



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
In Storia delle arti e conservazione dei beni  
artistici

Tesi di Laurea

## **Da collezione privata a museo pubblico**

La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro  
nel dibattito museale tra le due guerre

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Stefania Ventra

**Correlatrici**

Ch.ma Dot.ssa Claudia Cremonini

Ch.ma. Prof.ssa Elisabetta Molteni

**Laureanda**

Giulia Busolin

Matricola 874019

**Anno Accademico**

2023 / 2024

# INDICE

INTRODUZIONE	pp. 1
CAPITOLO 1 – La Ca' d'Oro e Giorgio Franchetti	
1.1. Da Marino Contarini all'acquisto di Giorgio Franchetti	pp. 9
1.2. Il barone Giorgio Franchetti e l'acquisto della Ca' d'Oro	pp. 11
1.3. La donazione allo Stato	pp.20
CAPITOLO 2 – Il dibattito museografico nel periodo tra le due guerre	
2.1. La nascita dell' <i>Office International des musées</i> e della rivista «Mouseion»	pp. 25
2.2. I temi del dibattito e le novità in campo museografico	pp. 28
2.3. L'Italia negli anni tra le due guerre	pp. 38
2.4. La ricezione e i rappresentanti del dibattito museografico a Venezia	pp. 46
CAPITOLO 3 – Verso il museo: la sistemazione della collezione Franchetti alla Ca' d'Oro dopo la donazione	
3.1. Gli interventi della Commissione in collaborazione con Giorgio Franchetti	pp. 49
3.2. Il proseguimento e il completamento dei lavori dopo la morte di Giorgio Franchetti	pp. 57
3.3. I caratteri dell'allestimento e dell'ordinamento della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro	pp. 59
CAPITOLO 4 – L'apertura del museo al pubblico	
4.1. L'inaugurazione del museo	pp. 69
4.2. Gli interventi successivi all'apertura	pp. 70
4.3. Il percorso espositivo	pp. 72
APPENDICI	
Appendice I	pp. 89
Appendice II	pp. 97

Appendice III	pp. 100
Appendice IV	pp. 105
ILLUSTRAZIONI	pp. 131
BIBLIOGRAFIA	pp. 163
INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI	pp. 181

## INTRODUZIONE

Alla base di questo studio vi è l'analisi del primo allestimento della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro a Venezia, inaugurata il 18 gennaio 1927 a seguito della donazione allo Stato italiano del palazzo e della collezione personale di Giorgio Franchetti. L'allestimento è stato letto in relazione al dibattito museografico che prese piede a livello mondiale nel periodo tra le due guerre, dunque parallelo ai lavori legati all'apertura del museo sopracitato.

Gli ultimi anni hanno visto un aumento degli studi in campo museografico sui progressi e sul dibattito avvenuto nel periodo tra le due guerre mondiali, che culminò con l'organizzazione della Conferenza di Madrid del 1934<sup>1</sup>. I temi del dibattito si discussero a livello mondiale e videro protagonisti l'Europa e gli Stati Uniti, grandi innovatori di questo periodo. In ambito europeo già alla fine del XIX secolo Wilhelm von Bode anticipò i temi delle future discussioni museografiche all'interno di un articolo<sup>2</sup> pubblicato nella rivista inglese «Fortnightly Review» dove, attraverso l'esposizione delle modalità di riallestimento dell'Altes Museum di Berlino, presentò il concetto di isolamento delle opere per far fronte al sovraffollamento, fino a questo momento elemento caratterizzante delle sale dei musei. Parallelamente, Bode con il riallestimento del Kaiser Friedrich Museum introdusse le sale di ambientazione, diverse dalle *period rooms* di stampo americano che si diffusero successivamente, per la volontà di rievocare un periodo storico e non di disporre le opere esattamente come lo erano in quel determinato momento passato. Con l'avvento del XX secolo, i musei acquisirono un nuovo ruolo, non più semplici contenitori di opere d'arte, ma istituzioni la cui principale funzione doveva essere quella di educare il nuovo pubblico, molto più ampio e composto da persone appartenenti a ceti sociali diversi. Questa nuova finalità rese necessarie numerose modifiche, non solo nell'allestimento delle opere all'interno delle sale, ma anche nell'organizzazione architettonica dei musei e della loro promozione, discusse in

---

<sup>1</sup> L'argomento è stato trattato in modo approfondito nel volume pubblicato a seguito del convegno tenuto a Torino nel 2018: *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno internazionale di studi (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova, Sagep, 2020.

<sup>2</sup> Bode, Wilhelm, *The Berlin Renaissance Museum*, in «Fortnightly Review», 50, 1891, pp. 506-515.

occasione dei numerosi congressi internazionali<sup>3</sup> e all'interno della rivista francese «Mouseion»<sup>4</sup>, mezzo fondamentale per la diffusione delle novità in ambito museografico. Nonostante la partecipazione degli esperti italiani al dibattito, i musei d'Italia faticarono ad adottare le novità presentate dagli studiosi. Ciò che limitò fortemente le istituzioni museali italiane fu che la maggior parte di esse sorgevano all'interno di edifici storici, già pregni di significati e, dunque, difficilmente modificabili per l'inserimento dei nuovi servizi richiesti ai musei, come biblioteche e aree ristoro e, soprattutto, per l'adattamento degli allestimenti ai bisogni del nuovo pubblico. Oltre a ciò, il numero estremamente elevato di opere nelle collezioni, spesso nate da nuclei collezionistici familiari e legate agli edifici in cui si conservavano, rendevano estremamente complessa la selezione delle opere da esporre, costringendo molte di esse all'interno dei depositi. Questi temi sono stati indagati nel secondo capitolo della tesi, con particolare riguardo a quelli vicini al museo oggetto di studio e al contesto veneziano.

L'allestimento della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, dunque, si realizzò in un momento in cui le istituzioni museali acquisirono nuove funzioni mettendo in discussione le tradizionali modalità di esposizione delle opere. Nata come abitazione privata e successivamente divisa in più appartamenti, la fabbrica della Ca' d'Oro fu rimaneggiata più volte nel corso dei secoli, modificandone profondamente l'assetto originario. Il suo destino cambiò con l'acquisto del palazzo da parte del barone Giorgio Franchetti nel 1894 che vide fin dal principio la possibilità di conservarvi ed esporvi la sua collezione privata di opere d'arte. Prima di tutto, il barone si occupò del restauro dell'edificio, eliminò le suddivisioni interne e le aggiunte successive, soprattutto quelle realizzate da Giambattista Meduna. I lavori iniziarono dalla facciata, per la quale si mise in atto un restauro di tipo filologico, mentre per i restanti spazi si utilizzò un approccio sentimentale, evitando la ricostruzione degli ambienti originali. Parallelamente, Franchetti diede vita al progetto del mosaico pavimentale che si realizzò nel cortile del pianterreno, di sua invenzione e

---

<sup>3</sup> Questo tema è stato approfondito in occasione del convegno di Torino del 2018 da Jennifer Cooke. Per l'intervento si veda: Cooke, Jennifer, *La riflessione sui musei nei Congressi Internazionali di Storia dell'Arte*, in *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, cit., 61-74.

<sup>4</sup> Il ruolo di primo piano della rivista è stato evidenziato da Patrizia Dragoni in *Accesible à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 11, 2015, pp. 149-221.

ispirato agli esemplari della Basilica di San Marco. La richiesta del barone di trasportare dei marmi provenienti dagli scavi romani per il mosaico fece scaturire un lungo dibattito con l'archeologo Giacomo Boni riguardo il riutilizzo di marmi antichi, soprattutto se utilizzati per la costruzione di un mosaico all'interno di una dimora quattrocentesca veneziana. In questo momento iniziarono i lavori anche per la realizzazione della cappella che avrebbe conservato il *San Sebastiano*<sup>5</sup> di Andrea Mantegna, capolavoro della collezione di Giorgio Franchetti. Anche questo spazio, interamente ricoperto di marmi e coperto da un soffitto dorato, fu di invenzione del barone. Nel frattempo, Giorgio Franchetti cercò di acquistare il palazzo attiguo di proprietà della famiglia Giusti, costruito dopo la Ca' d'Oro, per demolirlo e restituire l'illuminazione originale agli ambienti posti su quel lato. Le difficoltà che scaturirono, abbinate allo scoppio della Prima Guerra Mondiale e ai costi elevati per l'acquisto dei materiali e il pagamento della manodopera obbligarono il barone a donare ufficialmente allo Stato il palazzo e, conseguentemente la sua collezione di opere. La donazione, avvenuta nel 1916, fu un avvenimento estremamente importante per lo Stato italiano. Il clima postunitario e lo scoppio della guerra resero necessaria l'individuazione di simboli del nuovo Stato, così che potesse accrescere il sentimento di appartenenza nazionale. A testimoniare il ruolo che ebbe la vicenda della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro in questo contesto sono i numerosi articoli pubblicati in occasione della donazione fino all'inaugurazione del museo<sup>6</sup>.

Le vicende del palazzo dalle sue origini sino alla donazione allo Stato del 1916 sono state trattate nel capitolo introduttivo della tesi, in cui è stata posta particolare attenzione alla figura di Giorgio Franchetti e ai primi interventi, in particolar modo quelli legati al mosaico del pianterreno e alla Cappella del *San Sebastiano*.

A seguito della donazione, venne nominata una commissione che avrebbe dovuto supervisionare i restauri e l'allestimento del museo, composta da tre membri individuati

---

<sup>5</sup> Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1450-1499 ca., tempera su tela, 213x95cm, cat. d. 11.

<sup>6</sup> Tra questi è opportuno citare prima di tutto l'articolo di Corrado Ricci che notificò la donazione del palazzo allo Stato: Ricci, Corrado, *Doni artistici allo stato*, in «Cronaca delle Belle Arti» supplemento al «Bollettino d'Arte», VII-VIII, 1916, pp. 49-51. Si veda anche l'articolo di Gino Fogolari pubblicato in occasione dell'inaugurazione del museo: Fogolari, Gino, *Inaugurazione della R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro*, in «Cronaca delle Belle Arti» supplemento al «Bollettino d'Arte», VIII, 1927, pp. 378-384.

dal Ministero dell'Istruzione in Gino Fogolari, Ferdinando Forlati e Mariano Fortuny y Madrazo. Forlati si occupò dei restauri architettonici e Fogolari dell'allestimento delle sale, mentre i documenti non chiarirono il ruolo di Fortuny, che probabilmente venne scelto per i numerosi interessi in ambito artistico. I lavori architettonici si mossero parallelamente all'allestimento delle sale, tentando fin da subito di creare un legame tra opere e ambiente attraverso soluzioni di ambientazione, oltre che a creare le migliori condizioni per la loro esposizione. L'apertura di nuove finestre, infatti, fu uno degli interventi più frequenti in questo momento.

Il barone concordò con la Commissione l'inserimento di una decorazione pittorica sulle pareti delle sale di ispirazione quattrocentesca realizzata da Antonio Nardo, assistente di Forlati e grande amico di Franchetti. Nel frattempo, quest'ultimo abbozzò l'allestimento di alcune sale che vennero terminate prima della sua morte, avvenimento che segnò un cambiamento nelle modalità di trattamento delle sale e delle opere. Se Franchetti, infatti, predilesse un allestimento chiaro e un numero limitato di opere dotate di propria spazialità, le sale in cui Fogolari lavorò autonomamente si caratterizzavano per un numero elevato di opere e mobilio in cui lo stile di ambientazione fece spazio a uno antiquariale dove si sovrapposero tipologie e cronologie diverse. Inoltre, il nucleo originale della collezione venne ampliato notevolmente attraverso nuove acquisizioni di opere provenienti da altri musei e istituzioni veneziane, modificandone così i caratteri originari. Ulteriore caratteristica dell'allestimento fu la scarsa attenzione ai bisogni del visitatore, fin dal principio infatti il donatore pose forti limitazioni nelle modalità di esposizione richiedendo l'assenza di cartellini esplicativi e di ordinamento cronologico poiché l'unico supporto alla visita doveva essere il catalogo, individuando nel possibile pubblico unicamente un gruppo di persone colte e preparate in ambito storico-artistico.

Suddetti lavori di restauro e allestimento realizzati dalla Commissione sono stati esposti nel terzo capitolo della tesi in cui si è voluto sottolineare come, dopo la morte del barone Franchetti, mutarono i caratteri dell'allestimento, avvicinandosi maggiormente allo stile antiquariale.

La tesi si conclude con un capitolo dedicato all'analisi dettagliata dell'allestimento delle singole sale prendendo come riferimento il Catalogo pubblicato nel 1929 dopo l'aggiunta di tre salette. L'inaugurazione del museo del 1927 non rappresentò, infatti, il termine del suo allestimento. Oltre ad alcune aggiunte alle sale terminate precedentemente, come il medagliere inserito nella sala d'angolo al secondo piano, si unirono al percorso museale

tre salette create attraverso la trasformazione di alcuni spazi del palazzo Duodo Giusti. Al loro interno si inserirono opere fiamminghe provenienti dalle Gallerie dell'Accademia e bronzi e terrecotte fino ad allora conservate al Museo Archeologico. In questi spazi risultavano assenti il mobilio e i tessuti che nelle sale precedenti avevano la funzione di ambientare le opere, perdendo così uno degli elementi che distinguevano il museo. In questo capitolo, infine, è stato riservato ampio spazio alla tipologia di opere esposte e alla loro provenienza così da individuare le sale in cui prevaleva il gusto di Giorgio Franchetti e quelle in cui risultava preponderante lo stile di Fogolari.

Le vicende che portarono all'inaugurazione del museo sono state ben documentate all'interno di articoli pubblicati su periodici e quotidiani, mentre per lo studio dei caratteri dell'allestimento e dei loro mutamenti, un ruolo chiave è stato ricoperto dai cataloghi del museo e dalle poche fotografie scattate negli anni Venti e Trenta, uniche testimonianze visive del primo allestimento del museo. Con gli allestimenti successivi si è perso qualsiasi riferimento a quello originale, infatti, l'unico ambiente immutato fino ad oggi risulta essere la Cappella del *San Sebastiano*. Meno fruttuosa si è rivelata la ricerca d'archivio a causa della mancanza di testimonianze dirette di Fogolari riguardanti l'allestimento, ad eccezione di alcune lettere inviate a Corrado Ricci. Gran parte dei documenti disponibili che si riferivano ai lavori per la trasformazione del palazzo in museo ricoprivano principalmente le attività di carattere architettonico, già ben riportate ed esposte nel volume di Elisabetta Concina *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*. L'analisi dell'allestimento è stata affrontata tramite il confronto con gli avvenimenti a livello internazionale in campo museografico e con i precedenti incarichi ricoperti da Gino Fogolari, nonostante anche questi siano stati documentati in maniera parziale. Grande spazio negli studi a lui dedicati è stato, infatti, concesso alla sua attività di storico dell'arte, che influenzò notevolmente le caratteristiche dei suoi allestimenti, evidenziando come la formazione a seguito di Adolfo Venturi contribuì ad allontanare Fogolari dall'approfondimento del modello moderno, rimanendo invece fedele a quello ottocentesco.

La ricerca ha permesso di concludere come in un periodo in cui le istituzioni museali videro notevoli e frequenti cambiamenti, l'allestimento della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro risultasse per lo più legato alle modalità di esposizione ottocentesche e al

modello di ambientazione, che tra gli anni Venti e Trenta venne messo in discussione. Il desiderio del barone Franchetti di non inserire i cartellini e dell'assenza dell'ordinamento cronologico delle opere rappresentarono alcuni degli elementi che non permisero al museo di adeguarsi fin da subito alle nuove funzioni educative. È ragionevole credere che un ruolo importante lo ebbe il contesto familiare in cui crebbe Franchetti, la famiglia materna e quella della moglie, molto legate all'arte, ne influenzarono notevolmente le modalità collezionistiche e la visione del pubblico. Inizialmente, infatti, il palazzo della Ca' d'Oro, una volta restaurato e completato dalle opere d'arte, doveva aprirsi unicamente agli amici e a una cerchia ristretta di conoscenti che senza dubbio possedevano tutti gli strumenti per comprendere ciò che stavano vedendo.

Lo studio della figura di Gino Fogolari ha evidenziato come nei lavori precedenti ebbe modo di avvicinarsi agli elementi che caratterizzarono l'allestimento del museo veneziano, quali l'utilizzo di tessuti, il riuso di cornici e, soprattutto, la vicinanza al modello di ambientazione. Tuttavia, la formazione da storico dell'arte influenzò le modalità di esposizione lungo tutta la carriera di Fogolari, che si focalizzò prevalentemente sullo studio e sull'acquisizione di nuove opere per le collezioni, ulteriore elemento che si ripropose in occasione dell'incarico a Ca' d'Oro. L'analisi del rapporto con l'amico Nino Barbantini, figura di spicco dell'area veneziana e ricordato soprattutto per il riallestimento di Ca' Pesaro, ha permesso di evidenziare le maggiori differenze nell'approccio all'esposizione museale. Barbantini, infatti, risulta maggiormente aggiornato rispetto alla nuova scienza dei musei, la museografia, mostrando grande accortezza ai bisogni dei visitatori e maggiore chiarezza nell'allestimento, limitando così il sovraffollamento di opere nelle sale (fig. 51-53). Attraverso il confronto del lavoro di Fogolari a Ca' d'Oro con quello di Barbantini al Museo del Settecento Veneziano a Ca' Rezzonico è stato possibile dimostrare come queste differenze nella formazione dei due studiosi, seppure di vedute simili, ne influenzarono notevolmente gli esiti. Le sale della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (fig. 31), appesantite dalla presenza di molte opere e di mobilio, oltre che dalla decorazione pittorica sulle pareti, apparivano molto diverse da quelle di Ca' Rezzonico dove l'equilibrio tra decorazioni, mobilio e opere creava un effetto diverso e meno confusionario (fig. 54-56).

Nonostante questi aspetti, ci furono alcuni elementi dell'allestimento molto innovativi e in linea con le novità museografiche del XX secolo. A tal proposito, è opportuno citare come la decisione di Franchetti di creare uno spazio interamente dedicato al *San*

*Sebastiano* di Mantegna permise di isolare il grande capolavoro della collezione, coerentemente con quanto espresso dagli studiosi internazionali che videro nell'isolamento delle opere una soluzione al sovraffollamento e un ausilio all'identificazione delle opere chiave da parte dei visitatori. A sostenere questa visione fu sicuramente Fogolari, che parlò apertamente della necessità di alcune opere di essere contemplate senza alcuna distrazione<sup>7</sup> e che, dopo la morte di Franchetti, aggiunse un tendaggio all'ingresso della cappella per delimitare ulteriormente lo spazio.

Inoltre, alcuni spazi ideati dal barone Franchetti e realizzati in collaborazione con Fogolari si avvicinarono molto alle modalità espositive moderne. In queste stanze, tra le quali è opportuno ricordare quella in cui si conservava la *Venere* di Paris Bordon, si espose un numero limitato di opere d'arte e di mobilio creando quindi un legame maggiore tra lo spazio del palazzo e ciò che si conservava al suo interno. Confrontando le fotografie della Galleria Giorgio Franchetti con quelle di altri musei che si allestirono dopo l'inizio del nuovo secolo, è stato possibile individuare come questo gruppo di sale, terminate prima della morte del barone, seguissero lo stile dell'allestimento di Bode al Kaiser Friedrich Museum (fig. 1-2). Al contrario, le stanze in cui Fogolari lavorò autonomamente se ne discostavano, non solo per il gran numero di opere conservate al loro interno, ma anche per le modalità espositive.

L'allestimento della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro fu, quindi, un lavoro estremamente lungo e dispendioso in cui personalità diverse si occuparono della musealizzazione di un palazzo con una lunga storia alle spalle e una collezione estremamente legata al gusto del suo proprietario. La figura e i desideri di Giorgio Franchetti ricoprirono sicuramente un ruolo di primo piano nelle scelte prese dalla Commissione e altrettanto decisive furono la formazione e le esperienze precedenti di Fogolari.

---

<sup>7</sup> Nel 1938 alle Gallerie dell'Accademia si realizzò un gabinetto dedicato interamente alla *Tempesta* di Giorgione e Fogolari si dimostrò entusiasta di questa decisione. Cfr. Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, 21 dicembre 2005-19 febbraio 2006), a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bologna, Bologna University Press, 2005, pp. 194.

In conclusione, la Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro fu il prodotto della collaborazione tra due personalità molto diverse tra loro la cui fusione fu impedita dall'emergere del gusto di Fogolari, favorito dall'assenza del barone.

## CAPITOLO 1 – La Ca' d'Oro e Giorgio Franchetti

### 1.1 Da Marino Contarini all'acquisto di Giorgio Franchetti

Il palazzo della Ca' d'Oro acquisì il suo nome a seguito dei lavori di rinnovamento eseguiti nel Quattrocento da Marino Contarini nella dimora della famiglia Zeno a Santa Sofia, durante i quali la facciata venne riccamente decorata e dorata<sup>8</sup>.

Marino Contarini, procuratore di San Marco de Ultra e figlio del patrizio Antonio, nel 1406 sposò Soradamore di Baccalario Zeno da Santa Sofia dalla cui dote ottenne il palazzo che sarebbe poi diventato la Ca' d'Oro. Dopo la morte della moglie nel 1416, Marino Contarini si dedicò al restauro della dimora di famiglia, i cui lavori iniziarono intorno al 1421 e vi parteciparono Matteo Raverti<sup>9</sup>, il maestro muratore Marco di Amadio, direttore delle costruzioni e Zane Bon tagliapietre<sup>10</sup> con il figlio Bartolomeo<sup>11</sup>. La facciata venne decorata con foglia d'oro e lapislazzuli da Giovanni Charlier citato nei documenti

---

<sup>8</sup> Giuseppe Tassini in *Alcuni palazzi ed antichi edifici di Venezia storicamente illustrati* (1879) riconduce l'origine del nome 'Ca' d'Oro' alle dorature della facciata e non a una possibile proprietà di una famiglia 'Doro'. Cfr. Cecchetti, Bartolomeo, *La facciata della Ca' d'Oro dello scalpello di Giovanni e Bartolomeo Buono*, in «Archivio Veneto», 31, 1886, pp. 201. Su questo argomento si veda anche: Molmenti, Pompeo, *Ca' d'Oro o Ca' Doro?* in «Arte e Storia», IV, 2, 1909, pp. 33-36.

<sup>9</sup> Matteo Raverti fu uno scultore e architetto milanese attivo a Venezia tra il 1398 e il 1436. Al momento dell'incarico a Ca' d'Oro era conosciuto soprattutto per i lavori alla fabbrica del Duomo di Milano. Paoletti, Pietro, *La Ca' D'oro*, cit., pp. 96-97.

<sup>10</sup> Giovanni Bon fu un architetto attivo a Venezia tra il Trecento e il Quattrocento. Tra i numerosi progetti spiccano quello del 1426 per la ricostruzione di Palazzo Ducale nel lato rivolto verso la piazzetta di San Marco con il quale doveva coincidere la realizzazione della Porta della Carta, poi firmata dal figlio Bartolomeo a causa della morte di Giovanni, e quello per il portale della Scuola grande di San Marco del 1437. Mariarcher, Giovanni, *Bono, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 12, 1971. <[<sup>11</sup> Bartolomeo Bon nacque a fine del Trecento e, oltre ai progetti precedentemente citati dove lavorò a fianco del padre, fu attivo all'interno della Scuola vecchia della Misericordia e della Scuola grande della Carità. Tra i lavori eseguiti per Marino Contarini nella Ca' d'Oro è opportuno ricordare la vera da pozzo realizzata circa nel 1427 e descritta in Paoletti, Pietro, \*La Ca' D'oro\*, cit., pp. 101-103. Mariarcher, Giovanni, \*Bono, Bartolomeo\*, in \*Dizionario Biografico degli Italiani\*, 12, 1971. <\[9\]\(https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-bono\_%28Dizionario-Biografico%29/></a></p></div><div data-bbox=\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bono_res-85b694fb-87e8-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/></a></p></div><div data-bbox=)

come *Zuane de Franza*<sup>12</sup>. I lavori terminarono circa nel 1433 quando venne stipulato il primo contratto per le decorazioni interne<sup>13</sup>.

Con la morte di Marino Contarini, e a causa dell'assenza di eredi maschi, la proprietà del palazzo passò ai Marcello che per primi misero in affitto l'edificio comportandone una prima modifica nella struttura interna per adattarlo alla nuova funzione<sup>14</sup>. Fu nel corso dell'Ottocento che, pur rimanendo suddiviso in abitazioni affittate, si susseguirono numerosi proprietari nel palazzo, ognuno dei quali lo restaurò e vi apportò modifiche<sup>15</sup>. Nel 1795 l'edificio venne acquistato da Giacomo Pezzi che organizzò un primo restauro architettonico così da sanare lo stato rovinoso in cui versava il palazzo<sup>16</sup>, causato da una mancanza di manutenzione probabilmente dovuta agli alti costi richiesti per i lavori<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Paoletti, Pietro, *La Ca' d'Oro*, cit., pp. 119-120.

<sup>13</sup> Per un quadro completo degli interventi voluti da Marino Contarini si veda: Boni, Giacomo, *Ca' d'Oro*, in «Architettura e Arti decorative», 11-12, 1924-1925, pp. 481-490; Boschieri, Giacomo, *Le vicende storiche della Ca' d'Oro nel V centenario del suo compimento*, in «Rivista di Venezia», XII, 9, 1933, pp. 415-432; Centelli, Attilio, *La Ca' d'Oro restaurata da Giorgio Franchetti*, in «L'Illustrazione italiana», 2 agosto 1896; Goy, Richard John, *La fabbrica della Ca' d'Oro*, in *Dal Medioevo al tardo Rinascimento: ricerche del costruire a Venezia*, a cura di S. Connell, Venezia, Canal Libri, 1993, pp. 93-157; Molmenti, Pompeo, *La Ca' d'Oro*, in «Nuova Antologia», 268, 1916, pp. 385-390; Paoletti, Pietro, *La Ca' d'Oro*, cit.

<sup>14</sup> Subito dopo la morte di Marino Contarini il palazzo passò al figlio Pietro, avuto da un secondo matrimonio, che morì a soli 24 anni. La mancanza di eredi maschi rese proprietarie Contarina e Lucia, figlie di Pietro, entrambe sposate con degli eredi della famiglia Marcello. Esse garantirono che il palazzo rimanesse nelle mani di un'unica famiglia fino al 1518, quando la figlia di Lucia si sposò con Filippo Cappello e le due famiglie (Marcello e Cappello) dovettero dividere la proprietà della Ca' d'Oro. Il primo piano spettò ai Marcello, che ne rimasero proprietari fino al 1774, nonostante successivamente divisero una porzione dell'abitazione con i Grimani, mentre il secondo piano fu affidato ai Cappello, che ne mantennero la proprietà sino al Seicento. Per una cronologia dei proprietari e degli affittuari del palazzo dopo la morte di Marino Contarini fino al Settecento si veda: Boschieri, Giacomo, *Le vicende storiche della Ca' d'Oro nel V centenario del suo compimento*, in «Rivista di Venezia», XII, 9, 1933, pp. 418-426.

<sup>15</sup> Per un quadro dei restauri a cui fu sottoposto il palazzo della Ca' d'Oro nei secoli si veda: Nepi Scirè, Giovanna, *Restauri della Ca' d'Oro*, in *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen*, a cura di D. Dombrowski, Weimar, VDG, 2001, pp. 22-27; Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, Padova, Il poligrafo, 2019.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 22.

<sup>17</sup> Cfr. Boschieri, Giacomo, *Le vicende storiche della Ca' d'Oro nel V centenario del suo compimento*, cit., pp. 427.

Successivamente, fino al 1845, la Ca' d'Oro fu di proprietà di Moisé da Conegliano, la cui vedova il 29 maggio 1845 vendette il palazzo al principe russo Aleksandr Vasilevic Trubeckoj<sup>18</sup> che affidò i lavori di restauro all'architetto Giambattista Meduna<sup>19</sup> (fig. 10-11), il quale realizzò il restauro poco apprezzato dal barone Franchetti che decise di eliminare tutte le aggiunte realizzate da Meduna. Dopo l'acquisto nel 1893 da parte del marchese Alessandro Tacoli, il 28 marzo 1894 il barone Giorgio Franchetti acquistò la Ca' d'Oro dagli eredi del suddetto marchese per 170.000 lire<sup>20</sup>.

## 1.2 Il barone Giorgio Franchetti e l'acquisto della Ca' d'Oro

Il barone Giorgio Franchetti nacque a Torino il 18 gennaio 1865 da Raimondo Franchetti<sup>21</sup>, caratterialmente molto lontano da Giorgio, e Luisa Sara Rothschild<sup>22</sup> dalla quale ereditò

---

<sup>18</sup> Aleksandr Vasilevic Trubeckoj, anche detto Alessandro Troubetzkoi di Basilio, al momento dell'acquisto si trovava a Venezia come militare dell'esercito austriaco e, oltre alla Ca' d'Oro, divenne il proprietario di altri palazzi veneziani, tra cui Palazzo Giustinian Lolin a San Vidal e Palazzo Morosini Businello a San Silvestro. Tutti questi edifici vennero acquistati tramite Giambattista Meduna, a cui affidò anche i relativi restauri, e affittati. Cfr. Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, cit., pp. 61-62.

<sup>19</sup> Giambattista Meduna fu un architetto attivo a Venezia e tra i suoi impieghi spiccano i lavori per la Basilica di San Marco tra il 1826 e il 1885 e la ricostruzione del Teatro La Fenice nel 1836. Il restauro della Ca' d'Oro, realizzato tra il 1845 e il 1849, fu fortemente criticato nella letteratura dedicata all'edificio e riguardò principalmente il consolidamento statico del prospetto principale, tra cui l'apertura delle nuove finestre nel davanzale terreno e altri lavori dedicati alla ridefinizione degli accessi e dei percorsi interni che comportarono la demolizione della scala esterna, sostituita da dei magazzini. Per un approfondimento sui lavori effettuati da Giambattista Meduna alla Ca' d'Oro si veda: Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, cit., pp. 64-70.

<sup>20</sup> Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, Milano, Electa, 2002, pp. 10.

<sup>21</sup> Raimondo Franchetti, nato nel 1828, fu un importante e abile imprenditore agrario ma non si interessò mai particolarmente a temi culturali, ad eccezione di alcuni restauri nei palazzi che acquistò. Tra questi spicca l'esempio veneziano di Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal, ristrutturato da Camillo Boito in chiave neogotica. Per un approfondimento sulla biografia di Raimondo Franchetti si veda: Franchetti, Alberto, *I Franchetti, una lunga storia*, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti: collezionismi alla Ca' d'Oro*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 30 maggio-24 novembre 2013), a cura di C. Cremonini, F. Fergonzi, Roma, MondoMostre, 2013, pp. 156-158.

<sup>22</sup> Luisa Sara Rothschild nacque nel 1834 dal ramo austriaco della famiglia di banchieri dei Rothschild. Ciò nonostante, i genitori furono grandi amanti dell'arte e della musica, fattore che probabilmente influenzò a sua volta i figli, in particolar modo Alberto e Giorgio.

l'interesse per la musica e l'arte. Dopo la formazione alla Scuola militare di Torino, la passione per il pianoforte e la composizione musicale lo portarono a spostarsi a Dresda e, successivamente, a Monaco dove studiò la musica tedesca di stampo wagneriano<sup>23</sup>.

Fu a Monaco che conobbe la futura moglie Marion von Hornstein Hohenstoffeln, appassionata della pittura dei cosiddetti primitivi italiani e della città di Firenze. Dopo il matrimonio, avvenuto nel 1890, Giorgio e Marion si trasferirono a Firenze, dove il barone, probabilmente influenzato dalla consorte, acquistò la maggior parte di opere che composero la sua collezione artistica<sup>24</sup>. La raccolta si arricchì anche in occasione dei numerosi spostamenti all'estero: a Monaco, ospite della famiglia della moglie, a Vienna, dalla famiglia materna di Giorgio, a Parigi e Londra<sup>25</sup>, dando così vita a un insieme di opere molto diverse tra loro.

Nonostante non lasciò quasi nulla di scritto riguardante le vicende della sua vita, la figura del barone risulta ben chiara grazie alle testimonianze di personaggi coevi, come quelle di Ugo Ojetti<sup>26</sup>, Gabriele D'Annunzio<sup>27</sup> e Gino Fogolari<sup>28</sup>. Da queste descrizioni emerge una personalità estremamente riservata che dedicò la vita alla composizione musicale e all'arte. Oltre che al progetto della Ca' d'Oro, infatti, si impegnò nella promozione e nel finanziamento di restauri artistici, tra cui quello del museo di Castelvecchio di Verona e

---

<sup>23</sup> Cfr. Fogolari, Gino, *La Ca' d'Oro*, in «Le Tre Venezie», II, 1927, pp. 17.

<sup>24</sup> Cfr. Cremonini, Claudia, *Giorgio Franchetti collezionista e la Ca' d'Oro*, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti*, cit., pp. 18-19.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ojetti, Ugo, *Cose viste 1921-1927*, Firenze, Sansoni, 1951, pp. 216-219.

<sup>27</sup> Damerini, Gino, *D'Annunzio a Venezia*, Milano, Mondadori, 1943, pp. 76-77.

<sup>28</sup> Gino Fogolari, *Giorgio Franchetti e la Ca' d'Oro*, in *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, Venezia, C. Ferrari, 1929, pp. 5-45. Gino Fogolari, formato nella scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi, si occupò della tutela e della valorizzazione del patrimonio veneto a inizio del Novecento. In particolare, collaborò nella salvaguardia del patrimonio durante la Prima guerra mondiale, riorganizzò le Gallerie dell'Accademia e fece parte della commissione che si occupò dell'allestimento della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. Cutullè, Alice, *Gino Fogolari e la difesa del patrimonio artistico veneziano: dai provvedimenti durante le guerre alle restituzioni viennesi*, in *Arte e guerra. Storie dal Risorgimento all'età contemporanea*, atti del convegno (Padova, 3-5 febbraio 2020), a cura di C. Bajamonte, M. Nezzo, Padova, Il Poligrafo, 2021, pp. 81-94. Sulla sua figura si veda anche: *Gino Fogolari: alcuni scritti d'arte*, a cura di G. Fogolari, S. Fogolari, Trento, Edizioni V.D.T.T., 1974; Fogolari, Gino, *Scritti d'arte*, Milano, U. Hoepli, 1946.

quello dei mosaici della basilica di San Marco<sup>29</sup>. Nel 1923 Ugo Nebbia<sup>30</sup> pubblicò un articolo nella rivista «Emporium» dedicato alla Ca' d'Oro e nel trattare la figura di Giorgio Franchetti non si limitò a sottolineare la sua abilità nell'acquistare cose preziose, ma anche la capacità di trovarne la collocazione più adatta e portò come esempio i lavori per il mosaico nel cortile al pianterreno e per la cappella che avrebbe conservato il *San Sebastiano* di Andrea Mantegna<sup>31</sup>.

Giorgio Franchetti morì precocemente il 17 dicembre 1922 senza poter vedere realizzato il progetto della Ca' d'Oro lasciando però un segno nella comunità veneziana che lo ricordava soprattutto per il restauro dell'abitazione dei Contarini, anch'esso estremamente importante per i cittadini lagunari e, dopo la donazione allo Stato, per quelli italiani. Il giorno seguente la sua morte il quotidiano «Gazzetta di Venezia» riportò le seguenti parole: «con la sua scomparsa Venezia perde veramente uno dei suoi innamorati più fervidi, uno dei suoi figli migliori.»<sup>32</sup>. Questi sentimenti culminarono con la proposta di Duilio Torres, in un articolo pubblicato sempre nella «Gazzetta di Venezia»<sup>33</sup>, di ridorare e decorare la facciata della Ca' d'Oro così come venne pensata da Marino Contarini e realizzata da Giovanni di Francia, proposta che non venne mai accettata<sup>34</sup>. Al

---

<sup>29</sup> Cfr. Cremonini, Claudia, *Giorgio Franchetti collezionista e la Ca' d'Oro*, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti*, cit., pp. 18.

<sup>30</sup> Virginio Ugo Nebbia (1880-1965) fu un critico d'arte, pittore, giornalista e restauratore. Fu nominato ispettore alla Soprintendenza ai Monumenti di Milano e un grande sostenitore della libera espressione degli artisti, soprattutto in riferimento alle avanguardie. Dopo la fine della prima guerra mondiale ricevette nuovamente il titolo di ispettore in diverse città, tra cui Venezia tra il 1922 e il 1933. Qui si occupò della tutela e della catalogazione degli edifici monumentali del Veneto; infatti, fu attivo durante la sistemazione della Ca' d'Oro. Su Ugo Nebbia si veda: Gazzola, Piero, *Il pensiero critico di Ugo Nebbia*, in «Arte Lombarda», 12, 1, 1967, pp. 91-102; Tropea Cesare, *Ugo Nebbia*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, Bologna University Press, 2007, pp. 423-426.

<sup>31</sup> Nebbia, Ugo, *Cronache veneziane. Il barone Franchetti e la Ca' d'Oro*, in «Emporium», LVII, 338, 1923, pp. 126-131.

<sup>32</sup> *Il suicidio del bar. Giorgio Franchetti*, in «Gazzetta di Venezia», 19 dicembre 1922.

<sup>33</sup> Torres, Duilio, *Ridorare la Ca' D'Oro in omaggio al Barone Franchetti*, in «Gazzetta di Venezia», 19 dicembre 1922.

<sup>34</sup> Al dibattito partecipò anche Gabriele D'Annunzio anche in questo caso attraverso la pubblicazione di un articolo all'interno della «Gazzetta di Venezia» si pronunciò estremamente favorevole alla proposta così da riflettere lo splendore di Giorgio. *Una lettera di Gabriele D'Annunzio in onore di Giorgio Franchetti*, in «Gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1922. Contrari, invece, furono i pareri di Pompeo Gherardo Molmenti, che abitò nel palazzo della Ca' d'Oro prima dell'acquisto di Giorgio Franchetti, e Giacomo Boni poiché

contrario, per omaggiare la figura di Giorgio Franchetti, si seppellirono le sue ceneri al piano terreno della Ca' d'Oro e nel primo anniversario della sua morte venne collocato un tronco di colonna in marmo in corrispondenza del loculo (fig. 25).

La grande impresa di Franchetti, dunque, fu il restauro e la trasformazione del palazzo della Ca' d'Oro da abitazione privata a museo pubblico. Dal momento in cui l'acquistò nel 1894, egli procedette con l'eliminazione della suddivisione interna degli ambienti, che consentiva la presenza di più appartamenti, e delle modifiche effettuate negli anni successivi alla ricostruzione di Marino Contarini, così da riportare l'edificio ai volumi simili agli originali e dotarlo di tutto ciò di cui aveva bisogno un museo. Ciò che differenziò Giorgio Franchetti dai precedenti proprietari, infatti, fu la volontà di fare del palazzo un museo pubblico in grado di ospitare la sua collezione di opere d'arte sin dal principio, motivo per il quale non vi abitò mai e nel 1922, per seguire al meglio l'andamento dei restauri, decise di trasferirsi nel piano ammezzato del palazzo Duodo Giusti, comunicante con la Ca' d'Oro.

La prima cosa di cui si occupò il barone, ancora prima della finalizzazione dell'atto di vendita dell'edificio, fu l'acquisto della vera da pozzo realizzata da Bartolomeo Bon nel 1427 che il precedente proprietario Valdemaro de Lassotovich aveva venduto all'antiquario Antonio Carrer e che venne sostituita da un sigillo in pietra viva con un coperchio di rame<sup>35</sup>. Già tra il 1892 e il 1894 il Ministero della Pubblica Istruzione tentò di impedirne la vendita e l'esportazione, ma fu solo grazie all'intervento di Giorgio Franchetti che la vera da pozzo venne ricollocata nel cortile della Ca' d'Oro di cui rappresentava «il più pregevole ornamento»<sup>36</sup>. Questa vera da pozzo, che ancora oggi si trova nella sua posizione originale, ricorda, come altri esemplari contemporanei, la forma di un capitello decorato negli angoli da una testa giovanile ciascuno, mentre nei campi intermedi da delle raffigurazioni a bassorilievo delle virtù cardinali poste sul dorso di un leone<sup>37</sup> (fig. 27).

---

non avrebbe avuto senso ripristinare questo aspetto della facciata in una città in cui si era persa l'antica policromia. Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, cit., pp. 95-96.

<sup>35</sup> Cfr. Nepi Scirè, Giovanna, *Restauri della Ca' d'Oro*, cit., pp. 22.

<sup>36</sup> Paoletti, Pietro, *La Ca' D'oro*, cit., pp. 102.

<sup>37</sup> Ibidem.

Subito dopo l'acquisto il barone iniziò a studiare i materiali del palazzo e incisioni, dipinti e immagini della fabbrica precedenti ai restauri meduniani così da poterne restituire la conformazione originale attraverso un ripristino di tipo filologico. Un approccio che si esaurì nella ricostruzione della facciata (fig. 17) e della riva d'approdo (fig. 18) oltre che nel rifacimento del portale di terra e della scala esterna (fig. 26)<sup>38</sup>. Infatti, altri spazi ideati dallo stesso Franchetti, come l'atrio al piano terra (fig. 22) e la cappella ospitante il *San Sebastiano* di Andrea Mantegna (fig. 40), e in generale i restauri degli interni furono frutto di un approccio più 'sentimentale' poiché, oltre a voler evitare una ricostruzione ambientale, risultò impossibile fin dal primo momento l'acquisto di tutti i mobili e il rifacimento della decorazione rispettandone i caratteri originali<sup>39</sup>.

Il primo obiettivo, dunque, fu l'eliminazione delle aggiunte eseguite durante il restauro di Meduna e nel giugno del 1894 iniziò l'iter autorizzativo dei lavori, riguardanti soprattutto la facciata, per la quale non si cercò solamente rispettare la sua forma originale ma si imitò il degrado che la pietra avrebbe subito nel tempo dalla sua realizzazione nel Quattrocento<sup>40</sup>. Purtroppo, in questo momento i lavori si fermarono per circa un anno a causa dei continui spostamenti di Giorgio Franchetti e dei costi elevati necessari per la continuazione del restauro<sup>41</sup>. I lavori ripresero solamente nel 1896 quando venne terminata la ricostruzione delle parti mancanti della facciata ad eccezione della riva d'approdo, e fu in questo momento che il barone espresse per la prima volta la volontà di

---

<sup>38</sup> Cfr. Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, cit., pp. 72-73.

<sup>39</sup> Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, 21 dicembre 2005-19 febbraio 2006), a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bologna, Bologna University Press, 2005, pp. 185-186; Zorzi, Elio, *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro in Venezia*, cit., pp. 253-254.

<sup>40</sup> Per i lavori di restauro della facciata si veda: Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, cit.

<sup>41</sup> Le condizioni strutturali dell'edificio, peggiorate a causa di alcune scosse di terremoto, resero imprescindibili numerosi interventi alle murature e alle travi, come esortato dall'ingegnere Federico Berchet. Federico Berchet, architetto, si occupò della tutela dei monumenti dell'area veneta; infatti, fu ingegnere presso l'Ufficio tecnico municipale della città e successivamente direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto. Sull'attività di Berchet si veda: Ferro, Chiara, *Restaurare, ripristinare, abbellire...episodi veneziani di Giovanbattista Meduna e Federico Berchet*, in *La città degli ingegneri*, a cura di F. Cosmai, S. Sorteni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 107-119.

demolire parte del palazzo Duodo Giusti così da liberare il fianco della Ca' d'Oro e restituire l'illuminazione naturale agli spazi interni che sarebbero stati trasformati nelle sale del futuro museo. Quindi, questo desiderio non si legava solamente alla necessità di restaurare l'edificio ma rispondeva al bisogno delle opere d'arte di possedere una corretta illuminazione.

Parallelamente ai lavori di restauro architettonico, il barone iniziò ad occuparsi della sistemazione dell'atrio terreno dove, una volta eliminate le suddivisioni interne, si sarebbe dovuta inserire una galleria di sculture (fig. 12-13). Fu in questo luogo che venne realizzato il grande mosaico in opus sectile di invenzione di Franchetti e ispirato agli esempi della basilica marciana e delle chiese dei Santi Maria e Donato di Murano e di Santa Maria Assunta di Torcello, a cui si aggiunge una possibile influenza islamica per la presenza di due campate con motivo a stella<sup>42</sup> (fig. 24). Per la realizzazione del mosaico il barone desiderava fare uso di marmi antichi, principalmente provenienti da Roma, decisione che fu ostacolata da Giacomo Boni<sup>43</sup>, contrario al reimpiego di marmi antichi. Boni conobbe Franchetti già in occasione del restauro della basilica di San Marco, teatro di discussioni sul rifacimento del pavimento musivo. Se Boni considerava delle falsificazioni le integrazioni con materiali antichi, d'altra parte Franchetti si dimostrò favorevole al punto da finanziarne i lavori<sup>44</sup>. Questa situazione non mutò nel 1898 quando

---

<sup>42</sup> Cfr. Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, cit., pp. 79-80.

<sup>43</sup> Giacomo Boni fu un operaio nella fabbrica dei restauri di Palazzo Ducale e a fine dell'Ottocento fu attivo nella tutela dei monumenti veneziani. Successivamente entrò nella soprintendenza che lo portò a spostarsi a Roma dove ebbe inizio la sua carriera da archeologo. Visitò la Ca' d'Oro nel 1885, prima dell'acquisto di Franchetti, per degli accertamenti riguardanti la presenza dell'originale policromia dorata e azzurra a seguito dei lavori di restauro di Meduna. Su Boni si veda: Beltrami, Luca, *Giacomo Boni: con una scelta di lettere e un saggio bibliografico*, Milano, Allegrètti, 1926; Pilutti Namer, Myriam, *Maestro di Palazzo Ducale, prima che archeologo: Giacomo Boni e la Venezia dell'Ottocento*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno (Roma 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma, Campisano Editore, 2013, pp. 581-592; Pilutti Namer, Myriam, *Ruskin e gli allievi: note di Giacomo Boni e la cultura della conservazione dei monumenti a Venezia a fine Ottocento*, in «Ateneo Veneto», 12, 2013, pp. 423-435.

<sup>44</sup> Zaccariotto, Giulia, *Frammenti di porfido e serpentino. Giacomo Boni e Giorgio Franchetti: contrasti per il reimpiego di marmi antichi a Venezia tra Otto e Novecento*, in «MDCCC 1800», 4, 2015, pp. 116-117.

Franchetti tentò di acquistare le colonne in marmo greco che si trovavano nel cortile dell'albergo Byron di Ravenna e dovette scontrarsi nuovamente con Boni che, nonostante preferisse che ad acquistarle fosse il barone rispetto agli antiquari, sperava potessero rimanere in loco così da poterle riutilizzare per completare dei monumenti, come l'abside di San Vitale<sup>45</sup>.

La ricerca dei marmi per il completamento dei mosaici venne sospesa a causa dei costi elevati nel 1899 e ripresa dopo il 1916, anno della donazione allo Stato, quando Franchetti comunicò a Corrado Ricci<sup>46</sup> la necessità di porfidi e serpentini antichi provenienti dagli scavi romani. Giacomo Boni rimase profondamente contrario alla presenza di un mosaico in quella che doveva essere una dimora tradizionale quattrocentesca perché, come per la pavimentazione della basilica di San Marco, l'utilizzo di marmi antichi, perlopiù romani, avrebbe rappresentato una falsificazione. Nonostante queste prime difficoltà, Franchetti riuscì ad ottenere i marmi e continuò a lavorare al mosaico fino alla morte senza però poterlo terminare, a farlo infatti fu il figlio Carlo negli anni Venti del Novecento.

Contemporaneamente si avviarono i lavori negli spazi interni del palazzo dove si eliminarono le divisioni interne e le aggiunte successive a Marino Contarini dando vita a due piani composti ciascuno da una galleria centrale e ambienti di dimensioni diverse ai lati (fig. 14-15). L'allestimento di queste sale iniziò dalla creazione della cappella che avrebbe ospitato il *San Sebastiano* di Andrea Mantegna<sup>47</sup>, questo infatti fu l'unico ambiente interno completo al momento della donazione. L'opera rappresentava il grande capolavoro della collezione e, fin dal momento del suo acquisto, Franchetti desiderò inserirla in uno spazio che potesse esaltarne il valore artistico. Questo fu sicuramente un atteggiamento in linea con i temi del dibattito sul ruolo dei musei che scaturì a inizio del

---

<sup>45</sup> Alla questione partecipò anche Corrado Ricci, soprattutto dopo la donazione allo Stato. Per il carteggio tra Giacomo Boni e Corrado Ricci si veda: Canali, Ferruccio, *Giacomo Boni e Corrado Ricci 'amicissimi' tra Roma e Venezia: Questioni di archeologia, conservazione e restauro dei monumenti nell'Italia unita (1898-1925)*, in «Studi Veneziani», 66, 2012, pp. 629-631.

<sup>46</sup> Corrado Ricci, Direttore generale delle antichità e belle arti, a seguito della donazione allo Stato si occupò della ricerca dei frammenti lapidei per la realizzazione del mosaico. Cremonini, Claudia, *Giorgio Franchetti collezionista e la Ca' d'Oro*, cit., pp. 20. Su Corrado Ricci si veda: *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, a cura di A. Varni, Ravenna, Longo, 2002; *Corrado Ricci: storico dell'arte tra esperienza e progetto*, a cura di D. Domini, A. Emiliani, Ravenna, Longo, 2004.

<sup>47</sup> Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1450-1499 ca., tempera su tela, 213x95cm, cat. d. 11.

Novecento, e si diffuse a livello mondiale nel periodo tra le due guerre, a cui parteciparono alcuni dei personaggi che collaborarono con il barone nella sistemazione della Ca' d'Oro tra cui Ugo Ojetti<sup>48</sup>, Gino Fogolari e Pompeo Gherardo Molmenti<sup>49</sup>. La cappella, infatti, permise di isolare l'opera d'arte dal resto della collezione e ne consentì la contemplazione<sup>50</sup>. Questo dimostrò come, fin dal primo momento, il desiderio principale di Franchetti per l'allestimento del suo museo fu quello di conferire prima di tutto l'adeguato spazio alle opere evitando la «folla delle cose»<sup>51</sup>. Inoltre, il barone fu contrario alla ricostruzione ambientale poiché pensò al museo della Ca' d'Oro come una collezione privata di un gentiluomo veneziano aperta agli amici. Non ritenne poi necessaria la presenza di una divisione per epoche o scuole o di cartellini, in quanto gli

---

<sup>48</sup> Ugo Ojetti partecipò alla Conferenza di Madrid del 1934, evento che rappresentò il culmine del dibattito museografico avvenuto tra le due guerre e durante il quale ebbe modo di confrontarsi con i maggiori esponenti del dibattito museografico in corso. Sulla Conferenza di Madrid si veda: García Bascón, Antonio José, *La conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento*, tesi di dottorato, Universidad de Granada, a.a. 2016-2017, relatore Ignacio Hernares Cuéllar; Herrero Delavenay, Alicia, Sanz Díaz, Carmen, *La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo*, in «Revista de Museología», 59, 2014, pp. 80-89; Jamin, Jean-Baptiste, *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 15, 2017, pp. 73-101; *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno internazionale di studi (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova, Sagep, 2020.

