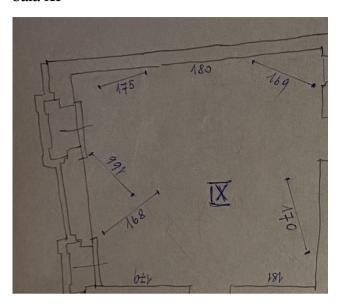
¹⁰³ Nella lista definitiva delle opere contenuta nel fascicolo 2 dell'Archivio Municipale della Celestia il nome dattiloscritto di Mazzoni viene cancellato una prima volta ad inchiostro per essere sostituito da quello di Pietro Ricchi, seguito da un punto interrogativo, a sua volta scarabocchiato per lasciare spazio alla dicitura finale: «Mazzoni (?)» (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Elenchi delle opere, Elenco Dipinti esposti in Mostra). Sebbene Benassai abbia confermato la paternità dell'opera a Mazzoni (BENASSAI 2019 [1999], p. 217, cat. A48), in effetti, in quegli anni, il dipinto era stato assegnato da Hermann Voss e altri studiosi a Ricchi (VOSS 1951, p. 71; PALLUCCHINI 1959b, p. 8; ID. 1962, p. 135). Nella scheda dell'opera contenuta nel catalogo della mostra Zampetti sembra prediligere questa linea attributiva, giungendo alla conclusione che potesse trattarsi di un'opera di Pietro Ricchi ripresa da un tema di Mazzoni (La pittura del Seicento a Venezia 1959a, pp. 112-113, cat. 177, scheda a cura di Pietro Zampetti).

Sala X



- 186. Johann Karl Loth, Giacobbe benedice i figli di Giuseppe, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- 185. Gian Battista Langetti, La Crocefissione, Venezia, Ca' Rezzonico (dalla Chiesa delle Terese)
- 184. Gian Battista Langetti, Mercurio ed Argo, Genova, Galleria di Palazzo Bianco
- 192. Antonio Zanchi, Abramo spartisce il mondo, Venezia, Chiesa di S. Maria del Giglio
- 187. Johann Karl Loth, Sacra Famiglia, Venezia, Chiesa di S. Silvestro
- 189. Antonio Zanchi, La peste a Venezia, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- 191. Antonio Zanchi, La regina Tomiri e Ciro, Venezia, Collezione privata

Sala XI



- 181. Sebastiano Mazzoni, Ritratto di un capitano degli Alabardieri, Padova, Museo Civico 104
- 179. Sebastiano Mazzoni, Il Giudizio di Paride, Venezia, Collezione Italico Brass
- 168. Sebastiano Mazzoni, *Annunciazione*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini (deposito dalla Chiesa di S. Caterina)
- 166. Sebastiano Mazzoni, Erminia tra i pastori, Pistoia, Pinacoteca Civica 105
- 175. Sebastiano Mazzoni, Il tempio di Giano, Llanrwst, Collezione Lady Aberconway¹⁰⁶
- 180. Sebastiano Mazzoni, Apollo e Dafne, Ravenna, Pinacoteca¹⁰⁷
- 169. Sebastiano Mazzoni, San Benedetto raccomanda alla Vergine il parroco della chiesa, Venezia, Chiesa di S. Benedetto
- 170. Sebastiano Mazzoni, San Benedetto in gloria e San Giovanni Battista, Venezia, Chiesa di S. Benedetto

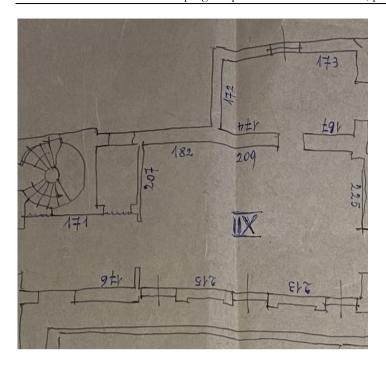
-

¹⁰⁴ Se già nella seconda edizione del catalogo della mostra viene aggiunto il parere di Roberto Longhi, che lo ritiene un dipinto «di altro pittore toscano» (La pittura del Seicento a Venezia 1959b, p. 114, cat. 181, scheda a cura di Pietro Zampetti), secondo Benassai si tratta di un'opera di attribuzione incerta (BENASSAI 2019 [1999], pp. 253-254, cat. C26).

¹⁰⁵ Già nella seconda edizione del catalogo viene trascritto che Longhi lo ritiene «opera di altro pittore toscano» come il dipinto precedente raffigurante Apollo e Marsia (La pittura del Seicento a Venezia 1959b, pp. 108-109, cat. 166, scheda a cura di Pietro Zampetti). Quella a Mazzoni era, infatti, un'attribuzione errata e nella recensione alla mostra di Ca' Pesaro Ewald lo assegna a Cecco Bravo (cfr. EWALD 1959, p. 269; ma si veda anche BENASSAI 2019 [1999], p. 259, cat. D11).

¹⁰⁶ Il dipinto era già stato esposto alla mostra dedicata all'arte europea del XVII secolo, tenutasi alla Royal Academy of Arts di Londra nel 1938. Assegnato ancora a Francesco Maffei, il catalogo dell'esposizione londinese riconosceva, tuttavia, i punti in comune con la *Morte di Cleopatra* di Mazzoni, proveniente dall'Accademia dei Concordi di Rovigo e fino a poco tempo prima (qui il compilatore si riferisce, senza dubbio, all'attribuzione proposta in occasione della mostra del 1922 a Palazzo Pitti) data a Maffei (*Exhibition of 17th Century Art in Europe* 1938, p. 120, cat. 296).

¹⁰⁷ Già attribuito a Mazzoni da Ivanoff (IVANOFF 1948, p. 254, fig. 1), si rivela azzeccata l'intuizione di Longhi, puntualmente trascritta nella seconda edizione del catalogo della mostra, che vi riconosce la mano di un altro pittore toscano; ma ancor più l'ipotesi di Morassi, che nella sua copia del catalogo annota il nome di Cecco Bravo seguito da un punto interrogativo. Ewald, infatti, restituirà l'opera a Cecco Bravo (cfr. EWALD 1960, pp. 344, 347, 351; ID. 1964, p. 387. Ma si veda anche BENASSAI 2019 [1999], p. 260, cat. D14).



Passaggio dalla Sala XI alla Sala XII

- 171. Sebastiano Mazzoni, Sacrificio di Jefte, Venezia, Collezione Pedrocco
- 176. Sebastiano Mazzoni, Le figlie di Lot, Rovigo, Accademia dei Concordi

Sala XII

- 215. Gregorio Lazzarini, Rebecca al pozzo, Venezia, Ca' Rezzonico
- 213. Andrea Celesti, Cristo davanti a Caifa, Terzo D'Aquileia, Collezione Gino Calligaris
- 207. Andrea Celesti, Gli Israeliti sacrificano agli idoli, Dresda, Gemäldegalerie
- 182. Sebastiano Mazzoni, Scena di martirio, Genova, Collezione privata¹⁰⁸
- 209. Andrea Celesti, La piscina probatica, Stoccarda, Staatsgalerie
- 225. Antonio Bellucci, Amore e Psiche, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

[.]

¹⁰⁸ Nell'elenco dei dipinti esposti in mostra conservato nel secondo fascicolo dell'Archivio Municipale della Celestia compare un punto interrogativo dattiloscritto accanto al nome di Mazzoni (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Elenchi delle opere, Elenco Dipinti esposti in Mostra). L'opera è infatti della mano di Andrea Celesti, così come puntualmente registrato nella scheda dell'opera, debitamente corretta, inclusa nella seconda edizione del catalogo della mostra, quella definitiva (cfr. La pittura del Seicento a Venezia 1959b, p. 114, cat. 182, scheda a cura di Pietro Zampetti. L'ipotesi veniva in realtà già avanzata nella prima edizione del catalogo (cfr. La pittura del Seicento a Venezia 1959a, p. 114, cat. 182, scheda a cura di Pietro Zampetti), e così come viene annotato sia da Brizio che da Morassi nelle copie del volume in loro possesso. Si veda anche la recensione di Morassi: MORASSI 1959-1960, p. 278 (182). Non si può non apprezzare l'intuizione di Zampetti che sceglieva di esporre il dipinto insieme alle altre opere di Celesti enfatizzando, al contempo, il carattere sperimentale della mostra, dove nuove proposte attributive potevano essere avanzate in corso d'opera.

Saletta di passaggio tra le Sale XII e XIII

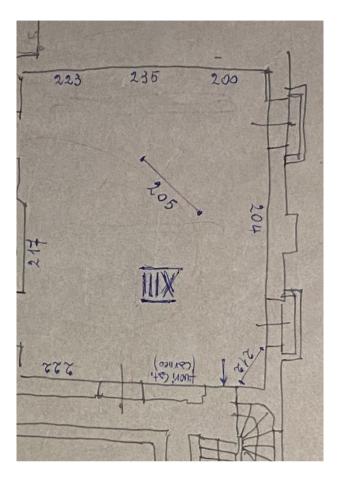
- 174. Sebastiano Mazzoni, Innalzamento della croce, Venezia, Collezione privata¹⁰⁹
- 172. Sebastiano Mazzoni, Sacrificio di Jefte, New York, Kress Foundation¹¹⁰
- 173. Sebastiano Mazzoni, Morte di Cleopatra, Rovigo, Accademia dei Concordi
- 167. Sebastiano Mazzoni, Venere e Amore, Venezia, Collezione Sonino 111

¹⁰⁹ Proveniente dalla collezione di Egidio Martini, donata al Comune di Venezia, il dipinto si trova oggi esposto a Ca' Rezzonico.

 $^{^{110}}$ Oggi l'opera si trova al Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City (cfr. BENASSAI 2019 [1999], pp. 218-219, cat. A50).

¹¹¹ Oggi l'opera fa parte della collezione privata della contessa di Navarro a New York (cfr. BENASSAI 2019 [1999], p. 198, cat. A8).

Sala XIII

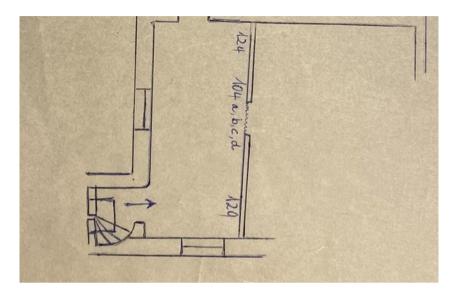


- 223. Antonio Bellucci, *Il ritrovamento di Mosè*, Pommersfelden, Collezione dr. Karl Graf von Schönborn-Wiesentheid
- 235. Sebastiano Ricci, Bacco e Arianna, Pommersfelden, Collezione dr. Karl Graf von Schönborn-Wiesentheid
- 200. Federico Cervelli, Pan e Siringa, Venezia, Fondazione Querini Stampalia
- 204. Antonio Carneo, La prova del veleno, Terzo d'Aquileia, Collezione Gino Calligaris
- 205. Sebastiano Bombelli, Ritratto di un procuratore, Venezia, Fondazione Querini Stampalia
- 217. Gregorio Lazzarini, Ercole e Onfale, Pommersfelden, Collezione dr. Karl Graf von Schönborn-Wiesentheid
- 222. Antonio Bellucci, Venere e Marte, Bergamo, Collezione prof. Franco Steffanoni
- *Opera aggiunta 204 bis (Carneo). Antonio Carneo, Lucrezia, Varsavia, Museo Nazionale¹¹²
- 212. Andrea Celesti, *Il compianto di Cristo*, Lione, Musée des Beaux-Arts

¹¹² Registrato nella pianta della mostra, il quadro viene inserito tra le "Opere aggiunte" alla fine della sezione dei dipinti nella seconda edizione del catalogo (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959b, pp. 152-153, cat. 204 bis). L'opera viene inoltre inclusa nell'elenco dei dipinti "Fuori Catalogo" esposti in mostra che compone la lista definitiva delle opere raccolte (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenchi delle opere*, Elenco dipinti "Fuori Catalogo" esposti in Mostra).

MEZZANINO

Prima Sala



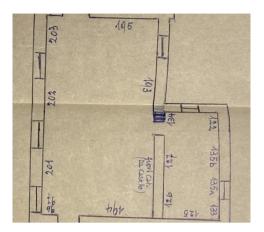
129. Giulio Carpioni, Resurrezione di Lazzaro, con autoritratto a destra, Firenze, Collezione ing. Carlo Donzelli¹¹³

104 a, b, c, d. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, *Quattro episodi della Passione di Cristo*, Venezia, Collezione Donà Dalle Rose

124. Giulio Carpioni, Il tempo scopre la Verità, Collezione privata

¹¹³ Nella prima edizione del catalogo e nell'elenco definitivo delle opere esposte alla mostra il dipinto viene registrato col titolo «*Probatica piscina, con autoritratto a destra*» (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959a, p. 84, cat. 129, scheda a cura di Giuseppe Maria Pilo; AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenchi delle opere*, Elenco Dipinti esposti in Mostra).

Seconda Sala



- 96. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, Testa di filosofo, Venezia, Collezione Barbantini
- 97. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, Autoritratto (?), Bergamo, Collezione prof. Franco Steffanoni
- 201. Antonio Carneo, L'Autunno, Udine, Collezione Marini Solari
- 202. Antonio Carneo, L'Inverno, Udine, Collezione Marini Solari
- 203. Antonio Carneo, Il pitocco, Udine, Museo Civico
- 195. Joseph Heintz il Giovane, La visita del doge alla chiesa del Redentore, Venezia, Museo Correr
- 193. Joseph Heintz il Giovane, *Il venditore di pesci*, Roma, Collezione privata
- *Opera aggiunta fuori catalogo. Giacomo da Castello, *Natura morta*, Vicenza, Museo Civico¹¹⁴ (oppure: Giacomo da Castello, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi¹¹⁵)¹¹⁶
- 194. Joseph Heintz il Giovane, La caccia ai tori in campo San Polo, Venezia, Museo Correr

¹¹⁴ Il quadro viene incluso nell'elenco dei dipinti "Fuori Catalogo" esposti in mostra che compone la lista definitiva delle opere raccolte (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenchi delle opere*, Elenco dipinti "Fuori Catalogo" esposti in Mostra).

Uffizi e che veniva chiesto in extremis, il 16 giugno, senza poter essere inserito nel catalogo dell'esposizione (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Filippo Rossi, soprintendente alla Galleria degli Uffizi, 16.06.1959). L'opera veniva però inclusa nell'elenco dei dipinti "Fuori catalogo" esposti in mostra che componeva la lista definitiva delle opere raccolte (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Elenchi delle opere, Elenco dipinti "Fuori Catalogo" esposti in Mostra). Dalla lettera che Luisa Becherucci invia a Zampetti qualche giorno dopo, apprendiamo che si trattava di un dipinto estremamente fragile: «Caro Zampetti, il ritratto di Girolamo da Castello, come le avrà già comunicato la Signora Pucci, le verrà inviato insieme con gli altri quadri. Data la fretta, non gli abbiamo potuto fare altro che una sommaria "toilette", ma devo avvertirla che si tratta di un dipinto di estrema fragilità dove il colore è appena aderente alla preparazione, tanto che, al ritorno dovremo subito consolidarlo e fare un nuovo rintelaggio. I restauratori ci hanno dichiarato che i danni non si aggraveranno purché si stia bene attenti a non fargli avere nessun urto» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Lettera inviata da Luisa Becherucci, direttrice della Galleria degli Uffizi, a Pietro Zampetti, 20.06.1959).

¹¹⁶ In questo caso occorre puntualizzare che è possibile avanzare soltanto un'ipotesi di collocazione. Dalle scarse indicazioni presenti sulla pianta del mezzanino della mostra non è purtroppo possibile identificare con certezza quale delle due opere di Giacomo da Castello, presentate nell'esposizione ma escluse dal catalogo, fosse collocata nella seconda o nella quarta sala del mezzanino. Nella pianta ci si limita ad annotare, genericamente, «fuori cat. (da Castello)» (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 210, s/fasc. 7, Varie, Piante della mostra La pittura del Seicento a Venezia".

Terza Sala

- 127. Giulio Carpioni, Ritratto di Alabardiere, Bergamo, Collezione prof. Franco Steffanoni¹¹⁷
- 126. Giulio Carpioni, Il sacrificio di Polissena, Chicago (Ill.), The Art Institute (Collezione Worcester)
- 125. Giulio Carpioni, Il regno di Hypnos, dio dei sogni, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- 133. Giulio Carpioni, Trionfo di Sileno, Venezia, Gallerie dell'Accademia
- 135/A. Giulio Carpioni, Il ratto di Dejanira, Padova, Collezione dr. Ivan Boscolo 118
- 135/B. Giulio Carpioni, Ninfa e Satiro, Padova, Collezione dr. Ivan Boscolo 119
- 122. Giulio Carpioni, Autoritratto, Milano, Pinacoteca di Brera
- 134. Giulio Carpioni, Morte di Adone, Padova, Museo Civico (Collezione Emo-Capodilista)¹²⁰

¹¹⁷ Nell'elenco definitivo delle opere esposte conservato presso l'Archivio Municipale della Celestia sono presenti due punti interrogativi a matita blu accanto al titolo dell'opera (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenchi delle opere*, Elenco Dipinti esposti in Mostra).

¹¹⁸ Nell'elenco definitivo delle opere esposte non compaiono le canoniche spunte a matita rossa accanto a questo quadro e il suo *pendant*. Inoltre, è apposto un punto interrogativo affianco a entrambi i titoli (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenchi delle opere*, Elenco Dipinti esposti in Mostra).

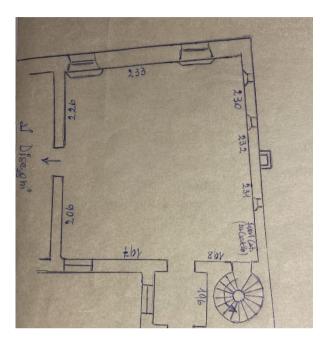
¹¹⁹ Si veda la nota precedente (cfr. *supra*).

¹²⁰ Nell'elenco definitivo delle opere in mostra conservato presso l'Archivio della Celestia è ben leggibile, accanto al titolo del dipinto, la seguente annotazione a matita blu: «o di Leandro?». Appare chiaro che qui si stia mettendo in discussione la paternità dell'opera, ipotizzando un'attribuzione a Leandro Bassano (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Elenchi delle opere, Elenco Dipinti esposti in Mostra).

Saletta vicino alla scala

196. Pietro Bellotti, Lachesi, Feltre, Pinacoteca Civica

Quarta Sala



- 198. Pasqualino Rossi, La scuola delle merlettaie, Parigi, Museo del Louvre
- *Opera aggiunta fuori catalogo. Giacomo da Castello, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi (oppure: Giacomo da Castello, *Natura morta*, Vicenza, Museo Civico)¹²¹
- 231. Vittore Ghislandi, detto Fra' Galgario, Ritratto di gentiluomo, Bergamo, Collezione Conte Roncalli di Montorio
- 232. Vittore Ghislandi, detto Fra' Galgario, Ritratto di giovane gentiluomo, Collezione Bruno Lorenzelli
- 230. Vittore Ghislandi, detto Fra' Galgario, Ritratto di due gentiluomini, Bergamo, Collezione B. Radici Pedroni
- 233. Antonio Balestra, La ricchezza della terra, Bolzano, Palazzo Mercantile
- 226. Antonio Molinari, Cristo davanti a Caifa, Venezia, Gallerie dell'Accademia
- 206. Sebastiano Bombelli, Ritratto di nobiluomo, Venezia, Collezione avv. prof. Francesco Carnelutti
- 197. Matteo dei Pitocchi, Scena villereccia, Padova, Collezione Eredi Conte Antonio Ferri

Freccia che indica la Sezione dei disegni (sita sempre nel Mezzanino)

¹²¹ Cfr. supra. Si veda la nota inerente l'altra opera di Giacomo da Castello esposta nella seconda sala del Mezzanino.

ELENCO DEI DIPINTI ESPOSTI IN «SALA DI STUDIO»

- 1. Palma il Giovane, Autoritratto, Milano, Pinacoteca di Brera
- 6. Leandro Bassano, Ritratto di G. Lampugnani, Busto Arsizio, Collezione privata
- 10. Sante Peranda, Ritratto di Alfonso d'Este, Mantova, Palazzo Ducale
- *17. Peter Paul Rubens, *La Madonna col Bambino e San Giovannino*, Venezia, Chiesa di S. Maria del Giglio 122 // *83. Bernardo Strozzi, *Festa all'aperto*, Genova, Collezione Nigro *220. Paolo Pagani, *Madonna penitente*, Dresda, Gemäldegalerie
- 30. Marcantonio Bassetti, Madonna e sante in gloria e tre Santi Apostoli, Verona, Museo Civico di Castelvecchio
- 39. Dionisio Guerri, La comunione di Sant'Agostino, Verona, Museo Civico di Castelvecchio 123
- 41. Domenico Fetti, Artemisia, New York, Collezione prof. William Suida
- 50. Domenico Fetti, San Giovanni Evangelista, Genova, Collezione privata
- 53. Domenico Fetti, Maddalena, Venezia, Collezione A. Zeno
- 55. Domenico Fetti, Adorazione dei Magi e santo in estasi, Venezia, Collezione privata¹²⁴
- 64. Johann Liss, Giuditta con la testa di Oloferne, Venezia, Ca' Rezzonico 125
- 65. Johann Liss, Giuditta con la testa di Oloferne, Faenza, Pinacoteca Comunale 126

¹²² In un momento non precisato l'opera in questione veniva trasferita nella Sala VII della mostra al posto di due dipinti della mano di Bernardo Strozzi (cat. 83) e Paolo Pagani (cat. 220), che trovavano collocazione, verosimilmente, nella Sala di Studio insieme all'altra *Festa all'aperto* (cat. 83 bis) e alle altre due tele di Pagani in catalogo (cat. 219 A/B) (**fig. 15**).

¹²³ Nel catalogo dei dipinti dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo del museo di Castelvecchio il dipinto viene registrato sotto il titolo *Battesimo di Sant'Agostino* (cfr. *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale* 2018, pp. 408-409, cat. 490, scheda a cura di Sergio Marinelli).

¹²⁴ Come si avrà modo di approfondire nel paragrafo dedicato alle questioni attributive, il dibattito attributivo sorto intorno a quest'opera in occasione della mostra è davvero appassionante. Sia Charles Sterling che Jacques Thuillier rivendicano, con sicurezza, l'attribuzione a Claude Vignon, come del resto si viene in parte informati nella seconda edizione del catalogo, in cui si precisa inoltre l'esistenza del disegno preparatorio, a penna, presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del museo del Louvre (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959b, p. 42, cat. 55, scheda a cura di Pietro Zampetti). Sull'appartenenza del quadro – all'epoca – alla collezione di Lionello Levi, si veda l'accettazione della domanda di prestito datata 20 maggio 1959 conservata presso l'Archivio Comunale della Celestia (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, *Prestiti opere Collezioni pubbliche e private di Venezia*, Lettera di Lionello Levi a Gerolamo Speciale, Commissario Straordinario del Comune di Venezia, 20.05.1959), ma anche l'annotazione a matita presente nella lista definitiva delle opere raccolte presso Ca' Pesaro, e in questo caso esposte nella Sala di Studio, dove si trova trascritto il nome di Lionello Levi accompagnato da un punto interrogativo (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenchi delle opere*, Elenco Dipinti esposti in Sala di Studio).

¹²⁵ Nella lista definitiva delle opere raccolte in mostra compare la seguente annotazione a matita blu: «in più» (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Elenchi delle opere, Elenco Dipinti esposti in Sala di Studio). Come viene puntualmente riportato nella seconda edizione del catalogo, Longhi riconobbe che si trattava di una copia da Liss. La sua intuizione trova conferma nel catalogo delle opere dell'artista curato da Klessmann e stampato nel 1999 (KLESSMANN 1999, pp. 128-129, cat. 7). Rimanendo nel merito dell'opera, interessantissima è la lettera del 24 maggio inviata da Zampetti al conservatore della Pinacoteca Comunale di Faenza in cui, dopo aver ricordato che il dipinto era già stato «pubblicato dal Fiocco come Maffei e ora esposto in codesta Pinacoteca come Liss "Giuditta"», gli comunica che il dipinto sarebbe stato esposto come opera del Liss, malgrado non si fosse del tutto sicuri dell'attribuzione, e motivando la scelta ricordando come la mostra avesse «scopi di studio e il problema sarà interessante» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti ad Antonio Archi, Conservatore della Pinacoteca Comunale di Faenza, 24.05.1959).

¹²⁶ Nella sua recensione alla mostra Benedict Nicolson dice di concordare con Michelangelo Muraro nell'attribuire l'opera, catalogata come di Liss, a Giulio Carpioni (NICOLSON 1959, p. 287, nota 3). La paternità di questo quadro resta, in effetti, molto discussa: fino al 1922 fu esposta come opera del Tiepolo, poi furono avanzate svariate proposte, riconoscendovi anche la mano di Francesco Maffei. L'opera venne successivamente assegnata a Bernardo Strozzi da Ennio Golfieri (GOLFIERI 1964, n. 20. Per il riconoscimento del soggetto iconografico e uno studio iconologico del quadro cfr. PANOFSKY 2017 [1939], pp. 14-17).

- 73. Bernardo Strozzi, Le virtù teologali, Venezia, Collezione Donà dalle Rose¹²⁷
- 80. Bernardo Strozzi, Scena allegorica, Bergamo, Collezione Bruno Lorenzelli¹²⁸
- 83 bis. Bernardo Strozzi, Festa all'aperto, Genova, Collezione Nigro
- 85. Ermanno Stroiffi, San Filippo Neri davanti al Pontefice, Venezia, Convento della Fava
- 89. Nicolò Renieri, La Sibilla eritrea, Venezia, Gallerie dell'Accademia
- 90. Nicolò Renieri, Ritratto di Antonio Canal, Birmingham, City Museum and Art Gallery¹²⁹
- 92. Jacques Blanchard, Ninfe e pastore, Venezia, Gallerie dell'Accademia¹³⁰
- 93. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, Ritratto di guerriero, Venezia, Collezione Alvise Barozzi
- 95. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, Un filosofo, New York, Collezione Walter P. Chrysler, Jr.
- 101. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, L'incredulità di San Tommaso, Padova, Museo Civico, Leg. Capodilista
- 102. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, *Martirio di Santo Stefano*, Treviso, Museo Civico (dalla Chiesa di S. Teonisto)
- 107. Girolamo Forabosco, Menichina padovana, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica
- 109. Girolamo Forabosco, Ritratto di dama, Venezia, Collezione Zattera

¹²⁷ Si tratta di un altro dipinto ritenuto non autografo da Manzitti, che lo attribuisce a Ermanno Stroiffi (MANZITTI 2013, p.278, cat. 552).

128 Sulla lista definitiva delle opere raccolte in mostra compare l'annotazione: «Venere e Bacco?» (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Elenchi delle opere, Elenco Dipinti esposti in Sala di Studio). In effetti il dipinto rappresenta le Nozze di Bacco e Arianna e, entrato a far parte della collezione permanente del Museo Civico Amedeo Lia di La Spezia, viene oggi attribuito all'allievo di Strozzi Ermanno Stroiffi (cfr. La Spezia 1997, pp. 322-323, cat 144, scheda a cura di Andrea G. De Marchi). Si veda anche la scheda del dipinto di Stroiffi initiolato Diana bambina con il suo cane, contenuta nel catalogo della mostra su Strozzi tenutasi a Genova nel 2019, in cui viene menzionato il suddetto dipinto proveniente dalla collezione Lia: Bernardo Strozzi 2019, p. 278, cat. 42, scheda a cura di Anna Orlando). Preme evidenziare che, già in occasione della mostra del 1959 a Ca' Pesaro, l'opera veniva ricondotta a Stroiffi sia da Anna Maria Brizio, sia da Antonio Morassi, sia da Egle Renata Trincanato: lo testimoniano le annotazioni manoscritte rintracciabili nelle copie del catalogo della mostra appartenute a questi tre studiosi e convogliate nei fondi di diverse biblioteche (quella di Morassi conservata presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia, quella di Brizio presso la Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia). Tali impressioni venivano poi trasferite da Morassi nelle sue Osservazioni circa alcuni numeri del catalogo poste a chiusura della sua recensione alla mostra pubblicata sulla rivista «Arte Veneta» (MORASSI 1959-1960, pp. 276-278).

129 Accanto al nome dell'artista, nella lista definitiva delle opere raccolte in mostra, compare un punto interrogativo annotato a inchiostro nero (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Elenchi delle opere, Elenco Dipinti esposti in Sala di Studio). Nell'edizione definitiva del catalogo della mostra il dipinto veniva in effetti riconosciuto come una tela di Daniel van den Dyck da Pallucchini. Sempre la scheda del catalogo ci informa che la proposta attributiva veniva accolta da Longhi (cfr. La pittura del Seicento a Venezia 1959b, p. 58, cat. 90, scheda a cura di Pietro Zampetti). Ma vale la pena menzionare la diatriba sorta in precedenza col museo di Birmingham che aveva prestato il dipinto. Il 3 agosto 1959, dopo aver visitato la mostra, Patricia Butler, assistente alla conservazione dell'istituzione inglese, esprime a Zampetti la sua afflizione nel trovare il quadro segnalato in mostra come un Régnier, allorché era stato consegnato alla rassegna veneziana con un'attribuzione a «an unknown Italian painter of the 17th [='600]! century» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, Prestiti Estero, Lettera di Patricia Butler, assistente alla conservazione al Department of Art della City Art Gallery di Birmingham, a Pietro Zampetti, 03.08.1959). Al suo ritorno dalle ferie Zampetti chiarisce subito il malinteso scrivendo sia a Patricia Butler che alla direttrice del museo, Mary Woodall (ivi, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Mary Woodall, direttrice del Museo di Birmingham, 27.08.1959), informandole che di fronte al desiderio dei curatori dell'esposizione «di trovare un'attribuzione più precisa, l'equivoco» era stato generato da un cartiglio presente sul retro del dipinto che recava scritto «"by Renier"», lasciando pensare a un'attribuzione «fatta da qualcuno, nel tempo passato» (iri, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Patricia Butler, assistant keeper al Department of Art della City Art Gallery di Birmingham, 26.08.1959). Zampetti assicura, infine, alla signorina Butler «di aver provveduto a modificare la didascalia del cartiglio del quadro» e di aver redatto «una "corrigenda" per il catalogo» (ibid.).

¹³⁰ L'attribuzione di questo dipinto resta, ancora oggi, oggetto di dibattito. Nella seconda edizione del catalogo della mostra viene trascritta l'opinione di Charles Sterling, che esclude l'attribuzione a Blanchard, ritenendolo, piuttosto, di un artista italiano (cfr. *ivi*, p. 60, cat. 92).

- 111. Giovanni Carboncino, Il miracolo del Beato Susone, Treviso, Chiesa di S. Niccolò
- 112. Luca Ferrari, La Pentecoste, Padova, Chiesa di S. Tomaso Cantuariense
- 117. Pietro Liberi, Frammento allegorico (da «Vizi e Virti»), Venezia, Palazzo Fini (Grand-Hôtel)
- 118. Pietro Liberi, Annunciazione, Venezia, Chiesa della Salute¹³¹
- 119. Pietro Liberi, Nozze di Santa Caterina, Vicenza, Chiesa di S. Caterina 132
- 120. Marco Liberi, *Santa Cecilia e un angelo all'organo*, Pommersfelden, Collezione dr. Karl Graf von Schönborn-Wiesentheid¹³³
- 148. Mattia Preti, Cristo davanti ad Erode, Sambughè, Chiesa Parrocchiale
- 150. Luca Giordano, La Madonna delle Grazie, Venezia, Chiesa di S. Pietro di Castello 134
- 158. Giovanni Coli e Filippo Gherardi, Mercurio e il genio, Venezia, Libreria di S. Giorgio Maggiore
- 165. Sebastiano Mazzoni, Apollo e Marsia, Pistoia, Pinacoteca Civica 135
- 178. Sebastiano Mazzoni, Giuseppe e la moglie di Putifarre (oppure Castità di Giuseppe), Collezione privata
- 183. Gian Battista Langetti, L'uccisione di Archimede, Venezia, Collezione privata
- 199. Pasqualino Rossi, Martire che si rifiuta di adorare un idolo pagano, Fabriano, Chiesa di S. Benedetto
- 210. Andrea Celesti, Il ritrovamento di Mosè, Reggio Emilia, Galleria Civica Parmeggiani
- 214. Andrea Celesti, Morte di un re, Duino, Castello Della Torre e Tasso
- 216. Gregorio Lazzarini, Achille in Sciro, Venezia, Ca' Rezzonico
- 218. Gregorio Lazzarini, Autoritratto, Venezia, Museo Correr¹³⁶
- 219 A/B. Paolo Pagani, Il sacrificio di Isacco; Agar nel deserto, Venezia, Palazzo Salvioni
- 224. Antonio Bellucci, Rebecca al pozzo, Pommersfelden, Collezione dr. Karl Graf von Schönborn-Wiesentheid

¹³¹ Sulla localizzazione dell'opera in Sala di Studio si trova conferma nella recensione alla mostra firmata da Nicolson, apparsa sul «Burlington Magazine»: «However, one of Liberi's major performances, a really striking altar-piece (188), was removed from the Salute but, when I was in Venice, was relegated to store in Ca' Pesaro» (NICOLSON 1959, p. 287, nota 6).

¹³² È interessante la richiesta avanzata dal parroco della chiesa di Santa Caterina di Vicenza di sostituire, per tutta la durata della mostra, il dipinto in questione, che era posto ad ornamento dell'altare maggiore, con un'altra tela o «altro materiale» a spese della Direzione delle Belle Arti di Venezia, al fine di colmare il vuoto lasciato sul muro grezzo facente da sfondo alle funzioni festive e feriali e alle messe domenicali. Purtroppo non è dato sapere quale opera venisse inviata da Zampetti alla chiesa vicentina (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, *Prestiti Enti Exclesiastici*, Lettera di Antonio Fabris, parroco della chiesa di S. Caterina a Vicenza, alla Direzione Belle Arti di Venezia, 17.04.1959), e occorrerebbe svolgere ulteriori verifiche presso l'archivio parrocchiale della chiesa vicentina.

¹³³ L'attribuzione del dipinto a Marco Liberi viene confermata da Longhi (si veda la seconda edizione del catalogo della mostra: *La pittura del Seicento a Venezia* 1959b, p. 79, cat. 120, scheda a cura di Giuseppe Maria Pilo).

¹³⁴ Anche in questo caso la localizzazione dell'opera in Sala di Studio trova un ulteriore riscontro nella recensione di Nicolson (NICOLSON 1959, p. 288, nota 10).

¹³⁵ Come viene trascritto nella seconda edizione del catalogo della mostra, e così pure come viene annotato a matita nell'esemplare del catalogo in suo possesso conservato presso la biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi a Firenze, per il critico albese si tratta di un'opera della mano di un altro pittore toscano (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959b, p. 108, cat. 165, scheda a cura di Pietro Zampetti). Sarà Ewald a identificarlo con Cecco Bravo (cfr. EWALD 1959, p. 269. Si veda anche BENASSAI 2019 [1999], p. 259, cat. D10).

¹³⁶ Il dipinto viene barrato dall'Elenco dei dipinti esposti in mostra e, accanto al titolo, viene annotato a penna blu: «passato in Sala Studio». Il quadro si trova poi aggiunto in forma manoscritta a penna blu in fondo alla lista dei dipinti esposti in Sala di Studio con l'annotazione a matita blu: «in più» (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Elenchi delle opere, Elenco Dipinti esposti in Mostra; in, Elenco Dipinti esposti in Sala di Studio).

ELENCO DEI DIPINTI PRESENTI IN MOSTRA MA DI CUI NON SI CONOSCE LA COLLO-CAZIONE

- 87. Nicolò Renieri, Morte di Sofonisba, New York, Collezione Chrysler¹³⁷
- 91. Pier Francesco Mola, Il turco, Venezia, Gallerie dell'Accademia
- 211. Andrea Celesti, Ritratto di regina martire, Venezia, Collezione privata

ELENCO DEI DIPINTI IN CATALOGO NON ESPOSTI

103. Pietro Muttoni, detto della Vecchia, Allegoria, Bergamo, Accademia Carrara¹³⁸

188. Johann Karl Loth, *L'incontro di Rebecca col servo di Abramo al pozzo*, S. Francisco, M. H. De Young Memorial Museum¹³⁹

137 Variante di un'altra versione conservata presso la Gemäldegalerie di Kassel (il cui prestito inoltrato in occasione della rassegna veneziana era stato rifiutato: cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, Prestiti Estero, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Gunter Arnolds della Kunstbibliothek di Berlino, 28.03.1959), nell'Elenco dei dipinti esposti in mostra il riferimento alla collezione viene integrato con una penna ad inchiostro nero, aggiungendo al semplice cognome Chrysler l'annotazione: «Racc. W. P. Crhysler Jr.» (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Elenchi delle opere, Elenco Dipinti esposti in Mostra). In effetti, la tela era stata esposta nel 1956, in occasione della mostra itinerante dei dipinti provenienti dalla collezione di Walter P. Chrysler Jr., inaugurata presso il Portland Art Museum e poi proseguita in altri musei americani, come il Museum of Fine Arts di Boston o il Seattle Art Museum (cfr. Paintings from the collection of Walter P. Chrysler, Jr. 1956, p. 30, cat. 33). Come accadeva per il dipinto di Loth raffigurante Rebecca al pozzo (cat. 188), trasportato per via marittima nella cassa 104, la cassa 107, contenente ben quattro pezzi appartenenti alla collezione Chrysler, risultava danneggiata dal bagnamento subito forse durante o appena dopo lo sbarco al porto di Genova. Dalla relazione di transito del 15 giugno 1959 si apprende che, se il Caino e Abele di Liss (cat. 65 bis) si trovava «in condizioni perfettamente regolari» e il Filosofo di Della Vecchia (cat. 95), poi esposto in Sala di Studio, presentava soltanto la parte superiore della cornice leggermente umida, il Ritratto di Erhard Weigel, dello stesso artista (cat. 100), veniva registrato come umido alla base, «specialmente a filo della cornico». Ben più critiche erano le condizioni della Sofonisha di Régnier, per la quale il perito annotava: «Il dipinto "LA MORTE DI SOFONISBA" presenta la tela sensibilmente umida nella parte inferiore e laterale sinistra e destra. La cornice dorata in legno e gesso antico, causa la bagnatura sofferta si presenta seriamente danneggiata con distacco e/o rammollimento delle decorazioni in gesso nonché parziale asporto della doratura. Detti danni sono più accentuati nella parte inferiore e nelle parti laterali della cornico» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, Prestiti Estero, Relazione di transito del geom. Alfonso D. Oliva, 15.06.1959, p. 4). Dal prosieguo della relazione si apprende, poi, che si erano addirittura staccati dei pezzi del quadro raccolti in un pacco a parte (ibid.). Si presume che l'opera venisse poi restaurata a Venezia, forse sempre ad opera di Giovanni Pedrocco, che si occupava anche del restauro del dipinto di Loth (cat. 188) pure danneggiatosi nella medesima circostanza. Passata in collezione privata a Madrid, la tela è stata recentemente venduta dalla galleria londinese Stair Sainty (Régnier, Nicolas, The death of Sophonisha: https://www.stairsainty.com/artwork/the-death-of-sophonisba-137/ - consultato il 1° settembre 2023). Una seconda versione è conservata presso il Leicester Museum & Art Gallery.

138 Nella lista definitiva dei dipinti in catalogo non esposti viene trascritto a penna blu: «in catalogo ma non inviato». Sempre accanto al titolo vi è un'altra annotazione a matita recante la dicitura: «è quello affidato al Pellicioli» (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Dipinti in Catalogo non esposti). È la minuta di una lettera inviata da Zampetti a Ippolito Pipia, presidente dell'Accademia Carrara di Bergamo, a chiarire il problema sorto in fase di preparazione della mostra. Il dipinto non era infatti stato inviato dal prof. Pellicioli, al quale era stato affidato per una ripulitura: «Ill.mo Presidente, avrò il piacere di inviarLe quanto prima il catalogo della nostra Mostra. In detto catalogo figura anche il dipinto del Vecchia "Allegoria dell'architettura" che, però, non è arrivato alla Mostra. Il Prof. Pellicioli, al quale era stato affidato da codesta Accademia per la ripulitura, non l'ha inviato. Esso dovrà quindi essere restituito dallo stesso prof. Pellicioli a codesto Istituto, non essendo più possibile esporlo [...]» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Ippolito Pipia, presidente dell'Accademia Carrara di Belle Arti, 17.07.1959).