<sup>49</sup> Pompeo Molmenti intervenne soprattutto in relazione ai temi della conservazione e del restauro delle opere d'arte, in particolare concepì la conservazione in relazione alla salvaguardia dell'immagine di Venezia, esemplare fu il dibattito riguardante la ricostruzione del campanile di San Marco a inizio del Novecento. Di fronte alla possibilità di ricostruire i cinque scalini originali Molmenti propose di mantenere i tre scalini a cui ormai il popolo veneziano era abituato. Nezzo, Marta, *Tutela come esperienza identitaria: una campionatura fra Otto e Novecento*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno (Roma 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma, Campisano Editore, 2013, pp. 279-290. Su Molmenti si veda anche: Donaglio, Monica, *Un esponente dell'élite liberale: Pompeo Molmenti, politico e storico di Venezia*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2004; *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, a cura di G. Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2006.

<sup>50</sup> Cfr. Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, cit., pp. 185-186.

<sup>51</sup> Fogolari, Gino, *La Ca' D'Oro*, cit., pp. 19.

unici strumenti di supporto alla visita avrebbero dovuto essere le guide e i cataloghi<sup>52</sup>. Una scelta che lo allontanava notevolmente dal concetto di museo moderno dove il destinatario era un pubblico molto vasto e molto spesso non esperto che, quindi, necessitava di supporto per comprendere a pieno le opere esposte.

Per il *San Sebastiano* Franchetti creò un vano architettonico simile a una cappella rinascimentale interamente ricoperto da lastre di marmo a venature simmetriche e culminante in un soffitto dorato quattrocentesco<sup>53</sup> e al centro della parete inserì l'opera (fig. 40). Grazie alla descrizione offerta da Carlo Gamba nell'articolo<sup>54</sup> pubblicato nel 1916 nel «Bollettino d'Arte», risultano ben evidenti le motivazioni che spinsero il barone a considerare il *San Sebastiano* il grande capolavoro della sua collezione. Il dipinto venne, infatti, creato da Mantegna per Vincenzo Gonzaga, ma non venne mai consegnato, successivamente l'Anonimo Morelliano ne registrò la presenza a Padova nello studio di Pietro Bembo, mentre più tardi fu proprietà dei Gradenigo e, infine, parte della raccolta della Pinacoteca Scarpa di Motta di Livenza<sup>55</sup>. La figura, estremamente atletica, del San Sebastiano fu resa da Mantegna in modo estremamente semplice ma grandioso, tipico del periodo di fine Quattrocento e venne rappresentata nel momento in cui la fede, nonostante le ferite provocate dalle numerose frecce, gli permise di sopravvivere. Ai piedi del Santo è presente una candela, la cui fiamma sembra essersi estinta da poco, recante la scritta: *NIHIL NISI DIVINUM STABILE EST. CAETERA FUMUS* (niente al di fuori del divino è stabile) (fig. 49-50).

---

<sup>52</sup> Una prescrizione di Giorgio Franchetti vietò l'apposizione di cartellini con numeri, provenienze e attribuzioni degli oggetti esposti. Fogolari, Gino, *Regia Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia*, Roma, La Libreria dello Stato, 1936, pp. 9.

<sup>53</sup> Cremonini, Claudia, *Giorgio Franchetti collezionista e la Ca' d'Oro*, cit., pp. 21; Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, cit., pp. 186; Gamba, Carlo, *La Ca' D'Oro e la collezione Franchetti*, in «Bollettino d'arte», XI-XII, 1916, pp. 322; Valcanover, Francesco, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 8.

<sup>54</sup> Cfr. Gamba, Carlo, *La Ca' D'Oro e la collezione Franchetti*, cit., pp. 322.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

### 1.3 La donazione allo Stato

Giorgio Franchetti, nella speranza di acquistare e quindi demolire il palazzo Duodo Giusti, tentò la donazione della Ca' d'Oro allo Stato già nel 1895<sup>56</sup>.

Una prima proposta informale, infatti, avvenne durante un soggiorno a Vienna, quando propose ad Adolfo Venturi una possibile donazione in cambio del sostegno statale nel completamento del restauro. Purtroppo, dopo aver ricevuto la notizia da Venturi, Giuseppe Costetti, Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, non parve soddisfatto dalla proposta, che non rendeva chiaro l'impegno economico effettivamente richiesto allo Stato per il completamento dei lavori e gli eventuali guadagni. Per questo motivo richiese delucidazioni a Franchetti, il quale infine nel 1896 ritirò l'offerta, convinto di conservare la proprietà familiare<sup>57</sup>.

Successivamente vi fu un ulteriore tentativo di donazione, questa volta al Comune di Venezia mediante l'intervento di Pompeo Gherardo Molmenti, al tempo assessore alla Pubblica Istruzione. Purtroppo, l'amministrazione non accettò l'offerta a causa delle difficoltà economiche in cui versava e probabilmente anche per il rifiuto da parte del conte Vettor Giusti del giardino, proprietario di palazzo Duodo Giusti, di vendere la sua proprietà<sup>58</sup>.

L'inizio della prima guerra mondiale e la scarsità di fondi di Giorgio Franchetti rallentarono notevolmente i lavori che si arrestarono circa nel 1909<sup>59</sup>, motivo per il quale il barone decise di donare ufficialmente allo Stato il palazzo e la sua collezione di opere d'arte, così da potersi confrontare con degli esperti che avrebbero facilitato la sistemazione degli ambienti interni<sup>60</sup>. Di conseguenza, nel 1916 Carlo Gamba Ghiselli, membro del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, presentò la proposta a Corrado Ricci riferendosi anche alla donazione della collezione di opere d'arte che contava un valore superiore ai due milioni di lire e Ricci si dimostrò subito entusiasta

---

<sup>56</sup> Cfr. Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, cit., pp. 73-74.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Zorzi, Elio, *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro in Venezia*, cit., pp. 254.

<sup>59</sup> Cfr. Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, cit., pp. 85.

<sup>60</sup> Cfr. Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, cit., pp. 186-187.

della possibilità che lo Stato possedesse una collezione di opere d'arte e un palazzo di tale valore artistico.

Il 19 maggio 1916 Giorgio Franchetti, rappresentato dal notaio Carlo Candiani di Agostino, donò ufficialmente la Ca' d'Oro allo Stato italiano e alla firma dell'atto di donazione parteciparono Carlo Gamba e Gino Fogolari<sup>61</sup>. Nel documento si legge come il barone si assunse l'obbligo di donare il palazzo a condizione che il Governo acquistasse entro sei anni il Palazzo Duodo Giusti così da procedere con la sua demolizione completa o, almeno, nella sola porzione che non garantiva una corretta illuminazione degli appartamenti posti sul lato ovest del palazzo che sarebbero poi dovuti essere restaurati sempre a spese dello Stato<sup>62</sup>. Solo dopo la realizzazione di questi lavori sarebbe stata donata anche la collezione di opere d'arte. Inoltre, i restauri sarebbero dovuti essere sorvegliati da una commissione speciale composta da tre membri nominati dal Ministero della Pubblica Istruzione e al barone sarebbe comunque spettata la facoltà di approvare i lavori e l'ordinamento degli oggetti. Inizialmente la commissione si sarebbe dovuta comporre da Gino Fogolari, Domenico Rupolo<sup>63</sup> e Mariano Fortuny y Madrazo. In realtà nel 1918, quando i lavori poterono iniziare ufficialmente dopo l'acquisto di palazzo Duodo Giusti, Domenico Rupolo, assente da Venezia, venne sostituito da Ferdinando Forlati<sup>64</sup> che l'anno successivo sarebbe diventato soprintendente ai Monumenti di

---

<sup>61</sup> Ricci, Corrado, *Doni artistici allo stato*, in «Cronaca delle Belle Arti» supplemento al «Bollettino d'Arte», VII-VIII, 1916, pp. 51.

<sup>62</sup> L'atto di donazione è stato pubblicato in: *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti: collezionismi alla Ca' d'Oro*, cit., pp. 163-167.

<sup>63</sup> Domenico Rupolo nacque nel 186, si formò come architetto a Venezia dove si trasferì nel 1902 per assumere la carica di ispettore nell'ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti Veneti. Una delle opere architettoniche maggiormente note di Rupolo fu la pescheria di Rialto realizzata a inizio del Novecento in collaborazione con il pittore Cesare Laurenti. Sull'attività di Rupolo si veda: Portieri, Raffaella, *Domenico Rupolo. Architetto*, Pordenone, Centro Iniziative Culturali, 2001.

<sup>64</sup> Ferdinando Forlati, soprintendente ai monumenti di Venezia dal 1910, nello svolgimento della sua attività si occupò del restauro dei maggiori monumenti veneziani. Durante la Prima Guerra Mondiale si occupò della protezione delle opere d'arte venete in collaborazione con Ugo Ojetti e dopo la fine della guerra diresse i restauri degli edifici storici danneggiati durante il conflitto. Su Forlati si veda: *Le stagioni dell'ingegnere Ferdinando Forlati. Un protagonista del restauro nelle Venezia del Novecento*, a cura di S. Sorteni, Padova, Il Poligrafo, 2017; Menichelli, Claudio, *Ferdinando Forlati*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Architetti (1904-1974)*, Bologna, Bologna University Press, 2011, pp. 269-274.

Venezia<sup>65</sup>. Nell'atto di donazione, infine, la custodia e l'amministrazione del museo vennero affidati alle Regie Gallerie di Venezia e si stabilì che una volta terminati i lavori di sistemazione del palazzo il museo avrebbe preso il nome di Galleria della Ca' d'Oro, mentre dopo la morte del barone sarebbe diventato Galleria Franchetti<sup>66</sup>.

La collezione artistica<sup>67</sup> a cui il barone fece riferimento più volte si conservava nel palazzo di famiglia a San Vidal e contava opere molto diverse tra loro in grado di riassumere le correnti artistiche italiane e straniere pur rispettando i caratteri di una raccolta privata, erano infatti assenti opere di grandi dimensioni che ne avrebbero reso complicato l'inserimento all'interno di una dimora. Per questo motivo rappresentò un'alternativa alle gallerie e ai musei cittadini che conservavano ed esponevano opere principalmente legate al contesto veneziano. Non è chiara la provenienza delle opere dalla collezione del barone, essendo molti dei dipinti legati all'area toscana suggeriscono si tratti di acquisti effettuati proprio a Firenze, dove Franchetti abitò con la moglie. Fu però in Veneto che egli acquistò le opere di maggior valore<sup>68</sup> come il *San Sebastiano* di Andrea Mantegna<sup>69</sup>, la *Crocifissione* di Jan van Eyck<sup>70</sup>, la *Venere* di Tiziano<sup>71</sup> e quella di Paris Bordon<sup>72</sup> e le due vedute di Francesco Guardi<sup>73</sup>.

Per ogni quadro della collezione Giorgio Franchetti si occupò anche della ricerca di cornici antiche in grado di «impreziosire e ambientare una bella opera»<sup>74</sup> e che vennero utilizzate anche dalla commissione per ornare i quadri aggiunti successivamente. Inoltre,

---

<sup>65</sup> Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, cit., pp. 86-87.

<sup>66</sup> *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti: collezionismi alla Ca' d'Oro*, cit., pp. 163-167.

<sup>67</sup> V. Appendice A.

<sup>68</sup> Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, Milano, Electa, 2002, pp. 9-11.

<sup>69</sup> Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1450-1499 ca., tempera su tela, 213x95 cm, cat. d. 11. V. Appendice A, n. 140.

<sup>70</sup> Jan Van Eyck, *La Crocifissione*, tavola, 45x30cm, cat. d. 128. V. Appendice A, n. 5.

<sup>71</sup> Tiziano, *Venere*, tela, 115x84cm, cat. d. 38, V. Appendice A, n. 2.

<sup>72</sup> Paris Bordon, *Venere dormiente e un amorino in un paesaggio*, tela, 86x137cm, cat. d. 39, V. Appendice A, n. 108.

<sup>73</sup> Francesco Guardi, *La Piazzetta di San Marco*, tela, 45x72cm, cat. d. 60; Francesco Guardi, *Veduta del Molo e della punta della Salute*, tela, 45x71cm, cat. d. 61. Vedi Appendice A, n. 93-94.

<sup>74</sup> Fogolari, Gino, *La Ca' D'Oro*, cit., pp. 20.

acquistò anche mobili, tappeti e altri tessuti così da poter ambientare le opere all'interno delle sale<sup>75</sup>.

Dopo la morte del barone, il 24 dicembre 1922, gli eredi confermarono la donazione e consegnarono le opere elencate nella prima donazione del 1916 in presenza di Gino Fogolari e Mario Vianello Chiodo, rappresentante degli eredi di Giorgio Franchetti<sup>76</sup>.

Ulteriori oggetti<sup>77</sup> vennero donati dagli eredi nel 1923 come si legge nel Regio decreto-legge del 6 aprile 1924 n. 654<sup>78</sup> nel quale Giovanni Gentile, in quanto rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, dichiarò di impegnarsi a terminare i restauri e la sistemazione della raccolta entro due anni facendo uso delle 600.000 lire assegnate in due rate tra il 1923-24 e il 1924-25<sup>79</sup>. Nel caso in cui non ci fosse stato abbastanza spazio per ospitare i nuovi oggetti si sarebbero dovuti adattare nuovi locali per l'esposizione. Inoltre, nello stesso documento venne reso ufficiale il nuovo nome del museo: Galleria Giorgio Franchetti, e Carlo Franchetti prese il posto del padre nel ruolo di supervisore dei lavori, mentre Antonio Nardo, assistente di Forlati, venne nominato conservatore onorario del museo risiedente nel palazzo<sup>80</sup>.

L'allestimento degli anni Venti, abbozzato in alcune stanze dallo stesso Giorgio Franchetti, ci è noto solo attraverso le fotografie inserite nelle prime guide e cataloghi del museo<sup>81</sup> poiché gli allestimenti successivi modificarono profondamente l'originale, al

---

<sup>75</sup> Nonostante l'impegno di Franchetti nell'acquisto del mobilio, una volta iniziati i lavori di allestimento Fogolari ritenne insufficienti i mobili antichi presenti nella collezione: cassoni, qualche seggio e alcuni tavoli. Gamba, Carlo, *La Ca' D'Oro e la collezione Franchetti*, cit., pp. 334.

<sup>76</sup> Il verbale di ricognizione e presa in consegna delle opere è stato pubblicato in: *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti: collezionismi alla Ca' d'Oro*, cit., pp. 167.

<sup>77</sup> V. Appendice B.

<sup>78</sup> Regio decreto-legge 6 aprile 1924, n. 654. *Donazione di una raccolta artistica fatta allo Stato dal barone Giorgio Franchetti*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 20 maggio 1924.

<sup>79</sup> Regio decreto 23 dicembre 1923, n. 2837. *Assegnazione straordinaria di L. 600.000 per lavori di restauro e sistemazione del palazzo della Ca' D'Oro in Venezia*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 7 gennaio 1924.

<sup>80</sup> Regio decreto-legge 6 aprile 1924, n. 654. *Donazione di una raccolta artistica fatta allo Stato dal barone Giorgio Franchetti*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 20 maggio 1924.

<sup>81</sup> Per le guide e i cataloghi in questione si veda: *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, Venezia, C. Ferrari, 1929; Fogolari, Gino, *Regia Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia*, Roma, La Libreria dello Stato, 1936; Fogolari, Gino, *The Giorgio*

punto che attualmente l'unica sala che conserva i caratteri originali è la Cappella del *San Sebastiano* di Andrea Mantegna.

---

*Franchetti gallery in the Ca' d'Oro in Venice: 100 illustrations*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956.

## CAPITOLO 2 – Il dibattito museografico nel periodo tra le due guerre

Dopo la fine della Prima guerra mondiale si diffuse a livello internazionale l'idea di 'museo moderno' con la quale si indicava un nuovo museo, opposto a quello di natura ottocentesca<sup>82</sup>, in grado di rispondere alle esigenze della modernità e soprattutto di un nuovo pubblico. Da questo momento, infatti, i musei si aprirono a nuovi visitatori, non più una ristretta *élite* di esperti ma un ampio numero di persone appartenenti a diverse classi sociali e con conoscenze e competenze differenti.

La nascita dell'*Office International des musées* (OIM) nel 1927 e la contestuale pubblicazione della rivista «*Mouseion*» permisero un dibattito sistematico a livello mondiale che culminò con l'organizzazione della Conferenza di Madrid del 1934.

### 2.1 La nascita dell'*Office International des musées* e della rivista «*Mouseion*»

Con il termine del primo conflitto mondiale, e il crescente fenomeno del nazionalismo sviluppatosi in Europa, la Società delle Nazioni riservò ampio spazio allo sviluppo della cultura. Ciò fu reso possibile dalla creazione di diversi organismi, tra cui la *Commission Internationale de Coopération Intellectuelle* (CICI) fondata nel 1922 e l'*Institut International de Coopération Intellectuelle* (IICI)<sup>83</sup> istituito nel 1924.

A seguito della proposta avanzata da Henri Focillon<sup>84</sup> per la creazione di un organismo dedicato allo studio dei musei e delle collezioni di tutto il mondo, a gennaio del 1927

---

<sup>82</sup> Sullo sviluppo dei musei dall'Ottocento ai giorni nostri si veda: Fiorio, Maria Teresa, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Pearson Italia, 2018, pp. 95-119; Lorente, Jesús Pedro, *Les Musées d'art modern ou contemporain. Une exploration conceptuelle et historique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010; Mottola Molino, Alessandra, *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1992. x storia dei musei.

<sup>83</sup> Per uno studio sull'IICI si faccia riferimento a: Ducci, Annamaria, *Europe and the artistic patrimony of the interwar period. The International Institute for Intellectual Cooperation at the League of Nations*, in *Europe in crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917-1957*, a cura di M. D'Auria, M. Hewitson, New York, Berghahn Books, 2012, pp. 227-242.

<sup>84</sup> Henri Focillon (1881-1943) fu uno storico dell'arte francese e uno dei primi sostenitori dell'idea di museo moderno, soprattutto in relazione alla partecipazione di un pubblico ampio e non esperto. Per un

venne costituito l'*Office International des musées* (OIM) con l'obiettivo di garantire la cooperazione internazionale a livello museale tramite l'organizzazione di mostre transnazionali; la facilitazione degli scambi di opere d'arte e, soprattutto, la diffusione della conoscenza dei patrimoni museali<sup>85</sup>. Fu nella nascita della rivista «*Mouseion*» che trovò applicazione l'ultimo punto, il primo numero venne pubblicato nell'aprile del 1927 e al suo interno si rese noto il programma dell'OIM<sup>86</sup> che espresse chiaramente la volontà di dare vita a un nuovo ideale di museo il cui fine principale era l'educazione del pubblico. In realtà, in occasione del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, tenuto a Parigi nel 1921<sup>87</sup>, Henri Focillon durante il suo intervento intitolato *La conception moderne des musées* parlò già di ruolo educativo dei musei e ne fece coincidere la nascita con la Rivoluzione francese poiché con essa si era affermato il diritto alla cultura che comportò l'identificazione nel museo del luogo chiave per il sistema educativo francese. A sostenere la posizione di Focillon furono i rappresentanti statunitensi la cui idea di museo era fortemente legata al suo ruolo sociale<sup>88</sup>, primo fra tutti John Cotton Dana che nel suo

---

approfondimento sulle sue idee e sui suoi studi si veda: Catalano, Maria Ida, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro, e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi, 2013, pp. 67-70; Cecchini, Silvia, *Il musée vivant di Henri Focillon*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Ricardi, Roma, Campisano, 2014, pp. 47-54; Ducci, Annamaria, *Henri Focillon: l'arte popolare e le scienze sociali*, in «*Annali di Critica d'Arte*», 2, 2006, pp. 341-377; *Focillon e l'Italia*, atti del convegno (Ferrara, 16-17 aprile 2004), a cura di A. Ducci, A. Thomine, R. Varese, Firenze, Le Lettere, 2007.

<sup>85</sup> Jamin, Jean-Baptiste, *Quando la diplomazia incontra la museografia*, in *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno internazionale di studi (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova, Sagep, 2020, pp. 23-24.

<sup>86</sup> Per la consultazione del programma nella sua interezza si veda: *Programme de l'Office International des Musées* (Première reunion d'experts. Genève, 13 et 14 janvier 1927), in «*Mouseion*», 1, III, 1927, pp. 11-16.

<sup>87</sup> Per un Maggiore approfondimento sui temi del congresso si consulti: *Actes du Congrès international d'histoire de l'art organisé par la Société de l'Histoire de l'art français*, (Parigi, 26 settembre-5 ottobre 1921), Parigi, Presses universitaires de France, 1923; E.R.A., *The Art Congress in Paris*, in «*The Metropolitan Museum of Arts Bulletin*», 16, XII, 1921, pp. 255-257.

<sup>88</sup> Dragoni, Patrizia, *Accesible à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in «*Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*», 11, 2015, pp. 149-221. Per comprendere lo sviluppo dei musei americani dall'Ottocento agli anni Trenta si

lavoro dedicato al Newark Museum evidenziò l'importanza dell'istituzione museale per lo sviluppo, non solo sociale ma anche industriale, della comunità di riferimento<sup>89</sup>.

È opportuno sottolineare come «Mouseion» non si occupò solamente del nuovo ruolo educativo del museo ma dell'istituzione museale nella sua interezza<sup>90</sup>, dall'architettura all'organizzazione degli spazi interni, e fu per questo motivo che nel 1930 venne pubblicato un numero dedicato alla concezione moderna del museo<sup>91</sup> che per la sua completezza e precisione può essere considerato un «manuale di museologia moderna»<sup>92</sup>. Con l'inizio degli anni Trenta il dibattito sulla concezione moderna del museo acquisì maggiore rilevanza tra gli studiosi internazionali, come suggerisce la pubblicazione nei «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts» di un numero speciale interamente dedicato ai musei e alla museografia<sup>93</sup> e dalla presenza sempre maggiore di interventi sui musei durante i congressi di storia dell'arte<sup>94</sup>. Inoltre, l'OIM per favorire la discussione tra gli studiosi di tutto il mondo organizzò numerose conferenze internazionali come quella di Roma del 1930 e quella di Atene del 1931, focalizzate rispettivamente sulla conservazione e sul restauro delle opere d'arte, che contribuirono a conferire valore scientifico a queste pratiche.

---

veda: Curran, Kathleen, *The invention of the American art museum. From Craft to Kulturgeschichte, 1870-1930*, Los Angeles, The Getty research institute, 2016.

<sup>89</sup> Per approfondire il lavoro di John Cotton Dana (1856-1929) si veda: Dana Cotton, John, *Un musée local en Amérique et ses efforts pour servir le bien public*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art organisé par la Société de l'Histoire de l'art français*, cit., pp. 43-55; Dana Cotton, John, *Une opinion américaine*, in «Mouseion», 3, VIII, 1929, pp. 191-192.

<sup>90</sup> Sul ruolo di «Mouseion» nella creazione del nuovo modello museale si veda: Savino, Michela, *Creating the idea of the museum through the pages of the journal "Mouseion"*, in *Images of the Art Museum: connecting gaze and discourse in the history of museology*, a cura di E.M. Troelenberg, M. Savino, Berlino, Walter de Gruyter & Co, 2017, pp. 111-131.

<sup>91</sup> Per la consultazione dell'articolo si faccia riferimento a «Mouseion», 12, III, 1930.

<sup>92</sup> Ducci, Annamaria, *Mouseion, una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, in «Annali di Critica d'Arte», 1, 2005, pp. 307.

<sup>93</sup> Per la consultazione dell'articolo si faccia riferimento a: «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts», XIII, 1931.

<sup>94</sup> In merito ai congressi di storia dell'arte si veda: Cooke, Jennifer, *La riflessione sui musei nei Congressi Internazionali di Storia dell'Arte*, in *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, cit., 61-74.

Un momento chiave per il dibattito museale fu l'organizzazione della Conferenza di Madrid, inizialmente prevista nel 1933 ma posticipata al 1934 (28 ottobre-4 novembre) a causa degli avvenimenti politici spagnoli<sup>95</sup> e per evitarne la sovrapposizione con il congresso della *Comité International d'Histoire de l'Art* (CIHA) a Stoccolma. A presentare la proposta di una riunione di esperti a Madrid fu Euripide Foundoukidis, succeduto a Jules Destrée nel ruolo di presidente dell'OIM, in una lettera del 1932 indirizzata a Francisco Sanchez-Canton, direttore del Museo del Prado. Vennero invitati 19 relatori provenienti dai paesi aderenti alla Società delle Nazioni i cui rapporti abbracciarono ogni aspetto dell'istituzione museale, dall'architettura alla messa in valore delle opere d'arte fino a toccare argomenti puramente tecnici come l'illuminotecnica. Tra gli obiettivi della conferenza espressi da Foundoukidis, vi era la pubblicazione degli atti<sup>96</sup> che sintetizzavano gli interventi (non solo della riunione madrilenza ma della discussione attorno ai musei degli ultimi vent'anni), che sarebbero poi stati utilizzati come manuale di museografia da tutti coloro che non riuscirono a partecipare alla conferenza. Un primo resoconto venne pubblicato nello spazio dedicato al rapporto annuale dell'attività dell'OIM in cui vennero riassunte le modalità di organizzazione della conferenza e i temi trattati nei giorni dell'incontro<sup>97</sup>.

## 2.2 I temi del dibattito e le novità in campo museografico

A inizio del XX secolo la democratizzazione dell'arte fu fortemente sostenuta da Henri Focillon, che auspicava a un riscatto delle masse popolari grazie all'istruzione e all'arte. Lo studioso riteneva fosse il momento di creare un museo per il pubblico alternativo ai

---

<sup>95</sup> García Bascón, Antonio José, *La conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento*, tesi di dottorato, Universidad de Granada, a.a. 2016-2017, relatore Ignacio HERNANDES CUÉLLAR, pp. 143-144.

<sup>96</sup> *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art*, atti della conferenza internazionale di studi (Madrid, 28 ottobre-4 novembre 1934), a cura di Office International des musées, Parigi, Les Presses Modernes, 1935.

<sup>97</sup> «Mouseion», 31-32, III-IV, 1935, pp. 233-255. Per ulteriori informazioni sulla Conferenza di Madrid si veda: Herrero Delavenay, Alicia, Sanz Díaz, Carmen, *La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo*, in «Revista de Museología», 59, 2014, pp. 80-89; Jamin, Jean-Baptiste, *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 15, 2017, pp. 73-101; García Bascón, Antonio José, *La conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento*, cit.

due modelli ottocenteschi: quello romantico, composto di capolavori e destinato agli artisti, e quello indirizzato agli storici dell'arte, ispirato alle idee di Hippolyte Taine<sup>98</sup>. La mancanza di educazione al gusto del pubblico implicò, inoltre, l'implementazione di nuovi servizi museali e l'aggiornamento dell'ordinamento delle opere così da facilitare ulteriormente la visita.

«L'orecchio non riuscirebbe ad ascoltare dieci orchestre contemporaneamente. La mente non può seguire né compiere operazioni diverse e distinte, e non esistono ragionamenti simultanei. Ma l'occhio, nell'apertura del suo angolo mobile e nel momento della percezione, si trova costretto ad accogliere un ritratto e una marina, una cucina e un trionfo, personaggi dalle condizioni e dalle dimensioni più diverse; e, per di più, deve accogliere nello stesso sguardo armonie e modi di dipingere non paragonabili tra loro.»<sup>99</sup>

Queste furono le parole usate da Paul Valéry<sup>100</sup> per descrivere l'esperienza museale nel suo articolo intitolato *Il problema dei musei*, pubblicato per la prima volta nel quotidiano «Le Gaulois» il 4 aprile 1923. Il testo evidenziava le difficoltà affrontate nel visitare i musei e indicava un sovraffaticamento del visitatore che si trovava di fronte alle sale colme di opere decontestualizzate.

Im ambito americano già nel 1916 Benjamin Ives Gilman aveva introdotto il concetto di *museum fatigue* nel suo articolo edito all'interno di «The Scientific Monthly» dove esponeva il suo studio sullo sforzo muscolare richiesto ai visitatori del Museum of Fine Arts di Boston per una corretta visione del materiale esposto. Da quest'osservazione emerse l'impossibilità di un'adeguata comprensione delle opere lontane dal livello dello sguardo del visitatore che, in questo modo, diventano 'invisibili'; per questo motivo

---

<sup>98</sup> Cfr. Cecchini, Silvia, *Il musée vivant di Henri Focillon*, cit., pp. 47-48.

<sup>99</sup> Valéry, Paul, *Scritti sull'arte*, Milano, TEA, 1996, pp. 113.

<sup>100</sup> Paul Valéry (1871-1945) ebbe un ruolo fondamentale nella definizione dell'estetica francese ed europea tra l'Ottocento e il Novecento. Nel suo saggio sui musei espose quelli che, a suo parere, furono gli elementi problematici di queste istituzioni fortemente elitarie. Sulla riflessione di Paul Valéry sui musei si veda anche: Ducci, Annamaria, *The French Museum as a Paradigm of Europe's Crisis. Some reflections on Paul Valéry's writings*, in *The Space of Crisis. Shifting Spaces and ideas of Europe. 1914-1945*, a cura di V. Dini, M. D'Auria, New York, Peter Lang S.A, 2013, pp. 29-46.

suggerì di non posizionare gli oggetti troppo in basso e su espositori troppo piatti che penalizzano il comfort dell'osservatore<sup>101</sup>.

In ambito europeo a parlare di *fatigue* in ambito museale fu Frederik Schmidt Degener nel suo articolo nei «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts» del 1930 dove, sulla scia di quanto affermato da Gilman, sosteneva fosse controproducente appesantire fisicamente e mentalmente il pubblico durante le visite alle collezioni poiché «la vie moderne est bien assez remplie, bien assez exténuante»<sup>102</sup>. Fu proprio questa vita moderna stressante ad indurre le nuove generazioni a recarsi al museo per puro piacere, nuove generazioni che si discostavano dalle precedenti anche per le modalità di apprendimento, poiché prediligevano stili più veloci in linea con le novità portate dalla modernità come cinema e radio.

Sul rapporto tra esposizione degli oggetti e fatica da museo sarebbe tornato James McCabe nel suo articolo su «Mouseion» del 1932. McCabe fornì indicazioni precise sulla scelta delle vetrine d'esposizione per una presentazione appropriata e consigliò di non appesantire esageratamente le sale con un numero eccessivo di oggetti, così da non dare l'idea di disordine e confusione che corrompono il corretto apprendimento<sup>103</sup>.

Divenne ormai chiara agli esperti la necessità di una rivoluzione nelle modalità di esposizione delle collezioni, così da poter introdurre l'attività educativa del museo. A tal proposito, fu estremamente importante il lavoro di Wilhelm von Bode al Kaiser Friedrich Museum a fine Ottocento dove realizzò il primo allestimento di ambientazione<sup>104</sup> (fig. 1-2). Dal secolo successivo questa modalità si sviluppò particolarmente negli Stati Uniti e prese il nome *period rooms*, un tipo di allestimento in cui la comprensione del fenomeno artistico e storico dipende dall'esperienza e dall'emozione mediante la realizzazione di sale in cui gli oggetti esposti vengono letti attraverso l'ambiente circostante. In questo

---

<sup>101</sup> Gilman, Benjamin Ives, *Museum Fatigue*, in «The Scientific Monthly», 1, II, 1916, pp. 62-74.

<sup>102</sup> Degener, Frederik Schmidt, *Règles communes ou particulières?*, in «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts», XIII, 1931, pp. 21.

<sup>103</sup> McCabe, James, *L'aménagement des vitrines et la fatigue des visiteurs*, in «Mouseion», 19, III, 1932, pp. 86-89.

<sup>104</sup> Sull'allestimento di Bode e sugli effetti che ebbe in Europa si veda: Baker, Malcolm, *Bode and the museum display. The arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington response*, in *Kennerchaft. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode*, a cura di T.W. Gaehtgens, P.K. Schuster, Berlino, Mann, 1996, pp. 143-153.

modo, si presuppone che il visitatore muovendosi nello spazio ambientato possa comprendere gli aspetti storici, sociali ed estetici della produzione artistica dell'epoca o del contesto di riferimento<sup>105</sup>. Tra i problemi riscontrati in questa modalità espositiva vanno evidenziati la difficoltà di creare interni originali senza sfociare nella falsificazione e la scarsa illuminazione comportata dalla struttura architettonica di queste stanze.

Un primo esempio di *period room* negli Stati Uniti è stato identificato nella *Holden room*<sup>106</sup> allestita da Arthur Loomis Harmon nel Cleveland Museum of Art per ambientare la collezione di dipinti italiani del Rinascimento di Delia Holden (fig. 3).

In Europa, a sostenere il modello americano fu ancora una volta Henri Focillon, che a inizio del Novecento propose di introdurre allestimenti in grado di coinvolgere gli spettatori attraverso l'evocazione dei contesti di conservazione degli oggetti esposti. In realtà già a fine degli anni Venti Max Jakob Friedländer, direttore della Gemaldegalerie di Berlino, e Arduino Colasanti, Direttore Generale delle Belle Arti in Italia, avanzarono dei dubbi sulla possibilità di adattare i modelli americani ai musei europei e Focillon modificò la sua proposta suggerendo una via di mezzo tra il modello tassonomico e le *period rooms* attraverso un'esposizione armonica dell'arredo e delle opere d'arte<sup>107</sup>.

In contesto italiano questi esempi sono presenti fin dall'Ottocento quando, per far fronte alle dispersioni causate dal rinnovamento urbano, si musealizzarono gli ambienti storici provenienti da abitazioni private, un sistema che venne implementato anche durante il primo conflitto mondiale<sup>108</sup>. Solamente con l'inizio del nuovo secolo, quando si inaugurarono molti musei basati su collezioni private, queste sale assunsero fini educativi, anche per la formazione degli artigiani che potevano perfezionare la loro tecnica attraverso l'osservazione ravvicinata dei manufatti storici esposti.

---

<sup>105</sup> Sul rapporto tra esperienza e comprensione dell'arte si veda: Dewey, John, *L'arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

<sup>106</sup> Cfr. Basso Peressut, Luca, *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milano, Lybra Immagine, 2005, pp. 33.

<sup>107</sup> Cecchini, Silvia, *Il musée vivant di Henri Focillon*, cit., pp. 48-50.

<sup>108</sup> Sul museo di ambientazione si veda: Failla, Maria Beatrice, *Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze, Edifir, 2018.

Le *period rooms* non permettevano solamente di facilitare la comprensione delle collezioni, molti pensavano che potessero inoltre eliminare la freddezza dei musei e, soprattutto, erano in grado di rispondere ai crescenti sentimenti nazionalistici<sup>109</sup>.

In parallelo ai sostenitori delle *period rooms* vi furono esperti come Frederik Schmidt Degener che si dichiarò contrario all'ornamento, alle allusioni stilistiche all'interno delle sale museali e alle pareti ricoperte da tessuti di rimando ottocentesco, in alternativa suggerì l'utilizzo di strati trasparenti di colore spugnato così da non distogliere l'attenzione dello spettatore<sup>110</sup>. Nemmeno Louis Hauteœur, curatore francese, fu favorevole alla decorazione delle sale in pendant alle opere esposte, sia perché comportano una staticità degli spazi che impedisce futuri cambiamenti nell'esposizione delle opere, sia perché anche lui sosteneva che l'opera d'arte dovesse essere isolata ed evidenziata, e l'ornamento sarebbe stato giustificato solo all'interno di teatri o case private<sup>111</sup>. Una conseguenza di queste riflessioni fu la diffusione di una 'ascetica neutralità' negli allestimenti museali che comportò l'eliminazione di qualsiasi elemento decorativo così da assicurare l'attenzione dei visitatori sulle sole opere d'arte. Tuttavia, Fiske Kimball riportò come la monotonia e la ripetitività di queste sale influenzavano negativamente la concentrazione del pubblico e suggerì il mantenimento della decorazione all'interno dei musei<sup>112</sup>.

Come alternativa all'utilizzo delle *period rooms*, si sviluppò la divisione delle collezioni in due percorsi distinti, uno per il visitatore non esperto e uno per gli specialisti. Ancora una volta questa modalità espositiva ebbe origine negli Stati Uniti, il primo esempio infatti venne realizzato a metà Ottocento da Louis Agassiz che divise il percorso del Museum of Comparative Zoology di Harvard tra *exhibition series*, destinate al grande

---

<sup>109</sup> Per uno studio approfondito sulle *period rooms* si faccia riferimento a: *The period rooms: allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, a cura di S. Costa, D. Poulot, M. Volait, Bologna University Press, 2016.

<sup>110</sup> Dalai Emiliani, Marisa, "Faut-il brûler le Louvre?". *Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in *Per una critica della museografia del Novecento in Italia: il saper mostrare di Carlo Scarpa*, a cura di M. Dalai Emiliani, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 29.

<sup>111</sup> Hauteœur, Louis, *Architecture et organization des musées*, in «Museum», 23-24, III-IV, 1933, pp. 5-29.

<sup>112</sup> Kimball, Fiske, *The modern museum of art*, in «The Architectural Record», 66, 1929, pp. 559-580.

pubblico, e *study series* per gli intenditori<sup>113</sup>. In realtà già Goethe nel 1821 in un articolo pubblicato su «Kunst und Alterum» suggerì di presentare le collezioni dei musei attraverso due percorsi separati, uno di carattere didattico e l'altro di tipo estetico<sup>114</sup>. In Europa a riconoscere le potenzialità di questa modalità fu Wilhelm von Bode, che introdusse per la prima volta all'allora Kaiser Friedrich Museum di Berlino la divisione del percorso museale e fin da subito riscosse grande successo tra i visitatori.

Questo sistema espositivo richiese l'individuazione di caratteristiche specifiche per entrambi i percorsi. Per la sezione dedicata al pubblico si richiese una selezione quantitativa e qualitativa, così da esporre i grandi capolavori. Fino a questo momento, infatti, le sale dei musei si caratterizzavano per una presenza ingombrante di opere d'arte che impedivano la comprensione a un visitatore non esperto, che non sarebbe stato in grado di riconoscere il valore delle opere e delle correnti secondarie. Inoltre, se nei musei ottocenteschi le collezioni si ordinavano per categorie artistiche (pittura, scultura, disegni...), a loro volta suddivise per regioni e città<sup>115</sup>, una configurazione inadatta a un pubblico che non ha fini di studio, nel Novecento si predilesse l'ordinamento cronologico in grado di illustrare l'evolversi dello sviluppo storico, mantenendo comunque la suddivisione per regione o nazione. Inoltre, nel tentativo di abbattere la monotonia che comprometteva l'attenzione dei visitatori si ritenne opportuno variare il colore delle pareti e delle pavimentazioni. Alcuni studiosi, tra cui Fiske Kimball, non esclusero totalmente la possibilità di inserire delle *period rooms* e accettarono la loro presenza purché tutti gli elementi che le componevano fossero degli originali.

Le collezioni dedicate agli studiosi, invece, potevano limitarsi ad assicurare un facile accesso alle opere così da permetterne lo studio in modo dettagliato. In questo caso l'allestimento non deteneva un ruolo chiave come nelle collezioni per il pubblico, perché era necessario solamente l'ordinamento in modo sistematico delle opere e dei documenti, così da facilitare lo studio dell'evoluzione delle arti e delle tecniche<sup>116</sup>.

---

<sup>113</sup> Dragoni, Patrizia, *Accesible à tous: la rivista «Museum» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, cit., pp. 170.

<sup>114</sup> Dragoni, Patrizia, *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze, Edifir, 2010, pp. 17.

<sup>115</sup> Apollonj, Bruno Maria, *Recenti criteri di organizzazione dei musei*, in «Architettura», 10, XIII, 1935, pp. 573-575.

<sup>116</sup> Deonna, Waldemar, *Organisation et fonctions des galeries publiques*, in «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts», XIII, 1931, pp. 28-35.

Tra i sostenitori della divisione delle collezioni va segnalato Adolfo Venturi, la cui concezione di museo mutò non poco nel corso della sua carriera, e che, contagiato dalle correnti estetiste, giunse a ritenere opportuno di presentare al pubblico solamente le produzioni dei ‘geni’; nel caso in cui fosse venuta a mancare la separazione del percorso per il pubblico da quello per gli studiosi considerava perduta la funzione educativa del museo<sup>117</sup>.

Il modello americano dell’*educational museum* prevedeva, inoltre, l’aggiunta di servizi in grado di rispondere ai bisogni di un pubblico vasto ed eterogeneo, così come prevede da George Brown Goode già a fine dell’Ottocento quando segnalò la possibilità di realizzare biblioteche e laboratori in collaborazione con scuole e università all’interno dei musei. Un evento che aiutò notevolmente i musei a riconoscere e soddisfare questi bisogni furono le Esposizioni Universali che prevedevano aperture serali grazie all’introduzione dell’illuminazione a gas, sale di lettura e conferenze a tema così da garantire l’accesso e la comprensione a tutti i visitatori. Inoltre, fu proprio in queste occasioni che si diffuse l’aggiunta di spazi dedicati al ristoro all’interno dei musei<sup>118</sup>. Prototipo di questo modello americano fu il Cleveland Museum of Art, che nel 1916 contava la presenza di sale studio, sale per conferenze, una biblioteca, una sala per bambini, una caffetteria e un bookshop. Nell’articolo pubblicato su «Mouseion» nel 1933, intitolato *Architecture et organization des musées*, Louis Hautecœur si occupò della definizione architettonica dei musei e della loro organizzazione interna. A tal proposito, inserì tra i servizi essenziali per il buon funzionamento di un museo gli uffici di amministrazione e di conservazione, magazzini, laboratori, sale per i custodi e spazi dedicati alla vendita.

---

<sup>117</sup> Sulla figura di Adolfo Venturi si veda: *Adolfo Venturi e la storia dell’arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D’Onofrio, Modena, F.C. Panini, 2008; Agosti, Giacomo, *La nascita della storia dell’arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all’università, 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996; Cavicchioli, Sonia, *Il museo dello storico dell’arte: Adolfo Venturi e l’origine dei musei nell’Italia unita*, in *L’Italia dei musei 1860-1960. Collezioni, Contesti, Casi di studio*, a cura di S. Costa, P. Callegari, M. Pizzo, Bologna, Bologna University Press, 2018, pp. 193-201; Fantino, Fabrizio, *Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti (1894-1902). Uno Jahrbuch per i musei italiani tra catalogazione ed erudizione documentaria*, in «Annali di Critica d’Arte», IX, 2013; *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell’arte. 1892-1927*, a cura di G. C. Sciolla, M. Frascione, Torino, Il Segnalibro, 1990.

<sup>118</sup> Cfr. Dragoni, Patrizia, *Processo al museo. Sessant’anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, cit., pp. 17-18.

A supporto del visitatore, si diffuse l'apposizione di cartellini esplicativi e la vendita di cataloghi. I cartellini, non essendo destinati agli studiosi che potevano consultare i cataloghi dettagliati, dovevano essere realizzati specificatamente per il pubblico non specializzato offrendo tutte le informazioni indispensabili alla lettura delle opere così da semplificare la comprensione degli oggetti. Le prime indicazioni comuni e sistematiche sulle caratteristiche da rispettare nella creazione dei cartellini risalgono al 1930, quando un membro del Sudeley Committee di Londra stabilì che i cartellini dovessero essere visibili, semplici, proporzionati, uniformi e privi di termini tecnici di difficile comprensione, oltre che completi di numero di riferimento dell'opera che facilitasse la ricerca di informazioni aggiuntive all'interno dei cataloghi<sup>119</sup>.

Dei cataloghi delle collezioni si parlò già in occasione dei congressi di storia dell'arte e nel 1927 gli esperti riuniti a Ginevra per l'individuazione del piano di lavoro dell'OIM suddivisero i cataloghi in tre tipologie: *catalogues-guides*, per un visitatore veloce e poco informato, *catalogues-sommaires*, che dovevano fornire le indicazioni indispensabili sulle collezioni e *catalogues scientifique*, indirizzati ai ricercatori e agli studiosi, che dovevano contenere tutti i pezzi esposti. Dal dibattito che seguì si nota come gli esponenti europei e americani concordassero nel differenziare le pubblicazioni in base al grado di preparazione del pubblico, ma che vi fossero ancora molti dubbi riguardanti l'ordine di inserimento delle opere nei cataloghi o sugli standard di struttura e forma di cui la Commissione non diede alcuna indicazione. Per quanto riguarda l'ordine in cui inserire le opere ci furono proposte diverse, alcuni suggerirono di seguire le modalità di successione delle sale, mentre altri di utilizzare l'ordinamento alfabetico, cronologico o per numero di inventario e si concluse che ad ogni tipologia di volume dovesse corrispondere una forma di ordinamento adeguata. Anche nella discussione sulla struttura e forma dei cataloghi si registrarono posizioni molto diverse, in particolar modo in riferimento al formato da utilizzare, alla tipologia di informazioni da riportare e alla struttura della scheda di catalogo<sup>120</sup>.

Qualora i cartellini o i cataloghi non fossero stati in grado di rispondere alle necessità dei visitatori si sarebbero dovute mettere a disposizione delle visite guidate, differenziate

---

<sup>119</sup> Lameere, Jean, *La conception et l'organisation moderne des Musées d'Art et d'Histoire*, in «Museum», 12, III, 1930, pp. 284-286.

<sup>120</sup> *Le catalogue des musées*, in «Museum», 2, 1927, pp.116-133.

nelle modalità organizzative a seconda di chi vi avrebbe partecipato, se una classe di studenti o il grande pubblico.

Per rispondere alle necessità dei lavoratori, i musei europei iniziarono ad aprire anche in orari serali grazie all'utilizzo dell'elettricità e, nei casi in cui erano impossibilitati a fare ciò per mancanza di personale o dell'illuminazione, si sarebbero dovute pianificare delle mostre o delle presentazioni gratuite, sempre al di fuori degli orari lavorativi, di oggetti della collezione esaminabili anche alla luce naturale.

Fu in queste circostanze che si diffusero studi di illuminotecnica discussi anche all'interno dei numeri di «Mouseion», ne è un esempio l'articolo di August Perret del 1929 in cui lega le riflessioni sulle condizioni di illuminazione richieste per una corretta visione delle opere alle questioni di conservazione di quest'ultime. Lo studioso si soffermò sull'importanza che le finestre venissero posizionate in modo da mantenere le opere nel buio totale per il maggior numero di ore possibile al fine di garantirne una buona conservazione. Per quanto riguarda l'illuminazione artificiale ne consigliò (come per quella naturale) il posizionamento sul soffitto e la luce avrebbe dovuto essere completamente riflessa sulle opere, mai diretta. Qualora non fosse stato possibile, spesso per motivazioni economiche, sarebbe stato sufficiente optare per un'illuminazione semidiretta. Consigliò inoltre di fare uso di luce elettrica composta da fasce di lampade a giorno (di colore blu) e di lampade survoltate (di colore rossastro) le quali nonostante fossero ancora lontane dalla luce naturale avrebbero comunque permesso una maggiore salvaguardia del colore delle opere<sup>121</sup>.

Il tema dell'illuminotecnica venne ripreso successivamente in occasione della Conferenza di Madrid del 1934, durante la quale Clarence Stein ne presentò i precetti teorici<sup>122</sup> e venne esposto il nuovo progetto di illuminazione della National Gallery di Londra per l'introduzione delle aperture serali. Questo fu possibile grazie alla collaborazione con gli ingegneri di Office of Works e con la General Electric Co. Ltd., che diedero vita a un'illuminazione delle pareti intensa e diffusa mantenendo nell'ombra i soffitti, le volte e le zone delle sale destinate al pubblico, così da eliminare i riflessi e i fenomeni di abbagliamento. Così facendo i sistemi d'illuminazione risultavano quasi completamente

---

<sup>121</sup> Perret, Auguste, *Le Musée moderne*, in «Mouseion», 9, 1929, pp. 225-235.

<sup>122</sup> Per la consultazione dell'intervento si veda: Stein, Clarence, *Eclairage naturel et éclairage artificiel*, in *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art*, cit., pp. 76-154.

invisibili nella zona di penombra e il colore della luce emanata si modificava a seconda delle opere esposte. Nonostante questo esempio di grande innovazione nel campo dell'illuminotecnica gli sforzi degli altri musei europei non erano ancora soddisfacenti, soprattutto se relazionati ai corrispettivi americani.

L'utilizzo della tecnologia a vantaggio dei musei non si esaurì nello sviluppo dell'illuminotecnica, negli Stati Uniti infatti si introdussero forme di promozione rapida attraverso l'uso del cinema e della radio di cui si auspicò l'applicazione sistematica a livello internazionale durante il Convegno dell'OIM del 1927. Questo desiderio non si legava unicamente ad interessi economici, ma al fatto che questi mezzi di comunicazione potessero scaturire l'interesse di persone che difficilmente sarebbero entrate in contatto con l'ambiente artistico e museale<sup>123</sup>.

Parallelamente alla discussione sulla corretta esposizione delle collezioni e sulla loro funzione educativa, si dibatté sulla definizione architettonica del museo moderno, che dall'inizio del XX secolo perse la funzione di mero ornamento della città, diventando un servizio fondamentale per la società, come si nota dal progetto della città industriale, proposto da Tony Garnier per la prima volta nel 1901 in occasione del *Gran Prix de Rome* e pubblicato ufficialmente nel 1917, che lo poneva al centro dell'impianto (fig. 4). Fu da questo momento che al museo si richiese massima flessibilità per poter rispondere alle continue innovazioni nell'esposizione delle opere. Clarence Stein presentò il concetto di *flexible museum*, un organismo vivente che non cessa mai di svilupparsi e che quindi necessita della possibilità di trasformare gli spazi in qualsiasi momento (fig. 5). Non solo la flessibilità, ma anche le tecnologie innovative rese necessaria la definizione di un nuovo linguaggio architettonico, sentimento condiviso dagli studiosi a livello internazionale. Furono, infatti, numerosi i saggi e gli articoli che si soffermarono sulla presentazione di progetti per la costruzione del museo moderno ideale<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Sull'uso del cinema e della radio in ambito museale si veda: *La cinématographie au service des Musées et des Monuments d'art*, in «Mouseion», 25-26, 1934, pp. 156-160; *Propagande radiophonique en faveur des musées*, in «Mouseion», 11, II, 1930, pp. 186-187.

<sup>124</sup> A tal proposito si veda: Bach, Richard, *Le musée moderne. Son plan, ses fonctions*, in «Mouseion», 10, I, 1930, pp. 14-116; Kimball, Fiske, *Planning the art museum*, in «The Architectural Record», 66, 1929, pp. 581-590; Le Corbusier, *Il Museo Mondiale*, in *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, cit., pp. 99-103; Le Corbusier, *Il Museo a crescita illimitata*, in *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, cit., pp. 104-109; Perret, Auguste, *Le Musée moderne*, in «Mouseion», 9,

Se per i musei americani, spesso costruiti *ex novo*, adattarsi a queste novità architettoniche non richiese particolari sforzi non fu altrettanto per i musei europei, preesistenti e di rilievo artistico anche nella loro composizione architettonica. Questo, infatti, rappresentò un problema soprattutto per l'Italia dove l'abbondante patrimonio artistico, la continuità di produzione artistica nei secoli e gli edifici storici adibiti a uso diverso dalla destinazione originale resero complicato l'adeguarsi ai moderni dettami di museologia e museografia. Inoltre, molti palazzi antichi diventarono, per volere dei loro proprietari, dei palazzi-museo dove il contenitore e il contenuto si completano a vicenda, ne è un esempio la Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia. In generale, la difficoltà principale negli edifici trasformati in musei stava nel mantenerne i caratteri antichi pur modernizzandone la funzione. La distribuzione ottimale dell'illuminazione rendeva necessarie modifiche architettoniche e decorative e allo stesso tempo la struttura architettonica poneva molte limitazioni nell'allestimento, obbligando lo spostamento di gran parte delle opere all'interno dei magazzini, dove perdevano la funzione educativa e non si assicuravano condizioni di conservazione adeguate. Per questo motivo, nell'articolo del 1934 in «Mouseion» Gustavo Giovannoni propose la creazione di due tipi di museo, il 'museo signorile' in cui si dovevano esporre poche opere destinate al grande pubblico all'interno dell'edificio antico e un museo destinato agli studiosi. Quest'ultimo prevedeva la costruzione di uno spazio in grado di ampliare l'edificio preesistente, di aspetto semplice e privo di ornamenti decorativi così da poter soddisfare facilmente i criteri di allestimento moderni<sup>125</sup>.

### 2.3 L'Italia negli anni tra le due guerre

L'Italia ebbe un ruolo di primo piano nel dibattito museografico tra le due guerre, garantendosi la partecipazione agli eventi e alle pubblicazioni internazionali. Ciò nonostante, ad eccezione di alcuni esempi, i musei italiani mantennero la loro impronta ottocentesca almeno fino al secondo dopoguerra. Fu a Roma che venne organizzato, nel

---

1929, pp. 225-235; Stein, Clarence, *Il museo d'arte di domani*, in *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, a cura di L. B. Peressut, Milano, Lybra Immagine, 2005, pp. 53-57.

<sup>125</sup> Sul museo elaborato da Gustavo Giovannoni si veda: Giovannoni, Gustavo, *Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne*, in «Mouseion», 25-26, I-II, 1934, pp. 17-23.

1912, il primo vero congresso internazionale di storia dell'arte<sup>126</sup>. In quest'occasione risultò particolarmente interessante l'intervento di Giulio Carotti, segretario all'Accademia di Belle Arti di Brera, circa l'ordinamento di musei e gallerie, in cui suggerì di fornire un riferimento visivo della posizione originale delle opere, anche attraverso la ricostruzione dell'ambiente di provenienza, così da permetterne la contestualizzazione e, di conseguenza, una migliore comprensione da parte del pubblico. Tra le risposte spicca quella di Serafino Ricci, che propose l'inserimento di indicazioni aggiuntive nell'area sottostante alle opere, così da aiutare i visitatori e non obbligarli ad acquistare i cataloghi, Carotti si dimostrò però contrario perché a suo avviso tali indicazioni avrebbero rischiato di turbare la visione e ritenne sufficienti i cartellini dorati con il solo nome dell'autore<sup>127</sup>.

Questo approccio educativo anticipò, in parte, il dibattito sul museo moderno, ma le posizioni degli esponenti italiani rimasero invariate anche dopo la fine della Prima guerra mondiale. Ciò è visibile se si esaminano gli interventi italiani nella rivista «Mouseion», così come nelle altre riviste internazionali, frequenti fin dalle prime pubblicazioni ma improntati soprattutto sulla conservazione e sul restauro. Nei rari casi in cui gli esperti italiani affrontarono argomenti legati alla museografia vengono presentati degli esempi che rafforzavano l'idea secondo la quale il sistema museale italiano fosse ancora strettamente legato alla tradizione del secolo precedente, unica eccezione sembra essere l'articolo proposto da Guglielmo Pacchioni in cui lo studioso presentava il recente riordino, estremamente innovativo, della Galleria Sabauda di Torino<sup>128</sup> (fig. 6-7).

---

<sup>126</sup> Sul congresso del 1912 si veda: Meyer, Susanne Adina, *L'Italia e l'arte straniera. Temi, polemiche e prospettive del X Congresso internazionale di storia dell'arte (Roma 1912)*, in «Annali di Critica d'Arte», IX, 2013, pp. 333-346.

<sup>127</sup> Cfr. Carotti, Giulio, *Tutela dei monumenti e ordinamento dei Musei e Gallerie*, in *Atti del X Congresso internazionale di Storia dell'Arte in Roma: l'Italia e l'arte straniera*, (Roma, 16 ottobre 1912), Roma, Maglione & Strini, 1922, pp. 461-465.

<sup>128</sup> Cfr. Galizzi Kroegel, Alessandra, *The Journal Mouseion as Means of Transnational Culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the "Modern Museum" in Italy*, in *The museum is open: towards a transnational history of museums 1750-1940*, a cura di A. Meyer, B. Savoy, Berlino, Walter de Gruyter & Co, 2013, pp. 89-100. Su Torino e il lavoro di Guglielmo Pacchioni si veda anche: Failla, Maria Beatrice, *Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, cit.; Zanzotterra, Fernando, *Il riordino della Galleria Sabauda di Torino progettato da Guglielmo Pacchioni nel 1931-1932*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», 11, 2014, pp. 101-114; Pacchioni, Guglielmo,

Nel 1930 Francesco Pellati pubblicò un articolo all'interno dei «Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts»<sup>129</sup> dove illustrò i musei italiani e i principi di organizzazione ai quali erano sottoposti, probabilmente frutto del lavoro per *I musei e le gallerie d'Italia: notizie storiche e descrittive* dove esaminò singolarmente i musei della penisola<sup>130</sup>. Dai suoi studi risultò evidente come, non solo le istituzioni museali nate prima dell'Unità risentissero fortemente delle precedenti divisioni territoriali, ma anche quelle di recente creazione faticassero a sottrarsi alla tradizione delle civiltà antiche. Per far fronte alla necessità di un'uniformazione amministrativa, ordinativa, scientifica ed estetica venne emanata la legge 20 giugno 1909 n. 364, poi integrata da un regolamento del 30 gennaio 1913, che forniva delle indicazioni riguardo l'esposizione e il restauro delle opere, le acquisizioni e le donazioni che tutti i musei della penisola avrebbero dovuto rispettare. Nell'articolo del 1930 Francesco Pellati si occupò anche del carattere didattico delle collezioni e se in alcuni casi, come i musei di paleontologia, ritenne necessaria una prevalenza dell'approccio scientifico così da permettere uno studio metodico delle civiltà antiche, in altri erano i caratteri delle stesse istituzioni a richiedere una disposizione estetica. Tra quest'ultimi inserì i musei che nacquero da dimore signorili dove le opere d'arte non devono essere considerate nella sola singolarità ma anche nell'insieme del complesso architettonico, esemplare è il caso della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. Infine, segnalò che a seguito dei lavori di riordinamento, di tipo topografico e cronologico per le collezioni archeologiche e per scuole ed epoche per le pinacoteche, fu necessaria una grande selezione delle opere da esporre e che molti musei realizzarono dei depositi adibiti a sale studio nel tentativo di fondere il metodo storico con quello estetico.

Come già esposto, una delle difficoltà che impedirono ai musei italiani di adattarsi ai nuovi standard moderni fu l'utilizzo di edifici preesistenti, già pregni di significati storici, come sedi delle collezioni. Queste tipologie di musei, dove spesso le particolarità

---

*Per una moderna presentazione delle opere d'arte*, in «Lo STILE, nella casa e nell'arredamento», 3, 1941, pp. 4-5.

<sup>129</sup> Per la consultazione completa dell'articolo si rimanda a: Pellati, Francesco, *Les musées d'Italie et les principes de leur organisation*, in «Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts», 3, 1930, pp. 157-165.

<sup>130</sup> Il volume nacque per la volontà di inquadrare il patrimonio artistico e archeologico italiano e, soprattutto, regolamentare il funzionamento dei musei controllati dalle nuove soprintendenze. Pellati, Francesco, *I musei e le gallerie d'Italia. Notizie storiche e descrittive*, Roma, Maglione e Strini, 1922.

architettoniche degli edifici resero complicati lo sviluppo di un percorso lineare e la buona conservazione delle opere, vengono chiamati da Antonella Huber ‘musei interni’<sup>131</sup> e spesso presentavano un’articolazione dello spazio che non obbliga un percorso ma propone piuttosto un itinerario.

Di tutti questi argomenti si parlò anche in occasione della Conferenza di Madrid del 1934 alla quale, però, parteciparono solamente sei direttori di musei confermando la tendenza dello stato italiano ad inviare ai congressi internazionali principalmente alte cariche del Ministero dell’Educazione Nazionale. Francesco Pellati in quanto delegato italiano all’OIM accettò i temi dell’adattamento dei monumenti storici a sedi museali e delle mostre temporanee, i relatori scelti furono Roberto Paribeni, al tempo direttore del Regio istituto di Archeologia e storia dell’arte, per il primo, e Ugo Ojetti<sup>132</sup>, intellettuale e critico del Corriere della Sera, per il secondo. Euripide Foundoukidis non si dimostrò particolarmente soddisfatto di queste scelte poiché riteneva le idee di Ugo Ojetti, e in generale dei rappresentanti italiani, ancora molto lontane da quelle moderne, posizioni rischiavano di compromettere il carattere tecnico che si auspicava per la conferenza. Ne fu un esempio l’intervento riguardante gli edifici antichi adibiti a musei durante il quale Pellati si pose a favore delle ricostruzioni d’epoca in palazzi storici, visione supportata dalla tesi di Paribeni secondo la quale nessun artista concepì le proprie opere per un contesto neutro, anzi spesso vennero commissionate per creare un *pendant* con l’ambiente in cui sarebbero state successivamente inserite. A tal proposito Ojetti sottolineò come le *period rooms* fossero accettabili solamente all’interno di edifici d’epoca, in caso contrario si sarebbe trattato di falsificazione.

---

<sup>131</sup> Huber, Antonella, *Il Museo Italiano. La trasformazione degli spazi storici in spazi espositivi*, Milano, Lybra, 1997, pp. 53-57.

<sup>132</sup> Ojetti si presenta come un divulgatore del gusto lontano dagli storici dell’arte, dagli artisti critici o dai mercanti. Influenzato dalle idee di Ruskin vede l’arte come un mezzo capace di innalzare spiritualmente un popolo. Sulla sua figura e sulle sue posizioni in ambito museografico si veda: Nezzo, Marta, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia*, Padova, Il Poligrafo, 2016; Ojetti, Ugo, *I quadri a casa loro*, in «Il Corriere della Sera», 25 maggio 1919. Ojetti, inoltre, pubblicò un articolo in cui esaminò le discussioni della conferenza: Ojetti, Ugo, *Ogni museo a modo suo*, in «Il Corriere della Sera», 21 novembre 1934.

La delegazione italiana<sup>133</sup> fu la più numerosa ma, nonostante gli sforzi per distinguersi qualitativamente nel contesto internazionale, l'impresa in Etiopia del 1935 di Mussolini comportò l'uscita dell'Italia dalla Società della Nazioni.

Nel 1938 in occasione del Convegno dei soprintendenti Guglielmo Pacchioni si occupò della presentazione di una relazione dei musei italiani<sup>134</sup> all'interno della quale si nota come i temi di discussione fossero ancora legati al sovraffollamento delle opere d'arte, spesso risolto attraverso l'aggiunta di sale pur di non mettere in atto una selezione, e alle esposizioni in stile. Inoltre, si soffermò sull'impossibilità di applicare criteri uniformi per tutti i musei perché ciascuno di essi presentava caratteristiche particolari e la presentazione delle opere era naturalmente influenzata da chi era chiamato a idearne l'ordinamento.

Un argomento che caratterizzò i dibattiti degli esperti italiani e non solo fu quello riguardante il pagamento della tassa d'ingresso ai musei, di cui già Giulio Carotti richiese l'eliminazione nel 1912 così da favorire la partecipazione del grande pubblico. Tuttavia, fu proprio la tassa d'ingresso presente dall'Ottocento ad arricchire le casse statali e permettere ai musei di separarsi dagli istituti entro cui nacquero. Dal 1875<sup>135</sup>, infatti, la legge prevedeva la riscossione di una tassa differenziata tra scavi e musei, inoltre vennero definite delle categorie esenti dal pagamento quali militari, artisti, artigiani, professori e studenti. Nello stesso anno vennero istituiti come giorni di gratuità le domeniche e le festività. La situazione rimase invariata, ad eccezione di cambiamenti minimi, fino al 1920 quando, per far fronte alla crisi economica del dopoguerra, il prezzo della tassa d'ingresso vide un aumento del 100% e si introdusse il pagamento di 10 lire a fronte della richiesta della tessera di gratuità. Solo nel 1929 vennero eliminate le tasse d'ingresso a causa degli effetti della crisi statunitense sull'economia italiana, tra i pareri espressi vi fu

---

<sup>133</sup> Oltre ai già citati vi parteciparono anche Amedeo Maiuri; Pietro Tricarico; Rodolfo Micacchi; Ettore Modigliani; Francesco Pellati; Gino Chierici; Giovanni Mariotti e i principali rappresentanti dei musei civici italiani. Kannès, Gianluca, *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», 1, II, 2011, pp. 70-79.

<sup>134</sup> Pacchioni, Guglielmo, *Coordinamento dei criteri museografici*, in «Le Arti», II, 1938-1939, pp. 149-163.

<sup>135</sup> Per le vicende antecedenti al 1875 si veda: Lerda, Martina, *La politica museale dopo l'Unità: l'introduzione dell'ingresso a pagamento nei musei statali (1860-1875)*, tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 2009-2010, relatori Antonella Gioli, Ettore Spalletti.

quello di Ugo Ojetti che lo vide come un atto doveroso da parte del governo che stava finalmente restituendo al popolo ciò di cui era il legittimo proprietario. Purtroppo, già nel 1933 dopo i primi segnali di ripresa economica venne reintrodotta la tassa, decisione che venne presentata al pubblico come un intervento necessario per la conservazione delle opere d'arte<sup>136</sup>.

Come è già stato evidenziato, l'Italia prestò sempre molta attenzione alla conservazione e alla tutela delle opere, ancora una volta fu Giulio Carotti, durante il Congresso del 1912, ad esortare i conservatori alla tutela dei monumenti nella loro interezza, dello spazio che li circonda e di tutte le opere conservate al loro interno. Con lo scoppio della Prima guerra mondiale la salvaguardia e la protezione del patrimonio italiano diventarono tra gli obiettivi principali del governo italiano. Le maggiori difficoltà si ebbero quando fu il momento di mettere in sicurezza gli oggetti mobili perché il sistema di catalogazione, ancora in fase di elaborazione, rendeva complicata l'individuazione delle opere e parallelamente la stessa popolazione non si espresse a favore di questa impresa, non solo per i costi elevati ma anche per paura che le opere venissero sottratte durante lo spostamento<sup>137</sup>. Un ruolo principale, in questo momento, fu ricoperto da Ugo Ojetti che, presentandosi come conservatore di opere d'arte, fu in grado di dare vita a una propaganda a favore del conflitto identificando nel nemico il barbaro che stava distruggendo i monumenti simbolo degli italiani e della loro storia<sup>138</sup>. Questo rappresentò uno dei primi momenti del Novecento in cui l'arte italiana venne utilizzata per veicolare significati propagandistici e non a caso con l'avvento del fascismo aumentò anche l'attenzione posta sui musei in quanto conservatori dei valori estetici rappresentanti 'l'italianità'. È opportuno sottolineare, però, come durante il periodo fascista i musei non diventarono strumenti di propaganda attivi allo stesso livello di architettura, fotografia, cinema ed esposizioni temporanee, piuttosto ebbero un ruolo fondamentale nella creazione di un'identità nazionale che permise agli italiani di riconoscere nelle comunità

---

<sup>136</sup> Ricco, Antonello, *Tasse e tessere d'ingresso nei musei, gallerie, scavi e monumenti governativi del Regno d'Italia (1875-1939)*, in «Aedon», 3, 2011.

<sup>137</sup> Nezzo, Marta, *Arte come memoria. Il patrimonio artistico veneto e la Grande Guerra*, Padova, Il Poligrafo, 2016.

<sup>138</sup> Salvagnini, Sileno, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000, pp. 331-343.

antiche le radici comuni del loro popolo<sup>139</sup>. Fu all'interno di questo sistema che nacque la rivista «Le Arti», dichiaratamente espressione della politica artistica del regime e strumento del Ministero dell'Educazione Nazionale per la formazione del popolo tramite l'arte, nella quale Giuseppe Bottai<sup>140</sup> ebbe un ruolo fondamentale fin dalla sua fondazione. Questi obiettivi si tradussero in un'esaltazione della città di Roma e in tentativi di bilanciare modernità e tradizione, elemento che caratterizzò il rapporto del fascismo con l'arte fin dai primi momenti. Parallelamente venne dichiarata apertamente la distanza dal «Bollettino d'Arte», nato a inizio del Novecento come strumento di informazione del patrimonio artistico nazionale, non solo per quanto riguardava i contenuti ma anche nelle modalità di presentazione della rivista, esteticamente più austera<sup>141</sup> (fig. 8-9). Questa assenza di decorazione influì anche sulle riflessioni riguardanti il ruolo della cornice e la presentazione delle opere. Fu in questo momento, infatti, che si diffuse la tendenza ad utilizzare pareti immacolate prive di cornici che avrebbero potuto disturbare gli osservatori. Inoltre, venne affidato ampio spazio alle mostre temporanee<sup>142</sup> che divennero fondamentali nella politica artistica del fascismo e che nel corso degli anni Trenta videro uno sviluppo notevole. Ancora una volta questo tema viene affrontato in occasione della Conferenza di Madrid del 1934 durante la quale si propose una suddivisione tra le mostre organizzate all'interno di musei e quelle realizzate in altri spazi: le prime espongono opere delle istituzioni che le ospitavano e solo in alcuni casi venivano aggiunte opere provenienti da altre collezioni, le seconde nascevano con l'obiettivo di riunire in un unico luogo le opere di collezioni diverse per un determinato periodo di tempo. Probabilmente,

---

<sup>139</sup> Cfr. Pinna, Giovanni, *I musei nelle dittature: Germania, Italia, Spagna*, in «Nuova Museologia», 21, 2009, pp. 2-33. Sul rapporto tra il fascismo e la cultura si veda anche: Isnenghi, Mario, *L'educazione dell'italiano: il fascismo e l'organizzazione della cultura*, Bologna, Cappelli, 1979; *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, a cura di D. Lacagnina, Palermo, Edizioni di passaggio, 2011; Malvano, Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bellati Boringhieri, 1988.

<sup>140</sup> Ministro dell'educazione nazionale dal 1936 al 1943, durante la sua attività prestò particolare attenzione alla tutela dei beni culturali e alla scuola italiana. Su Bottai si veda: Masi, Alessandro, *Giuseppe Bottai: la politica delle arti, scritti 1918-1943*, Roma, Libreria dello Stato, 2009.

<sup>141</sup> Catalano, Maria Ida, Cecchini, Silvia, *L'aura dei materiali: "Le Arti" tra mostre e restauri (1938-1943)*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, atti del convegno di studi (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 dicembre 2012), a cura di N. Barella, R. Cioffi, Napoli, Luciano Editore, pp. 331-358.

<sup>142</sup> Per una storia delle mostre temporanee si consulti: Haskell, Francis, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano, Skira, 2008.

ad aiutare la diffusione delle mostre temporanee fu la possibilità di mostrare ciclicamente il materiale dei musei che, in caso contrario, sarebbe stato impossibile esporre in modo completo nello stesso momento a causa della grande quantità di oggetti posseduti. Inoltre, fu chiaro fin dalle prime esperienze la facilità con cui il pubblico comprendeva le opere esposte e i caratteri museografici su cui si basavano le mostre. Durante la riunione madrilenas vennero fornite anche delle indicazioni riguardo gli ambienti che dovevano ospitare questa tipologia espositiva, meno rigidi rispetto a quelli dedicati alle collezioni permanenti poiché si richiedeva la possibilità di trasformarsi a seconda delle necessità delle singole mostre. Ugo Ojetti, nel suo intervento, si occupò delle tipologie di pubblico che visitavano le mostre temporanee e ai loro bisogni; da questo studio derivò la necessità di riflettere il gusto del pubblico nell'organizzazione delle mostre così da attrarre, e educare, il maggior numero possibile di visitatori<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> Le mostre temporanee e le esposizioni d'arte aumentarono notevolmente tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta. A tal proposito, il governo italiano perfezionò le istituzioni preesistenti, come la Biennale di Venezia e la Triennale di Monza, poi spostata a Milano nel 1933, e ne creò di nuove come la Quadriennale di Roma. Ad accomunarle fu l'organizzazione di mostre celebrative riguardanti artisti e temi legati alla propaganda del regime fascista e il ruolo della stampa per la loro pubblicizzazione. Si pubblicarono, infatti, numerosi articoli di promozione delle mostre e delle esposizioni e le relative recensioni, in particolar modo nella rivista «Le Arti» e nel «Corriere della Sera». Parallelamente, lo stato italiano sostenne l'organizzazione di mostre temporanee all'estero, ancora una volta per motivi di propaganda, che misero in discussione la buona conservazione delle opere a causa degli spostamenti frequenti. Sulle mostre temporanee e sulle esposizioni d'arte si veda: Favaron, Giovanna, *Le esposizioni d'arte negli anni Trenta. Venezia e il contesto nazionale*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2014-2015, relatrice Maria Chiara Piva; De Santis, Annamaria, Marotta, Giorgia, *Cesare Brandi: Cronache e recensioni delle attività espositive tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta del Novecento. Aspetti e metodologie*, in «Studi di Memofonte», 6, 2011, pp. 91-120; Fagone, Vittorio, *Arte, politica e propaganda in Italia negli anni Trenta*, in *Istituzioni politiche e culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 93-106; Bignami, Silvia, Rusconi, Paolo, *Le arti e il fascismo. Italia anni Trenta*, in «Art e Dossier», 291, 2014; Cavarocchi, Francesca, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la politica culturale all'estero*, Roma, Carrocci, 2010, pp. 185-193; Borghi, Barbara Clara, *Una "significant form" svelata. L'allestimento della mostra Italian Art alla Royal Academy nella Londra del 1930*, in «Altre modernità», 5, 2011, pp. 13-25; Cavarocchi, Francesca, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la politica culturale all'estero*, Roma, Carrocci, 2010, pp. 185-193; Carletti, Lorenzo, Giometti, Cristiano, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-1940)*, Roma, Carrocci, 2016.

## 2.4 La ricezione e i rappresentanti del dibattito museografico a Venezia

La città di Venezia almeno fino alla fine degli anni Trenta mantenne un approccio ottocentesco negli allestimenti museali<sup>144</sup>, prediligendo la contestualizzazione delle opere attraverso la decorazione degli ambienti. Come è stato menzionato precedentemente furono solo le mostre temporanee<sup>145</sup> e le esposizioni ad introdurre allestimenti innovativi e allo stesso tempo a diventare simbolo del crescente sentimento nazionalista a nome di un'arte e di una cultura condivisa.

Non solo mostre ed esposizioni, anche la tutela assunse significati identitari che si modificarono nel tempo. Infatti, se Pompeo Molmenti si pronunciò a favore del mantenimento della patina durante le operazioni di restauro in quanto valore che permetteva il riconoscimento della Venezia repubblicana, Ogetti rese i lavori di protezione delle opere d'arte durante la Prima guerra mondiale<sup>146</sup> un manifesto ideologico a favore del nuovo stato italiano e dell'amministrazione centralizzata che permisero l'efficienza degli interventi.

In generale, il periodo tra le due guerre vide a Venezia un grande rinnovamento economico, culturale e sociale<sup>147</sup> e molte collezioni familiari<sup>148</sup>, soprattutto nobiliari, scomparvero mentre altre si aprirono al pubblico per volere degli stessi proprietari, come accadde nel caso della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. Allo stesso tempo, si

---

<sup>144</sup> In area veneta già Scipione Maffei introdusse i primi allestimenti a favore del pubblico, seppur più ristretto e colto di quello novecentesco, facendo uso di un ordinamento cronologico e per scuole. Nonostante questi primi rinnovamenti, le collezioni veneziane rimasero legate a queste modalità anche dopo il loro superamento. Olivato Puppi, Loredana, *Alle origini del museo moderno. Museo privato come funzione pubblica nella corrispondenza inedita di collezionisti veneti fra '700 e '800*, in *Saloni, gallerie, musei e la loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, a cura di F. Haskell, Bologna, CLUEB, 1981, pp. 29-36.

<sup>145</sup> Sulle mostre temporanee si veda: Favaron, Giovanna, *Le esposizioni d'arte negli anni Trenta. Venezia e il contesto nazionale*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2014-2015, relatrice Maria Chiara Piva.

<sup>146</sup> Sulla messa in sicurezza del patrimonio artistico durante la Prima guerra mondiale si veda: Nezzo, Marta, *Arte come memoria. Il patrimonio artistico veneto e la Grande Guerra*, Padova, Il Poligrafo, 2016.

<sup>147</sup> Sull'evoluzione delle arti a Venezia e sull'influenza che ebbero gli avvenimenti storici su di esse durante il Novecento si veda: *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, a cura di C. Beltrami, Venezia, Marsilio, 2002.

<sup>148</sup> Sulle collezioni artistiche veneziane a inizio del Novecento si veda: Levi, Cesare Augusto, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal XIV secolo ai nostri giorni*, Venezia, Ferdinando Ongania, 1900.

formarono nuove collezioni influenzate dai nuovi orientamenti del gusto, legato principalmente al Seicento e al Settecento, tra queste spiccava quella di Vittorio Cini della quale si occupò anche Nino Barbantini. Quest'ultimo, di origini ferraresi, giunse a Venezia nel 1907 dopo aver vinto il concorso per la carica di segretario alla Fondazione Bevilacqua La Masa e successivamente divenne direttore della Galleria di Arte Moderna. Barbantini, nel dopoguerra, ricoprì un ruolo fondamentale negli allestimenti dei musei e delle collezioni veneziane, infatti tra il 1925 e il 1928, anno dell'apertura, allestì il Museo Orientale di Venezia e, a seguito della mostra *Settecento italiano* del 1929, inaugurò un filone di studi sul periodo che portarono all'apertura del Museo di Ca' Rezzonico grazie alla collaborazione con Giulio Lorenzetti. A Venezia, il primo che riconobbe le doti di Barbantini fu Gino Fogolari<sup>149</sup>, soprintendente alle Gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte di Venezia, in occasione del concorso alla Fondazione Bevilacqua la Masa. Entrambi furono a favore di chiarezza nell'ordinamento e di soluzioni di ambientazione e educative, ciò probabilmente spiega l'apprezzamento di Fogolari per la collezione di Giorgio Franchetti rispetto all'approccio filologico di Vittorio Cini. Al contrario Barbantini collaborò strettamente con Cini dagli anni Trenta, quando si occupò del restauro del Castello di Monselice, e dal 1943 (anno in cui Cini venne deportato per aver abbandonato le posizioni fasciste) della collezione fino al ritorno in Italia del proprietario nel 1946<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> Gino Fogolari, formato nella scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi, si occupò della tutela e della valorizzazione del patrimonio veneto a inizio del Novecento. In particolare, collaborò nella salvaguardia del patrimonio durante la Prima guerra mondiale, riorganizzò le Gallerie dell'Accademia e fece parte della commissione che si occupò dell'allestimento della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. Cutullè, Alice, *Gino Fogolari e la difesa del patrimonio artistico veneziano: dai provvedimenti durante le guerre alle restituzioni viennesi*, in *Arte e guerra. Storie dal Risorgimento all'età contemporanea*, atti del convegno (Padova, 3-5 febbraio 2020), a cura di C. Bajamonte, M. Nezzo, Padova, Il Poligrafo, 2021, pp. 81-94. Sulla sua figura si veda anche: *Gino Fogolari: alcuni scritti d'arte*, a cura di G. Fogolari, S. Fogolari, Trento, Edizioni V.D.T.T., 1974; Fogolari, Gino, *Scritti d'arte*, Milano, U. Hoepli, 1946.

<sup>150</sup> Sui lavori di Nino Barbantini per Vittorio Cini si veda: Chiodo, Antonella, *Due ferraresi a Venezia. Vittorio Cini, Nino Barbantini e la loro idea di collezione*, in *Lo specchio del gusto. Vittorio Cini e il collezionismo d'arte antica del Novecento*, atti del convegno (Venezia, 14 novembre 2017), a cura di M. Barbero, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 47-73. Per ulteriori studi su Barbantini: Manfren, Priscilla, *Gli scritti giovanili di Nino Barbantini: una visione d'insieme*, in *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.*, Milano, Scalpendi Editore, 2019, pp. 303-326; *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno (Venezia, 27-28 novembre 1992), a cura di S. Salvagnini, N. Stringa, Treviso, Canova, 1995.

Infine, è opportuno citare una delle voci più innovative presenti a Venezia negli anni tra le due guerre: Rodolfo Pallucchini. Questi nel 1928 diventò Direttore alle Belle arti e istruzione al Comune di Venezia e la sua attività spaziò dall'organizzazione delle Biennali alla salvaguardia, e successiva ricostruzione, del patrimonio artistico durante la guerra. Grazie alla sua attività museografica, in particolar modo in occasione dei lavori per le mostre temporanee tra cui quella dedicata a Veronese del 1939, trasmise in territorio veneto le innovazioni discusse in ambito internazionale come la selezione e l'isolamento delle opere, gli studi di illuminotecnica e l'austerità della decorazione<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> Cartolari, Matilde, *Pallucchini direttore alle Belle Arti del Comune di Venezia (1928-1950): un itinerario museografico attraverso la storia della pittura veneta*, in *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, atti del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), a cura di C. Lorenzini, Udine, Forum, 2019, pp. 261-279. Sulla sua attività veneziana si veda anche: Pallucchini, Rodolfo, *Il riordinamento della galleria internazionale d'arte moderna di Venezia*, in «Le Arti», 1, 1938, pp. 84-87; Pallucchini, Rodolfo, *Musei e mostre a Venezia*, in «Arte Veneta», 2, 1947, pp. 149; *Una vita per l'arte veneta*, atti della giornata di studio (Venezia, 10 novembre, 1999), a cura di G. M. Pilo, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2001.

## CAPITOLO 3 – Verso il museo: la sistemazione della collezione Franchetti alla Ca' d'Oro dopo la donazione

### 3.1 Gli interventi della Commissione in collaborazione con Giorgio Franchetti

Il 19 maggio 1916 Giorgio Franchetti donò ufficialmente il palazzo della Ca' d'Oro impegnandosi, dopo il completamento dei lavori di restauro, a donare anche la sua collezione privata di opere d'arte che sarebbe poi stata esposta nella Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

La prima preoccupazione dello Stato, una volta assunta la proprietà dell'edificio, fu la protezione del palazzo e delle opere d'arte dai pericoli causati dalla guerra. In una lettera del 31 agosto 1916<sup>152</sup>, infatti, Gino Fogolari informò Corrado Ricci del posizionamento di sacchi ed estintori all'interno delle sale dell'edificio. Successivamente si mise in sicurezza il *San Sebastiano* di Mantegna<sup>153</sup>, opera particolarmente importante della collezione e unica ad essere già stata spostata all'interno del museo, mentre le altre conservate nella soffitta del palazzo della famiglia Franchetti a San Vidal vennero precedentemente spostate nei piani inferiori così da assicurarne una maggiore protezione<sup>154</sup>.

Fin dal primo momento i lavori per il restauro della Ca' d'oro, ben documentati dai quotidiani e dalla stampa periodica, come ricostruito da Elisabetta Concina, diventarono

---

<sup>152</sup> Lettera di Gino Fogolari a Corrado Ricci del 31 agosto 1916, Carteggio di guerra, Vol. III, 78 a-d, Biblioteca Classense di Ravenna. <<http://carteggioguerra.cnr.it/record/552>>

<sup>153</sup> Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1450-1499 ca., olio su tela, 213x95cm, cat. d. 11. Inizialmente, nonostante i bombardamenti, il *San Sebastiano* venne lasciato nella sua posizione originale poiché il suo spostamento obbligava anche la scomposizione della nicchia marmorea realizzata da Franchetti. Assieme al *San Sebastiano* si spostarono anche la vera da pozzo di Bartolomeo Bon e il soffitto dorato. Fogolari, Gino, *Giorgio Franchetti e la Ca' d'Oro*, in *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, Venezia, C. Ferrari, 1929, pp. 32-34.

<sup>154</sup> Cremonini, Claudia, *Giorgio Franchetti collezionista e la Ca' d'Oro*, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 30 maggio-24 novembre 2013), a cura di C. Cremonini, F. Fergonzi, Roma, MondoMostre, 2013, pp. 23.

uno dei simboli della resistenza italiana di fronte alle difficoltà della guerra<sup>155</sup>, resistenza che trovò in Ugo Ojetti il suo massimo rappresentante, soprattutto per quanto riguarda la protezione delle opere d'arte. Tuttavia, con l'intensificarsi del conflitto e di conseguenza degli allarmi aerei, il proseguimento dei lavori rallentò notevolmente, per poi interrompersi completamente dopo la disfatta di Caporetto. Molti operai si spostarono nei rifugi di terraferma e il divieto di eseguire riprese all'esterno comportò la rinuncia ai rilievi fotografici degli esterni, mentre nel febbraio del 1918 un convoglio di marmi, che sarebbero dovuti essere utilizzati per il restauro del cortile al piano terra, rimase bloccato nella stazione di Roma a causa della priorità data ai trasporti militari<sup>156</sup>.

Con la consegna della Ca' d'Oro al soprintendente Gino Fogolari nel luglio del 1918 si riavviarono ufficialmente i lavori, e già in una lettera dell'11 agosto 1918 si legge come Fogolari sollecitò Corrado Ricci per la finalizzazione dell'acquisto del Palazzo Duodo Giusti il prima possibile così da avviarne i lavori di demolizione<sup>157</sup>. Il mese seguente venne nominata anche la Commissione per il riordino composta da Gino Fogolari, dal pittore Mariano Fortuny y Madrazo, il cui ruolo non risulta particolarmente chiaro e definito<sup>158</sup>, e Domenico Rupolo, sostituito da Ferdinando Forlati che venne incaricato fin

---

<sup>155</sup> Cfr. Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, Padova, Il poligrafo, 2019, pp. 43.

<sup>156</sup> Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, 21 dicembre 2005-19 febbraio 2006), a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bologna, Bologna University Press, 2005, pp. 188.

<sup>157</sup> Lettera di Gino Fogolari a Corrado Ricci dell'11 agosto 1918, conservata nel volume *Corrispondenti di Corrado Ricci*, a cura di S. Secchiari, Ravenna, Biblioteca Classense, 1997, lettera n. 13300. V. Appendice C

<sup>158</sup> Nonostante i documenti ufficiali e lo stesso Gino Fogolari, anche nelle lettere inviate a Corrado Ricci, citassero più volte la figura di Mariano Fortuny come parte della Commissione non sono presenti testimonianze sul ruolo effettivo che svolse il pittore durante il riordino del palazzo e l'allestimento del museo. Si potrebbe ipotizzare che grazie ai numerosi interessi di Mariano Fortuny, che oltre a essere un pittore era incisore, fotografo, inventore e costumista, potesse essere estremamente utile come supporto alle decisioni di carattere architettonico, decorativo e allestitivo. Inoltre, nonostante i suoi studi e le sue invenzioni nel campo dell'illuminotecnica, come il riflettore-diffusore che divenne famoso a livello internazionale come innovazione moderna, i lavori di restauro si concentrarono prevalentemente sul garantire unicamente l'illuminazione naturale senza prevedere alcun tipo di illuminazione artificiale.

da subito di predisporre i rilievi dei due palazzi così da poter procedere il più velocemente possibile una volta acquistato il palazzo attiguo<sup>159</sup>.

In questo momento le priorità furono la continuazione da parte di Franchetti del mosaico pavimentale e del rivestimento lapideo nell'atrio terreno e la conclusione del restauro del palazzo, soprattutto negli interni, così da eliminare tutte le aggiunte successive ai Contarini e tutto ciò che poteva ricordare la funzione abitativa dell'edificio<sup>160</sup>. A Forlati, dunque, si affidarono i lavori di restauro architettonico del palazzo, tra cui il ripristino del mezzanino all'angolo sud-est, eliminato da Meduna in occasione del restauro ottocentesco, e l'apertura di tre nuove finestre da porre verso la Calle della Ca' d'Oro così da garantire una corretta illuminazione delle sale. Dal 1919 l'ingegnere Forlati si occupò della definizione di progetti parziali, richiesti dal Ministero dell'Istruzione Pubblica, per il restauro del palazzo e il conseguente adattamento a museo<sup>161</sup>, si cercarono, infatti, le soluzioni per la trasformazione dell'ambiente preesistente a sede espositiva evitando di cadere nella falsificazione di un ambiente quattrocentesco e limitandosi a suggerire l'atmosfera di un palazzo della tradizione antica veneziana. Per questo motivo, i lavori di allestimento si mossero di pari passo a quelli architettonici ed edili, tanto che periodicamente le opere d'arte della collezione Franchetti venivano spostate all'interno delle sale della Ca' d'Oro per valutare le scelte decorative ed architettoniche in grado da valorizzarle al meglio. Molto spesso, a seguito di queste prove, venivano realizzate delle modifiche alle sale, principalmente si aprirono nuove finestre così da migliorare l'illuminazione. Un quadro della situazione degli interventi in corso in questo momento ci viene fornito da Fogolari, ancora una volta in una lettera indirizzata a Corrado Ricci datata 1 novembre 1919 in cui testimonia l'inizio dei lavori di demolizione del Palazzo Duodo Giusti e l'avvio di ulteriori opere di restauro, grazie alla presenza di alcuni

---

<sup>159</sup> Concina, Elisabetta, *Il «riordinamento» della Ca' d'Oro*, in *Le stagioni dell'ingegnere Ferdinando Forlati. Un protagonista del restauro nelle Venezia del Novecento*, a cura di S. Sorteni, Padova, Il Poligrafo, 2017, pp. 31-32.

<sup>160</sup> Fogolari nell'articolo pubblicato sulla rivista «Tre Venezie» riportò come il barone, nel tentativo di evitare la ricostruzione ambientale, fece eliminare anche i camini. Cfr. Fogolari, Gino, *La Ca' d'Oro*, in «Le Tre Venezie», II, 1927, pp. 19.

<sup>161</sup> Per gli interventi nel dettaglio previsti dai progetti di Forlati si veda: Concina, Elisabetta, *Il «riordinamento» della Ca' d'Oro*, in *Le stagioni dell'ingegnere Ferdinando Forlati. Un protagonista del restauro nelle Venezia del Novecento*, cit.; Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, cit.

falegnami, che risultano però essere rallentati dalla difficoltà nella cooperazione con il barone Franchetti che «vuol che tutto proceda a modo suo»<sup>162</sup>, rallentando di conseguenza anche i lavori di allestimento. In questo periodo, infatti, i lavori sembravano procedere in modo estremamente lento, non solo allo stesso Franchetti, ma anche a personalità esterne alla questione e ne è un esempio l'articolo di Enrico Mario Baroni pubblicato il 24 ottobre 1919 ne «Il Popolo d'Italia»<sup>163</sup> in cui lamentò la mancanza di progressi nel restauro rispetto al momento della donazione avvenuta tre anni prima e richiese apertamente l'intervento di Ugo Ojetti nella paura che in futuro gli eredi di Franchetti ritirassero la donazione<sup>164</sup>. A tal proposito, è opportuno specificare come gli unici interventi effettivamente portati a termine fino a questo momento erano unicamente legati al restauro architettonico mentre le sale erano ancora completamente spoglie e prive di opere. Nello stesso anno, grazie al ritorno delle opere d'arte veneziane da Vienna, Franchetti richiese a Fogolari l'acquisto di qualche anconetta di chiese, piccole congregazioni o scuole di devozione tra quelle restituite il più possibile simili a quelle citate nei libri dei conti di Marino Contarini con la volontà di esporle nella stanzetta quattrocentesca dedicata alle rappresentazioni della Vergine<sup>165</sup>.

Un ulteriore progetto parziale, redatto da Forlati, venne approvato nel 1920 e prevedeva la demolizione del Palazzo Duodo Giusti solamente nelle parti necessarie a garantire una migliore illuminazione delle stanze del museo attraverso l'apertura delle finestre tamponate nei secoli precedenti<sup>166</sup>. Nel cortile al piano terra, inoltre, si progettò l'apertura

---

<sup>162</sup> Lettera di Gino Fogolari a Corrado Ricci dell'1 novembre 1919, conservata nel volume *Corrispondenti di Corrado Ricci*, a cura di S. Secchiari, Ravenna, Biblioteca Classense, 1997, lettera n. 13313. V. Appendice C.

<sup>163</sup> Baroni, Enrico Mario, *Per un fastigio di bellezza veneziana (Lettera aperta di Ugo Ojetti)*, in «Il Popolo d'Italia», 24 ottobre 1919.

<sup>164</sup> Lo stesso sentimento viene espresso dallo stesso Fogolari in una lettera più tarda del 1923 inviata a Corrado Ricci in cui chiede che gli eredi e la moglie di Franchetti venissero esonerati dal pagamento della tassa di successione così da assicurarsi la conferma della donazione, avvenuta un anno più tardi. Lettera di Gino Fogolari a Corrado Ricci del 13 giugno 1923, conservata nel volume *Corrispondenti di Corrado Ricci*, a cura di S. Secchiari, Ravenna, Biblioteca Classense, 1997, lettera n. 13341. V. Appendice C.

<sup>165</sup> Cfr. Fogolari, Gino, *Giorgio Franchetti e la Ca' d'Oro*, cit., pp. 35.

<sup>166</sup> Nonostante Franchetti richiese la demolizione completa del palazzo, il progetto prevedeva unicamente l'eliminazione delle parti strettamente necessarie per una migliore illuminazione degli spazi così da non compromettere parte dell'abitazione Mascagnin nel Campiello Pali. Cfr. Concina, Elisabetta, *Il «riordinamento» della Ca' d'Oro*, cit., pp. 32.

di due porte così da permettere l'accesso a una zona adibita a magazzino e alla scala di servizio utili a quello che sarebbe poi stato il personale del museo. Per quanto riguarda gli interni, oltre ad interventi di carattere strutturale si prevede l'apertura di porte che avrebbero permesso l'accesso alle sale e, probabilmente, una migliore distribuzione della luce proveniente dalle logge. In questo momento presero avvio anche i primi lavori di decorazione della sale che avrebbero permesso la restituzione ideale di una dimora patrizia quattrocentesca. Per questo motivo si aggiunsero delle decorazioni a intonaco e marmorino dipinti alle pareti e si trasportò, in quella che sarebbe diventata la sala IV al primo piano del palazzo della Ca' d'Oro, uno dei primi soffitti provenienti da edifici esterni, quello di Palazzo Gritti Faccanon di Venezia (fig. 39). Durante l'allestimento del museo Fogolari non si occupò unicamente del trasporto e dell'ordinamento delle opere della collezione di Franchetti nell'edificio ma, contemporaneamente, ricercò per volere dello stesso barone tutto ciò che avrebbe facilitato l'ambientazione delle suddette opere all'interno delle sale. Per questo motivo, infatti, si trasportarono nell'edificio soffitti provenienti da altri palazzi, come quello dorato sopracitato, ed altri elementi di arredo provenienti dai depositi statali o dal mercato antiquario. La ricerca di arredi originali rappresentava uno degli elementi chiave negli allestimenti dei musei di ambientazione, in voga negli anni Venti, nei quali l'edificio perdeva la funzione di semplice contenitore a favore di un rapporto diretto con le opere d'arte così da rievocare degli spazi legati a un determinato gusto o momento storico, evitando la falsificazione<sup>167</sup>.

Nel 1921 Forlati inviò al Ministero un terzo progetto parziale che si riferiva al completamento del rivestimento pavimentale e parietale dell'atrio al piano terra. Nonostante inizialmente il completamento sarebbe dovuto essere un impegno economico del solo barone Franchetti, l'aumento dei costi per il pagamento degli operai rese necessaria l'assunzione degli artigiani da parte della Soprintendenza in cambio della quale Franchetti propose la cessione dei marmi di cui già disponeva e la possibilità di lavorare in prima persona. A tal proposito, risulta particolarmente interessante come la risposta positiva da parte dello Stato venne giustificata dall'importanza artistica dell'opera musiva del portego in quanto rappresentante della tradizione antica

---

<sup>167</sup> Sui musei di ambientazione in Italia si veda: *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno (Feltre, 8-9 giugno 2001), a cura di F. Lanza, Feltre, Comune di Feltre, 2003.

veneziana<sup>168</sup>. Un tema che riflette la situazione artistica e museografica del periodo postunitario quando i musei assunsero un ruolo di primo piano per la creazione di un sentimento di appartenenza allo Stato italiano attraverso l'esposizione delle grandi glorie artistiche del passato<sup>169</sup>. Questo spiegherebbe non solo i toni usati da Baroni nel descrivere l'importanza artistica dell'impresa di Giorgio Franchetti nell'articolo pubblicato ne «Il Popolo d'Italia» del 1919<sup>170</sup>, ma anche i numerosi articoli di elogio pubblicati nei periodici storico-artistici e nei quotidiani dopo la donazione del palazzo allo Stato e a seguito dell'inaugurazione del museo che rendono evidente come la Ca' d'Oro diventò un simbolo della città di Venezia<sup>171</sup>.

Tornando ai lavori per la sistemazione del palazzo della Ca' d'Oro, il Ministero a inizio 1921 richiese l'invio di un progetto sommario complessivo riguardante il completamento dei restauri che venne redatto ancora una volta da Forlati e trasmesso ufficialmente dalla Commissione nel verbale del 4 febbraio dello stesso anno. All'interno del progetto, realizzato tra il 1921 e il 1922, vennero inserite anche le indicazioni riguardanti la futura entrata per il pubblico e le proposte per gli accessi ai piani, uniche riflessioni fino a questo momento legate ai servizi per i visitatori. Si evitò, infatti, di inserire l'accesso sul portone monumentale posto sulla calle Ca' d'Oro per la mancanza di spazio da dedicare alla vendita dei biglietti. Forlati preferì acquistare l'abitazione contigua al palazzo di Franchetti posta sulla stessa calle e adiacente al cortiletto così da inserire al suo interno una scala che avrebbe permesso ai visitatori di accedere ai piani superiori facilitando

---

<sup>168</sup> Cfr. Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, cit., pp. 90.

<sup>169</sup> Pinna, Giovanni, *I musei nelle dittature: Germania, Italia, Spagna*, in «Nuova Museologia», 21, 2009, pp. 2-33.

<sup>170</sup> E. M. Baroni, *Per un fastigio di bellezza veneziana (Lettera aperta di Ugo Ojetti)*, cit.

<sup>171</sup> Tra questi è opportuno citare: Centelli, Attilio, *La Ca' d'Oro restaurata da Giorgio Franchetti*, in «L'Illustrazione italiana», 2 agosto 1896 (pubblicato a seguito della donazione); Torres, Duilio, *Ridorare la Ca' D'Oro in omaggio al Barone Franchetti*, in «Gazzetta di Venezia», 19 dicembre 1922; *La Ca' d'Oro con i suoi tesori d'arte aperta al pubblico*, in «Il Corriere della Sera», 19 gennaio 1927; *La inaugurazione della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro*, in «Gazzetta di Venezia», 18 gennaio 1927. È opportuno citare anche Fogolari, Gino, *Inaugurazione della R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro*, in «Cronaca delle Belle Arti» supplemento al «Bollettino d'Arte», VIII, 1927, pp. 378-384. Al suo interno Fogolari riportò le parole dei presenti all'inaugurazione, sono particolarmente interessanti quelle del Podestà di Venezia Conte On. Pietro Orsi che nel descrivere l'impegno dello Stato parlò di come quest'ultimo sentì «con romana grandezza la nuova vita d'Italia» (pp. 380).

anche il percorso museale. Così facendo l'accesso al porticato al piano terra sarebbe avvenuto attraverso il passaggio nel cortiletto d'ingresso dove si veniva accolti da una vera e propria fontana quattrocentesca e da un giardinetto arricchito da piante di rose e «animali carpaeschi»<sup>172</sup> che si divideva dal portego tramite un cancelletto di legno a graticcio, anche questo originale quattrocentesco<sup>173</sup> (fig. 19). Questo spazio risultava particolarmente importante in quanto legato alla tradizione delle dimore veneziane quattrocentesche e permetteva al visitatore di aver ben chiara fin da subito la direzione che avrebbe voluto seguire il museo.

Iniziarono, inoltre, i lavori per la demolizione di parte dell'abitazione Mascagnin, a seguito dell'acquisto da parte dello Stato<sup>174</sup>, così da permettere una migliore illuminazione delle sale ai piani superiori che risultava ancora insufficiente a causa del mantenimento del muro di scarpata di Palazzo Duodo adiacente ai Mascagnin.

Contemporaneamente, si avviarono i lavori per la decorazione parietale ad affresco nel portego al primo piano ideata da Franchetti<sup>175</sup> e caratterizzata dall'uso di motivi ed elementi quattrocenteschi su fondo giallo (fig. 28). La decorazione venne eseguita da Antonio Nardo, assistente di Forlati e persona molto gradita dal barone<sup>176</sup>, mentre Forlati si occupò dell'adattamento di alcuni locali del palazzo a spazi destinati all'esposizione e al deposito di opere d'arte così da ultimare l'adeguamento del palazzo a edificio museale. Inoltre, si realizzarono anche alcuni spazi abitativi nel Palazzo Duodo, dove si trasferì il barone nel 1922.