139 Il dipinto viene menzionato due volte nella lista definitiva dei dipinti raccolti a Ca' Pesaro per la mostra: l'opera viene barrata una prima volta dall'elenco dei dipinti esposti in mostra e accanto al titolo compare un'annotazione manoscritta penna blu recante la dicitura: «danneggiato nel trasporto» (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Elenco Dipinti esposti in Mostra). Il quadro viene poi aggiunto a mano nella lista dei dipinti in catalogo non esposti con l'annotazione a a penna blu: «in catalogo danneggiato» (ivi, Dipinti in Catalogo non esposti). Com'è già stato ricordato, il quadro venne, in effetti, danneggiato durante il trasporto e restaurato a Venezia da Giovanni Pedrocco (si veda la lettera di Zampetti al direttore del M. H. De Young Memorial Museum, Walter Heil, alla quale vengono allegate le relazioni peritale e di restauro dell'opera:

190. A. Zanchi, La Vergine e Sant'Alberto Magno, Treviso, Chiesa di S. Niccolò 140

208. Andrea Celesti, *Madonna col Bambino e quattro santi*, Brescia, Chiesa di SS. Faustino e Giovita (Oratorio di S. Giacomo)¹⁴¹

ELENCO DEI DIPINTI FUORI CATALOGO (E VEROSIMILMENTE NON ESPOSTI)

Antonio Bellucci, *Apoteosi di un principe*, Düsseldorf (?), Kunstmuseum¹⁴² Giulio Carpioni, *Allegoria della Scultura*, Padova, Collezione Miazzo¹⁴³ Giulio Carpioni, *Allegoria dell'Architettura*, Padova, Collezione Miazzo¹⁴⁴

AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, Prestiti Estero, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Walter Heil, 22.02.1960. Il 23 aprile 1960 Zampetti inoltrava a Pedrocco la lettera di Walter Heil nella quale lo ringraziava del restauro effettuato e dell'articolo pubblicato sul «Bollettino dei Musei Civici Veneziani»: ivi, Lettera di Pietro Zampetti a Giovanni Pedrocco, 23.04.1960; ivi, Lettera di Walter Heil a Pietro Zampetti, 17.03.1960). Tuttavia, stando a quanto riportato nella minuta della lettera che Zampetti invia il 25 settembre 1959 al direttore del Museo di San Francisco, in tale data l'opera risultava esposta in mostra, il che lascia supporre che il dipinto fosse stato presentato al pubblico soltanto ad apertura inoltrata, anche se non si sa in quale sala: «Illustre Signor Direttore, ho il piacere di dirLe che il restauro del dipinto del Loth è riuscito molto bene, con mia grande soddisfazione. È stato già esposto nelle sale della Mostra [...]» (ivi, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Walter Heil, 25.09.1959).

140 Nella lista dei dipinti in catalogo non esposti si trova trascritto a penna blu accanto al titolo: «in catalogo ma non arrivato»; vi è poi una seconda annotazione a matita recante la dicitura: «(rinunciato)?» (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Dipinti in Catalogo non esposti). In effetti, in entrambe le edizioni del catalogo della mostra in fondo alla scheda compare la dicitura: «Per ragioni tecniche il quadro non è stato rimosso dalla Chiesa di S. Niccolò di Treviso» (La pittura del Seicento a Venezia 1959a, pp. 121-122, cat. 190, scheda a cura di Giovanni Mariacher); La pittura del Seicento a Venezia 1959b, pp. 121-122, cat. 190, scheda a cura di Giovanni Mariacher).

141 Nella lista dei dipinti in catalogo non esposti si trova trascritto a penna blu accanto al titolo: «in catalogo ma non arrivato» (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Dipinti in Catalogo non esposti). Si può forse ipotizzare che l'opera non fosse arrivata a Venezia a causa della richiesta, da parte del parroco della chiesa di San Faustino, di ricevere un permesso scritto da parte della Soprintendenza (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, Prestiti Enti Exclesiastici, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Gian Alberto Dell'Acqua, soprintendente alle Gallerie della Lombardia – Pinacoteca di Brera, 15.06.1959).

142 A proposito di quest'opera, identificabile grazie al numero di inventario indicato in una lettera di Zampetti (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, Prestiti Estero, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Hans Peters del Kunstmuseum di Düsseldorf, 04.05.1959), è la copia di una lettera inviata da Giovanni Mariacher a Hans Peters del Kunstmuseum di Düsseldorf a chiarire le ragioni dell'esclusione del bozzetto dalla mostra e dal catalogo. Da quanto emerge dalla missiva, pare che il dipinto non soddisfece le aspettative degli organizzatori: «[...] La prego anche di voleri scusare se, scorrendo il catalogo, Ella non troverà riprodotto il dipinto "Apoteosi di un principe". Forse per un equivoco di cui non siamo colpevoli, nella scelta delle fotografie, il dipinto non corrispose alle nostre aspettative e pertanto non fu messo nel catalogo, data anche l'urgenza della sua redazione. Esso è però ugualmente esposto, a disposizione degli studiosi, presso la sede della Mostra a Palazzo Pesaro» (ivi, Copia della lettera inviata da Giovanni Mariacher, direttore dei Musei Civici di Venezia, a Hans Peters del Kunstmuseum di Düsseldorf, 05.08.1959). Si segnala che, malgrado in una lettera non spedita Zampetti manifesti forti perplessità sul fatto che possa trattarsi di un'opera di Bellucci (ivi, Lettera di Pietro Zampetti non spedita a Hans Peters del Kunstmuseum di Düsseldorf, 17.07.1959), nel catalogo ragionato dell'artista curato da Fabrizio Magani la teletta in questione viene data come opera autografa (MAGANI 1995, pp. 147-148, cat. 62).

¹⁴³ Nell'elenco definitivo dei dipinti fuori catalogo compare un punto interrogativo a matita blu accanto al titolo (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenco Dipinti fuori Catalogo*).

144 Ibid. Come il suo pendant, proveniente dalla stessa collezione, i due dipinti vennero riconsegnati al proprietario poiché non risultavano né presi in consegna dalla Direzione della Mostra né assicurati. È quanto dichiara Zampetti in una lettera inviata al signor Miazzo (Genova, Hotel Plaza) a un mese dall'inaugurazione della mostra: «Egregio Signore, alla vigilia dell'inaugurazione della Mostra del Seicento sono stati portati alla Mostra stessa due dipinti che, a quanto mi si dice, sarebbero di Sua proprietà. Essi sono depositati al secondo piano del Palazzo Pesaro. I dipinti stessi, consegnati a un usciere, non risultano però presi in consegna dalla Direzione della Mostra, non sono assicurati, e, ovviamente, non compaiono in catalogo. Qualora Lei mi desse conferma che i dipinti sono Suoi, La prego di scrivermi, desiderando io essere liberato da ogni responsabilità, anche nei confronti della Soprintendenza alle Gallerie. Distintamente, Pietro Zampetti» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, Prestiti opere Collezioni pubbliche e private di Venezia, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti al signor Miazzo, 28.07.1959). Le due opere verranno poi riconsegnate a Mario Martini, per incarico

Pasqualino Rossi, L'Inverno, Treviso, Museo Civico 145

ELENCO DEI DIPINTI FUORI CATALOGO GIACENTI NEI DEPOSITI

Sebastiano Bombelli, *Procuratore*, Venezia, Collezione Donà delle Rose
Louis Dorigny, *La torre di Babele*, Venezia, Palazzo Tron
Luca Giordano, *Il ritrovamento di Mosè*, Venezia, Istituto della Pietà¹⁴⁶
Francesco Maffei, *Il martirio di Sant'Apollonia*, Brescia, Duomo¹⁴⁷
Sebastiano Mazzoni, *Mosè salvato dalle acque*, Rovigo, Accademia dei Concordi
Antonio Molinari, *La resurrezione di Lazzaro*, Venezia, Chiesa di S. Marcuola
Niccolò Renieri, *Cleopatra*, Pesaro, Museo Civico¹⁴⁸
Antonio Ruschi, *Sant'Orsola, Santa Maria Maddalena e angeli*, Venezia, Chiesa di S. Teresa
Ermanno Stroiffi, *Elemosina di San Filippo Neri*, Venezia, Chiesa della Fava
Bernardo Strozzi, *Mosè e Giacobbe*, Venezia, Chiesa di S. Zaccaria¹⁴⁹

del signor Miazzo, il 21 agosto successivo (cfr. ivi, Lettera di consegna firmata da Valentino Crivellato, per la segreteria della mostra, 21.08.1959).

¹⁴⁵ Nell'elenco definitivo dei dipinti fuori catalogo è apposto un punto interrogativo a matita accanto al nome dell'artista (*ibid.*). Nella richiesta di prestito inoltrata a Luigi Coletti, così come nel foglio dell'assicurazione, accanto all'attribuzione a Pasqualino Rossi si ipotizza una paternità a Mazzoni o Forabosco (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, *Prestiti Collezioni italiane*, Fascicolo «Treviso – Museo Civico»). Non vengono esplicitati i motivi dell'esclusione dell'opera dal catalogo.

¹⁴⁶ Dalla documentazione disponibile presso l'Archivio comunale della Celestia, si apprende che il 20 maggio veniva inoltrata una richiesta di consegna del dipinto per un esame tecnico e un eventuale restauro (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, *Prestiti opere Collezioni pubbliche e private di Venezia*, Lettera di Vittorio Moschini all'Istituto della Pietà, 20.05.1959) che venne poi effettuato, come confermato dal messaggio di ringraziamento inviato dal presidente dell'Istituto a Zampetti (*ini*, Lettera di Alessandro Barbero, presidente dell'Istituto Provinciale per l'Infanzia "S. Maria della Pietà", a Pietro Zampetti, 24.09.1959).

¹⁴⁷ Nell'elenco dei dipinti fuori catalogo giacenti in deposito compare l'annotazione a matita blu: «*Parroco, privato*» (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenco dipinti giacenti nei depositi*).

¹⁴⁸ Nel caso di quest'opera, manifeste sono le reticenze espresse già a monte da Giancarlo Polidori, direttore dei Musei Civici di Pesaro, al quale Zampetti chiede un parere su tale richiesta di prestito: «effettivamente la pittura del Renieri è fiacca e nient'affatto vibrante. Ma io sono ceramografolo (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Lettera di Giancarlo Polidori, direttore dei Musei Civici di Pietro, a Pietro Zampetti, 11.03.1959).

¹⁴⁹ Accanto al titolo dell'opera qui si trova l'annotazione a matita: «Esaù e Giacobbe». Inoltre, è presente un punto interrogativo a matita blu (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, Elenco dipinti giacenti nei depositì). L'identificazione del soggetto è da ritenersi errata: il quadro in questione va identificato, verosimilmente, con la rappresentazione di Tobiolo che guarisce il padre Tobia, collocato nella parete a destra della navata centrale della chiesa veneziana di San Zaccaria. Stando alle osservazioni di Luisa Mortari, quella di San Zaccaria rappresenterebbe una delle repliche più scadenti di questo tema ripetutamente rappresentato da Strozzi, e in cui non è da escludere la collaborazione della bottega (cfr. MORTARI 1966, p. 181; MORTARI 1995, pp. 179-180, cat. 445). Dalla minuta della lettera inviata da Zampetti al parroco della chiesa di S. Zaccaria apprendiamo che il dipinto non venne esposto per problemi di spazio: «Il dipinto dello Strozzi, così gentilmente prestato, non è stato esposto. Tale sacrificio mi è stato imposto dalle difficoltà di allestimento, dato il forte numero di dipinti e le grandi dimensioni di molti degli stessio (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, Prestiti Enti Ecclesiastici, Minuta lettera di Pietro Zampetti al parroco della chiesa di S. Zaccaria, 23.07.1959).

2.3. Scelte museografiche

«Nessuno, credo, (e neppure il Comune di Venezia) possiede oggi i mezzi materiali necessari per una dignitosa presentazione della pittura del Seicento. Ma chi disponesse di ampi ambienti signorili, di stoffe sontuose e intonate, di cornici e di suppellettili del tempo, dovrebbe chieder consiglio al buongustaio e critico secentesco veneziano: il poeta Marco Boschini.

Nel canto (o «Vento») Settimo del suo poema, ossia dialogo in versi *La Carta del navegar pitoresco* si narra di una visita alle raccolte private dell'epoca. Alla fine uno degli interlocutori – l'Eccellenza – affida all'altro, che è l'autore stesso del poema, l'incarico di allestirgli una propria galleria privata.

Un palazzo sul Canal Grande è pronto a riceverla: la prima sala, tappezzata di verde, riunirà le opere dei forestieri; l'altra, prospettante il canale, ricoperta di velluto cremisi («cremesin porporizzante») accoglierà i veneziani. Boschini cura minuziosamente ogni particolare. Sceglierà cordoni e fiocchi d'oro:

vogio che sia bandia la scarsità e comparissa sol pompa, e decoro.

Difatti le tele secentesche erano state create per i sontuosi palazzi e gli ornatissimi altari barocchi.

[...]

Ma esporre le pitture barocche, senza cornici, su nude pareti, a guisa di farfalle in una vetrina di Museo di Storia naturale o, peggio, su certi cavalletti a foggia di ghigliottina, che ora ingombrano i nostri Musei, significa snaturarle e degradarle¹⁵⁰».

Con piglio risoluto e una certa retorica, in questa recensione alla mostra del '59 la penna autorevole di Nicola Ivanoff rivendica l'efficacia della descrizione della "galleria ideale" offerta da Boschini nella Carta del navegar pitoresco quale modello da seguire per una «dignitosa presentazione» della pittura barocca. Può destare un certo stupore, per il lettore moderno, confrontarsi con un tale sentimento di nostalgico revival di un'epoca passata in un momento storico in cui il criterio museografico di ambientazione aveva ormai – salvo alcune eccezioni¹⁵¹ - ceduto il passo alle avveniristiche soluzioni allestitive di Franco Albini, BBPR o Carlo Scarpa. Proprio in quegli anni, infatti, le idee di Scarpa avevano trovato fertile terreno di applicazione a Venezia e nella regione dando vita a una serie di progetti nei quali veniva rovesciata la museografia tradizionale: si pensi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia o al museo di Castelvecchio a Verona, al Museo Gypsotheca Antonio Canova di Possagno e a un nutrito elenco di mostre temporanee, come quella internazionale d'arte cinese del '54. Ad accomunare tutte queste esperienze, frutto delle riflessioni scaturite dal convegno di museografia tenutosi a Madrid nel 1934¹⁵², era il bisogno di un rinnovamento

¹⁵⁰ IVANOFF 1959a, p. 103.

¹⁵¹ Qui ci si riferisce, soprattutto alla *Mostra del Barocco Piemontese* svoltasi a Torino nel 1963, una sorta di "versione aggiornata" di quella già precedentemente allestita da Vittorio Viale nel 1937 (cfr. DARDANELLO 2019, pp. 35-67).

¹⁵² Cfr. Dalai Emiliani 2008 [1982], pp. 77-117; Failla 2018, pp. 9-13 e 132-145; Catalano 2018; Cosmi 2021, p. 170.

radicale in cui il museo doveva diventare il «luogo privilegiato dell'esperienza visiva, del rapporto diretto tra opera d'arte e visitatore¹⁵³» attraverso lo studio di allestimenti volti a divenire una specie di «opera d'arte totale¹⁵⁴».

La rimessa in discussione, da parte di Ivanoff, delle scelte museografiche operate per l'allestimento della mostra di Ca' Pesaro rende bene l'idea di come, sebbene un nutrito gruppo di addetti ai lavori fossero perfettamente aggiornati sulle innovazioni che alimentavano il dibattito museografico da alcuni anni, e il cui scopo era consentire una migliore fruizione delle opere d'arte, tali cambiamenti facessero ancora fatica a essere accettati da studiosi e critici accreditati¹⁵⁵. Se ne trova conferma, del resto, nell'intervista rilasciata da Giulio Carlo Argan ai microfoni del programma Rai *Arti e scienze - Cronache di Attualità*¹⁵⁶. Chiamato a dare il suo giudizio sull'allestimento concepito per la coeva rassegna bolognese *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, lo studioso si era visto costretto a difendere il progetto museografico firmato da Leone Pancaldi contro il quale si era scagliato Leonardo Borgese sulle pagine del «Corriere della Sera», arrivando a sostenere che «*l'assenza di cornici e l'uso di pannelli bianchi fossero un danno «grave, invincibile», e che il Seicento era «stato tradito, anche criticamente»*¹⁵⁷». Nella sua replica Argan afferma senza mezzi termini che gli spazi del palazzo dell'Archiginnasio erano stati articolati in modo esemplare: le luci permettevano «*di vedere i quadri in tutti i loro valori*¹⁵⁸»; ma, soprattutto, l'eliminazione delle cornici andava ad annullare «*quell'ambientamento che, quando non autentico, falsifica irrimediabilmente il valore delle opere*¹⁵⁹»¹⁶⁰.

Lo stesso Zampetti non si era sottratto, qualche anno prima, dall'entrare nel vivo del dibattitto con la pubblicazione dell'articolo *Quadri, mostre e cornici*, apparso sul numero di «Arte Veneta» del 1953, in cui esprimeva la sua adesione all'esposizione dei dipinti senza cornice (ad esclusione dei casi in cui si fosse preservata quella originale¹⁶¹), rifuggendo quella «diversità di gusto, di qualità, di epoca e di provenienza tra cornice e cornice¹⁶²» volta soltanto a distrarre l'occhio del visitatore. La sua esposizione proseguiva, poi,

¹⁵³ Cfr. MARINI 2000, p. 88.

¹⁵⁴ Los 1995, p. 11.

¹⁵⁵ A tal proposito, si può anche ricordare il ripensamento di Cesare Brandi sull'eliminazione delle cornici (BRANDI 1958; CATALANO 2018; COSMI 2021, p. 170).

¹⁵⁶ Qui si fa riferimento al seguente contributo: COSMI 2021.

¹⁵⁷ Ivi, p. 167. (per le citazioni virgolettate tratte dalla recensione di Borgese si veda: BORGESE 1959). Come riporta sempre Cosmi, secondo Borgese la mancanza delle cornici comportava, infatti, la perdita degli effetti pittorici originari, allorché sarebbe stato più opportuno offrire «al pubblico le opere con un po' più d'oro e di decoro, con tinte neutre e morbide, con luci tenui, soffuse, con "ambiente" un po' più secentesco». (cfr. COSMI 2021, p. 167).

¹⁵⁸ Archivio Teche Rai, Arti e scienze - Cronache di Attualità, 10 giugno 1959.

¹⁵⁹ *Ibid*.

¹⁶⁰ Cfr. COSMI 2021, p. 169.

¹⁶¹ Cfr. ZAMPETTI 1953, p. 188: «Ma nel caso in cui fortunatamente una cornice originale arrivi sino a noi, sarà sempre opportuno e doveroso mantenerla e lasciare l'opera nella sua interezza, così come l'artista l'aveva licenziata al pubblico. Purtroppo questo non avviene sempre, anzi solo raramente. Le cornici originali infatti nella maggior parte dei casi sono andate perdute, e sostituite con altra o moderne del tutto, o d'imitazione, oppure di stile diverso (posteriore). Avviene così che un quadro sia completato da una cornice che per il suo stile contrasta, in modo più o meno evidente, ma sempre fastidioso, con l'opera d'arte».

¹⁶² *Ibid*.

affrontando nodali questioni sulla portata immateriale delle opere d'arte, evidenziando come le condizioni spazio-visive, di cui l'artista tiene conto nel concepire e realizzare un dipinto, risultino indubbiamente e inevitabilmente alterate, se non del tutto compromesse, una volta che le opere lasciano il loro contesto di appartenenza per entrare in uno spazio museale.

«Le cornici infatti servono ad isolare e ad un tempo armonizzare il dipinto con le cose circostanti, a definirlo nello spazio, a creare la necessaria profondità. Tutte cose verissime e sacrosante che vanno tenute nel massimo conto. Tuttavia non si può assolutamente dimenticare che i quadri venivano quasi sempre eseguiti su ordinazione, dovevano essere cioè destinati ad un determinato altare di una chiesa o ad una determinata parete di una sala. E l'artista nel creare le sue opere pensava alla luce che in quel punto avrebbero avuto e creava la cornice che occorreva per quell'altare o per quella parete. In altre parole la cornice risolveva il problema del rapporto tra mondo poetico e mondo della realtà (dipinto e ambiente) secondo determinati casi, risolti volta per volta. Tolta da quell'ambiente l'opera d'arte, il problema è cambiato e non è detto che le cornici lo risolvano ugualmente altrove¹⁶³».

L'attenta osservazione del materiale fotografico conservato presso l'archivio di Palazzo Ducale a Venezia, che conta una quindicina di vedute delle sale della mostra del '59 dello studio fotografico Giacomelli, conferma l'adesione ai principi enucleati da Zampetti nel contributo appena citato. Come già era accaduto per la mostra su *Giorgione e i giorgioneschi* (1955) e per quella successiva dedicata a *Jacopo Bassano* (1957), l'allestimento nasceva dalla collaborazione con la direttrice del Palazzo Ducale e docente presso l'Istituto universitario di architettura di Venezia, l'architetto Egle Renata Trincanato¹⁶⁴. Legati da stima reciproca, come ricorda Mariangela Zanzotto, «l'intesa operativa tra i due era basata su un «sottile equilibrio», l'allestimento non doveva prevaricare le opere, così come le scelte del curatore non dovevano vincolare quelle dell'architetto¹⁶⁵».

Nella maggior parte delle sale – ma si tratta di un'analisi parziale, che si appoggia unicamente sulle vedute d'insieme degli ambienti di cui sia disponibile una testimonianza fotografica – il criterio ordinatore rispecchia, in effetti, quanto enunciato da Ivanoff nella sua critica sulla rivista «Il Verri». La museografia prevedeva un *accrochage* in cui, su uno sfondo neutro, si alternavano con un certo rigore formale dipinti appesi a tondini che scorrevano all'interno di guide di ferro ad altri a pavimento. Quest'ultimi poggiavano sia su dei supporti a mo' di cavalletto (**figg. 10-11**), verosimilmente in legno (ma talvolta realizzati anche in metallo), sia su piantane in ferro di fogge diverse (**figg. 8-9, 17**) che lasciano pensare a un reimpiego di materiali recuperati da altri allestimenti per questioni non solo di carattere economico ma anche pratico, vale a dire consentire l'esposizione di un maggiore numero di opere una volta riempite le pareti.

¹⁶³ *Ibid*.

¹⁶⁴ Da una rapida ma scrupolosa verifica si è constatato che, purtroppo, nel Fondo Egle Renata Trincanato conservato presso l'Università IUAV di Venezia (*Archivio Progetti*) non è presente alcuna documentazione inerente il progetto museografico della mostra in esame.

¹⁶⁵ ZANZOTTO 2008, p. 61.

In qualche caso le opere venivano definite nello spazio per mezzo di pannelli espositivi, che secondo Zampetti avrebbero assolto al compito di isolare il dipinto¹⁶⁶. Si vedano le quinte ad ypsilon disposte, in talune sale, al centro dell'ambiente al fine di incrementare la superficie disponibile per la collocazione dei quadri (figg. 5, 7-9, 15). Si trattava di supporti amovibili, dotati di rotelle, che potevano essere facilmente dislocati a seconda delle esigenze: lo testimoniano un paio di scatti presi in occasione di uno dei concerti tenutisi nella sala del *portego*, dove la struttura ad ypsilon (che accoglieva, tra gli altri, il tondo di Sebastiano Ricci proveniente dal soffitto della chiesa di San Marziale) veniva dislocata in un angolo del salone per lasciar posto agli spettatori seduti in platea (fig. 3).

Sono la sezione dei disegni, esposti all'interno di passepartont¹⁶⁷ (**fig. 21**), e l'utilizzo dei velluti, «calati morbidamente¹⁶⁸» a ricoprire le quinte effimere della sala del portego (così come avveniva per alcune pareti distribuite tra le sale del mezzanino e le salette di passaggio del piano nobile: **figg. 10, 13-14, 16, 19, 20**), ad attestare l'emulazione, da parte di Trincanato, del metodo espositivo teorizzato da Pallucchini in *Criteri di allestimento della mostra del Veronese*, fondamentale articolo pubblicato contestualmente alla rassegna tenutasi a Palazzo Giustinian nel 1939¹⁶⁹. Come sottolinea giustamente Cartolari, sessant'anni dopo è lo stesso Zampetti a ricordare la portata rivoluzionaria di quell'allestimento ancora impresso nella sua memoria e che aveva rappresentato, incontestabilmente, un importante modello a cui rifarsi¹⁷⁰.

La documentazione disponibile fornisce indicazioni quantomai dettagliate sulla scelta dei rivestimenti in velluto. Nel verbale del 18 maggio 1959 il Comune dichiarava vincitrice della gara d'appalto la ditta Tropeani (successori di Filippo Haas & Figli) di Venezia, alla quale veniva richiesta una fornitura di 130 metri di velluto di cotone beige scuro e 160 di velluto di cotone verde con una revisione del prezzo al ribasso (fig. 25)¹⁷¹. Prendendo visione dei vari preventivi sottoposti all'Ufficio Economato del Comune di Venezia, si evince come la scelta del fornitore fosse dettata anche da ragioni economiche, che andavano ad escludere le offerte più dispendiose. A questo criterio si aggiungeva una certa attenzione riservata alla consistenza della trama e alla pesantezza del pelo dei tessuti: a margine di alcuni preventivi si ritrovano infatti le annotazioni a penna blu firmate da Trincanato¹⁷², che scartava prontamente le stoffe

¹⁶⁶ Cfr. ZAMPETTI 1953, p. 188.

¹⁶⁷ Cfr. CARTOLARI 2016, p. 463.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 465.

¹⁶⁹ Cfr. ZANZOTTO 2008, p. 61. Confrontando le vedute fotografiche delle sale delle varie mostre allestite da Trincanato, tuttavia, emerge chiaramente come le soluzioni museografiche adottate diventino più radicali con le mostre su *Crivelli e i crivelleschi* (1961) e su *Vittore Carpaccio* (1963) tenutesi a Palazzo Ducale, dove l'architetto compare come unica allestitrice e dove scompare, soprattutto, ogni tipo di ornamento o di orpello decorativo per favorire di soluzioni più propriamente razionaliste, allora in auge.

¹⁷⁰ Cfr. CARTOLARI 2016, P. 466. Per le osservazioni di Zampetti si fa riferimento a: ZAMPETTI 2001, pp. 109-110.

¹⁷¹ Il Comune detta le seguenti condizioni alla ditta: il prezzo dovrà scendere da 2.400 a 2.300 lire al metro per il velluto beige e da 3.200 a 2.300 lire al metro per il velluto verde (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 218, s/fasc. 16, "Organizzazione" – Ordinanze, Deliberazione n. 64270 del 16.03.1959 approvata dalla G.P.A. al n. 1673 il 23.4.1959).

¹⁷² Cfr. *ibid.*; *ivi*, Croff – Fornitura velluti per la Mostra del 600 a Cà Pesaro, 16.05.1959.

troppo leggere e facilmente gualcibili¹⁷³, difficilmente recuperabili «per altro reimpiego¹⁷⁴». In un momento tutt'altro che prospero finanziariamente per la Municipalità, si cercavano di evitare sprechi, tanto più che l'uso del tradizionale velluto come strumento di schermatura nelle sale delle mostre era diventata una pratica corrente proprio tramite Pallucchini che, pur esprimendo una certa predilezione per la tela juta continuava a sceglierlo per praticità, sebbene se ne servisse in modo completamente differente, sicuramente rispondente a un diverso criterio di gusto¹⁷⁵. E se la preferenza del professore si indirizzava verso tessuti di tonalità neutre¹⁷⁶ – nella mostra del '39 la scelta ricadeva su tre nuances di grigio¹⁷⁷ – Trincanato e Zampetti limitavano l'uso del velluto beige al rivestimento di alcune pareti delle sale più piccole o di passaggio (figg. 19-20). Talvolta, tale scelta sembrerebbe mirata a mettere in giusto risalto opere inedite o di particolare pregio, come Il Sacrificio di Jefte allora appartenente alla collezione Pedrocco o La morte di Cleopatra di Mazzoni, nella versione proveniente dall'Accademia di Concordi di Rovigo (figg. 18-19)¹⁷⁸.

Molto diverso è il risultato ottenuto nella sala del *portego*, dove un sistema di quinte composto da armature a zig-zag, funzionali a suddividere l'ampio ambiente in tre spazi più piccoli e creare un percorso più razionale, si presentavano ricoperte di velluto verde oliva. Questa soluzione si discostava, almeno in parte, dalle proposte museografiche enucleate da Pallucchini. Prima di tutto, qui lo spazio non risultava semplificato, vale a dire che la stoffa non veniva impiegata per occultare le pareti dell'*«ambiente storico»*; al contrario, sui muri perimetrali del salone, lasciati liberi, risaltavano gli stucchi e le sovrapporte dipinte. Se è forse la mancanza di fondi a condizionare il parsimonioso impiego del velluto, è pur vero che la soluzione allestitiva adottata nel salone centrale sembrava discostarsi dagli esempi più radicali del cosiddetto *"gusto modernissimo*" in favore di un'atmosfera più sfarzosa. Contrariamente alla prassi tradizionale, il tessuto non veniva cucito su una fettuccia arricciatenda (che avrebbe sicuramente richiesto un maggior metraggio), ma semmai fissato direttamente sulle quinte divisorie in modo tale da creare un gioco di drappeggi *"à la romaine*", funzionale ad accentuare quell'effetto scenografico di quinta teatrale al centro della quale, come un sipario, si apriva il passaggio all'ambiente successivo (figg. 13-14).

In secondo luogo, Zampetti e Trincanato contravvenivano alla preferenza per i colori neutri professata da Pallucchini in occasione della mostra su Veronese (1939) prediligendo il verde, quasi a segnare un ritorno alle fastose tinte scelte per le mostre di Tiziano (1935) e Tintoretto (1937). In questa decisione,

¹⁷³ Cfr. ini, Tessil Carraro Magazzini - Fornitura velluti per la Mostra del 600 a Ca' Pesaro, 15.05.1959.

¹⁷⁴ Ivi, Deliberazione n. 64270 del 16.03.1959 cit.

¹⁷⁵ Cfr. CARTOLARI 2016, pp. 465-466. Qui occorre precisare che le considerazioni di Cartolari si fondano sul contributo di Pallucchini redatto in occasione della mostra su Veronese (cfr. PALLUCCHINI 1939, p. 519).

¹⁷⁶ Sull'uso del colore nei musei si rinvia allo studio di Michela Di Macco, che affronta il tema diacronicamente (DI MACCO 2014).

¹⁷⁷ Cfr. Cartolari 2016, p. 466; Pallucchini 1939, p. 519.

¹⁷⁸ Una pratica del tutto simile viene adottata, sempre da Pallucchini, nella mostra *Cinque Secoli di Pittura Veneta* (1945), laddove si trova esposta la *Crocifissione* di Jacopo Bassano (cfr. CARTOLARI 2019, p. 275).

tuttavia, Zampetti si dimostrava coerente con quanto precedentemente espresso, dal momento che era stato proprio lui a dichiarare, nel suo articolo del '53: «*Circa il colore, non è detto che esso debba essere sempre neutro*¹⁷⁹». L'unica raccomandazione era che la scelta delle tinte non interferisse «*con una scoperta dissonanza nell'armonia cromatica dell'opera*¹⁸⁰».

Non sembra azzardato, insomma, affermare che l'allestimento della sala del *portego* di Palazzo Pesaro in occasione della mostra del '59 costituisse una sorta di ibrido tra i risultati più radicali della museografia razionalista moderna e quell'atmosfera d'ambientazione che, ad esempio, Vittorio Viale cercava di restituire, ancora nel 1963, nella seconda edizione della mostra dedicata al *Barocco Piemontese* tenutasi presso il Palazzo Reale di Torino, dove il visitatore si trovava trasportato negli interni di un sontuoso palazzo d'epoca¹⁸¹.

Alla luce di quanto si è finora osservato, il giudizio di Ivanoff può risultare eccessivamente tranchant. Era stato, del resto, lo stesso Vittorio Moschini, nella richiesta di autorizzazione inoltrata il 23 dicembre precedente al Ministero della Pubblica Istruzione, a definire la residenza veneziana la sede ideale per la mostra poiché «all'unisono con il materiale da esporre¹⁸²». La dimora aristocratica personificava, effettivamente, un luogo intrinsecamente idoneo ad accogliere una tale iniziativa. Ciononostante, sarebbe del tutto errato leggere una simile esternazione come una banale retromarcia rispetto al «"mutamento rivoluzionario" delle abitudini acquisite nella percezione artistica¹⁸³» allora in atto. Lo scopo dell'esposizione La Pittura del Seicento a Venezia non poteva e non voleva essere quello di introdurre il visitatore in un contesto immersivo¹⁸⁴, sia perché, come si è già dimostrato, Zampetti e Trincanato si uniformano ai nuovi parametri museografici, sia perché le collezioni d'arte e gran parte dell'apparato ornamentale che dovevano abbellire in origine gli interni della dimora sul Canal Grande risultavano irrimediabilmente compromessi. Essi erano andati dispersi già prima del 1830, anno di morte dell'ultimo dei Pesaro. A questo si aggiunga che sin dal 1902 il primo piano nobile era stato riconvertito a spazio museale per accogliere la collezione municipale di arte moderna e che l'edificio era stato sottoposto ad un importante restauro in occasione

¹⁷⁹ ZAMPETTI 1953, p. 188.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Qui si vedano: ABRAM 2019; DARDANELLO 2019.

¹⁸² ASDMV, Mostre d'Arte 1959, fasc. 15, Lettera raccomandata di Vittorio Moschini al Ministero della Pubblica Istruzione cit. È dello stesso parere André Chastel, che sul numero de «Le Monde» del 7 luglio 1959 definisce palazzo Pesaro lo «scrigno gigante» adatto: «Avec la formidable façade baroque de Longhena, le palais Pesaro est l'écrin géant qui convenait: son cortile théâtral, ses escaliers à incrustations roses, ses plafonds peints, donnent heureusement le ton et disposent favorablement l'esprits» (cfr. «Le Monde» — Parigi, UN LARGE PLAIDOYER en faveur de la peinture vénitienne du dix-septième siècle, di André Chastel, 07.07.1959: https://www.lemonde.fr/archives/article/1959/07/07/un-large-plaidoyer-en-faveur-de-la-peinture-venitienne-du-dix-septieme-siecle_2152735_1819218.html (consultato il 20 luglio 2023)).

¹⁸³ Cfr. MARINI 2000, p. 88.

¹⁸⁴ Cfr. ABRAM 2019, p. 11.

della mostra di Tiziano del 1935¹⁸⁵, divenendo poi dal '38 la sede permanente della Galleria Internazionale d'Arte Moderna con un ordinamento curato da Pallucchini e Pietro Lorenzetti¹⁸⁶. Detto in altre parole, contrariamente al Palazzo Reale di Torino, le sale di Ca' Pesaro non consentivano di sviluppare in modo sistematico «gli obiettivi di integrazione tra i contenuti espositivi e gli spazi che li accoglievano, mirati a ricreare l'esperienza di interazione tra opere e ambienti decorati¹⁸⁷».

Tuttavia, se una simile operazione sarebbe risultata artificiosa, e quindi da evitare, nella maggior parte degli ambienti, la membratura della sala del *portego* permetteva, invece, di seguire il criterio ordinatore adottato da Moschini e Carlo Scarpa per il rinnovamento delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, vale a dire quello del ripristino filologico¹⁸⁸. Nel suo incisivo contributo focalizzato sui nuovi allestimenti e i restauri che avevano interessato il museo veneziano (1957) Moschini tiene non soltanto a ribadire la non arbitrarietà nell'abolizione delle cornici dei quadri, che doveva riguardare pertanto soltanto i telai non originali, ma anche a sottolineare l'importanza del rispetto dell'ambiente «*nella sua architettura e nei resti della decorazione originaria*¹⁸⁹» durante le operazioni di restauro, e lo fa portando ad esempio la riconversione in spazio espositivo della vecchia Chiesa dimezzata della Carità di cui era stato fautore insieme a Scarpa¹⁹⁰.

È ancora Moschini a informarci della decisione di non chiudere del tutto al pubblico la Galleria d'Arte Moderna, abitualmente ospitata al piano nobile di Palazzo Pesaro, durante i mesi della mostra sul Seicento, provvedendo «ad esporre in alcuni ambienti le opere di maggiore importanza¹⁹¹». Sicuramente, poi, la superficie accordata per la mostra non era sufficiente ad accogliere un così nutrito corpus pittorico: lo testimoniano le fotografie di alcune sale, dove molto spesso sembra venir meno quel principio evocato da Pallucchini riguardante la necessità di collocare le opere a una certa distanza tra loro, «entro spazi ben pausati¹⁹²», al fine di ben valorizzarle¹⁹³.

Le pareti delle sale di Ca' Pesaro appaiono spesso sovraccariche di quadri; in egual modo l'illuminazione degli ambienti sembrerebbe, talvolta, un po' arrangiata. Per molti ambienti si è infatti portati a

Ma si ricordano anche i già evocati lavori di restauro intrapresi nei mesi immediatamente precedenti l'apertura della mostra *La Pittura del Seicento a Venezia*, volti a riportare la residenza patrizia al suo originario splendore (*Anteprima a Ca' Pesaro* cit., p. 4), e di cui, sfortunatamente, è conservato pochissimo materiale documentario.

¹⁸⁶ Cfr. CARTOLARI 2016, p. 462. Ma si veda anche: PALLUCCHINI 1938.

¹⁸⁷ DARDANELLO 2019, p. 37.

¹⁸⁸ Per ulteriori approfondimenti sulla collaborazione tra sovrintendente e architetto e sulle realizzazioni museografiche di Carlo Scarpa, si vedano, soprattutto: *Carlo Scarpa* 2000, pp. 92-95; DALAI EMILIANI 2008 [1982], p. 106.

¹⁸⁹ MOSCHINI 1957, p. 75.

¹⁹⁰ Cfr. Ivi.

¹⁹¹ ASDMV, *Mostre d'Arte 1959*, fasc. 15, Lettera raccomandata di Vittorio Moschini al Ministero della Pubblica Istruzione cit.

¹⁹² PALLUCCHINI 1939, p. 517.

¹⁹³ Sulla piena adesione di Trincanato al metodo espositivo indicato da Pallucchini nell'allestimento delle mostre degli anni Cinquanta, curato insieme a Zampetti, si veda: ZANZOTTO 2008, pp. 61-63.

pensare che, oltre alla luce naturale proveniente dalle finestre, ci si fosse avvalsi, in larga parte, delle sorgenti luminose appartenenti all'allestimento della collezione permanente della Galleria, non sempre posizionate in modo omogeneo. E così, ad esempio, nella sezione dedicata ai disegni, dove la sola fonte di luce è costituita da una semplice plafoniera collocata al centro della stanza (fig. 21). Ma si possono ancora evidenziare le differenze tra la sala I, in cui una sorta di velario occultante la volta celava un sistema di luci lineari a fluorescenza (fig. 7), e altri ambienti illuminati da faretti a sospensione che lasciavano scoperta la decorazione dipinta dei soffitti, come a strizzare l'occhio, ancora una volta, al criterio museografico d'ambientazione (figg. 11-12)¹⁹⁴.

Contrariamente alla coeva rassegna bolognese dedicata ai *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, dove la scelta della luce bianca del neon veniva aspramente criticata da Borgese poiché trasferiva l'immagine di un «*Seicento in bianco*, "all'inglese"¹⁹⁵» che andava completamente ad annullare quell'atmosfera «*più secentesca*» facilmente raggiungibile tramite l'impiego di luci tenui e soffuse¹⁹⁶, le fonti e la rassegna stampa disponibili per l'esposizione veneziana sono scarne di informazioni su questo aspetto. Se ne trova un fugace accenno nella recensione alla mostra di Benedict Nicolson apparsa sul «Burlington Magazine», dove il critico non giustifica l'«*orribile riflettore permanentemente puntato*¹⁹⁷» sul R*iposo durante la fuga in Egitto* di Carlo Saraceni, esposto nella sala II, oltre a lamentarne il deplorevole stato di conservazione.