Tra il 1921 e il 1922, dunque, le attività di restauro e decorazione si concentrarono sulle sale al primo piano e in particolare sulla saletta posta sopra la scala scoperta del cortile dove si trasportò la scala lignea quattrocentesca intagliata depositata dal Comune di

---

<sup>172</sup> Zorzi, Elio, *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro in Venezia*, in «Le Vie d'Italia», 3, 1927, pp. 255-256.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> Lo Stato acquistò l'edificio per 100 mila lire a fronte della spesa prevista di 600.000 lire per i lavori di sistemazione. Cfr. Nepi Scirè, Giovanna, *Restauri della Ca' d'Oro*, in *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen*, a cura di D. Dombrowski, Weimar, VDG, 2001, pp. 24.

<sup>175</sup> Cfr. Zorzi, Elio, *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro in Venezia*, cit., pp. 256-257.

<sup>176</sup> Fu lo stesso Fogolari a testimoniare la capacità di Nardo nel comprendere ed assecondare le necessità del barone all'interno del capitolo introduttivo alla guida del museo pubblicata nel 1929. Cfr. Fogolari, Gino, *Giorgio Franchetti e la Ca' d'Oro*, cit., pp. 39.

Venezia a favore della Ca' d'Oro l'11 marzo 1922<sup>177</sup>. Questa scala originariamente si trovava nella Casa dell'Agnella a Santa Maria Mater Domini<sup>178</sup> a Venezia e successivamente venne esposta in pezzi al Museo Correr (fig. 36). Nonostante l'acquisizione ufficiale risalga al 1922, il carteggio di Fogolari con Corrado Ricci permette di fissare le prime trattative con il conservatore del Museo Correr Angelo Scrinzi almeno al 1919 quando l'1 novembre Fogolari informò Corrado Ricci dei continui tentativi per l'acquisto della scala, bloccati dalla morte improvvisa di Scrinzi<sup>179</sup>. Una volta spostata nella Ca' d'Oro e integrata nelle parti mancanti dallo stesso Franchetti, la scala venne utilizzata come elemento di unione tra il primo e il secondo piano. Tuttavia, per garantirne la corretta conservazione non venne aperta al pubblico che invece doveva utilizzare la scala di nuova costruzione posta all'interno dello spazio dedicato all'ingresso per il pubblico<sup>180</sup>.

Parallelamente ai lavori di restauro e decorazione si misero in atto numerose prove di allestimento così da realizzare degli spazi adeguati<sup>181</sup> e coerenti in grado di ambientare le opere senza dare vita ad alcuna falsificazione di ambienti. Dopo questa prima serie di lavori fu possibile avere una prima impressione di quello che sarebbe stato il museo negli spazi al primo piano della Cappella del Mantegna (fig. 40), della sala dal soffitto d'oro (fig. 38) e quella con la scala quattrocentesca (fig. 35), oltre che sicuramente nel cortile al piano terra (fig. 21).

---

<sup>177</sup> Cfr. Zorzi, Elio, *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro in Venezia*, in «Le Vie d'Italia», 3, 1927, pp. 254-255.

<sup>178</sup> Cfr. Fogolari, Gino, *Giorgio Franchetti e la Ca' d'Oro*, cit., pp. 35.

<sup>179</sup> Lettera di Gino Fogolari a Corrado Ricci dell'1 novembre 1919, conservata nel volume *Corrispondenti di Corrado Ricci*, a cura di S. Secchiari, Ravenna, Biblioteca Classense, 1997, lettera n. 13313. V. Appendice C.

<sup>180</sup> Cfr. Zorzi, Elio, *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro in Venezia*, in «Le Vie d'Italia», 3, 1927, pp. 258.

<sup>181</sup> Nella sala con il soffitto dorato a seguito delle prove di allestimento fu evidente come l'illuminazione non fosse ancora sufficiente e si decise di aprire un ulteriore finestra. Cfr. Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, cit., pp. 127.

### 3.2 Il proseguimento e il completamento dei lavori dopo la morte di Giorgio Franchetti

Al momento della morte di Giorgio Franchetti, avvenuta il 17 dicembre 1922, dunque gli ambienti completati erano unicamente la Cappella del Mantegna (fig. 40), la stanza dal soffitto d'oro (fig. 38), nella quale venne esposta la *Venere* di Tiziano<sup>182</sup> e la sala con la scala di legno (fig. 35) dove busti antichi incorniciavano la *Venere* di Paris Bordon<sup>183</sup> e furono soprattutto alcuni degli unici spazi che permettevano di riconoscere l'idea e i desideri che aveva il barone per l'allestimento del museo.

Il 20 gennaio 1923 l'ingegnere Forlati consegnò la perizia riguardante il completamento, entro due anni, dei lavori di restauro e adattamento affidati da questo momento a una commissione composta da Forlati, Fogolari e Carlo Franchetti, figlio di Giorgio che lo sostituì dopo la morte e che collaborò con la madre Maria all'allestimento<sup>184</sup>. Da questo momento Forlati venne nominato ufficialmente direttore dei lavori<sup>185</sup>, mentre Antonio Nardo ne fu il conservatore in quanto solo lui, sosteneva Fogolari, «sapeva ornarla, custodirla ed amarla»<sup>186</sup>.

La perizia redatta da Forlati riguardava prevalentemente il completamento dell'ingresso e alcuni interventi strutturali, oltre che l'apertura di ulteriori nuove finestre sul piano occidentale, confermando ancora una volta la grande attenzione posta alla corretta illuminazione delle opere d'arte all'interno delle sale. La continua ricerca della luce non si legava solamente al volere di Giorgio Franchetti ma rappresentava uno degli elementi in grado di rendere a tutti gli effetti il palazzo della Ca' d'Oro una sede museale e allontanarlo dalla precedente funzione abitativa.

Nel frattempo, la morte del barone fece vacillare ogni certezza riguardo la donazione delle restanti opere della collezione Franchetti da parte degli eredi, che chiedevano l'esonero dal pagamento della tassa di successione. L'insieme di queste opere costituiva una parte estremamente importante per l'allestimento, in quanto si componeva principalmente di arazzi, mobili e cornici, essenziali per conferire al museo quell'atmosfera quattrocentesca

---

<sup>182</sup> Tiziano, *Venere allo specchio*, ante 1549, olio su tela, 115x84cm, cat. d. 38.

<sup>183</sup> Paris Bordon, *Venere e Cupido*, 1540-1560 ca., olio su tela, 86x137cm, cat. d. 39.

<sup>184</sup> Cfr. Fogolari, Gino, *Giorgio Franchetti e la Ca' d'Oro*, cit., pp. 43-44.

<sup>185</sup> Fogolari, Gino, *La Ca' D'Oro*, in «Le Tre Venezie», cit., pp. 6.

<sup>186</sup> Fogolari, Gino, *Giorgio Franchetti e la Ca' d'Oro*, cit., pp. 35.

desiderata da Franchetti<sup>187</sup>. Per questo motivo, Fogolari fu costretto a richiedere, ancora una volta, l'intervento di Corrado Ricci affinché convincesse il Ministero ad accogliere la richiesta degli eredi del barone<sup>188</sup>. La questione si risolse ufficialmente solo un anno più tardi quando ad aprile del 1924 gli eredi donarono ufficialmente le restanti opere della collezione<sup>189</sup>.

Parallelamente si aggiunsero all'originale collezione Franchetti un gruppo consistente di opere provenienti dalle Gallerie dell'Accademia, dal Museo Archeologico e dai depositi demaniali<sup>190</sup>. Dalle Gallerie dell'Accademia venne depositato un gruppo consistente di dipinti fiamminghi<sup>191</sup> che fino a questo momento non aveva trovato spazio nel percorso museale interamente dedicato all'arte veneta delle Gallerie dell'Accademia e che, invece, rappresentavano un'ottima aggiunta per la collezione del barone dove vi erano già presenti alcune opere di matrice fiamminga. Al contrario, nel 1923 Giorgio Franchetti scelse personalmente alcune sculture antiche della collezione del Museo Archeologico per inserirle nell'atrio al piano terra dove desiderava esporre il busto antico<sup>192</sup> parte della sua collezione personale<sup>193</sup>. Le opere provenienti dai depositi demaniali, invece, si componevano perlopiù di sculture rinascimentali e bronzi in grado di completare ulteriormente la collezione del barone che contava principalmente dipinti. Così facendo, fu possibile avvicinarsi maggiormente alle caratteristiche di quella che doveva essere un'abitazione veneziana quattrocentesca a cui si ispirarono per l'allestimento del museo. La Commissione si occupò anche dell'acquisto dell'arredo, comprendente numerosi mobili e arazzi, che avrebbe permesso al palazzo di ricordare un ambiente quattrocentesco in ossequio al volere di Franchetti, non riuscendo però a riflettere esattamente

---

<sup>187</sup> Lettera di Gino Fogolari a Corrado Ricci del 13 giugno 1923, conservata nel volume *Corrispondenti di Corrado Ricci*, a cura di S. Secchiari, Ravenna, Biblioteca Classense, 1997, lettera n. 13341. V. Appendice C.

<sup>188</sup> Lettere di Gino Fogolari a Corrado Ricci del 13 giugno 1923 e del 16 giugno 1923, conservate nel volume *Corrispondenti di Corrado Ricci*, a cura di S. Secchiari, Ravenna, Biblioteca Classense, 1997, lettera n. 13341-13342. V. Appendice C.

<sup>189</sup> V. Appendice B.

<sup>190</sup> Dai depositi demaniali giunsero, invece, delle sculture rinascimentali e bronzi. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 11.

<sup>191</sup> Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, Milano, Electa, 2002, pp. 11.

<sup>192</sup> *Torso giovanile*, variante romana da Prassitele, marmo, 91cm, cat. sc. 3.

<sup>193</sup> Cfr. Fogolari, Gino, *Giorgio Franchetti e la Ca' d'Oro*, cit., pp. 36.

l'atteggiamento e il gusto di quest'ultimo. Il mobilio acquistato si componeva principalmente di cassoni e credenze di cui è difficile identificare l'esatta provenienza. Le uniche indicazioni relative ai mobili nelle testimonianze contemporanee all'allestimento permettevano solamente la differenziazione tra il mobilio donato dal barone e quello acquistato dallo Stato.

I lavori terminarono ufficialmente verso la fine del 1926 quando, a novembre, venne comunicata ufficialmente alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti la data dell'inaugurazione della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, fissata assieme a Carlo Franchetti al 18 gennaio 1927, anniversario della nascita del defunto Giorgio.

### 3.3 I caratteri dell'allestimento e dell'ordinamento della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro

Fin dal momento del suo acquisto, Giorgio Franchetti desiderò fare della Ca' d'Oro una dimora veneziana dove esporre la sua collezione di opere d'arte, arazzi e marmi in completa sintonia con le sale, e il palazzo, che le avrebbero ospitate. Il museo, dunque, avrebbe dovuto rispecchiare il gusto del donatore che non cercò mai di seguire le tendenze artistiche e politiche<sup>194</sup> che si stavano diffondendo ma, al contrario, rimase fedele unicamente al proprio senso estetico<sup>195</sup>. Le parole di Gino Fogolari, nel ricordare il palazzo ancora vuoto a seguito della donazione, permettono di riassumere al meglio la visione di Franchetti per la Ca' d'Oro:

«Tutto quel che era bello di luminosa musicale bellezza avrebbe dovuto essere dato alla Ca' d'Oro; marmi orientali di quelli che solo i monumenti antichi danno; pitture dei grandi secoli su fondi d'oro; arazzi; tappeti fatti morbidi dal tempo; bronzi cinquecenteschi di patine eccelse.»<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> Come ricostruito precedentemente, lo Stato italiano nel periodo tra le due guerre mondiali diede vita a un programma artistico basato interamente sulla creazione di uno spirito nazionale condivisibile da tutti i cittadini. In campo museologico ciò avvenne attraverso la presentazione di elementi identitari provenienti dall'arte medievale e rinascimentale. Sull'argomento si veda: Nicita, Paola, *Il museo negato. Palazzo Venezia 1916-1930*, in «Bollettino d'Arte», VI, 114, 2000, pp. 29-72.

<sup>195</sup> Cfr. Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, cit., pp. 188.

<sup>196</sup> Fogolari, Gino, *La Ca' D'Oro*, in «Le Tre Venezie», cit., pp. 18.

Franchetti, infatti, desiderava esporre ciò che di più bello possedeva indipendentemente dal valore artistico, inserendosi così nel filone di collezionisti aristocratici che, grazie all'espansione del commercio antiquario, ebbero modo di acquisire un gran numero di opere d'arte, anche molto diverse tra loro, che confluirono nelle collezioni familiari<sup>197</sup>. Ciò che lo differenziò sostanzialmente da quest'ultimi fu la volontà fin dal 1894, anno dell'acquisto del palazzo, di dare vita a una casa patrizia veneziana aperta a un pubblico ristretto di intenditori in grado di apprezzare e riconoscere la stretta connessione esistente tra ambienti e opere esposte. Per fare ciò, si unirono modelli estetici antichi a opere rinascimentali quattrocentesche e cinquecentesche a nome della venezianità sostenuta da Fogolari<sup>198</sup>.

Gli interventi che permettevano di riconoscere al meglio le intenzioni del barone furono sicuramente quelli antecedenti alla sua morte. Tra questi spiccano la sistemazione del cortile al piano terra, la realizzazione della Cappella contenente il *San Sebastiano* di Mantegna, gli esiti delle lunghe ricerche per l'allestimento delle sale, come l'acquisto della scala quattrocentesca proveniente dal Museo Correr e dei soffitti provenienti da altri palazzi. Vanno ricordati inoltre gli allestimenti della sala con il soffitto dorato e di quella con la scala quattrocentesca in cui le due *Veneri*, rispettivamente di Tiziano nella prima e di Paris Bordon nella seconda, ebbero quello spazio e respiro che il barone desiderava per la sua collezione.

Nello spazio al piano terra Franchetti creò una sorta di corte rinascimentale influenzata da forme estetiche medievali e antiche, mostrando ancora una volta come il primo obiettivo nel suo lavoro fosse la piacevolezza estetica e non una ricostruzione storica esatta. Oltre a ciò, il barone desiderava mettere in atto un esercizio di tecnica in grado di mostrare quelle che erano, a suo parere, le modalità esatte del trattamento dei marmi antichi inserendosi direttamente nel dibattito contemporaneo, precedentemente citato,

---

<sup>197</sup> Questa tendenza venne esposta ed evidenziata da Cesare Augusto Levi in: Levi, Cesare Augusto, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal XIV secolo ai nostri giorni*, Venezia, Ferdinando Ongania, 1900.

<sup>198</sup> Cfr. Cremonini, Claudia, *Ca' d'Oro «Poema del marmo» Tra collezionismo e museografia. La raccolta di sculture del museo: genesi, allestimenti e acquisizioni*, in *Da Donatello ad Alessandro Vittoria 1450-1600*, a cura di C. Cremonini, T. Bergamo Rossi, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 22.

riguardante il restauro dei marmi di San Marco<sup>199</sup>. Questo rifiuto della ricostruzione ambientale rappresentava un atteggiamento estremamente moderno dove l'attenzione veniva posta sull'isolamento e, di conseguenza, sull'esaltazione delle opere d'arte e che, nel caso della Galleria Franchetti, trovò massima applicazione nella creazione della cappella marmorea adibita all'esposizione del *San Sebastiano* di Mantegna. Un ambiente ideato dallo stesso barone, estremamente suggestivo, che tuttora rappresenta ciò che maggiormente si avvicina all'ideale museale di Franchetti, secondo il quale tutte le opere avrebbero dovuto avere il loro spazio, un'illuminazione adatta e soprattutto fondersi con il palazzo diventando un tutt'uno con esso. La cappella in stile rinascimentale interamente ricoperta in marmo incornicia completamente l'opera di Mantegna e, nonostante la ricchezza dei materiali sulle pareti e il soffitto a cassettoni dorato, permette di convogliare l'attenzione dello spettatore direttamente sulla drammaticità del *San Sebastiano* (fig. 40). È in questa volontà di creazione di un legame tra opere e ambiente che si inseriscono le fatiche del barone per la ricerca dei migliori esempi di mobili, cornici e soffitti. Tra quest'ultimi è opportuno sottolineare quello proveniente da Palazzo Faccanoni e poi trasportato al primo piano e il Soffitto del Falconetto<sup>200</sup> (fig. 43) inserito invece nella sala IX del secondo piano, entrambi intonati alle opere ospitate nelle salette. In particolare modo Elio Zorzi sottolineò nel suo articolo del 1927 la signorilità che emanava la stanza con il soffitto del Falconetto accompagnato alla *Venere sdraiata* di Franciabigio e ad altre opere della scuola toscana, tra cui due tavole raffiguranti dei santi del Ghirlandajo<sup>201</sup> (fig. 42).

Un ulteriore tema particolarmente importante per il barone fu quello del restauro, da non circoscrivere al solo spazio del palazzo ma da considerare anche in relazione alle opere, per le quali desiderava un allestimento prossimo alle forme del contesto originale. Infatti, dopo aver ricevuto la Scala dell'Agnella dal Museo Correr fu lo stesso Franchetti a mettere in atto il restauro attraverso il ripristino della scala nella sua forma originale

---

<sup>199</sup> Sulla questione si veda: Zaccariotto, Giulia, *Frammenti di porfido e serpentino. Giacomo Boni e Giorgio Franchetti: contrasti per il reimpiego di marmi antichi a Venezia tra Otto e Novecento*, in «MDCCC 1800», 4, 2015, pp. 115-122.

<sup>200</sup> Il soffitto prende questo nome per una possibile attribuzione all'architetto veronese, attivo tra Quattro e Cinquecento, Giovanni Maria Falconetto. Il soffitto, infatti, proveniente da Casa De Stefani a Verona esteticamente ricorda i caratteri classicizzanti rintracciabili in altre opere del Falconetto. Cfr. Zorzi, Elio, *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro*, cit., pp. 259.

<sup>201</sup> Cfr. *Ibidem*.

eliminandone qualsiasi lacuna. Parallelamente, tra gli anni Venti e Trenta vi fu uno sviluppo anche riguardo il concetto di restauro, sul quale pubblicarono molti esperti italiani e che, come spiegato nel capitolo precedente, rappresentò il tema maggiormente affrontato nella penisola durante il dibattito museografico<sup>202</sup>. Lo stesso Corrado Ricci, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, che partecipò ai restauri della Ca' d'Oro, rappresentò una delle voci maggiori nel dibattito sul restauro in ambito italiano insieme a Cesare Brandi. Ricci, infatti, si dimostrò favorevole al ripristino dell'aspetto originale nelle opere architettoniche attraverso l'eliminazione delle aggiunte successive, come fece Franchetti per l'edificio della Ca' d'Oro, mentre nelle opere pittoriche e scultoree, dove secondo lui il volere dell'artista si esprime in modo diretto, considerava accettabile l'integrazione delle parti lacunose purché venisse messo in atto uno studio filologico dell'opera e purché le integrazioni si rendessero riconoscibili<sup>203</sup>.

Un ulteriore elemento che caratterizzò l'attività di Giorgio Franchetti, soprattutto dopo la donazione allo Stato, fu la continua ricerca di opere d'arte così da integrare la sua collezione personale. L'atrio terreno, secondo i desideri del barone, avrebbe dovuto ospitare le statue antiche provenienti dal Museo Archeologico, ma l'esposizione alle intemperie e il fatto di gravare sul pavimento musivo estremamente delicato e già parzialmente compromesso dalle acque alte, costrinse alla restituzione delle opere<sup>204</sup>. Ciononostante, dai depositi demaniali si acquisirono opere scultoree e dipinti, dalle Gallerie dell'Accademia arrivarono principalmente pezzi di carattere decorativo e dipinti appartenenti a scuole straniere, trasferiti poiché difficilmente inseribili in un percorso museale interamente dedicato all'arte veneta. Oltre a ciò, nel museo confluirono anche alcuni bronzi, precedentemente conservati alle Gallerie dell'Accademia e poi all'Archeologico, medaglie, avori e alcune monete. L'acquisizione di opere d'arte

---

<sup>202</sup> Sul tema del restauro in Italia si veda: Catalano, Maria Ida, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro, e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi, 2013; *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno (Roma 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma, Campisano Editore, 2013.

<sup>203</sup> Sulla posizione di Corrado Ricci nei confronti del restauro si veda: Cecchini, Silvia, *Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze, Nardini Editore, 2005, pp. 81-94.

<sup>204</sup> Cfr. Moschini Marconi, Sandra, *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro: Venezia*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, pp. 5.

provenienti da altre sedi<sup>205</sup> aumentò notevolmente negli anni poiché la Commissione individuò la possibilità di dare vita a un museo alternativo al Museo Archeologico e alle Gallerie dell'Accademia in grado di esporre un insieme di opere eterogenee e allo stesso tempo, nel caso delle opere scultoree di ritrattistica, per ricordare maggiormente gli spazi delle dimore veneziane<sup>206</sup>. Tuttavia, l'aggiunta di queste opere comportò i primi segnali di allontanamento dai caratteri originali della collezione, e di conseguenza del museo, a favore di un avvicinamento al modello antiquariale<sup>207</sup>. Uno degli esiti della morte di Franchetti fu, infatti, la maggiore adesione al modello ottocentesco del museo di ambientazione, a lungo evitato dallo stesso barone.

Gli unici desideri di Franchetti che vennero effettivamente rispettati dalla Commissione furono la mancanza di ordine cronologico e conseguente divisione per scuole e l'assenza di cartellini, in quanto l'unico strumento di supporto alla visita sarebbe dovuto essere il catalogo o la guida del museo<sup>208</sup>. Si allontanarono sempre di più dall'idea di

---

<sup>205</sup> A Venezia anche durante altre esperienze di allestimento museale si fece ricorso all'acquisizione di opere provenienti da sedi o collezioni esterne così da completarne e perfezionarne il percorso. Un esempio è sicuramente la Galleria di Arte Moderna di Ca' Pesaro, anch'essa pensata in riferimento a un percorso museale nella città di Venezia, si considerava come una sorta di continuazione cronologica delle Gallerie dell'Accademia. Tuttavia, anche in questo caso le opere presenti nel museo furono considerate insufficienti per un percorso completo e negli anni Trenta si organizzarono dei prestiti con la Galleria di Arte Moderna di Roma. Sulle vicende e sull'allestimento della Galleria di Arte Moderna, considerata uno degli esempi veneziani dell'applicazione delle discussioni museologiche degli anni tra le due guerre si veda: Barbantini, Nino, *La Galleria internazionale d'arte moderna a Venezia*, Milano, Treves, 1927; *La Galleria Internazionale d'Arte Moderna della città di Venezia*, a cura di G. Mariacher, Venezia, C. Ferrari, 1938; *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno (Venezia, 27-28 novembre 1992), a cura di S. Salvagnini, N. Stringa, Treviso, Canova, 1995; Pallucchini, Rodolfo, *Il riordinamento della galleria internazionale d'arte moderna di Venezia*, in «Le Arti», 1, 1938, pp. 84-87; Perocco, Guido, *La Galleria d'Arte Moderna dal 1945 al 1956*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1, 1956, pp. 27-35; *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, atti del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), a cura di C. Lorenzini, Udine, Forum, 2019.

<sup>206</sup> Cfr. Cremonini, Claudia, *Ca' d'Oro «Poema del marmo» Tra collezionismo e museografia. La raccolta di sculture del museo: genesi, allestimenti e acquisizioni*, cit., pp. 24.

<sup>207</sup> In particolare, questo aspetto venne sottolineato fortemente da Federico Zeri in un articolo del 1991 pubblicato sul quotidiano «La Stampa», dove parlò di perdita del «decadentismo in chiave dannunziana» a seguito dei numerosi interventi e aggiunte avvenuti dopo la morte del barone. Zeri, Federico, *Assassinio nel museo. Vittime del restauro, da Ca' d'Oro al Louvre*, in «La Stampa», 22 febbraio 1991.

<sup>208</sup> Ciò sottolineò ancora una volta come il destinatario di questo museo fosse un pubblico ristretto e colto.

corrispondenza estetica tra ambienti e opere a favore di un museo di ambientazione basato sulla rievocazione in toto di una dimora veneziana<sup>209</sup> nonostante le numerose prove di allestimento durante i restauri per raggiungere una perfetta concordia tra ambiente e opere<sup>210</sup>. Probabilmente ebbe un ruolo importante l'apprezzamento, al tempo estremamente diffuso, delle case-museo da parte del pubblico borghese<sup>211</sup>. Questo avvicinamento al gusto antiquariale venne suggerito non solo dalla scelta delle nuove opere confluite nella collezione, ma anche, dalla realizzazione delle decorazioni pittoriche parietali di ispirazione gotica e antica ad opera di Nardo<sup>212</sup> (fig. 28-30).

Negli anni successivi l'allestimento degli anni Venti risultò, dunque, una «sovrapposizione un po' confusa di oggetti pur bellissimi»<sup>213</sup> che persero la spazialità che per loro aveva previsto Giorgio Franchetti<sup>214</sup>. Si unirono, infatti, elementi diversi tra loro al punto che marmi e bronzi vennero posti su stoffe e arazzi appesi alle pareti che, oltre ad essere forati per permettere il posizionamento delle suddette opere, non poterono essere visibili nella loro interezza.

Tra gli interventi che limitarono notevolmente lo spazio per la contemplazione delle opere d'arte spiccano la chiusura dei loggiati attraverso delle vetrate molto pesanti che non permettevano la visione delle decorazioni (fig. 29). Questa scelta potrebbe essere legata a delle motivazioni di carattere conservativo, la presenza di opere in questo spazio

---

<sup>209</sup> Ugo Nebbia in un articolo pubblicato su «Emporium» nel 1927 inserì il museo a metà tra una collezione schematica e una ricostruzione ambientale. Nebbia, Ugo, *La raccolta Franchetti e la Ca' d'Oro*, in «Emporium», LXV, 387, 1927, pp. 176.

<sup>210</sup> Fogolari ricordò in più occasioni le numerose prove di allestimento durante le quali si posizionavano tessuti, arazzi e opere all'interno delle sale per ragionare su quali potessero essere esaltate e a loro volta esaltare gli spazi che le ospitavano. Molte volte, a seguito di queste prove si apportarono anche delle modifiche all'assetto architettonico delle stanze, come nel caso sopracitato della sala con il soffitto dorato, così da sottolineare il forte legame esistente tra la collezione e il palazzo. Fogolari, Gino, *Giorgio Franchetti e la Ca' d'Oro*, cit., pp. 32-33.

<sup>211</sup> Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, cit., pp. 188.

<sup>212</sup> Cfr. Valcanover, Francesco, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, Milano, Electa, 1986, pp. 8.

<sup>213</sup> Moschini Marconi, Sandra, *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro: Venezia*, cit., pp. 5.

<sup>214</sup> Un tono particolarmente critico sulla disposizione delle opere traspare negli interventi di: Valcanover, Francesco, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit. e Augusti, Adriana, *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. Dal progetto del barone al museo di oggi*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, cit., pp. 44-54.

richiedeva che venisse loro garantita l'adeguata protezione per la corretta conservazione. Inoltre, si aggiunse un tendaggio all'ingresso della Cappella del Mantegna, unico spazio ideato da Franchetti non ancora modificato. Questa decisione, che permise un ulteriore isolamento del grande capolavoro della collezione, dimostra come nonostante Fogolari fosse ancora legato al museo di ambientazione di matrice ottocentesca, egli recepì e mise in atto le novità di carattere museografico che si diffusero contestualmente all'allestimento del museo<sup>215</sup>.

Subito dopo la morte del barone e con la sua sostituzione da parte del figlio Carlo, iniziò la ricerca degli oggetti d'arredo che, secondo Fogolari, al momento dell'inaugurazione risultavano ancora insufficienti per la rappresentazione di una tipica dimora veneziana quattrocentesca, nonostante la seconda donazione da parte degli eredi del 1924 composta principalmente da elementi d'arredo<sup>216</sup>. Gran parte dell'arredamento quattrocentesco venne reperito dai depositi del Museo Correr, come affermato dallo stesso Fogolari<sup>217</sup>, ma alcuni pezzi si acquistarono a seguito di una vera e propria ricerca antiquaria. Nel 1926, infatti, Pietro Toesca firmò una perizia per una credenza toscana quattrocentesca acquistata da Fogolari dall'antiquario bolognese Pallesi che venne poi trasferita nel salone d'angolo del primo piano della Ca' d'Oro e utilizzata come piano su cui esporre dei bronzetti quattrocenteschi<sup>218</sup> (fig. 34). Pochi anni più tardi, a Venezia si verificò una situazione simile durante l'allestimento del Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico realizzato da Nino Barbantini e Giulio Lorenzetti. Il museo nacque a seguito dell'acquisto da parte del Comune di Venezia del palazzo con l'intento di esporvi le raccolte settecentesche conservate fino a questo momento al Museo Correr. Nonostante la presenza estremamente limitata degli arredi dei Rezzonico, il museo si arricchì notevolmente di opere e mobili contenute nella donazione che Teodoro Correr fece alla città di Venezia alla sua morte e il tutto venne esposto sottolineando e rispettando il

---

<sup>215</sup> L'isolamento dei capolavori fu a lungo sostenuto dagli esperti già da inizio Novecento poiché questa pratica permetteva una maggiore comprensione da parte dei visitatori non esperti rispetto alle pareti che presentavano un numero eccessivo di opere. Tra i primi sostenitori spicca Wilhelm von Bode che ne parlò in occasione di un articolo pubblicato già nel 1891: Bode, Wilhelm, *The Berlin Renaissance Museum*, in «Fortnightly Review», 50, 1891, pp. 506-515.

<sup>216</sup> Fogolari, Gino, *Inaugurazione della R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro*, cit., pp. 384.

<sup>217</sup> Fogolari, Gino, *La Ca' D'Oro*, in «Le Tre Venezie», cit., pp. 15.

<sup>218</sup> Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, cit., pp. 188-189.

legame tra contenitore e contenuto, rendendo chiara la storia della collezione e ponendo una particolare attenzione alle necessità del pubblico<sup>219</sup> (fig. 54-56).

Fu questa attenzione a mancare totalmente, o quasi, all'interno della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, sicuramente nata con l'intento del barone di aprirla a un pubblico esperto estremamente ristretto ma comunque, anche dopo la donazione allo Stato e alle modifiche apportate dalla Commissione, estranea alla funzione pedagogica e documentaria a cui si stavano avvicinando gli altri musei veneziani<sup>220</sup>. Negli stessi anni, e in alcuni casi poco più tardi rispetto all'inaugurazione del museo della Ca' d'Oro, gli altri musei veneziani iniziarono a recepire i temi del dibattito internazionale museografico istituendo degli spazi dedicati ai visitatori, adattando l'illuminazione alle novità in campo tecnologico e soprattutto superarono il modello ottocentesco del museo di ambientazione. Il Museo Correr venne totalmente riallestito a seguito del trasferimento del 1922 dal Fondaco dei Turchi all'ala napoleonica delle Procuratie Nuove di Piazza San Marco che comportò la divisione della collezione tra i nuovi musei: il Museo Vetrario di Murano, il Museo del Risorgimento e il Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico. L'allestimento fu opera di Pompeo Molmenti che diede vita a un museo «funzionale e maggiormente consultabile»<sup>221</sup> direttamente influenzato dai bisogni dei visitatori (fig. 60-61). L'allestimento fu poi rinnovato ulteriormente negli anni Cinquanta da Carlo Scarpa e Pietro Lorenzetti che tentarono di ridurre la stanchezza di museo, di migliorare l'illuminazione artificiale e, soprattutto, selezionare le opere da esporre adibendo degli spazi a depositi<sup>222</sup> (fig. 62).

Le difficoltà di applicazione di questi criteri nell'allestire e ordinare la Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro furono sicuramente legate alle caratteristiche fisiche del palazzo che la ospitava e soprattutto, come già detto, al volere dello stesso donatore ancora devoto alle collezioni aristocratiche di carattere privato. I lavori, dunque, si terminarono

---

<sup>219</sup> Sul caso di Ca' Rezzonico si veda: Lorenzetti, Giulio, *Ca' Rezzonico*, Venezia, Ferrari, 1936; Mariarcher, Giovanni, *Ca' Rezzonico, guida illustrata*, Venezia, Alfieri, 1966; Volpe, Delia, *La nascita del Museo di Ca' Rezzonico. Un'idea di Settecento veneziano*, in «Ricche Minere», 6, 11, 2019, pp. 75-101.

<sup>220</sup> Cfr. Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, cit., pp. 188.

<sup>221</sup> *Una città e il suo museo: un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, in «Bollettino. Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia», numero monografico, XXX, 1986, pp. 294.

<sup>222</sup> Sull'allestimento degli anni '50 del Museo Correr si veda: Huber, Antonella, *Il Museo Italiano. La trasformazione degli spazi storici in spazi espositivi*, Milano, Lybra, 1997, pp. 115-120.

rapidamente e al momento dell'inaugurazione la quadreria Franchetti si concentrava nelle salette adiacenti al portego centrale, come voluto dallo stesso barone, mentre i porteghi incarnavano il carattere di rappresentanza dei palazzi antichi veneziani attraverso l'esposizione dei busti scultorei, cassoni, panche, arazzi e altre sculture provenienti dal Museo Archeologico. Il salone d'angolo al secondo piano, invece, venne utilizzato per l'inserimento del medagliere<sup>223</sup> (fig. 45). Dalle fotografie dell'epoca si possono notare i numerosi arazzi e tessuti appesi alle pareti e l'utilizzo del mobilio come supporto per le opere, oltre che una sovrapposizione di opere diverse tra loro, non solo nella tipologia ma anche nella cronologia (fig. 32-33). Interessante risulta anche la completa assenza di illuminazione artificiale, in quanto l'illuminazione delle sale si basava unicamente sulla luce naturale proveniente dalle finestre del palazzo che limitò notevolmente l'allestimento e, di conseguenza, la visibilità delle opere.

La rapidità con cui si tentò di concludere l'allestimento in modo da inaugurare nella data prestabilita comportò che al momento dell'apertura il museo non era ancora terminato. Furono, infatti, numerosi gli interventi e le modifiche successive, tanto che solamente nel 1929 si aprirono delle salette aggiuntive, già previste da Franchetti, all'interno dell'attiguo Palazzo Duodo Giusti.

---

<sup>223</sup> Cfr. Cremonini, Claudia, *Ca' d'Oro «Poema del marmo» Tra collezionismo e museografia. La raccolta di sculture del museo: genesi, allestimenti e acquisizioni*, cit., pp. 24-25.



## CAPITOLO 4 – L’apertura del museo al pubblico

### 4.1 L’inaugurazione del museo

Il 18 gennaio 1927 si tenne la cerimonia d’apertura della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca’ d’Oro nella sala al primo piano prospiciente il Canal Grande. All’evento presenziarono Adalberto di Savoia Genova, citato con il titolo di Duca di Bergamo, in quanto rappresentante del Re, l’on. Emilio Bodrero, sottosegretario all’istruzione, il Direttore Generale delle Belle Arti Arduino Colasanti accompagnato dal podestà on. conte Pietro Orsi, dall’ammiraglio comandante barone Monaco Longano e dal prefetto gr. uff. Iginio Coffari, rappresentante del ministro Giovanni Giuriati<sup>224</sup>. L’alto grado dei partecipanti all’evento, rappresentanti della monarchia e del governo, dimostra il ruolo che ebbe l’apertura della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca’ d’Oro nel clima politico e artistico italiano di quel momento, sottolineato anche dal tono degli interventi tenuti nel corso della giornata. Oltre agli interventi dei membri della Commissione per l’allestimento del museo e dei familiari del defunto barone che ne ricordarono l’impresa<sup>225</sup>, spiccano quello dell’on. Bodrero e quello dell’on. Pietro Orsi. Il primo sottolineò l’importanza della donazione allo Stato da parte del barone in quanto un’opera della caratura della Ca’ d’Oro «non può essere esclusivamente un patrimonio individuale, ma collettivo»<sup>226</sup>, ribadendo l’importanza della proprietà dei cittadini italiani di tale bellezza, mentre il secondo, come sottolineato nel capitolo precedente, espresse la sua soddisfazione per l’atteggiamento dello Stato «che sente con romana grandezza la nuova vita d’Italia»<sup>227</sup>.

In occasione dell’inaugurazione, sul mosaico nel cortile al piano terra venne posta una linea nera così da rendere visibile la parte realizzata dal barone prima della sua morte e quella successiva terminata dal figlio Carlo. Inoltre, si ornò la tomba di Giorgio Franchetti

---

<sup>224</sup> Gino Fogolari invitò, tramite telegramma, anche Corrado Ricci ma non vi è alcuna testimonianza della sua effettiva presenza all’evento. Telegramma di Gino Fogolari a Corrado Ricci, conservato nel volume *Corrispondenti di Corrado Ricci*, a cura di S. Secchiari, Ravenna, Biblioteca Classense, 1997, telegramma n. 13353. V. Appendice C

<sup>225</sup> Gli interventi sono stati trascritti da Gino Fogolari in: Fogolari, Gino, *Inaugurazione della R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca’ d’Oro*, in «Cronaca delle Belle Arti» supplemento al «Bollettino d’Arte», VIII, 1927.

<sup>226</sup> *Ivi*, pp. 380.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

con un manto viola e con una ghirlanda, mentre tutto lo spazio al piano terra venne cosparso di fiori<sup>228</sup>.

## 4.2 Gli interventi successivi all'apertura

Nel corso degli anni Venti molte istituzioni museali tentarono di esporre il maggior numero possibile di opere d'arte che altrimenti sarebbero state confinate all'interno dei depositi<sup>229</sup>. Tuttavia, per evitare la presenza eccessiva di opere nelle sale fu, spesso, necessario ampliare gli spazi dei musei. Per questo motivo, ad esempio, le Gallerie dell'Accademia aggiunsero cinque nuove sale in cui avrebbero inserito tutte quelle opere che fino a quel momento erano state conservate nei depositi<sup>230</sup>. Lo stesso accadde alla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, dove, dopo l'inaugurazione del museo nel 1927, risultò necessaria l'aggiunta di nuove sale al percorso museale. Ciò fu reso possibile dalla trasformazione di alcuni spazi del Palazzo Duodo Giusti in tre nuove sale, ufficialmente aperte nel 1929<sup>231</sup>. Al loro interno si conservavano le opere di scuole straniere provenienti dalle Gallerie dell'Accademia e bronzi, placchette e terrecotte

---

<sup>228</sup> In occasione dell'inaugurazione vennero pubblicati i seguenti articoli in grado di sintetizzare gli interventi dei partecipanti: *La Ca' d'Oro con i suoi tesori d'arte aperta al pubblico*, in «Il Corriere della Sera», 19 gennaio 1927; *La inaugurazione della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro*, in «Gazzetta di Venezia», 18 gennaio 1927; Fogolari, Gino, *Inaugurazione della R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro*, cit.

<sup>229</sup> A questa tendenza si potrebbe ricondurre anche all'esposizione all'interno di musei minori di opere provenienti da altri musei e istituti, come accadde alla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

<sup>230</sup> Le Gallerie dell'Accademia dalla fine degli anni Venti misero in atto un lavoro di rinnovamento che culminò con l'allestimento progettato da Carlo Scarpa a fine degli anni Cinquanta (fig. 57-59). Qui, si ampliarono notevolmente gli spazi così da poter dar respiro a tutte le opere esposte che vennero riordinate secondo un criterio cronologico, inoltre si migliorò l'illuminazione e si eliminarono le ricostruzioni ambientali e, in un secondo momento, le cornici. Sulle Gallerie dell'Accademia si veda: Codello, Renata, *Venezia: La Grande Accademia. Architettura e restauro*, Milano, Electa, 2007; Fogolari, Gino, *Le Gallerie Di Venezia*, Milano, Garzanti, 1949; Fogolari, Gino, *Le Regie Gallerie Dell'Accademia Di Venezia. Catalogo a cura della direzione*, Bologna, Apollo, 1924; Fogolari, Gino, *Le RR. Gallerie Dell'Accademia Di Venezia*, Roma, La Libreria Dello Stato, 1934; Moschini, Vittorio, *Nuova sistemazione delle Gallerie dell'Accademia*, in «Bollettino d'Arte», 1, 1948, pp. 85-90; Moschini, Vittorio, *Nuovi allestimenti alle Gallerie di Venezia*, in «Bollettino d'Arte», 1, 1957, pp. 74-82.

<sup>231</sup> In occasione dell'inaugurazione delle nuove sale Vittorio Moschini pubblicò l'articolo: Moschini, Vittorio, *Nuove sale annesse alla Ca' d'Oro*, in «Bollettino d'Arte», 6, 1929, pp. 172-180.

ricevute dal Museo Archeologico. L'allestimento di queste salette, realizzato da Gino Fogolari e Antonio Nardo, nominato conservatore onorario nel 1924, poteva, però, risultare discordante rispetto a quello delle sale preesistenti. Nonostante le lunghe ricerche di Fogolari, la mancanza di fondi non permise l'acquisto delle stoffe e del mobilio che negli altri spazi del museo permettevano di ambientare le opere. Inoltre, come negli spazi allestiti precedentemente, si evitò di ordinare cronologicamente le sale, ma sembra essere stata messa in atto almeno una divisione per periodo di realizzazione. In una sala, infatti, si inserirono prevalentemente opere del XV e del XVI secolo mentre nelle altre due quelle del XVII secolo.

Se pur in misura minima, si apportarono alcune modifiche anche all'allestimento delle sale del palazzo della Ca' d'Oro. Per prima cosa si trasportò nella grande sala affacciata sul Canal Grande al secondo piano il gruppo di medaglie e monete ricevute dal Museo Archeologico, disposte su una serie di tavoli da refettorio cinquecenteschi<sup>232</sup> così da inserirsi coerentemente nello spazio rispettando le caratteristiche dell'allestimento preesistente (fig. 45). Parallelamente, si aggiunsero altre opere alla collezione come il gruppo di dipinti di dignitari veneziani conservati nel Palazzo Ducale di Venezia e richiesti da Fogolari alla Direzione Generale di Roma che vennero inseriti nella Sala XI al secondo piano<sup>233</sup>.

L'unico strumento di supporto alla visita consisteva nel catalogo pubblicato solamente nel 1929, due anni dopo l'inaugurazione del museo. Il catalogo<sup>234</sup>, redatto da Gino Fogolari, Vittorio Moschini e Ugo Nebbia, si apriva con dei brevi cenni riguardo le vicende dell'allestimento e la storia del palazzo, dei quali si occuparono rispettivamente Gino Fogolari e Ugo Nebbia. A Vittorio Moschini spettò la stesura della parte riguardante il percorso del museo e la descrizione delle opere, che in molti casi viene solamente

---

<sup>232</sup> Lo Stato acquistò i tavoli dall'antiquario Banchiera che si occupava del commercio di mobili antichi. A dare la notizia dell'acquisto fu Gino Fogolari in una lettera indirizzata alla Direzione Generale il 13 gennaio 1927. ACS, Roma, M.P.I., Dir. Gen. AA. BB. AA., Div. II, 1925-1928, busta n. 225.

<sup>233</sup> Cfr. Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, 21 dicembre 2005-19 febbraio 2006), a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bologna, Bologna University Press, 2005, pp. 189.

<sup>234</sup> *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, Venezia, C. Ferrari, 1929.

accennata suggerendo che il volume fosse indirizzato, e di conseguenza adeguato, unicamente a un gruppo ristretto di persone già preparate in ambito storico artistico. Nonostante le aggiunte successive, risultavano ancora assenti tutti quegli spazi e strumenti che avrebbero permesso al museo di allontanarsi dal modello ottocentesco di semplice contenitore ed espositore di opere d'arte per avvicinarsi al concetto moderno di museo dedicato al pubblico. Ciò avvenne solamente con il riallestimento del museo, realizzato a seguito dell'acqua alta del 1966, quando si ridusse notevolmente la quantità di mobilio e di decorazione nelle sale così da allontanarsi dalla ricostruzione ambientale e conferire maggiore respiro alle opere. Fu con l'allestimento degli anni Settanta che si adeguò il palazzo alle innovazioni tecnologiche attraverso l'installazione di impianti elettrici, idraulici, di riscaldamento, avvisatori d'incendio, antifurto, interfono e televisivo. Inoltre, grazie alla cessione nel 1969 da parte degli eredi Franchetti degli appartamenti a Palazzo Duodo fu possibile utilizzare questi spazi per aggiungere tutti i servizi scientifici e didattici tipici di un museo moderno, come i laboratori di restauro, i depositi aperti agli studiosi e la sala conferenze<sup>235</sup>.

### 4.3 Il percorso espositivo

Di seguito sarà esposto il percorso espositivo della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro al momento della sua inaugurazione, così da mettere in luce gli aspetti e le caratteristiche dell'allestimento realizzato da Fogolari in collaborazione con il barone prima, e con il figlio Carlo Franchetti dopo il 1922<sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> Sugli allestimenti successivi si vedano i cataloghi: Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, Milano, Electa, 2002; Moschini Marconi, Sandra, *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro: Venezia*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992; Valcanover, Francesco, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, Milano, Electa, 1986.

<sup>236</sup> Per lo studio del percorso sono stati utilizzati i seguenti cataloghi e guide contemporanee o successive all'apertura del museo: *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, cit.; Fogolari, Gino, *Regia Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia*, Roma, La Libreria dello Stato, 1936. Di questa è stata pubblicata anche una versione in lingua inglese con l'aggiunta di 100 illustrazioni: Fogolari, Gino, *The Giorgio Franchetti gallery in the Ca' d'Oro in Venice: 100 illustrations*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956. Le opere sono state citate nel testo seguendo le attribuzioni fornite da Moschini nel catalogo del museo del 1929, per delle notizie aggiornate sulle opere è opportuno consultare anche i cataloghi pubblicati a seguito dei riallestimenti successivi citati nella nota precedente.

L'accesso al museo avveniva dall'entrata sulla Calle Ca' d'Oro e la visita iniziava dal cortiletto dove assieme ad aiuole e «qualche vecchia scultura»<sup>237</sup> trionfava una vera da pozzo quattrocentesca (fig. 19). Da qui si accedeva all'atrio che venne restaurato con l'intenzione di creare una sorta di cortile rinascimentale in cui però si unirono degli elementi provenienti da epoche diverse come le formelle marmoree mistilinee rosse e bianche che ricoprono tuttora le pareti (fig. 23) e il mosaico pavimentale, ideato dal barone stesso, di ispirazione antica, ma anch'esso influenzato da molteplici modelli artistici (fig. 20-24). In questo spazio si inserì il cippo in porfido che segnalava la presenza delle ceneri di Giorgio Franchetti, su cui si incise l'epigrafe latina: *HIC VIVENS ARTIUM FLAGRAVIT AMORE – HIC DEFLETA CINIS IACET – HIC NUMEN LOCI SUPEREST TUTATOR*, e circa una ventina di sculture antiche che Ugo Nebbia affermava esser state distribuite «con criterio decorativo»<sup>238</sup>, tra cui molte provenienti dal Museo Archeologico di Venezia (fig. 21). Un ruolo di primo piano era riservato alla vera da pozzo realizzata da Bartolomeo Bon per Marino Contarini nel 1427 (fig. 27).

Dal cortile si saliva al primo piano tramite la scala scoperta (fig. 26) e si iniziava la visita dal portego dove, sulla parete di fondo a destra, venne esposto un arazzo raffigurante *Salomone e la Regina di Saba*<sup>239</sup>, datato tra XVI e XVII secolo (fig. 47). In mezzo al portego un tappeto orientale faceva da sfondo al busto del *Ritratto del Procuratore Giovanni Donà*<sup>240</sup> di Alessandro Vittoria, a sua volta racchiuso ai lati da altri due busti sempre di Alessandro Vittoria raffiguranti il *Ritratto del Procuratore Domenico Duodo*<sup>241</sup>

---

<sup>237</sup> Fogolari, Gino, *Giorgio Franchetti e la Ca' d'Oro*, in *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, cit., pp. 59. Le sculture presenti in questo spazio si caratterizzavano da cronologie molto diverse tra loro, cosa che accomuna quasi tutti gli spazi del museo. Tra queste ci sono opere della collezione di Franchetti, come il *S. Antonio Abate* e le due statue *Leone e leonessa*, accompagnati da opere provenienti dal mercato antiquario (Arte veneziana del XV secolo, *Colonna e capitello*, marmo, 184cm e 37cm) o da altri musei (Arte del VIII secolo?, *Sarcofago*, pietra, opera frammentaria, 69x200cm, cat. frl. 330, proveniente dal Museo Archeologico). V. Appendice D.

<sup>238</sup> *Ivi*, pp. 62.

<sup>239</sup> Manifattura di Bruxelles del XVI secolo, *Salomone e la regina di Saba*, lino, lana e seta, 530x415cm, cat. t. 3.

<sup>240</sup> Alessandro Vittoria, *Ritratto del Procuratore Giovanni Donà*, marmo, 78cm, cat. sc. 45.

<sup>241</sup> Alessandro Vittoria, *Ritratto del Procuratore Domenico Duodo*, marmo, 80cm, cat. sc. 47.

e il *Ritratto di Francesco Duodo*<sup>242</sup>. A seguire, la loggia ospitava due panche di legno cinquecentesche depositate dal Convento di San Giorgio Maggiore, un *Triplice fanale di galea capitana*<sup>243</sup> settecentesco, salvato dall'esportazione grazie all'acquisto dello Stato del 1924 e l'originale del *Leone che regge lo stemma Contarini*<sup>244</sup>, parte della decorazione originale della Ca' d'Oro. Come desiderato da Fogolari, grazie alla tipologia di opere esposte, questi spazi acquisirono il carattere di rappresentanza, tipico delle dimore patrizie a cui si ispirava il museo (fig. 28-29).

La Sala I venne chiamata anche Sala dei Carpaccio grazie alla presenza dell'*Annunciazione*<sup>245</sup> e della *Morte della Vergine*<sup>246</sup> realizzati da Vittore Carpaccio per il ciclo pittorico dedicato alle storie della Vergine e commissionato dalla Scuola degli Albanesi. Queste due opere furono trasportate a Vienna nel 1838 e restituite nel 1919 e si può presumere siano state scelte da Giorgio Franchetti in quanto lui stesso richiese a Fogolari l'acquisto di alcune di queste opere. In questa sala, oltre ad altre opere appartenenti al gruppo di quelle restituite nel 1919 e alla collezione personale di Giorgio Franchetti, si esposero alcuni dei bronzi e bronzetti ricevuti dal Museo Archeologico dopo la morte del barone. Un ruolo importante in questa sala fu affidato anche ai mobili e agli arazzi, utilizzati come supporto per l'esposizione delle opere d'arte (fig. 32-33). Infatti, un credenzone in legno realizzato tra il XV e XVI secolo acquistato dallo Stato e dagli eredi, fu utilizzato come base d'appoggio per alcuni bronzetti e bronzi, tra cui una *Giunone*<sup>247</sup> della maniera di Alessandro Vittoria e il *Ritratto bronzo di Bernardino Scardeone*<sup>248</sup> risalente al XVI secolo (fig. 34). I due dipinti di Carpaccio precedentemente citati vennero esposti ai lati della credenza omettendo il legame esistente tra le due opere in grado di facilitarne la lettura, soprattutto a un pubblico non esperto. Questa scelta fu influenzata sicuramente dalla tipologia di museo che si doveva creare, infatti la volontà di ricordare gli spazi di una tradizionale dimora veneziana quattrocentesca portò all'accostamento di opere che differivano per tipologia e soggetti. Diverso fu l'approccio

---

<sup>242</sup> Alessandro Vittoria, *Ritratto di Francesco Duodo*, marmo, 82cm, cat. sc. 46.