L'unico dato certo è che a distanza di oltre due mesi dall'inaugurazione – per l'esattezza venerdì 11 settembre - la Direzione Belle Arti del Comune di Venezia diffondeva l'informazione che proprio in quei giorni era stata rivista l'illuminazione delle sale della mostra al fine di migliorare la visita e la visione delle opere anche durante le ore serali:

«Venezia, 11 Settembre 1959

Con preghiera di pubblicazione domani Sabato 12 Sett. 1959

La Mostra del Seicento presenta in questi giorni una particolare novità, l'illuminazione delle sale, risolta attraverso una sistemazione di fonti luminose, che proiettano sui quadri una luce diffusa a giorno. Ciò per permettere, durante il ciclo di musiche che si tengono alla sera nel salone di Ca' Pesaro, la visita alla Mostra. L'adattamento attuale sarà certamente gradito in quanto favorirà il pubblico, mantenendo in questa stagione lo stesso orario di chiusura. [...] 198».

Anche in questo caso, tuttavia, dall'osservazione delle fotografie delle sale, datate novembre 1959 e verosimilmente scattate in prossimità della chiusura della rassegna, è difficile accertare quali ambienti

¹⁹⁴ A tal proposito preme ricordare che le *Allegorie di Casa Pesaro* di Niccolò Bambini, facenti parte della decorazione dipinta del soffitto della sala II, venivano incluse tra le opere del catalogo della mostra (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959b, pp. 141-142, cat. 221, scheda a cura di Giovanni Mariacher).

¹⁹⁵ Borgese 1959.

¹⁹⁶ Cfr. *ibid*.

¹⁹⁷ NICOLSON 1959, p. 287.

¹⁹⁸ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, *Corrispondenza - Stampa*, Comune di Venezia – Direzione Belle Arti, Comunicato Stampa, 11.09.1959.

fossero stati investiti da tale intervento. Le immagini disponibili portano a pensare che gli sforzi maggiori si fossero concentrati verso la sala del *portego*, dove alcuni dipinti sembrano effettivamente ben valorizzati grazie a una buona orientazione della luce dei faretti sull'opera (**fig. 14**).

3. Scelte museologiche, questione di accrochage e di connoisseurship

3.1. La distribuzione di opere e artisti in mostra: tra criteri ordinatori e giudizi della critica

«Già da questo sintetico quadro noi vediamo la molteplicità delle correnti degl'incroci degli sviluppi in un centennio che cieca tradizione considerava cancellato dal novero delle epoche gloriose di Venezia¹».

A distanza di oltre sessant'anni si può affermare, senza esitazioni, che Remigio Marini avesse ragione a inquadrare il Seicento pittorico veneto come un crogiolo artistico connotato da una molteplicità di correnti e intrecci difficilmente incasellabili. Quello del professore è, tutto sommato, un bilancio positivo della rassegna, capace di seguire «abbastanza bene i tempi e gli aggruppamenti che si scalarono²» nel corso del secolo. Ma occorre premettere, fin da subito, che l'esposizione non ottenne l'approvazione unanime da parte della critica. Diametralmente opposto risulta, infatti, il parere di Benedict Nicolson, secondo il quale la mostra includeva troppi «esempi dubbi o eccentrici³» che, oltre a venir meno all'obiettivo di fornire un resoconto chiaro del contributo di ciascun artista, faceva emergere, prepotentemente, la frettolosità con cui era stata organizzata, unita a un certo disordine nella scelta e nella distribuzione delle opere:

«Ciò è stato particolarmente spiacevole nel caso del Seicento a Venezia, che è rimasto più o meno un libro chiuso, anche per gli storici dell'arte. Diciotto mesi di preparazione non sarebbero stati eccessivi, una volta presa la decisione di mettere in scena uno spettacolo su questo tema difficile. I bolognesi non esiterebbero a dedicare almeno questo tempo a una loro mostra per garantirne il successo, ma non si può dire lo stesso per i veneziani, che sembrano aver raccolto i loro quadri alla massima velocità⁴».

Di tali difetti erano, del resto, ben consapevoli gli organizzatori della mostra. Ad attestarlo è la lettera inviata da Vittorio Moschini a Gerolamo Speciale a pochi giorni dalla chiusura, in cui chiede al commissario l'autorizzazione a cominciare immediatamente i lavori per l'allestimento della esposizione successiva, prevista per il 1961:

«Eccellenza,

Le sono grato della cortese lettera del 26 c.m. e del benevolo apprezzamento della doverosa collaborazione mia della Soprintendenza alla Mostra della Pittura del Seicento a Venezia.

¹ MARINI 1959, p. 4.

² *Ivi*, p. 3.

³ NICOLSON 1959, p. 287.

⁴ Ibid: «This was particularly unfortunate in the case of the seicento in Venice which has remained more or less a closed book, even to art historians. Eighteen months' preparation would not be excessive, once the decision had been taken to stage a show on this difficult theme. The Bolognese would not hesitate to devote at least this amount of time to one of their exhibitions in order to ensure its success, but the same cannot be said for the Venetians who appear to have collected their pictures together at top speed».

Colgo l'occasione per rinnovare a Lei ed al Comune di Venezia vivi rallegramenti per tale manifestazione che, nonostante le difficoltà di ogni genere, si è in complesso dimostrata utile agli studiosi e al pubblico, sia pure su di un piano diverso da quello di quasi tutte le precedenti mostre veneziane, iniziate nel nome di Tiziano.

Come Lei sa, la preparazione di simili mostre ha grandi esigenze e mentre i progetti di base vanno lungamente meditati e vagliati, la realizzazione richiede anzitutto minuziose ricerche storiche e bibliografiche, revisione di opere anche lontane, raccolta di fotografie ecc. Tanto che il periodo di circa un anno e mezzo tra la chiusura di una mostra e l'apertura della successiva è appena sufficiente per la suddetta preparazione, mentre riducendolo ulteriormente si va incontro a rischi di ogni genere e quanto doveva esser limpido può alla fine diventare confuso.

Mi permetto quindi di segnalarLe l'opportunità d'iniziare fin d'ora la preparazione della mostra d'arte antica da tenere a Venezia nel 1961. Questo tanto più che, sul piano delle grandi mostre veneziane, i temi degni sono ormai divenuti assai pochi e alcuni di essi presentano speciali difficoltà, per le condizioni delle opere e per la impossibilità di ottenere certi prestiti.

La prego di gradire i miei più distinti ossequi.

Suo

Vittorio Moschini5»

E se Zampetti aveva potuto disporre di appena un terzo del tempo consigliato da Nicolson e richiesto da Moschini per mettere in piedi la mostra capesarina, ovvero sei mesi, con il suo intervento Ivanoff si sentiva in dovere di mettere in chiaro come la ricchezza e l'eterogeneità dell'arte barocca lagunare e l'acerbità degli studi su tale secolo pittorico costituissero due enormi scogli per chiunque si accingesse a indagarlo. Tali connotazioni erano inevitabilmente destinate ad urtarsi con qualsiasi tentativo di divisione sterile o didascalica:

«Si sentiva anche dire spesso che la Mostra di Ca' Pesaro non offriva un panorama ordinato, cioè un filo conduttore. Abituati alla standardizzata produzione moderna, noi siamo particolarmente colpiti dalla rigogliosa varietà dall'esasperato individualismo dell'età barocca. Scegliere o tagliare artificiosamente, in questo vastissimo campo, una sezione, sarebbe stato, mi pare, un arbitrio.

Fissare le caratteristiche del Seicento o, come si usa dire oggi, del Barocco veneto resta ancora un compito per l'avvenire. Non era perciò il caso di infliggere la solita arida e magari pretenziosa lezioncina⁶».

È in primis Zampetti a rivendicare il carattere sperimentale della mostra. Così come emerge chiaramente da una lettera inviata a Vittorio Moschini il 16 gennaio 1959 (ci troviamo a ridosso del primo incontro della commissione consultiva previsto per il giorno successivo), la sua idea per l'esposizione era indubbiamente quella di «puntare decisamente sulle figure di maggior rilievo, essendo dell'opinione che la Mostra» dovesse «non soltanto avere una fondamentale base scientifica, ma essere anche un richiamo per l'altezza in senso assoluto delle opere esposte⁷». A tal fine, Zampetti si era premurato di preparare un elenco di massima degli artisti da

⁵ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, *Prestiti opere Collezioni pubbliche e private di Venezia*, Lettera inviata da Vittorio Moschini a Gerolamo Speciale, commissario straordinario del Comune di Venezia, 30.10.1959.

⁶ IVANOFF 1959a, p.104.

ASDMV, Mostre d'Arte 1959, fasc. 15, Lettera inviata da Pietro Zampetti a Vittorio Moschini e l'elenco allegato, 16.01.1959.

esporre, che sarebbe servito come base di discussione (**figg. 26-27**): suddivisi per gruppi «*secondo una certa affinità di tempo e di stile*», i nomi di spicco presenti sulla colonna di sinistra (che dovevano «*apparire con un notevole numero di opere*») venivano separati dai minori registrati invece sulla destra, certo «*in rapporto culturale con gli altri*», ma per i quali si proponeva soltanto un'opera⁸. Al contempo, però, il direttore si mostra ben consapevole e convinto che «*il lavoro di indagine filologica*» potesse e dovesse essere fatto «*nel corso delle ricerche, sia prima che durante e dopo la Mostra*», auspicandosi di «*destare l'interesse dei giovani studiosi ai problemi del Seicento veneziano*»⁹. Per mettere in atto il suo progetto sarebbe bastata a Zampetti una selezione che non superasse i 150-160 pezzi¹⁰. Ma la promessa veniva rapidamente disattesa: i dipinti giunti a Ca' Pesaro per la mostra furono infatti oltre 240, ai quali si aggiungevano ben 102 disegni.

Seguendo come linea guida la concisa ma efficace sintesi di Remigio Marini e la carrellata offerta da Ivanoff nel recensire la mostra sulle pagine de «Il Verri», focalizzata sull'ordinamento della mostra, vale la pena, a questo punto, avanzare qualche considerazione sulla ripartizione degli artisti celebrati nelle varie sale e sulla scelta delle opere esposte.

Articolata in modo piuttosto didascalico, dove pittori e correnti stilistiche si succedevano seguendo un ordinamento cronologico alternando sale collettive e monografiche (dedicate a un singolo artista), la sala I (**fig. 7**) apriva l'esposizione lasciando spazio al gruppo dei cosiddetti «tardo-manieristi, o meglio degli accademici¹¹» veneti del primo Seicento, «attardati seguaci del Cinquecento¹²»: «Palma Peranda Leandro Ponzone, ai quali s'unisce un venetizzato emiliano, Scarsellino¹³».

Sicuramente, la presenza dei tardo-manieristi ben rispondeva a quel bisogno di continuità con la stagione pittorica precedente rappresentando, al contempo, la premessa agli sviluppi artistico-culturali del Seicento in Laguna¹⁴. In particolar modo, la scelta di aprire la mostra con la *Messa del Doge Cicogna* (**fig.** 22) viene ben chiarita da Zampetti nell'introduzione al catalogo: si tratta di un tentativo di riscatto di un artista circondato da una cattiva reputazione ma che, a suo parere, non meritava più di essere considerato come un *«trascurabile praticone*¹⁵». Al contrario, la grande tela proveniente dall'Oratorio dei Crociferi

⁸ Cfr. *ibid*. Per l'elenco di massima degli artisti da esporre si veda anche: *ini*, Elenco di artisti da rappresentare alla Mostra "La pittura del Seicento a Venezia" (quelli elencati a sinistra con un gruppo di opere; quelli a destra con un'opera sola).

⁹ Ivi, Lettera inviata da Pietro Zampetti a Vittorio Moschini e l'elenco allegato cit.

¹⁰ È quanto specificato sempre nella medesima lettera che Zampetti invia a Moschini il 16 gennaio (ibid.).

¹¹ Cfr. AV, Archivio personale Pietro Zampetti, Busta 27, Relazione pronunciata dal prof. Pietro Zampetti alla riunione conviviale del Rotary Club di Venezia cit., p. 3.

¹² IVANOFF 1959a, p. 104.

¹³ MARINI 1959, p. 3.

¹⁴ Qui vale la pena menzionare un estratto del verbale della riunione della commissione consultiva tenutasi il 18 febbraio 1959, dove Giuseppe Maria Pilo registra le riserve di Fiocco sulla scelta esporre una selezione di opere di pittori "tardomanieristi" o accademici, in quanto interpreti di una cultura ritardataria, e la pronta replica di Zampetti che ne chiarisce la presenza «come antefatto rispetto alla cultura rinnovata del Seicento; proprio al fine di meglio chiarirne i rapporti e il colore» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione Consultiva, Verbale della seduta del 18 febbraio 1959, p. 1).

¹⁵ ZAMPETTI 1959, p. XXII.

testimoniava il bisogno di far rivivere in maniera discreta, «quasi chiedendo scusa di averli nel sangue¹6», i richiami cinquecenteschi, facendosi espressione di un gusto «semplice ed austero¹7». E se risulta forse un po' eccessiva l'affermazione di Zampetti a proposito del dipinto di Palma, che a detta sua non avrebbe nulla «da invidiare a certe conquiste della coeva pittura bolognese¹8», facendosi anzi espressione di una «posizione mentale¹9» simile a quella di Agostino Carracci nella Comunione di San Girolamo²0, va tuttavia segnalato che l'opera otteneva pure gli elogi di Ivanoff, conquistandosi l'elocuzione di «bassanesca e già preludente al Seicento²¹».

Esaminando il verbale redatto in occasione della prima riunione della commissione consultiva, tenutasi sabato 17 gennaio 1959 nell'ufficio di Zampetti²², emerge come, secondo i desiderata iniziali, lo spazio accordato in mostra a questo artista dovesse essere maggiore, salvo poi venire ridimensionato, probabilmente per problemi di spazio²³. Un destino più crudele toccava a Domenico Tintoretto, inserito nell'elenco preparatorio fornito ai membri della commissione alla vigilia del primo incontro, ma ben presto escluso dalla selezione²⁴.

Da ciò che emerge dalla lettura del medesimo verbale, e così come verrà ricordato dallo stesso Zampetti molti anni dopo²⁵, è Pallucchini a giocare un ruolo determinante nella segnalazione delle opere e nel vaglio degli artisti, soprattutto di quelli ancora poco noti. In questa prima fase, è lui infatti ad accentrare la discussione sui rapporti di valore e di peso, ridimensionando, ad esempio lo spazio accordato a Domenico Tintoretto con un solo ritratto, così come a segnalare accuratamente i quadri di Leandro

¹⁶ *Ibid*.

¹⁷ *Ibid*.

¹⁸ AV, *Archivio personale Pietro Zampetti*, Busta 27, Relazione pronunciata dal prof. Pietro Zampetti alla riunione conviviale del Rotary Club di Venezia cit., p. 3.

¹⁹ *Ibid*.

²⁰ Ibid.

²¹ IVANOFF 1959a, p. 105.

²² Questo è quanto si apprende dalla lettura della lettera inviata da Pietro Zampetti a Vittorio Moschini il giorno precedente l'incontro, ovvero venerdì 16 gennaio 1959, per confermargli la riunione prevista per l'indomani mattina alle ore 10.30 (cfr. ASDMV, *Mostre d'Arte 1959*, fasc. 15, Lettera inviata da Pietro Zampetti a Vittorio Moschini e l'elenco allegato cit.).

²³ A tal riguardo si tenga presente, prima di tutto, che l'*Autoritratto* del pittore, conservato presso l'Accademia di Brera, veniva poi dislocato nella Sala di Studio (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 2, *Elenchi delle opere*, Elenco Dipinti esposti in Sala di Studio). Ma si può anche menzionare la risposta di Zampetti a una lettera di Wilhelm Suida, in cui il direttore rinuncia alla proposta di prestito del *Lamento di Cristo* di Palma il Giovane in collezione Kress dando la seguente motivazione: «*Rinuncerei invece al "Lamento di Cristo" di Palma il Giovane, perché a questo pittore è già stato assegnato un numero molto limitato di opere, essendo la sua personalità alquanto in margine rispetto al Seicento pittorico che la Mostra prende in considerazione*» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, *Prestiti Estero*, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a William Suida, 26.03.1959).

²⁴ Evocato in calce del verbale della riunione della Commissione consultiva del 17 gennaio (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione Consultiva*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 12), informazioni più dettagliate sull'elenco emergono dalla già citata lettera inviata da Zampetti a Moschini il 16 gennaio 1959 (ASDMV, *Mostre d'Arte 1959*, fasc. 15, Lettera inviata da Pietro Zampetti a Vittorio Moschini cit.).

²⁵ ZAMPETTI 2001, p. 112. Negli atti della giornata di studi in onore e in ricordo di Rodolfo Pallucchini Zampetti afferma di aver cominciato a collaborare con Pallucchini per l'organizzazione delle mostre d'arte nel 1953 con l'allestimento della rassegna su Lotto (cfr. *ivi*, p. 109).

Bassano e di Sante Peranda da esporre²⁶. Rispetto alle indicazioni preliminari (nel primo elenco fornito da Zampetti veniva proposta, in realtà, una sola opera²⁷), per rappresentare degnamente Peranda²⁸ già definito da Longhi «*molto sottile, molto colto*²⁹» il professore proponeva quattro pezzi, due dei quali poi effettivamente presenti in mostra. Si trattava del *Ritratto di Giulia d'Este* e di *Psiche condotta al burrone*, quest'ultimo da restaurare³⁰; al contrario, durante la riunione veniva subito scartata la proposta di Moschini di includere le due grandi tele provenienti dalla chiesa di San Nicolò a Treviso, raffiguranti i *Misteri gloriosi* e i *Misteri dolorosi*, per via delle loro dimensioni³¹.

Per quanto riguarda il caso di Padovanino, è sempre per problemi di formato, e quindi di spazio, che cadevano nel vuoto i suggerimenti di Moschini e Pallucchini per la "Cena" di Conegliano³² e il telero proveniente dalla chiesa dei Carmini di Venezia con San Liberale che fa assolvere due condannati a morte, mentre veniva accolta la seconda segnalazione del professore, ovvero di includere nella lista i due dipinti incentrati sulla vita di Sant'Andrea Avellino³³. Con l'aggiunta della Circoncisione proveniente dai musei civici di Treviso le opere di Alessandro Varotari presenti in mostra furono, alla fine, soltanto tre, un numero e una selezione tuttavia sufficienti, agli occhi di Zampetti, a «liberarlo dalle accuse di imitatore slombato ed annacquato di Tiziano» per apprezzarne, piuttosto, la rinnovata freschezza, il candore e la rinuncia alla magniloquenza che portano a collocarlo in una «posizione di indipendenza»³⁴.

Questa piccola rosa di opere presentate al pubblico otteneva, in effetti, l'apprezzamento di Ivanoff. Così come era stata giudicata intelligente la scelta dell'opera di Palma il Giovane, lo studioso riteneva

²⁶ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione Consultiva*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., pp. 1, 5. Per Leandro Bassano, Pallucchini aveva immediatamente proposto *Il suonatore di liuto* del Museo Nazionale di Cracovia (*ibid*.), che verrà poi tolto dalla lista.

²⁷ Ini, Elenco di artisti da rappresentare alla Mostra "La pittura del Seicento a Venezia" (quelli elencati a sinistra con un gruppo di opere; quelli a destra con un'opera sola).

²⁸ Dal verbale della prima riunione della commissione apprendiamo che Pallucchini consiglia, fin da subito, di puntare su Peranda (*ivi*, p. 2).

²⁹ Qui si cita dall'introduzione al catalogo della mostra firmata da Zampetti (ZAMPETTI 1959, p. XXII), che a sua volta rimanda a un passaggio del *Viatico* di Roberto Longhi (LONGHI 1946, p. 33).

³⁰ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione Consultiva*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 5.

³¹ Si veda, ancora una volta, il verbale della prima riunione della commissione e, in particolar modo, la registrazione dello scambio di battute tra Moschini e Zampetti (*ivi*, p. 2).

³² Cfr. *ibid.* Qui Moschini sta probabilmente parlando del grande telero raffigurante le *Nozze di Cana* eseguito, in origine, per il refettorio del convento di San Giovanni in Verdara a Padova, poi entrato nelle collezioni delle Gallerie dell'Accademia e dato in deposito nel 1948 all'Ospedale Civile per la Sala Grande della ex- scuola di San Marco.

³³ Cfr. *ini*, pp. 2, 5. È in quest'occasione che Giovanni Mariacher consiglia di inserire nell'elenco anche il Padovanino delle Gallerie recentemente restaurato (*ini*, p. 2) e verosimilmente da identificare con l'*Orfeo ed Euridice* incluso nella lista allegata al verbale della riunione della commissione consultiva tenutasi il 1° marzo 1959 (Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione Consultiva*, Verbale della seduta del 1° marzo 1959, pp. 2, 5).

³⁴ ZAMPETTI 1959, pp. XXII-XXIII. Zampetti persevera nel suo tentativo di riscatto del pittore nel *Bilancio breve della mostra* pubblicato all'interno del volume *Barocco Europeo e Barocco Veneziano* (cfr. ZAMPETTI 1962, p. 140).

che Sante Peranda e Padovanino fossero stati ottimamente rappresentati in mostra³⁵; si rammaricava, invece, della mancanza di spazio per Antonio Vassilacchi, detto l'Aliense, e Andrea Vicentino³⁶, due nomi che erano stati caldeggiati – manco a dirlo – da Pallucchini sia in sede di discussione durante la prima riunione della commissione³⁷, sia in forma scritta, laddove lo studioso aggiungeva a penna il nome di Andrea Vicentino, seguito dalla dicitura *«da scegliere»*, nella lista in suo possesso e stilata in una data non precisata³⁸.

Una menzione particolare merita il caso di Tiberio Tinelli, scarsamente valorizzato nella mostra, soprattutto se si tiene conto degli elogi che gli erano stati riservati dalla critica in occasione dell'esposizione del '22 a Palazzo Pitti e, ancor prima, alla *Mostra del Ritratto* tenutasi a Palazzo Vecchio nel 1911³⁹. Nella sua recensione su «Il Verri» Ivanoff muove un rimprovero all'apparato organizzativo della mostra «che non volle darsi la briga di far venire il Ritratto di N. H. Giovanni [si tratta, in realtà, di Lodovico] Widmann, pubblicato dal Mayer [...] e dal Moschetti [...]⁴⁰». Non si può fare a meno di registrare una punta di risentimento nelle parole dello studioso, sicuramente motivata dal fatto che era stato proprio lui a proporre l'opera durante il terzo incontro dei commissari⁴¹. Conservato presso la National Gallery of Art di Washington, il ritratto può essere considerato, a tutti gli effetti, uno dei capolavori di Tinelli (fig. 28) e Ivanoff ha ragione a rivendicarne l'utilità e l'efficacia per chiarire la posizione dell'artista nell'ambito della ritrattistica veneziana del

³⁵ IVANOFF 1959a, p. 105.

³⁶ Ibid.

³⁷ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione Consultiva*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., pp. 1-2.

³⁸ Conservata presso l'archivio di Ca' Pesaro (ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, Elenco dattiloscritto diviso per artista con annotazioni a penna, lapis rosso/blu e matita della mano di Rodolfo Pallucchini), tale lista viene menzionata anche da Linda Borean laddove tratta del contributo scientifico di Pallucchini alla mostra, segnalando la presenza di «tracce rivelatrici di orientamenti critici in nuce che si sarebbero più tardi consolidati nei volumi del 1981» e portando ad esempio lo spazio riservato dal professore alle figure di Domenico Fetti e Bernardo Strozzi (BOREAN 2019a, p. 304). Alle sostanziali osservazioni avanzate da Borean si può ora aggiungere che nelle annotazioni a penna di Pallucchini si ritrovano, di fatto, gli emendamenti e le segnalazioni dei vari membri della commissione consultiva (compreso Pallucchini) durante le sedute del 7 e 18 febbraio 1959, poi convogliate nell'elenco delle opere allegato al verbale della riunione del 1º marzo 1959 (per la lista acclusa al verbale, conservata presso l'Archivio Municipale della Celestia, si veda: AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione Consultiva, Verbale della seduta del 1º marzo 1959 cit.). Sicuramente fornito ai commissari della commissione consultiva in una data posteriore alla prima riunione tenutasi il 17 gennaio, si tratta, con buona probabilità, dell'elenco indicativo di massima preparato dal direttore della mostra, Pietro Zampetti, che viene menzionato in apertura del verbale del 7 febbraio 1959, integrato con le indicazioni risultate dalla seduta precedente. Da quanto trascritto, tale elenco doveva essere allegato al verbale, ma, purtroppo, non ne resta traccia nel fascicolo conservato presso l'Archivio Municipale della Celestia (ivi, Verbale della seduta del 7 febbraio 1959, p. 1).

³⁹ Cfr. NUGENT 1930, pp. 351-353. Rappresentato alla mostra fiorentina dal solo *Ritratto del Poeta Giulio Strozzi* degli Uffizi, giudicata non la sua opera maggiormente rappresentativa ma comunque degna, l'artista figurava, invece, alla precedente *Mostra sul Ritratto* (1911) con ben cinque opere (*ivi*, p. 351).

⁴⁰ IVANOFF 1959a, p. 105. Per una scheda dell'opera completa di indicazioni bibliografiche si veda: *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* 1996, pp. 318-321, cat. 1946.6.1 (887), scheda a cura di Mitchell Merling.

⁴¹ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione Consultiva*, Verbale della seduta del 18 febbraio 1959 cit., p. 2.

Seicento⁴². Occorre però sottolineare che la tela era stata inizialmente indicata, sempre da Ivanoff, con una collocazione errata: essa veniva infatti registrata come appartenente alla collezione Kress⁴³. Era dando per buona tale ubicazione che Zampetti chiedeva, pochi giorni dopo, il prestito del dipinto a Wilhelm Suida⁴⁴, il quale, dopo un primo momento di disorientamento⁴⁵, riusciva a riconoscerlo grazie ad una riproduzione fotografica inviatagli da Zampetti⁴⁶. Malgrado il tentativo di intercessione di Suida presso il museo di Washington («*Per il ritratto del Tinelli, Le sarò preciso fra qualche giorno*⁴⁷») la mancata menzione del ritratto nei successivi scambi tra Zampetti e Suida fa pensare che la richiesta non fosse andata a buon fine.

Passando alla sala II della mostra (**fig. 8**), questa accoglieva un nutrito nucleo di opere della mano di Carlo Saraceni e della triade dei caravaggeschi veronesi, vale a dire Marcantonio Bassetti, Alessandro Turchi e Pasquale Ottino⁴⁸. Anche in questo caso occorre ricordare che, proprio in occasione della prima riunione della commissione consultiva, era stato Pallucchini a consigliare di «*tenere presenti i veronest*⁴⁹», esclusi dal primo elenco di artisti distribuito ai membri prima della seduta del 17 gennaio. A questi tre nomi si aggiungeva una piccola selezione dedicata al tedesco Adam Elsheimer (nonostante i dubbi attributivi sulle opere nn. 19 e 20, peraltro già espressi durante la mostra)⁵⁰, maestro di Saraceni, e, presumibilmente, l'unica tela presente in catalogo all'epoca assegnata a Jean Le Clerc e della quale le piante dell'esposizione non indicano, tuttavia, la collocazione.

Una volta ribadito che il caravaggismo non era riuscito ad attecchire in Laguna, nel suo contributo

⁴² *Ibid.* Da notare come, curiosamente, l'opinione di Ivanoff vada perfettamente ad integrarsi con quanto dichiarato da Borean in un suo recente contributo, la quale ritiene insufficiente il *Ritratto di Emilia Papafava*, presente in mostra, a chiarire il ruolo chiave dell'artista nello scenario veneziano, e porta ad esempio proprio il ritratto del Widmann come opera precorritrice delle soluzioni e tipologie ritrattistiche riprese poi più tardi dagli artisti del *Grand Tour* (BOREAN 2019a, pp. 304-305. Sempre a proposito del ritratto Widmann di Tinelli si veda ID. 2018, pp. 186-187).

⁴³ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione Consultiva*, Verbale della seduta del 18 febbraio 1959 cit., p. 2. Anche nella lista di Pallucchini conservata presso l'archivio di Ca' Pesaro il dipinto viene annotato con la seguente dicitura: «*Ritratto collezione Kress*» (cfr. ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, Elenco dattiloscritto diviso per artista con annotazioni [...] di Rodolfo Pallucchini cit.).

⁴⁴ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione Consultiva, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a William Suida, 06.03.1959: «[...] Alla grande cortesia di codesta Fondazione, vorremmo chiedere i seguenti dipinti: 1) Mazzoni, "Angelica e Medoro"; 2) Strozzi, "Carità di San Lorenzo"; 3) Tinelli, "Ritratto del Conte Lodovico Widmann". Per questi importantissimi prestiti, confidiamo soprattutto nel Suo aiuto».

⁴⁵ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, *Prestiti Estero*, Lettera di William Suida a Pietro Zampetti, 19.03.1959.

⁴⁶ Ivi, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a William Suida, 26.03.1959. La querelle sorta intorno a quest'opera viene menzionata anche da Ilaria Serati nel suo studio dedicato al ruolo della famiglia Suida-Manning nella formazione delle collezioni private americane e nel mercato antiquario negli anni Cinquanta.

⁴⁷ Ivi, Lettera di William Suida a Pietro Zampetti, 08.04.1959.

⁴⁸ Cfr. IVANOFF 1959a, p. 105.

⁴⁹ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione Consultiva*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 2.

⁵⁰ Qui si tengano in considerazione anche le osservazioni di Nicolson (cfr. NICOLSON 1959, p. 287), il quale ritiene che l'artista non sia stato affatto rappresentato in mostra (*ibid.*).

Ivanoff si sbottonava esclamando, legittimamente: «Non poteva essere rappresentato meglio il Saraceni⁵¹». Risulta mirabile, in effetti, la selezione delle opere del pittore presentate a Ca' Pesaro, tanto da indurre lo stesso Zampetti a rivendicare con orgoglio la presenza di Saraceni come una «conquista» della mostra, in grado non solo di svelare l'artista debitore della lezione di Caravaggio, ma soprattutto di provare l'«in-fluenza veneta nell'ambiente romano»⁵². E se Nicolson si rallegra di aver potuto ammirare in condizioni ottimali, collocato alla giusta altezza, un capolavoro quale il San Francesco in estasi proveniente dalla Sacrestia della chiesa del Redentore⁵³, dal canto suo Pallucchini loda il San Rocco della Galleria Doria Pamphilj definendolo uno «stupendo brano dove il lume rende prezioso il colore⁵⁴».

Ivanoff passa poi in rassegna i dipinti in mostra di Turchi, Ottino e Bassetti (definito, quest'ultimo, *«il più pittore dei tre*⁵⁵»), e assestarsi su una considerazione su Le Clerc, allievo e collaboratore di Saraceni, per onorare il quale avrebbe auspicato la presenza de *Il Concerto* di Monaco di Baviera⁵⁶. Per quanto riguarda la selezione dei Turchi, dalla consultazione delle fonti si evince che era stato Giuseppe Marchini, direttore della Galleria Nazionale di Urbino, a consigliare Zampetti, segnalandoli alcuni dipinti conservati nelle Marche, salvo manifestare la propria preferenza per la grande pala raffigurante *Sant'Ubaldo e San Carlo Borromeo* (cat. 36), poi giunta in mostra:

«Caro Zampetti,

la faccenda di tirar fuori un nuovo Turchi alla Mostra sarebbe allettante, ma – capisci – io non mi sentirei di prendermi una simile responsabilità. Quello di Ancona, attribuzione mia, di cui poi non sono certissimo, è da escludere: quelli di casa Marefoschi – essendo morto in questi giorni l'amministratore Dott. Camillo – sono sotto inventario tribunalizio; quelli di Loreto (Museo della Santa Casa, lavagne) non so quanto siano arrivabili. Ci potresti provare. Ma io comunque non voglio responsabilità! La grande pala di San Venanzio a Camerino è

⁵¹ IVANOFF 1959a, pp. 105-106. Tra i dipinti particolarmente apprezzati da Ivanoff figurano il *San Rocco* della collezione Pamphilj, il *Miracolo di San Benone*, il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Frascati, la *Giuditta* di Vienna, la *Madonna col Bambino e sant'Anna* della Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini.

⁵² AV, Archivio personale Pietro Zampetti, Busta 27, Relazione pronunciata dal prof. Pietro Zampetti alla riunione conviviale del Rotary Club di Venezia cit., p. 3. Tra le opere rifiutate si segnala la Negazione di San Pietro della Galleria Corsini di Firenze, per la quale Zampetti ipotizza un'attribuzione a Saraceni, così come riportato nella richiesta di prestito inoltrata alle Gallerie degli Uffizi l'11 marzo 1959, dove accanto al nome di Le Clerc si trova tra parentesi quello, appunto, di Saraceni seguito da un punto interrogativo (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Filippo Rossi, soprintendente della Galleria degli Uffizi, 11.03.1959). In effetti, la critica più recente ritiene che il dipinto sia il frutto della collaborazione tra l'artista più anziano e il suo allievo (cfr. Carlo Saraceni (1579-1620) 2013, pp. 328-330, cat. 71, scheda a cura di Chiara Marin). Sebbene Zampetti cerchi l'appoggio e si affidi alla mediazione del sovrintendente degli Uffizi, Filippo Rossi, per ottenere l'ambita tela, le speranze vengono vanificate dalla mancata risposta dei principi, generalmente restii a concedere opere in prestito se non a determinate condizioni e dietro richiesta di un'ingente assicurazione (per informazioni più dettagliate sullo scambio si veda il fascicolo conservato presso l'Archivio Municipale della Celestia, in particolare le lettere indirizzate dal soprintendente Filippo Rossi a Pietro Zampetti il 18 marzo e il 21 maggio 1959: AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Fascicolo «Firenze – Uffizi»).

⁵³ Cfr. NICOLSON 1959, p. 287: «It was a pleasure to see at last his St Francis in Ecstasy which always hung too high up in the sacristy of the Redentore to be recognized for what it is: one of his most beautiful late works (1619-20)».

⁵⁴ PALLUCCHINI 1960, p. 4. L'opera riceveva anche gli apprezzamenti di Ivanoff: IVANOFF 1959a, p. 105.

⁵⁵ IVANOFF 1959a, p. 106. È d'accordo con lui Nicolson (cfr. NICOLSON 1959, p. 288).

⁵⁶ IVANOFF 1959a, p. 106.

bella assai e reca l'attribuzione da parte del Longhi, ma è un quadro immenso, difficilmente manovrabile, anche se presenta il vantaggio di star bene⁵⁷».

Ricalcando le scelte museografiche della *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* tenutasi a Palazzo Pitti, dove Caravaggio e i caravaggeschi avevano svolto un ruolo di cerniera con l'ambiente successivo, vale a dire la Sala Verde della residenza medicea dedicata ai "veneziani" Fetti, Liss e Strozzi, erano adesso i veronesi Turchi, Bassetti e Ottino a cedere il testimone alla triade dei cosiddetti "*novatori*" stranieri che avevano rappresentato una vera e propria rivelazione alla mostra fiorentina del '22⁵⁸. E così nella sala III, che andava ad occupare una parte del *portego*, diviso per l'occasione in tre spazi più piccoli attraverso un sistema di quinte mobili rivestite di velluti, trovavano posto le tele dei tre insigni artisti forestieri attivi a Venezia nella prima metà del Seicento⁵⁹, che verranno successivamente definiti «*pittori* «di raccordo» tra i due secoli⁶⁰» (**figg. 9-10**).

Rifacendosi, nuovamente, ad Ivanoff queste presenze erano quantomai «necessarie» poiché, seppur diversi per formazione e temperamento, tutti e tre gli artisti avevano concorso «ad animare l'assopito ambiente pittorico lagunare dei primi decenni del Seicento»⁶¹.

A detta di Nicolson, «the display of Liss could hardly fail to be impressive⁶²», dominato com'era dalla celebre pala con la Visione di San Girolamo proveniente dalla chiesa dei Tolentini (fig. 29) eletta, peraltro, a immagine simbolo della rassegna. Essa veniva infatti utilizzata sia per la copertina del catalogo che per le locandine e gli inviti alla mostra o, ancora, per la brochure dedicata agli eventi culturali dell'anno. Nicolson non ha dubbi – e non possiamo che essere d'accordo – sul fatto che il dipinto in questione costituisse la «master key» che apre tutte le porte al Settecento veneziano⁶³: risulta, pertanto, un po' severa l'affermazione di Zampetti laddove, nel saggio introduttivo al catalogo della mostra, sostiene che considerare Liss

⁵⁷ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, *Prestiti Collezioni italiane*, Lettera di Giuseppe Marchini, soprintendente alle Gallerie delle Marche, a Pietro Zampetti, 11.05.1959. Dalla minuta della lettera inviata da Zampetti qualche giorno prima, apprendiamo che i due avevano già avuto modo di confrontarsi verbalmente sull'argomento: «*Caro Marchini, grazie anzitutto per il bel pomeriggio domenicale che ho trascorso con te. Ho ripensato alle tue parole in merito ai Turchi di Ancona, Loreto, Macerata. Credi sia il caso di esporne uno di essi, il più bello, alla Mostra? Sappimi dire qualche cosa in merito»* (ivi, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Giuseppe Marchini, soprintendente alle Gallerie delle Marche, 03.05.1959).

⁵⁸ Cfr. AMICO 2010a, p. 60.

⁵⁹ Citando direttamente dall'articolo di Remigio Marini: «Compie il panorama dei primi decenni del secolo la triade dei grandi immigrati: Fetti Liss Strozzi» (MARINI 1959, p. 3).

⁶⁰ MAZZOCCA 1975, p. 875.

⁶¹ Cfr. IVANOFF 1959a, p. 107. Ma ci si riferisca anche alle osservazioni di Linda Borean nel considerare Fetti e Strozzi personalità chiave nella fase di «rinnovamento della pittura veneziana tra la metà del terzo decennio e gli anni immediatamente successivi la peste del 1630» (BOREAN 2019a, p. 304).

⁶² NICOLSON 1959, p. 287. Nonostante gli elogi, Nicolson non perdona lo scivolone commesso collocando *La caduta di* Fetonte della collezione di Denis Mahon (pulito) accanto alla contemporanea *Venere* degli Uffizi (non ripulita) in modo che uno sembrasse troppo luminoso e l'altro troppo sporco (*ibid*.).

⁶³ Ibid. Dello stesso avviso è Remigio Marini: «E come intese il colore veneto questo nordico: dei tre "foresti" egli è senza dubbio il colorista maggiore, il maestro ideale, in questa direzione, di Maffei e un precursore della suprema pirotecnica d'un Tiepolo» (MARINI 1959, p. 7).

il precursore di Piazzetta vorrebbe dire ripetere un errore⁶⁴.

Per quanto riguarda il caso del romano Fetti, nella sua recensione Ivanoff riserva grandi apprezzamenti verso colui che considera «*il vero genio*» della terna⁶⁵, e in modo particolare alla tavoletta raffigurante *La parabola della perla* proveniente dal museo di Kansas City⁶⁶, della quale era già stata svelata al pubblico veneziano un'altra versione in occasione della *Prima mostra nazionale antiquaria* tenutasi presso le Procuratie Nuove nel 1947⁶⁷. Con lui concorda Nicolson, che giudica le scene di *Parabole* (ideate, in origine, per decorare la Grotta isabelliana nel Palazzo Ducale di Mantova⁶⁸) «*beyond criticism*⁶⁹» – ovvero ineccepibili –, prima di tessere le lodi delle "gemme" provenienti dal Kunsthistorisches Museum di Vienna⁷⁰. Le valutazioni del critico britannico sulla selezione dei Fetti in mostra appaiono, tuttavia, eccessivamente implacabili nelle premesse, laddove afferma, ad esempio, che l'esibizione risultava «*spoilt by the gratuitous inclusion of puzzling works*⁷¹». E pur ammettendo lo scivolone commesso col dipinto n. 55, da identificare, in realtà, come un'opera dell'artista francese Claude Vignon (**fig. 30**), appare altrettanto aspra la critica rivolta alla scelta di esporre l'*Artemisia* in collezione Suida (cat. 41)⁷², peraltro inclusa da Eduard Safarik, ancora quarant'anni dopo, nella mostra mantovana dedicata al pittore romano⁷³.