<sup>243</sup> Arte veneziana del primo Settecento, *Triplice fanale di galea capitana*, rame e bronzo, 400x270cm.

<sup>244</sup> Arte veneziana del XV secolo, *Leone che regge lo stemma Contarini*, pietra, 88cm, cat. sc. 17.

<sup>245</sup> Vittore Carpaccio, *L'Annunciazione*, tela, 127x139cm, cat. d. 19.

<sup>246</sup> Vittore Carpaccio, *La morte della Vergine*, tela, 128x133cm, cat. d. 20.

<sup>247</sup> Maniera di Alessandro Vittoria, *Giunone*, bronzo, 33cm, cat. br. 22.

<sup>248</sup> Scuola padovana del XVI secolo, *Ritratto di Bernardino Scardeone*, bronzo, 50cm.

di Fogolari in occasione del riallestimento delle Gallerie dell'Accademia di cui fu ispettore dal 1905 e direttore dal 1907. Qui, riuniti per la prima volta all'interno di un'unica sala i teleri di Carpaccio con le storie di Sant'Orsola<sup>249</sup>, l'allestimento doveva ricordare l'ambiente in cui originariamente si esponevano i nove teleri, permettendo così una maggiore comprensione non solo di ciò che rappresentavano ma anche del contesto in cui si realizzarono<sup>250</sup> (fig. 57).

Continuando la visita della prima sala della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, sulla stessa parete si inserirono due arazzi fiamminghi tardo quattrocenteschi raffiguranti scene campestri provenienti dal Duomo di Cividale e altre opere in bronzo, tra cui due mezzirilievi di Vittore Gambello<sup>251</sup> e due medaglioni in bronzo con i ritratti di Girolamo Angeli da Pesaro e di Agostino Angeli da Pesaro<sup>252</sup> anch'essi, come le due tele di Carpaccio, separati e posti ai lati della parete. Nella parete a fianco il supporto delle opere consisteva in un armadio cinquecentesco dove si espose il busto di Giovan Pietro

---

<sup>249</sup> Le Storie di Sant'Orsola realizzate da Vittore Carpaccio si compongono di nove teleri, tutti conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia: *Arrivo (o Congedo) degli ambasciatori inglesi dalla corte di Bretagna*, 1497-98, olio su tela, 275x589 cm; *Partenza degli ambasciatori dalla corte di Inghilterra*, 1497-98, olio su tela, 280x253 cm; *Ritorno degli ambasciatori alla corte d'Inghilterra*, 1497-98, olio su tela, 297x527 cm; *Incontro dei promessi sposi e partenza per il pellegrinaggio*, 1495, tempera su tela, 280x611 cm; *Sogno di Sant'Orsola*, 1495, tempera su tela, 274x267 cm; *Incontro dei pellegrini col papa*, 1493-1494, tempera su tela, 281x307 cm; *Arrivo dei pellegrini a Colonia*, 1490, tempera su tela, 280x255 cm; *Martirio ed esequie della santa*, 1493, tempera su tela, 271x561 cm; *Apoteosi di Sant'Orsola e delle sue vergini*, 1491, tempera su tela, 841x336 cm.

<sup>250</sup> Gino Fogolari fu un grande sostenitore delle soluzioni di ambientazione che sperimentò già durante il riallestimento del Museo di Cividale a seguito della nomina a direttore nel 1907 e che, dopo l'arrivo a Venezia, gli permisero di legarsi a Nino Barbantini che si occupò dell'allestimento e del riordinamento di Ca' Pesaro a inizio del Novecento. Sull'attività di Gino Fogolari si veda: Cutullè, Alice, *Gino Fogolari. Una vita in difesa del patrimonio artistico*, Padova, Il Poligrafo, 2022; Franco, Tiziana, Varanini, Gian Maria, *Bella Venezia, non ti lascio più. Formazione e carriera di Gino Fogolari*, in *Altrove, non lontano*, a cura di G. Tomasella, Padova, Il Prato, 2007, pp. 153-170.

<sup>251</sup> Vittore Gambello detto Camelio, *Mitica battaglia tra satiri e giganti*, mezzorilievo in bronzo, 40x67cm, cat. br. 195; Vittore Gambello detto Camelio, *Combattimento tra cavalieri e pedoni*, mezzorilievo in bronzo, 41x63cm, cat. br. 196.

<sup>252</sup> Scuola veneta del XVI secolo, *Ritratto di Girolamo Angeli da Pesaro*, medaglione in bronzo, 42cm, cat. br. 193; Scuola veneta del XVI secolo, *Ritratto di Agostino Angeli da Pesaro*, medaglione in bronzo, 42cm, cat. br. 192.

Mantova Benavides<sup>253</sup> e i due alari di Niccolò Roccatagliata<sup>254</sup>. Un'altra parete ospitava delle rappresentazioni religiose tra cui quattro mezzirilievi in bronzo di Andrea Briosco con le *Storie della S. Croce*<sup>255</sup> e un polittico con la *Passione di Cristo*<sup>256</sup> di Antonio Vivarini. La parte inferiore di questa parete, invece, ospitava un cassone cinquecentesco ricoperto da una stola da procuratore del XVII secolo, entrambi acquistati dallo Stato e utilizzati ancora una volta come supporto per le opere (fig. 32). Nella parte superiore della parete si inserì un arazzo, probabilmente di origine fiamminga, rappresentante una scena di caccia, proveniente dal Duomo di Cividale. Tra questa parete e la successiva venne posto un tappeto orientale e delle sedute, non citate nel Catalogo del 1929 ma visibili in alcune fotografie contemporanee (fig. 31). Al centro della sala su un cassone di legno e con un arazzo fiammingo di inizio Cinquecento raffigurante una regina in trono e la sua corte<sup>257</sup> come sfondo si esposero gli *Amorini sui leoni rampanti*<sup>258</sup> e il desco da parto della scuola di Domenico Bartolo raffigurante *La nascita del Battista*<sup>259</sup>. Questa sala riassume le caratteristiche dei lavori di allestimento successivi alla morte di Franchetti dove il modello del museo di ambientazione scavalcò l'effettivo gusto del barone e diede vita a un insieme estremamente eterogeneo di opere molto diverse tra loro, sia nella cronologia che nella provenienza, esposte attraverso l'utilizzo del mobilio e dei tessuti che in questo modo acquisirono un ruolo secondario di mero supporto. Nonostante si utilizzarono i tessuti per favorire l'ambientazione delle opere anche in altri musei, primo fra tutti Wilhelm von Bode al Kaiser Friedrich Museum a inizio Novecento (fig. 1), le modalità di esposizione alla Galleria Giorgio Franchetti differivano notevolmente. Era, infatti, frequente l'esposizione di sculture di fronte a degli arazzi e lo stesso Fogolari si occupò dell'esposizione di tessuti fin dai suoi esordi come conservatore nel 1903 quando si occupò del riordinamento del Museo Nazionale di Napoli assieme ad Adolfo Venturi.

---

<sup>253</sup> Scuola padovana del XVI secolo, *Ritratto di Giovan Pietro Mantova Benavides*, bronzo, 57cm, cat. br. 2.

<sup>254</sup> Niccolò Roccatagliata, *Due basi di alari con putti che reggono dei festoni*, bronzi, 35cm, cat. br. 95-96.

<sup>255</sup> Andrea Briosco detto il Riccio, *Storie della S. Croce*, quattro mezzirilievi in bronzo, 38x30cm ciascuno, cat. br. 183,184,185,186.

<sup>256</sup> Antonio Vivarini, *Polittico con la Passione di Cristo*, tavola, 66x290cm, cat. d. 3.

<sup>257</sup> Manifattura fiamminga, *Scena biblica*, lino, lana e seta, 315x250cm, cat. t. 1.

<sup>258</sup> Scuola veneta del XVII, *Amorini che cavalcano due leoni rampanti*, due statuine in bronzo, 17cm ciascuna, cat. br. 266a-b.

<sup>259</sup> Domenico di Bartolo, *Nascita del Battista*, desco da parto, 54cm, cat. d. 85.

A differenziare il museo veneziano dalle sue esperienze precedenti fu il posizionamento delle opere direttamente sulla superficie dei tessuti limitando notevolmente la visione delle scene rappresentate su di essi e, soprattutto, incidendo notevolmente sulla loro integrità e conservazione. Probabilmente, questa scelta contribuì ad allontanare l'allestimento dal modello di ambientazione per avvicinarlo a un ambiente antiquariale in cui si cercava di esporre il maggior numero possibile di opere.

Nella Sala II venne inserita la scala lignea quattrocentesca proveniente dal Museo Correr e la *Venere dormiente*<sup>260</sup> di Paris Bordon accompagnata ai lati da due busti<sup>261</sup> provenienti dal Museo Archeologico e in basso da un cassone cinquecentesco, parte della collezione del barone, sul quale venne esposto un cofanetto con la raffigurazione di un satiro e di coppie giovanili, anche questo proveniente dalla collezione di Franchetti. La parete a fianco, invece, ospitava alcune opere di carattere cristiano, tra cui una *Madonna con bambino in trono*<sup>262</sup> di Paolo da Venezia e un *Redentore tra i santi*<sup>263</sup> di Giacomo Bello di grandi dimensioni a coronare la parete. Questa sala, allestita prima della morte del barone, al contrario della precedente si caratterizzava per una presenza minore di opere d'arte e un mobilio ridotto al minimo (fig. 35). In questo modo, si isolò l'opera fulcro della sala, la *Venere* di Paris Bordon (fig. 48), che poté godere di tutto lo spazio necessario grazie alla mancanza di altre opere poste sulla stessa parete.

Il protagonista della Sala III, chiamata anche Sala delle Sculture, consisteva nel *Busto di fanciullo*<sup>264</sup> di Gian Cristoforo Romano, precedentemente attribuito a Francesco Laurana. Sullo stesso lato della sala si espose, su di un cassone quattrocentesco, una *Vergine col Cristo morto*<sup>265</sup> in terracotta completata dall'apposizione di un arazzo fiammingo<sup>266</sup> sullo

---

<sup>260</sup> Paris Bordon, *Venere dormiente e un amorino in un paesaggio*, tela, 86x137cm, cat. d. 39.

<sup>261</sup> Arte romana della prima metà del I secolo, *Busto virile*, marmo, 44cm; Copia di un esemplare romano del IV secolo, *Testa di giovinetta con le chiome adorne di una ghirlanda*, marmo, 42cm.

<sup>262</sup> Paolo da Venezia, *Madonna col bambino in trono e una coppia di devoti*, tavola, 159x107cm.

<sup>263</sup> Giacomo Bello, *Il Redentore tra i santi Pietro, Marco, Battista, Paolo e due angeli musicanti*, tela, 200x435cm.

<sup>264</sup> Gian Cristoforo Romano, *Busto di fanciullo*, marmo, 38cm, cat. sc. 34.

<sup>265</sup> Arte emiliana del XV secolo, *Vergine con Cristo morto sulle ginocchia*, terracotta policroma, 90cm, cat. sc. 94.

<sup>266</sup> Scuola fiamminga del XVI secolo, *Veduta prospettica di un colonnato*, lino, lana e seta, 365x332cm, cat. t. 5.

sfondo. Nella parete a fianco un tappeto orientale e un arazzo fiammingo seicentesco<sup>267</sup> fanno da sfondo rispettivamente al *Busto di Matteo Eletto*<sup>268</sup> di Cristoforo dal Legname e alla *Coppia di giovani*<sup>269</sup> di Tullio Lombardo. Anche la restante parete venne allestita con un tappeto orientale a cui si aggiunse un cassone emiliano del XV secolo riccamente decorato dove si posarono un *Busto di gentiluomo*<sup>270</sup> quattrocentesco e il *Busto di Benedetto Manzini*<sup>271</sup> firmato da Alessandro Vittoria. Come nella prima sala del museo, anche in questo caso la presenza di almeno un tessuto per parete, utilizzato come sfondo di altre opere, non permetteva di godere dell'arazzo nella sua interezza e allo stesso tempo delle sculture stesse, probabilmente rendendo difficile anche il mantenimento dell'attenzione da parte dei visitatori (fig. 37).

La Sala IV prese il nome di Sala dal soffitto dorato grazie alla presenza del soffitto proveniente da Palazzo Faccanon e ospitava la *Venere*<sup>272</sup> firmata da Tiziano, replica della *Venere allo specchio*<sup>273</sup>. Nella stessa stanza si esposero tele e tavole con raffigurazioni sacre del XV e XVI secolo<sup>274</sup>, tutte provenienti dalla collezione di Giorgio Franchetti e la maggior parte di esse dotate di cornice originale o aggiunta dallo stesso barone (fig. 38). Risultava, invece, assente qualsiasi tipo di mobilio e tessuto, ad eccezione di un cassone su cui però non si posò nulla. Grazie a queste caratteristiche si inseriva nel gruppo di sale simbolo delle volontà originariamente espresse dal donatore per l'allestimento del museo, dove ogni quadro doveva avere un proprio spazio e, possibilmente, adornato da una cornice.

Anche nella sala successiva, Sala V, vennero esposte principalmente opere di carattere cristiano<sup>275</sup> e provenienti dal nucleo originale della collezione di Giorgio Franchetti e

---

<sup>267</sup> Manifattura inglese del XVIII secolo, *Figura allegorica femminile*, lino, lana e seta, 260x190cm, cat. t. 7.

<sup>268</sup> Bartolomeo Bergamasco, *Busto di Matteo Eletto*, marmo, 45cm, cat. sc. 33.

<sup>269</sup> Tullio Lombardo, *Coppia di giovani*, altorilievo in marmo, 47x50cm, cat. sc. 24.

<sup>270</sup> Scuola veneziana del XV secolo, *Busto di gentiluomo*, pietra frammentaria, 48cm, cat. sc. 16. Questo busto faceva parte della decorazione originale del palazzo della Ca' d'Oro e di conseguenza venne donato allo Stato in occasione della donazione di Franchetti del 1916.

<sup>271</sup> Alessandro Vittoria, *Busto di Benedetto Manzini*, marmo, 72cm, cat. sc. 44.

<sup>272</sup> Tiziano, *Venere*, tela, 115x84cm, cat. d. 38.

<sup>273</sup> Tiziano, *Venere allo specchio*, olio su tela, 124,5x105,5cm, Washington, National Gallery of Art.

<sup>274</sup> V. Appendice D.

<sup>275</sup> V. Appendice D.

molte di esse erano dotate di cornici ricercate dallo stesso barone. In questa stanza, oltre alle opere, si esposero un tappeto orientale e dei cassoni, due donati dalla famiglia Franchetti<sup>276</sup> e uno acquistato dallo Stato. Nonostante le somiglianze tematiche con la sala precedente, a differenziare l'effetto della Sala V fu il gran numero di opere esposte e la presenza dell'arredo, che non venne, però, utilizzato come supporto per l'esposizione. Inoltre, alcune opere<sup>277</sup> di questa sala non furono particolarmente apprezzate da Vittorio Moschini che nel descriverle utilizzò aggettivi come «mediocre»<sup>278</sup> e «rozzo»<sup>279</sup>, si trattava di opere che facevano parte della collezione di Giorgio Franchetti e ciò dimostra come la collezione fosse estremamente legata al gusto del donatore, che desiderava esporre tutto ciò che possedeva senza tener conto dell'effettiva qualità artistica. Un atteggiamento opposto alle tendenze dei restanti musei europei e americani, condivise e applicate dallo stesso Moschini<sup>280</sup>, che nello stesso periodo cercarono di esporre al pubblico unicamente i grandi capolavori. Allo stesso tempo, questa scelta era giustificata dal contesto in cui nacque il museo, strettamente legato al volere del donatore e alle caratteristiche fisiche del palazzo entro cui sorgeva.

La visita della Galleria Giorgio Franchetti proseguiva con l'accesso alla Sala VI, coincidente con la cappella realizzata dal barone Franchetti per ospitare il *San Sebastiano*<sup>281</sup> di Mantegna (fig. 49) e il soffitto quattrocentesco a cassettoni intagliato. In questo spazio, tutt'ora non modificato, grazie alla sapiente scelta dei marmi con cui ricoprire le pareti e del soffitto dorato, si creò un legame tra opera d'arte e ambiente che permise alla tela di venir incorniciata ed esaltata dall'architettura (fig. 40). Durante

---

<sup>276</sup> L'esemplare cinquecentesco venne donato da Giorgio Franchetti, mentre il cassone seicentesco decorato con degli ovali rappresentanti un'Annunciazione venne donato dalla Baronessa Franchetti.

<sup>277</sup> Le opere in questione erano: Scuola di Carlo Crivelli, *Vergine con Bambino e San Onofrio*, tavola, 44x34cm, cat. d. 17; Pier Francesco Fiorentino, *Vergine in adorazione del bambino*, tavola, 44x36cm, cat. d. 89; Scuola veneta del XVI secolo, *Madonna con bambino e angeli*, rilievo frammentario in cartapesta dipinta, 32x28cm, cat. sc. 73 e Scuola veneta del XV secolo, *Santo monaco*, tavola, 33x24cm, fr. 131.

<sup>278</sup> *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, cit., pp. 105-112.

<sup>279</sup> *Ibidem*.

<sup>280</sup> Successivamente, in un articolo del 1948 in cui descriveva il nuovo allestimento delle Gallerie dell'Accademia Moschini ritornò su questi temi rendendo ben chiara la sua posizione in termini museografici. Cfr. Moschini, Vittorio, *Nuova sistemazione delle Gallerie dell'Accademia*, in «Bollettino d'Arte», 1, 1948, pp. 85-90.

<sup>281</sup> Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1450-1499 ca., tempera su tela, 213x95 cm, cat. d. 11.

l'allestimento degli anni Venti lo spazio venne chiuso da un tendaggio così da isolare ulteriormente l'opera dal resto della collezione e da rendere chiaro ai visitatori l'entrata in una sala unicamente dedicata alla contemplazione del grande capolavoro del museo. Questo spazio rappresentava uno dei momenti di maggiore vicinanza alle novità emerse in occasione del dibattito museografico tra le due guerre durante il quale venne posta grande attenzione all'isolamento dei capolavori. La decisione di Fogolari si collega direttamente a queste motivazioni, infatti, nonostante non sia presente alcun riferimento alla chiusura della Cappella del San Sebastiano, un decennio più tardi si dimostrò entusiasta dell'esposizione alle Gallerie dell'Accademia della *Tempesta*<sup>282</sup> di Giorgione all'interno di un gabinetto unicamente dedicato alla visione dell'opera<sup>283</sup>.

L'atrio di fronte alla Cappella ospitava due busti provenienti dal Museo Archeologico<sup>284</sup>, così da sottolineare ancora una volta il carattere di rappresentanza affidato allo spazio del portego, mentre la scala che portava al piano superiore venne decorata con due tele raffiguranti *La regina di Saba e Salomone*<sup>285</sup> e *L'adorazione dei Magi*<sup>286</sup>, entrambe provenienti dalla collezione Franchetti.

A questo punto ci si spostava al secondo piano, la zona in cui Franchetti intervenne in misura estremamente minore rispetto ai due piani precedenti. Nell'atrio si inserì l'affresco<sup>287</sup> di Marcello Fogolino staccato dalla Villa Trissino Muttoni di Vicenza, chiamata anche Ca' Impenta, inizialmente acquistato dallo Stato nel 1909 per le Gallerie dell'Accademia. Nello stesso spazio si poteva vedere anche il *Ritratto di tre provveditori della Zecca*<sup>288</sup> di Domenico Tintoretto accompagnato ad altri tre ritratti di provveditori

---

<sup>282</sup> Giorgione, *Tempesta*, 1504, olio su tela, 82x73cm, Gallerie dell'Accademia di Venezia.

<sup>283</sup> Cfr. Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, cit., pp. 194.

<sup>284</sup> Arte romana della prima metà del II secolo, *Busto di giovine*, marmo, 49cm; *Imitazione dell'arte romana, Busto di Giulio Cesare*, marmo, 59cm.

<sup>285</sup> Francesco da Ponte detto Bassano, *La regina di Saba e Salomone*, tela, 148x209cm, cat. d. 51.

<sup>286</sup> Scuola olandese del XVI secolo, *L'adorazione dei Magi*, tela, 123x173cm, cat. d. 142.

<sup>287</sup> Marcello Fogolino, *Fregio con figurazioni mitologiche*, affresco staccato, 1,06x31,22m, cat. a. 1.

<sup>288</sup> Domenico Tintoretto, *Ritratto di tre provveditori della Zecca*, tela, 117x144cm, cat. d. 47.

della Zecca<sup>289</sup>, tutti provenienti dalla Zecca di Venezia. Ancora una volta si utilizzarono queste opere per attribuire il carattere di rappresentanza a questo spazio.

Da qui si passava al Portego dove si era accolti da *Il leone di San Marco tra i Santi*<sup>290</sup> di Giovanni Buonconsiglio e si proseguiva con un arazzo fiammingo del tardo Cinquecento con la raffigurazione di Atalanta e Ippomene<sup>291</sup> che faceva da sfondo, come gli altri tessuti del museo, a delle opere scultoree<sup>292</sup>.

Lo spazio ridotto di fronte all'atrio fu trasformato nella Sala VII e custodiva una delle opere più celebri della Collezione Franchetti, il *Ritratto di gentiluomo*<sup>293</sup> di Van Dyck che, così facendo, venne isolato dal resto della collezione ed esposto assieme unicamente al *Busto del procuratore Marino Grimani*<sup>294</sup> di Alessandro Vittoria.

La Sala VIII conservava unicamente opere provenienti dalla Collezione Franchetti, molte delle quali però non furono vennero giudicate positivamente per qualità artistica e stato conservativo da Moschini nel catalogo del museo<sup>295</sup>, elemento che la accomunava alla Sala V, dove si conservavano principalmente opere della collezione del barone. Inoltre, considerando che il cassone cinquecentesco, acquistato dallo Stato, costituiva l'unico elemento d'arredo, le opere occupavano gran parte dello spazio delle pareti, soprattutto considerando le dimensioni ridotte della stanza (fig. 41). Tra le opere conservate al suo

---

<sup>289</sup> Scuola veneziana del XVI secolo, *Ritratto di provveditori della Zecca in una loggia a colonne*, tela, 117x144cm, cat. d. 45; Scuola veneziana della prima metà del XVII secolo, *Ritratto di quattro provveditori della Zecca*, 1623, tela, 128x150cm, cat. d. 54; Scuola di Iacopo Tintoretto, *Ritratto di tre provveditori della Zecca*, tela, 129x152cm, cat. d. 46.

<sup>290</sup> Giovanni Buonconsiglio, *Il leone di S. Marco tra il Battista, San Marco, la Maddalena e San Girolamo*, tela, 205x510cm.

<sup>291</sup> Manifattura fiamminga del XVI secolo, *Atalanta ed Ippomene*, lino, lana e seta, 355x348cm, cat. t. 4.

<sup>292</sup> Copia da opera romana del III secolo, *Busto di Caracalla*, marmo, 52cm; Arte veneta del XV secolo, *Testa di fanciulla*, pietra, 33cm, cat. sc. 67; Arte romana, *Torso frammentario di una figura femminile*, marmo, 47cm, cat. sc. 2.

<sup>293</sup> Antonio Van Dyck, *Ritratto di gentiluomo*, tela, 205x129cm, cat. d. 143.

<sup>294</sup> Alessandro Vittoria, *Busto del procuratore Marino Grimani*, terracotta, 84cm, cat. sc. 75.

<sup>295</sup> Cfr. Moschini, Vittorio, *Catalogo delle opere d'arte della Ca' d'Oro*, in *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, cit., pp. 122-127. Le opere in questione sono: Scuola umbra della prima metà del XVI secolo, *Madonna col Bambino tra due angeli*, tondo su tavola, 87cm, cat. d. 110; Scuola umbra del XVI secolo, *Madonna col Bambino e un santo monaco*, tavola, 55x40cm, cat. d. 109; Scuola fiorentina del XVI secolo, *Vergine col Bambino e San Giovannino*, tavola, 56x46cm, cat. d. 99.

interno spiccavano la *Madonna col Bambino tra i Santi*<sup>296</sup> di ispirazione belliniana allora attribuita a Rocco Marconi, il *Ritratto di un procuratore*<sup>297</sup> con la rappresentazione della piazza di Sacile nello sfondo e *Il Crocifisso e la Maddalena*<sup>298</sup> di Jacopo Palma il Giovane che secondo Moschini rappresentava una delle opere «più ricche di brio e di colore»<sup>299</sup> dell'artista.

La Sala IX prese il nome di Sala dal soffitto mantegnesco, per la presenza del soffitto del Falconetto proveniente dalla Casa De Stefani di Verona e acquistato dallo Stato nel 1924, e conservava opere di pittori toscani provenienti dalla collezione del barone, rappresentando così un'eccezione alla mancanza di raggruppamento per scuole. La prima parete, al cui centro si pose un cassone veneziano del XVI secolo donato da Adolf Loewi, ospitava il *Ritratto di un giovane*<sup>300</sup> del Franciabigio, la *Venere dormiente*<sup>301</sup> di Giuliano Bugiardini e un *Ritratto di giovinetta con cagnolino*<sup>302</sup> di Iacopo Carrucci. Seguendo il percorso di visita, la seconda parete, anch'essa completata da un cassone veneziano, in questo caso del XV secolo e acquistato dallo Stato, era delimitata ai lati dai *Due pilastri d'ancona*<sup>303</sup> di Domenico Ghirlandaio mentre al centro si potevano osservare alcune opere di carattere religioso, tra cui la tavola con *San Girolamo e San Francesco che riceve le stigmate*<sup>304</sup> di Francesco Granacci. Allo stesso modo, anche l'ultima parete ospitava rappresentazioni religiose, come la *Natività di Gesù*<sup>305</sup> di Filippino Lippi, e al centro un cassone intagliato di inizio XVII secolo, anch'esso acquisto dello Stato. Rispetto alle precedenti, in questa sala si ridusse notevolmente il numero di opere che, anche grazie

---

<sup>296</sup> Rocco Marconi, *Madonna col Bambino, San Giovannino, San Pietro e San Girolamo*, tavola, 69x82cm, cat. d. 27. Attualmente attribuita a Filippo da Verona.

<sup>297</sup> Scuola veneziana del XVI secolo, *Ritratto di un procuratore*, tela ovale ridotta a rettangolo, 105x82cm, cat. d. 49.

<sup>298</sup> Iacopo Palma il giovane, *Il Crocifisso e la Maddalena*, tela, 81x53cm, cat. d. 52.

<sup>299</sup> Moschini, Vittorio, *Catalogo delle opere d'arte della Ca' d'Oro*, cit., pp. 126.

<sup>300</sup> Francesco di Cristofano detto il Franciabigio, *Ritratto di un giovane con lettera*, tavola, 70x85cm, cat. d. 93.

<sup>301</sup> Giuliano Bugiardini, *Venere dormiente un faunetto in un paesaggio*, tela, 82x141cm, cat. d. 92.

<sup>302</sup> Michele di Ridolfo, *Ritratto di giovinetta con in braccio un cagnolino*, tavola, 67x46cm, cat. d. 94.

<sup>303</sup> Domenico Ghirlandaio, *Due pilastri d'ancona con i Santi*, due tavole, 112x17cm ciascuna, cat. d. 86.

<sup>304</sup> Francesco Granacci, *San Girolamo e San Francesco che riceve le stigmate*, tavola, 73x51cm, cat. d. 91.

<sup>305</sup> Raffaellino del Garbo, *La natività di Gesù con due angeli adoranti*, tavola, 78x57cm, cat. d. 83.

all'assenza di tessuti alle pareti e alla presenza limitata di mobilio, poterono godere di maggiore spazio (fig. 42).

Anche nella Sala X si inserirono solamente opere provenienti dalla collezione di Giorgio Franchetti e come mobilio due cassoni del XVI secolo, acquistati dallo Stato. Nelle prime due pareti si esposero opere di carattere religioso come la *Madonna col Bambino tra San Girolamo e Santa Caterina*<sup>306</sup> di Cima da Conegliano, il *Cristo sul sarcofago tra due angioletti*<sup>307</sup> di Marco Palmezzano, la *Flagellazione*<sup>308</sup> di Luca Signorelli e, tra le opere più note della collezione del barone, la *Crocifissione*<sup>309</sup> inizialmente considerata opera della Maniera dei Van Eyck mentre ora attribuita con sicurezza unicamente a Jan Van Eyck<sup>310</sup>. La parete rimanente, invece, racchiudeva opere di tipologia diversa quali le due vedute<sup>311</sup> di Francesco Guardi, una della Piazzetta di San Marco e una del Molo e della punta della Salute, la *Madonna col Bambino in un paesaggio*<sup>312</sup> realizzata dalla scuola di Giovanni Bellini e la *Figura allegorica della ricchezza*<sup>313</sup> allora attribuita ad Alessandro Allori e ora a Girolamo Macchietti. Questa sala, come la precedente, grazie a un rapporto equilibrato di mobilio e opere si allontanava dal modello antiquariale in cui sfociò l'allestimento dopo la morte del barone per avvicinarsi a quello di ambientazione originariamente desiderato (fig. 44).

La Sala XI, di grandi dimensioni e affacciata sul Canal Grande, venne utilizzata per l'esposizione di opere di provenienza<sup>314</sup> e carattere diverso tra loro e, dopo l'inaugurazione del museo si inserì il medagliere con monete e medaglie provenienti dal Museo Archeologico. All'interno del medagliere vi erano opere di Gentile Bellini,

---

<sup>306</sup> Giambattista Cima da Conegliano, *Madonna col Bambino tra San Girolamo e Santa Caterina*, tela, 54x88cm, cat. d. 21.

<sup>307</sup> Marco Palmezzano, *Cristo sul sarcofago tra due angioletti*, tavola, 87x66cm, cat. d. 28.

<sup>308</sup> Luca Signorelli, *Flagellazione*, tavola, 42x34cm, cat. d. 88.

<sup>309</sup> Jan Van Eyck, *La Crocifissione con la veduta di Gerusalemme*, tavola, 45x30cm, cat. d. 128.

<sup>310</sup> Cfr. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 167.

<sup>311</sup> Francesco Guardi, *La Piazzetta di San Marco*, tela, 45x72cm, cat. d. 60; Francesco Guardi, *Veduta del Molo e della punta della Salute*, tela, 45x71cm, cat. d. 61.

<sup>312</sup> Scuola di Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino in un paesaggio*, tavola, 35x37cm, cat. d. 10.

<sup>313</sup> Girolamo Macchietti, *Figura allegorica della Ricchezza*, tavola, 125x100cm, cat. d. 95.

<sup>314</sup> Particolarmente consistente risulta il gruppo di opere provenienti dai depositi di Palazzo Ducale, riunite tutte in questa sala.

Francesco Laurana, Vittore Camelio e Valerio Belli<sup>315</sup> e rappresentava l'unico spazio del museo in cui si aggiunsero dei cartellini con su scritti i nomi dei principali artisti, probabilmente per sottolineare la caratura degli autori degli esemplari. Sulle pareti, inoltre, si posero alcuni dei tessuti provenienti dalla collezione di Giorgio Franchetti, tra cui un piviale quattrocentesco in velluto rosso utilizzato come sfondo di un tavolino, il mobilio invece si componeva, oltre al suddetto tavolino, di una panca con intagli del tardo Cinquecento proveniente dal commercio antiquario e anche in questo caso, come nelle altre sale, vennero utilizzati come supporto all'esposizione delle opere (fig. 45). Tra le numerose opere qui conservate (una decina solo nella prima parete) è opportuno citare, nella prima parete, la *Madonna degli occhi belli*<sup>316</sup> della maniera di Giovanni Bellini, gli *Sportelli di tabernacolo*<sup>317</sup> di Andrea Riccio provenienti dall'altare della Chiesa dei Servi di Venezia e sempre dello stesso artista il *San Martino a cavallo che dona al povero un pezzo del suo mantello*<sup>318</sup>, anch'esso proveniente dall'altare della Chiesa dei Servi come il precedente. La parete seguente esponeva il *Ritratto del procuratore Vincenzo Morosini*<sup>319</sup> della maniera di Tintoretto, il *Ritratto di Paolo Paruta*<sup>320</sup> di Domenico Tintoretto, la raffigurazione della *Fede* di Bonifacio de' Pitati e, per quanto riguarda le opere scultoree, un *Busto di bimba*<sup>321</sup> quattrocentesco e un *Viandante*<sup>322</sup>, proveniente dal gruppo di opere della collezione del barone e unica opera di fattura orientale presente nel museo. La visita continuava con una parete ricca di opere, tra cui il *Gruppo di sei apostoli*<sup>323</sup> di Agnolo Gaddi, il *Ritratto del procuratore Alessandro Bon*<sup>324</sup> della maniera

---

<sup>315</sup> V. Appendice D.

<sup>316</sup> Maniera di Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*, chiamata anche *Madonna dagli occhi belli*, tavola, 78x57cm, cat. d. 9.

<sup>317</sup> Andrea Briosco detto il Riccio, *Sportelli di tabernacolo*, due lastre in bronzo, 88x22cm ciascuna, cat. br. 194.

<sup>318</sup> Andrea Briosco detto il Riccio, *San Martino a cavallo che dona al povero un pezzo del suo mantello*, altorilievo in bronzo, 72x55cm, cat. br. 197.

<sup>319</sup> Maniera di Tintoretto, *Ritratto del procuratore Vincenzo Morosini*, tela, 127x102cm, cat. d. 43.

<sup>320</sup> Domenico Tintoretto, *Ritratto di Paolo Paruta*, tela, 126x102cm, cat. d. 44.

<sup>321</sup> Scuola romana del XV secolo, *Busto di bimba*, marmo, 24cm, cat. sc. 35.

<sup>322</sup> Arte cinese del XV secolo, *Viandante*, bronzo, 89cm, cat. br. 271.

<sup>323</sup> Maestro della Madonna Cagnola, *Gruppo di sei apostoli*, frammento di predella su tavola, 26x60cm, cat. d. 74.

<sup>324</sup> Maniera di Tintoretto, *Ritratto del procuratore Alessandro Bon*, tela, 111x102cm, cat. d. 42.

di Tintoretto, il *Ritratto del procuratore Nicolò Priuli*<sup>325</sup> di Jacopo Tintoretto e la *Madonna col bambino*<sup>326</sup> in marmo di Pietro Lombardo. La sala proseguiva con la raffigurazione della *Giustizia*<sup>327</sup> della Scuola di Bonifacio de' Pitati e con tre bronzetti<sup>328</sup> rappresentanti Marte come soldato cinquecentesco, un cavallo e la Venere con un delfino, poggiati su un bancone.

Nel 1927 la visita terminava nella Sala XII dove si poteva vedere la parte superiore della scala lignea quattrocentesca proveniente dal Museo Correr e in cui si esposero opere unicamente parte della collezione di Giorgio Franchetti, senza alcun elemento di arredo. La semplicità di questa sala in relazione alle precedenti permetteva di creare un collegamento ideale, oltre che fisico, con quella al primo piano recante la porzione inferiore della scala quattrocentesca (fig. 46). Inoltre, le sale di questo piano furono allestite rapidamente nel tentativo di rispettare la data prevista per l'inaugurazione e ciò potrebbe aver influenzato la ricerca e il conseguente acquisto del mobilio da inserire al loro interno, nelle altre sale dello stesso piano infatti risulta molto limitato rispetto a quelle del piano terra. Per quanto riguarda le opere, nella prima parete si pose il *San Paolo*<sup>329</sup> della Scuola napoletana del XVI secolo, la seconda parete fu dedicata a rappresentazioni della Vergine composte da due *Vergini col Bambino*<sup>330</sup> della scuola del Perugino e una copia della *Madonna col Bambino e San Giovannino*<sup>331</sup> di Andrea del Sarto. Infine, nelle ultime due pareti si esposero la tela con il *Gruppo di cavalieri*<sup>332</sup> della maniera dello Schiavone e le *Dame affacciate a una balaustra*<sup>333</sup> della Scuola bresciana del XVI secolo.

---

<sup>325</sup> Iacopo Robusti detto il Tintoretto, *Ritratto del procuratore Nicolò Priuli*, tela, 120x105cm, cat. d. 42.

<sup>326</sup> Pietro Lombardo, *Madonna col bambino*, bassorilievo in marmo, 46x32cm, cat. sc. 23.

<sup>327</sup> Scuola di Bonifacio de' Pitati, *Giustizia*, tavola, 81x250cm, cat. d. 32.

<sup>328</sup> Scuola veneziana di fine XVI secolo, *Marte come soldato cinquecentesco*, bronzo, 44cm, br. 163; Arte del XVI secolo, *Cavallo*, bronzo, 25cm, cat. br. 190; Scuola veneziana di fine XVI secolo, *Venere con un delfino*, bronzo, 41cm, cat. br. 165.

<sup>329</sup> Simone da Firenze, *San Paolo*, tavola, 150x57cm, cat. d. 120.

<sup>330</sup> Eusebio da San Giorgio, *Vergine e un angelo in adorazione del Bambino*, tondo su tavola, 85cm, cat. d. 112; Scuola di Pietro Vannucci, detto il Perugino, *Vergine col Bambino San Giovannino e un angelo*, tondo su tavola, 76cm, cat. d. 111.

<sup>331</sup> *Madonna col Bambino e San Giovannino*, copia da Andrea del Sarto, tavola, 95x64cm, cat. d. 102.

<sup>332</sup> Bonifacio Veronese, *Gruppo di cavalieri presso un accampamento*, tela, 150x210cm, cat. d. 33.

<sup>333</sup> Floriano Ferramola, *Dame affacciate a una balaustra e veduta di una piazza*, tavola, 225x183cm, cat. d. 71.

Con l'aggiunta delle salette all'ultimo piano del Palazzo Duodo dal 1929 la visita continuava con la Sala XIII dove si esposero i dipinti e bronzetti risalenti al XV e XVI secolo, appartenenti a scuole e regioni differenti tra loro e provenienti dalle Gallerie dell'Accademia e dal Museo Archeologico. All'interno di questa sala, ad eccezione delle vetrine che ospitavano i bronzetti, l'arredamento era totalmente assente, non solo a causa della mancanza di fondi, ma probabilmente anche per il gran numero di opere conservate al suo interno, più di una trentina. Tra queste risulta opportuno citare l'*Apollo*<sup>334</sup> di Pier Giacomo Alari Bonaccolsi, il *Gruppo di tre cavalli*<sup>335</sup> della maniera di Andrea Briosco, il *Ritratto di signora*<sup>336</sup> di Antonio Moor, la *Maddalena che legge*<sup>337</sup> di Ambrogio Benson e il *Seppellimento di Cristo*<sup>338</sup> di Andrea Briosco, uniche opere della sala dotate di fotografia all'interno del Catalogo del 1929. Inoltre, risulta particolarmente interessante come la tempera su tela, poi incollata su tavola, recante il *Redentore*<sup>339</sup> realizzato in ambito fiammingo nel XV secolo fosse esposta da sola sulla parete. A fornire la motivazione fu lo stesso Moschini nell'articolo riguardante le salette di Palazzo Duodo pubblicato nel «Bollettino d'Arte», dove spiegò come l'opera si trovasse in cattive condizioni e quindi si scelse di inserirla su una parete in ombra<sup>340</sup>.

Si continuava, poi, con la Sala XIV dove si conservavano le opere fiamminghe seicentesche provenienti dalle Gallerie dell'Accademia, anche in questo caso nella sala si poteva vedere un gran numero di opere, molte delle quali di piccole dimensioni, che differivano notevolmente anche nei soggetti rappresentati, dalle nature morte come la *Natura morta con teschio*<sup>341</sup> di Nicola Van Verendael al *Sacrificio a Diana*<sup>342</sup> di Gherardo Hoet il Vecchio. Tra le opere presenti in questa sala è opportuno citare anche *La preghiera prima di desinare*<sup>343</sup> di Giovanni Steen, unica opera della sala dotata di fotografia all'interno del Catalogo del 1929.

---

<sup>334</sup> Pier Giacomo Alari Bonaccolsi detto l'Antico, *Apollo*, bronzo, 40cm, cat. br. 97.

<sup>335</sup> Bartolomeo Bellano, *Gruppo di tre cavalli*, rilievo in bronzo, 23x23 cm, cat. br. 55.

<sup>336</sup> Antonio Moor, *Ritratto di signora*, tela, 96x59 cm, cat. d. 139.

<sup>337</sup> Ambrogio Benson, *Maddalena che legge*, 46x36cm, cat. d. 134.

<sup>338</sup> Andrea Briosco detto il Riccio, *Seppellimento di Cristo*, mezzorilievo in bronzo, 11x16cm, cat. br. 208.

<sup>339</sup> Scuola fiamminga del XV secolo, *Il Redentore*, 228x86cm, cat. d. 130.

<sup>340</sup> Cfr. Moschini, Vittorio, *Nuove sale annesse alla Ca' d'Oro*, cit., pp. 173.

<sup>341</sup> Nicola Van Verendael, *Natura morta con teschio*, 1679, tela, 57x39cm, cat. d. 175.

<sup>342</sup> Gherardo Hoet il Vecchio, *Sacrificio a Diana*, tavola, 34x35cm, cat. d. 186.

<sup>343</sup> Giovanni Steen, *La preghiera prima del desinare*, tavola, 29x33cm, cat. d. 169.

La visita terminava, quindi, nella Sala XV dove si conservavano i rimanenti dipinti fiamminghi provenienti dalle Gallerie dell'Accademia tra cui il *Crocifisso*<sup>344</sup> della scuola di Antoon Van Dyck. Nel Catalogo del 1929 Moschini inserì quest'opera tra le più notabili della collezione nonostante fosse attribuita alla scuola di Van Dyck<sup>345</sup>, evidenziando così la grande attenzione posta alla qualità delle opere indipendentemente da chi ne fosse l'autore. La seconda parete, oltre a dipinti prevalentemente di carattere paesaggistico, recava una vetrina che conservava quattro terrecotte provenienti dal Museo Archeologico, due figure allegoriche<sup>346</sup> di Gian Lorenzo Bernini, una del Nilo e una del Rio della Plata, probabilmente utilizzate come bozzetti per le statue della Fontana dei Quattro Fiumi, e due esemplari di Stefano Maderno rappresentanti *Ercole e il leone nemeo* ed *Ercole e Anteo*<sup>347</sup>. Inoltre, al centro dell'ultima parete, sotto la tela di Davide di Coninck con soggetto *Uccelli palustri, cacciagione e frutta*<sup>348</sup>, si inserì una vetrina a piano inclinato con due dei bronzi e le quarantasei placchette provenienti dal Museo Archeologico, queste ultime precedentemente conservate alla Marciana e principalmente parte della donazione Guggenheim<sup>349</sup>. Tra le placchette si potevano osservare l'*Apollo e Marsia*<sup>350</sup> di Andrea Briosco e la *Presentazione al Tempio*<sup>351</sup> di Valerio Belli. La vetrinetta con le placchette rappresenta l'unico spazio in cui si mise in atto un lavoro di ordinamento di carattere cronologico, ogni placchetta infatti era numerata e ordinata dagli esemplari del XV secolo a quelli del tardo XVI secolo.

In conclusione, si può affermare che l'allestimento realizzato da Fogolari alla Galleria Giorgio Franchetti rispecchiò i caratteri dei suoi lavori precedenti. Fu, infatti, legato al modello del museo di ambientazione sin dal suo esordio al Museo Nazionale di Napoli

---

<sup>344</sup> Scuola di Antonio Van Dyck, *Il Crocifisso*, tela, 96x66cm, cat. d. 144.

<sup>345</sup> Cfr. *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, cit., pp. 177.

<sup>346</sup> Gian Lorenzo Bernini, *Figura allegorica del Nilo*, 1647-1650 ca., terracotta, 42cm, cat. sc. 77; Gian Lorenzo Bernini, *Figura allegorica del Rio della Plata*, 1647-1650 ca., terracotta, 44cm, cat. sc. 78.

<sup>347</sup> Galeazzo Mondella, *Ercole e il leone nemeo*, 1621, terracotta, 49cm, cat. br. 72; Stefano Maderno, *Ercole e Anteo*, 1622, terracotta, 54cm, cat. sc. 81.

<sup>348</sup> Davide di Coninck, *Uccelli palustri, cacciagione e frutta*, tela, 99x66cm, cat. d. 177.

<sup>349</sup> V. Appendice D.

<sup>350</sup> Ulocrino, *Apollo e Marsia*, bronzo, 6,7x5cm, cat. br. 223.

<sup>351</sup> Valerio Belli, *Presentazione al tempio*, bronzo, 5,6x5,7cm, cat. br. 72.

nel 1903, quando Adolfo Venturi gli affidò il compito di terminare il nuovo allestimento in collaborazione con Ettore Pais, allora direttore del museo. In quest'occasione iniziò ad occuparsi dell'esposizione di tappezzerie antiche e dell'adattamento di cornici per l'esposizione delle opere, che come abbiamo visto rappresentarono alcune delle attività che impegnarono lo storico dell'arte durante i lavori nel museo veneziano. Ulteriore elemento di continuità rispetto agli incarichi precedenti di Fogolari fu la continua ricerca di opere che potessero arricchire la collezione, infatti, durante l'esperienza al Museo di Cividale, dal 1904, e alle Gallerie dell'Accademia, dal 1905, furono numerose le pubblicazioni relative ai nuovi acquisti per i musei. Ad influenzare notevolmente l'approccio di Fogolari all'allestimento e al riordino delle collezioni fu la preparazione da storico dell'arte, e fu proprio per questo motivo che incontrò alcune difficoltà durante la prima esperienza napoletana <sup>352</sup>. Durante la sua attività, infatti, si occupò principalmente dello studio delle opere e prestò grande attenzione alla loro conservazione riflettendo la situazione italiana museale, ancora legata unicamente alla conservazione delle opere mettendo in secondo piano la loro corretta esposizione che avrebbe permesso di adempiere alla nuova funzione educativa affidata ai musei.

Il risultato ottenuto alla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro non fu particolarmente apprezzato per il gusto antiquariale che la allontanò dal modello di ambientazione di cui successivamente il Museo del Settecento Veneziano a Ca' Rezzonico fu un ottimo esempio. La differenza principale tra i due musei fu il rapporto esistente tra opere e arredo, alla Galleria Giorgio Franchetti la sovrabbondanza all'interno delle sale rappresentò uno dei maggiori elementi di lontananza dal dibattito museale novecentesco. Al contrario, Giulio Lorenzetti e Nino Barbantini a Ca' Rezzonico inserirono le opere in modo diverso, quasi fossero parte dell'arredamento e, di conseguenza, in misura estremamente ridotta rispetto alle sale della Galleria Giorgio Franchetti (fig. 55-57).

Nino Barbantini fu un grande amico di Gino Fogolari durante il periodo di attività a Venezia. Entrambi prediligevano soluzioni di ambientazione ma la formazione e gli interessi diversi, Fogolari storico dell'arte e Barbantini fin da subito interessato alla museografia, portarono a risultati opposti nonostante le apparenti somiglianze.

---

<sup>352</sup> Fu lo stesso Fogolari a testimoniare in alcune lettere la sua insoddisfazione per l'incarico affidatogli dal maestro Adolfo Venturi. Le lettere sono state pubblicate in: Cutullè, Alice, *Gino Fogolari. Una vita in difesa del patrimonio artistico*, Padova, Il Poligrafo, 2022.

## APPENDICI

### APPENDICE I

Elenco delle opere, e rispettivo valore economico, donate da Giorgio Franchetti<sup>353</sup> e riportate all'interno dell'allegato A nell'atto di donazione<sup>354</sup> del 19 maggio 1916. Le misure sono da considerarsi in metri.

1. Van Dyck, *Ritratto di gentiluomo*, figura intera a olio su tela, altezza 2.05, lunghezza 1.29. (L. 400.000)
2. Tiziano, *Venere seduta*, in mezza figura, firmato, olio su tela, altezza 1.115, lunghezza 0.84. (L. 30.000)
3. Andrea da Salerno, *San Paolo*, figura intera su fondo d'oro, olio su legno, altezza 1.50, lunghezza 0.57. (L. 2.000)
4. G. Francesco da Rimini, *San Cristoforo in un paese*, figura intera, tempera su tela, altezza 1.52, lunghezza 0.79. (L. 3.000)
5. Scuola di Van Dyck<sup>355</sup>, *Crocifissione*, olio su legno, altezza 0.46, lunghezza 0.30. (L. 5.000)
6. Broccati, *Crocifissione*, firmato da Giovanni da Camerino, tempera su legno, altezza 0.755, lunghezza 0.525. (L. 15.000)
7. Pontormo, *Ritratto di fanciulla con cane*, olio su legno, altezza 0.67, lunghezza 0.46. (L. 5.000)
8. Scuola veneta del XVI secolo, *Ritratto di un prelado in mezza figura seduto con libro in mano*, olio su tela, altezza 1.18, lunghezza 0.93. (L. 15.000)

---

<sup>353</sup> Al momento della consegna delle opere a Gino Fogolari il 24 dicembre 1922 risultano mancanti i numeri 71, 115, 136. Il verbale di ricognizione e presa in consegna delle opere elencate nella prima donazione Franchetti è stato riportato in: *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti: collezionismi alla Ca' d'Oro*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 30 maggio-24 novembre 2013), a cura di C. Cremonini, F. Fergonzi, Roma, MondoMostre, 2013, pp. 167.

<sup>354</sup> La trascrizione dell'atto è consultabile in: *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti: collezionismi alla Ca' d'Oro*, cit., pp. 163-167.

<sup>355</sup> La corretta attribuzione a Jan van Eyck viene inserita nella minuta conservata nella stessa busta dell'atto di donazione.

9. F. Botticini, *Adorazione del Bambino*, tabernacolo centinato a tempera su legno, altezza 0.88, lunghezza 0.57. (L. 20.000)
10. Scuola umbra del XV secolo, *Natività*, tavola d'altare a tempera di miniatura, altezza 0.85, lunghezza 0.97. (L. 2.000)
11. R. Granacci, *San Girolamo e san Francesco oranti in un paese*, tempera su legno, altezza 0.73, lunghezza 0.51. (L. 10.000)
12. Bortolo di Fredi, *Incoronazione*, tavola d'altare frammentaria, fondo d'oro, altezza 1.06, lunghezza 0.74. (L. 5.000)
13. Scuola senese del XIV secolo, *Madonna del latte*, tabernacolo su fondo oro, altezza 1.07, lunghezza 0.64. (L. 3.000)
14. Zavattari, *Madonna in trono con santi benedettini*, tempera su legno, altezza 0.71, lunghezza 0.48. (L. 7.000)
15. Luca Longhi, *Madonna con santa Giustina*, mezza figura, olio su legno, altezza 0.48, lunghezza 0.39. (L. 1.000)
- 16, 17. Dom. Ghirlandaio, *Pilastrini d'altare con tre santi ciascuno*, altezza 1.12, lunghezza 0.17. (L. 2.000)
18. M. Palmezzano, *Pietà con due angeli*, firmato, mezze figure, tempera su legno, altezza 0.88, lunghezza 0.66. (L. 4.000)
19. Scuola toscana del XVI secolo, *Ritratto di donna in busto*, pittura su cuoio impresso e dorato, altezza 0.56, lunghezza 0.45. (L. 1000)
20. Scuola bizantina del XV secolo, *Madonna e Bambino*, tempera su legno, altezza 0.55, lunghezza 0.35. (L. 500)
21. Scuola di G. Bellini, *Santa Caterina in busto su fondo di paese*, frammento a olio su legno, altezza 0.49, lunghezza 0.20. (L. 1.500)
22. Scuola genovese del XV secolo, *Quattro santi patriarchi su fondo oro*, tavolette riunite in una, altezza 0.44, lunghezza 0.70. (L. 1.200)
23. Angiolo Gaddi, *Sei apostoli a mezza figura su fondo oro*, frammenti di predella, altezza 0.26, lunghezza 0.60 (L. 1.300)
24. Sogliani, *Crocefisso*, fondo nero, su tavola centinata, altezza 0.78, lunghezza 0.49. (L. 1.000)
25. Piazzetta, *Testa di vecchio*, olio su tela, altezza 0.51, lunghezza 0.30 (L. 900)
26. Scuola romana del XV secolo, *Busto in marmo di fanciulla*, altezza 0.35. (L. 5.000)

- 26-46. Venti pezzi in bronzo del Rinascimento, tra i quali un *Cavaliere del Riccio* e un' *Asceta* di arte cinese. (L. 40.000)
47. Scuola fiamminga del XV secolo, *Madonna in manto rosso con devoto in cappello di paglia*, mezze figure a olio su legno, altezza 0.59, lunghezza 0.45. (L. 1.000)
48. A. Schiavone, *Cavalcata romana*, olio su tela, altezza 1.50, lunghezza 2.18. (L. 2.500)
49. Franciabigio, *Ritratto di uomo a mezza figura con berretta*, olio su legno, altezza 0.70, lunghezza 0.58. (L. 7.000)
50. F. Salviati, attribuito a Calcati, *Ritratto di uomo con barba rossa a mezza figura ammantato di nero*, olio su legno, altezza 0.74, lunghezza 0.68. (L. 2.000)
51. Scuola fiamminga del XVI secolo, *Ritratto di uomo con barba bionda vestito di nero con libro in mezza figura*, olio su legno, altezza 0.74, lunghezza 0.68. (L. 22.000)
52. J. Callot, *Villa con giardino e figure*, olio su tela, altezza 0.73, lunghezza 0.96. (L. 5.000)
53. Alvise Vivarini, *Madonna in manto rosso su fondo di paese*, mezza figura, altezza 0.72, lunghezza 0.53. (L. 2.000)
54. Scuola fiorentina della prima metà del XV secolo, *Storia di Alessandro*, cassone, altezza 0.51, lunghezza 1.60. (L. 12.000)
55. Giambono, *Madonna e Bambino*, figura intera su fondo nero, altezza 0.59, lunghezza 0.265. (L. 15.000)
56. Scuola umbro-toscana, *Madonna e angeli*, tondo di diametro 0.87. (L. 1.500)
57. Giacomo Francia, *Madonna e santa in mezza figura con paese*, olio su legno, altezza 0.59, lunghezza 0.49. (L. 3.500)
58. Scuola fiorentina del XVI secolo, *Madonna e Bambino*, olio su legno, altezza 0.78, lunghezza 0.57. (L. 6.000)
59. Filippino Lippi, *Natività con angeli*, tempera su legno, altezza 0.78, lunghezza 0.57, con cornice del Formigini. (L. 25.000)
60. Domenico Tiepolo, *Comunione di Santa Lucia*, olio su tela, altezza 0.98, lunghezza 0.69. (L. 2.000)
- 61, 62. Migliara, *Vedute veneziane di fantasia*, olio su tela, altezza 0.43, lunghezza 0.56; altezza 0.47, lunghezza 0.55. (L. 1.000)
63. Daniele Hopcher, *San Girolamo in paese*, sigla H.D., su legno, altezza 0.62, lunghezza 0.49. (L. 1.500)

64. Scuola umbro-toscana, *Sacra Famiglia con frate francescano*, tempera su legno, altezza 0.51, lunghezza 0.38. (L. 500)
65. Fiorentino del XV secolo (Pseudo Peselino), *Taberncoli con la Madonna adorante il Bambino*, mezze figure su fondo oro in legno, altezza 0.96, lunghezza 0.52. (L. 2.500)
66. Giovanni di Paolo, *Incoronazione*, su legno, altezza 0.48, lunghezza 0.36. (L. 500)
67. Ignoto del XV secolo, *Madonna e San Francesco*, mezze figure a tempera su tela, altezza 0.43, lunghezza 0.32. (L. 500)
68. Ricci di Lorenzo, *Anconetta con la Madonna in trono e santi*, altezza 0.93, lunghezza 0.46. (L. 2.000)
69. Scuola veronese del XV secolo, *Madonna e Bambino in mezze figure*, altezza 0.45, lunghezza 0.30. (L. 25.000)
70. Francesco Laurana, *Busto di fanciullo in marmo*, altezza 0.44. (L. 30.000)
71. Scuola olandese del XVII secolo, *Paesi con figure a olio su tela*, altezza 0.29, lunghezza 0.42. (L. 500)
72. Scuola fiorentina di inizio XVI secolo, *Sacra famiglia con paese*, mezze figure su legno, altezza 0.57, lunghezza 0.45. (L. 1.000)
73. Fran. Rizzo Santacroce, *Paese*, frammento di un dipinto su legno, altezza 0.37, lunghezza 0.51. (L. 400)
74. Scuola italiana del XVII secolo, *Ritratto di uomo*, mezza figura, olio su tela esagonale, altezza 0.65, lunghezza 0.47. (L. 800)
75. Scuola veneziana del XVI secolo (Schiavonesca), *Madonna con due santi*, mezze figure a olio su tela, altezza 0.67, lunghezza 0.68. (L. 600)
76. Fran. Santacroce, *Porta croce fra due santi*, altezza 0.74, lunghezza 0.97. (L. 400)
77. Scuola veneziana XVIII secolo, *Ritratto di giovinetta*, su tela, altezza 0.63, lunghezza 0.52. (L. 300)
78. Scuola veneziana del XVI secolo (Tintorettesca), *Ritratto di procuratore a mezza figura con veduta di Sacile*, olio su tela, altezza 1.04, lunghezza 0.83. (L. 1.000)
79. Scuola tedesca (da Scorel), *Adorazione dei Magi*, olio su tela, altezza 1.23, lunghezza 1.73. (L. 2.000)
80. Scuola olandese del XVII secolo, *Burrasca di mare*, su tela, altezza 0.45, lunghezza 0.49. (L. 800)
81. Coppi, *Ritratto di un Barberini*, firmato, mezza figura a olio su legno, altezza 1.09, lunghezza 0.81. (L. 1.500)

82. Scuola spagnola del XVII secolo, *Ritratto di gentildonna*, su tela, altezza 0.75, lunghezza 0.56. (L. 400)
83. Scuola italiana di tardo XVI secolo, *Ritratto di principessa di Grandiglia*, su tela, altezza 0.70, lunghezza 0.52. (L. 300)
84. Rubens (copia antica), *Baccanale*, altezza 0.79, lunghezza 1.10. (L. 1.000)
85. Scuola fiamminga del XVI secolo, *Ritratto di vecchia in nero e cuffia bianca*, su tela, altezza 0.64, lunghezza 0.57. (L. 700)
86. L. Bassano, *Ritratto di procuratore*, altezza 0.70, lunghezza 0.61. (L. 2.000)
87. Piero di Cosimo, *Venere giacente e fauno fanciullo in un paese*, su tela, altezza 0.82, lunghezza 1.41. (L. 10.000)
88. Cima da Conegliano, *Madonna tra san Giobbe e santa Caterina*, olio su tela, altezza 0.54, lunghezza 0.88. (L. 40.000)
89. Lanino, *Natività*, pala d'altare con ricchissima cornice e predella con angeli e annunciazione, altezza 1.46, lunghezza 1.12. (L. 45.000)
90. Ignoto del XV secolo, *San Sebastiano*, mezza figura, con bellissima cornice. (L. 1.500)
91. Scuola francese del XVIII secolo, *Ritratto di principessa in carcere durante la Rivoluzione*, altezza 0.42, lunghezza 0.32. (L. 800)
92. F. Bassano, *La regina Saba d'innanzi Salomone*, olio su tela, altezza 1.48, lunghezza 2.09. (L. 2.500)
- 93,94. Fran. Guardi, *Veduta della Piazzetta*. Idem, *Veduta della Piazzetta e della Dogana*, altezza 0.45, lunghezza 0.71. (L. 100.000)
95. T. Sellaio, *Natività*, tondo, con magnifica cornice non dorata, diametro 0.89. (L. 30.000)
- 96, 97. Sellaio, *Storia di Lucrezia Romana*, spalliere di cassoni, ciascuno altezza 0.53, lunghezza 1.33. (L. 80.000)
98. Scuola veneziana del XVII secolo, *Gesù bambino dormiente*, altezza 0.50, lunghezza 0.75. (L. 500)
99. Scuola veronese del XVII secolo, *Madonna in piedi*, olio su tela, altezza 1.18, lunghezza 0.74. (L. 1.500)
100. Scuola italiana del XVII secolo, *Paese con Maddalena penitente*, olio su tela, altezza 0.48, lunghezza 0.81. (L. 1.000)
- 101, 102. Aless. Longhi, *Ritratto di gentiluomo in mezza figura*, Idem, ciascuno altezza 0.94, lunghezza 0.87. (L. 24.000)

103. L. Signorelli, *Flagellazione*, su legno, altezza 0.42, lunghezza 0.34. (L. 40.000)
104. Scuola Veneziana del XV secolo (Catena), *Commiato di Cristo con Madonna e san Giovanni*, su legno, altezza 0.515, lunghezza 0.37. (L. 8.000)
105. B. Cotignola, *Ancona con la Madonna in piedi e angeli*, su tavola, altezza 1.75, lunghezza 1.03. (L. 25.000)
106. F. B. Uti, *Madonna e angeli*, tondo, altezza 0.77. (L. 5.000)
107. A. da Lodi (Pseudo Boccacino), *Rimpianto di Cristo e donatore*, su tela, altezza 0.89, lunghezza 1.06. (L. 15.000)
108. Paris Bordone, *Venere dormiente e amore*, su tela, altezza 0.86, lunghezza 1.37. (L. 90.000)
109. Bernard. Licinio, *Ritratto di donna in busto*, altezza 0.55, lunghezza 0.45. (L. 6.000)
110. Scuola veneziana, influenza di Palma Vecchio, *Madonna con due sante in mezza figure*, altezza 0.69, lunghezza 0.82. (L. 8.000)
111. Scuola di G. Bellini, *Madonna e donatore in mezza figure*, altezza 0.68, lunghezza 0.735. (L. 9.000)
112. B. Montagna, *Madonna in paese in mezza figura*, altezza 0.51, lunghezza 0.41, con bellissima cornice. (L. 6.000)
113. Pellegrino di Mariotto, *Resurrezione*, su tavola, altezza 0.49, lunghezza 0.335. (L. 1.000)
114. Maniera di B. Vivarini, *Madonna in mezza figura*, su tavola, altezza 0.55, lunghezza 0.46. (L. 800)
115. Sano di Pietro, *Madonna*, su tavola, altezza 0.26, lunghezza 0.21. (L. 1.200)
116. Scuola emiliana del XVI secolo, *Madonna con paese*, su tavola, altezza 0.72, lunghezza 0.52. (L. 3.500)
117. Giovanni di Paolo, *Annunciazione*, tavoletta, altezza 0.20, lunghezza 0.116. (L. 500)
118. Scuola di Benozzo, *Miracolo di san Girolamo*, su tavola, altezza 0.385, lunghezza 0.44. (L. 400)
119. Scuola bolognese del Cinquecento, *Figura allegorica della ricchezza con Cerbero*, su tavola, altezza 1.25, lunghezza 1.00. (L. 3.000)
120. Pinturicchio, *Madonna in mezza figura*, altezza 0.49, lunghezza 0.37. (L. 2.500)
121. Piero di Cosimo, *madonna con san Giovannino in un paese*, su legno, altezza 0.50, lunghezza 0.37. (L. 14.000)

122. Lorenzo Monaco, *Adorazione dei Magi*, sportello di tabernacolo con le armi degli Alberti, altezza 0.30, lunghezza 0.15. (L. 300)
123. Scuola genovese del XV secolo, *Crocifissione di san Cristoforo con devoti*, su fondo oro in legno, altezza 0.42, lunghezza 0.66. (L. 800)
124. Scuola di C. Crivelli, *Madonna e san Giobbe*, su legno, altezza 0.33, lunghezza 0.44. (L. 400)
125. Scuola romana del XV secolo, *Madonna*, su legno, altezza 0.355, lunghezza 0.25. (L. 300)
126. Palma il Giovane, *Crocifisso con la Maddalena*, olio su tela, altezza 0.81, lunghezza 0.53. (L. 1.500)
127. Benvenuto di Giovanni, *Allegoria del matrimonio con due stemmi sul retro*, disco da matrimonio in legno, diametro 0.66 (L. 25.000)
128. Maniera di Domenico di Bartolo, *Nascita della Madonna con due amorini sul retro*, disco da porta, altezza 0.58. (L. 2.000)
129. Polidoro Veneziano, *Sacra Conversazione in mezze figure*, su tela, altezza 0.67, lunghezza 0.88. (L. 2.400)
130. Pietro Longhi, *Scena di famiglia*, su tela, altezza 0.59, lunghezza 0.475. (L. 3000)
131. Scuola veneziana del XV secolo, *Testa di san Bernardino da Siena*, su legno, altezza 0.35, lunghezza 0.28. (L. 300)
132. Scuola Belliniana, *Madonna in un paese*, su legno, altezza 0.34, lunghezza 0.27. (L. 1.000)
133. L. Costa, *San Francesco con Madonna sul retro*, sportellino su legno, altezza 0.285, lunghezza 0.11. (L. 900)
134. Maniera di Patinier, *Paese con san Girolamo*, su legno, altezza 0.285, lunghezza 0.56. (L. 700)
135. Scuola fiorentina del XV secolo (Pseudo Pesellino), *Madonna da Fra Filippo*, su legno, altezza 0.69, lunghezza 0.51. (L. 3.000)
136. Scuola veneziana del XVI secolo, *Pietà con angeli*, intaglio in legno dorato e laccato, altezza 0.21. (L. 900)
137. *Madonna e angeli*, intaglio in legno a pastiglia colorato e dorato. (L. 200)
138. Scuola veneziana del XVI secolo, *Congiura di Baiamonte Tiepolo*, olio su legno, altezza 2.05, lunghezza 1.83. (L. 6.000)
139. Benedetto da Maiano, *Pietà*, terracotta dipinta, figure a metà del naturale. (L. 4.000)

140. A. Mantegna, *San Sebastiano*, tempera su tela, grandezza naturale. (L. 550.000)
141. Soffitto in vari scomparti dipinti nella maniera di Tintoretto con intagli e dorature (L. 40.000)
142. Ricco soffitto gotico intagliato e dorato. (L. 70.000)
143. Cornici del Rinascimento. (L. 16.000)
144. Pezzi di scultura decorativa del Rinascimento e bizantini. (L. 10.000)
- Valore totale: L. 2.020.500

## APPENDICE II

Elenco di opere e cornici, e rispettivo valore economico, donate dagli eredi di Giorgio Franchetti e riportate all'interno del Regio Decreto Legge 6 aprile 1924, n. 654<sup>356</sup>.

1. Maniera di Prassitele, Torso virile, marmo greco di scavo, su basamento frammento di colonna di marmo antico colorato. (L. 60.000)
2. Statua della Giustizia, quattrocentesca, veneziana con influssi stranieri. (L. 20.000)
3. Statua di Flora, marmo, cinquecentesca. (L. 5.000)
4. Testa di bimba, marmo. (L. 500)
5. Frammento decorativo di torso di donna. (L. 500)
5. Busto di patrizio veneziano in barrettone, (Contarini?). (L. 1.000)
6. Colonna con capitello a fogliami e teste, metà del Quattrocento, sormontata da una statuetta egiziana in basalto antico raffigurante una divinità. (L. 10.000)
7. Base di marmo antico. (L. 500)
8. Base triangolare di candelabro antico romano. (L. 400)
9. Testina decorativa quattrocentesca (L. 600)
10. Madonna col Bambino, statuetta frammentata, trecentesca. (L. 1.000)
11. Statua di S. Antonio su capitello, fine del Quattrocento. (L. 500)
12. Due Leoni romantici, marmo pomarol. (L. 2.000)
13. Vera da pozzo a fogliami, quattrocentesca, veneziana. (L. 10.000)
14. Frammento di tomba di magister angl canonic tornacens, Trecento. (L. 200)
15. Due sostegni di sedile, marmo di Verona, già della loggetta di Sansovino. (L. 100)
16. Finestra bizantina in pietra. (L. 300)
17. Molti frammenti di porfido, serpentino, greco ed altri marmi colorati preziosi. (L. 5.000)
18. Due colonnine di porfido, una verde e una in verde antico. (L. 1.000)
19. Medaglione con testa, basalto. (L. 300)
20. Sessanta metri di corda veneziana antica. (L. 600)
21. Cancelli in legno traforato del Quattrocento. (L. 5.000)
22. Cassapanca gotica con decorazioni intagliate e finestra. (L. 35.000)

---

<sup>356</sup> Regio decreto-legge 6 aprile 1924, n. 654. *Donazione di una raccolta artistica fatta allo Stato dal barone Giorgio Franchetti*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 20 maggio 1924.

23. Cassone a basso intagliato con figure pisanelliane. (L. 5.000)
24. Cassone del Cinquecento con intagli decorativi. (L. 1.000)
25. Tre sedie Savonarola antiche. (L. 30.000)
26. Cofanetto coperto di cuoio impresso con figure e decorazioni, cinquecentesco. (L. 1.000)
27. Arazzo fiammingo (francese) del Quattrocento, raffigurante *Una regina col suo corteo di dame e cavalieri*, m. 3.14x2.55. (L. 200.000)
28. Grande arazzo del primo Cinquecento, con architetture a vasi di fiori e paesaggio, m. 3.50x3.70. (L. 30.000)
29. Arazzo seicentesco con figura allegorica, fontana e pavoni, m. 2.60x1.90. (L. 2.000)
30. Piccolo arazzo con stemmi e verdure, m. 1.80x1.10. (L. 500)
31. Tappeto persiano antico di seta, m. 2.05x1.14; altri tredici tappeti persiani antichi delle seguenti misure; m. 5.45x2.85, m. 5.45x2.15, m. 2.95x1.90, m. 1.82x1.20, m. 1.60x1.25, m. 1.62x1.00, m. 1.35x1.25, m. 1.45x1.00, m. 1.62x1.07, m. 1.58x1.25, m. 3.20x2.34, m. 3.18x1.70, m. 2.05x1.37. (L. 220.000)
32. Piccolo soffitto a riquadri con fasce ricorrenti, in ciascun riquadro larghe pater con figure e stemmi a rilievo, con simboli ripetuti di una melagrana e di un braccio di guerriero corazzato, m. 3.60x3.00. (L. 50.000)
33. Andrea del Sarto, *Madonna con Bambino e S. Giovanni* – Perugino, *Vergine tra due angeli*, tondo in cornice del primo Cinquecento a foglie e frutta – Perugino, *Adorazione del Bambino*, con cornice come la precedente. (L. 100.000)

#### *Cornici antiche*<sup>357</sup>

1. Cornice con fregi a pastiglia, ricca di frontone e base, opera del secolo XVI, fu adattata alla *Madonna degli Alberetti*. (L. 15.000)
2. Cornici con adornamenti d'oro su fondo rosso graffiti, messa a decoro della *Madonna* di Jacopo Bellini. (L. 10.000)
3. Cornice più semplice del XVI secolo con graffiti dello stesso genere, esposta col n. 597. (L. 5.000)
4. Grande cornice toscana, dorata, della metà del XVI secolo, esposta col *S. Giovanni Battista* di Tiziano. (L. 8.000)

---

<sup>357</sup> La collezione si compone di 131 pezzi, vengono descritte solo i più notabili.

5. Cornice in graffito rosso e oro del XVI secolo, esposta col *S. Girolamo* di Piero della Francesca. (L. 1.000)
  6. Piccola cornice nera del XVI secolo con ricami in oro, n. 645. (L. 1.000)
  - 7, 8, 9. Cornici dorate a intaglio del XV secolo. (L. 3.000)
  10. Idem. Per il Licinio, n. 736. (L. 1.000)
  11. Cornice dorata n. 43, dei primi del XVI secolo con intagli a fiorami e teste di angeli. (L. 5.000)
  12. Cornice ad anconetta con colonne, cornice e base dorate e adornamenti a graffiti, del XVI secolo, n. 74. (L. 4.000)
  13. Grande cornice dorata a intrecci, dei primi del XVII secolo, n. 8. (L. 3.000)
  14. Cornice ad anconetta centinata a colonne, della metà del XVI secolo, n. 121. (L. 1.500)
  15. Cornice dei primi del XVI secolo in legno e tralci dorati a intaglio, n. 75. (L. 1.500)
  16. Cornice sansovinesca grande, oro e legno, n. 95. (L. 1.500)
  17. Altra cornice sansovinesca, oro e legno, n. 315. (L. 2.500)
  - 18, 19. Due cornici sansovinesche, n. 86 e n. 79. una più piccola. (L. 3.000)
  20. Cornice di specchio con putti ai lati, angeli portacandelabri in alto e aquila nella mensola, n. 56. (L. 3.000)
  21. Cornice con fregio a graffiti, oro su fondo nero, fine del XVI secolo, n. 55. (L. 2.500)
  22. Cornice con fregio, settecentesca francese, n. 2. (L. 1.000)
  23. Altra cornice settecentesca, n. 30. (L. 1.000)
  24. Cornice dei primi del settecento con intagli e tralci oro, n. 83. (L. 1.000)
- Numeri 112, 68, 87, 114, 60, 24, 3, 102 e 26 a L. 500 l'una. (L. 4.500)
- Numeri 92 e 40 a L. 400 l'una. (L. 800)
- Numeri 77, 230, 111, 115 e 116 a L. 500 l'una. (L. 2.500)
- Alle suddette sono da aggiungere altre cornici del valore di L. 300 l'una. (L. 15.000)
- Ai rimanenti 50 pezzi si può attribuire un prezzo di L. 150 ciascuno. (L. 7.500)
- Valore totale: L. 903.800

## APPENDICE III

Lettere di Gino Fogolari a Corrado Ricci, conservate nel volume *Corrispondenti di Corrado Ricci*, a cura di S. Secchiari, Ravenna, Biblioteca Classense, 1997.

### Lettera 13300

Venezia 11·VIII·1918

Carissimo Signor Ricci;

ho fatta qualche ricerca per l'Anticristo nell'arte del Veneto; ma sinora senza frutto.

Ne domanderò agli amici.

\_Non è venuta ancora l'approvazione dell'acquisto del Palazzetto Giusti presso la Ca' d'oro. Se sapessi da chi dipendono queste ultime pratiche le solleciterei. Forse Lei lo può più facilmente.

\_La ringrazio delle buone parole per il pittore Cesare Bittante/Bittanti, cognato del Battisti. Speriamo che si possa ottenere di metterlo a posto per l'anno scolastico prossimo. Mi ha mandato qui i suoi titoli, e una cartella di fotografie e disegni; ma attendo a mandarla dove fosse opportuno.

A Venezia nulla di nuovo. Il plenilunio d'agosto è passato benissimo.

Di nuovo La ringrazio

e La riverisco.

Suo

Fogolari

### Lettera 13313

Venezia 1 novembre 1919

Mio carissimo Direttore Generale.

Avevo già veduto l'articolo del Popolo d'Italia sulla Ca' d'oro<sup>358</sup>; ma non ho creduto che sia il caso di rispondere, visto che, qui almeno, ben pochi vi hanno fatto caso. Già abbiamo cominciato i lavori per la demolizione del palazzo ex – Giusti e a giorni spero di mandare il preventivo del Forlati per la generale ricostruzione di quella parte. Alla Ca' d'oro

---

<sup>358</sup> L'articolo a cui fa riferimento Fogolari è E. M. Baroni, *Per un fastigio di bellezza veneziana (Lettera aperta di Ugo Ojetti)*, in «Il Popolo d'Italia», 24 ottobre 1919.

abbiamo dei falegnami che lavorano, e a giorni inizieremo altri lavori; ma non si può far molto anche perché il Barone che però dice che dobbiamo far noi vuol che tutto proceda a modo suo; ed è certo il miglior mezzo per andar d'accordo con quel benedetto uomo, che a tanta passione e fanatismo unisce una grande [?]. Il Forlati si occupa della Ca' d'oro con molta passione, benché sia gravato da tanti altri lavori e un ottimo elemento è un operaio capo certo Nardo della Soprintendenza Monumenti, del quale spererei di poter disporre maggiormente, se come sarà Proposto dalla Soprintendenza Monumenti e anche da me potrà prossimamente entrare in ruolo come desidera. Sarà un buonissimo acquisto. Sto trattando col Museo Correr perché ci ceda per la Ca' d'Oro la scala quattrocentesca di legno che potrebbe essere messa a posto ed ancora in funzione, ciò che naturalmente piacerebbe moltissimo anche al Barone.

Si era combinato tutto col povero Scrinzi ma spero che la sua morte, tanto dolorosa per noi che lo avevamo così caro, non ritarderà il bel cambio che sarebbe di un'utilità grandissima.

Naturalmente il Barone, sempre occupato alla Ca' d'oro, non manca di chiacchierare con chi vada a vedere il monumento, e da sfogo alla sua mania di persecuzione, creando degli immaginari nemici alla sua impresa. Io cerco di persuaderlo, di mostrargli quanto noi tutti lo apprezziamo e certamente è uomo oltre ogni dire ammirevole per il grande suo entusiasmo e la volontà di veder presto esposti alla Ca' d'oro i suoi dipinti e di farne donazione; ma tutto nella sua idea non ammette che vi possano essere altre non meno importanti occupazioni. Così si era offeso perché nella Sua ultima visita qui Lei non era andato a trovarlo. Ho avuto un bel dire io che la questione dei cavalli e parecchie altri Le avevano tolto il poco tempo; mi sono pure addossato la colpa io di non averlo condotto alla Ca' d'oro perché in fondo non vi era alcuna questione nuova da sottoporLe; ma egli si è invece messo in mente che Lei si è raffreddata nei suoi entusiasmi verso di lui e verso l'impresa e ben sa che quando si è messo in mente un'idea è difficile toglierliela dalla testa. Così le mie querimonie ingrandite dal Brass che pontifica hanno trovato un giornalista a corto di argomenti e ne è venuto fuori l'articolo del Baroni.

Intensificati i lavori e appena vi sarà la possibilità di far vedere qualche cosa di nostro alla Ca' d'oro e si sarà un po' avanti nella demolizione di palazzo Giusti, non mancherò di interessare qualche giornalista di qui, poiché parecchi me ne hanno già pregato, perché mostri al pubblico anche l'opera nostra e smentirà così la tiri – tera del Baroni. In quanto a Lei io chiedo che il meglio è che si dimentichi di queste chiacchiere, come se non le

avesse lette. Venendo a Venezia Lei tra breve, andremo alla Ca' d'oro e così il Barone si metterà tranquillo anche sul mio conto.

Sarò il 6 corr. A Roma e Le parlerò ancora di questa e di altre questioni.

La riverisco.

Suo

Fogolari

[L'articolo a cui fa riferimento Fogolari è E. M. Baroni, *Per un fastigio di bellezza veneziana (Lettera aperta di Ugo Ojetti)*, in «Il Popolo d'Italia», 24 ottobre 1919.]

## Lettera 13341

Venezia 13 giugno 1923

Mio carissimo Senatore Ricci

Io temo che la nave, o la gondola, della Ca' d'oro, varata con tanto amore da Lei, non sarà per giungere in porto se ancora Lei non ci aiuta. Se ne interessava con molta sollecitudine il Com. Frasherelli che venne qui a Venezia chiamato da me in occasione dei funerali del Barone Franchetti; ma a quel che sento, ora che preme concludere, il Frasherelli è stato mandato in missione a Firenze.

Avendo mandato da Lei l'Avv. Vianello-Chiodo, rappresentante degli eredi Franchetti, sto sicuro che Lì [i è stato cancellato] avrà minutamente informata della cosa e sarà a conoscenza dello schema di convenzione preparato dal Frasherelli, che non è che una ripetizione e riduzione di quello al quale si era venuti già col Barone Giorgio Franchetti che lo avrebbe firmato se la malattia non gli faceva dar quel brutto giuoco e che per noi qui sarebbe stata la fine di tutti i guai, e con una spesa relativamente non grande, e resa quasi insensibile dall'acquisto effettivo degli arazzi, tappeti, mobili e cornici, che non essendo nella donazione era bene garantirsi [la s è sostituita da una c] con una cessione formale, ci dava la possibilità tra un anno di aprir la Ca' d'oro e di cominciar ad aver per lo Stato una rendita con la tassa d'ingresso di un 50.000, o 60.000 lire per lo meno.

Al momento di firmare gli eredi Franchetti, la vedova e i due figliuoli, si sono accorti che quel milione e mezzo che loro era rimasto di eredito [lettera o corretta con à] del Barone era troppo poco e che la tassa di circa 380.000 lire che dovevano pagare per successione era troppo forte e si sono messi in mente che lo Stato, che ha avuto dal loro padre in don

[aggiunta la lettera o alla fine], ben più di una decina di milioni, dovesse essere a sua volta generoso ed esonerarli dalla tassa.

Pretesa molto noiosa per noi, ma non ingiusta. A quanto mi diceva l'avv. Vianello Chiodo, mentre verso il 16 e 17 del corrente si dovrebbe già pagare cotesta tassa, pare che nè il Direttore Generale costì nè il Ministro da lui informato, si preoccupino molto della cosa; mentre come Lei può credere, discendendo dal loro genitore, anche cotesti Franchetti sono tanto suscettibili e nervosi e fanno tanto presto a impennarsi e a voltarsi. Ora bisogna pur convenire che, sino a che non sia [aggiunta a penna] de [cancellato] finita, la questione è tutta un pericolo; e un pericolo grave, e nelle piccole questioni, dico [cancellata la lettera c, sostituita da una r e aggiunto accento sulla o] così di sistemazione, come quella degli oggetti non compresi nella donazione Franchetti, che essi soli a far poco valgono un milioncino, e nella questione generale e fondamentale della donazione che, lasciando andare minore o maggiore valore delle scritture, davanti a dei figliuoli che impugnano la enorme liberalità del padre in loro confronto, e, con la fine che ha fatto, possono ben [depennato] metterne in dubbio le facoltà mentali, è [accento aggiunto in penna], ripetto, tutta un pericolo. Del resto il povero Barone che lo ripeteva sempre; guai se muoio io e tutto non è ben sistemato prima!

Io mi ero proposto di non venire a Roma se non chiamato; ma la questione della Ca' d'oro mi pare così importante, che sapendo ora che neppur più al Ministero se ne può interessare il Frascherelli, ho deciso di essere costì lunedì venturo 18 corr. e di venir da Lei sperando che Lei mi aiuti, perché io ne parli con chi può decidere in merito.

E non è questa la sola questione, come ben può immaginare, che mi preme e della quale vorrò tenerle parola; ma, come è che [depennato] la più importante, ho voluto dargliene avviso.

Ossequi alla Signora Elisa, e mi creda devotissimo.

Gino Fogolari

Lettera 13342

Venezia 16·VI·23

Ill. Signor Senatore

Sono costretto a differire la mia venuta a Roma di qualche giorno; ma a quanto mi si lascia sperare credo di trovare la questione della Ca' d'oro che mi interessa meglio avviata; e gliela raccomando.

Ossequi

Devoto/Devotissimo

Gino Fogolari

Lettera 13352

Venezia 6 Novembre 1926

Mio carissimo Senatore Ricci;

perdoni il ritardo a rispondere alla Sua del 27 ottobre. Sono stato distratto da molte faccende e dal grave lutto di famiglia per la morte avvenuta qui da noi al Lido della carissima madre della mia Silvia.

Le restituisco le fotografie dei frammenti bizantini della Ca' d'oro. Tutti sono in pietra come abbiamo verificato. Con che non mi resta altro da dirLe.

Mi scusi e mi creda dev.

Gino Fogolari

Telegramma 13353

IL DICIOITTO CORRENTE INAUGURIAMO LA CA DORO CON CERIMONIA  
RISERVATISSIMA MA SOLENNE STOP INSIEME CON BARONI FRANCHETTI LE  
FACCIO LE PIU' VIVE PREMURE DI VENIRE RAPPRESENTARCI CONSIGLIO  
SUPERIORE E TRATTANDOSI CORONAMENTO OPERA E FATICA SUA CI  
LUSINGHIAMO AVERLA = FOGOLARI ,

## APPENDICE IV

Di seguito sarà fornita la lista delle opere conservate nel museo al momento dell'apertura. Le opere di ogni sala sono suddivise in base alla provenienza alla luce di quanto esposto da Vittorio Moschini nel Catalogo del 1929<sup>359</sup>.

### PIANO TERRA

#### CORTILE D'INGRESSO

Collezione Franchetti:

- Scuola dell'alta Italia del XV secolo, *Sant'Antonio Abate*, pietra, 105cm, cat. sc. 40;
- Arte lombarda del XIII secolo, *Leone e leonessa*<sup>360</sup>, due statue in pietra, 36cm e 34cm, cat. sc. 6-7.

Museo Archeologico:

- Arte del VIII secolo?, *Sarcofago*, pietra, opera frammentaria, 69x200cm, cat. frl. 330, originariamente nella Badia dogale di S. Ilario, Fusina.

Mercato Antiquario:

- Arte veneziana del XV secolo, *Colonna e capitello*, marmo, 184cm e 37cm.

#### CORTILE

Collezione Franchetti:

- Bartolomeo Bon, *Vera da pozzo*, marmo rosso di Verona, 99cm, cat. sc. 15, originale della Ca' d'Oro.

#### PORTICO TERRENO

Collezione Franchetti:

---

<sup>359</sup> Moschini, Vittorio, *Catalogo delle opere d'arte della Ca' d'Oro*, in *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, Venezia, C. Ferrari, 1929, pp. 66-192.

<sup>360</sup> Dal Catalogo Generale dei Beni Culturali risultano essere un leone e un grifone.

- Arte italiana del XVI secolo, *Flora*, marmo, 149cm, cat. sc. 41;
- Arte veneziana del XV secolo, *Colonna con base gotica e capitello a fogliami adorno di quattro teste*, pietra, 172cm, cat. frl. 262;
- Arte egizia del periodo tolemaico, *Statua femminile*, basalto, 96cm, cat. sc. 1;
- Arte francese del XV secolo, *La Giustizia*, pietra, 163cm, cat. sc. 20;
- *Torso giovanile*, variante romana da Prassitele, marmo, 91cm, cat. sc. 3.

#### Museo Archeologico:

- Arte romana dell'età imperiale, *Apollo coronato di alloro*, marmo, 54cm;
- Arte romana del II secolo, *Ritratto di Giulia Domna*, marmo, 53cm;
- Imitazione dell'arte romana imperiale, *Busto di donna*, marmo, 57cm;
- Copia romana di un tipo scopadeo del IV secolo a.C., *Figura virile coronata di quercia*, marmo, 61cm;
- Copia romana di un esemplare greco del IV secolo a.C., *Busto di Dioniso coronato d'edera*, marmo, 61cm;
- Arte romana del I secolo, *Cippo sepolcrale di Caio Giulio Quietò*, pietra, 73cm
- Arte romana del II secolo, *Ninfa reggente con la sinistra un'idra*, marmo, 127cm;
- Arte del II-III secolo, *Ara cilindrica adorna di festoni appesi a bucrani*, marmo, 103cm;
- Imitazione romana di un esemplare ellenistico, *Torso di baccante*, marmo, 145cm;
- Arte del II-III secolo, *Ara cilindrica con festoni e bucrani*, marmo, 67cm, precedentemente utilizzata come base della fonte battesimale della chiesa di San Salvatore a Murano;
- Arte greca del tardo ellenismo, *Figura femminile drappeggiata*, marmo, 157cm;
- Arte greca del tardo ellenismo, *Igea seduta su di una roccia*, marmo, 93cm;
- Arte romana dell'età imperiale, *Candelabro*, marmo, 254cm.

#### Gallerie dell'Accademia:

- Arte dei Lombardi del XVI secolo, *Statua di una Sibilla*, marmo, 153cm.

## PRIMO PIANO

## PORTEGO

#### Museo Archeologico:

- Maniera di Pietro Lombardo, *Figura allegorica di giovinetta che regge la corona e lo scettro*, marmo, 82cm, cat. sc. 22<sup>361</sup>.

#### Altre:

- Manifattura di Bruxelles del XVI secolo, *Salomone e la regina di Saba*, lino, lana e seta, 530x415cm, cat. t. 3, acquistato dallo Stato nel 1920.
- Alessandro Vittoria, *Ritratto del Procuratore Giovanni Donà*, marmo, 78cm, cat. sc. 45, precedentemente all'esterno della chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo;
- Alessandro Vittoria, *Ritratto del Procuratore Domenico Duodo*, marmo, 80cm, cat. sc. 47, proveniente dal Palazzo Duodo a Monselice;
- Alessandro Vittoria, *Ritratto di Francesco Duodo*, marmo, 82cm, cat. sc. 46, stessa provenienza del precedente.

## LOGGIA

#### Collezione Franchetti:

- Arte veneziana del XV secolo, *Leone che regge lo stemma Contarini*, pietra, 88cm, cat. sc. 17, originario della Ca' d'Oro.

#### Altre:

- Arte veneziana del primo Settecento, *Triplice fanale di galea capitana*, rame e bronzo, 400x270cm, acquistato dallo Stato nel 1924 per salvarlo dall'esportazione, precedentemente in Palazzo Pisani a Santo Stefano<sup>362</sup>.

## SALA I

#### Opere restituite nel 1919 da Vienna:

- Vittore Carpaccio, *La morte della Vergine*, tela, 128x133cm, cat. d. 20, originariamente conservata nella Scuola degli Albanesi di Venezia;
- Vittore Carpaccio, *L'Annunciazione*, tela, 127x139cm, cat. d. 19, stessa provenienza della precedente.

---

<sup>361</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali l'opera viene attribuita a Antonio Rizzo.

<sup>362</sup> L'opera è stata, successivamente, riportata a Palazzo Pisani a Santo Stefano.

- Antonio Vivarini, *Polittico con la Passione di Cristo*, tavola, 66x290cm, cat. d. 3, precedentemente nel convento del Corpus Domini a Venezia;
- Lorenzo Veneziano, *Polittico con la Vergine in trono e Santi*, tavola, 117x127cm, dotato di cornice originale, già conservato nel monastero di Santa Maria della Celestia<sup>363</sup>;
- Scuola veneziana del XV e XVI secolo, *Altare con Annunciazione e i santi Nicolò e Agostino*, legno e tavola, 106x153cm, cat. sc. 71, dotato di cornice rinascimentale, originariamente nella Scuola dei Pistori di Venezia.

#### Collezione Franchetti:

- Scuola di Andrea Riccio, *Calamaio adorno di un gruppo raffigurante una satiresa e un satirello*, bronzo, 21cm, cat. br. 263;
- Scuola padovana del XVI secolo, *San Giorgio a cavallo con il drago atterrato*, bronzo, 18cm, cat. br. 252;
- Scuola ligure del XV secolo, *Santi Ambrogio, Gregorio, Agostino e Girolamo*, quattro tavole unite, 44x70cm, cat. d. 65<sup>364</sup>;
- Benvenuto di Giovanni, *Ercole al bivio*, desco da nozze, tavola, 57cm, cat. d. 87;
- Manifattura fiamminga, *Scena biblica*, lino, lana e seta, 315x250cm, cat. t. 1.
- Scuola ligure del XV secolo, *Martirio di San Cristoforo*, tavola, 42x68cm, fr. 123;
- Domenico di Bartolo, *Nascita del Battista*, desco da parto, 54cm, cat. d. 85.

#### Museo Archeologico:

- Scuola padovana del XVI secolo, *Vitello con la testa adorna di una ghirlanda*, bronzo, 31cm, cat. br. 9;
- Scuola veneta del XVI secolo, *Ritratto di Girolamo Angeli da Pesaro*, medaglione in bronzo, 42cm, cat. br. 193, originariamente parte del monumento di Agostino Angeli e del figlio nella chiesa di San Pietro Martine a Murano;
- Scuola veneta del XVI secolo, *Ritratto di Agostino Angeli da Pesaro*, medaglione in bronzo, 42cm, cat. br. 192, stessa provenienza del precedente;

---

<sup>363</sup> Dal 1950 l'opera è conservata alla Pinacoteca di Brera di Milano.

<sup>364</sup> Nel Catalogo del 2002 attribuito a Carlo Braccesco. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 87.

- Vittore Gambello detto Camelio, *Mitica battaglia tra satiri e giganti*, mezzorilievo in bronzo, 40x67cm, cat. br. 195, precedentemente nel monumento funebre di Vittore Gambello e del fratello Briamonte nella chiesa della Carità;
- Vittore Gambello detto Camelio, *Combattimento tra cavalieri e pedoni*, mezzorilievo in bronzo, 41x63cm, cat. br. 196, stessa provenienza del precedente;
- Maniera di Alessandro Vittoria, *Giunone*, bronzo, 33cm, cat. br. 22;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Ritratto di Bernardino Scardeone*, bronzo, 50cm, originariamente nel monastero di San Giovanni di Verdara a Padova<sup>365</sup>;
- Scuola di Iacopo Sansovino, *San Giovanni Battista*, bronzo, 44cm, cat. br. 13;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Ritratto di Giovan Pietro Mantova Benavides*, bronzo, 57cm, cat. br. 2, precedentemente conservato nel monastero di San Giovanni di Verdara;
- Niccolò Roccatagliata, *Due basi di alari con putti che reggono dei festoni*, bronzi, 35cm, cat. br. 95-96;
- Andrea Briosco detto il Riccio, *Storie della S. Croce*, quattro mezzirilievi in bronzo, 38x30cm ciascuno, cat. br. 183,184,185,186, originariamente parte dell'altare commissionato da Girolamo Donato nella Chiesa dei Servi a Venezia;
- Scuola di Iacopo Sansovino, *San Giovanni Battista e San Paolo*, bronzo, 41cm, cat. br. 13;
- Maniera di Girolamo Campagna, *Due alari*, bronzo, 100cm ciascuno, cat. br. 4-5;
- Scuola veneta del XVII, *Amorini che cavalcano due leoni rampanti*, due statuine in bronzo, 17cm ciascuna, cat. br. 266a-b.

## SALA II

### Collezione Franchetti:

- Paris Bordon, *Venere dormiente e un amorino in un paesaggio*, tela, 86x137cm, cat. d. 39;
- Giacomo Francia (attribuito), *Madonna con bambino tra S. Giovannino e Santa Caterina*, tavola, 59x49cm, cat. d. 116;

---

<sup>365</sup> Il soggetto del ritratto è stato successivamente identificato in Marino Grimani e al momento l'opera è conservata presso Palazzo Grimani di Venezia.

- Scuola parmense del XV secolo, *Madonna con il bambino*, tavola, 72x52cm, cat. d. 117.

#### Museo Archeologico:

- Arte romana della prima metà del I secolo, *Busto virile*, marmo, 44cm;
- Copia di un esemplare romano del IV secolo, *Testa di giovinetta con le chiome adorne di una ghirlanda*, marmo, 42cm.

#### Altre:

- Paolo da Venezia, *Madonna col bambino in trono e una coppia di devoti*, tavola, 159x107cm, acquistato dallo Stato nel 1913<sup>366</sup>;
- Giacomo Bello, *Il Redentore tra i santi Pietro, Marco, Battista, Paolo e due angeli musicanti*, tela, 200x435cm, parte del gruppo di opere ritornate da Vienna nel 1919, originariamente conservato nel Palazzo dei Camerlenghi di Venezia<sup>367</sup>.

### SALA III

#### Collezione Franchetti:

- Gian Cristoforo Romano, *Busto di fanciullo*, marmo, 38cm, cat. sc. 34;
- Arte emiliana del XV secolo, *Vergine con Cristo morto sulle ginocchia*, terracotta policroma, 90cm, cat. sc. 94;
- Scuola veneziana del XV secolo, *Busto di gentiluomo*, pietra frammentaria, 48cm, cat. sc. 16<sup>368</sup>;
- Scuola fiamminga del XVI secolo, *Veduta prospettica di un colonnato*, lino, lana e seta, 365x332cm, cat. t. 5;
- Manifattura fiamminga del XVII secolo, *Figura allegorica femminile*, lino, lana e seta, 260x190cm, cat. t. 7<sup>369</sup>.

---

<sup>366</sup> Attualmente l'opera è conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

<sup>367</sup> Attualmente conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

<sup>368</sup> Questo busto venne ritrovato nella Ca' d'Oro durante i restauri e successivamente donato da Franchetti nel 1916.

<sup>369</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali l'opera è stata attribuita alla Manifattura inglese del XVIII secolo.

#### Museo Archeologico:

- Tullio Lombardo, *Coppia di giovani*, altorilievo in marmo, 47x50cm, cat. sc. 24;
- Cristoforo dal Legname, *Busto di Matteo Eletto*, marmo, 45cm, cat. sc. 33, precedentemente conservato nella chiesa di San Geminiano<sup>370</sup>;
- Alessandro Vittoria, *Busto di Benedetto Manzini*, marmo, 72cm, cat. sc. 44, stessa provenienza del precedente.

#### SALA IV

##### Collezione Franchetti:

- Tiziano, *Venere*, tela, 115x84cm, cat. d. 38, con cornice cinquecentesca;
- Girolamo Marchesi da Cotignola, *Vergine col Bambino e due angeli musicanti*, tavola, 175x103cm, cat. d. 114<sup>371</sup>;
- Scuola veronese del XVI secolo, *Ritratto di un prelato*, tela, 118x93cm, cat. d. 50, dotato di cornice sansovinesca del tardo Cinquecento;
- Scuola toscana del XV secolo, *Storie di Lucrezia*, due tavole, 53x133cm, cat. d. 105-106<sup>372</sup>;
- Scuola ferrarese di inizio XVI secolo, *Madonna col bambino*, tavola, 51x41cm, fr. 112, con cornice cinquecentesca;
- Iacopo del Sellaio, *Vergine e San Giovannino in adorazione del Bambino Gesù*, tondo su tavola, 85cm, cat. d. 82, con cornice quattrocentesca coeva;
- Giambattista Uti, *Madonna col bambino, S. Giovannino e un angelo*, tondo su tavola, 77cm, cat. d. 104, con cornice antica<sup>373</sup>;
- Scuola toscana del XVI secolo, *Madonna col Bambino benedicente e S. Giovannino*, tavola, 50x37cm, cat. d. 97;

---

<sup>370</sup> Nel catalogo del museo del 2002 l'opera è attribuita a Bartolomeo Bergamasco. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, Milano, Electa, 2002, pp. 43.

<sup>371</sup> L'opera è stata successivamente attribuita a Bernardino e Francesco Zaganelli. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 112.

<sup>372</sup> Nel Catalogo del 2002 l'opera è attribuita a Biagio di Antonio Tucci. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 104.

<sup>373</sup> Nel Catalogo del 2002 è attribuito a Biagio di Antonio Tucci. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 105.

- Gian Francesco da Rimini (attribuito), *San Cristoforo in un paesaggio*, tela, 152x79cm, cat. d. 5<sup>374</sup>;
- Scuola di Gaudenzio Ferrari, *Natività*, tavola centinata, 146x112cm, cat. d. 69, dotata di cornice originale;
- Francesco Botticini, *Vergine che adora il Bambino*, tavola centinata, 88x57cm, cat. d. 84, con cornice originale.

## SALA V

### Collezione Franchetti:

- Scuola fiorentina del XVI secolo, *Ritratto di gentiluomo con barba rossa e manto nero*, tavola, 72x60cm, cat. d. 101;
- Giovanni Agostino da Lodi detto lo Pseudo Boccaccino, *Vergine col Cristo deposto tra San Giovanni Evangelista, San Girolamo e un devoto*, tavola, 89x106cm, cat. d. 67, con cornice cinquecentesca;
- Pietro de' Marescalchi, *Madonna che allatta il Bambino tra San Giuseppe e Santa Caterina*, tela, 65x72cm, cat. d. 37, con cornice cinquecentesca;
- Scuola veneziana del XVI secolo, *Cristo che porta la croce, tra San Girolamo e San Francesco*, tavola, 75x98cm, fr. 76;
- Scuola di Carlo Crivelli, *Vergine con Bambino e San Onofrio*, tavola, 44x34cm, cat. d. 17;
- Scuola veneziana del XVII secolo, *Gesù bambino che dorme*, tela, 50x75cm, cat. d. 53;
- Scuola di Giovanni Bellini, *Madonna col bambino e un devoto*, tavola, 67x73cm, fr. 111;
- Maniera di Boccaccio Boccaccino, *Santa Caterina*, tavola, 49x30cm, cat. d. 118;
- Scuola di Bartolomeo Vivarini, *Madonna con bambino*, tavola, 55x46cm, adattata entro una cornice cinquecentesca, cat. d. 6;

---

<sup>374</sup> Nel Catalogo del 2002 è attribuito più generalmente alla scuola veneta della seconda metà del XV secolo. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 72.