Tra i dipinti segnalati da Pallucchini durante la prima riunione della commissione consultiva non veniva accordato il prestito della *Parabola del figliol prodigo* della collezione Seilern di Londra, e nemmeno del *Sogno di Giacobbe* dell'Institute of Arts di Detroit⁷⁴ o della *Ragazza dormiente* del museo di Belle Arti di Budapest⁷⁵. Più fortunata, invece, la selezione dei Liss, che includeva un nucleo di ben quattro opere già

⁶⁴ Cfr. ZAMPETTI 1959, p. XXV.

⁶⁵ IVANOFF 1959a, p. 107.

⁶⁶ *Ibid*.

⁶⁷ Cfr. Quattrocento pitture inedite 1947, p. 15, cat. 101.

⁶⁸ Cfr. Domenico Fetti 1996, pp. 224-227, cat. 58.

⁶⁹ NICOLSON 1959, p. 287.

⁷⁰ *Ibid.*

 $^{^{71}}$ Ibid.

⁷² Cfr. ibid.

⁷³ Domenico Fetti 1996, pp. 103-104, cat. 15.

⁷⁴ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, *Prestiti Estero*, Lettera di Paul L. Grigaut, Chief Curator presso il Detroit Institute of Arts, a Gerolamo Speciale, 10.04.1959).

⁷⁵ Tra i quadri di Fetti suggeriti da Pallucchini durante la seduta del 17 gennaio 1959 e giunti in mostra figurano, invece: La parabola della perla (Kansas City, Kansas City Museum of Art); La parabola dei ciechi (Birmingham, Barber Institute of Art); La Fuga in Egitto (Vienna, Kunsthistorisches Museum); La morte di Leandro (Vienna, Kunsthistorisches Museum); Andromeda e Perseo (Vienna, Kunsthistorisches Museum); Trionfo di Galatea (Vienna, Kunsthistorisches Museum); L'Assunta (Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione consultiva, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., pp. 5-6). Va sottolineato che le indicazioni di Pallucchini compaiono in testa alla lista da lui annotata conservata presso l'Archivio di Ca' Pesaro (cfr. ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, Elenco dattiloscritto diviso per artista con annotazioni [...] di Rodolfo Pallucchini cit.) ed, ugualmente, in quella corretta allegata al verbale della seduta della Commissione consultiva riunitasi il 1º marzo (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione Consultiva, Verbale della seduta del 1º marzo 1959 cit., p. 2). Si segnala, infine, che in occasione della seconda seduta della commissione il resoconto dei quadri suggeriti da Pallucchini e arrivati alla mostra si arricchiva con La parabola della dracma perduta (Firenze, Gallerie degli Uffizi) e La Malinconia (Parigi, Musée du Louvre) (la lista dei dipinti in

esposte alla rassegna tenutasi a Palazzo Pitti nel 1922⁷⁶.

Ma non tutte le domande di prestito per i dipinti segnalati da Pallucchini andarono a buon fine. Un'esclusione eclatante riguardava il *Mosè salvato dalle acque* conservato presso il museo di Lille (**fig. 31**), sicuramente da annoverare tra i capolavori del maestro tedesco⁷⁷. Si rivelavano vani gli sforzi perpetrati da Zampetti per ottenere la tela⁷⁸, così come il tentativo di intercessione di Germain Bazin. Persino di fronte alla proposta di scambio dell'opera con un dipinto di Poussin da esporre temporaneamente per tutta la durata della mostra veneziana, il conservatore del Louvre si vedeva opporre il secco rifiuto del direttore del museo provinciale motivato, forse in maniera non del tutto trasparente, da uno stato di conservazione precario⁷⁹:

«Cher et Illustre confrère,

Dès mon retour à Paris, je me suis mis en relation avec mon collègue du Musée de Lille pour lui proposer de lui envoyer en échange du tableau de Liss « Moise sauvé des eaux », un Poussin du Musée du Louvre que je lui aurais confié en dépôt pour la durée de l'exposition, afin de combler le vide dans les salles pour la période touristique. M. Maurois m'a alors expliqué qu'en examinant le tableau de plus près, il s'était rendu compte qu'il était dans un état de conservation précaire, plusieurs soulèvements et même un début d'écaillement interdisent de le faire voyager. Devant ces raisons que vous comprendrez certainement, je n'ai pu que m'incliner car il ne saurait être question de délacer une œuvre qui risquerait de souffrir dans le transport⁸⁰».

Posizionata accanto alla porta che dava accesso alla sala IV, come ad introdurre all'ambiente successivo, interamente dedicato all'ultimo rappresentante della terna dei *foresti*, Bernardo Strozzi (**fig. 11**), era la grande pala di *San Sebastiano*, proveniente dalla chiesa veneziana di San Beneto (**fig. 10**). Ma malgrado

mostra consigliati da Pallucchini coincide con quella segnalata da Borean: cfr. BOREAN 2019a, p. 304, nota 19), mentre venivano soppressi il *Tobia e l'angelo* e le *Parabole della pecorella smarrita e della dracma perduta* della Gemäldegalerie di Dresda (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione consultiva*, Verbale della seduta del 7 febbraio 1959 cit., p. 6).

⁷⁶ Si ricorda che anche la versione de *La Malinconia* di Fetti proveniente dal Louvre era stata esposta nella rassegna fiorentina (*Mostra della pittura italiana* 1922, p. 87, cat. 396).

⁷⁷ Alla lista dei dipinti di Liss consigliati da Pallucchini vanno aggiunti: La toilette di Venere (Firenze, Gallerie degli Uffizi); La visione di San Girolamo (Venezia, Chiesa di S. Nicola da Tolentino); La caduta di Fetonte (Londra, collezione Denis Mahon) (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione consultiva, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 6). Anche in questo caso si verifica la stessa contingenza: i dipinti indicati da Pallucchini compaiono in cima all'elenco contenente le sue osservazioni (cfr. ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, Elenco dattiloscritto diviso per artista con annotazioni [...] di Rodolfo Pallucchini cit.), nonché nella lista aggiornata sottoposta ai membri della commissione il 1° marzo (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione Consultiva, Verbale della seduta del 1° marzo 1959 cit., p. 3). Da segnalare che oltre a questa rosa di opere, in occasione della riunione della commissione consultiva del 7 febbraio, Pallucchini raccomanda la presenza in mostra della Giuditta del Kunsthistorisches Museum di Vienna (che non verrà poi esposta alla rassegna) e delle due telette delle Gallerie dell'Accademia di Venezia raffiguranti La morte di Abele e il Sacrificio di Isaco, al contrario presenti in mostra (cfr. ivi, Verbale della seduta del 7 febbraio 1959 cit., p. 6).

⁷⁸ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, *Prestiti Estero*, Minuta della lettera raccomandata i inviata da Pietro Zampetti al direttore del Musée des Beaux Arts di Lille, 01.04.1959; *ivi*, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti al direttore del Musée des Beaux Arts di Lille, 05.05.1959.

⁷⁹ Tale versione dei fatti non coincide con quanto riferito da Zampetti nella lettera inviata a Bazin il 14 maggio 1959: «[...] le ragioni del rifiuto si basano sulla preoccupazione, di fronte a tante richieste di prestiti, di non privare il Museo per un certo tempo del dipinto in oggetto» (ivi, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Germain Bazin, 14.05.1959).

⁸⁰ Ivi, Lettera di Germain Bazin a Pietro Zampetti, 02.06.1959.

l'ampio spazio accordatogli, sicuramente maggiore rispetto ai suoi due "compagni", la selezione di dipinti volti a celebrare il Prete genovese risultava, a tratti, più debole⁸¹. Sono Ivanoff e Pallucchini a venire in soccorso del direttore della mostra, chiarendo il primo come tali scelte fossero indipendenti dalla «buona volontà degli organizzatori⁸²» (salvo, poi, soffermarsi sul «carattere lacunoso e alquanto spurio» delle opere esposte⁸³) e puntualizzando il secondo che le ragioni dell'insuccesso andavano cercate nei prestiti negati di alcune opere provenienti da musei americani e tedeschi⁸⁴. Senza dubbio, nel novero dei quadri segnalati da Pallucchini in occasione della prima riunione della commissione consultiva e che, sfortunatamente, non giunsero in mostra, vi erano alcuni pezzi di notevole pregio⁸⁵, tra i quali: Il tributo della moneta (Monaco, Alte Pinakothek); I pifferari (Genova, collezione Basevi); David (Cincinnati, Art Museum); Tobiolo risana il padre (San Pietroburgo, Ermitage) e il Ritratto del Procuratore Grimani (Venezia, collezione Curtis)⁸⁶.

⁸¹ Anche in questo caso risulta alquanto piccata la critica di Nicolson, che oltre a mettere sul piatto le problematicità, soprattutto attributive, di alcune opere di Strozzi, afferma, senza troppi giri di parole: «Strozzi would have gained in stature by the omission of at least nine of the nineteen pictures catalogued under his name. [...] It would have been better to restrict Strozzi to a few authoritative pronouncements such as the Querini Stampalia Madonna (70), the Oxford sketch (72), the famous paintings in S. Benedetto (74) and S. Niccolò dei Tolentini (76), the Vienna portrait (77), and Uffizi Parable (78), the Dublin Allegory (81), and one or two others, and so leave him to speak for himselfo (NICOLSON 1959, p. 287).

⁸² IVANOFF 1959a, p. 109.

⁸³ Ivi, pp. 108-109.

⁸⁴ Cfr. PALLUCCHINI 1960, p. 5.

⁸⁵ Ad onor del vero, occorre puntualizzare che anche la prima selezione dei quadri di Strozzi da portare in mostra presentava alcune pecche. Rappresentava, infatti, un abbaglio la richiesta de Le Parche e Le Furie allora appartenenti alla collezione milanese del Cavaliere Ambrogio Meroni, che non arrivarono a Ca' Pesaro in quanto inamovibili (così riporta la risposta di Ambrogio Meroni a Zampetti: «Ill.mo Sig. Presidente, la gradita Sua del giorno 12 aprile u.s. n°39881, con la quale mi richiede, per la Mostra della pittura del 600 Veneziano, due miei quadri dello Strozzi, mi ha fatto piacere e La ringrazio. Ho tardato a risponderLe nella speranza di poter trovare la possibilità di staccare i dipinti dalla parete senza soverchio danno o disturbo. Purtroppo detti quadri si trovano ora fissati entro cornici di stucco che, per la loro rimozione, dovrebbero essere rotte. Anche per tale fatto ho trovato in mia moglie una assoluta contrarietà a tale rimozione ed è perciò che, sia pure a malincuore, sono costretto a rinunciare al Suo cortese invito» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Lettera di Ambrogio Meroni a Gerolamo Speciale, commissario straordinario del Comune di Venezia, 16.05.1959)): in effetti, Camillo Manzitti ha recentemente assegnato le due tele a Ermanno Stroiffi (MANZITITI 2013, pp. 277-278, cat. 456-509). I due dipinti erano stati resi noti da Fiocco (FIOCCO 1921, p. 12) e successivamente inclusi nella monografia strozziana pubblicata da Luisa Mortari (MORTARI 1966, p. 149; ID. 1995, pp. 181-182, 195, cat. 456-509).

⁸⁶ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione consultiva, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., pp. 6-7. Tra i dipinti in mostra si segnalano, invece: Allegoria dell'Estate e dell'Autunno (Dublino, National Gallery of Ireland); La Natività (Oxford, Ashmolean Museum); I Musicanti (Venezia, collezione privata); L'elemosina di san Lorenzo (Venezia, Chiesa di S. Nicola da Tolentino); La parabola dell'invitato a nozze (Firenze, Gallerie degli Uffizi); San Sebastiano curato dalle pie donne (Venezia, chiesa di San Beneto) (Ibid.). A questa rosa di titoli Borean aggiunge il Ritratto del doge Francesco Erizzo (Vienna, Kunsthistorisches Museum) e la Madonna con il Bambino (Venezia, Fondazione Querini Stampalia) (cfr. BOREAN 2019a, p. 304, nota 20), che vengono integrati alla lista da Pallucchini durante la riunione del 7 febbraio 1959 (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione consultiva, Verbale della seduta del 7 febbraio 1959 cit., p. 7). Inutile dire che, anche per il caso di Strozzi, le prime opere inserite nella lista appartenuta a Pallucchini e in quella fornita il 1º marzo 1959 corrispondono a quelle segnalate, ancora una volta da Pallucchini, proprio durante l'incontro del 17 gennaio. È sempre in occasione della medesima seduta della commissione che il professore ricorda come il San Sebastiano di Strozzi fosse già stato esposto alla mostra Cinque Secoli di Pittura Veneta, da lui curata nel '45 (ivi, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 7). Lo stesso discorso vale per la Madonna con il Bambino della Fondazione Querini Stampalia, mentre la pala della chiesa dei Tolentini (cat. 76) e il bozzetto per il soffitto della chiesa degli Incurabili (cat. 78) avevano trovato posto alla Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento tenutasi a Palazzo Pitti nel '22 (Mostra della pittura italiana 1922, p. 173, cat. 940 e 941). Sul rifiuto del Ritratto del Procuratore Grimani (definito da Luisa Mortari «uno dei dipinti di più ampio respiro di tutta la produzione ritrattistica dell'artistav: MORTARI 1966, p. 183) si veda la lettera di Ralph Curtis del 27 marzo 1959, in cui si apprende che il dipinto era già stato prestato per altre due mostre, ovvero in occasione della rassegna Venezia Viva, tenutasi a Palazzo Grassi nel 1954, e a un'altra a Varsavia del '57, durante la quale ne era stata danneggiata la cornice (in realtà Curtis sta facendo riferimento alla

A questi si aggiungevano altri due capolavori sempre suggeriti – ça va sans dire – da Pallucchini e di cui Zampetti piangerà la mancanza ancora a distanza di tre mesi dall'inaugurazione. È quanto emerge dalla lettura della relazione tenuta al Corso Internazionale di Alta Cultura e poi raccolta nel volume Barocco europeo e Barocco veneziano:

«E qui devo riconoscere che mentre Fetti e Liss sono presenti con opere di altissima qualità, alcune anzi costituiscono delle rivelazioni, almeno per la maggioranza dei visitatori, lo Strozzi, invece, per un complesso di ragioni, vi appare un po' sacrificato. Un complesso di ragioni che è poi, in gran parte, un complesso di prestiti mancati, primi tra i quali il famoso «Ratto di Europa» del Museo di Poznan e la bellissima «Annunciazione» di quello di Budapest⁸⁷».

In quella che risuona come una vera e propria ammissione di colpa Zampetti si dispiace, soprattutto, per l'assenza dell'*Annunciazione* del museo di Belle Arti di Budapest e del *Ratto di Europa* di Poznan (**fig. 32**). Per quanto riguarda la seconda tela, sulla cui presenza in mostra si era fortemente raccomandato Pallucchini⁸⁸, dalla prima di una lunga serie di lettere inviate all'ambasciata di Polonia a Roma e al museo per sollecitare la richiesta di prestito apprendiamo che Zampetti aveva potuto ammirare l'opera appena tre anni prima alla *Mostra della pittura italiana nelle collezioni polacche* allestita a Varsavia⁸⁹. Il direttore provò invano fino all'ultimo ad ottenere il dipinto, senza tuttavia riuscirci. Risale al 18 giugno seguente, a soli cinque giorni dal *vernissage* inaugurale, un estremo disperato tentativo di Zampetti nello scrivere all'ambasciatore polacco chiedendogli di appoggiare, con *«grande urgenza»*, la domanda presso il direttore generale del museo per quello che sarebbe stato *«un dipinto di eccezionale fondamentale interesse»* per la manifestazione⁹⁰.

È forse anche a causa di tali defezioni e premesse che la critica chiamata a recensire la rassegna di Ca' Pesaro si mostra spesso poco benevola nei confronti del *corpus* pittorico riunito per celebrare il Prete genovese, il cui pieno apprezzamento sembra stentare a radicarsi. È quanto trapela dalla cronaca di Remigio Marini nel suo *j'accuse* rivolto all'artista, reo di *«aver appesantito di nere densissime ombre tutto l'ambiente*

⁸⁸ Qui si veda il verbale della seconda seduta della Commissione consultiva della mostra, tenutasi il 7 febbraio (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione consultiva*, Verbale della seduta del 7 febbraio 1959 cit., p. 7).

mostra sul ritratto veneto da Tiziano a Tiepolo tenutasi l'anno prima: VALCANOVER 1956, p. 53, cat. 17). Da ultimo, il proprietario sembrava non volersene separare durante i mesi in cui risiede a Venezia, coincidenti con il periodo di apertura della mostra (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, *Prestiti opere Collezioni pubbliche e private di Venezia*, Lettera di Ralph Curtis a Gerolamo Speciale, commissario straordinario del Comune di Venezia, 27.03.1959).

⁸⁷ ZAMPETTI 1962, p. 141.

⁸⁹ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, *Prestiti Estero*, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Tadeusz Breza, Ambasciata di Polonia, 15.01.1959. Per la scheda del dipinto contenuta nel catalogo della mostra polacca cfr. *Wystawa malarstwa włoskiego w zbiorach Polskich* 1956, pp. 101-103, cat. 91.

⁹⁰ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, *Prestiti Estero*, Lettera di Germain Bazin a Jan Dutro, Ambasciatore di Polonia a Roma, 18.06.1959.

pittorico lagunare⁹¹», ed è quanto emerge, ancora, dalle parole di Renzo Biasion. Pur elogiando – come conveniva – la natura morta ai piedi di San Sebastiano e opere come l'Allegoria dell'Estate e dell'Autunno e la Carità di San Lorenzo (definito «quadro di gran classe⁹²», questo veniva giustamente riconosciuto da Ojetti come «il capolavoro della sua maturità veneziana⁹³» in occasione della mostra del '22, dove peraltro veniva presentato accanto ad una delle numerose tele di medesimo soggetto, conservata presso il Palazzo Reale di Genova, e sostituita alla mostra di Ca' Pesaro con un'altra versione in collezione Kress), Biasion inquadrava Strozzi come un pittore formidabile ma forse «non molto fine e, qualche volta, banale», al quale mancava «la potente concezione, il pensiero, la profondità spirituale, per cui la sua pittura spesso diventa un fatto di bravura»⁹⁴.

Lasciato Strozzi, il percorso di visita continuava con le sale V e VI (**fig. 12**), in cui veniva dato spazio alla pittura propriamente veneziana, con un occhio di riguardo verso i pittori maggiormente celebrati da Marco Boschini – figura di snodo per la letteratura artistica veneziana del Seicento, la cui revisione e rivalutazione critica era iniziata nel secondo dopoguerra⁹⁵ – nella *Carta del Navegar Pitoresco*, tra cui spiccavano i nomi di Pietro Liberi, Pietro della Vecchia, Girolamo Forabosco (formatisi presso la bottega di Padovanino), inquadrati da Remigio Marini come «*i veneti "rinnovati"*, *i primi veri secentisti nelle Lagune*⁹⁶».

«[...] possiamo parlare, per il resto della Mostra, di pittura del Seicento più propriamente veneziana.

I pittori che si trovavano a primo piano della vita artistica lagunare del tempo e che venivano maggiormente onorati nella *Carta del Navegar Pitoresco* del Boschini sono Pietro Liberi, Pietro Muttoni detto della Vecchia e Gerolamo Forabosco. Tutti e tre passarono per la scuola del Padovanino, ma il primo, che fu anche a Roma e a Firenze, subì in seguito l'attrazione del Mazzoni⁹⁷».

Ai tre artisti formatisi nella bottega di Alessandro Varotari seguiva Francesco Maffei, anch'egli molto apprezzato da Boschini, che andava ad occupare gli spazi dell'intera sala VI e del passaggio alla sala successiva.

⁹¹ MARINI 1959, p. 7.

⁹² ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Oggi», *Troppi quadri stancano il pubblico. Tre mostre* cit. È dello stesso avviso Pallucchini, che sulle pagine della rivista «Pantheon» afferma: «*Ma rivedere in buone condizioni di luce capolavori come la «Carità di San Lorenzo» (N.° 76) dei Tolentini o il «San Sebastiano» (N.° 74) della chiesa di S. Benedetto di Venezia costituiva sempre un grande insegnamento» (PALLUCCHINI 1960, p. 5). A questa rosa di titoli si può tranquillamente aggiungere <i>La Natività* di Oxford (cat. 72), un piccolo dipinto su rame che costituiva, praticamente, un pezzo unico nella produzione veneziana del pittore (cfr. BOREAN 2019b, p. 329).

⁹³ Cfr. NUGENT 1925, p. 55.

⁹⁴ ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Oggi», Troppi quadri stancano il pubblico. Tre mostre cit.

⁹⁵ Sulla riscoperta critica di Boschini tra la fine dell'Ottocento e il Novecento, in cui emergono i fondamentali apporti di Mary Pittaluga, Anna Banti e Anna Tositti, futura moglie di Rodolfo Pallucchini, che nel 1934 pubblicava sulla rivista «Convivium» il suo primo contributo dedicato al critico veneziano, si rinvia allo studio di Giuliana Tomasella (TOMASELLA 2014).

⁹⁶ MARINI 1959, p. 3.

⁹⁷ IVANOFF 1959a, p. 109.

Erano, in effetti, Liberi, Della Vecchia e Forabosco ad aprire il Vento Settimo della *Carta* di Boschini, le cui biografie andavano a sostanziarsi sulle opere con cui questi «*Apelli della modernità veneziana avevano arricchito le quadrerie cittadine*⁹⁸». Come sottolineato da Linda Borean in un suo recente saggio incentrato sul rapporto tra Boschini e gli artisti contemporanei, questa terna di pittori «*amici e sodali*» costituiva «*una scelta pressoché irrinunciabile*» in mezzo ai pochi *habitués* registrati nelle quadrerie dell'epoca, ben note al critico⁹⁹. Le loro opere erano ammesse, infatti, nelle sale della "*moderna Galaria*" immaginata nel Vento Ottavo¹⁰⁰.

Secondo Ivanoff, «troppi erano i Vecchia alla Mostra» (alcuni dei quali collocati, peraltro, nella prima e nella seconda sala del mezzanino) e, al contempo, «veniva sacrificato il suo momento, dal lato storico-artistico forse più interessante, quello legato al Saraceni e al Le Clerc e parallelo, quindi, in certo senso, al grande La Tour» 1011. Pallucchini focalizza, invece, la sua attenzione su un'opera di un altro artista presente in sala, vale a dire Giulio Carpioni, rappresentato da ben sedici pezzi, a fronte dei dieci inizialmente previsti da Zampetti 1012. Per quanto si tratti di un giudizio di parte, dal momento che era stato proprio lui a segnalare la tela, Pallucchini definisce l'Offerta a Venere un «autentico gioiello 1013 ». Sembra tutt'altro che irrilevante, poi, il fatto che le opere di Carpioni esposte nella sala V corrispondessero a quelle segnalate dal professore fin dall'inizio dei lavori della commissione consultiva 1014. Ma tale selezione non sembra soddisfare Ivanoff, secondo il quale ad omaggiare il pittore sarebbe bastata «la deliziosa saletta nel mezzanino, aggiungendovi, beninteso, la Suonatrice di Vicenza [n. 123] 1015».

⁹⁸ BOREAN 2014, p. 191. È sempre Borean a mettere in luce come, malgrado le promesse iniziali di imparzialità, Boschini non si sottragga dal «formulare scelte precise, talora motivate da amicizia, con l'esclusione di artisti di vaglia che si erano garantiti una certa fama, come Cagnacci e Sebastiano Mazzoni» (ibid.).

⁹⁹ Ivi, p. 195.

¹⁰⁰ *Ibid.* Per più ampie considerazioni sui pittori presenti nella finzione progettuale della «galleria dell'Eccellenza» concepita da Boschini cfr. *ivi*, p. 193.

¹⁰¹ IVANOFF 1959a, pp. 109-110.

¹⁰² Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione consultiva*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 8.

¹⁰³ PALLUCCHINI 1960, p. 6.

¹⁰⁴ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione consultiva, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 8. Circa la rosa di opere di Carpioni consigliate da Pallucchini occorre puntualizzare che, dei dipinti elencati nella seduta del 17 gennaio, soltanto il Martirio di San Floriano non veniva incluso nella selezione finale, e che Il giardino dell'infunzia veniva inizialmente dato come appartenente alla collezione Busiri Vici di Roma. In secondo luogo, il Baccanale della collezione Kress non si trova nel verbale redatto da Giuseppe Maria Pilo: tuttavia, esso compare in cima all'elenco per artista annotato da Pallucchini e conservato presso l'Archivio di Ca' Pesaro con annotato accanto, a penna blu, il suo nome tra parentesi (cfr. ACP, Mostra Seicento, Fasc. A, Elenco dattiloscritto diviso per artista con annotazioni [...] di Rodolfo Pallucchini cit.). Infine si segnala che, curiosamente, a un certo punto Carpioni sembra venir tolto, temporaneamente, dalla lista dei pittori da portare in mostra. Il suo nome non è presente, in effetti, nella lista aggiornata sottoposta ai membri della commissione il 1º marzo 1959 (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione Consultiva, Verbale della seduta del 1º marzo 1959 cit.).

¹⁰⁵ IVANOFF 1959a, pp. 114-115.

Ben più severo è il giudizio di Nicolson, che ritiene perturbante l'aggiunta di questi «*unrepresentative or redundant examples*» praticamente sconosciuti a tutti, fuorché agli specialisti¹⁰⁶. Per il critico inglese troppi sono i Carpioni, i Della Vecchia, i Celesti e i Liberi esposti¹⁰⁷.

Appropriandoci della distinzione stilistica adoperata da Ivanoff, il barocco Maffei, al quale erano consacrate la sala VI (figg. 13-14) e il piccolo ambiente di passaggio ricavato grazie alle quinte rivestite di velluto nel salone del portego, rappresentava, in qualche modo, l'antitesi del classicista Carpioni¹⁰⁸. Già riconosciuto da Margherita Nugent come «genio vario e brillantissimo¹⁰⁹» e definito da Lionello Venturi il «maggiore pittore veneto del secolo¹¹⁰», era stato proprio Ivanoff a dedicare nel 1956 una mostra monografica – la prima incentrata su un artista veneto del Seicento – al pittore vicentino. Malgrado ciò e sebbene, come lui stesso ricorda, Fiocco avesse chiarito già da tempo che «i più grandi artisti operosi nel Veneto nel Seicento [...] sono Francesco Maffei e Sebastiano Mazzoni¹¹¹», nel momento in cui la commissione si trovava a discutere sulle opere di Maffei da esporre Pallucchini ricordava prudentemente le riserve manifestate da Longhi all'interno del Viatico¹¹². Seppur definito «il pittore più spiritoso del Seicento veneto», capace di eseguire «un passaggio incantevole»¹¹³ come quello degli angeli in cerca di datteri della Finga in Egitto proveniente dall'Oratorio delle Zitelle, va ricordato che il critico albese non si era dimostrato particolarmente tenero nei confronti di Maffei, a suo dire, s'incontra talvolta una ripresa sterile di alcuni stilemi dei grandi maestri del Cinquecento lagunare¹¹⁴.

Messe da parte le remore iniziali, erano ben dodici i dipinti dell'artista vicentino in mostra. Si trattava di un elenco che non riservava clamorose sorprese: anzi, come ben osserva Nicolson, gli organizzatori si erano oculatamente appoggiati alla mostra vicentina del '56¹¹⁵, riproponendone, tranne in alcuni casi, una selezione più ridotta¹¹⁶. Tra di esse non potevano mancare, ovviamente, il *Riposo durante la fuga in Egitto* così tanto apprezzato – come si è detto – da Longhi alla mostra *Cinque Secoli di Pittura Veneta*

¹⁰⁶ NICOLSON 1959, p. 287. Unica eccezione è «the delicate if a little insipid Forabosco» che, seppur incluso tra gli artisti minori, viene considerato da Nicolson una personalità affascinante (iri, p. 288).

¹⁰⁷ Ivi, p. 287.

¹⁰⁸ Cfr. IVANOFF 1959a, p. 114.

¹⁰⁹ NUGENT 1925, p. 144.

¹¹⁰ VENTURI 1959.

¹¹¹ IVANOFF 1959a, p. 110.

¹¹² Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione consultiva*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 8.

¹¹³ LONGHI 1946, p. 34.

¹¹⁴ *Ibid*.

¹¹⁵ Cfr. NICOLSON 1959, p. 287.

¹¹⁶ Questi erano i dipinti di Maffei già esposti alla mostra del 1956 tenutasi presso la Basilica Palladiana di Vicenza con la curatela di Ivanoff: La Visitazione (Arzignano (Vicenza), Chiesa Parrocchiale); Milone da Crotone (Venezia, Pinacoteca Querini Stampalia); Processione (Brescia, Duomo Vecchio); L'angiolo e Tobiolo (Venezia, Chiesa dei SS. Apostoli); Riposo nella fuga in Egitto (Vicenza, Museo Civico (deposito dell'E. C. A.)); Adorazione dei Magi (Padova, Chiesa di San Tomaso Cantuariense).

(colpisce l'inserimento nel catalogo della mostra capesarina di un ingrandimento a colori del particolare degli angeli che raccolgono i datteri), così come *L'Angelo custode* (o *Tobiolo e l'angelo*) proveniente dalla Chiesa dei Santi Apostoli (**fig. 23**)¹¹⁷ e le due scene bibliche appartenenti alla collezione del conte Foscari, *Caino e Abele* e il *Sacrificio di Melchisedec*, svelate al pubblico per la prima volta alla mostra del '22 a Palazzo Pitti¹¹⁸.

Alla fine il *corpus* pittorico di Maffei presentato ai visitatori dell'esposizione veneziana veniva considerato da Pallucchini uno dei «*repertori più notevoli* [...] *di quella sensibilità mirabolante, patetica e visionaria, che non disdegna il grottesco ed il macabro*¹¹⁹». Ma a dominare la scena, «*come una delle opere più importanti e nuove del Seicento veneto*¹²⁰» era la grande *Processione con la traslazione dei corpi di san Dominatore, san Paolo e sant'Anastastio* proveniente dal Duomo Vecchio di Brescia (**fig. 33**) e accolta nell'ambiente più spazioso del percorso, ricavato nella parte del *portego* affacciata sul cortile interno. Le impressioni di Pallucchini venivano pienamente condivise da Nicolson, il quale afferma che rivedere la *Processione* bresciana aveva rappresentato per lui un'autentica emozione¹²¹.

Accanto a Maffei, nell'ampia sala VII (**figg. 15-16**) erano collocate, per lo più, pale d'altare di grande formato provenienti dalle chiese del Veneto¹²² e difficilmente collocabili altrove, visto l'elevato numero

¹¹⁷ Oltre a quest'opera e alla precedente, la selezione di Maffei alla mostra organizzata da Pallucchini nel '45 includeva un ulteriore dipinto riproposto alla rassegna di Ca' Pesaro, ovvero *L'Adorazione dei Magi* proveniente dalla Chiesa di San Tomaso a Padova.

¹¹⁸ Mostra della pittura italiana 1922, p. 121, cat. 629-630. Ma si veda anche la descrizione di Margherita Nugent (NUGENT 1930, II, p. 347). Non è chiaro come mai nel suo contributo sulla mostra di Ca' Pesaro (1959) Nicolson affermi che le due opere erano state delle gradite novità (cfr. NICOLSON 1959, p. 287).

A conferma del ruolo decisivo giocato dal professore nella definizione del primo elenco degli artisti e dei dipinti da esporre, è opportuno segnalare che nell'elenco fornito il 1° marzo ai membri della commissione consultiva (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione Consultiva, Verbale della seduta del 1° marzo 1959 cit., p. 8) le opere di Maffei indicate derivano dalla revisione della lista precedente annotata da Pallucchini, e conservata presso l'archivio di Ca' Pesaro (cfr. ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, Elenco dattiloscritto diviso per artista con annotazioni [...] di Rodolfo Pallucchini cit.), in cui si ritrova un'evidente traccia delle raccomandazioni del professore sui dipinti che dovevano essere presenti all'esposizione, e registrate nel verbale della riunione della commissione consultiva tenutasi il 7 febbraio (cfr. ivi, Verbale della seduta del 7 febbraio 1959 cit., p. 9). Sebbene solo otto dei dipinti menzionati finirono in mostra, nell'elenco dell'archivio di Ca' Pesaro Pallucchini aggiungeva, a penna, il bozzetto con la Traslazione del corpo di San Marco del museo Borgogna di Vercelli (restituito nel 2005 da Alberto Craievich ad Antonio Molinari: CRAIEVICH 2005, p. 163, cat. 88, fig. 95, tavv. XXXII-XXXIII, XXXIX) e il Martirio di San Bartolomeo della chiesa parrocchiale di Carpenedolo, oltre alla Visitazione di Arzignano invece presente nella sala VI della mostra capesarina (cfr. ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, Elenco dattiloscritto diviso per artista con annotazioni [...] di Rodolfo Pallucchini cit.). Persino laddove Pallucchini corregge la titolazione della Fuga in Egitto proveniente dall'Oratorio delle Zitelle con «La Visitazione», l'errore commesso dal professore risulta puntualmente registrato nella lista del 1° marzo (ibid.).

Tra i prestiti rifiutati di Maffei si segnala quello del quadro della Fine Art Gallery of San Diego intitolato *Giuseppe venduto dai* fratelli, così come attestato dalla lettera inviata dal direttore, Warren Beach, a Gerolamo Speciale e conservata tra le carte dell'Archivio Municipale della Celestia (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, *Prestiti Estero*, Lettera di Warren Beach, direttore della Fine Art Gallery of San Diego, a Gerolamo Speciale, 14.05.1959).

¹¹⁹ PALLUCCHINI 1960, p. 6. Nicolson, dal canto suo, si limita a dire che la scelta delle opere per quest'artista fu più giudiziosa (cfr. NICOLSON 1959, p. 287).

¹²⁰ PALLUCCHINI 1960, p. 6.

¹²¹ NICOLSON 1959, p. 287.

¹²² Tra le eccezioni si possono citare il Ritratto di un giovane conte da Rabatta (cat. 79) e una delle due Feste all'aperto (cat. 83).

di opere esposte che andava a limitare lo spazio a disposizione ¹²³. Alle superbe tele di Pietro da Cortona (cat. 155) e Luca Giordano (cat. 151), poste a testimonianza del passaggio in Laguna dei foresti provenienti da tutta Italia¹²⁴, o del bellissimo tondo realizzato da Sebastiano Ricci per il soffitto della chiesa di San Marziale, si aggiungevano alcune gradite sorprese. Primo fra tutti *Il salvataggio miracoloso* della chiesa parrocchiale di Malamocco, «*sufficiento*», secondo Morassi, «*alla gloria di Forabosco*¹²⁵». Presentato alla rassegna fiorentina del '22¹²⁶, il quadro votivo era stato, in qualche modo, indirettamente consigliato da Longhi: il critico ne aveva infatti auspicato la presenza in quella che potrebbe definirsi la sua sala ideale per il Seicento lagunare, simbolicamente allestita nelle pagine del *Viatico*¹²⁷. È fuori discussione che gli allestitori della mostra di Ca' Pesaro avessero fatto tesoro delle piste suggerite dal professore nel suo saggio¹²⁸, così come testimoniato dalle due *Storie di Sant'Andrea Avellino* di Pavovanino¹²⁹, dal *Martirio di Santo Stefano* di Pietro della Vecchia o, ancora, dalle grandi pale di Mazzoni per la chiesa di San Beneto, tutti presenti all'appello. Ma, soprattutto, Zampetti non poteva trascurare quel Giovanni Segala che, come ricorda lui stesso, «*non era sfuggito all'acuta sensibilità di Roberto Longhi*³⁰», riportando all'attenzione del pubblico una delle quattro tele collocate nella tribuna della basilica di San Pietro di Castello e raffigurante *La morte di san Lorenzo Giustiniani*³¹.

¹²³ È proprio Zampetti ad ammonire, fin dall'inizio, gli altri commissari, ricordandogli di tenere presente il problema dei grandi quadri (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione consultiva*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 2). Ma si veda anche: IVANOFF 1959a, p. 104.

¹²⁴ Cfr. NICOLSON 1959, p. 288. A proposito di Luca Giordano, Nicolson sostiene: «Giordano was of course one of the major influences in Venice in the late seicento» (ivi, nota 10).

¹²⁵ MORASSI 1959-1960, pp. 273-274. Ma il quadro viene lodato anche da Pallucchini, per il quale si tratta di uno dei dipinti più impegnati del Seicento veneziano (PALLUCCHINI 1960, pp. 6-7), da Ivanoff (cfr. IVANOFF 1959a, p. 110) e Zampetti (ZAM-PETTI 1962, p. 142).

¹²⁶ Cfr. Mostra della pittura italiana 1922, p. 89, cat. 418.

¹²⁷ Cfr. LONGHI 1946, p. 33.

¹²⁸ Cfr. ibid.

¹²⁹ A proposito delle tele di Padovanino indicate da Longhi, nelle sue annotazioni a margine della prima edizione del catalogo della mostra di Ca' Pesaro lo studioso sente il bisogno di rivendicare la paternità di alcuni affondi critici (si ricorda che l'esemplare è conservato presso la biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi a Firenze). Nell'introduzione firmata da Zampetti, infatti, accanto al titolo «de due storie di S. Andrea Avellino», Longhi non manca di registrare a matita: «anche qs. fra le poche opere da me salvate». Lo stesso discorso vale per il caso di un pittore definito da Zampetti «mezzo sconosciuto», vale a dire Giovanni Segala, dove a fianco del nome si trova annotato: «seguendo lo stimolo del L. (1946)». E, ancora, a margine de La morte di S. Lorenzo Giustiniani il critico non può fare a meno di rettificare l'errore commesso da Giovanni Mariacher nel compilare la scheda dell'opera, togliendo ad Ivanoff il merito di aver riscoperto criticamente Segala nel 1957. Il critico appunta infatti: «ma no, citato da me nel 1946» (Longhi si sta, ovviamente, riferendo al Viatico: LONGHI 1946, pp. 33-34).

¹³⁰ ZAMPETTI 1962, p. 143. Del dipinto parla anche Ivanoff nel suo contributo sull'esposizione, rivendicandone l'attribuzione al pittore muranese (cfr. IVANOFF 1959a, p. 109, nota 3).

¹³¹ Per Zampetti Giovanni Segala è, insieme ad Andrea Celesti e Sebastiano Ricci, uno degli anticipatori della pittura luminosa del Settecento, tanto che ricorda come l'opera fosse stata scambiata da uno studioso straniero (di cui non riporta il nome) per un dipinto della metà del secolo successivo (ZAMPETTI 1962, p. 143).

Venendo alla sala VIII, questa sembrava configurarsi come un'appendice della precedente¹³²: comprendeva, infatti, un buon numero di dipinti provenienti da edifici di culto. Vi erano esposti, per lo più, gli artisti di scuola meridionale che avevano soggiornato a Venezia o comunque intessuto relazioni con la Serenissima. Accanto al bellissimo *Innalzamento della croce* di Mattia Preti, proveniente dalla parrocchiale di Sambughè, a prendersi la scena era la *Crocifissione di San Pietro* di Luca Giordano, un'opera stilisticamente diversa dalla "tenebrosa" *Deposizione* esposta nell'ambiente precedente, e nella quale la lezione di Jusepe de Ribera si coniuga con le calde pennellate e la luminosità atmosferica ispirate da Preti. Si continuava con le *Nozze di Cana*, tela eseguita per l'appartamento del priore della certosa di San Martino dopo il ritorno del pittore a Napoli, nella quale Giuseppe Maria Pilo, rifacendosi alle fonti settecentesche di De Dominici e Cochin, individuava «un momento di straordinario impegno nell'opera di ripresa barocca dal Veronese¹³³». Spazio, inoltre, al Sogno di Costantino, segnalato per l'occasione da Egidio Martini. Strettamente legati a Giordano erano pure i due quadri vicentini di Solimena raffiguranti la *Maddalena* e *San Paolo*, che andavano a chiudere il gruppo di opere riunite nell'ambiente.