- Scuola umbro-toscana del XV secolo, *San Girolamo che cura il leone*, tavola, 29x45cm, cat. d. 107<sup>375</sup>;
- Pier Francesco Fiorentino, *Vergine in adorazione del bambino*, tavola, 44x36cm, cat. d. 89, entro un tabernacolo coevo;
- Scuola veneta del XVI secolo, *Madonna con bambino e angeli*, rilievo frammentario in cartapesta dipinta, 32x28cm, cat. sc. 73;
- Lorenzo Costa, *San Francesco d'Assisi in un paesaggio*, tavola, 30x12cm, fr. 133;
- Scuola veneta del XVI secolo, *Vergine col Bambino tra San Pietro e un santo domenicano*, tela, 66x90cm, cat. d. 40, con cornice cinquecentesca;
- Scuola fiorentina del XVI secolo, *Il Crocifisso*, tavola centinata, 75x49cm, fr. 24;
- Scuola tedesca del XV secolo, *Madonna col Bambino*, tavola centinata, 36x24cm, fr. 25;
- Scuola veneta del XV secolo, *Santo monaco*, tavola, 33x24cm, fr. 131;
- Scuola di Michele Giambono, *Madonna che allatta il bambino*, tavola, 43x36cm, cat. d. 4, con cornice cinquecentesca<sup>376</sup>;
- Bernardo Licinio, *Ritratto di giovane signora*, tavola, 55x44cm, cat. d. 34, con cornice cinquecentesca.

#### Museo Archeologico:

- Scuola veneta di fine XVI secolo, *Bacco giovane con un satirello*, bronzo, 41cm, cat. br. 164;
- Alessandro Vittoria, *Milone*, bronzo, 31cm, cat. br. 18, precedentemente conservato nella raccolta Mantova-Benavides a Padova;
- Scuola veneta del XVI secolo, *Venere con un delfino*, bronzo, 42cm, cat. br. 17, originariamente conservato a San Giovanni di Verdara<sup>377</sup>.

## SALA VI

---

<sup>375</sup> Successivamente l'opera è stata attribuita a Antoniazio Romano. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 107.

<sup>376</sup> Nel Catalogo del 2002 l'opera è attribuita a Francesco de' Franceschi (Venezia, metà del XV secolo). Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 49.

<sup>377</sup> L'opera è stata successivamente attribuita alla bottega di Girolamo Campagna come riporta il Catalogo Generale dei Beni Culturali.

Collezione Franchetti:

- Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1450-1499 ca., tempera su tela, 213x95 cm, cat. d. 11.

## ATRIO

Museo Archeologico:

- Arte romana della prima metà del II secolo, *Busto di giovine*, marmo, 49cm;
- Imitazione dell'arte romana, *Busto di Giulio Cesare*, marmo, 59cm.

## SCALA

Collezione Franchetti:

- Francesco da Ponte detto Bassano, *La regina di Saba e Salomone*, tela, 148x209cm, cat. d. 51;
- Scuola olandese del XVI secolo, *L'adorazione dei Magi*, tela, 123x173cm, cat. d. 142.

## SECONDO PIANO

### ATRIO

Gallerie dell'Accademia:

- Marcello Fogolino, *Fregio con figurazioni mitologiche*, affresco staccato, 1,06x31,22m, cat. a. 1, precedentemente nella Villa Ca' Impenta.

Zecca di Venezia<sup>378</sup>:

- Domenico Tintoretto, *Ritratto di tre provveditori della Zecca*, tela, 117x144cm, cat. d. 47;
- Scuola veneziana del XVI secolo, *Ritratto di provveditori della Zecca in una loggia a colonne*, tela, 117x144cm, cat. d. 45;

---

<sup>378</sup> Boschini in *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana* (1674) citò tre ritratti a tre figure presenti alla Zecca di Venezia, li attribuì a Paolo de' Freschi, Domenico Tintoretto e Iacopo Tintoretto. Cfr. Moschini, Vittorio, *Catalogo delle opere d'arte della Ca' d'Oro*, in *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, cit., pp. 117-118.

- Scuola veneziana della prima metà del XVII secolo, *Ritratto di quattro provveditori della Zecca*, 1623, tela, 128x150cm, cat. d. 54;
- Scuola di Iacopo Tintoretto, *Ritratto di tre provveditori della Zecca*, tela, 129x152cm, cat. d. 46.

## PORTEGO

Opere restituite nel 1919 da Vienna:

- Giovanni Buonconsiglio, *Il leone di S. Marco tra il Battista, San Marco, la Maddalena e San Girolamo*, tela, 205x510cm, precedentemente nel Palazzo dei Camerlenghi di Venezia<sup>379</sup>.

Museo Archeologico:

- Copia da opera romana del III secolo, *Busto di Caracalla*, marmo, 52cm.

Collezione Franchetti:

- Arte veneta del XV secolo, *Testa di fanciulla*, pietra, 33cm, cat. sc. 67;
- Arte romana, *Torso frammentario di una figura femminile*, marmo, 47cm, cat. sc. 2.

Altro:

- Manifattura fiamminga del XVI secolo, *Atalanta ed Ippomene*, lino, lana e seta, 355x348cm, cat. t. 4. Acquistato dallo Stato nel 1928.

## SALA VII

Collezione Franchetti:

- Antonio Van Dyck, *Ritratto di gentiluomo*, tela, 205x129cm, cat. d. 143.

Museo Archeologico:

- Alessandro Vittoria, *Busto del procuratore Marino Grimani*, terracotta, 84cm, cat. sc. 75.

---

<sup>379</sup> Attualmente l'opera è conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

## SALA VIII

### Collezione Franchetti:

- Alessandro Longhi, *Ritratto di gentiluomo*, tela, 94x73cm, cat. d. 57<sup>380</sup>;
- Giovanni Migliara, *Veduta fantastica con una chiesa e la laguna*, tela, 47x55cm, cat. d. 63;
- Maniera di Pietro Longhi, *Gruppo di famiglia nello studio di un geografo*, tela, 59x47cm, cat. d. 59;
- Gian Domenico Tiepolo (bottega), *La comunione di Santa Lucia*, tela, 98x69cm, cat. d. 56, con cornice contemporanea all'opera;
- Scuola olandese del XVII secolo, *Burrasca col naufragio di un vascello*, tela, 45x49cm, fr. 80;
- Giovanni Migliara, *Veduta fantastica un campo con un monumento equestre*, tela, 43x56cm, cat. d. 62;
- Scuola di Gian Battista Piazzetta, *Busto di un vecchio*, tela, 51x30cm, cat. d. 73<sup>381</sup>;
- Alessandro Longhi, *Ritratto di signora*, tela, 94x87cm, cat. d. 58<sup>382</sup>;
- *Baccanale con Sileno ebbro, satiri e satiresse*, copia dal Rubens, tela, 79x110cm, cat. d. 147;
- Ludovico Toeput detto Pozzoserrato, *Veduta di una villa presso un fiume*, tela, 73x96cm, cat. d. 159;
- Scuola fiorentina del XVI secolo, *Ritratto di gentiluomo con un libro in mano*, tavola, 74x68cm, con cornice coeva, cat. d. 100;
- Rocco Marconi, *Madonna col Bambino, San Giovannino, San Pietro e San Girolamo*, tavola, 69x82cm, cat. d. 27, con cornice di fine Cinquecento<sup>383</sup>;

---

<sup>380</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali l'attribuzione del dipinto viene allargata alla Scuola veneta del XVIII secolo.

<sup>381</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali il dipinto viene attribuito a Giuseppe Antonio Petrini (1677-1759)

<sup>382</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali l'attribuzione del dipinto viene allargata alla Scuola veneta del XVIII secolo.

<sup>383</sup> Nel Catalogo del 2002 l'opera è attribuita a Filippo da Verona. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 82.

- Scuola umbra della prima metà del XVI secolo, *Madonna col Bambino tra due angeli*, tondo su tavola, 87cm, cat. d. 110;
- Scuola veneziana del XVI secolo, *Ritratto di un procuratore*, tela ovale ridotta a rettangolo, 105x82cm, cat. d. 49, con cornice coeva;
- Scuola fiamminga del XV secolo, *Madonna col Bambino e un devoto in un paesaggio*, tavola, 59x45cm, cat. d. 131;
- Iacopo Palma il giovane, *Il Crocifisso e la Maddalena*, tela, 81x53cm, cat. d. 52;
- Maniera di Giocchino de Patinir, *Paesaggio con San Girolamo penitente*, tavola, 29x55cm, cat. d. 135;
- Scuola umbra del XVI secolo, *Madonna col Bambino e un santo monaco*, tavola, 55x40cm, cat. d. 109;
- Scuola genovese del XVII secolo, *La Maddalena in un paesaggio boschivo*, tela, 47x80cm, cat. d. 72;
- Luca Longhi, *La Vergine col Bambino e Santa Giustina*, tela, 48x42cm, cat. d. 115;
- Scuola veneziana del XVI secolo, *Ritratto di un magistrato*, tela, 70x60cm, fr. 86;
- Scuola fiorentina del XVI secolo, *Vergine col Bambino e San Giovannino*, tavola, 56x46cm, cat. d. 99.

## SALA IX

### Collezione Franchetti:

- Francesco di Cristofano detto il Franciabigio, *Ritratto di un giovane con lettera*, tavola, 70x85cm, cat. d. 93;
- Giuliano Bugiardini, *Venere dormiente un faunetto in un paesaggio*, tela, 82x141cm, cat. d. 92;
- Iacopo Carrucci da Pontorno, *Ritratto di giovinetta con in braccio un cagnolino*, tavola, 67x46cm, cat. d. 94, entro cornice cinquecentesca<sup>384</sup>;
- Domenico Ghirlandaio, *Due pilastrini d'ancona con i Santi*, due tavole, 112x17cm ciascuna, cat. d. 86;

---

<sup>384</sup> Successivamente l'opera è stata attribuita a Michele di Ridolfo. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 120.

- Francesco Granacci, *San Girolamo e San Francesco che riceve le stigmate*, tavola, 73x51cm, cat. d. 91;
- Andrea di Bartolo, *L'incoronazione della Vergine*, tavola frammentaria, 106x74cm, cat. d. 79;
- Scuola fiorentina di metà XV secolo, *La vittoria di Alessandro, la fuga di Dario e la fondazione di Alessandria*, tavola, 51x160cm, cat. d. 76<sup>385</sup>;
- Scuola fiorentina di inizio XVI secolo, *Madonna col Bambino*, tavola, 78x57cm, cat. d. 96;
- Scuola di Filippo Lippi, *Madonna col Bambino*, tavola, 69x51cm, cat. d. 90;
- Filippino Lippi, *La natività di Gesù con due angeli adoranti*, tavola, 78x57cm, cat. d. 83, con cornice di inizio Cinquecento attribuita al Formigine<sup>386</sup>;
- Scuola di Pietro Lorenzetti, *Madonna che allatta il Bambino*, tavola cuspidata, 107x64cm, cat. d. 76<sup>387</sup>.

## SALA X

### Collezione Franchetti:

- Maniera di Alvise Vivarini, *Madonna col Bambino*, tavola, 72x53cm, cat. d. 7, dotata di cornice quattrocentesca;
- Giambattista Cima da Conegliano, *Madonna col Bambino tra San Girolamo e Santa Caterina*, tela, 54x88cm, cat. d. 21;
- Iacopo de' Barbari (attribuito), *Il commiato di Cristo dalla Vergine e da San Giovanni Evangelista*, tela, 51x37cm, cat. d. 24;
- Marco Palmezzano, *Cristo sul sarcofago tra due angioletti*, tavola, 87x66cm, cat. d. 28;
- Scuola vicentina del XV secolo, *Madonna col Bambino*, tavola, 47x37cm, cat. d. 23;

---

<sup>385</sup> Nel Catalogo del 2002 l'opera è attribuita al Maestro di San Miniato. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 91.

<sup>386</sup> L'opera è stata successivamente attribuita a Raffaellino del Garbo. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 101.

<sup>387</sup> Nel Catalogo del 2002 è attribuita a Giovanni di Nicola da Pisa. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 92.

- Giovanni di Paolo, *Annunciazione*, tavola, 21x17cm, cat. d. 78<sup>388</sup>;
- Bicci di Lorenzo, *Vergine in trono con i Santi*, tavola cuspidata, 93x46cm, cat. d. 77;
- Luca Signorelli, *Flagellazione*, tavola, 42x34cm, cat. d. 88, con cornice antica;
- Bottega dei madonneri bizantineggianti del XV-XVI secolo, *Madonna col Bambino benedicente*, tavola, 45x34cm, fr. 20;
- Bernardino di Mariotto, *La Resurrezione*, tavola, 50x35cm, cat. d. 113;
- Scuola toscana di inizio XV secolo, *Adorazione dei Magi*, tavola, 36x16cm, cat. d. 75<sup>389</sup>;
- Michele Giambono, *Madonna col Bambino*, tavola, 59x26cm, cat. d. 2;
- Maniera dei Van Eyck, *La Crocifissione con la veduta di Gerusalemme*, tavola, 45x30cm, cat. d. 128<sup>390</sup>;
- Francesco Guardi, *La Piazzetta di San Marco*, tela, 45x72cm, cat. d. 60;
- Francesco Guardi, *Veduta del Molo e della punta della Salute*, tela, 45x71cm, cat. d. 61;
- Scuola di Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino in un paesaggio*, tavola, 35x37cm, cat. d. 10;
- Alessandro Allori, *Figura allegorica della Ricchezza*, tavola, 125x100cm, cat. d. 95, con cornice seicentesca<sup>391</sup>;
- Scuola lombarda del XVI secolo, *Ritratto di giovinetta*, tela, 51x40cm.

## SALA XI

Collezione Franchetti:

---

<sup>388</sup> Nel Catalogo del 2002 l'attribuzione viene allargata alla Scuola lombarda del XV secolo. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 96.

<sup>389</sup> Nel Catalogo del 2002 l'opera è attribuita a Niccolò di Tommaso. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 94.

<sup>390</sup> Successivamente l'opera è stata attribuita unicamente a Jan van Eyck. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 167.

<sup>391</sup> L'opera è stata attribuita successivamente a Girolamo Macchietti. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 118.

- Scuola lombarda del XV secolo, *Vergine in trono, angeli, santi e un devoto benedettino*, tavola, 71x48cm, cat. d. 66<sup>392</sup>;
- Giovanni Boccati da Camerino, *Crocifissione*, tavola, 71x52cm, cat. d. 113;
- Arte cinese del XV secolo, *Viandante*, bronzo, 89cm, cat. br. 271;
- Scuola romana del XV secolo, *Busto di bimba*, marmo, 24cm, cat. sc. 35;
- Agnolo Gaddi, *Gruppo di sei apostoli*, frammento di predella su tavola, 26x60cm, cat. d. 74<sup>393</sup>;
- Scuola senese della metà del XV secolo, *Incoronazione della Vergine*, tavola, 49x36cm, cat. d. 80<sup>394</sup>;
- Scuola veneta del XV secolo, *Madonna col Bambino e San Francesco*, tela su tavola, 43x32cm, cat. d. 75<sup>395</sup>.

#### Palazzo Ducale:

- Maniera di Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*, chiamata anche *Madonna dagli occhi belli*, tavola, 78x57cm, cat. d. 9, precedentemente conservata nel Palazzo dei Camerlenghi di Venezia<sup>396</sup>;
- Bonifacio de' Pitati, *La Speranza*, tela in forma di lunetta, 68x134cm, originariamente nel Magistrato del Sale ai Camerlenghi<sup>397</sup>;
- Bartolomeo Veneto, *Madonna col Bambino in un paesaggio*, tavola, 55x60cm, cat. d. 25;
- Bonifacio de' Pitati, *La Fede*, tela in forma di lunetta, 67x134cm, anche questa conservata originariamente nel Palazzo dei Camerlenghi di Venezia;

---

<sup>392</sup> L'opera è stata successivamente attribuita al Maestro della Madonna Cagnola, attivo in Lombardia e Liguria a metà del XV secolo. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 113.

<sup>393</sup> Nel Catalogo del 2002 l'opera è attribuita a Maestro di San Davino. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 94.

<sup>394</sup> Nel Catalogo del 2002 l'opera è attribuita a Pellegrino di Mariano Rossini. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 93.

<sup>395</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali l'opera è attribuita a Domenico Morone (1442-1518ca.).

<sup>396</sup> Nel Catalogo del 2002 l'opera è attribuita a Lazzaro Bastiani. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 52.

<sup>397</sup> Attualmente l'opera è conservata alle Gallerie dell'Accademia.

- Maniera di Tintoretto, *Ritratto del procuratore Vincenzo Morosini*, tela, 127x102cm, cat. d. 43, originariamente nella Procuratia de Citra;
- Domenico Tintoretto, *Ritratto di Paolo Paruta*, tela, 126x102cm, cat. d. 44, originariamente nella Procuratia de Ultra;
- Maniera di Tintoretto, *Ritratto del procuratore Alessandro Bon*, tela, 111x102cm, cat. d. 42;
- Iacopo Robusti detto il Tintoretto, *Ritratto del procuratore Nicolò Priuli*, tela, 120x105cm, cat. d. 42, originariamente nella Procuratia de Ultra;
- Scuola di Bonifacio de' Pitati, *Giustizia*, tavola, 81x250cm, cat. d. 32.

#### Museo Archeologico:

- Andrea Briosco detto il Riccio, *Sportelli di tabernacolo*, due lastre in bronzo, 88x22cm ciascuna, cat. br. 194, dall'altare della Chiesa dei Servi a Venezia;
- Andrea Briosco detto il Riccio, *San Martino a cavallo che dona al povero un pezzo del suo mantello*, altorilievo in bronzo, 72x55cm, cat. br. 197, originariamente nell'altare maggiore della Chiesa dei Servi a Venezia;
- Arte dei Lombardi, *Gli Apostoli, l'Assunta, l'Incoronazione della Vergine*, tre mezzirilievi in bronzo, cat. br. 186,187,188, dall'altare del monumento dei dogi Agostino e Marco Barbarigo nella Chiesa della Carità di Venezia;
- Arte del XVI secolo, *Mercurio che spicca il volo*, bronzo, 42cm, cat. br. 26, precedentemente a San Giovanni di Verdara;
- Gian Maria da Padova, *Porzia*, altorilievo in marmo, 45x33cm, cat. sc. 36;
- Scuola veneziana di fine XVI secolo, *Marte come soldato cinquecentesco*, bronzo, 44cm, br. 163;
- Arte del XVI secolo, *Cavallo*, bronzo, 25cm, cat. br. 190;
- Scuola veneziana di fine XVI secolo, *Venere con un delfino*, bronzo, 41cm, cat. br. 165.

#### Altro:

- Paris Bordone, *Angeletti sulle nubi*, tavola, 52x100cm, cat. d. 39, dalle Gallerie dell'Accademia;
- Benedetto Rusconi detto Diana, *Vergine col Bambino in trono tra i Santi Francesco e Girolamo e due devoti*, tela, 90x170cm, cat. d. 18, da Palazzo Reale;

- Pietro Lombardo, *Madonna col bambino*, bassorilievo in marmo, 46x32cm, cat. sc. 23, parte del gruppo di opere restituite da Vienna nel 1919 e precedentemente nel Convento di Santa Maria degli Angeli a Murano<sup>398</sup>.

## MEDAGLIERE DELLA SALA XI

Le medaglie e le monete provengono dal Museo Archeologico, si elencano i principali artisti di ciò che era raccolto al suo interno:

### VETRINA I

- Giovanni Cavino;
- Pastorino Pastorini;
- Martino da Bergamo;
- Gian Federico Bonzagni.

### VETRINA II

- Giovanni Boldù;
- Gentile Bellini;
- Sperandio da Mantova;
- Francesco Laurana;
- Vittore Gambello, detto Camelio.

### VETRINA III

- Alessandro Vittoria;
- Iacopo da Trezzo;
- Andrea il Cambi, detto Bombarda;
- Benvenuto Cellini;
- Francesco Mochi.

### VETRINA IV

- Antonio Pisano, detto il Pisanello;
- Matteo de' Pasti.

### VETRINA V

- Gian Pietro Crivelli;

---

<sup>398</sup> Nel catalogo del museo del 2002 l'opera viene attribuita più generalmente alla scuola veneziana del XV secolo, pur sottolineando la vicinanza alle modalità di Pietro Lombardo. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca'd'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 40.

- Andrea Briosco, detto il Riccio;
- Valerio Belli;
- Leone Leoni.

#### VETRINA VI

- Nicolò Fiorentino;
- Ambrogio della Robbia;
- Antonio Pollaiuolo;
- Bertoldo di Giovanni.

#### VETRINA VII

- Pier Giacomo Alari Bonaccolsi, detto l'Antico;
- Gian Cristoforo Romano;
- Cristoforo di Geremia;
- Cristoforo Foppa, detto il Caradosso;
- Francesco Raipolini, detto il Francia;
- Gian Maria Pomedello;
- Nicolò Cavallerino.

#### SALA XII

##### Collezione Franchetti:

- Scuola napoletana del XVI secolo, *San Paolo*, tavola, 150x57cm, cat. d. 120<sup>399</sup>;
- Scuola di Pietro Vannucci, detto il Perugino, *Vergine e un angelo in adorazione del Bambino*, tondo su tavola, 85cm, cat. d. 112, con cornice toscana del XV/XVI secolo<sup>400</sup>;
- *Madonna col Bambino e San Giovannino*, copia da Andrea del Sarto, tavola, 95x64cm, cat. d. 102;
- Scuola di Pietro Vannucci, detto il Perugino, *Vergine col Bambino San Giovannino e un angelo*, tondo su tavola, 76cm, cat. d. 111, con cornice toscana del XV/XVI secolo;

---

<sup>399</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali l'opera è attribuita a Simone da Firenze.

<sup>400</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali l'opera è attribuita a Eusebio da San Giorgio (1465-1539ca.)

- Maniera di Andrea Meldolla detto lo Schiavone, *Gruppo di cavalieri presso un accampamento*, tela, 150x210cm, cat. d. 33<sup>401</sup>;
- Scuola bresciana del XVI secolo, *Dame affacciate a una balaustra e veduta di una piazza*, tavola, 225x183cm, cat. d. 71<sup>402</sup>.

## SALA XIII

### Museo Archeologico:

- Scuola padovana del XVI secolo, *Busto di fanciullo*, bronzo, 23cm, cat. br. 48;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Marsia*, bronzo, 32cm, cat. br. 93, anticamente nella raccolta Mantova-Benavides di Padova;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Testa di putto*, bronzo, 16 cm, cat. br. 31;
- Bartolomeo Bellano, *Bue che pascola visto di scorcio*, bassorilievo in bronzo, 18x13cm, cat. br. 54, anticamente nella raccolta Mantova-Benavides di Padova;
- Pier Giacomo Alari Bonaccolsi detto l'Antico, *Apollo*, bronzo, 40cm, cat. br. 97;
- Maniera di Andrea Briosco, *Gruppo di tre cavalli*, rilievo in bronzo, 23x23 cm, cat. br. 55, anticamente nella collezione Mantova-Benavides di Padova<sup>403</sup>;
- Scuola di Andrea Briosco, *Satiro che cammina*, bronzo, 22cm, cat. br. 171;
- Scuola di Andrea Briosco, *Caprone*, bronzo, 17cm, cat. br. 102;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Testa di un satiro*, cera, 26cm, cat. sc. 99;
- Scuola veneziana del XVI secolo, *Il cavaspina*, bronzo, 19 cm, cat. br. 61<sup>404</sup>;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Putto cavalcante*, bronzo, 17 cm, cat. br. 123;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Tartaruga*, bronzo, 5cm, cat. br. 38;
- Tiziano Aspetti (attribuito), *Giovane dormiente*, altorilievo in bronzo, 20x12cm, cat. br. 37, precedentemente nella raccolta Mantova-Benavides e poi a San Giovanni di Verdara;

---

<sup>401</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali l'opera è attribuita a Bonifacio Veronese (1487-1554)

<sup>402</sup> L'opera è stata successivamente attribuita a Floriano Ferramola. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 115.

<sup>403</sup> Nel Catalogo del 2002 attribuito a Bartolomeo Bellano. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 57.

<sup>404</sup> Nel Catalogo del 2002 attribuito a Saverio Calzetta. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 58.

- Bertoldo di Giovanni, *L'educazione di Amore nella fucina di Vulcano*, bassorilievo in bronzo, 18,5x25cm, cat. br. 56;
- Scuola veneziana del XVI secolo, *Putto che corre*, bronzo, 11cm, cat. br. 114;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Testa di un satiro*, bronzo, 16cm;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Atlante in ginocchio*, bronzo, 12cm, cat. br. 246<sup>405</sup>;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Lampada in forma di piede con sandalo*, bronzo, 7cm, cat. br. 63;
- Andrea Briosco detto il Riccio, *Seppellimento di Cristo*, mezzorilievo in bronzo, 11x16cm, cat. br. 208;
- Maniera del Riccio, *Cristo al sepolcro*, altorilievo in bronzo, 11x14cm, cat. br. 152;
- Scuola lombarda del XV secolo, *La Natività*, cristallo, 13x9cm, cat. mv. 1, con una cornice in argento successiva;
- Scuola ferrarese del XVI secolo, *Teste di putti*, bassorilievo in bronzo, 4x5cm, cat. br. 225, frammento di decorazione della culatta di una colubrina<sup>406</sup>;
- Scuola veneziana del XVI secolo, *Puttino con un arco*, bronzo, 13 cm, cat. br. 113;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Cavaliere*, bronzo, 15cm, cat. br. 245.

Gallerie dell'Accademia:

- Adriano Van Nieulandt, *La predica del Battista*, tela, 78x113cm, cat. d. 160;
- Leonardo Bramer, *Cerimonie nuziali*, due tavole, 68x50cm ciascuna, cat. d. 148-149<sup>407</sup>;
- Scuola fiamminga del XVI secolo, *Sacra famiglia*, tavola, 89x66cm, cat. d. 138<sup>408</sup>;
- Antonio Moor, *Ritratto di signora*, tela, 96x59 cm, cat. d. 139;
- Scuola tedesca del XVI secolo, *Cristo depresso tra le Marie e San Giovanni*, tavola, 76x58cm, cat. d. 133, originariamente nella Scuola di San Giovanni Evangelista;

---

<sup>405</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali l'opera è attribuita alla maniera di Severo da Ravenna (1476-1543)

<sup>406</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali l'opera è attribuita alla Scuola padovana del XVI secolo.

<sup>407</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali l'opera è attribuita alla maniera di Rembrandt (1606-1669).

<sup>408</sup> Successivamente attribuita a Ambrogio Benson. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 170.

- Ambrogio Benson, *Maddalena che legge*, 46x36cm, cat. d. 134;
- *Il Crocefisso, santi e devoti*, copia da Hans Memling, tela, 84x114cm, cat. d. 129.

Altro:

- Scuola fiamminga del XV secolo, *Il Redentore*, 228x86cm, cat. d. 130, dai depositi demaniali di Palazzo Ducale<sup>409</sup>;
- Daniele Hopfer (attribuito), *San Girolamo*, tavola, 62x49 cm, cat. d. 134, dalla collezione di Giorgio Franchetti;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Lampada in forma di mascherone*, bronzo, 7cm, cat. br. 260, anch'essa dalla collezione di Giorgio Franchetti.

## SALA XIV

Gallerie dell'Accademia:

- Nicola Van Verendael, *Natura morta con teschio*, 1679, tela, 57x39cm, cat. d. 175<sup>410</sup>;
- Tommaso Wyck, *Uno scrittore nel suo studio*, tavola, 28x24cm, cat. d. 168;
- Pietro Molyn il Vecchio, *Paesaggio invernale*, tavola, 1656, 25x46cm, cat. d. 161;
- Maniera di Antonio Van Dyck, *Fanciullo che dorme*, tavola, 23x18cm, cat. d. 146;
- Isacco Van Ostade, *Paesaggio invernale con un canale gelato*, tavola, 45x36cm, cat. d. 165;
- Ary de Vois (attribuito), *Pastore con un fiasco*, rame, 24x18cm;
- Maniera di Antonio Van Dyck, *Ritratto di fanciullo*, tavola, 23x18cm, cat. d. 145;
- Antonio Coypel (attribuito), *Susanna*, rame, 31x43cm;
- Adriano Van Ostade, *Ritratto d'uomo con un berretto*, tavola, 16x14cm, cat. d. 141<sup>411</sup>;
- Scuola fiamminga del XVII secolo, *Danza di maschere*, rame, 26x35cm, cat. d. 188;
- Scuola fiamminga del XVII secolo, *Uva e fichi*, tavola, 27x36cm;

---

<sup>409</sup> Nel Catalogo Generale dei Beni Culturali l'opera è attribuita alla maniera di Giusto di Gand.

<sup>410</sup> Il soggetto dell'opera è da considerare un'*Allegoria della vanità*.

<sup>411</sup> Opera successivamente attribuita a Corneille de Lyon. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 178.

- Cornelio Dvrsart, *Bevitori in una taverna*, tavola, 19x16cm;
- Gherardo Hoet il Vecchio, *Sacrificio a Diana*, tavola, 34x35cm, cat. d. 186;
- Luca Van Valkenborch, *Paesaggio montuoso*, 1582, tavola, 23x33cm, cat. d. 155, probabilmente rimaneggiato da Ermanno Saffleven nel 1630;
- Scuola fiamminga del XVII secolo, *Susine e albicocche*, tavola, 23x36cm;
- Isacco Van Ostade, *Bevitore*, tavola, 10x7cm, cat. d. 162;
- Scuola di Cornelis Van Poelenburgh, *Paesaggio con una cascata*, tela, 32x47cm, cat. d. 153<sup>412</sup>;
- Adriano Van Ostade, *Interno di un'osteria*, tavola, 28x22cm, cat. d. 63;
- Giovanni Steen, *L'alchimista*, 1668, tavola, 71x56cm, cat. d. 170;
- Gabriele Metsu, *Giovane donna che dorme*, tavola, 26x23cm, cat. d. 171;
- Scuola di Cornelis Van Poelenburgh, *Paesaggio con satiri e satiresse*, tela, 35x58cm, cat. d. 151;
- Giovanni Steen, *La preghiera prima del desinare*, tavola, 29x33cm, cat. d. 169;
- Gherardo Berckheyde, *Villaggio con dei mercanti di cavalli*, tela, 39x49cm, cat. d. 185.

## SALA XV

Gallerie dell'Accademia:

- Scuola fiamminga del XVII secolo, *Frutta*, tavola, 35x84cm;
- Maniera di Cristiano Brand, *Paesaggio con un fiume*, tela, 59x69cm, cat. d. 187;
- Paolo Bril, *Veduta del Tempio della Sibilla a Tivoli*, tela, 41x87cm, cat. d. 154<sup>413</sup>;
- Scuola di Gaspare Dughet, *Paesaggio con un bosco*, tela, 61x74cm, cat. d. 152;
- Scuola di Antonio Van Dyck, *Il Crocifisso*, tela, 96x66cm, cat. d. 144;
- Jan Swart (attribuito), *La torre di Babele e il gigante Nembrot*, tavola, 58x75cm, cat. d. 132;
- Pietro Snayers, *Arrivo di soldati di cavalleria in un villaggio*, tela, 50x93cm, cat. d. 182;

---

<sup>412</sup> Nel Catalogo del 2002 l'opera è attribuita ad Adam Elsheimer. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 181.

<sup>413</sup> Nel Catalogo del 2002 l'opera è attribuita a Marten Rijkaert. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 183.

- Maniera di Cristiano Brand, *Paesaggio con degli stagni gelati*, tela, 58x69cm, cat. d. 183<sup>414</sup>;
- Scuola fiamminga del XVII secolo, *Frutta*, tavola, 35x84cm;
- Francesco Werner Tamm, *Un pappagallo e altri animali presso la fontana di un parco*, tela, 44x61cm;
- Guglielmo di Heusch, *Strada campestre*, tela, 65x77cm, cat. d. 157<sup>415</sup>;
- Ermanno Swanevelt, *Paesaggio con una rocca simile al Campidoglio*, tela, 67x131cm, cat. d. 156;
- Iacopo Ochtervelt, *La svenuta*, 1677, tela, 72x84cm, cat. d. 174;
- Guglielmo Van de Velde, *Veduta di mare con dei vascelli*, tela, 48x70cm, cat. d. 184;
- Scuola fiamminga del XVII secolo, *Natura morta*, tela, 79x75cm, cat. d. 178;
- Melchiorre Hondecoeter, *Chioccia coi pulcini*, tela, 77x67cm, cat. d. 179;
- Claes Berchem, *Paesaggio con delle contadine e degli armenti*, tela, 110x84cm, cat. d. 173;
- Melchiorre Hondecoeter, *Il gallo vittorioso*, tela, 77x67cm, cat. d. 180;
- Giovanni Fyt, *Un cane e della cacciagione*, 1649, tela, 74x91cm, cat. d. 176;
- Davide di Coninck, *Uccelli palustri, cacciagione e frutta*, tela, 99x66cm, cat. d. 177.

#### Museo Archeologico:

- Gian Lorenzo Bernini, *Figura allegorica del Nilo*, 1647-1650 ca., terracotta, 42cm, cat. sc. 77;
- Gian Lorenzo Bernini, *Figura allegorica del Rio della Plata*, 1647-1650 ca., terracotta, 44cm, cat. sc. 78;
- Stefano Maderno, *Ercole e il leone nemeo*, 1621, terracotta, 49cm, cat. br. 72<sup>416</sup>;
- Stefano Maderno, *Ercole e Anteo*, 1622, terracotta, 54cm, cat. sc. 81;

---

<sup>414</sup> Nel Catalogo del 2002 l'opera è attribuita ad Adriaen van de Velde. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 199.

<sup>415</sup> L'opera è stata successivamente attribuita a Lodewijck de Vadder. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 186.

<sup>416</sup> Nel Catalogo del 2002 è attribuito a Galeazzo Mondella, detto Moderno. Cfr. Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, cit., pp. 68.

- Scuola padovana del XVI secolo, *Mercurio seduto su di una roccia*, bronzo, 26cm, cat. br. 167;
- Scuola padovana del XVI secolo, *Due alari, ciascuno con due buoi*, bronzi, 20cm ciascuno, cat. br. 24.

Placchette ricevute dal Museo Archeologico nello stesso ordine in cui si inserirono all'interno della vetrina:

1. Arte gotica del XV secolo, *Madonna col Bambino*.
2. Arte gotica del XV secolo, *L'ultima cena*.
3. Nicolò Fiorentino, *Il Crocifisso*.
4. Giovanni da Pisa, *Madonna col Bambino tra due candelabri*.
5. Moderno, *Caccia al leone*.
6. Id., *Madonna col Bambino e due Santi*.
7. Id., *Cristo al sepolcro*.
8. Id., *La Pietà*.
9. Id., *Ercole e Anteo*.
10. Id., *Ercole e Nesso*.
11. Moderno, *Ercole e il leone nemeo*.
12. Id., *Agosto e la Sibilla*.
13. Moderno, *Cristo depresso*.
14. Id., *Ercole e Gerione*.
15. Moderno, *San Girolamo*.
16. Id., *Ercole e il leone nemeo*.
17. Moderno, *San Girolamo*.
18. Vittor Camelio, *Sacrificio*.
19. Vittor Camelio, *Battaglia*.
20. Attribuito al Camelio, *Trionfo di Tito*.
21. Caradosso, *Scena marittima*.
22. Attribuito al Caradosso, *Un trionfatore*.
23. Scuola lombarda del XVI secolo, *Madonna col Bambino*.
24. Mellioli, *Orfeo*.
25. Scuola lombarda del XVI secolo, *Madonna col Bambino e due angeli*.
26. Scuola italiana del XVI secolo, *Trionfo romano*.

27. Andrea Briosco detto il Riccio, *Apollo e Marsia*.
28. Id., *Battaglia*.
29. Id., *Sacrificio pagano*.
30. Id., *Allegoria della fama*.
31. Id., *Allegoria della Calunnia*.
32. Arte italiana del XVI secolo avanzato, *Nettuno*.
33. Arte italiana del XVI secolo avanzato, *Trionfo di Afrodite*.
34. Leone Leoni, *Trionfo di Andrea Doria a guisa di Nettuno*.
35. Arte italiana del XVI secolo, *Laocoonte*.
36. Arte italiana del XVI secolo, *Vulcano, Venere e amore*.
37. Arte italiana del XVI secolo, *Gruppo di cavalieri*.
38. Valerio Belli, *Presentazione al Tempio*.
39. Id., *Cattura di Cristo*.
40. Id., *Cacciata dei mercanti*.
41. Id., *Battaglia*.
42. Id., *Natività*.
43. Arte italiana del XVI secolo, *Battaglia*.
44. Arte tedesca del XVI secolo, *Baccanale*.
45. Arte tedesca del XVI secolo, *Baccanale*.
46. Arte di tardo XVI secolo, *La prudenza*.

## ILLUSTRAZIONI



Fig. 1. Stanza del Rinascimento italiano al Kaiser-Friedrich Museum di Berlino, 1920 ca.



Fig. 2. Stanza del XV secolo italiano al Kaiser-Friedrich Museum di Berlino, 1920 ca.



Fig. 3. Holden Room al Cleveland Museum of Art, 1919.



Fig. 4. Il progetto della cité industrielle di Tony Garnier, 1918-1919.

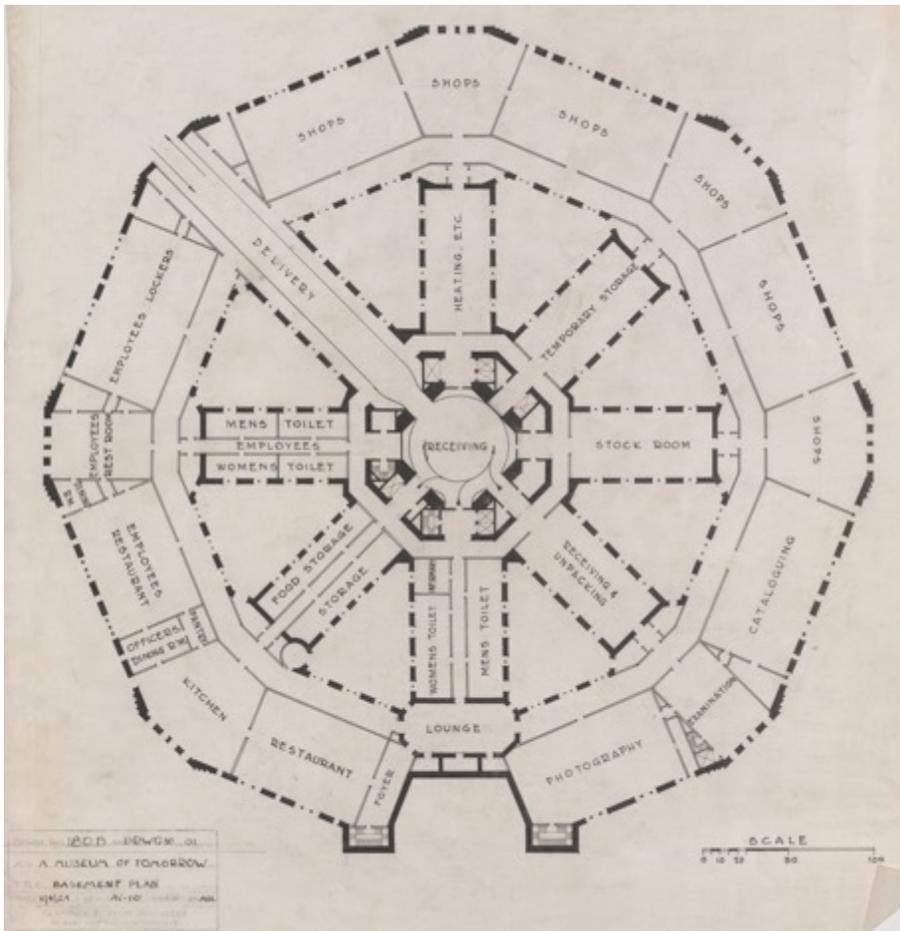


Fig. 5. Progetto di Clarence Stein per il *Museum of Tomorrow*.

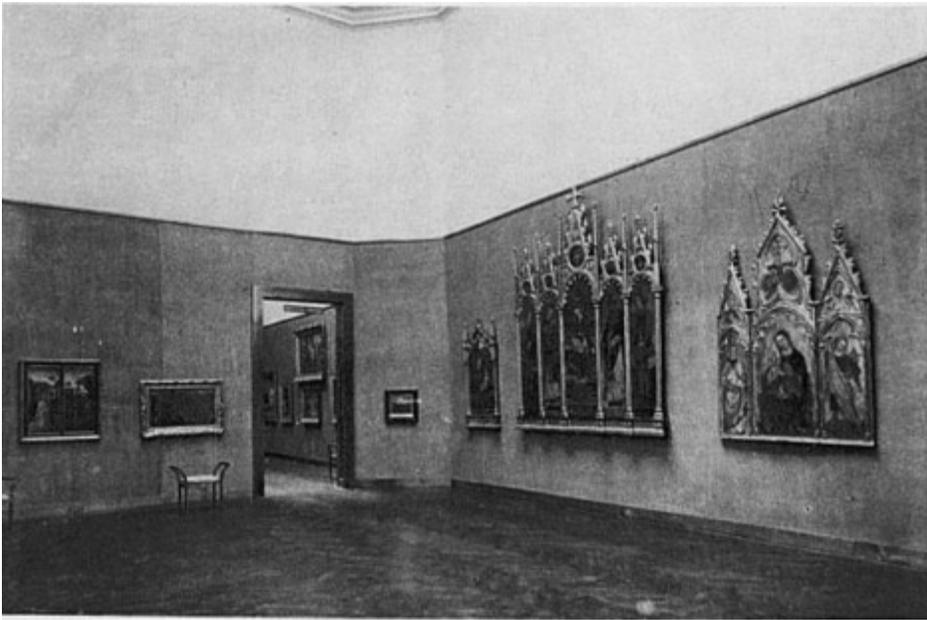


Fig. 6. Sala destinata al pubblico alla Galleria Sabauda di Torino allestita da Guglielmo Pacchioni.



Fig. 7. Sala destinata agli studiosi alla Galleria Sabauda di Torino allestita da Guglielmo Pacchioni.

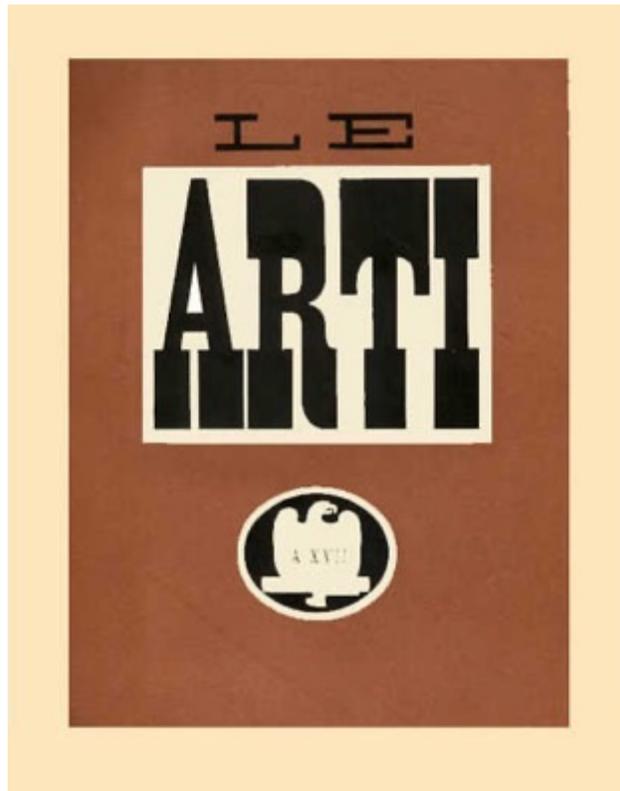


Fig. 8. Copertina della rivista «Le Arti» (1938-1943)

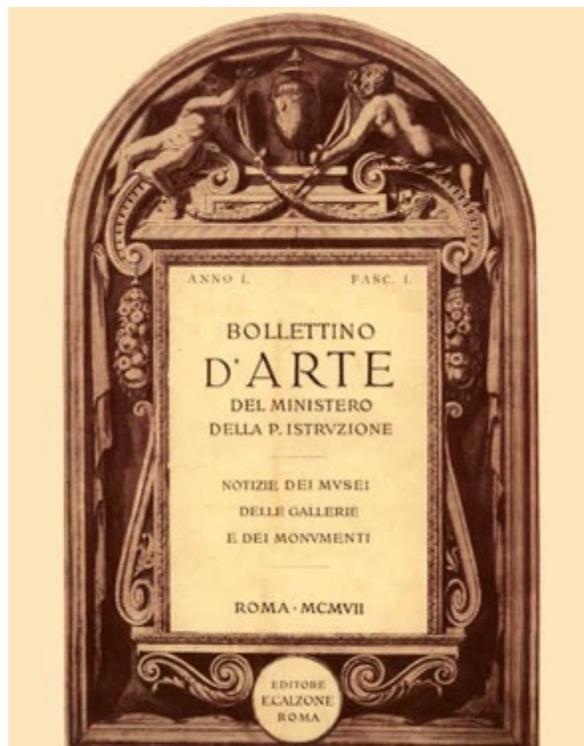


Fig. 9. Copertina della rivista «Bollettino d'Arte» (serie I, 1907-1920)

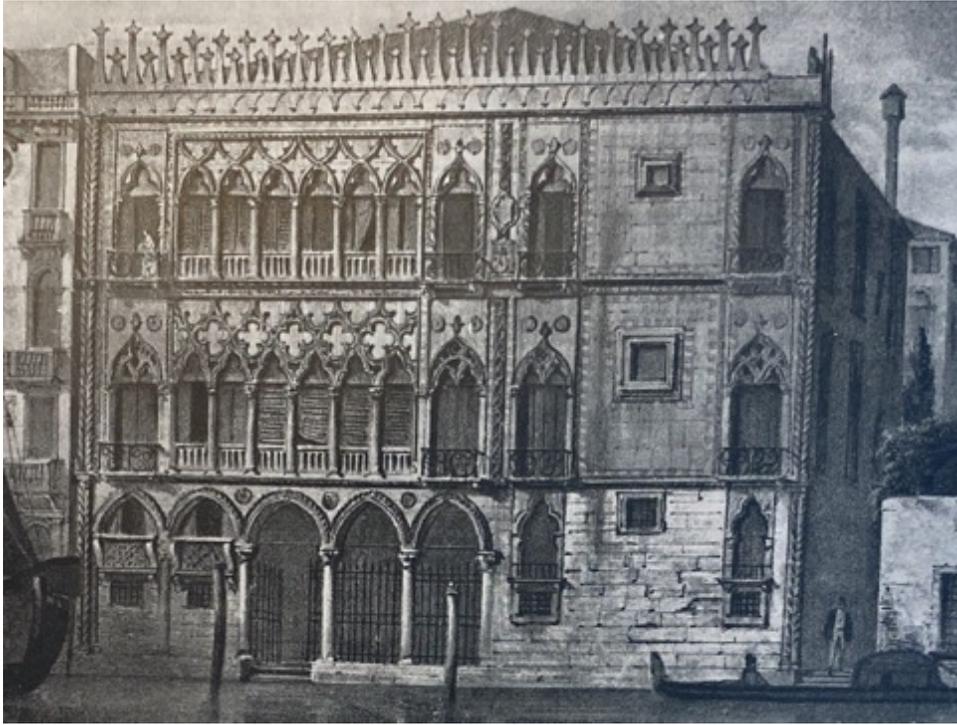


Fig. 10. Facciata della Ca' d'Oro prima degli interventi di Gian Battista Meduna.

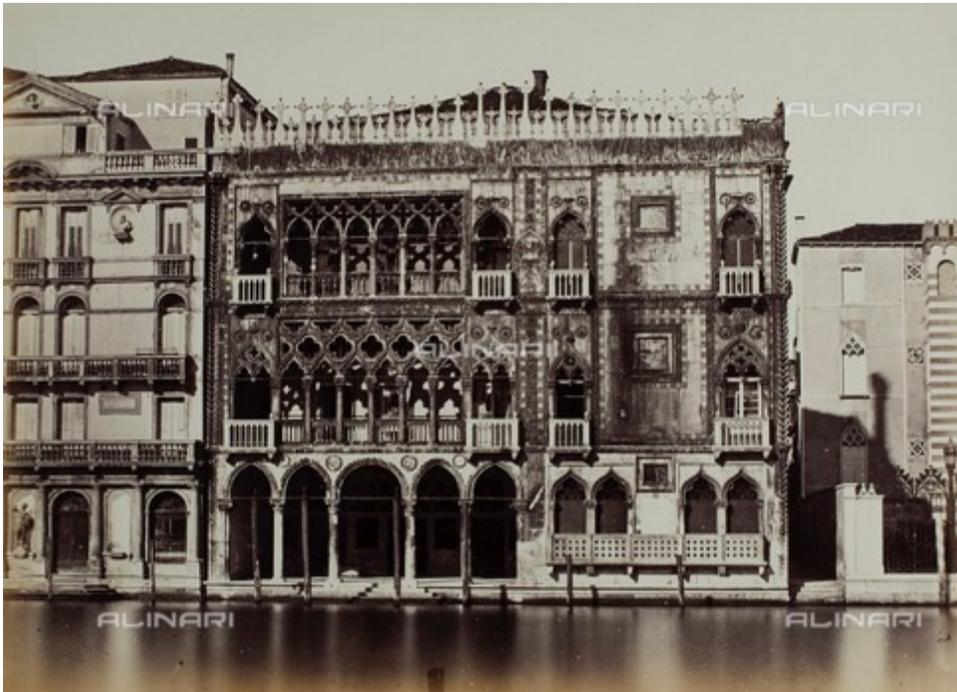


Fig. 11. Facciata della Ca' d'Oro dopo gli interventi di Meduna.

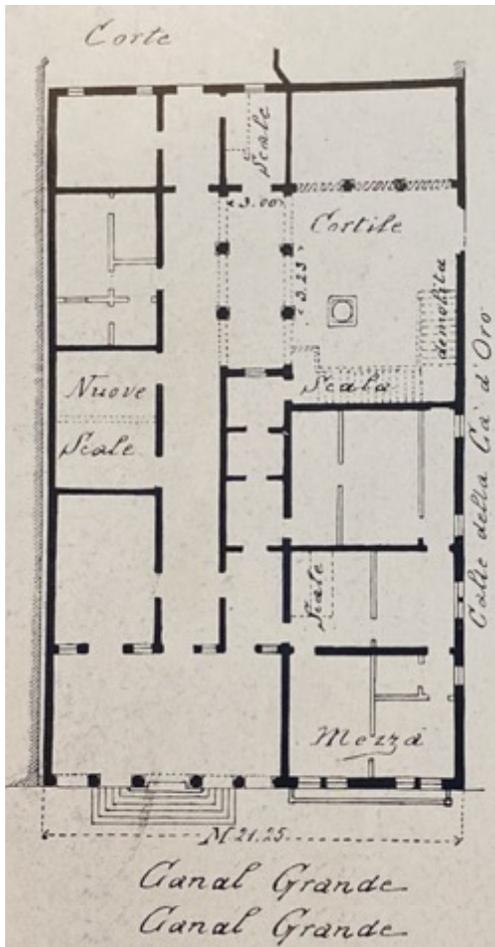


Fig. 12. Pianta del piano terra prima del restauro di Giorgio Franchetti.