Per spiegare la scelta degli artisti presenti nella sala IX ci si può appoggiare, direttamente, alle osservazioni di Remigio Marini:

«Abbiamo quindi la vasta variegatissima falange dei cortoneschi e romanisti di linea carraccesca. Mi pare infatti che, per quanto artisti di varia origine e di composita cultura, una linea ideale unisca la concezione e la pittura d'un Ruschi d'un Liberi d'un Carpioni e di Coli Gherardi Ricchi Lazzarini Bellucci Fumiani Balestra. È in loro una ripresa del classicismo carraccesco passato per il viraggio barocco d'un Cortona e che in Venezia, a nostra giudizio, fa il primo ingresso con Ruschi e avrà un forte ritorno di fiamma nella seconda metà del secolo con Giordano¹³⁴».

Con la sala X (**fig. 17**) arrivava, finalmente, il turno della schiera dei cosiddetti "tenebrosi", rappresentati da Johann Karl Loth, Giovan Battista Langetti e Antonio Zanchi¹³⁵: questi ultimi due già ampiamente celebrati e apprezzati da Margherita Nugent alla rassegna fiorentina del 1922¹³⁶. Se per Ivanoff la

¹³² Come viene puntualmente registrato nella copia della prima edizione del catalogo in suo possesso, consultabile presso la biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi a Firenze, il critico albese non comprende il perché della scelta, da parte degli organizzatori, di presentare una sola opera di Pietro Ricchi in questa sala.

¹³³ La pittura del Seicento a Venezia 1959a, pp. 97-98, cat. 153, scheda a cura di Giuseppe Maria Pilo).

¹³⁴ MARINI 1959, pp. 3-4. Può apparire inspiegabile la presenza nella sala della versione di Monaco di Baviera della *Morte di Cleopatra* di Mazzoni (cat. 177), tuttavia, com'è indicato nella scheda dell'opera presente nel catalogo della rassegna veneziana, Zampetti riteneva potesse trattarsi di un quadro di Pietro Ricchi (per le osservazioni di carattere attributivo si veda la nota 103, p. 48).

¹³⁵ Sulla natura del supposto legame tra Langetti, Loth e Zanchi aveva indagato, per primo, Giuseppe Fiocco, che li considerava «uniti in questa stessa e decisa passione per il naturale» (FIOCCO 1922-1923, p. 278); un naturalismo che, come sottolinea Debora Tosato nel suo saggio sulla fortuna critica dei *Tenebrosi* (TOSATO 2020, pp. 359-360), mostrava una contaminazione decorativa ben tratteggiata da Fiocco (FIOCCO 1922-1923, pp. 280-281). Sempre Tosato (TOSATO 2020, p. 360) ricorda l'avanzamento degli studi su questi artisti dopo la mostra di Ca' Pesaro del '59, a partire dal contributo monografico di Riccoboni su Antonio Zanchi (RICCOBONI 1966, pp. 53-135).

¹³⁶ Cfr. NUGENT 1930, pp. 358-364, 465.

mostra offriva «un panorama concreto e abbastanza schietto¹³⁷» di questi artisti, diametralmente opposto – e sicuramente più obiettivo – è il parere di Nicolson circa lo spazio ridotto accordato a Langetti e Loth, che dovevano accontentarsi di tre pezzi ciascuno nel catalogo¹³⁸. Per il critico britannico «neither of these important figures emerges at all clearly¹³⁹»: pur riconoscendo nella Crocifissione di Langetti uno dei momenti salienti della mostra, gli rincresce che non si fosse pensato di sacrificare alcuni pittori sovrarappresentati (come già riportato) a favore dei primi¹⁴⁰.

Eppure, stando ai resoconti degli incontri tra i membri della commissione consultiva, le varie voci appaiono unanimi, fin dall'inizio, non solo nel definire la terna di tenebrosi da radunare 141, ma anche sul numero di pezzi da esporre per ognuno di loro. In occasione della prima riunione del 17 gennaio Pallucchini consigliava quattro Langetti, tre Loth e tre Zanchi¹⁴², salvo poi selezionarne uno soltanto tra quelli proposti nell'elenco integrato suddiviso per artista. Nella seduta del 7 febbraio il professore raccomandava, infatti, l'Abramo che insegna l'astrologia agli Egizi proveniente dalla sacrestia della chiesa di Santa Maria del Giglio¹⁴³, riconosciuto come un capolavoro indiscusso del maestro atestino già alla mostra del '22¹⁴⁴; una scelta caldeggiata anche da Vittorio Moschini che, al contempo, incoraggiava i colleghi a puntare sulla Vergine e Sant'Alberto Magno custodita presso il Tempio di San Nicolò a Treviso¹⁴⁵. Opera, quest'ultima, che all'ultimo minuto non arrivò in mostra per ragioni tecniche 146. E se, appoggiandosi alla documentazione disponibile, non è possibile identificare il responsabile della segnalazione del bozzetto preparatorio del telero della Peste a Venezia eseguito per la parete destra dello scalone della Scuola Grande di San Rocco (sicuramente aggiunto alla lista in una fase successiva), è fuor di dubbio che si fosse di fronte a un'integrazione quanto mai opportuna. Difatti, ancor'oggi il dipinto viene legittimamente ritenuto da Linda Borean «un'impresa fondamentale con cui Zanchi licenziava una delle opere più significative ed emblematiche non solo della poetica tenebrosa ma di tutta l'arte veneziana del Seicento¹⁴⁷».

¹³⁷ IVANOFF 1959a, p. 114.

¹³⁸ NICOLSON 1959, p. 287.

¹³⁹ *Ibid*.

¹⁴⁰ *Ibid*.

¹⁴¹ Qui si faccia riferimento alla lettera e all'elenco di massima degli artisti da esporre fornito da Zampetti a Moschini e, credibilmente, agli altri commissari alla vigilia della prima seduta del 17 gennaio 1959 (ASDMV, Mostre d'Arte 1959, fasc. 15, Lettera inviata da Pietro Zampetti a Vittorio Moschini e l'elenco allegato cit.).

¹⁴² AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione consultiva*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 9.

¹⁴³ Ivi, Verbale della seduta del 7 febbraio 1959 cit., p. 10. Ma si veda anche: BOREAN 2019a, p. 305.

¹⁴⁴ NUGENT 1930, p. 362.

¹⁴⁵ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione consultiva*, Verbale della seduta del 7 febbraio 1959 cit., p. 4. Si puntualizza che nel verbale il dipinto viene trascritto con un titolo diverso ed errato, vale a dire: «SS. Trinità e Santi».

¹⁴⁶ Cfr. nota 141, p. 62.

¹⁴⁷ BOREAN 2019a, p. 305.

Sicuramente l'artista che riusciva a guadagnarsi il consenso unanime della critica era colui che aveva già rappresentato una delle più interessanti e inattese scoperte alla mostra di Palazzo Pitti del '22¹⁴⁸, ovvero Sebastiano Mazzoni. Per Alberto Martini la mostra veneziana era riuscita a consegnare a specialisti, pubblico e critica «la figura di un singolare e misterioso pittore» che da quel momento in poi si sarebbe dovuto «annoverare tra i maggiori del secolo¹⁴⁹».

Abbondantemente rappresentato nella sala XI (fig. 18), totalmente dedicatagli, e ancora nelle salette di passaggio dalla sala XI alla XII e dalla sala XII e la XIII (oltre ai dipinti restanti sparpagliati qua e là tra la sala IX e la Sala di Studio), si possono prendere in prestito le parole di Zampetti per dire che «Mazzoni infine ha il riconoscimento che merita¹⁵⁰». Sono dello stesso avviso anche Morassi¹⁵¹ e Nicolson¹⁵² i quali, tuttavia, non possono astenersi dal rimarcare le perplessità generate dalle attribuzioni incerte o errate di molte opere dell'artista fiorentino presenti in mostra e che ne restituivano un'immagine, nell'insieme, un po' sfocata¹⁵³. Non si può negare che il corpus pittorico di Mazzoni presentava il maggior numero di problemi attributivi, talvolta confuso con colui che era stato un riferimento importante per il giovane Sebastiano, Cecco Bravo (cat. 165, 166, 180)¹⁵⁴. Tuttavia, non ha completamente torto Ivanoff ad affermare che, trovandosi di fronte a «un pittore estremamente attraente ma al di fuori dall'Italia, pochissimo noto», la critica si fosse talvolta sentita legittimata a «sentenziare su di lui senza curarsi, neppure minimamente, di consultare la varia letteratura già esistente in italiano sull'argomento», alla quale lui stesso aveva dato un suo non

¹⁴⁸ La sua *Morte di Cleopatra* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo era infatti stata confusa come un'opera di Francesco Maffei. Qui si vedano le essenziali precisazioni di Margherita Nugent, che cita lo studio di Giuseppe Fiocco pubblicato su Dedalo nel 1928 (NUGENT 1930, p. 347).

¹⁴⁹ MARTINI 1959, p. 62.

¹⁵⁰ AV, Archivio personale Pietro Zampetti, Busta 27, Relazione pronunciata dal prof. Pietro Zampetti alla riunione conviviale del Rotary Club di Venezia cit., p. 5. A questo proposito, veniva esclusa dalla scelta finale la Carità di Mazzoni della collezione Briganti; esclusione giustificata dalla risposta tardiva di Giuliano Briganti (sicuramente pervenuta dopo la richiesta di prestito inviata da Zampetti il 18 maggio, ma antecedente la massiva di Zampetti datata 9 giugno in cui si dice che la mostra è ormai imminente e non è più possibile procedere con altre richieste di prestito). Come specificato dal professore, l'opera apparteneva in realtà al padre Aldo Briganti, nella cui collezione era presente un altro dipinto già visto tempo prima da Morassi e, a detta del professore, più adatto a figurare in mostra, ovvero il Polifemo e Galatea (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Lettera di Giuliano Briganti a Pietro Zampetti, s.d.), oggi riconosciuto come una rappresentazione di Aci e Galatea e la cui attribuzione a Mazzoni non viene più accettata (sulla questione attributiva di questa seconda opera si veda: BENASSAI 2019 [1999], p. 262, cat. D24).

¹⁵¹ Cfr. MORASSI 1959-1960, pp. 274-275.

¹⁵² Cfr. NICOLSON 1959, p. 287.

¹⁵³ MORASSI 1959-1960, p. 275.

¹⁵⁴ Con grande intuito, e potendosi appoggiare al parere di Ewald, nel suo contributo sul «Burlington Magazine» Nicolson identificava la terna esatta dei dipinti esposti da assegnare, invece, a Cecco Bravo (cfr. NICOLSON 1959, p. 287). Per quanto riguarda i due quadri della Pinacoteca Civica di Pistoia (cat. 165-166), vale la pena ricordare che le opere erano state segnalate da Giuseppe Marchini il quale, ricordando che esse erano state menzionate da Ivanoff in un articolo incentrato sugli esordi di Sebastiano Mazzoni apparso sulla rivista Emporium (cfr. IVANOFF 1957), chiedeva a Zampetti che nel catalogo figurasse la sua attribuzione: «Caro Zampetti, i due Mazzoni di Pistoia sono veramente bellissimi e te li consiglierei entrambi [...]. Vorrei però che nel catalogo figurasse il fatto che l'attribuzione al Mazzoni (ormai indubitabile) è mia, secondo come del resto ha già accennato l'Ivanoff, che li ha menzionati in un recente articoletto dedicato proprio alla formazione del Mazzoni (non ho da fornirti adesso la citazione: mi sembra che l'articolo si trovi in Emporium) [...]» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Lettera di Giuseppe Marchini, soprintendente alle Gallerie delle Marche, a Pietro Zampetti, s.d.).

trascurabile contributo. Si rimettevano infatti in discussione anche le opere più documentate, come se «nulla dovesse più sussistere di questa personalità artistica» ¹⁵⁵. Si dimostrano corrette le rivendicazioni di Ivanoff per Le figlie di Lot proveniente dall'Accademia dei Concordi di Rovigo, il Giudizio di Paride allora in collezione Italico Brass e su Giuseppe e la moglie di Putifarre di collezione privata, relegato dai curatori nella Sala di Studio di Ca' Pesaro ¹⁵⁶. Non si può dire la stessa cosa per l'attribuzione dell'Apollo e Dafne di Ravenna (cat. 180), poi correttamente restituito da Ewald (1960) a Cecco Bravo, che suscitava perplessità da parte di diversi studiosi, tra cui Morassi ¹⁵⁷ e Nicolson ¹⁵⁸.

Malgrado qualche scivolone, sicuramente motivato dai frammentari studi a disposizione e da una conoscenza ancora parziale dell'artista, tra i quadri di maggior interesse del pittore fiorentino si segnalavano L'Annunciazione (cat. 168) e La morte di Cleopatra dell'Accademia dei Concordi (cat. 173), che aveva incidentalmente decretato la riscoperta di Mazzoni alla mostra fiorentina del '22, dove era stata presentata come opera di Maffei¹⁵⁹. A questi seguivano il suggestivo Innalzamento della croce (cat. 174) e Il Tempio di Giano (cat. 175), ma, soprattutto le due grandi pale d'altare provenienti dalla chiesa di San Beneto, già incluse nell'esposizione ideale della pittura veneziana del Seicento immaginata da Longhi¹⁶⁰ e applaudite da Nicolson per l'indiscussa qualità pittorica dei luminescenti panneggi del manto gonfiato dal vento («the unfurled draperies in the two great altar-pieces in S. Benedetto have to be seen to be believed¹⁶¹»).

Per quanto riguarda, invece, gli "anelli" mancanti, Ivanoff si chiedeva come mai non si fosse preferito all'ennesimo «mediocrissimo» Carpioni (cat. 121) il quadretto di Mazzoni con Angelica e Medoro, entrambi appartenenti alla collezione Kress: opera, quest'ultima, ritenuta dallo studioso preziosa nel marcare il il trasferimento del fiorentino a Venezia¹⁶². Se tale rimprovero suona un po' strano, trattandosi di un dipinto inserito nell'elenco aggiornato fornito in occasione della riunione del 1° marzo precedente, alla quale Ivanoff aveva preso parte¹⁶³, in questo caso gli scambi tra Zampetti e Suida vengono in nostro

¹⁵⁵ IVANOFF 1959a, p. 112. Si rivela erronea, infatti, la confutazione di Nicolson dei pezzi nn. 177, 178 e 179 che vengono dati, tutt'oggi, a Mazzoni (qui si guardi lo studio di Benassai: BENASSAI 2019 [1999], pp. 212-213, cat. A36, 217, cat. A48, pp-224-225, cat. A61).

¹⁵⁶ IVANOFF 1959a, pp. 112-113. Il *Giudizio di Paride* era stato reso noto tre anni prima alla mostra romana sul Seicento europeo (cfr. *Il Seicento europeo* 1956, p. 181, cat. 204, scheda a cura di Alessandro Marabottini).

¹⁵⁷ Nella copia del catalogo della mostra in suo possesso, e conservata presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari, Morassi annota accanto al titolo del quadro: «Cecco Bravo?». La rettifica viene ribadita nella recensione pubblicata su «Arte Veneta»: MORASSI 1959-1960, p. 278, (180).

¹⁵⁸ NICOLSON 1959, p. 287.

¹⁵⁹ Cfr. Mostra della pittura italiana 1922, p. 121, cat. 628.

¹⁶⁰ LONGHI 1946, p. 33.

¹⁶¹ NICOLSON 1959, p. 287.

¹⁶² IVANOFF 1959a, p. 113.

¹⁶³ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione Consultiva, Verbale della seduta del 1° marzo 1959 cit. Ma occorre evidenziare che la tela era stata segnalata da Alberto Martini a Giuseppe Maria Pilo il 12 febbraio precedente: «Caro Pilo, [...] Per quanto riguarda il Mazzoni, se può interessarvi, vi comunico che io ritengo si possa collegare al suo tempo giovanile, ancora in un momento di adesione ai modi della pittura fiorentina, il bellissimo dipinto raffigurante "Angelica e Ruggero" della Kress

soccorso per la ricostruzione della vicenda. Il prestito della tela era stato infatti regolarmente inoltrato da Zampetti in una lettera spedita a Wilhelm Suida il 9 marzo 1959¹⁶⁴, il quale rispondeva che la loro opera non era disponibile in quanto appartenente, insieme al *Ritratto di Vescovo* di Strozzi (ugualmente richiesto), alla collezione permanente della National Gallery di Washington¹⁶⁵. Alla luce dei recenti aggiornamenti degli studi su Mazzoni, ci sentiamo di dire che in questo caso non si trattò di una perdita rilevante. Tutt'altro. Ivanoff aveva infatti preso un abbaglio poiché il quadro in questione, oggi registrato sotto il titolo di *Angelica e Ruggiero*, veniva successivamente restituito, sempre da Ewald, al *corpus* pittorico di Cecco Bravo¹⁶⁶.

Certo ben più ambizioso (rispetto alla richiesta riguardante la teletta a soggetto ariostesco) era il progetto di far arrivare in mostra a Ca' Pesaro il grandioso *Banchetto di Cleopatra* – poi correttamente identificato da Benassai con il *Convito di Baldassarre* eseguito nel 1660 per il veronese Marc'Antonio Chiodo 167 – conservato presso lo Smithsonian American Art Museum di Washington (**fig. 34**). Già riconosciuto come un capolavoro di Mazzoni da Suida 168, il dipinto veniva segnalato da Ivanoff durante la terza seduta della commissione consultiva del 18 febbraio 1959 169. È sempre lui a rimpiangerne l'assenza sulle pagine de «Il Verri» 170, seguito da Zampetti, che considera «*un vero peccato*» la mancanza di questa superba pittura anticipatrice del «*Guardi figurista, (come appunto l'Ivanoff rileva)* 1771» e che, senza ombra di dubbio, avrebbe rappresentato per gli organizzatori della rassegna un vero e proprio colpaccio. Nonostante l'insistenza e le pressioni esercitate dal direttore della mostra su Suida affinché intercedesse presso le istituzioni americane 172, le speranze svaniscono completamente il 26 maggio, quando uno sconsolato Zampetti

Collection, ora alla National Gallery di Washington, riprodotto nella terza edizione del catalogo – 1949 – con l'ascrizione dubitativa al Furinio (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Lettera di Alberto Martini a Giuseppe Maria Pilo, segretario della mostra, 12.02.1959).

¹⁶⁴ Cfr. ivi, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a William Suida, 06.03.1959 (e spedita il 09.03.1959).

¹⁶⁵ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, *Prestiti Estero*, Lettera di William Suida a Pietro Zampetti, 19.03.1959.

¹⁶⁶ Cfr. EWALD 1960, p. 351 f.

¹⁶⁷ BENASSAI 1999, pp. 32-34, 105-107, cat. 36; BENASSAI 2019 [1999], pp. 220-221, cat. A53.

¹⁶⁸ SUIDA 1954, pp. 105-106.

¹⁶⁹ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione Consultiva*, Verbale della seduta del 18 febbraio 1959 cit., p. 2.

¹⁷⁰ IVANOFF 1959a, p. 113. Ma l'opera viene già menzionata in apertura del presente articolo, laddove si evoca il problema dello spazio a disposizione per esporre tele di grande formato (*ivi*, p. 104).

¹⁷¹ ZAMPETTI 1959, p. XXVIII.

¹⁷² Alla prima missiva del 6 marzo 1959 (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione Consultiva, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a William Suida cit., 06.03.1959: «[...] Vorremmo ancora chiedere: al Memorial Museum di San Francisco (Kress Collection) il dipinto "Rebecca e il servo di Abramo al pozzo", del Loth; alla Smithsonian Institution di Washington, il dipinto "Banchetto di Cleopatra", del Mazzoni. Prima di fare in forma ufficiale queste due richieste, mi permetto di chiedere a Lei se le ritiene possibili e se può, in caso affermativo, prepararci il terreno per una buona accoglienza delle richieste stesse») ne seguiranno altre, non ultima quella inviata il 15 maggio successivo in cui Zampetti informa Suida di aver spedito la richiesta di prestito alla Smithsonian Institution di Washington (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, Prestiti Estero, Lettera di Pietro Zampetti a William Suida, 15.05.1959: «Illustre e caro Professore, sono grato a Lei e al dr. Modestini per il gentile

risponde allo storico dell'arte austriaco dicendosi dispiaciuto per il rifiuto del prestito di un'opera a cui teneva molto¹⁷³. In una missiva del 3 giugno Suida ritorna sull'argomento, dicendo a Zampetti di aver fatto l'impossibile per ottenere il prestito dell'opera, respinto, pare, a causa di uno stato di conservazione alquanto precario:

«Carissimo Professore,

La ringrazio della Sua del 26 Maggio con gli allegati certificati di assicurazione dei miei disegni e dipinti, e quelli dei quadri del Sig. Chrysler, a cui consegnerò al più presto i suoi.

Abbiamo fatto l'impossibile per ottenere i dipinti di Washington (Smithsonian), di Providence e di Chicago. Su mia richiesta, anche il Signor Emerson ha telefonato personalmente ai rispettivi Direttori. Purtroppo la risposta è rimasta negativa per le seguenti ragioni: il dipinto di Sebastiano Mazzoni a Washington non potrebbe esser mosso prima di venire rintelato, essendo in stato pericolosissimo. Ci sarebbe infatti il pericolo di larghe cadute di colore dalla tela¹⁷⁴».

Il percorso espositivo dispiegato nelle sale site al primo piano nobile di Ca' Pesaro volgeva alle sue battute finali con le ultime due sezioni, la prima delle quali, ritenuta da Ivanoff prolissa¹⁷⁵, veniva consacrata ai chiaristi Gregorio Lazzarini, Antonio Bellucci e, soprattutto, sull'«*isolato*¹⁷⁶» Andrea Celesti (sala XII). Tenendo fede all'auspicio espresso da Pallucchini durante le fasi organizzative della rassegna, su di lui «*valeva la pena di puntare*¹⁷⁷», ed è sempre lo studioso a definire a grandi linee, e per l'ennesima volta, quella che sarebbe stata la selezione dei dipinti giunti poi in mostra¹⁷⁸.

«Celesti e il suo neorembrandtismo rococò fa un po' parte a sé. E tutto il movimento barocco italo-veneto con le sue componenti bolognesi romane fiorentine, e cioè cortonesco-giordaniane, riportate alla tradizione solare d'un Veronese, non senza l'impulso anticipatore d'un Maffei, confluirà da ultimo con sintesi spettacolare in Sebastiano Ricci: chiave di volta nella produzione pittorica di due secoli a Venezia, raccordo necessario, insieme a Maffei, tra il Cinquecento di Paolo e il Settecento di Tiepolo e riconosciuto introduttore del secolo nuovo. Il Seicento cominciato manierista e anemico e sordo nelle lagune si concluderà con lui in straricca vitalità e in pieno fulgore¹⁷⁹».

telegramma. Ho spedito un'aerea alla Smithsonian Institution di Washington per la richiesta del "Banchetto di Cleopatra" del Mazzoni, ma sono certo che Lei avrà già fatto il possibile affinché io possa avere questo dipinto che tanto mi interessas).

¹⁷³ Cfr. *ivi*, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a William Suida, 26.05.1959.

¹⁷⁴ Ivi, Lettera inviata da William Suida a Pietro Zampetti, 03.06.1959. Per ulteriori approfondimenti sull'argomento si veda lo studio di Ilaria Serati dedicato al ruolo della famiglia Suida-Manning nella formazione delle collezioni private americane e nel mercato antiquario negli anni Cinquanta.

¹⁷⁵ IVANOFF 1959a, p. 114.

¹⁷⁶ Così viene definito il pittore da Pallucchini (PALLUCCHINI 1960, p. 7).

¹⁷⁷ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione consultiva*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 9.

¹⁷⁸ Le opere in questione sono: Gli Israeliti sacrificano agli idoli (cat. 207), La piscina probatica (cat. 209), Il ritrovamento di Mosè (cat. 210), il Ritratto di regina martire (cat. 211), Il compianto di Cristo (cat. 212) (ivi, Verbale della seduta del 7 febbraio 1959 cit., p. 11). Sulla scelta della tela n. 212 concorda anche Moschini (ivi, p. 4).

¹⁷⁹ MARINI 1959, p. 4.

Dalle considerazioni di Marini emerge chiaramente come nell'ultima sala del piano nobile, la XIII (fig. 19), si volessero un po' tirare le fila del discorso affrontato negli ambienti precedenti, aprendo verso opere di artisti come un Ricci¹⁸⁰ e un Cervelli, attivi, in gran parte, negli ultimi quarti del secolo fino agli albori di quello successivo, i cosiddetti addentellati con la pittura del Settecento. In uno spazio nel quale risulta più difficile individuare un chiaro criterio ordinatore, si può dire che l'intento di Zampetti e della direzione della mostra fosse quello di aprire verso il Settecento, restituendo alla rassegna una posizione di più ampio respiro. È quanto esprime, del resto, Zampetti al termine dell'introduzione al catalogo della mostra, sposando, in toto, le considerazioni di Longhi formulate nel *Viatico*:

«La Mostra si conclude con Sebastiano Ricci, pittore errante, come tanti altri veneti della fine del secolo, attento ai fatti europei, ammiratore di Luca Giordano rinnovatosi sulla laguna, e non ignaro forse dello stesso Segala. Con lui si entra ormai nel secolo nuovo che s'avanza; e il discorso è ormai da interrompere perché altri problemi di nuova natura, di fronte al dissolversi del dramma barocco, sorgono e s'impongono¹⁸¹».

«Il primo dei pittori veneti viaggianti, Sebastiano Ricci, ha ancora, come tutti i veneziani del Seicento, il gusto del plagio, dell'imitazione, quasi ad inganno, dai più vari precedenti pittorici; ma intanto dilata la sua cultura fino a farsi europeo, bene intendendo che da un secolo ogni nuova idea figurativa aveva assunto validità europea. Il Ricci è, per esempio, il primo ad accorgersi che i più validi soffitti della fine di secolo non sono quelli del Fumiani a San Pantalon, ma quelli di Luca Giordano a Firenze o alla Certosa di Napoli o a Madrid. Per questa buona via, già sui primi del Settecento, dopo le intense anticipazioni dei genovesi, ma ancora prima dei francesi, egli riesce a inaugurare il cosiddetto "rococò" nella saletta di Palazzo Pitti o nelle volte di Palazzo Marucelli¹⁸²».

Così come sottolinea Marco Valsecchi nel suo articolo apparso, presumibilmente, sulla rivista milanese Lo Smeraldo, a causa della sua estensione la mostra proseguiva nel mezzanino con una specie di seconda sezione composta di quattro sale (**fig. 20**). Qui trovava completamento quel panorama sulle arti figurative del Seicento lagunare che la rassegna si poneva l'ambizione di offrire¹⁸³ e dove, salvo la già

¹⁸⁰ Incastonato tra gli stucchi del salone di Palazzo Barbaro a Venezia e quindi inamovibile, il Ratto delle Sabine, importante testimonianza dell'attività di Ricci giovane, non poteva essere prestato per la mostra di Ca' Pesaro. A tal proposito si veda la risposta di Ralph Curtis alla richiesta di Gerolamo Speciale: «Per quanto riguarda il prestito del dipinto, "Ratto delle Sabine", di Sebastiano Ricci, sfortunatamente debbo informarLe che anche questo sarà impossibile, dato che il dipinto stesso è infisso nella parete del salone di Palazzo Barbaro» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, Prestiti opere Collezioni pubbliche e private di Venezia, Lettera di Ralph Curtis a Gerolamo Speciale, 27.03.1959).

¹⁸¹ ZAMPETTI 1959, p. XXIX.

¹⁸² LONGHI 1946, p. 34. Vale la pena mettere in evidenza come le parole di Longhi vengano riprese pressoché alla lettera dal critico d'arte Silvio Branzi nella sua recensione apparsa su «Il Gazzettino» il giorno dell'inaugurazione della rassegna: «E a chiudere la mostra è Sebastiano Ricci, il quale, per quanto nel suo tempo maturo appartenga già al Settecento (nasce a Berlino nel '659 e muore a Venezia nel '734), fu dei primi, sul cadere del Seicento, ad avvedersi – come ha scritto il Longhi – «che i veneziani erano rimasti tagliati fuori, per più di cent'anni, dalle grandi idee della pittura barocca, ormai non più romana ma europea»: e i viaggi che intraprende allargano la sua cultura e gli rivelano chiaramente «che i più validi soffitti della fine del secolo non sono quelli del Fumiani a S. Pantalon, ma quelli di Luca Giordano a Firenze o alla Certosa di Napoli o a Madrid» (Silvio Branzi, La pittura del '600 a Venezia, «Il Gazzettino», 27 giugno 1959, p. 3).

¹⁸³ Cfr. ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Lo Smeraldo» (?), La mostra del Seicento a Venezia, s.d., di Marco Valsecchi, pp. 24-31: 25.

evocata terza sala interamente dedicata a Carpioni, opere e artisti sembravano essere disposti piuttosto liberamente.

E se la mancanza di piante e la scarsità di informazioni sulla distribuzione dei disegni, accolti negli altri ambienti del mezzanino nella sezione a loro dedicata (**fig. 21**), curata da Terisio Pignatti, impedisce di offrirne una ricostruzione chiara, sembrano tuttavia sufficienti gli elogi di Ivanoff e Nicolson a testimoniarne la riuscita e l'interesse scientifico. Se per lo storico dell'arte russo essa risultava «allestita con garbo e perizia¹⁸⁴», ben più entusiastica è l'opinione del critico britannico che la considerava «the best part of the exhibition, alone makes it worth a visit¹⁸⁵».

Merita, infine, una menzione la cosiddetta "Sala di Studio", quasi certamente da identificare con il portego del secondo piano nobile di Ca' Pesaro, sufficientemente grande da poter accogliere oltre quaranta delle opere escluse dall'allestimento del piano nobile e del mezzanino. Qui si trovava, tra gli altri, il dipinto di Giovanni Carboncino raffigurante Il miracolo del Beato Susone (cat. 111), l'unico dell'ambiente a venire immortalato in una delle fotografie scattate in occasione dei vernissage per la critica del 23-24 giugno e in cui compaiono Marco Valsecchi, Giuseppe Marchiori e Rodolfo Pallucchini (fig. 24)¹⁸⁶. Segnalata da Luigi Coletti in una lettera datata 24 gennaio 1959, nella quale sosteneva che la sua esposizione avrebbe consentito di riaccendere l'interesse verso «uno dei pochi [artisti] sfuggiti all'attenzione della critica, pur essendo [...] interessantissimo¹⁸⁷», l'opera veniva esclusa dalla selezione principale in quanto, probabilmente, non ritenuta essenziale da Zampetti e dagli altri organizzatori della rassegna.

In altri casi le opere sembrano confinate nella Sala di Studio sia per aver deluso le aspettative, sia per essere state riconosciute come copie una volta arrivate a Venezia – e quindi viste dal vivo –, sia per i problemi di attribuzione che portavano con sé. È il caso dell'*Adorazione dei Magi* di Claude Vignon prestata da Lionello Levi (**fig. 30**), che viene registrata nel catalogo come opera di Fetti (cat. 55), o della *Scena allegorica* di Strozzi (cat. 80), ormai assegnata al suo allievo Ermanno Stroiffi e che aveva generato alcuni dubbi circa l'identificazione del soggetto, oggi identificato come una rappresentazione delle *Nozze*

¹⁸⁴ IVANOFF 1959a, p. 115.

¹⁸⁵ NICOLSON 1959, p. 288.

¹⁸⁶ Oltre alle vetrate delle finestre che illuminano l'ambiente, piccolo dettaglio indispensabile a riconoscere il luogo, si nota sullo sfondo a sinistra la presenza di alcune assi di legno, valigette e altri oggetti abbandonati per terra che lasciano supporre che il giorno della vernice la stanza fosse ancora in fase di allestimento, così come sembra pure confermato dalla tela poggiata a terra e, soprattutto, dall'articolo di Leonardo Borgese apparso sul Corriere della Sera: «Bisognerà rimandare di qualche giorno la preparazione di un piano superiore con molti quadri giunti tardi o in soprannumero o tali per qualità che mediocremente appassionano e che fanno rimpiangere famose cose non ottenute» (ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Corriere della Sera», Seri dubbi sul quadro 120 alla Mostra del Seicento a Venezia cit., p. 5).

¹⁸⁷ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione Consultiva*, Lettera manoscritta di Luigi Coletti a Pietro Zampetti, 24.01.1959. Si evidenzia che la lettera viene inviata dopo la prima riunione della commissione consultiva svoltasi il 17 gennaio. In un'altra missiva del 27 febbraio seguente Coletti insiste sulla necessità di includere nella mostra un'opera di Carboncino; una proposta condivisa con Moschini (*ivi*, Lettera manoscritta di Luigi Coletti a Pietro Zampetti, 27.02.1959). Effettivamente, è proprio Moschini a chiamare in causa il nome di Carboncino durante la prima riunione della commissione consultiva svoltasi il 17 gennaio (*ivi*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 3).

di Bacco e Arianna. Ma tra gli svariati esempi che si potrebbero ancora fornire¹⁸⁸ le opere di Pietro Liberi registrate in catalogo coi numeri 118 e 119 rappresentano un caso insolito. Né Nicolson né Ivanoff riescono a spiegarsi – e come dargli torto! – per quale ragione «a really striking altar-piece¹⁸⁹» come l'Annunciazione proveniente dalla Basilica della Salute o Il matrimonio mistico di Santa Caterina della chiesa omonima di Vicenza, «curioso esempio di stravaganza iconografica e di sfarzosità dell'arte sacra barocca¹⁹⁰», fossero state relegate nella solita sala-deposito¹⁹¹. Ivanoff non ha dubbi: il posto più indicato per quella che poteva essere facilmente scambiata per «una riunione mondana presieduta da un atletico Giove sdraiato sulle nubi¹⁹²» «sarebbe stato quello occupato dal Segala nella sala grande, di fronte al gigantesco Ruschi¹⁹³».

Se dunque per i dipinti di Liberi, così come per altri, le ragioni della loro esclusione dalle sale principali della mostra rimangono misteriose, scandagliando la lista degli artisti inclusi nell'elenco generale ci si può facilmente rendere conto di un'assenza abbastanza clamorosa. Come l'ha ben sottolineato Linda Borean, risulta abbastanza inspiegabile l'esclusione di Guido Cagnacci «attivo a Venezia per un decennio (1649-1659) e punto cardine dello sviluppo e della messa in circolazione di quadri da stanza di soggetto allegorico-erotico-mitologico poi ripresi dai maestri locali¹⁹⁴». E se è vero che nella seconda riunione tra i membri della commissione Pallucchini raccomandava l'inclusione del «pezzo di Vienna»¹⁹⁵, facilmente identificabile nella Morte di Cleopatra del Kunsthistorisches Museum (fig. 35), le ragioni della successiva definitiva soppressione del nome di Cagnacci tra i pittori rappresentati vanno credibilmente cercate nella coeva rassegna bolognese dedicata ai Maestri della pittura del Seicento emiliano, dove la personalità di Cagnacci veniva ampiamente celebrata¹⁹⁶.

¹⁸⁸ Per più estese informazioni sui problemi di attribuzione associati agli altri dipinti esposti nella Sala di Studio si rinvia all'elenco fornito nel capitolo precedente.

¹⁸⁹ NICOLSON 1959, p. 287, nota 6.

¹⁹⁰ IVANOFF 1959a, p. 109.

¹⁹¹ Cfr. NICOLSON 1959, p. 287, nota 6; IVANOFF 1959a, p. 109.

¹⁹² IVANOFF 1959a, p. 109.

¹⁹³ *Ibid.* Qui Ivanoff sta facendo riferimento alle due pale esposte nella sala VII e provenienti dalla basilica di San Pietro di Castello, ovvero *La morte di San Lorenzo Giustiniani* di Giovanni Segala (cat. 227) e la *Madonna in Gloria e santi* di Francesco Ruschi (cat. 161).

¹⁹⁴ BOREAN 2019a, p. 305.

¹⁹⁵ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione consultiva*, Verbale della seduta del 7 febbraio 1959 cit., p. 5.

¹⁹⁶ Qui si guardi, soprattutto, al verbale della riunione della commissione consultiva del 17 gennaio 1959, dove Pallucchini promette a Zampetti che si premurerà di controllare «in sede di Comitato bolognese» (Pallucchini faceva infatti parte del comitato promotore ed organizzatore dell'esposizione bolognese) se il nome di Cagnacci figuri o meno nell'elenco degli artisti proposti per la mostra di Bologna (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione consultiva, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 4). Vale la pena ricordare che alla rassegna bolognese erano ben dieci le opere di Cagnacci esposte, tra le quali figurava La morte di Cleopatra di Vienna (cfr. Maestri della pittura del Seicento emiliano 1959, pp. 274-288: 285-286, cat. 151).

3.2. «Una vera manna». Un catalogo per intenditori e un ancora aperto dibattito attributivo

«Un catalogo eccellente, ricchissimo di notizie, non appesantito da inutili divagazioni letterarie, e destinato a diventare un indispensabile repertorio per la conoscenza della pittura veneta secentesca, lo guidava, questo pubblico, alla comprensione delle varie figure artistiche e delle singole opere¹⁹⁷».

È un Morassi compiaciuto e appagato quello che sulle pagine di «Arte Veneta» esprime tutto il suo apprezzamento per la sperimentale rassegna di Ca' Pesaro e per il suo catalogo, che veniva a costituire un'ottima base di partenza per nuovi studi e ricerche¹⁹⁸. Si erano dovuti attendere ben «tredici anni per dare una risposta tardiva, ma senza dubbio eloquente, agli apprezzamenti negativi di Longhi su tale produzione locale¹⁹⁹». E se si era ancora lontani dal trovare risposta a molti interrogativi e dal colmare le lacune che questa pittura e taluni artisti portavano con sé (si veda l'errore grossolano commesso nel ricostruire il profilo biografico del pittore veronese Dionisio Guerri, che non sfuggiva all'occhio attento di Longhi²⁰⁰), è innegabile che il catalogo dell'esposizione andava a costituire un primo repertorio degli artisti veneziani o di origine veneta²⁰¹. Esaudendo, in parte, gli auspici manifestati da Morassi nel prosieguo della sua recensione, ben presto ne veniva data alle stampe una seconda impressione, il cui testo risultava «opportunamente aggiornato dai risultati critici raggiunti [...] sulla base di quegli esami e di quei confronti²⁰²» che si erano potuti stabilire grazie alla diretta osservazione dei materiali esposti.

Utile supporto alla visita, concepito anche per essere sfogliato trovandosi davanti alle opere, come osserva puntualmente Linda Borean il catalogo rifletteva l'impostazione metodologica di Zampetti, «incentrato in via esclusiva su questioni di connoisseurship, anche in ragione della significativa presenza di opere di collezioni private, spesso inedite, e talora con attribuzioni problematiche²⁰³». Per queste ragioni nella sua recensione alla mostra Remigio Marini non poteva far altro che mostrarsi clemente, e anzi sentirsi in dovere di elogiare e supportare il lavoro svolto da Zampetti, investito del gravoso compito di gestire «una materia così fluida e

¹⁹⁷ MORASSI 1959-1960, p. 270.

¹⁹⁸ Da una lettera di Augusta Quintavalle si viene a conoscenza che il giorno della vernice il catalogo non era ancora pronto e, come rimpiazzo, erano state fornite agli addetti ai lavori delle semplici bozze: «eccole anche la preghiera di farmi avere, se è possibile, un Catalogo, in quanto, come sa, alla vernice abbiamo avuto solo scarne bozze» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, Prestiti Collezioni italiane, Lettera inviata da Augusta Quintavalle, soprintendente alle Gallerie Estensi, a Pietro Zampetti, 18.07.1959).

¹⁹⁹ BOREAN-MASON 2018b, p. 13.

²⁰⁰ Sicuramente dettato dal poco tempo a disposizione per condurre i dovuti studi, e complice una bibliografia lacunosa, Longhi si chiede come fosse possibile definire Dionisio Guerri allievo di Domenico Fetti dal momento che il pittore romano era morto nel 1624, appena quattro anni dopo l'anno di nascita dell'artista veronese registrato nel catalogo, ossia il 1620 (si vedano ancora le annotazioni di Longhi nella sua copia del catalogo conservata presso la biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi a Firenze). Sarà poi Salazzari Brognara ad anticipare, nel 1974, la data di nascita di Dionisio Guerri alle soglie del secolo, così come viene riportato da Pallucchini nel suo contributo uscito a margine della mostra veronese *Cinquant'anni di pittura veronese: 1580-1630* (PALLUCCHINI 1974, p. 154).

²⁰¹ Cfr. VOLLE 2018, p. 73.

²⁰² MORASSI 1959-1960, p. 270.

²⁰³ BOREAN 2019a, p. 306.

malnota²⁰⁴», di «prendere di petto un apparato critico in buona parte ancora allo stato sperimentale²⁰⁵», addentrandosi coraggiosamente nel terreno scivoloso delle attribuzioni.

«È agevole comprendere perciò la non comune responsabilità che gravò su chi ebbe il compito di raccogliere ordinare e commentare questa mostra eccezionale. Non sarebbe giusto pertanto lesinar le lodi a Pietro Zampetti ch'è appunto il raccoglitore l'ordinatore e il commentatore di cui parliamo. Egli s'è veramente prodigato; e il suo catalogo sa prendere spesso coraggiosa posizione di fronte a una non esigua quantità di problemi. Se per tutte le conclusioni ch'egli ne deduce noi non siamo sempre d'accordo, è proprio questo il più bel merito del suo volume; ove l'accordo fosse generale, state certi ch'esso non concernerebbe che l'ovvio e il risaputo e quindi l'ozioso e l'inutile²⁰⁶».

Sulle attribuzioni problematiche torneremo tra poco, non prima di aver precisato che l'edizione definitiva del catalogo vedeva la luce, verosimilmente, nel mese di ottobre 207. È quanto si desume dalla lettera del 6 ottobre 1959 inviata da Pietro Zampetti al signor Hoogendijk, un mercante d'arte di Amsterdam in possesso di una terza versione della *Parabola della perla* di Fetti a cui Zampetti chiede l'autorizzazione per segnalare l'opera nella relativa scheda, con la promessa di fargli avere una copia del volume in cui verrà menzionato il suo quadro: «Comunque, La ringrazio molto della Sua segnalazione, e poiché si sta stampando la 2[^] edizione del catalogo, io provvederei, se Ella non ha nulla in contrario, a segnalare questo Suo dipinto nella scheda relativa 208».

È certo che all'inizio del mese di dicembre la nuova ristampa era già in vendita, così come emerge da una curiosa richiesta inoltrata da Gerhard Ewald a Zampetti:

«Chiarissimo Professore,

mi permetto di rivolgermi a Lei per chiederLe un favore. Ho visto qui dal libraio una nuova edizione del catalogo della "Mostra della Pittura del Seicento a Venezia e nel Veneto" (riveduta e aumentata), che si distingue dall'esemplare comperato da me all'inaugurazione della mostra in parti essenziali. Per i miei studi m'interesserebbe molto di avere la parte supplementare specialmente della bibliografia. Forse potrei avere queste aggiunte al mio catalogo, perché non posso comperarmi anche quest'ultima edizione; eventualmente sarà possibile avere un esemplare?²⁰⁹»

Per finire, il 21 dicembre successivo il Segretario generale della Presidenza della Repubblica, Oscar Moccia, informava Gerolamo Speciale di aver «rassegnato l'esemplare dell'edizione definitiva del catalogo²¹⁰» al Presidente della Repubblica.

²⁰⁶ Ivi, pp. 4-5.

²⁰⁴ MARINI 1959, p. 5.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 6.

²⁰⁷ Risulta, pertanto, fittizia la data del 27 agosto 1959 che compare sulla pagina del copyright e in fondo al volume.

²⁰⁸ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 210, s/fasc. 7, *Varie*, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti al signor D.A. Hoogendijk, mercante d'arte di Amsterdam, 06.10.1959.

²⁰⁹ Ivi, Lettera di Gerhard Ewald a Pietro Zampetti, 03.12.1959.

²¹⁰ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Comitato d'Onore*, Lettera di Oscar Moccia, Segretario generale della Presidenza della Repubblica, a Gerolamo Speciale, commissario straordinario del Comune di Venezia, 21.12.1959.

È alquanto frequente rintracciare nel testo definitivo del catalogo modifiche rispetto alla prima edizione riguardanti, principalmente, questioni attributive, e dove, bisogna dirlo, viene concesso ampio spazio alle proposte e idee di Longhi formulate, per la maggior parte oralmente²¹¹.

Talvolta si imponevano correzioni e rettifiche bibliografiche, che potevano aver urtato la sensibilità di taluni studiosi. È il caso della direttrice della Galleria Borghese di Roma, Paola Della Pergola, che il 22 agosto, di ritorno dalle vacanze, inviava a Zampetti una lettera dai toni piuttosto accesi dopo aver riscontrato la non corretta citazione dei suoi studi all'interno delle schede dei due dipinti di Scarsellino (cat. 3-4) prestati dal museo romano (approfittandone per lamentarsi anche della scelta di organizzare la bibliografia seguendo l'ordine alfabetico)²¹².

«Caro Zampetti,

rientrata da una prima parte di ferie (un bellissimo giro in Grecia) trovo il catalogo della mostra veneziana di cui dovrò accontentarmi, perché non potrò venire a Venezia. Sono rammaricata di dover fare un appunto: nelle schede 3-4 – Scarsellino, le notizie riprese dal Cat. Di Bologna risalgono, ed è ovvio, al I vol. del mio Cat. dei Dipinti, ma in Bibl. a piè di scheda può sembrare una riedizione dell'Itinerario, mentre nella Bibliografia Generale (a proposito, come mai il ritorno al superato ordine alfabetico?) è citato l'Itinerario del 1951, ma il Catalogo manca del tutto. Non è piacevole per chi ha tanto faticato, veramente! Glielo dico, se ci sarà una 2^ edizione.

Con cordiali saluti Paola Della Pergola²¹³».

Il riferimento, nella missiva, al catalogo di Bologna risulta alquanto appropriato, in quanto i due quadri mitologici erano stati esposti, immediatamente prima, vale a dire nella primavera di quello stesso 1959, alla mostra *Maestri della Pittura del Seicento emiliano*, per giungere in mostra a Venezia soltanto dopo il 5 luglio, una volta chiusasi la rassegna bolognese. Ad attestarlo è uno scambio intercorso tra Cesare Gnudi, soprintendente alle Gallerie di Bologna, e Pietro Zampetti:

«Caro Zampetti,

Abbiamo ricevuto dalla Della Pergola l'avviso che, chiusa la nostra Mostra il 5 luglio come previsto, i due quadretti Borghese dello Scarsellino, esposti qui da noi, vengano inviati direttamente da Bologna a Venezia per ricomparire alla tua Mostra.

²¹¹ A tal proposito, è sufficiente consultare la seconda edizione del catalogo per riscontrare la presenza ricorrente della dicitura «opinione verbale» accanto alle diverse proposte attributive del critico. Va inoltre osservato che i due esemplari del catalogo appartenuti a Longhi e conservati presso la biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi presentano relativamente poche annotazioni. In compenso sappiamo, grazie a un articolo pubblicato su «Il Gazzettino» il 10 ottobre 1959, che furono ripetute le visite di Longhi alla mostra: «Si susseguono sempre più frequenti gli arrivi di personalità e studiosi dell'arte e della cultura, tra i quali si sono notate le presenze ripetute di Roberto Longhi, di Sergio Bettini, di Giulio Carlo Argan» (Per la Mostra del Seicento cit., p. 4).

²¹² Le opere in questione sono quelle presenti nel catalogo dell'esposizione sotto i numeri 3 e 4, ossia *Diana ed Endimione*, oggi identificata con il titolo di *Ermafrodito e Salmace*, e *Venere al bagno*. Le citazioni bibliografiche venivano diligentemente corrette nella seconda edizione del volume (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959b, pp. 6-7, cat. 3-4 (schede a cura di Giovanni Mariacher)).

²¹³ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, *Prestiti Collezioni italiane*, Lettera di Paola Della Pergola, direttrice della Galleria Borghese, a Pietro Zampetti, 22.08.1959.

Colgo l'occasione intanto di farti i più sinceri e fervidissimi auguri per un pieno successo della tua mostra che riscuoterà certamente maggiore concorso della nostra e che confermerà i successi delle precedenti²¹⁴».

Venendo ora ai problemi di *connoisseurship*, l'errore attributivo più eclatante e per il quale si versarono, fin da subito, fiumi di inchiostro, riguardava il quadro n. 55, che nel catalogo veniva registrato come l'*Adorazione dei Magi* di Domenico Fetti (**fig. 30**). Era Charles Sterling, seguito a stretto giro da Jacques Thuillier, ad assegnarlo a colpo sicuro all'artista francese Claude Vignon, riconoscendovi la stretta corrispondenza con una mirabile incisione firmata e datata 1619 per questa tela dagli accenti fortemente veneziani²¹⁵. La vicenda attributiva si delinea chiaramente dalla lettura dell'avvincente scambio tra Zampetti e il professore. Il 3 luglio 1959 Thuillier scriveva a Zampetti:

«Monsieur le Professeur,

Recevant à l'instant l'admirable catalogue de votre Exposition, mais ne pouvant me rendre à Venise avant la fin du mois d'août, je vous serais vivement reconnaissant si vous pouviez me procurer une bonne photographie du tableau *Adorazione dei Magi e Santo in estasi* exposé sous le n. 55.

Ca tableau correspond en effet de façon très précise à une gravure de Claude Vignon, signée et datée de 1619, et il y a tout lieu de penser que le tableau est lui aussi de la main de ce peintre français. Les recherches que laissent deviner la reproduction du catalogue et l'attribution à Fetti sont celles-là même que faisaient attendre le tableau signé et daté de 1617 retrouvé récemment, et les œuvres des années vingt. Il y a là une donnée d'une très grande importance pour les connexions entre le milieu des français à Rome et la peinture vénitienne²¹⁶».

Ma ben presto ebbe l'amara scoperta di non essere stato il primo ad aver avuto l'intuizione. Il 23 luglio successivo, infatti, riceveva la risposta di Zampetti che gli comunicava quanto segue: «Relativamente alla corrispondenza da Lei ravvisata tra il dipinto del Fetti (Cat. n. 55) e l'incisione del Vignon, debbo farLe presente che anche il prof. Sterling se n'è già accorto²¹⁷».

Anche Longhi si era inserito nel dibattito attributivo segnalando l'errore in una lettera non prevenutaci ma sicuramente successiva al 22 luglio e precedente il giorno 30 dello stesso mese²¹⁸. Interessante è la replica di Zampetti, che condivide col critico le sue iniziali perplessità sull'attribuzione del dipinto (va detto che, effettivamente, nella minuta della richiesta di prestito inviata a Lionello Levi il 13 maggio,

²¹⁴ Iri, Lettera di Cesare Gnudi, soprintendente alle Gallerie di Bologna, a Pietro Zampetti, 23.06.1959 cit.

²¹⁵ Cfr. PACHT BASSANI 1993, pp. 188-189, cat. 37; BREJON DE LAVERGNEE 2018, pp. 69-70.

²¹⁶ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 210, s/fasc. 7, *Varie*, Lettera di Jacques Thuillier a Pietro Zampetti, 03.07.1959.

²¹⁷ Ivi, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Jacques Thuillier, 23.07.1959.

²¹⁸ E così pure nella copia del catalogo della mostra in suo possesso (conservata presso la biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi a Firenze) Longhi annotava a matita accanto alla scheda del dipinto il nome di Vignon.

accanto al nome di Fetti compare un punto interrogativo aggiunto a penna²¹⁹) e prova, in parte, a discolparsi della svista, sebbene fosse stato proprio lui a firmare la scheda dell'opera per il catalogo:

«Caro Professore,

ho letto con interesse vivissimo la Sua lettera. Provvederò a mandarLe l'edizione corretta del catalogo appena pronta.

Circa l'*Adorazione dei Magi* del Vignon, io debbo recitare il "mea culpa", tanto più che qualche incertezza io l'avevo sulla paternità del dipinto. Ma, evidentemente, e con ugual contrizione, il loro mea culpa dovrebbero recitarlo i miei tanto più illustri colleghi veneziani. L'articolo dello Sterling, purtroppo, mi era ignoto (e dire che Lei stesso lo cita in Proporzioni, 43).

Spero di poterla vedere ed ascoltare. Sarò assente da Venezia dal 3 al 18 agosto. Spero di esser fortunato e di trovarmi qui al suo arrivo²²⁰».

Non viene registrato con esattezza in quale momento il conservatore del Louvre avesse formulato la sua attribuzione, ma è legittimo pensare che ciò fosse avvenuto in occasione dell'inaugurazione²²¹, così come lascia pensare l'annotazione di Nicolson presente nel suo articolo dedicato alla mostra e uscito poco dopo l'apertura della mostra, ossia nel numero del «Burlington Magazine» dei mesi di luglio-agosto 1959²²². Comunque stiano le cose, il 31 luglio Sterling veniva ricontattato da Zampetti che gli chiedeva l'autorizzazione ad aggiungere un addendum alla scheda del dipinto «segnalando tale Sua attribuzione, collegandola al Suo articolo nella "Gazétte des Beaux Arts" del 1934²²³», mentre si attendeva una nuova impressione del catalogo «più meditata e corretta della prima²²⁴».

²¹⁹ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 209, s/fasc. 5, *Prestiti opere Collezioni pubbliche e private di Venezia*, Minuta della lettera inviata da Gerolamo Speciale, commissario straordinario del Comune di Venezia, a Lionello Levi, 13.05.1959).

²²⁰ Lettera di Pietro Zampetti a Roberto Longhi, Venezia, 30 luglio 1959, Firenze, Archivio Roberto Longhi, II, 48, fasc. Zampetti, P.

²²¹ Si ha conferma della presenza di Sterling al vernissage della mostra del 23-24 giugno dagli elenchi dattiloscritti conservati presso l'Archivio Municipale della Celestia e da una lettera che lui stesso indirizza a Pietro Zampetti il 1° giugno in cui accetta l'invito ricevuto dalla direzione della mostra: «Cher Monsieur et Collègue, De retour d'un voyage prolongé, je trouve votre lettre du 18 mai à laquelle je m'empresse de répondre. Je vous remercie beaucoup de votre invitation et je l'accepte avec le plus grand plaisir. Je viendrai donc à Venise lundi 22 juin dans le courant de la journée et il me serait très utile de savoir à l'avance dans quel hôtel ma chambre a été réservée» (ACP, Mostra Pittura 600 a Venezia, Fasc. B, Lettera di Charles Sterling, conservatore al Dipartimento di Pittura del Museo del Louvre, a Pietro Zampetti, 01.06.1959).

²²² Cfr. NICOLSON 1959, p. 287, nota 2: «Charles Sterling has independently recognized this picture as a Vignom». Sebbene Nicolson non risulti presente al vernissage, è verosimile pensare che fosse stato informato da Zampetti o da un altro membro della Commissione, o forse, più banalmente, aveva tratto l'informazione dalla correzione apportata alla scheda dell'opera nella seconda edizione del catalogo (cfr. La pittura del Seixento a Venezia 1959b, p. 42, cat. 55).

²²³ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 210, s/fasc. 7, *Varie*, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Charles Sterling, conservatore al Dipartimento di Pittura del Museo del Louvre, 31.07.1959.

²²⁴ Ibid. Nella sua risposta alla missiva Sterling dimostra di tenerci molto a venir menzionato nel catalogo, trattandosi di un'opera importante di Vignon: «Je serais très content en effet si dans la deuxième édition du catalogue de l'Exposition vous pouviez indiquer que j'ai identifié ce tableau comme une œuvre importante de Vignon, gravée par lui-même déjà en 1619» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 217, s/fasc. 15, Cataloghi, Lettera di Charles Sterling, conservatore al Dipartimento di Pittura del Museo del Louvre, a Pietro Zampetti, 14.08.1959).

Dal dibattito accesosi nella sale di Ca' Pesaro proprio il giorno dell'inaugurazione dell'esposizione scaturiva, poi, la polemica di Giuseppe Fiocco sulla paternità del dipinto raffigurante Santa Cecilia e un angelo all'organo (cat. 120), assegnato nel catalogo a Marco Liberi. È Leonardo Borgese a registrare l'accaduto nella sua cronaca apparsa sul Corriere della Sera e recante un titolo ben rappresentativo, «Seri dubbi sul quadro 120 alla Mostra del Seicento a Venezia», dove sembra peraltro divertirsi a canzonare il professor Fiocco e le sue rocambolesche proposte attributive.

«Il quadro che soprattutto suscitò l'indignazione del piccolo e fremente *vieillard terrible* è quello attribuito a Marco Liberi, numero 120 del catalogo: rappresenta *Santa Cecilia e un angelo all'organo* e arriva da Pommersfelden, dalla collezione del conte di Schönborn-Wiesentheid. Secondo il professor Fiocco questa tavola non è del Liberi; è invece – tonò sempre – del romagnolo Guido Cagnacci (1601-1681), pittore mal noto e non molto lodato fino a ieri, ma oggi vendicato ed elevato trionfalmente dalla critica culturale e scientifica sino a renderlo degno del "miracoloso giovane di Delft". (Leggete il catalogo della Mostra dei "Maestri della Pittura del Seicento Emiliano", che rimarrà aperta a Bologna ancora per una decina di giorni).

Tuttavia il professor Fiocco non insisté troppo sul Cagnacci, e ammise presto che la *Santa Cecilia* di Pommersfelden – sdolcinata, leccata, insensata donnetta – doveva essere opera settecentesca assai tarda, condotta, come bene appare, nello stile delle porcellane e degli smalti viennesi. Vero che un documento del 1719 nomina Marco Liberi (1640?-1700?). Nulla vieta però, ammise ancora il professor Fiocco, che l'incipriata, ondulata, disvelata, scollata Cecilia sia una ridipintura tarda²²⁵».

Accantonate le ipotesi di Cagnacci e di un anonimo pittore settecentesco, Roberto Longhi e Alberto Martini, rispettivamente nella seconda edizione del catalogo e nello studio pubblicato su Arte figurativa antica e moderna, confermano l'attribuzione a Marco Liberi²²⁶. Tuttavia, come viene ben chiarito da Zampetti, i dibattiti e le calorose e vivaci discussioni sorte proprio in occasione della mostra intorno ai cosiddetti «quadri in cerca di autore, o di quelli che nel corso della Mostra han cambiato di paternità²²⁷» erano necessari, se non indispensabili, poiché rappresentavano il sale della mostra. Tornando, infatti, sulla questione del "famoso" dipinto n. 120, negli atti del Corso di Alta Cultura sul Barocco tenutosi presso la Fondazione Cini, il direttore della mostra afferma:

«Io trovo che tutto questo non è elemento negativo; trovo anzi che così doveva essere, che così io mi aspettavo che fosse, perché le Mostre servono appunto a chiarire le idee, a fare, se possibile, il punto su determinate situazioni. Se il famoso n. 120, del Catalogo tanto discusso e tanto criticato, appartenga a Marco Liberi, come sostengono gli uni, o sia di altro artista, come dicono gli altri, è, invero, problema arduo da risolvere²²⁸».

²²⁵ ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Corriere della Sera», Seri dubbi sul quadro 120 alla Mostra del Seicento a Venezia cit., p. 5.

²²⁶ Per la conferma attributiva di Longhi, espressa oralmente, cfr. La pittura del Seicento a Venezia 1959b, p. 79, cat. 120, scheda a cura di Giuseppe Maria Pilo). Per quella di Martini cfr. MARTINI 1959, p. 65: «Il n. 120, «Santa Cecilia e un Angelo all'organo» di Pommersfelden, riferito a Marco Liberi ma a lui rifiutato da molti critici, data la stretta somiglianza tipologica e morfologica con le teste delle figure ignude nella «scena allegorica» del Liberi da me presentata in altra parte della rivista, penso si debba conservare a Marco, pur rilevando come il dipinto sia stato in parte ripreso e aggiustato secondo un gusto neoclassico». Come si evince da questo passaggio, Martini non esclude un intervento successivo sulla tavola ad opera di un artista neoclassico.

²²⁷ ZAMPETTI 1962, p. 144.

²²⁸ *Ibid*.

Se può sembrare che con una simile dichiarazione Zampetti stia cercando di scaricarsi ogni responsabilità per gli eventuali passi falsi commessi, sicuramente dovuti, in gran parte, dal poco tempo a disposizione avuto per mettere in piedi la mostra, è pur vero che il campo delle *expertise* per certa pittura veneziana del Seicento, o presunta tale, rimane ancor oggi un terreno impervio. Dal recente contributo di Rosenberg agli atti del convegno incentrato sulle collezioni del Seicento e Settecento delle Gallerie dell'Accademia di Venezia emerge chiaramente quanto il dibattito intorno a opere come le *Ninfe e pastore* di Blanchard e, ancor più, la *Santa Cecilia e l'angelo* di Saraceni proveniente dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, incluse nella selezione di Ca' Pesaro, risulti ancora aperto²²⁹.

Per quanto riguarda il dipinto di Jacques Blanchard (cat. 92), questo veniva segnalato da Vittorio Moschini durante il primo incontro della commissione consultiva, aggiungendo che la tela era stata restaurata dalle Gallerie ed era stata ascritta al pittore francese da Longhi e Ivanoff²³⁰. Un'ulteriore conferma dell'attribuzione di Longhi viene dalla lettera che Charles Sterling indirizzava il 1° giugno a Zampetti e nella quale, oltre ad accettare l'invito a prendere parte all'inaugurazione della rassegna, chiedeva di poter ricevere una fotografia del quadro recentemente riscoperto che gli sarebbe stata indispensabile per i suoi studi sull'artista.

«D'autre part, je vous serais très obligé du service suivant : j'ai appris qu'on a trouvé à Venise et qu'on doit exposer un tableau que M. Longhi attribue à Jacques Blanchard. Comme je travaille maintenant sur ce peintre et qu'il s'agit d'un travail urgent, j'ai besoin de la photographie de ce tableau. Vous serait-il possible de me l'envoyer dès maintenant, sans attendre ma venue à Venise?²³¹».

Come registrato da Rosenberg, in effetti l'opera veniva pubblicata da Sterling nel suo articolo del 1961 consacrato ai fratelli Blanchard, ma con un'attribuzione diversa²³². Lo studioso scartava le precedenti identificazioni dell'autore e del soggetto per proporre a sorpresa, benché con le dovute cautele, il nome di Sebastiano Mazzoni e riconoscervi, piuttosto, una rappresentazione di *Cimone e Efigenia*²³³. Bisognava aspettare la mostra su Blanchard tenutasi Rennes nel 1998 affinché Jacques Thuillier respingesse definitivamente la paternità a Mazzoni, senza escludere l'ipotesi Blanchard²³⁴. Ipotesi oggi confermata da Pierre Rosenberg, che riconosce nel dipinto una di quelle scene erotico-mitologiche neoveneziane tipiche dell'artista francese²³⁵.

²²⁹ Cfr. ROSENBERG 2023 (?).

²³⁰ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione consultiva*, Verbale della seduta del 17 gennaio 1959 cit., p. 6.

²³¹ ACP, Mostra Pittura 600 a Venezia, Fasc. B, Lettera di Charles Sterling, conservatore al Dipartimento di Pittura del Louvre, a Pietro Zampetti, 01.06.1959.

²³² ROSENBERG 2023 (?).

²³³ *Ibid.* Per il contributo di Sterling cfr. STERLING 1961, p. 100, n. 12.

²³⁴ Cfr. THUILLIER 1998, pp. 302-303, cat. R34).

²³⁵ ROSENBERG 2023 (?).

Ben più controverso è il caso della *Santa Cecilia e l'angelo* di Saraceni (cat. 23), prestito soffiato da Zampetti a Gilberte Martin-Méry, che nello stesso momento stava organizzando a Bordeaux la mostra *La découverte de la lumière des Primitifs aux Impressionistes*, grazie all'intercessione del funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione Giuseppe Gregorietti (**fig. 36**). Così riporta, infatti, la lettera del 29 aprile 1959:

« [...] Ho inviato pure un elenco aggiunto di dipinti appartenenti a Gallerie pubbliche italiane e straniere. In tale elenco c'è anche una richiesta di tre opere del Saraceni e una del Turchi alla Galleria Nazionale d'Arte antica, di Roma. Mi interessa molto, per ragioni di storia, che il Saraceni sia bene rappresentato alla Mostra. Mi viene fatto presente che la "Santa Cecilia e l'Angelo" del Saraceni è stata chiesta per la Mostra di Bordeaux. Vorrei proprio pregare che per questo quadro fosse data la preferenza alla Mostra veneziana²³⁶».

Attribuita a Carlo Saraceni da Longhi nel 1927²³⁷, tale proposta era stata, fin da subito, oggetto di dibattito da parte della critica²³⁸. Se nel catalogo della mostra di Ca' Pesaro Pietro Zampetti, autore della scheda dell'opera, aderisce completamente all'assegnazione di Longhi²³⁹, Ivanoff osserva come, al contrario, «quelle sete rasate di tipico gusto fiammingo, senza esempio nell'opera del Saraceni²⁴⁰» ne rimettessero in luce le problematicità collegate a tale attribuzione.

La querelle attributiva per questo dipinto rimane tutt'ora irrisolta. Come ricorda Stefania Macioce²⁴¹, nel contesto degli studi di area italiana prevale infatti una linea favorevole a riferire la paternità della tela a Saraceni, a cui fa da contraltare la critica francese che la riconduce alla mano di Guy François, pittore al quale veniva assegnata un prima volta da Rosenberg nel 1971²⁴² e, successivamente, da Jean Penent²⁴³.

²³⁶ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205, s/fasc. 1, *Organizzazione*, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti a Giuseppe Gregorietti, funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione, 29.04.1959 (ma si veda anche lo scambio con Nolfo di Carpegna, dove il direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma consiglia a Zampetti di inoltrare tempestivamente la richiesta di prestito al ministro per ottenere l'opera: AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, *Prestiti Collezioni italiane*, Lettera di Nolfo di Carpegna, direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica, a Pietro Zampetti, 24.04.1959). In effetti, stando al catalogo della mostra tenutasi a Bordeaux in quella stessa primaveraestate del 1959, a rappresentare Saraceni risulta esposto il *Volo di Icaro* proveniente dal museo di Capodimonte (cfr. MARTIN-MÉRY 1959, pp. 64-65, cat. 122). Dallo scambio intercorso tra Zampetti e Bruno Molajoli, soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte della Campania, oltre ai due ramini di Saraceni (è da presumere che il secondo rame menzionato sia da identificare con uno degli altri due dipinti dedicati al mito di Icaro, conservati sempre presso il Museo Nazionale di Capodimonte), veniamo a conoscenza che anche *Il Banchetto di Erode* di Luca Giordano, inizialmente richiesto da Zampetti per la rassegna veneziana, era stato destinato alla mostra bordolese (cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 208, s/fasc. 5, *Prestiti Collezioni italiane*, Fascicolo «Napoli – Galleria Capodimonte»).

²³⁷ LONGHI 1927, p. 114.

²³⁸ Qui si veda la ricostruzione bibliografica pregressa fornita da Zampetti nella scheda dell'opera contenuta nel catalogo della mostra veneziana (cfr. *La pittura del Seicento a Venezia* 1959a, p. 25, cat. 23, scheda a cura di Pietro Zampetti).

²³⁹ *Ibid*.

²⁴⁰ IVANOFF 1959a, p. 106.

²⁴¹ Cfr. Carlo Saraceni (1579-1620) 2013, pp. 222-225, cat. 28, scheda a cura di Stefania Macioce).

²⁴² ROSENBERG 1971, p. 107. Tale proposta viene ribadita nel recentissimo contributo dello studioso, dove aggiunge: «Je sais que le débat sur l'attribution du tableau n'est pas clos, mais le nom de Saraceni me paraît improbable pour ne pas dire impossible» (ROSENBERG 2023 (?)).

²⁴³ PENENT 2001, pp. 67-71; PENENT 2022, pp. 64-65.

Tra gli spunti di riflessione che la mostra offriva non vi erano, fortunatamente, soltanto diatribe sulla *reconnaissance d'œuvres* o rompicapi riservati a un pubblico di specialisti: essa riservava anche qualche gradita sorpresa. Il 21 agosto 1959, infatti, il direttore della Pinacoteca Nazionale di Bologna, Cesare Gnudi, annunciava a Zampetti l'esistenza di una nuova, inedita "redazione" della *Parabola della perla* di Fetti (**fig.** 37) di proprietà del mercante d'arte di Amsterdam Hoogendijk, il quale avrebbe voluto sottoporla all'esame del direttore delle Belle Arti di Venezia per avere un parere sul pezzo²⁴⁴. Ancora il 2 ottobre Gnudi sollecitava Zampetti²⁴⁵ affinché rispondesse alla missiva, ricca di preziose dettagliate informazioni, che il collezionista gli aveva scritto il 4 settembre precedente:

«Autant que je sache, il existe de cette "Parabole de la Perle de grande valeur" trois exemplaires. Celui à Vienne, celui de Kansas City et puis le mien, qui provient de la collection Pembroke.

Mon exemplaire est signé "feti f". Neville Wilkinson mentionne la signature dans le catalogue qu'en 1907 il a fait des tableaux au Wilton House, le château des Dukes et Earls Pembroke.

Je vous signale cette signature parce qu'il est assez intéressant que des trois exemplaires le mien est le seul qui est signé.

Je connais l'exemplaire à Vienne. Aussi après la guerre je l'ai revu à deux reprises. – L'exemplaire à Kansas City je n'ai jamais vu. Quand en 1953 j'ai vu le musée de Kansas City, pour une raison ou une autre le tableau ne fut pas exposé et parce qu'à cette époque-là je ne possédais pas encore celui de la collection Pembroke, je n'ai pas demandé spécialement de me montrer le tableau.

Maintenant que le tableau de Kansas City se trouve dans la Casa Pesaro vous comprendrez bien que je suis désireux de comparer les deux. – Comme malheureusement pour le moment je suis très occupé d'autres choses, je ne peux pas venir à Venise et je vous serais très obligé, si vous vouliez comparer la photo de mon tableau avec le tableau qui se trouve dans votre exposition.

Comme vous le savez mieux que moi Domenico Feti s'est répété maintes fois et il est possible que les trois exemplaires sont des originaux, mais j'aimerais beaucoup savoir votre opinion. Si vous les désirez je vous enverrai volontiers mon tableau²⁴⁶».

Hoogendijk è perfettamente al corrente dell'esistenza di tre versioni dello stesso soggetto, presumendo inoltre che siano tutte autografe. Le sue intuizioni si riveleranno esatte. Se già dopo averlo potuto apprezzare attraverso una riproduzione fotografica Zampetti mostrava interesse e ammirazione verso il quadretto, che pareva molto bello (aggiungendo anche che «l'esemplare di Kansas City è meno bello di quello di Vienna, e forse anche di questo Suo²⁴⁷»), e chiedeva subito l'autorizzazione al suo proprietario per segnalarlo nella scheda relativa della seconda edizione del catalogo, allora in corso di stampa²⁴⁸, a pochi giorni dalla

²⁴⁴ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 210, s/fasc. 7, *Varie*, Lettera di Cesare Gnudi, soprintendente alle Gallerie di Bologna, a Pietro Zampetti, 21.08.1959.

²⁴⁵ Cfr. iii, Lettera di Cesare Gnudi, soprintendente alle Gallerie di Bologna, a Pietro Zampetti, 02.10.1959.

²⁴⁶ Ivi, Lettera di D.A. Hoogendijk, mercante d'arte di Amsterdam, a Pietro Zampetti, 04.09.1959.

²⁴⁷ Ivi, Minuta della lettera di Pietro Zampetti a D.A. Hoogendijk, mercante d'arte di Amsterdam, 06.10.1959.

²⁴⁸ *Ibid*.

chiusura della mostra il dipinto arrivava effettivamente a Ca' Pesaro²⁴⁹ e il 5 novembre Zampetti pronunciava la tanto agognata "sentenza", confermandone la paternità a Fetti e riconoscendone una versione precedente a quella americana, sicuramente più tarda:

«Venezia, 5 novembre 1959

Egregio Signor Hoogendijk,

ho attentamente esaminato il Suo quadro del Fetti, qui giunto felicemente, e l'ho quindi messo a confronto con l'analogo dipinto del Museo di Kansas City.

Le misure delle due tavole sono pressoché identiche: quella americana è leggermente più stretta di circa un centimetro e mezzo. Anche l'impostazione generale è analoga e si può cogliere solo qualche trascurabile differenza tra loro: come il ramo d'albero fronzuto che appare in alto a sinistra del Suo dipinto e che manca nell'altro e l'alone di luce che colpisce la parte bassa del pilastro nel quadro di Kansas City e che non si trova invece nel Suo.

I due dipinti, invece, si differenziano notevolmente nella stesura del colore. In genere il quadro americano (anche perché sottoposto ad una pulitura molto profonda) appare più chiaro e i toni sono più intensamente luminosi. Nel Suo quadro i contrasti di luce ed ombre sono più evidenti e sostanziali.

Ad esempio, il grande pilastro centrale è quasi completamente immerso nell'ombra nel Suo quadro; invece, in quello americano, è colpito dalla luce, tanto che vi si possono vedere perfettamente i più minuti particolari della sua struttura a mattoni.

L'esame attento dei dettagli, della grafia del segno, del modo di stendere i colori, mi hanno portato al convincimento che entrambe le opere siano della stessa mano, cioè del Fetti. Come sopra detto, il dipinto di Sua proprietà è più contrastato nei toni.

Ad esempio, la figura femminile seduta a destra con i colombi sul grembo e così pure l'uomo barbuto che le sta accanto, in piedi, sul quadro americano hanno una luminosità diffusa; invece gli stessi personaggi, sul Suo dipinto rivelano dei colpi di luce sulla testa, sulle parti preminenti del volto, che contribuiscono a rendere più vivace il contrasto chiaroscurale.

Per concludere, a parte le condizioni di visione del colore, (il Suo dipinto, contrariamente a quello americano, è coperto da leggera patina ed osservato con la lente rivela qua e là delle piccole incrostazioni di sudiciume che certamente contribuiscono a farlo sembrare più scuro) sarei tentato a credere, proprio per tale differenziazione cromatica, che il Suo dipinto possa essere precedente a quello americano, cioè eseguito ancora sotto l'influenza della pittura romana post-caravaggesca, e, invece, l'altro più tardo dovrebbe appartenere all'ultimo periodo dell'artista, quand'era sotto l'ascendente dell'arte veneziana.

Questo potrebbe anche spiegare la ragione per cui il Suo quadro è firmato e l'altro non lo è.

Spero di averLe fatto cosa grata e di averLe detto tutto. Il quadro Le sarà immediatamente restituito.

Oggi parto per Londra. Avrei desiderato passare per Amsterdam e dirLe direttamente le mie impressioni sul quadro. Purtroppo il giorno 12 dovrò essere di ritorno e non mi è possibile quindi attuare il mio desiderio.

La prego di darmi assicurazione sul felice ritorno del quadro.

Con i migliori saluti. Pietro Zampetti²⁵⁰»

²⁴⁹ Come attestato dalla lettera indirizzata al direttore superiore della Dogana di Venezia (cfr. *ivi*, Lettera di Pietro Zampetti al direttore superiore della Dogana di Venezia, 26.10.1959.

²⁵⁰ Ivi, Minuta della lettera di Pietro Zampetti a D.A. Hoogendijk, mercante d'arte di Amsterdam, 05.11.1959.

3.3. «Probare, delectare et flectere»? Quali sorti per la pittura veneta del Seicento?

«In questi giorni, alcune note dive del cinema, accompagnate da attori e da altre personalità della cinematografia, hanno visitato la Mostra della Pittura del Seicento a Ca' Pesaro. Già una tra le più note attrici italiane, Giulietta Masina, in una sua recente presenza a Venezia ne aveva approfittato per vedere la Mostra, anzi aveva dichiarato alla stampa locale che la sua presenza a Venezia si doveva giustificare come un interesse particolare nei riguardi della pittura e specialmente dell'arte del Seicento.

L'esempio di questa nostra attrice pare sia stato seguito da altre personalità del cinema che si trovano in questi giorni al Lido in occasione dello svolgimento del Festival Cinematografico. Così dive e aspiranti dive presenti oggi a Venezia non hanno voluto sembrare di meno cogliendo l'occasione di portarsi a Ca' Pesaro per visitare questa grande rassegna, che ospita quanto di più rappresentativo e completo offra l'arte di questo secolo a Venezia.

Le fastose sale del Longhena sono quindi in questi giorni insolitamente animate. I visitatori, richiamati dall'attenzione di qualche nome celebre di attrice, incuriositi si affollavano dietro la scia dell'attrice accompagnandola sino alla sua uscita. È noto d'altra parte l'interesse che esiste nel mondo del cinema per le arti figurative e non è la prima volta che questo interesse si concreta in alcune dirette influenze nel campo del costume e delle immagini scenografiche che il cinema si serve nella sua espressione guardando i grandi esempi della pittura italiana. Si sa d'altronde che molte personalità del Cinema sono appassionati collezionisti di opere d'arte. Per domani, pare sia assicurata alla Mostra la presenza di una famosa diva francese, ben nota nell'ambiente del cinema e del teatro²⁵¹».

Non è dato conoscere l'identità della diva francese attesa alla mostra di Ca' Pesaro, ma questo foglio dattiloscritto sparso in mezzo ai comunicati stampa conservati presso l'Archivio Municipale della Celestia²⁵² suona come un tentativo, da parte degli organizzatori della mostra, di utilizzare furbescamente il nome della Masina per dare massima visibilità alla manifestazione, con lo scopo di attirare l'attenzione di un sempre maggior pubblico. E messe da parte le pur avvincenti considerazioni riguardanti l'influenza delle arti figurative su costumi e scenografie per il cinema o, ancora, sulla passione collezionistica di molte personalità del settore, rimane il fatto che al momento della chiusura gli incassi derivati dalla vendita dei biglietti di ingresso alla rassegna veneziana si assestavano sotto la soglia dei dieci milioni di lire, a fronte dei quindici indicati nel bilancio di previsione²⁵³. Di conseguenza, il deficit previsto inizialmente

²⁵¹ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, *Comunicati stampa*, Bozza comunicato stampa *Dive del cinema alla mostra del Seicento*, s.d.

²⁵² Da considerarsi la bozza del testo per l'ennesimo comunicato stampa, la pagina, che presenta qua e là delle correzioni a penna blu, risulta peraltro sprovvista dell'indicazione della data e delle testate giornalistiche a cui diffondere il messaggio per la pubblicazione. In compenso, nel numero de «Il Gazzettino» del 5 settembre veniva pubblicato un articolo in cui si sottolineava il proseguimento dell'afflusso di visitatori, sottolineando come la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, allora in corso, e le altre manifestazioni della stagione turistica avessero attirato «numerosi critici, registi ed attori» in visita alla rassegna (La Mostra del Seicento a Ca' Pesaro, «Il Gazzettino», 5 settembre 1959, p. 5).

²⁵³ Queste erano le somme indicate nel Consuntivo del 5 novembre 1960: Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 218, s/fasc. 16, "Organizzazione" – Ordinanze, Consuntivo della "Mostra del Seicento a Venezia" del 05.11.1960 (ma si veda anche la nota 61, p. 28, del presente studio). Da un'altra lettera inviata alla segreteria generale del Comune apprendiamo, inoltre, che Zampetti proponeva di ridurre il prezzo del biglietto d'ingresso alle collezioni permanenti, temporaneamente sacrificate per lasciar posto alla rassegna, da 100 a 50 lire: «In occasione della Mostra del Seicento che ha luogo a Ca' Pesaro, è stato necessario ridurre notevolmente il numero delle opere normalmente esposte nella Galleria d'Arte Moderna per cedere il posto a quelle della Mostra che occupano l'intero primo piano e altre sale degli altri due. Proporrei pertanto che il prezzo del biglietto d'ingresso alla Galleria d'Arte Moderna fosse equamente ridotto, rilasciando indistintamente ai visitatori, nei giorni feriali e festivi, il normale biglietto a riduzione di L. 50. – in sostituzione di quello intero

per la gestione della rassegna, e di cui doveva farsi carico il Comune, saliva da trenta a trentacinque milioni²⁵⁴, andando a gravare sul bilancio generale che non era già dei più rosei.

Debiti a parte, un ritorno d'immagine doveva essere sentito come necessario da parte dell'organizzazione dell'esposizione, tacciata di essere noiosa e strabordante di opere che finivano per stancare e disorientare lo spettatore messo davanti a un secolo e a un contesto artistico – ossia il Seicento veneziano – che gli era molto poco familiare, se non pressoché sconosciuto. È quanto emerge, nitidamente, dagli articoli di Leonardo Borgese e Renzo Biasion:

«Che dunque piacerà sì e no e darà spunto a polemiche e a contrasti d'ogni genere. I visitatori della vernice erano già abbastanza perplessi e affaticati e si ripetevano la domanda: perché questa mostra né molto bella né molto divertente, inferiore di gran lunga alle altre veneziane del passato, sebbene non vi manchino opere assai belle e assai divertenti? Parecchi rispondevano citando il tal critico che nega non solo un Seicento veneziano, ma addirittura un Seicento a Venezia. Parecchi riprendevano il logoro schema scolastico con la venuta a Venezia dei tre forestieri rinsanguatori, e anticipatori del Settecento, del romano Domenico Fetti, del tedesco Jan Liss, del genovese Bernardo Strozzi.

Parecchi riprendevano le dichiarazioni di Nicola Ivanoff, studioso del Seicento veneziano e appoggiato dal Fiocco: «Così fra l'arte del Cinque e del Settecento non vi fu a Venezia una soluzione di continuità. La scultura fa capo a Vittoria; la architettura a Sansovino; come la pittura a Tiziano, Bassano, Tintoretto e Veronese. Nell'epoca barocca gli stranieri ed i forestieri – un Le Court come un Mazzoni e tanti altri – accorrevano sulle lagune per una libera scelta d'arte. Essi erano già convertiti a Venezia, in partenza». Quasi conferma implicita che di un Seicento veneziano «nuovo» non si possa parlare²⁵⁵».

«Tre grosse rassegne di arte antica, a Roma, A Bologna e a Venezia, caratterizzano l'inizio dell'estate.

[...]

È il momento dell'arte antica, in particolare del Seicento. A questo secolo poco conosciuto, alla sua pittura, Bologna ha aperto le sale dell'Archiginnasio e ora Venezia apre quelle di palazzo Pesaro.

Della mostra di Roma, dedicata al Settecento, abbiamo già parlato (*Oggi* n. 15); trascurando tuttavia di elencare gli immancabili difetti di una rassegna tanto vasta da togliere il respiro. Il maggiore dei quali, a nostro parere, consisteva nella fatica che imponeva al pubblico non disposto a girarla in fretta, a "sorvolare". Il pubblico, in genere, non vuole troppi quadri, troppa roba. Il troppo stanca e disorienta, impedisce di gustare adeguatamente il bello. Una maggior scelta, rivolta esclusivamente alla qualità, sarebbe auspicabile. Invece c'è la tendenza ad abbondare, a fare le mostre più per lo studioso che per l'uomo comune. Ciò vale anche per Bologna e Venezia. Cataloghi, poi, enormi. Ottimi per l'esperto, ma inutili per il pubblico. Perché non stampare, a parte, poche pagine di notizie utili, anzi necessarie, a tutti? Se si mettono i manifesti di queste rassegne nei corridoi delle stazioni, nei caffè e per le strade, se si rendono note alla fine le cifre dei visitatori, significa che si desidera che le visiti il grande pubblico, l'unico, in fondo, che paga il biglietto d'entrata. E allora perché non andargli incontro?²⁵⁶»

di L. 100.-» (AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 217, s/fasc. 16, Corrispondenza, Minuta della lettera inviata da Pietro Zampetti alla segreteria generale del Comune, 30.06.1959).

²⁵⁴ Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 218, s/fasc. 16, "Organizzazione" – Ordinanze, Consuntivo della "Mostra del Seicento a Venezia" cit.

²⁵⁵ ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Corriere della Sera», Seri dubbi sul quadro 120 alla Mostra del Seicento a Venezia cit., p. 5.

²⁵⁶ ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Oggi», *Troppi quadri stancano il pubblico*. *Tre mostre* cit. Dissente, in parte, da tale giudizio Benedict Nicolson, secondo il quale, contrariamente alla mostra veneziana che aveva «creato confusione nella mente del pubblico», la rassegna bolognese era riuscita a «fornire un resoconto il più chiaro possibile del contributo di ciascun artista» grazie a una selezione più oculata delle opere (NICOLSON 1959, p. 287).

Linda Borean ha debitamente puntualizzato come il limite più vistoso e l'aspetto più ostico di una così ampia e spesso sbilanciata selezione (comprendente più di trecento pezzi tra dipinti e disegni) risiedessero nell'impostazione metodologica di Zampetti che, come si è già ricordato, si focalizzava in modo quasi ossessivo sui problemi di attribuzione²⁵⁷, includenti anche qualche significativo inciampo.

In mezzo a una lunga serie di giudizi più o meno severi espressi dalla critica, incline a ritenere la mostra «ricca, piena, zeppa e non di agevole percorso e visione²⁵⁸», connotata da una cronologia di non facile comprensione e una topografia degli artisti spesso equivoca (le cui opere, come si è già potuto osservare, si trovavano talvolta sparpagliate in modo arbitrario²⁵⁹), spicca il giudizio di Antonio Morassi. Voce fuori dal coro, con estrema lucidità lo storico dell'arte mette sul piatto della bilancia pregi e difetti della rassegna veneziana, spianando la strada agli studi successivi. E dopo aver riproposto il quesito «se queste «Biennali retrospettive» del Comune debbano essere destinate agli studiosi dell'arte oppure al grande pubblico²⁶⁰», Morassi sembra comprendere appieno le difficoltà intrinseche alla coraggiosa scelta di esporre un secolo e una "scuola" pittorica che erano stati, fino ad allora, molto poco esplorati.

«La vastità e complessità del tema imponeva agli organizzatori un largo raggio d'apertura, diciamo così, su tutti i fronti [...]. L'imperativo categorico era, in sostanza, di portar luce sulla pittura veneta del Seicento, un periodo così dibattuto e, diciamo pure, ben lontano ancora dal potersi considerare totalmente esplorato. Impegno di grande responsabilità, è ovvio, e comportante il rischio, appunto, di risultare nei fatti una manifestazione, come s'è detto all'inizio, destinata più all'attenzione degli specializzati che non all'immediato godimento del pubblico. Fu deciso dunque, a via di mezzo, che il Seicento veneziano mettesse in tavola le sue carte [...].

La rassegna risultò pertanto, più che un 'concentrato' od un 'estratto' delle cose più rilevanti, una rassegna esplorativa e di sondaggio. Che così si sia scelta la strada maestra, personalmente sono propenso a credere. Per tutti gli studiosi di storia dell'arte, in genere, e per quelli della pittura veneta in ispecie, la Mostra fu una vera manna: e noi non saremo mai abbastanza grati a Pietro Zampetti, che l'ha ordinata (coadiuvato da Pignatti, Mariacher, Pilo), per averci offerto una occasione, altrimenti inimmaginabile, di veder adunate insieme e di poterle studiare davvicino, tante opere interessantissime. Certo, per il vasto pubblico, la mostra si presentava troppo folta di opere e, ovviamente, non tutte dello stesso alto livello qualitativo, per non rimanere alquanto disorientato. Tuttavia è innegabile che anche quella parte dei visitatori che si avvicinò alla grande rassegna con 'intelletto d'amore', anch'essa ne trasse profitto di cultura e di godimento estetico²⁶¹».

La mostra rappresentò, in effetti, una «vera manna» per l'avanzamento degli studi sul Seicento artistico lagunare, e come evidenziato, ancora, da Linda Borean, «pure gli scettici riconobbero che la rassegna poteva considerarsi un invito [...] a ripensare il giudizio sul Seicento veneziano, ad aprire quello che Nicolson aveva definito «closed

dipinti esposti (ibid.).

²⁵⁷ Cfr. BOREAN 2019a, p. 306. Qui è particolarmente indicato citare l'opinione di Giuseppe Sciortino, che sulle pagine de La Fiera Letteraria afferma che la mostra presentava «argomenti da studiare più che autori e opere da godere» (ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «La Fiera Letteraria», Pittura del Seicento a Venezia cit.).

²⁵⁸ ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Corriere della Sera», *Seri dubbi sul quadro 120 alla Mostra del Seicento a Venezia* cit., p. 5. ²⁵⁹ *Ibid.* Borgese sottolinea, inoltre, la mancanza di cartellini e di come molti numeri non corrispondessero con quelli dei

²⁶⁰ MORASSI 1959-1960, p.269.

²⁶¹ Ivi, pp. 269-270.

book»²⁶²». Tra di essi la studiosa ricorda, tutt'altro che incidentalmente, proprio Longhi, già autore di quella secca stroncatura pubblicata all'interno del *Viatico* (1946) e che, nell'editoriale del 1959 intitolato *Mostre e musei*, sembrava ritornare sui suoi passi giudicando l'operazione di Zampetti «utile per formarsi un'idea di una strana impuntatura mentale in una città che così lungamente aveva dominato nell'arte²⁶³»²⁶⁴. Dopodiché fu la volta del dizionario *I pittori del Seicento veneto* (1967) curato da Carlo Donzelli e Giuseppe Maria Pilo e, in un secondo momento, della grandiosa impresa di Pallucchini intitolata *La pittura veneziana del Seicento* (1981)²⁶⁵.

Lungi dal rimanere un fenomeno provinciale o nazionale, la mostra di Ca' Pesaro era riuscita, soprattutto, nell'impresa di accendere l'interesse su questa produzione pittorica negli studiosi stranieri. Come ricordato da Nathalie Volle, l'esposizione aveva rappresentato il germe di quei "tournées d'inspection" effettuati negli anni Sessanta da Michel Laclotte, il quale si era avventurato nella ricerca ed identificazione di opere del Seicento veneto nei musei di provincia francesi, riscoprendo dipinti come la Giuditta e Oloferne di Pietro Vecchia del museo di Belle Arti di Grenoble o, ancora, il Pan e Apollo di Johann Carl Loth, conservato a Caen²⁶⁶.

Era stato, del resto, il predecessore di Laclotte alla direzione del dipartimento di pittura del Louvre, ossia Germain Bazin, a rivolgere a Zampetti parole di gratitudine e ammirazione in quella che può essere considerata una reazione a caldo, subito dopo la visita all'esposizione:

«Mon cher collègue,

Je ne saurais assez vous dire quel souvenir ému je garde de quelques heures que j'ai passées à Venise grâce à votre aimable pensée.

J'ai été littéralement passionné par l'exposition que vous avez réalisée ; parmi toutes celles qu'il m'a été donné de voir, c'est certainement une de celles qui m'ont le plus appris de choses et communiqué d'émotion. Je suis heureux de vous en féliciter encore une fois bien vivement²⁶⁷».

Anche André Chastel nel recensire la mostra sulle pagine de «Le Monde», accoglieva con entusiasmo l'operazione veneziana, elogiando gli sforzi perpetrati dagli studiosi per riportare agli onori i rappresentanti più illustri e le più importanti correnti e scuole del Seicento pittorico italiano, ancora vittime, purtroppo, dell'ostracismo messo in atto dalla stampa da ben «due o tre generazioni. Contemporaneamente,

²⁶² BOREAN 2019a, p. 306. Per la citazione da Nicolson cfr. NICOLSON 1959, p. 287.

²⁶³ LONGHI 1985 [1959], p. 69.

²⁶⁴ Cfr. BOREAN 2019a, p. 306.

²⁶⁵ Qui ci si riferisce sempre alla lettura interpretativa offerta da Borean: *ini*, p. 307 (per i volumi di Pallucchini cfr. PALLUC-CHINI 1981).

²⁶⁶ VOLLE 2018, p. 75.

²⁶⁷ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 207, s/fasc. 4, *Prestiti Estero*, Lettera di Germain Bazin, conservatore capo del Dipartimento di Pittura e dei Disegni del museo del Louvre, a Pietro Zampetti, 23.10.1959.

²⁶⁸ Cfr. «Le Monde» – Parigi, UN LARGE PLAIDOYER en faveur de la peinture vénitienne du dix-septième siècle cit.

lo studioso non poteva fare a meno di rilevare come in quei giorni a Venezia l'atmosfera fosse nervosa e un po' tesa, costellata da una serie di polemiche sorte proprio al momento dell'inaugurazione²⁶⁹.

«Il goldoniano professor Fiocco, acceso, avido, scattante, eppure tutt'a un tratto, remissivo e accomodante, e infine generoso, quasi patetico e lirico se concluda sull'arte e sull'ideale, trovò subito modo di annunciare che la Mostra della Pittura del Seicento a Venezia avrà un cammino pieno di spine; profezia che, del resto, manifestò anche durante la vernice a Ca' Pesaro, un po' strillando, un po' lacrimando per non essere stato abbastanza consultato o per non esserlo stato affatto²⁷⁰».

Sono sufficienti queste poche righe scritte da Leonardo Borgese a testimoniare, con qualche nota di colore, il risentimento di Giuseppe Fiocco, presente al vernissage della mostra, per essere stato pressoché escluso dalla scelta delle opere²⁷¹. E a dire il vero le ragioni di una simile acrimonia da parte di colui che – è bene ricordarlo – era stato uno dei principali artefici della rivalutazione critica del Seicento artistico veneziano non sembrano neppure infondate. Si consideri lo scambio epistolare intercorso proprio tra Fiocco e Zampetti a partire dal 12 gennaio 1959²⁷². Una volta contattato, arrivava tempestiva la risposta di Fiocco giungeva tempestiva al direttore della mostra con segnalazioni accurate circa gli specialisti da convocare o, comunque, da tenere in considerazione per la commissione per l'estero, tra i quali comparivano i nomi di Hermann Voss, Charles Sterling, Gerhard Ewald, poi esclusi dalla selezione finale:

«Caro Zampetti,

sono lieto della scelta per quanto si tratti di un campo molto difficile. Lo ha dimostrato l'orribile sezione veneziana della Mostra del '600 a Roma.

È un campo che ha pochi specialisti quotati, ti nomino i più benemeriti e valevoli, perché con il loro aiuto, se è possibile di averlo, si raduni un panorama di opere non solo indiscutibili da tutti i lati, ma rappresentativi; il '600 veneziano bisogna imporlo in quanto quasi non conosciuto.

Le persone che mi pare siano da aggregare accanto a me per una sicura riuscita sono queste: Voss e Steinbart per la Germania, Sterling per la Francia, Kurz per l'Inghilterra, Ivanoff accanto a me per il Veneto.

In sottordine da interrogare, Ewald per Carlo Loth del quale è specialista e, intorno a cui ha preparato una monografia che verrà presto pubblicata, giovane che attende a Firenze al '600 toscano.

20) 1000

²⁶⁹ *Ibid*.

²⁷⁰ ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «Corriere della Sera», Seri dubbi sul quadro 120 alla Mostra del Seicento a Venezia cit., p. 5.

²⁷¹ Sull'estromissione di Fiocco si veda anche la recensione di Marziano Bernardi apparsa su «La Stampa»: «Quanto al presente, certo favorevoli al riesame sono in quest'occasione i più illustri e appassionati studiosi del Barocco veneziano, dal Voss all'Ivanoff (di cui sta per uscire, nel prossimo volume della «Fondazione Giorgio Cini», sulla «Civiltà veneziana nell'età barocca», un penetrantissimo saggio, favoritoci in bozze, che tratta precisamente dell'arte e della critica d'arte nella Venezia del Seicento); e particolarmente il Fiocco, il quale però – estraneo, ci ha dichiarato, alla scelta delle opere – avrebbe preferito una selezione molto più severa, che puntasse soltanto su quei pochi pittori ai quali veramente può affidarsi quella continuità di idee e di espressioni plastiche, cioè di civiltà figurativa, che l'Ivanoff scorge «fra l'arte del Cinque e del Settecento a Venezia», e che a noi sembra si scorga con molto stento» (ACP, MOSTRA Seicento, Fasc. A, da «La Stampa», Il fastoso spettacolo barocco della pittura del Seicento veneto cit., p. 3).

²⁷² Cfr. AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, Commissione Consultiva, Annotazione recante la dicitura: In data 12 gennaio 1959 il prof. Zampetti ha scritto – a mano – una lettera al prof. Fiocco relativa alla Mostra del "Seicento Veneziano" (non c'è minuta).

La disgrazia che ha colpito il nostro caro Pallucchini, ritarda naturalmente un primo incontro, credo che questo darà modo di preparare le cose con l'aiuto dei bravi studiosi locali di cui mi hai fatto il nome e che naturalmente saranno ottimi compagni del nostro lavoro.

In attesa di essere presto convocato perché l'opera urge ed è improba, ti mando con i migliori auguri e con grande gioia per l'impresa iniziata che tanto mi sta a cuore i più cordiali saluti

Il tuo

Giuseppe Fiocco²⁷³»

Non si hanno informazioni più precise sulla «disgrazia» che avrebbe colpito Rodolfo Pallucchini e che andava a ritardare il primo incontro tra studiosi; tuttavia, trattandosi di una missiva datata 28 gennaio, si è portati a credere che, forse per antipatie personali, Fiocco fosse stato tenuto all'oscuro dello svolgimento della prima seduta della commissione consultiva, riunitasi più di dieci giorni prima, e in cui si era già molto discusso, come si è visto, in merito agli artisti e alle opere da scegliere. L'inganno trova conferma nella lettera del 3 febbraio, con la quale Zampetti convocava Fiocco a quella che indicava come la «prima riunione» (ma si trattava, in realtà, della seconda) prevista per sabato 7 febbraio. Il direttore della mostra chiariva anche che la riunione avrebbe avuto «carattere ufficioso, in attesa che il Commissario Prefettizio» diramasse le nomine²⁷⁴.

Sappiamo che Fiocco non prese parte a quell'incontro²⁷⁵; tuttavia, proprio il giorno prima, scriveva a Zampetti per convincerlo ad accogliere Nicola Ivanoff nel gruppo degli studiosi coinvolti:

«Caro Zampetti,

ti ringrazio della tua lettera del 2 febbraio: non ho però avuto risposta alla mia del 28 u.s.

Permetti che mi dolga di non vedere chiamato (sebbene in una riunione che ha carattere ufficioso) se non gli specialisti che ti ho nominato, almeno quello valoroso che abbiamo sulla piazza, cioè il Prof. Nicola Ivanoff, che potrebbe essere invitato oggi stesso.

La sua necessità mi è stata indicata da quegli elenchi che mi hai cortesemente inviato, per quanto "di valore puramente indicativo".

Anche il recentissimo volume di Rudolf Wittkower: Art and Architecture in Italy, nei capitoli dedicati all'arte veneta del '600, si basa continuamente sugli studi di Ivanoff, che cita ad ogni pagina.

Dico ciò per l'interesse vivissimo che abbiamo tutti (e specialmente ho io) per la buona riuscita di una mostra che deve essere rivendicazione sicura, che rimedi al disastro di quella fatta a Roma.

Con i più cordiali saluti Giuseppe Fiocco²⁷⁶»

²⁷³ AMV, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 206, s/fasc. 3, *Commissione Consultiva*, Lettera del prof. Giuseppe Fiocco a Pietro Zampetti, 28.01.1959.

²⁷⁴ Ivi, Lettera di Pietro Zampetti al prof. Giuseppe Fiocco, 02.02.1959.

²⁷⁵ Se ne trova conferma sia nel verbale della riunione del 7 febbraio 1959 (*ivi*, Verbale della seduta del 7 febbraio 1959 cit., p. 1), sia nel telegramma inviato da Fiocco la mattina stessa del 7 febbraio, in cui comunica la sua assenza, trattandosi soltanto di una seduta preliminare (*ivi*, Telegramma inviato dal prof. Giuseppe Fiocco a Pietro Zampetti, 07.02.1959).

²⁷⁶ Ivi, Lettera del prof. Giuseppe Fiocco a Pietro Zampetti, 06.02.1959.

Zampetti rassicurava il professore, dicendogli, di aver preso contatti già da tempo con Ivanoff²⁷⁷: in effetti, i due studiosi venivano poi puntualmente registrati tra i presenti a partire dal terzo incontro tra i commissari, svoltosi il 18 febbraio seguente, e probabilmente integrati a tutti gli effetti tra i commissari. E se, come si è appurato, a Ivanoff andava sicuramente il merito di aver segnalato due opere fondamentali come il Ritratto di Lodovico Widmann (fig. 28) di Tinelli e il Convito di Baldassarre (fig. 34) di Mazzoni (che purtroppo non arrivarono in mostra), non si può negare che il vero regista della mostra, insieme a Zampetti, fu Rodolfo Pallucchini. Sebbene, infatti, la commissione potesse contare su nomi autorevoli – basti menzionare, oltre a Fiocco e Ivanoff, Luigi Coletti, Giuseppe De Logu, Roberto Longhi, Antonio Morassi, Vittorio Moschini, Francesco Valcanover²⁷⁸ – com'è già stato sottolineato, a più riprese, è Pallucchini a prodigare instancabilmente consigli sugli artisti da rappresentare e sul numero di opere, o ancora ad indicare i pezzi, a suo giudizio, più importanti²⁷⁹. È quanto ricorda del resto, a distanza di quarant'anni, proprio Zampetti nel suo intervento in ricordo di colui che deve considerarsi, a tutti gli effetti, una delle voci più autorevoli per la storia dell'arte veneta del Seicento. E così, oltre a ricordare Ileana Chiappini di Sorio e Lina Frizziero per le ricerche d'archivio, e coloro che erano stati i suoi più stretti collaboratori nel portare a compimento l'impresa, ossia Terisio Pignatti per la curatela della sezione dei disegni, Giovanni Mariacher e Giuseppe Maria Pilo in qualità di segretario, l'ottantascienne Zampetti riserva la sua più alta stima ed esprime la massima riconoscenza a Pallucchini:

«L'opera e l'esperienza di Pallucchini ebbero particolare importanza, nel 1959, quando organizzai la mostra della pittura del Seicento a Venezia. L'argomento era abbastanza nuovo, perché fino allora la pittura del Seicento a Venezia era stata abbastanza trascurata (basterà qui accennare quanto ne dice il Longhi, appunto, in quel suo *Viatico*). Si trattava di rivedere tutto da capo, anche sulla base degli studi più recenti del Fiocco, dell'Ivanoff e dello stesso Pallucchini. Mentre fino a quella data le mostre erano curate totalmente da me, ora, data la varietà e complessità dell'argomento, chiamai a collaborare i colleghi delle Belle Arti del Comune: Giovanni Mariacher, direttore del Museo Correr, Terisio Pignatti e il giovane Giuseppe Maria Pilo, che allora dette le prime prove della sua capacità e della sua preparazione. Le ricerche d'archivio poi, furono affidate a Ileana Chiappini di Sorio e Lina Frizziero: la prima entrava, in quella occasione, a far parte del gruppo di studiosi della Direzione delle Belle Arti, dopo aver dato prova della sua bravura, specie ritrovando i documenti della fino allora ignorata presenza di Carlo Crivelli a Zara, con la conseguente apertura alla conoscenza di quella che poi ho chiamato "Cultura Adriatica", fiorita tra le due sponde²⁸⁰».

²⁷⁷ Cfr. ivi, Lettera di Pietro Zampetti al prof. Giuseppe Fiocco, 06.02.1959: «Non è esatto, caro Fiocco, che io non abbia risposto alla Sua lettera del 28, perché anzi nella mia La ringraziavo dei Suoi preziosi consigli. Col prof. Ivanoff ho del resto già parlato da tempo e sono certo ch'egli vorrà darci la Sua collaborazione ch'io ritengo veramente essenziale».

²⁷⁸ Un caso a parte è quello costituito da Terisio Pignatti, in quanto impegnato in maniera pressoché esclusiva nell'allestimento della sezione dei disegni.

²⁷⁹ Qui si veda, in particolare, quanto registrato a p. 79.

²⁸⁰ ZAMPETTI 2001, p. 112.

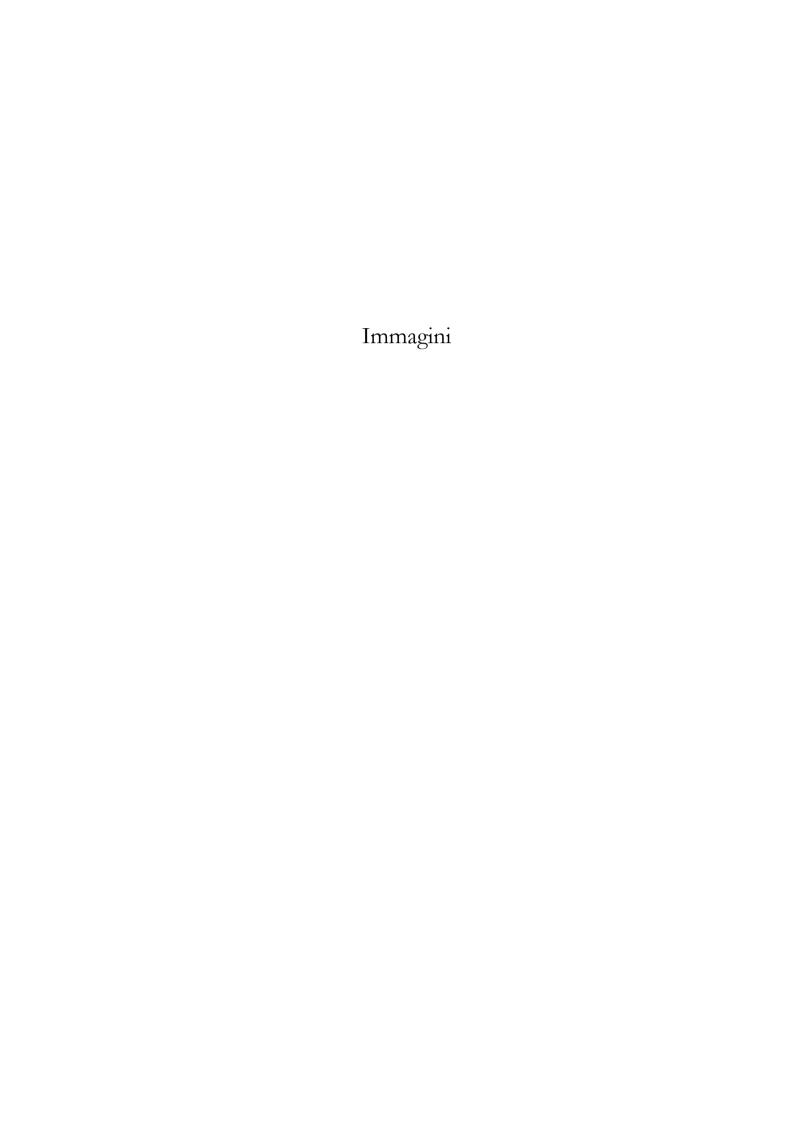




Fig. 1. Mappa topografica *Mostra della pittura del 600 a Venezia e nel Veneto* (1959), Venezia, Archivio Ca' Pesaro



Fig. 2. Proposta affissione degli striscioni di propaganda nella stazione di Venezia Santa Lucia (1959), Venezia, Archivio Storico – Comune di Venezia



Fig. 3. Uno dei concerti tenutisi nel salone di Ca' Pesaro (1959), Fotografie Alpa Studio, Venezia, Archivio Storico – Comune di Venezia



Fig. 3 bis. Uno dei concerti tenutisi nel salone di Ca' Pesaro (1959), Fotografie Alpa Studio, Venezia, Archivio Storico – Comune di Venezia

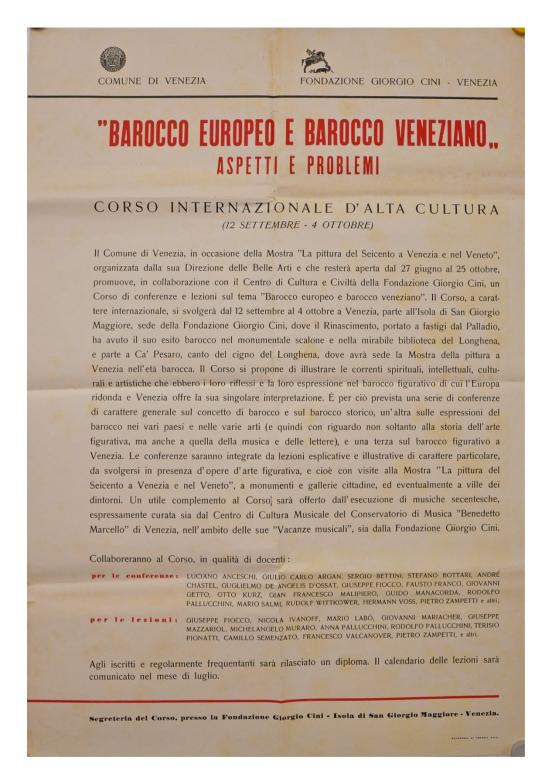


Fig. 4. Manifesto del Corso Internazionale di Alta Cultura sul Barocco Europeo e Barocco Veneziano (1959), Venezia, Archivio Storico – Comune di Venezia Ca' Pesaro

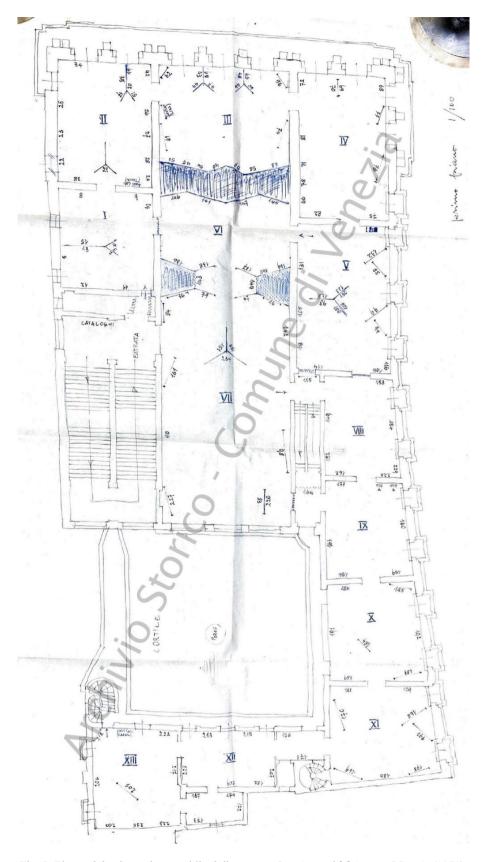


Fig. 5. Pianta del primo piano nobile della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Venezia, Archivio Storico – Comune di Venezia

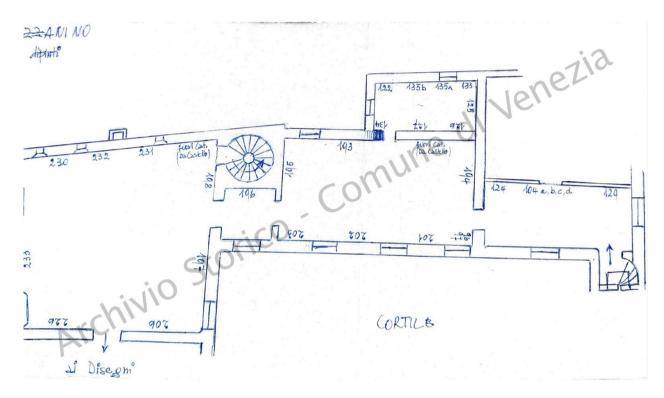


Fig. 6. Pianta del mezzanino della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Sale dei dipinti, Venezia, Archivio Storico – Comune di Venezia



Fig. 7. Veduta della Sala I della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 8. Veduta della Sala II della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 9. Veduta della Sala III della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 10. Veduta della Sala III della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 11. Veduta della Sala IV della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 12. Veduta della Sala V della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 13. Veduta della Sala VI della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 14. Veduta della Sala VI della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 15. Veduta della Sala VII della mostra *La pittura del Seicento a V enezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 16. Veduta della Sala VII della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 17. Veduta della Sala X della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 18. Veduta della Sala XI della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 19. Veduta della Sala XIII della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 20. Veduta della Prima Sala del mezzanino della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 21. Veduta di una sala della Sezione dei Disegni della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959), Foto Giacomelli 1959, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale – Fondazione Musei Civici di Venezia



Fig. 22. Guido Perocco e altre persone di spalle davanti al dipinto raffigurante Pasquale Cicogna che assiste alla messa di Palma il Giovane, proveniente dall'Oratorio dei Crociferi, nella Sala I della mostra La pittura del Seicento a Venezia (vernissage del 23 giugno 1959)



Fig. 23. Mauro Pellicioli, Rodolfo Pallucchini e Marco Valsecchi davanti al dipinto di Francesco Maffei *Tobiolo e l'angelo* nella Sala VI della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (vernissage del 23 giugno 1959)



Fig. 24. Marco Valsecchi, Giuseppe Marchiori e Rodolfo Pallucchini davanti al dipinto di Giovanni Carboncino *Il miracolo del beato Susone* nella Sala di Studio della mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (vernissage del 23 giugno 1959)



Fig. 25. Campioni di tessuto per le quinte in velluto della mostra forniti dalla ditta Tropeani (successori di Filippo Haas & Figli), Venezia, Archivio Storico – Comune di Venezia

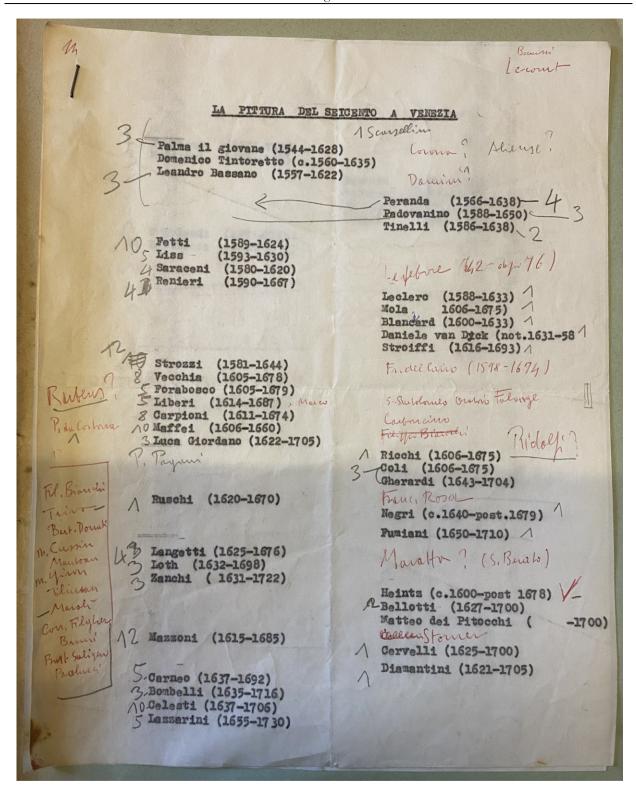


Fig. 26. Copia dell'elenco di massima degli artisti da esporre appartenuta a Vittorio Moschini (16 gennaio 1959), Venezia, Archivio storico della Direzione regionale Musei Veneto, *Mostre d'Arte 1959*, fasc. 15

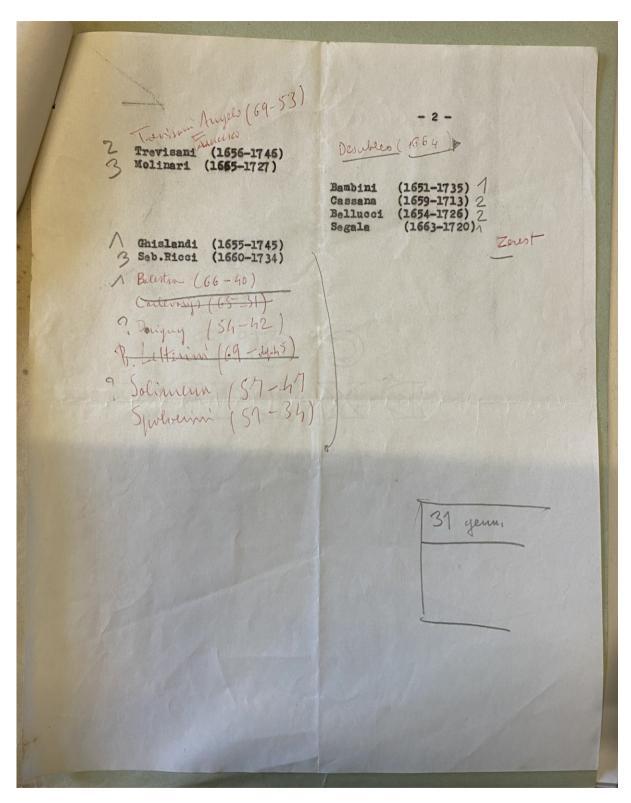


Fig. 27. Copia dell'elenco di massima degli artisti da esporre appartenuta a Vittorio Moschini (16 gennaio 1959), Archivio storico della Direzione regionale Musei Veneto, *Mostre d'Arte 1959*, fasc. 15



Fig. 28. Tiberio Tinelli, *Ritratto di Lodovico Widmann*, 1637 circa, Washington, National Gallery of Art, inv. 1946.6.1



Fig. 29. Johann Liss, Visione di San Gerolamo, 1627, Venezia, chiesa di San Nicola da Tolentino



Fig. 30. Claude Vignon, Adorazione dei Magi, 1619 circa, Dayton, Dayton Art Institute



Fig. 31. Johann Liss, Mosè salvato dalle acque, 1626-1627, Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. P.22



Fig. 32. Bernardo Strozzi, Ratto di Europa, 1640-1644, Poznań, Muzeum Narodowe



Fig. 33. Francesco Maffei, *Traslazione dei corpi di san Dominatore, san Paolo e sant'Anastasio vescovi di Brescia*, 1645-1646 circa, Brescia, Duomo vecchio



Fig. 34. Sebastiano Mazzoni, *Convito di Baldassarre*, 1660, Washington, Smithsonian American Art Museum, inv. 1929.6.89



Fig. 35. Guido Cagnacci, *Morte di Cleopatra*, post 1659, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 260

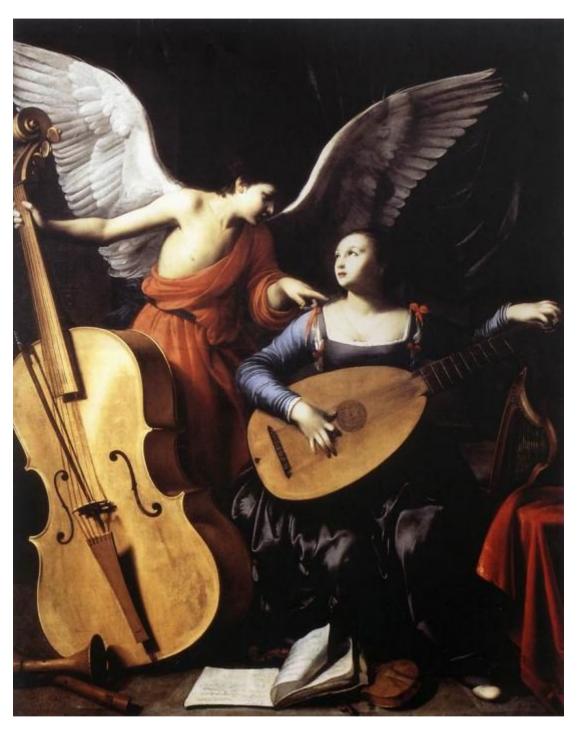


Fig. 36. Carlo Saraceni, *Santa Cecilia e l'angelo*, 1610 circa, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, inv. 1367

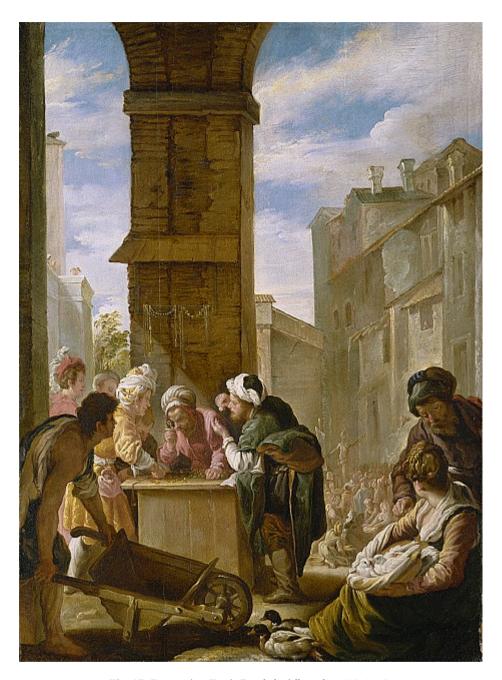
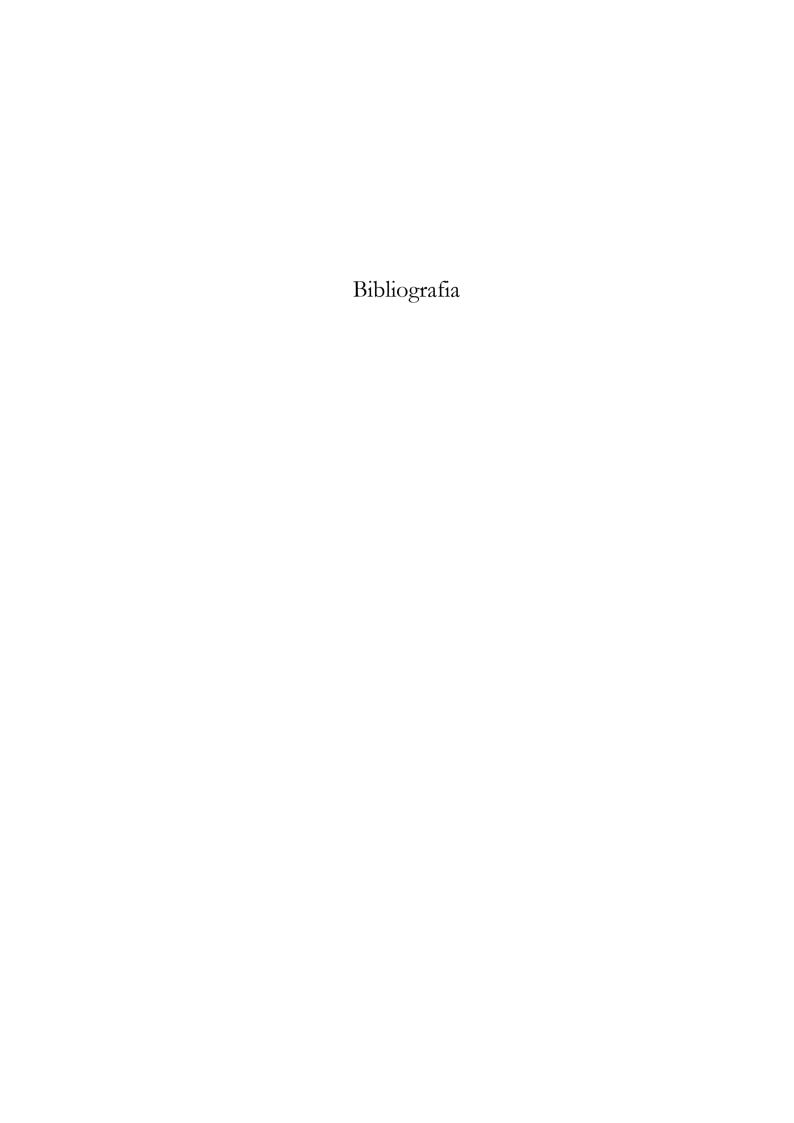


Fig. 37. Domenico Fetti, *Parabola della perla*, 1618-1619, Kansas City, The Nelson–Atkins Museum of Art, inv. 48-43



Fonti

Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Archivio Roberto Longhi, II, 48, fasc. Zampetti, P.

Venezia, Archivio Ca' Pesaro (ACP), MOSTRA Seicento, Fasc. A.

Venezia, Archivio Ca' Pesaro (ACP), Mostra Pittura 600 a Venezia, Fasc. B.

Venezia (Celestia), Archivio municipale (AMV), 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 205-219, s/fasc. 1-17.

Venezia (Palazzo Ducale), Archivio regionale Architettura, belle arti e paesaggio (SABAP-VE-LAG), fasc. *Venezia S. Croce Anagr. Ca' Pesaro*, oggetto: *Restauro*, prot. N. 2075.

Venezia, Archivio storico della Direzione regionale Musei Veneto (ASDMV), *Mostre d'Arte 1959*, fasc. 15.

Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia, *Archivio Fotografico di Palazzo Ducale (Archivio Fotografico* MUVE), Foto Giacomelli 1959, AF PD 02/C – 02.

Venezia, Ateneo Veneto (AV), Archivio personale Pietro Zampetti, Busta 15, fasc. 4.

Venezia, Ateneo Veneto (AV), Archivio personale Pietro Zampetti, Busta 22, fasc. 1.

Venezia, Ateneo Veneto (AV), Archivio personale Pietro Zampetti, Busta 27.

Venezia, Ateneo Veneto (AV), Archivio personale Pietro Zampetti, Busta 35, fasc. 6.

Venezia, Ateneo Veneto (AV), Archivio personale Pietro Zampetti, Busta 63, fasc. 2.

Università degli Studi di Udine, Biblioteca umanistica e della formazione, *Archivio Rodolfo Pallucchini*, I. *Carteggio, b. 8, Corrispondenza degli anni 1958-1960*, fasc. 1-2, *1958-1959*, sfasc. *Zampetti Pietro*.

Studi

ABRAM 2019

S. Abram, La mostra del Barocco piemontese del 1937, in M. Di Macco, G. Dardanello (a cura di), Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento, Genova 2019, pp. 5-33.

AIELLO 2019

P. Aiello, Caravaggio 1951, Milano 2019.

Аікема 1990

B. Aikema, Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice, Firenze 1990.

Амісо 2010а

F. Amico, Firenze 1922: dal Seicento al contemporaneo, in A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini (a cura di), Novecento sedotto, Firenze 2010, pp. 57-68.

AMICO 2010b

F. Amico, Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922, in G. De Lorenzi (a cura di), Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento, Roma 2010, pp. 37-59.

ASKEW 1961

P. Askew, The Parable Paintings of Domenico Fetti, «The Art Bulletin», XLIII, 1961, 1, pp. 21-45.

Aurigemma 2010

M.G. Aurigemma, *Pensionante del Saraceni*', in A. Zuccari (a cura di), *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, Milano 2010, II, pp. 553-561.

BALESTRIERI 2000

E. Balestrieri (a cura di), Egle Renata Trincanato, Venezia-Mestre 2000.

BALESTRIERI 2002

E. Balistreri, Le Corbusier, Neutra, Samonà, Scarpa, Trincanato, Wright e Venezia. Documenti, progetti, scritti, testimonianze dall'Archivio Trincanato, Mestre 2002.

BALESTRIERI 2015

E. Balestrieri (a cura di), Le Corbusier, Neutra, Scarpa e Wright. Architetti modernisti a Venezia. Documenti, progetti, scritti e testimonianze dall'archivio di Egle Trincanato, Roma 2015.

BENASSAI 1999

P. Benassai, Sebastiano Mazzoni, Firenze 1999.

BENASSAI 2019 [1999]

P. Benassai, Sebastiano Mazzoni (1611-1678), Soncino 2019.

BOREAN 2014

L. Borean, "Per dover far moderna Galaria". Marco Boschini e gli artisti del suo tempo, in E. M. Dal Pozzolo (a cura di), Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca, atti del convegno di studi (Verona, Università degli Studi, Dipartimento TeSIS, Museo di Castelvecchio, 19 - 20 giugno 2014), Treviso 2014, pp. 190-203.

BOREAN 2018

L. Borean, 5. Portraits et autoportraits, in L. Borean, S. Mason (a cura di), Rencontres à Venise. Etrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch, 29 giugno – 1 ottobre 2018), Cinisello Balsamo 2018, pp. 186-189.

BOREAN 2019a

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.

BOREAN 2019b

L. Borean, Bernardo Strozzi a Venezia tra mestiere, collezionismo e mercato nel Sei e Settecento, in A. Orlando, D. Sanguineti (a cura di), Bernardo Strozzi (1582-1644). La conquista del colore, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019 – 12 gennaio 2020), Genova 2019.

BOREAN-MASON 2018a

L. Borean, S. Mason (a cura di), Rencontres à Venise. Etrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch, 29 giugno – 1 ottobre 2018), Cinisello Balsamo 2018.

BOREAN-MASON 2018b

L. Borean, S. Mason, *Introduction*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Rencontres à Venise. Etrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle*, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch, 29 giugno – 1 ottobre 2018), Cinisello Balsamo 2018, pp. 13-15.

BORGESE 1959

L. Borgese, Il neon e la parete bianca nemici della pittura del '600, «Corriere della Sera», 29 aprile 1959, p. 3.

Branca 1962

V. Branca, Premessa, in V. Branca (a cura di), Barocco europeo e barocco veneziano, Firenze 1962, pp. IX-XIII.

Brandi 1958

C. Brandi, *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro*, «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 36, 1958, pp. 143-148.

Brejon de Lavergnee 2018

A. Brejon de Lavergnée, Vouet et ses contemporains français à Venise au XVIIe siècle, in L. Borean, S. Mason (a cura di), Rencontres à Venise. Etrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch, 29 giugno – 1 ottobre 2018), Cinisello Balsamo 2018, pp. 63-71.

Calderoni Masetti 1971

A.R. Calderoni Masetti, *Quadri di Cecco Bravo*, «Critica d'arte», XVIII, 115, 1971, pp. 61-68.

Carlo Saraceni (1579-1620) 2013

M.G. Aurigemma (a cura di), *Carlo Saraceni (1579-1620)*. Un Veneziano tra Roma e l'Europa, catalogo della mostra (Roma, Saloni Monumentali del Palazzo di Venezia, 29 novembre – 2 marzo 2014), Roma 2013.

Carlo Scarpa 2000

G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio; Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 10 settembre – 10 dicembre 2000), Milano 2000.

Cartolari 2016

M. Cartolari, «A Ca' Giustinian fu tutto diverso». La mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939), «Il capitale culturale», XIV, 2016, pp. 459-502.

Cartolari 2019

M. Cartolari, Pallucchini direttore alle Belle arti del Comune di Venezia (1938-1950): un itinerario museografico attraverso la storia della pittura veneta, 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. 261-279.

CATALANO 2018

M.I. Catalano, La cornice attraversa la guerra. Da Albini a Brandi oltre la soglia dell'opera, in M. Dantini (a cura di), Continuità/discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento. Arti visive, società e politica tra fascismo e neoavanguardie, «piano b. Arti e culture visive», 3, 2018, 1, pp. 1-19.

CAUSA 2013

S. Causa, Caravaggio tra le camicie nere. La pittura napoletana dei tre secoli. Dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento, Napoli 2013.

CECCHINI 2021

L.M. Cecchini, Baroquemania. Italian visual culture and the construction of national identity, 1898-1945, Manchester 2021.

COPELAND BROWNELL 1978

P. Copeland Brownell, Francesco Maffei. Vicentine painter (c. 1605 – 1660), University of Michigan 1978.

COSMI 2021

A. Cosmi, «Il neon e la parete bianca»: il dibattito intorno all'allestimento della Biennale d'Arte Antica del 1959, in M. Di Macco e S. Ginzburg (a cura di), La tradizione dell''Ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento, Genova 2021, p. 167-170.

CRAIEVICH 2005

A. Craievich, Antonio Molinari, Soncino 2005.

CRISTINELLI 2013

G. Cristinelli, Saverio Muratori e Egle Renata Trincanato. La nascita del restauro urbano in Italia, Roma 2013.

Dalai Emiliani 2008 [1982]

M. Dalai Emiliani, Musei della Ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia [1982], in ID. (a cura di), Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa, Venezia 2008, pp. 77-119.

DARDANELLO 2019

G. Dardanello, La Mostra del Barocco piemontese del 1963, in M. Di Macco, G. Dardanello (a cura di), Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento, Genova 2019, pp. 35-67.

DEL PUPPO 2017

A. Del Puppo, Tintoretto pittore del Novecento. Un quadrangolare con Longhi, Barbantini e Sironi (1937), in M. Toffanello (a cura di), All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940), Mantova 2017, pp. 197-209.

DI MACCO 2014

M. Di Macco, *Il colore nei musei. Una fruttuosa alleanza fra metodo e prassi*, in A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi (a cura di), *Storia dell'arte come impegno civile: scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Roma 2014, pp. 79-86.

Domenico Fetti 1996

E.A. Safarik (a cura di), *Domenico Fetti (1588/89-1623)*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 15 settembre – 15 dicembre 1996), Milano 1996.

EWALD 1959

G. Ewald, La pittura del Seicento a Venezia e nel Veneto, «Kunstchronik», 12, 10, 1959, pp. 265-271.

EWALD 1960

G. Ewald, Hitherto unknown works by Cecco Bravo, «The Burlington Magazine», CII, 689, pp. 342-352.

EWALD 1964

G. Ewald, Unbekannte Werke von Cecco Bravo, Sebastiano Mazzoni und Pietro Ricchi, «Pantheon», XXII, 6, pp. 387-399.

Exhibition of 17th Century Art in Europe 1938

Catalogue of the Exhibition of 17th Century Art in Europe, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 3 gennaio – 12 marzo 1938), London 1938.

Failla 2018

M.B. Failla, Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei a Torino negli anni tra le due guerre, Firenze 2018.

FIOCCO 1921

G. Fiocco, Bernardo Strozzi, Roma 1921.

FIOCCO 1921-1922

G. Fiocco, Bernardo Strozzi a Venezia, «Dedalo», II, 1921-1922, pp. 646-662.

FIOCCO 1922-1923

G. Fiocco, Giambattista Langetti e il naturalismo a Venezia, «Dedalo», III, 1922-1923, 2, pp. 274-288.

FIOCCO 1924-1925

G. Fiocco, Francesco Maffei, «Dedalo», V, 1924-1925, pp. 219-249.

FIOCCO 1926

G. Fiocco, Girolamo Forabosco ritrattista, «Belvedere», XLIII, 9-10, 1926, pp. 24-28.

FIOCCO 1928-1929

G. Fiocco, Sebastiano Mazzoni, «Dedalo», IX, 1928-1929, pp. 290-297.

FIOCCO 1929a

G. Fiocco, La pittura veneziana del Seicento e Settecento, Verona-Firenze 1929.

Fiocco 1929b

G. Fiocco, *La pittura veneziana alla Mostra del Settecento*, «Rivista Mensile della Città di Venezia. A cura del Comune», anno VII, 1929, pp. 3-87.

FOLIN 2016

E. Folin, "Tre volte al giorno ogni uno si raccomandi alla pietà del suo custode": la pala di Francesco Maffei per la Scuola dell'Angelo custode nella chiesa dei Santi Apostoli di Venezia, «Arte Documento», 32, 2016, pp. 198-207.

Fortuna del Barocco in Italia 2019

M. Di Macco, G. Dardanello (a cura di), Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento, Genova 2019.

Frangi-Morandotti 2019

F. Frangi, A. Morandotti, *Milano e Genova Pittrici. Mostre e studi nel Novecento*, in M. Di Macco, G. Dardanello (a cura di), *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, Genova 2019, pp. 139-175.

GOLFIERI 1964

E. Golfieri, Pinacoteca di Faenza, Faenza 1964.

Il Seicento europeo 1956

Il Seicento europeo. Realismo Classicismo Barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 – gennaio 1957), Roma 1956.

Il Settecento italiano 1929

Il Settecento italiano. Catalogo generale della mostra e delle sezioni, catalogo della mostra (Venezia, 18 luglio – 10 ottobre 1929), Venezia 1929.

Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries 1996

Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. National Gallery of Art, Washington, D. De Grazia, E. Garberson (a cura di), New York 1996.

IVANOFF 1939

N. Ivanoff, Francesco Maffei e il manierismo veneziano, Venezia 1939.

IVANOFF 1942

N. Ivanoff, Francesco Maffei, Padova 1942.

IVANOFF 1944

N. Ivanoff, Il grottesco nella pittura veneziana del Seicento: Pietro il Vecchia, «Emporium», XCIX, 1944, pp. 85-94.

IVANOFF 1947

N. Ivanoff, Un contributo a Sebastiano Mazzoni, «Arte Veneta», I, 1947, pp. 42-46.

IVANOFF 1948

N. Ivanoff, Ignote opere di Sebastiano Mazzoni, «Emporium», CVII, 1948, pp. 254-259.

IVANOFF 1949

N. Ivanoff, La "Crocefissione" del Langetti alle Terese, «Arte Veneta», II, 1948 (1949), p. 152.

IVANOFF 1950

N. Ivanoff, Gli affreschi del Liberi e del Celesti nella villa Rinaldi Barbini di Asolo, «Arte Veneta», III, 1949 (1950), pp. 111-114.

IVANOFF 1951

N. Ivanoff, Sebastiano Mazzoni, un peintre poète, «Phoebus», III, 1, 1950-1951, pp. 31-35.

IVANOFF 1952a

N. Ivanoff, Ignote pitture da cavalletto di Andrea Celesti, «Emporium», LVIII, 1952, 12, pp. 258-263.

IVANOFF 1952b

N. Ivanoff, Une Pietà d'Andrea Celesti, «Bulletin des musées lyonnais», 1, 1952, pp. 25-30.

IVANOFF 1953a

N. Ivanoff, Daniele van den Dyck, «Emporium», CXVIII, 1953, pp. 243-248.

IVANOFF 1953b

N. Ivanoff, Disegni di Sebastiano Mazzoni, «Commentari», 4, 1953, pp. 296-298.

IVANOFF 1953c

N. Ivanoff, Un aspetto poco noto di Pietro Liberi, «Emporium», LIX, 1953, pp. 158-162.

IVANOFF 1953d

N. Ivanoff, Intorno al Langetti, «Bollettino d'arte», XXXVIII, 1953, IV, pp. 320-322.

IVANOFF 1953e

N. Ivanoff, Una Maddalena di Domenico Fetti, «Paragone», 4, 1953, 41, pp. 51-52.

IVANOFF 1956a

N. Ivanoff, Sante Peranda e una sua pala a San Giusto, Trieste 1956.

IVANOFF 1956b

N. Ivanoff, *Catalogo della mostra di Francesco Maffei*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, giugno – ottobre 1956), Venezia 1956.

IVANOFF 1956c

N. Ivanoff, La flagellation de Palma le Jeune au Musée des Beaux- Arts, «Bulletin des Musées Lyonnais», 5, 1956, pp. 1-10.

IVANOFF 1957

N. Ivanoff, Esordi di Sebastiano Mazzoni, «Emporium», LXIII, 1957, pp. 195-201.

IVANOFF 1958

N. Ivanoff, Mostra di disegni di Palma il Giovane agli Uffizi, «Emporium», CXXVIII, 1958, pp. 20-21.

IVANOFF 1959a

N. Ivanoff, Mostra della pittura del Seicento a Venezia, «Il Verri», 6, 1959, pp. 103-118.

IVANOFF 1959b

N. Ivanoff, La vicenda critica del Seicento veneziano, «Critica d'arte», VI, 1959, 34, pp. 273-282.

IVANOFF 1959c

N. Ivanoff, Sebastiano Mazzoni, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 2, 1959, pp. 209-279.

IVANOFF 1959d

N. Ivanoff, Jean Le Clerc et Venise, in Actes du XIXe Congrès International d'Histoire de l'Art (Parigi, 13 settembre 1958), Paris 1959, pp. 390-394.

IVANOFF 1959e

N. Ivanoff, Arte e critica d'arte nella Venezia del Seicento, in V. Branca (a cura di), Storia della civiltà veneziana. Dall'età barocca all'Italia contemporanea, III, Firenze 1959, pp. 81-95.

KLESSMANN 1999

R. Klessmann, Johann Liss. Eine Monographie mit kritischem Œuvrekatalog, Doornspijk 1999.

La Galleria Palatina 2003

M. Chiarini, S. Padovani (a cura di), La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, vol. II, Firenze 2003.

La pittura del Seicento a Venezia 1959a

La pittura del Seicento a Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno - 25 ottobre 1959), Venezia 1959.

La pittura del Seicento a Venezia 1959b

La pittura del Seicento a Venezia. Seconda edizione definitiva, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno - 25 ottobre 1959), Venezia 1959.

La Spezia 1997

La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Dipinti, La Spezia 1997.

La tradizione dell'"ideale classico" 2021

M. Di Macco e S. Ginzburg (a cura di), La tradizione dell''Ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento, Genova 2021.

Longhi 1927

R. Longhi, Ter Brugghen e la parte nostra, «Vita Artistica», 2, 1927, pp. 28-35.

Longhi 1946

R. Longhi, Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, Firenze 1946.

Longhi 1951

R. Longhi, Bilancio di mostre nel Dopoguerra, «Paragone», 23, 1951, pp. 68-73.

Longhi 1959

R. Longhi, Vicenda delle mostre d'arte antica, «L'Approdo letterario», V, 1959, 8, pp. 3-23.

LONGHI 1961 [1950]

R. Longhi, Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden (scherzo 1922 [1950]), «Proporzioni», 3, 1950, pp. 216-230 (riedito in Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. 1, Scritti giovanili: 1912 - 1922, tomo I, Firenze 1961, pp. 475-492).

LONGHI 1985 [1959]

R. Longhi, Vicenda delle mostre d'arte antica, «L'Approdo letterario», V, 1959, 8, pp. 3-23 (riedito col titolo Editoriale. Mostre e musei (un avvertimento del 1959) in R. Longhi, Critica d'arte e buongoverno, 1938-1969, Firenze 1985, pp. 59-74 (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. XIII).

Los 1995

S. Los, Carlo Scarpa. Guida all'architettura, Venezia 1995.

Maestri della pittura del Seicento emiliano 1959

Maestri della pittura del Seicento emiliano, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile – 5 luglio 1959), Bologna 1959.

Magani 1995

F. Magani, Antonio Bellucci. Catalogo ragionato, Rimini 1995.

Manzitti 2013

C. Manzitti, Bernardo Strozzi, Torino 2013.

Marini 1959

R. Marini, Il Seicento pittorico veneto a Palazzo Pesaro, «Turismo», settembre - ottobre 1959, pp. 3-12.

Marini 2000

P. Marini, Saper vedere, saper mostrare, in G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini (a cura di), Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio; Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 10 settembre – 10 dicembre 2000), Milano 2000, pp. 88-91.

MARTIN 1965

J.R. Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton/New Jersey 1965.

MARTIN-MERY 1959

G. Martin-Méry, *La découverte de la lumière des Primitifs aux Impressionnistes*, catalogo della mostra (Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 20 maggio – 31 luglio 1959), Bordeaux 1959.

Martini 1959

A. Martini, La pittura del Seicento a Venezia, «Arte figurativa antica e moderna», VII, 4, 1959, pp. 62-65.

MAZZOCCA 1975

F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 5, 2, 1975, pp. 837-901.

MESSINEO 2012

F. Messineo, La mostra del 1929 a Venezia. Il Settecento tra recupero critico e mito del "tempo felice", «AFAT. Arte in Friuli, Arte a Trieste», 30, 2011(2012), pp. 169-178.

MOCHI ONORI-VODRET 2008

L. Mochi Onori, R. Vodret, Galleria nazionale d'arte antica. Palazzo Barberini – I dipinti. Catalogo sistematico, Roma 2008.

Morassi 1959-1960

A. Morassi, Considerazioni sulla mostra della pittura veneta del Seicento, «Arte Veneta», XIII-XIV, 1959-1960, pp. 269-277.

Mortari 1966

L. Mortari, Bernardo Strozzi, Roma 1966.

Mortari 1995

L. Mortari, Bernardo Strozzi, Roma 1995.

Moschini 1957

V. Moschini, Nuovi allestimenti e restauri alle Gallerie di Venezia, «Bolletino d'Arte», XLII, 1957, pp. 74-81.

Mostra della pittura italiana 1922

Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento in Palazzo Pitti. Catalogo. Prima edizione, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1922), Roma 1922.

Muraro 1953

M. Muraro (a cura di), *Mostra di disegni veneziani del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1953.

Museo di Castelvecchio. Catalogo generale 2018

P. Marini, E. Napione, G. Peretti (a cura di), Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo, Cinisello Balsamo 2018.

NICOLACI 2013

M. Nicolaci, *Il Pensionante del Saraceni'*. *Storiografia di un enigma caravaggesco*, in M.G. Aurigemma (a cura di), *Carlo Saraceni (1579-1620)*. *Un Veneziano tra Roma e l'Europa*, catalogo della mostra (Roma, Saloni Monumentali del Palazzo di Venezia, 29 novembre – 2 marzo 2014), Roma 2013, pp. 371-377.

NICOLACI 2020

M. Nicolaci, Venezia (anti)caravaggesca. Itinerario critico in chiaroscuro (1620-1660), in A. Cosma, Y. Primarosa (a cura di), Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento. Roma, Napoli, Venezia 1630-1680, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, 12-13 giugno 2019), Roma 2020, pp. 331-355.

NICOLSON 1959

B. Nicolson, Seicento Painting in Venice, «The Burlington Magazine», 676-677, vol. CI, 1959, pp. 286-288.

NUGENT 1925

M. Nugent, Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700. Note e impressioni, San Casciano 1925.

NUGENT 1930

M. Nugent, Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700. Note e impressioni, II, San Casciano 1930.

PACHT BASSANI 1993

P. Pacht Bassani, Claude Vignon (1593-1670), Paris 1993.

Paintings from the collection of Walter P. Chrysler, Jr. 1956

Paintings from the collection of Walter P. Chrysler, Jr., catalogo della mostra (Portland, Portland Art Museum, 2 marzo 1956 – aprile 1957), Portland 1956.

PALLUCCHINI 1934

R. Pallucchini, Le ultime opere di Giambattista Langetti, «Bollettino d'arte», XXVIII, 1934, VI, pp. 251-257.

PALLUCCHINI 1938

R. Pallucchini, *Il riordinamento della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia*, «Le Arti», I, fasc. I, ottobre-novembre 1938, pp. 84-88.

PALLUCCHINI 1939

R. Pallucchini, Criteri di allestimento della mostra del Veronese, «Le Arti», I, fasc. V, giugno-luglio 1939, pp. 516-520.

PALLUCCHINI 1945

R. Pallucchini (a cura di), *Cinque Secoli di Pittura Veneta*, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie nuove, 1945), Venezia 1945.

PALLUCCHINI 1951

R. Pallucchini, Alonso Cano o Andrea Celesti, «Arte Veneta», V, 1951, pp. 167-168.

PALLUCCHINI 1957

R. Pallucchini, *Il problema delle mostre d'arte antica*, «Ulisse», 27, 1957, pp. 1411-1414.

PALLUCCHINI 1958

R. Pallucchini, Un fregio poco fortunato del Maffei, «Arte Veneta», XII, 1958, pp. 134-140.

PALLUCCHINI 1959a

R. Pallucchini, Un nuovo Strozzi, «Paragone», 117, 1959, pp. 39-41.

PALLUCCHINI 1959b

R. Pallucchini, Inediti della pittura veneta del Seicento, «Arte Antica e Moderna», 5, 1959, pp. 97-102.

PALLUCCHINI 1960

R. Pallucchini, La mostra della pittura veneta del Seicento, «Pantheon», 18, 1960, pp. 4-9.

PALLUCCHINI 1962

R. Pallucchini, *Contributi alla pittura veneziana del Seicento. 5. Per Pietro Ricchi*, «Arte Veneta», XVI, 1962, pp. 121-137.

PALLUCCHINI 1972

R. Pallucchi, *Giuseppe Fiocco e la pittura veneziana del Sei e del Settecento*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 8, 1972, pp. 17-20.

PALLUCCHINI 1974

R. Pallucchini, La pittura veronese tra «maniera» e «natura», «Arte Veneta», XVIII, 1974, pp. 133-156.

PALLUCCHINI 1981

R. Pallucchini, La pittura veneziana del Seicento, Venezia 1981 (Profili e saggi di arte veneta).

PANOFSKY 2017 [1939]

E. Panofsky, Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento, Torino 2017 [1939].

Pellicioli 2022

S. Cecchini, M.B. Failla, F. Giacomini (a cura di), *Mauro Pellicioli e la cultura del restauro nel XX secolo*, Genova 2022.

PENENT 2001

J. Penent, Le Temps du Caravagisme. La peinture de Toulouse et du Languedoc de 1590 à 1650, Paris 2001.

PENENT 2022

J. Penent, Le peintres du Languedoc au XVIIe siècle, Toulouse 2022.

PIGLER 1974

A. Pigler, Barockthemen eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Budapest 1974.

POTTERTON 1979

H. Potterton, Venetian seventeenth century painting. A loan exhibition from collections in Britain and Ireland, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 5 settembre – 30 novembre 1979), Londra 1979.

Quattrocento pitture inedite 1947

Quattrocento pitture inedite. Prima Mostra Nazionale Antiquaria (Venezia 1947), presentazione di A. Riccoboni, Venezia 1947.

RICCOBONI 1966

A. Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 5, 1966, pp. 53-135.

ROSENBERG 1971

P. Rosenberg, Recensione a A. Ottani Cavina "Carlo Saraceni" 1968, «Revue de l'art», 11, 1971, pp. 106-107.

ROSENBERG 2023 (?)

P. Rosenberg, La Pittura del Seicento a Venezia, in G. Manieri Elia, M. Nicolaci (a cura di), Il Seicento e il Settecento alle Gallerie dell'Accademia. Nuovi studi, atti del convegno internazionale di studi «Il Seicento e il Settecento alle Gallerie dell'Accademia di Venezia» (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 22-23 febbraio 2022), Milano 2023 (?), in corso di stampa.

Rossi 1991

P. Rossi, Francesco Maffei, Milano 1991.

SAFARIK 1990

E.A. Safarik, Fetti, Milano 1990.

STERLING 1961

C. Sterling, Les peintres Jean et Jacques Blanchard, «Art de France», I, 1961, pp. 77-118.

SUIDA 1954

W.E. Suida, Italian Baroque paintings in American Collections, «The Art Quarterly», XVII, 2, pp. 98-107.

TOSATO 2020

D. Tosato, I «Tenebrosi» nella pittura veneziana della seconda metà del Seicento: la fortuna critica e il caso di Antonio Zanchi, in A. Cosma, Y. Primarosa (a cura di), Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento. Roma, Napoli, Venezia 1630-1680, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, 12-13 giugno 2019), Roma 2020, pp. 356-367.

THUILLIER 1998

J. Thuillier, *Jacques Blanchard (1600 – 1638)*, catalogo della mostra (Rennes, Musée des Beaux-Arts, 6 marzo – 8 giugno 1998), Rennes 1998.

Tomasella 2007

G. Tomasella, Venezia 1929: la mostra del Settecento italiano, in E. Saccomani (a cura di), Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz, Cittadella 2007, pp. 220-228.

Tomasella 2014

G. Tomasella, *Il recupero di Boschini nella critica moderna*, in E.M. Dal Pozzolo (a cura di), *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, atti del convegno di studi (Verona, Università degli Studi, Dipartimento TeSIS, Museo di Castelvecchio, 19 - 20 giugno 2014), Treviso 2014, pp. 148-161.

Trincanato 1959

E.R. Trincanato, *Palazzo Ducale. Attività della direzione nel 1959*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 4, 1959, pp. 11-13.

Trincanato 1960

E.R. Trincanato, I lavori di restauro all'edificio, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 5, 1960, pp. 16-22.

Trincanato 2008

Egle Renata Trincanato (1910 – 1998), a cura di M. Scimemi e A. Tonicello, Venezia 2008.

TROTTA 2006

A. Trotta, Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte, Napoli 2006.

TROTTA 2017

A. Trotta, Bernard Berenson e la mostra su Lorenzo Lotto, Venezia 1953, in C. Galassi (a cura di), Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra, atti del convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte, Passignano s.T. 2017, pp. 519-531.

Valcanover 1956

F. Valnover (a cura di), *Portret wenecki od Tycjana de Tiepola*, catalogo della mostra (Varsavia, Muzeum Nardowe, 15 aprile – 30 maggio 1956), prefazione di G. Fiocco, Warszawie 1956.

VENTURI 1959

L. Venturi, Seicento Veneto. I sacerdoti del Barocco, «L'Espresso», 16 agosto 1959.

VOLLE 2018

N. Volle, *Tableaux du XVIIe siècle vénitien dans les collections publiques françaises*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Rencontres à Venise. Etrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle*, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch, 29 giugno – 1 ottobre 2018), Cinisello Balsamo 2018, pp. 73-85.

Voss 1951

H. Voss, Pietro Ricchi, «Arte Veneta», V, 1951, pp. 65-72.

Wystawa malarstwa włoskiego w zbiorach Polskich 1956

J. Bialostocki (a cura di), Wystawa malarstwa włoskiego w zbiorach Polskich: XVII-XVIII w., catalogo della mostra (Varsavia, 15 aprile – 31 maggio 1956), Warszawa 1956.

ZAMPETTI 1948

P. Zampetti, Aggiunte al Catalogo del Maffei, «Emporium», CVIII, 1948, p. 129.

ZAMPETTI 1949

P. Zampetti, Inediti di Bernardo Strozzi, «Emporium», CIX, 1949, pp. 17-24.

ZAMPETTI 1953

P. Zampetti, Quadri, mostre e cornici, «Arte Veneta», XXV-XXVI-XXVII-XXVIII, 1953, pp. 187-188.

ZAMPETTI 1959

P. Zampetti, *Introduzione*, in *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno - 25 ottobre 1959), Venezia 1959, pp. XIX-XXX.

ZAMPETTI 1960

P. Zampetti, Pittura italiana del Seicento, Bergamo 1960.

ZAMPETTI 1962

P. Zampetti, Bilancio breve della mostra del Seicento a Venezia, in V. Branca (a cura di), Barocco europeo e barocco veneziano, Firenze 1962, pp. 137-146.

ZAMPETTI 2001

P. Zampetti, A Venezia con Pallucchini per le grandi mostre d'arte antica, in Una vita per l'arte veneta. Atti della giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini (Venezia, 10 novembre 1999), Monfalcone/Gorizia 2001, pp. 109-117.

Zanzotto 2008

M. Zanzotto, Venezia Viva e gli allestimenti in Palazzo Ducale: 1954-1963, in M. Scimemi e A. Tonicello (a cura di), Egle Renata Trincanato. 1910-1998, Venezia 2008, pp. 59-67.

ZERI-ROSSI 1986

F. Zeri, F. Rossi, La Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara, Cinisello Balsamo 1986.

Rassegna stampa

Venezia, Archivio Ca' Pesaro (ACP), MOSTRA Seicento, Fasc. A

- 1. da «Alto Adige», Le personalità dominanti del '600 veneto, di Remigio Marini.
- 2. da «Oggi», Troppi quadri stancano il pubblico. Tre mostre rivalutano il '600 e il '700 ma confondono il visitatore per l'eccessivo numero di opere esposte, di Renzo Biasion.
- 3. da «Nachrichten», Venedig und die Malerie des 17. Jahhunderts, 20 luglio 1959, di Walter Zettl.
- 4. da «La Fiera Letteraria», Pittura del Seicento a Venezia, 5 luglio 1959, di Giuseppe Sciortino.
- da «Daily Telegraph and Morning Post», An exhibition of 17th century painting in Venice, 29 giugno 1959, di Terence Mullaly.
- 6. da «Il Resto del Carlino», Un secolo difficile, 27 giugno 1959, di Rodolfo Pallucchini.
- 7. da «Gazzetta del Popolo», Pittori del '600 sul Canal Grande, 27 giugno 1959, di Luigi Carluccio.
- 8. da «Corriere della Sera», *Seri dubbi sul quadro 120 alla Mostra del Seicento a Venezia*, 27 giugno 1959, di Leonardo Borgese, p. 5.

- 9. da «La Stampa», *Il fastoso spettacolo barocco della pittura del Seicento veneto*, 27 giugno 1959, di Marziano Bernardi, p. 3.
- 10. da «Il Giorno», I burrascosi pellegrini del Barocco veneziano, 27 giugno 1959, di Marco Valsecchi.
- 11. da «l'Unità», Una mostra di pittura del Seicento a Venezia, 30 giugno 1959, di Mario De Micheli.
- 12. da «Il Gazzettino», Opere di cinquanta pittori per la Mostra del Seicento, 22 febbraio 1959, s.a.
- 13. da «Lo Smeraldo» (?), La mostra del Seicento a Venezia, s.d., di Marco Valsecchi, pp. 24-31.
- 14. da ?, La mostra della pittura del Seicento, s.d., di Guido Perocco, pp. 8-11.
- 15. da ?, A Ca' Pesaro la pittura veneta del '600, s.d., di Guido Perocco, pp. 22-23.

Venezia (Celestia), Archivio municipale (AMV), 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 210, s/fasc. 7, *Varie*

- 1. da «The Manchester Guardian», Seventeenth Century Venetian Painting. A memorable exhibition, 27 giugno 1959, di Eric Newton.
- 2. da «Gazzettino Sera», Seicento, Quattrocento o rinuncia? Si attende ancora una decisione per la tradizionale mostra d'arte antica, 10-11 dicembre 1958, s.a.

Venezia (Celestia), Archivio municipale (AMV), 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", Busta 216, s/fasc. 14, *Corrispondenza – Stampa*

- 1. da «Il Gazzettino», Opere di cinquanta pittori per la Mostra del Seicento, 22 febbraio 1959, s.a., p. 4.
- 2. da «Tribune de Lausanne», Exposition de la peinture du dix-septième siècle à Venise, 2 gennaio 1959, s.a.
- 3. da «Azione», Mostra della pittura del seicento a Venezia, 8/14 (?) gennaio 1959, s.a.
- 4. da «La voce repubblicana», Mostra a Venezia della pittura del '600, 7 gennaio 1959, s.a.
- 5. da «Giornale del Mattino», Una mostra a Venezia di pittura del Seicento, 21 dicembre 1958, s.a.
- 6. da «Messaggero Veneto-Udine», In estate a Venezia mostra del Seicento, 31 dicembre 1958, s.a.
- 7. da «L'Unità», La "Mostra del '600" finalmente si farà, 20 dicembre 1958, s.a.
- 8. da «L'Avvenire d'Italia», Confermata la mostra del Seicento a Venezia, 23 dicembre 1958, s.a.
- 9. da «Il giornale di Vicenza», Una mostra a Venezia della pittura del Seicento, 4 gennaio 1959, s.a.
- 10. da «L'Arena», Una mostra a Venezia della pittura del Seicento, 4 gennaio 1959, s.a.
- 11. da «Paese Sera», Mostra della pittura del Seicento a Venezia, 3 gennaio 1959, s.a.
- 12. da «L'Unità», Una mostra a Venezia sulla pittura del '600, 21 dicembre 1958, s.a.

- 13. da «Der Bund», Reisen-Rasten. Malerei des XVII. Jahrhunderts in Venedig, 6 gennaio 1959, s.a.
- 14. da «L'Avvenire d'Italia», Mostra della pittura del "seicento a Venezia", 31 dicembre 1958, s.a.
- 15. da «Kultur und Feuilleton», Venedig und die Malerei des 17. Jahrhunderts, s.d., s.a.
- 16. da «Il Corriere di Trieste», Seicento veneziano a Ca' Pesaro, 7 luglio 1959, di Giusto Chersovani.

Venezia, Archivio storico della Direzione regionale Musei Veneto (ASDMV), *Mostre d'Arte* 1959, fasc. 15

1. da «Il Gazzettino», La Pittura del Seicento, 22 maggio 1959, s.a.

Venezia (Celestia), Biblioteca Nazionale Marciana, *Il Gazzettino: giornale del Veneto*, MICROFILM 6

- 1. Anteprima a Ca' Pesaro, «Il Gazzettino», 24 giugno 1959, p. 4.
- 2. Apertura della Mostra degli artisti viennesi, «Il Gazzettino», 28 giugno 1959, p. 5.
- 3. Alberto Bertolini, Invito alla conoscenza del Barocco veneziano, «Il Gazzettino», 20 settembre 1959, p. 3.
- 4. Silvio Branzi, La pittura del '600 a Venezia, «Il Gazzettino», 27 giugno 1959, p. 3.
- 5. Il Corso internazionale sul Barocco, «Il Gazzettino», 13 settembre 1959, p. 4.
- 6. Invito alla Mostra del "600", «Il Gazzettino», 16 ottobre 1959, p. 5.
- 7. La Mostra del Pellegrini, «Il Gazzettino», 15 ottobre 1959, p. 5.
- 8. La Mostra del Seicento a Ca' Pesaro, «Il Gazzettino», 27 giugno 1959, p. 4.
- 9. L'«Orfeo» di Monteverdi, «Il Gazzettino», 4 settembre 1959, p. 6.
- 10. La Mostra del Seicento a Ca' Pesaro, «Il Gazzettino», 5 settembre 1959, p. 5.
- 11. Per la Mostra del Seicento, «Il Gazzettino», 10 ottobre 1959, p. 4.
- 12. Giuseppe Pugliese, È dedicato a Monteverdi il festival delle "Vacanze", «Il Gazzettino», 2 settembre 1959. p. 4.
- 13. Giuseppe Pugliese, Le musiche monteverdiane nel cortile di Ca' Pesaro, «Il Gazzettino», 9 settembre 1959, p. 6.