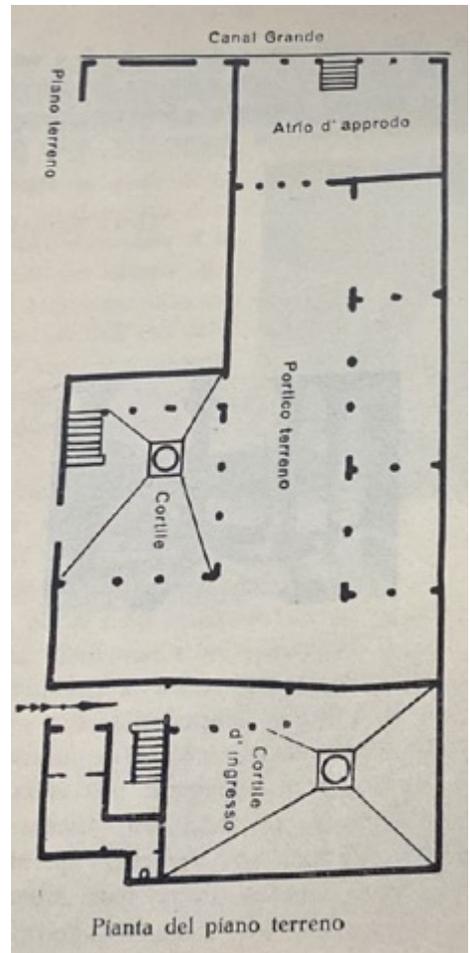


Fig. 13. Pianta del piano terra dopo il restauro di Giorgio Franchetti.

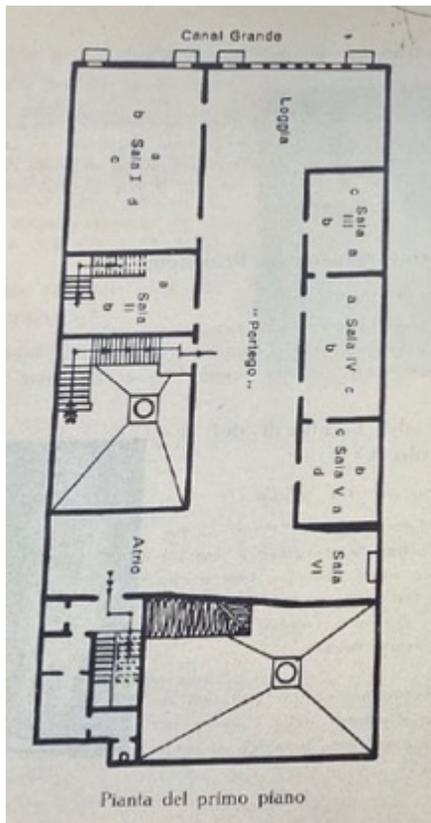


Fig. 14. Pianta del primo piano dopo il restauro di Giorgio Franchetti.

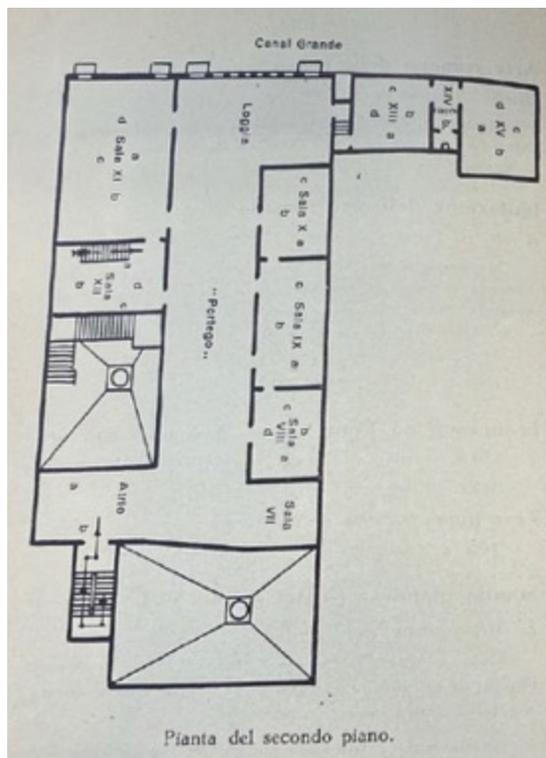


Fig. 15. Pianta del secondo piano dopo il restauro di Giorgio Franchetti.



Fig. 16. Il Palazzo Duodo Giusti e la Ca' d'Oro.



Fig. 17. La facciata della Ca' d'Oro.



Fig. 18. La riva d'approdo della Ca' d'Oro.



Fig. 19. Il cortiletto all'ingresso del museo fotografato negli anni Venti del Novecento.



Fig. 20. Portico al pianterreno della Ca' d'Oro.



Fig. 21. Atrio verso la riva di sbarco fotografato negli anni Venti del Novecento.



Fig. 22. Il portico al pianterreno visto dall'alto.



Fig. 23. Particolare del rivestimento parietale in marmo del portico al pianterreno.



Fig. 24. Particolare del pavimento musivo al pianterreno.



Fig. 25. Cippo funerario dedicato a Giorgio Franchetti.



Fig. 26. La scala scoperta e la vera da pozzo realizzata da Bartolomeo Bon, fotografia degli anni Venti del Novecento.



Fig. 27. La vera da pozzo realizzata da Bartolomeo Bon.



Fig. 28. Portego del primo piano dopo l'allestimento degli anni Venti.

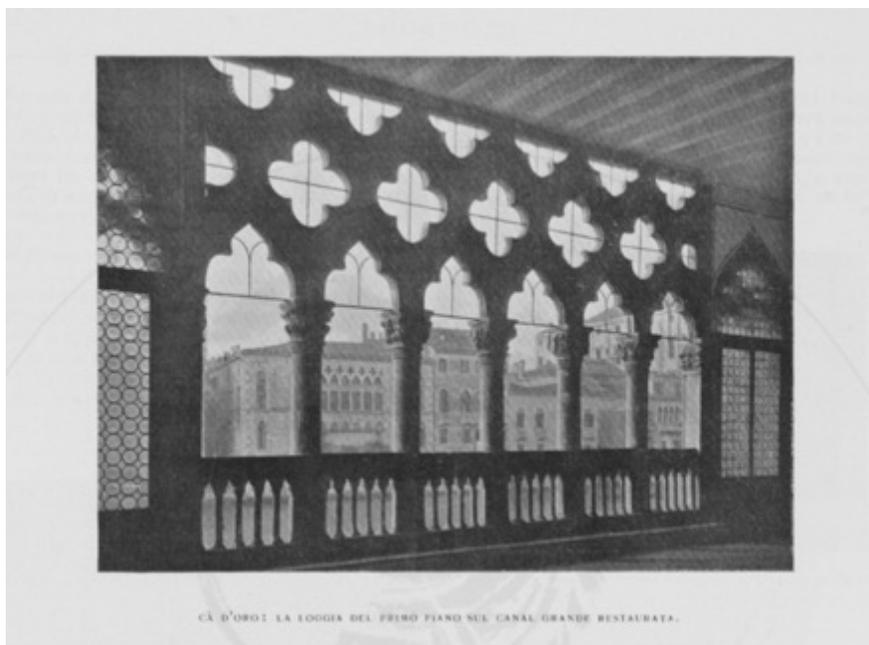


Fig. 29. Loggia del primo piano.



Fig. 30. La decorazione dell'androne della loggia al primo piano a seguito dell'allestimento degli anni Venti.



Fig. 31. Il Salone d'angolo al primo piano (Sala I), fotografato a seguito dell'allestimento degli anni Venti.

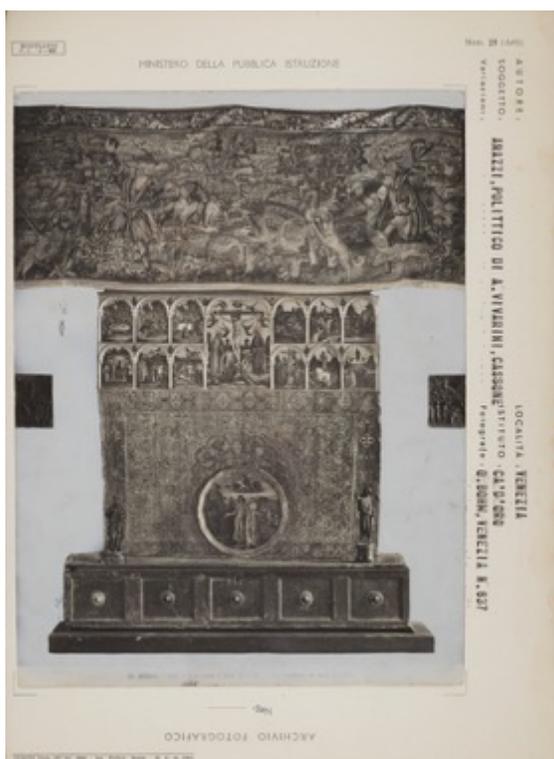


Fig. 32. Particolare di una parete della Sala I con il Polittico di Vivarini.



Fig. 33. Particolare di una parete della Sala I.



Fig. 34. Particolare di una parete della Sala I.



Fig. 35. Sala II con la scala quattrocentesca dell'Agnella.



Fig. 36. Scala dell'Agnella conservata al Museo Correr.



Fig. 37. Sala III, chiamata anche Sala delle sculture.



Fig. 38. Sala dal soffitto dorato.



Fig. 39. Particolare del soffitto dorato proveniente da Palazzo Faccanon.

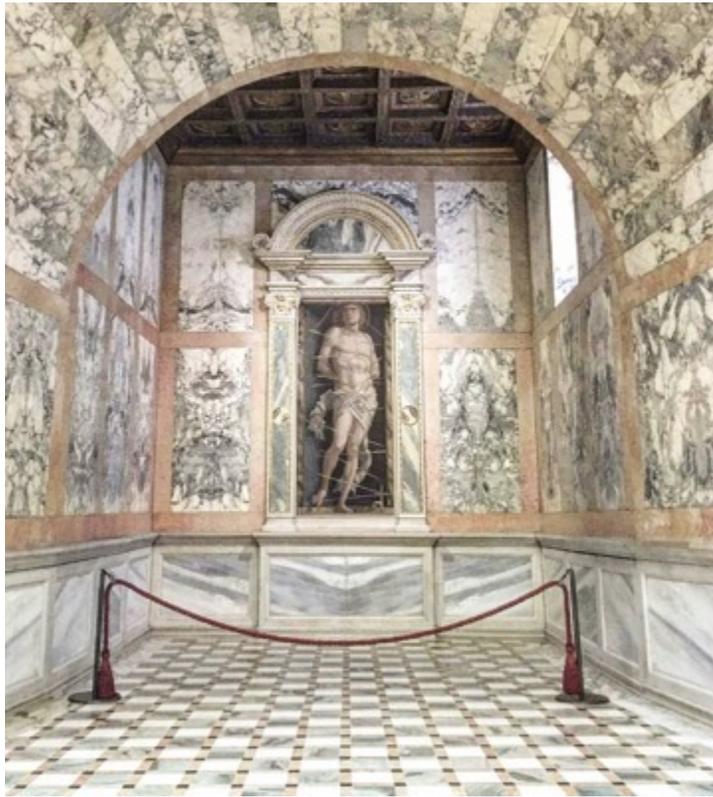


Fig. 40. La Cappella del *San Sebastiano* di Andrea Mantegna.



Fig. 41. Sala VIII.



Fig. 41. Sala IX con il soffitto del Falconetto.



Fig. 43. Particolare del soffitto del Falconetto.



Fig. 44. Sala X.



Fig. 45. Salone d'angolo al secondo piano (Sala XI).



Fig. 46. Sala della scala quattrocentesca al secondo piano (Sala XII).



Fig. 47. Arazzo fiammingo con la storia di Salomone.



Fig. 48. Paris Bordone, *Venere dormiente e un amorino in un paesaggio*, tela, 86x137cm, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.



Fig. 49. Andrea Mantegna,  
*San Sebastiano*, tempera su  
tela, Galleria Giorgio  
Franchetti alla Ca' d'Oro.



Fig. 50. Particolare con  
l'iscrizione latina del *San  
Sebastiano*.



Fig. 51. Sala dedicata al Belgio alla Galleria di Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia, secondo quarto del XX secolo.



Fig. 52. Sala dedicata alla Francia alla Galleria di Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia, secondo quarto del XX secolo.



Fig. 54. Sala dedicata a Favretto alla Galleria di Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia, secondo quarto del XX secolo.

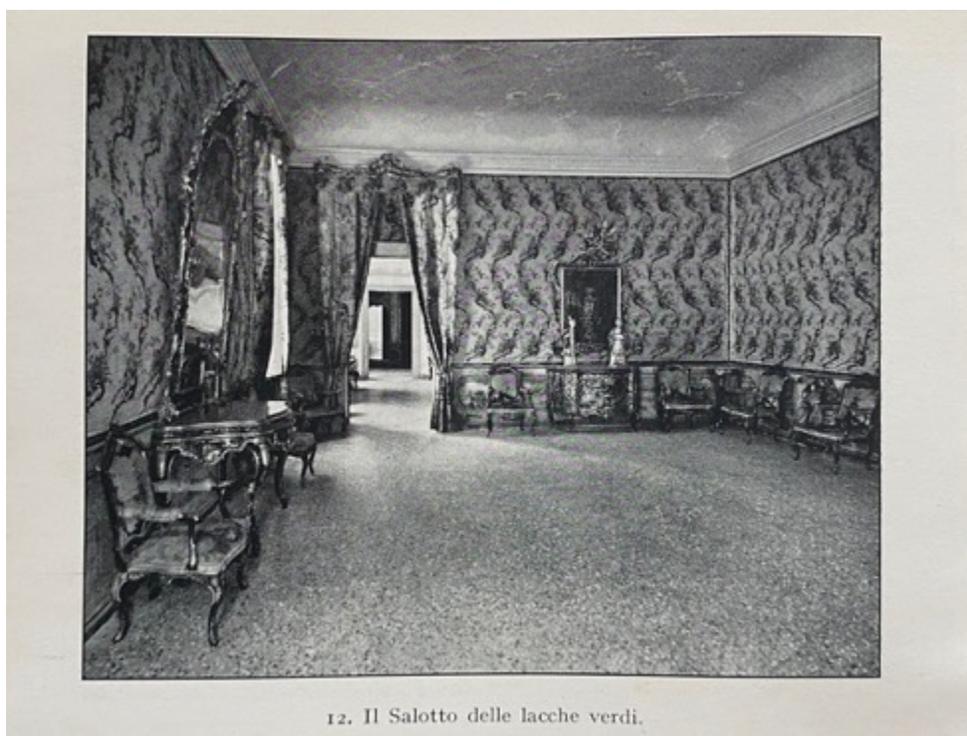


Fig. 54. Sala del trono a Ca' Rezzonico, allestimento di Giulio Lorenzetti e Nino Barbantini, Venezia, anni '30 del Novecento.



9. Il « Portego » di mezzo.

Fig. 55. Portego di mezzo a Ca' Rezzonico, allestimento di Giulio Lorenzetti e Nino Barbantini, Venezia, anni '30 del Novecento.



12. Il Salotto delle lacche verdi.

Fig. 56. Salotto delle lacche verdi a Ca' Rezzonico, allestimento di Giulio Lorenzetti e Nino Barbantini, Venezia, anni '30 del Novecento.



Fig. 58. Sala X delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, 1911 ca.



FIG. 5 - VENEZIA, GALLERIE DELL'ACCADEMIA: PRIMO SALONE DELL'ATTUALE SISTEMAZIONE

Fig. 59. Primo salone delle Gallerie dell'Accademia dopo l'allestimento di Carlo Scarpa, Venezia.



Fig. 57. Sala di Sant'Orsola alle Gallerie dell'Accademia di Venezia allestita da Gino Fogolari.



Il Museo Correr nel 1930. Sala dei dipinti del secolo XVI.

Fig. 60. Sala dei dipinti del XVI al Museo Correr, Venezia, 1930.



Il Museo Correr nel 1930. Sala trecentesca con pitture medievali, affreschi, sculture in legno e in marmo.

Fig. 61. Sala trecentesca al Museo Correr, Venezia, 1930.



Fig. 62. Depositi dei dipinti al Museo Correr di Venezia negli anni '50 del Novecento.

## BIBLIOGRAFIA

*A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, a cura di A. Varni, Ravenna, Longo Angelo, 2002.

*Actes du XXII Congrès international d'histoire de l'art*, (Bruxelles, 20-29 settembre 1930), Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1930.

*Actes du Congrès international d'histoire de l'art organisé par la Société de l'Histoire de l'art français*, (Parigi, 26 settembre-5 ottobre 1921), Parigi, Presses universitaires de France, 1923.

*Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena, F.C. Panini, 2008

Agosti, Giacomo, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università, 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996.

Apollonj, Bruno Maria, *Recenti criteri di organizzazione dei musei*, in «Architettura», 10, XIII, 1935, pp. 573-587.

Argan, Giulio Carlo, *Il museo come scuola*, in «Comunità», 3, 1949, pp. 64-66.

*Atti del X Congresso internazionale di Storia dell'Arte in Roma: l'Italia e l'arte straniera*, (Roma, 16 ottobre 1912), Roma, Maglione & Strini, 1922.

Augusti, Adriana, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, Milano, Electa, 2002.

Baker, Malcolm, *Bode and the museum display. The arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington response*, in *Kennerschaft. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode*, a cura di T.W. Gaehtgens, P.K. Schuster, Berlino, Mann, 1996, pp. 143-153.

Barbantini, Nino, *Il museo orientale di Venezia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1954.

Barbantini, Nino, *Il R. Museo orientale di Venezia*, Roma, La Libreria dello Stato, 1939.

Barbantini, Nino, *La Galleria internazionale d'arte moderna a Venezia*, Milano, Treves, 1927.

Barbantini, Nino, *Scritti d'arte: inediti e rari*, Venezia, Fondazione Cini, 1953.

Baroni, Enrico Mario, *Per un fastigio di bellezza veneziana (Lettera aperta di Ugo Ojetti)*, in «Il Popolo d'Italia», 24 ottobre 1919

Basso Peressut, Luca, *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milano, Lybra Immagine, 2005.

Beltrami, Luca, *Giacomo Boni: con una scelta di lettere e un saggio bibliografico*, Milano, Allegretti, 1926.

Bignami, Silvia, Rusconi, Paolo, *Le arti e il fascismo. Italia anni Trenta*, in «Art e Dossier», 291, 2014.

Bode, Wilhelm, *The Berlin Renaissance Museum*, in «Fortnightly Review», 50, 1891, pp. 506-515.

Boni, Giacomo, *Ca' d'Oro*, in «Architettura e Arti decorative», 11-12, 1924-1925, pp. 481-490.

Borghi, Barbara Clara, *Una "significant form" svelata. L'allestimento della mostra Italian Art alla Royal Academy nella Londra del 1930*, in «Altre modernità», 5, 2011, pp. 13-25.

Boschieri, Giacomo, *Le vicende storiche della Ca' d'Oro nel V centenario del suo compimento*, in «Rivista di Venezia», XII, 9, 1933, pp. 415-432.

«Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts», I, 1926.

«Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts», XIII, 1931.

Canali, Ferruccio, *Giacomo Boni e Corrado Ricci 'amicissimi' tra Roma e Venezia: Questioni di archeologia, conservazione e restauro dei monumenti nell'Italia unita (1898-1925)*, in «Studi Veneziani», 66, 2012, pp. 575-656.

Catalano, Maria Ida, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro, e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi, 2013.

Catalano, Maria Ida, Cecchini, Silvia, *L'aura dei materiali: "Le Arti" tra mostre e restauri (1938-1943)*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, atti del convegno di studi (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 dicembre 2012), a cura di N. Barella, R. Cioffi, Napoli, Luciano Editore, pp. 331-358.

Carletti, Lorenzo, Giometti, Cristiano, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-1940)*, Roma, Carocci, 2016.

Cavarocchi, Francesca, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la politica culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010.

Cavicchioli, Sonia, *Il museo dello storico dell'arte: Adolfo Venturi e l'origine dei musei nell'Italia unita*, in *L'Italia dei musei 1860-1960. Collezioni, Contesti, Casi di studio*, a cura di S. Costa, P. Callegari, M. Pizzo, Bologna, Bologna University Press, 2018, pp. 193-201.

Cecchetti, Bartolomeo, *La facciata della Ca' d'Oro dello scalpello di Giovanni e Bartolomeo Buono*, in «Archivio Veneto», 31, 1886, pp. 201-204.

Cecchini, Silvia, *Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale di studi

(Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze, Nardini Editore, 2005, pp. 81-94.

Cecchini, Silvia, *Il musée vivant di Henri Focillon*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Ricardi, Roma, Campisano, 2014, pp. 47-54.

Centelli, Attilio, *La Ca' d'Oro restaurata da Giorgio Franchetti*, in «L'Illustrazione italiana», 2 agosto 1896.

Chiodo, Antonella, *Due ferraresi a Venezia. Vittorio Cini, Nino Barbantini e la loro idea di collezione*, in *Lo specchio del gusto. Vittorio Cini e il collezionismo d'arte antica del Novecento*, atti del convegno (Venezia, 14 novembre 2017), a cura di M. Barbero, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 47-73.

Codello, Renata, *Venezia: La Grande Accademia. Architettura e restauro*, Milano, Electa, 2007.

Concina, Elisabetta, *Camillo Boito consulente di Giorgio Franchetti. Una lettera inedita sul restauro del porticato d'approdo della Ca' d'Oro di Venezia*, in «MDCCC 1800», 9, 2020, pp. 153-163.

Concina, Elisabetta, *Il palagio traforato: la Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, Padova, Il poligrafo, 2019.

*Corrado Ricci: storico dell'arte tra esperienza e progetto*, a cura di D. Domini, A. Emiliani, Ravenna, Longo, 2004.

Cremonini, Claudia, *Ca' d'Oro «Poema del marmo» Tra collezionismo e museografia. La raccolta di sculture del museo: genesi, allestimenti e acquisizioni*, in *Da Donatello a Alessandro Vittoria 1450-1600*, a cura di C. Cremonini, T. Bergamo Rossi, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 19-38.

Curran, Kathleen, *The invention of the American art museum. From Craft to Kulturgeschichte, 1870-1930*, Los Angeles, The Getty research institute, 2016.

Curzi, Valter, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, 21 dicembre 2005-19 febbraio 2006), a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bologna, Bologna University Press, 2005, pp. 185-198.

Cutullè, Alice, *Gino Fogolari e la difesa del patrimonio artistico veneziano: dai provvedimenti durante le guerre alle restituzioni viennesi*, in *Arte e guerra. Storie dal Risorgimento all'età contemporanea*, atti del convegno (Padova, 3-5 febbraio 2020), a cura di C. Bajamonte, M. Nezzo, Padova, Il Poligrafo, 2021, pp. 81-94.

Cutullè, Alice, *Gino Fogolari. Una vita in difesa del patrimonio artistico*, Padova, Il Poligrafo, 2022.

*Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti: collezionismi alla Ca' d'Oro*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 30 maggio-24 novembre 2013), a cura di C. Cremonini, F. Fergonzi, Roma, MondoMostre, 2013.

Damerini, Gino, *D'Annunzio a Venezia*, Milano, Mondadori, 1943.

Dana, Cotton, John, *Une opinion américaine*, in «*Mouseion*», 3, VIII, 1929, pp. 191-192.

De Santis, Annamaria, Marotta, Giorgia, *Cesare Brandi: Cronache e recensioni delle attività espositive tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta del Novecento. Aspetti e metodologie*, in «*Studi di Memofonte*», 6, 2011, pp. 91-120.

Dewey, John, *L'arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

Donaglio, Monica, *Un esponente dell'élite liberale: Pompeo Molmenti, politico e storico di Venezia*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2004.

Dragoni, Patrizia, *Accesible à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 11, 2015, pp. 149-221.

Dragoni, Patrizia, *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze, Edifir, 2010.

Ducci, Annamaria, *Europe and the artistic patrimony of the interwar period, The International Institute for Intellectual Cooperation at the League of Nations*, in *Europe in crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917-1957*, a cura di M. D'Auria, M. Hewitson, New York, Berghahn Books, 2012, pp. 227-242.

Ducci, Annamaria, *Henri Focillon: l'arte popolare e le scienze sociali*, in «Annali di Critica d'Arte», 2, 2006, pp. 341-377.

Ducci, Annamaria, *Le musée d'art populaire contre le folklore. L'Institut International de Coopération Intellectuelle vers le Congrès de Prague*, in «Revue germanique internationale», 21, 2015, pp. 133-148.

Ducci, Annamaria, *Mouseion, una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, in «Annali di Critica d'Arte», 1, 2005, pp. 287-313.

Ducci, Annamaria, *The French Museum as a Paradigm of Europe's Crisis. Some reflections on Paul Valéry's writings*, in *The Space of Crisis. Shifting Spaces and ideas of Europe. 1914-1945*, a cura di V. Dini, M. D'Auria, New York, Peter Lang S.A, 2013, pp. 29-46.

E.R.A., *The Art Congress in Paris*, in «The Metropolitan Museum of Arts Bulletin», 16, XII, 1921, pp. 255-257.

Failla, Maria Beatrice, *Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze, Edifir, 2018.

Fantino, Fabrizio, *Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti (1894-1902). Uno Jahrbuch per i musei italiani tra catalogazione ed erudizione documentaria*, in «Annali di Critica d'Arte», IX, 2013.

Favaron, Giovanna, *Le esposizioni d'arte negli anni Trenta. Venezia e il contesto nazionale*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2014-2015, relatrice Maria Chiara Piva.

Fagone, Vittorio, *Arte, politica e propaganda in Italia negli anni Trenta*, in *Istituzioni politiche e culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 93-106.

Ferro, Chiara, *Restaurare, ripristinare, abbellire...episodi veneziani di Giovanbattista Meduna e Federico Berchet*, in *La città degli ingegneri*, a cura di F. Cosmai, S. Sorteni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 107-119.

Fiorio, Maria Teresa, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Pearson Italia, 2018.

*Focillon e l'Italia*, atti del convegno (Ferrara, 16-17 aprile 2004), a cura di A. Ducci, A. Thomine, R. Varese, Firenze, Le Lettere, 2007.

Fogolari, Gino, *Inaugurazione della R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro*, in «Cronaca delle Belle Arti» supplemento al «Bollettino d'Arte», VIII, 1927, pp. 378-384.

Fogolari, Gino, *La Ca' D'Oro*, in «Le Tre Venezie», II, 1927, pp. 16-21.

Fogolari, Gino, *Le Gallerie Di Venezia*, Milano, Garzanti, 1949.

Fogolari, Gino, *Le Regie Gallerie Dell'Accademia Di Venezia. Catalogo a cura della direzione*, Bologna, Apollo, 1924.

Fogolari, Gino, *Le RR. Gallerie Dell'Accademia Di Venezia*, Roma, La Libreria Dello Stato, 1934.

Fogolari, Gino, *Regia Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia*, Roma, La Libreria dello Stato, 1936.

Fogolari, Gino, *Scritti d'arte*, Milano, U. Hoepli, 1946.

Fogolari, Gino, *The Giorgio Franchetti gallery in the Ca' d'Oro in Venice: 100 illustrations*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956.

Franco, Tiziana, Varanini, Gian Maria, *Bella Venezia, non ti lascio più. Formazione e carriera di Gino Fogolari*, in *Altrove, non lontano*, a cura di G. Tomasella, Padova, Il Prato, 2007, pp. 153-170.

Gamba, Carlo, *La Ca' D'Oro e la collezione Franchetti*, in «Bollettino d'arte», XI-XII, 1916, pp. 321-344.

García Bascón, Antonio José, *La conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento*, tesi di dottorato, Universidad de Granada, a.a. 2016-2017, relatore Ignacio Hernares Cuéllar.

Gazzola, Piero, *Il pensiero critico di Ugo Nebbia*, in «Arte Lombarda», 12, 1, 1967, pp. 91-102.

Gilman, Benjamin Ive, *Museum Fatigue*, in «The Scientific Monthly», 1, II, 1916, pp. 62-74.

*Gino Fogolari: alcuni scritti d'arte*, a cura di G. Fogolari, S. Fogolari, Trento, Edizioni V.D.T.T., 1974.

Gioli, Antonella, *Ragghianti. I musei e la museologia*, in «Predella», Italia, 2012, <<http://www.predella.it/archivio/index2130>>.

Giovannoni, Gustavo, *Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne*, in «Museum», 25-26, I-II, 1934, pp. 17-23.

Goy, Richard John, *La fabbrica della Ca' d'Oro*, in *Dal Medioevo al tardo Rinascimento: ricerche del costruire a Venezia*, a cura di S. Connell, Venezia, Canal Libri, 1993, pp. 93-157.

Grassi, Liliana, *Camillo Boito*, Milano, Il Balcone, 1959.

Grassi, Liliana, *L'intuizione moderna nel pensiero di Camillo Boito*, in «Casabella-continuità», 208, 1955, pp. 70-78.

Haskell, Francis, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano, Skira, 2008.

Hauteœur, Louis, *Architecture et organization des musées*, in «Museum», 23-24, III-IV, 1933, pp. 5-29.

Herrero Delavenay, Alicia, Sanz Díaz, Carmen, *La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo*, in «Revista de Museología», 59, 2014, pp. 80-89.

Huber, Antonella, *Il Museo Italiano. La trasformazione degli spazi storici in spazi espositivi*, Milano, Lybra, 1997.

*Il suicidio del bar. Giorgio Franchetti*, in «Gazzetta di Venezia», 19 dicembre 1922.

*Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, a cura di D. Lacagnina, Palermo, Edizioni di passaggio, 2011.

Isnenghi, Mario, *L'educazione dell'italiano: il fascismo e l'organizzazione della cultura*, Bologna, Cappelli, 1979.

Jamin, Jean-Baptiste, *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 15, 2017, pp. 73-101.

Kannès, Gianluca, *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», 1, II, 2011, pp. 70-79.

Kimball, Fiske, *The modern museum of art*, in «The Architectural Record», 66, 1929, pp. 559-580.

Kimball, Fiske, *Planning the art museum*, in «The Architectural Record», 66, 1929, pp. 581-590.

*L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, a cura di G. Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2006.

*L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, a cura di C. Beltrami, Venezia, Marsilio, 2002.

*La Ca' d'Oro con i suoi tesori d'arte aperta al pubblico*, in «Il Corriere della Sera», 19 gennaio 1927.

*La cinématographie au service des Musées et des Monuments d'art*, in «Museum», 25-26, 1934, pp. 156-160.

*La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno (Roma 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma, Campisano Editore, 2013.

*La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, Venezia, C. Ferrari, 1929.

*La Galleria Internazionale d'Arte Moderna della città di Venezia*, a cura di G. Mariacher, Venezia, C. Ferrari, 1938.

*La inaugurazione della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro*, in «Gazzetta di Venezia», 18 gennaio 1927.

*Le catalogue des musées*, in «Museum», 2, 1927, pp.116-133.

*Le stagioni dell'ingegnere Ferdinando Forlati. Un protagonista del restauro nelle Venezie del Novecento*, a cura di S. Sorteni, Padova, Il Poligrafo, 2017.

Levi, Cesare Augusto, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal XIV secolo ai nostri giorni*, Venezia, Ferdinando Ongania, 1900.

Lerda, Martina, *La politica museale dopo l'Unità: l'introduzione dell'ingresso a pagamento nei musei statali (1860-1875)*, tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 2009-2010, relatori Antonella Gioli, Ettore Spalletti.

Lorente, Jesús Pedro, *Les Musées d'art modern ou contemporain. Une exploration conceptuelle et historique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010.

Lorenzetti, Giulio, *Ca' Rezzonico*, Venezia, Ferrari, 1936.

Malvano, Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bellati Boringhieri, 1988.

Manfren, Priscilla, *Gli scritti giovanili di Nino Barbantini: una visione d'insieme*, in *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A*, Milano, Scalpendi Editore, 2019, pp. 303-326.

Masi, Alessandro, *Giuseppe Bottai: la politica delle arti, scritti 1918-1943*, Roma, Libreria dello Stato, 2009.

Mariarcher, Giovanni, *Bono, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, 1971. <[https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-bono\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-bono_%28Dizionario-Biografico%29/)>

Mariarcher, Giovanni, *Bono, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 12, 1971.  
<[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bono\\_res-85b694fb-87e8-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bono_res-85b694fb-87e8-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/)>

Mariarcher, Giovanni, *Ca' Rezzonico, guida illustrata*, Venezia, Alfieri, 1966.

Mazzanti, Anna, *Note di museologia veneziana: il ruolo di Angelo Conti funzionario presso le Gallerie dell'Accademia*, in «Saggi e memorie di storia dell'art», 26, 2002, pp. 431-457.

McCabe, James, *L'aménagement des vitrines et la fatigue des visiteurs*, in «Mouseion», 19, III, 1932, pp. 86-89.

Menichelli, Claudio, *Ferdinando Forlati*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Architetti (1904-1974)*, Bologna, Bologna University Press, 2011, pp. 269-274.

Meyer, Susanne Adina, *L'Italia e l'arte straniera. Temi, polemiche e prospettive del X Congresso internazionale di storia dell'arte (Roma 1912)*, in «Annali di Critica d'Arte», IX, 2013, pp. 333-346.

Molmenti, Pompeo, *Ca' d'Oro o Ca' Doro?*, in «Arte e Storia», IV, 2, 1909, pp. 33-36.

Molmenti, Pompeo, *La Ca' d'Oro*, in «Nuova Antologia», 268, 1916, pp. 385-390.

Moschini Marconi, Sandra, *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro: Venezia*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.

Moschini, Vittorio, *Nuova sistemazione delle Gallerie dell'Accademia*, in «Bollettino d'Arte», 1, 1948, pp. 85-90.

Moschini, Vittorio, *Nuove sale annesse alla Ca' d'Oro*, in «Bollettino d'Arte», 6, 1929, pp. 172-180.

Moschini, Vittorio, *Nuovi allestimenti alle Gallerie di Venezia*, in «Bollettino d'Arte», 1, 1957, pp. 74-82.

Mottola Molfino, Alessandra, *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1992.

«Mouseion», 10, I, 1930.

«Mouseion», 11, II, 1930.

«Mouseion», 12, III, 1930.

«Mouseion», 27-28, III-IV, 1934.

«Mouseion», 31-32, III-IV, 1935.

*Musei e mostre tra le due guerre*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», numero monografico a cura di S. Cecchini, P. Dragoni, 14, 2016.

*Musei locali: luoghi e musei*, atti del convegno (Roma, 14-16 ottobre 1987), a cura di E. Borsellino, Roma, Guidotti, 1990.

*Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno (Feltre, 8-9 giugno 2001), a cura di F. Lanza, Feltre, Comune di Feltre, 2003.

*Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art*, atti della conferenza internazionale di studi (Madrid, 28 ottobre-4 novembre 1934), a cura di Office International des musées, Parigi, Les Presses Modernes, 1935.

*Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno internazionale di studi (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova, Sagep, 2020.

Nebbia, Ugo, *Cronache veneziane. Il barone Franchetti e la Ca' d'Oro*, in «Emporium», LVII, 338, 1923, pp. 126-131.

Nebbia, Ugo, *La raccolta Franchetti e la Ca' d'Oro*, in «Emporium», LXV, 387, 1927, pp. 169-184.

Nepi Scirè, Giovanna, *Restauri della Ca' d'Oro*, in *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen*, a cura di D. Dombrowski, Weimar, VDG, 2001, pp. 22-27.

Nezzo, Marta, *Arte come memoria. Il patrimonio artistico veneto e la Grande Guerra*, Padova, Il Poligrafo, 2016.

Nezzo, Marta, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia*, Padova, Il Poligrafo, 2016.

Nicita, Paola, *Il museo negato. Palazzo Venezia 1916-1930*, in «Bollettino d'Arte», VI, 114, 2000, pp. 29-72.

*Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno (Venezia, 27-28 novembre 1992), a cura di S. Salvagnini, N. Stringa, Treviso, Canova, 1995.

Ojetti, Ugo, *Cose viste 1921-1927*, Firenze, Sansoni, 1951.

Ojetti, Ugo, *I quadri a casa loro*, in «Il Corriere della Sera», 25 maggio 1919.

Ojetti, Ugo, *Ogni museo a modo suo*, in «Il Corriere della Sera», 21 novembre 1934.

Pacchioni, Guglielmo, *Coordinamento dei criteri museografici*, in «Le Arti», II, 1938-1939, pp. 149-163.

Pacchioni, Guglielmo, *Per una moderna presentazione delle opere d'arte*, in «Lo STILE, nella casa e nell'arredamento», 3, 1941, pp. 4-5.

Pallucchini, Rodolfo, *Il riordinamento della galleria internazionale d'arte moderna di Venezia*, in «Le Arti», 1, 1938, pp. 84-87.

Pallucchini, Rodolfo, *Musei e mostre a Venezia*, in «Arte Veneta», 2, 1947, pp. 149.

Paoletti, Pietro, *La Ca' D'oro*, in «Venezia. Studi di Arte e Storia», 1, 1920, pp. 88-139.

*Patrimoni da svelare per le arti del futuro: Primo Convegno di studi sulla salvaguardia dei beni culturali delle accademie di belle arti in Italia*, atti del convegno (Napoli, 13-15 giugno 2013), a cura di G. Cassese, Roma, Gangemi, 2015.

Pellati, Francesco, *I musei e le gallerie d'Italia. Notizie storiche e descrittive*, Roma, Maglione e Strini, 1922.

Pellati, Francesco, *Les musées d'Italie et les principes de leur organisation*, in «Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts», 3, 1930, pp. 157-165.

*Per una critica della museografia del Novecento in Italia: il saper mostrare di Carlo Scarpa*, a cura di M. Dalai Emiliani, Venezia, Marsilio, 2008.

Perocco, Guido, *La Galleria d'Arte Moderna dal 1945 al 1956*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1, 1956, pp. 27-35.

Perret, Auguste, *Le Musée moderne*, in «Museum», 9, 1929, pp. 225-235.

Pilutti Namer, Myriam, *Ruskin e gli allievi: note di Giacomo Boni e la cultura della conservazione dei monumenti a Venezia a fine Ottocento*, in «Ateneo Veneto», 12, 2013, pp. 423-435.

Pinna, Giovanni, *I musei nelle dittature: Germania, Italia, Spagna*, in «Nuova Museologia», 21, 2009, pp. 2-33.

Portieri, Raffaella, *Domenico Rupolo. Architetto*, Portdenone, Centro Iniziative Culturali, 2001.

*Programme de l'Office International des Musées (Première reunion d'experts. Genève, 13 et 14 janvier 1927)*, in «Mouseion», 1, III, 1927, pp. 11-16.

Ricci, Corrado, *Doni artistici allo stato*, in «Cronaca delle Belle Arti» supplemento al «Bollettino d'Arte», VII-VIII, 1916, pp. 49-51.

Ricco, Antonello, *Tasse e tessere d'ingresso nei musei, gallerie, scavi e monumenti governativi del Regno d'Italia (1875-1939)*, in «Aedon», 3, 2011.  
<<https://aedon.mulino.it/archivio/2011/3/ricco.htm>>

*Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, atti del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), a cura di C. Lorenzini, Udine, Forum, 2019.

*Saloni, gallerie, musei e la loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, a cura di F. Haskell, Bologna, CLUEB, 1981.

Salvagnini, Sileno, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000.

Savino, Michela, *Creating the idea of the museum through the pages of the journal "Mouseion"*, in *Images of the Art Museum: connecting gaze and discourse in the history of museology*, a cura di E.M. Troelenberg, M. Savino, Berlino, Walter de Gruyter & Co, 2017, pp. 111-131.

Serra, Luigi, *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, Venezia, Officine Grafiche C. Ferrari, 1914.

*The museum is open: towards a transnational history of museums 1750-1940*, a cura di A. Meyer, B. Savoy, Berlino, Walter de Gruyter & Co, 2013.

*The period rooms: allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, a cura di S. Costa, D. Poulot, M. Volait, Bologna University Press, 2016.

Torres, Duilio, *Ridorare la Ca' D'Oro in omaggio al Barone Franchetti*, in «Gazzetta di Venezia», 19 dicembre 1922.

*Una città e il suo museo: un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, in «Bollettino. Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia», numero monografico, XXX, 1986.

*Una lettera di Gabriele D'Annunzio in onore di Giorgio Franchetti*, in «Gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1922.

*Una vita per l'arte veneta*, atti della giornata di studio (Venezia, 10 novembre, 1999), a cura di G. M. Pilo, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2001.

Valcanover, Francesco, *Ca' d'Oro: la galleria Giorgio Franchetti*, Milano, Electa, 1986.

Valery, Paul, *Scritti sull'arte*, Milano, TEA, 1996.

*Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte. 1892-1927*, a cura di G. C. Sciolla, M. Frascione, Torino, Il Segnalibro, 1990.

*Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, a cura di N. Stringa, Venezia, Marsilio, 2006.

*Venezia: gli anni di Ca' Pesaro, 1908-1920*, catalogo della mostra (Venezia, 19 dicembre 1987-28 febbraio 1988), a cura di C. Alessandri, G. Romanelli, F. Scotton, Milano, Mazzotta, 1987.

Volpe, Delia, *La nascita del Museo di Ca' Rezzonico. Un'idea di Settecento veneziano*, in «Ricche Minere», 6, 11, 2019, pp. 75-101.

*Why art museums? The unfinished work of Alexander Dorner*, a cura di S. Ganz Blythe, A. Martinez, Cambridge, The MIT Press, 2018.

Zaccariotto, Giulia, *Frammenti di porfido e serpentino. Giacomo Boni e Giorgio Franchetti: contrasti per il reimpiego di marmi antichi a Venezia tra Otto e Novecento*, in «MDCCC 1800», 4, 2015, pp. 115-122.

Zanzotterra, Fernando, *Il riordino della Galleria Sabauda di Torino progettato da Guglielmo Pacchioni nel 1931-1932*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», 11, 2014, pp. 101-114.

Zeri, Federico, *Assassinio nel museo. Vittime del restauro, da Ca' d'Oro al Louvre*, in «La Stampa», 22 febbraio 1991

Zorzi, Elio, *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro in Venezia*, in «Le Vie d'Italia», 3, 1927, pp. 249-259.

## LEGGI

Regio decreto 23 dicembre 1923, n. 2837. *Assegnazione straordinaria di L. 600.000 per lavori di restauro e sistemazione del palazzo della Ca' D'Oro in Venezia*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 7 gennaio 1924.

Regio decreto-legge 6 aprile 1924, n. 654. *Donazione di una raccolta artistica fatta allo Stato dal barone Giorgio Franchetti*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 20 maggio 1924.

## FONTI MANOSCRITTE

ACS, Roma, M.P.I., Dir. Gen. AA. BB. AA., Div. II, 1925-1928, busta n. 225.

*Corrispondenti di Corrado Ricci*, a cura di S. Secchiari, Ravenna, Biblioteca Classense, 1997.

Lettera di Gino Fogolari a Corrado Ricci del 31 agosto 1916, Carteggio di guerra, Vol. III, 78 a-d, Biblioteca Classense di Ravenna. Consultabile all'indirizzo: <<http://carteggiodiguerra.cnr.it/record/552>>

## INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1. Kaiser-Friedrich Museum, Stanza del Rinascimento italiano, 1920 ca. (da Baker, Malcolm, *Bode and the museum display. The arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington response*, in *Kennerchaft. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Willhelm von Bode*, a cura di T.W. Gaehtgens, P.K. Schuster, Berlino, Mann, 1996, pp. 144.)

Fig. 2. Kaiser-Friedrich Museum, Stanza del XV secolo italiano, 1920ca. (da Baker, Malcolm, *Bode and the museum display. The arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington response*, in *Kennerchaft. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Willhelm von Bode*, a cura di T.W. Gaehtgens, P.K. Schuster, Berlino, Mann, 1996, pp. 145.)

Fig. 3. Gallery IV – Holden Room, 1919, 01459, Cleveland Museum of Art Archives.

Fig. 4. Une cité industrielle de Tony Garnier: les services publics (1918-1919, cote 3SAT/2 pl. 4)

Fig. 5. Clarence Stein, A Museum of Tomorrow: Basement Plan, Clarence Stein papers, #3600. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library.

Fig. 6. Galleria Sabauda di Torino allestita da Guglielmo Pacchioni, sala per il pubblico. (da Pacchioni, Guglielmo, *Les Principes de réorganisation de la Galleria Sabauda de Turin*, in «*Mouseion*», 27-28, III-IV, 1934, pl. XIV.)

Fig. 7. Galleria Sabauda di Torino allestita da Guglielmo Pacchioni, sala per gli studiosi. (da Pacchioni, Guglielmo, *Les Principes de réorganisation de la Galleria Sabauda de Turin*, in «*Mouseion*», 27-28, III-IV, 1934, pl. XV.)

Fig. 8. Copertina della rivista «Le Arti» (1938-1943)

Fig. 9. Copertina della rivista «Bolletino d'Arte» (serie I, 1907-1920)

Fig. 10. Facciata della Ca' d'Oro prima degli interventi di Gian Battista Meduna. (da Paoletti, Pietro, *La Ca' D'oro*, in «*Venezia. Studi di Arte e Storia*», 1, 1920, pp. 130.)

Fig. 11. Facciata della Ca' d'Oro sul Canal Grande a Venezia, fotografo: Perini, Antonio, data dello scatto: 1885-1895 ca., Archivi Alinari Firenze - Collezione: Archivi Alinari-collezione album, Firenze.

Fig. 12. Schizzo planimetrico del piano terreno prima del restauro di Giorgio Franchetti. (da Paoletti, Pietro, *La Ca' D'oro*, in «Venezia. Studi di Arte e Storia», 1, 1920, pp. 88-108)

Fig. 13. Pianta del piano terra della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. (da *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, Venezia, C. Ferrari, 1929, pp. 66.)

Fig. 14. Pianta del primo piano della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. (da *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, Venezia, C. Ferrari, 1929, pp. 76.)

Fig. 15. Pianta del secondo piano della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. (da *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro*, a cura di G. Fogolari, V. Moschini, U. Nebbia, Venezia, C. Ferrari, 1929, pp. 116.)

Fig. 16. Palazzo Duodo Giusti e la Ca' d'Oro, 2018, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

Fig. 17. Facciata del palazzo della Ca' d'Oro , 10 maggio 2011, foto scattata da Didier Descouens.

Fig. 18. Dettaglio della riva d'approdo della Ca' d'Oro, 2021, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

Fig. 19. Böhm, Osvaldo, Secondo cortile, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Allestimenti, MPI147369.

Fig. 20. Portico al pianterreno della Ca' d'Oro, 2024, foto scattata da Giulia Busolin.

Fig. 21. Böhm Osvaldo, Atrio verso la riva di sbarco, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Allestimenti, MPI147372.

Fig. 22. Il portico della Ca' d'Oro visto dall'alto, 2021, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

Fig. 23. Particolare del rivestimento in marmo dell'atrio al pianterreno della Ca' d'Oro, 2024, foto scattata da Giulia Busolin.

Fig. 24. Dettaglio del pavimento musivo al pianterreno della Ca' d'Oro, 2020, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

Fig. 25. Cippo funerario dedicato a Giorgio Franchetti nell'atrio del pianterreno, 2024, foto scattata da Giulia Busolin.

Fig. 26. Anderson, Cortile, scala e vera da pozzo, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Esterni, MPI6076613.

- Fig. 27. Vera da pozzo realizzata da Bartolomeo Bon, 2024, foto scattata da Giulia Busolin.
- Fig. 28. Böhm Osvaldo, Portico del primo piano, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Allestimenti, MPI147379.
- Fig. 29. Loggia del primo piano. (da Nebbia, Ugo, *Cronache veneziane. Il barone Franchetti e la Ca' d'Oro*, in «Emporium», LVII, 338, 1923, pp. 129.)
- Fig. 30. Decorazione dell'androne della loggia al primo piano. (da Nebbia, Ugo, *Cronache veneziane. Il barone Franchetti e la Ca' d'Oro*, in «Emporium», LVII, 338, 1923, pp. 130.)
- Fig. 31. Böhm Osvaldo, Salone d'angolo al primo piano verso il Canal Grande, secondo quarto XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, allestimenti, MPI147432.
- Fig. 32. Böhm Osvaldo, Arazzo e polittico di Vivarini, secondo quarto XX secolo, Fondo Archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, MPI147387.
- Fig. 33. Böhm Osvaldo, Cassone e arazzo fiammingo, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Allestimenti, MPI147385.
- Fig. 34. Böhm Osvaldo, Credenza senese con bronzi, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Allestimenti, MPI147381.
- Fig. 35. Böhm Osvaldo, Stanza della scala al primo piano, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Allestimenti, MPI147380.
- Fig. 36. Scala lignea quattrocentesca conservata al Museo Correr. (da Paoletti, Pietro, *La Ca' D'oro*, in «Venezia. Studi di Arte e Storia», 1, 1920, pp. 96.)
- Fig. 37. Böhm Osvaldo, Sala delle sculture, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Allestimenti, MPI147378.
- Fig. 38. Böhm Osvaldo, Interno di una sala, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Allestimenti, MPI147373.
- Fig. 39. Particolare del soffitto proveniente da Palazzo Faccanon inserito nella Sala del soffitto dorato, 2024, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.
- Fig. 40. Cappella del *San Sebastiano* di Andrea Mantegna, 2021, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.
- Fig. 41. Böhm Osvaldo, Sale del sei e settecento, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Allestimenti, MPI147377.

Fig. 42. Böhm Osvaldo, Sala dei pittori toscani col soffitto mantegnesco, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Allestimenti, MPI147374.

Fig. 43. Particolare del soffitto del Falconetto, 2024, foto scattata da Giulia Busolin.

Fig. 44. Böhm Osvaldo, Saletta della ricchezza dell'Allori, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Allestimenti, MPI147376.

Fig. 45. Böhm Osvaldo, Salone d'angolo al secondo piano con il medagliere, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Allestimenti, MPI147382.

Fig. 46. Böhm Osvaldo, Stanza della scala al secondo piano, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, allestimenti, MPI147384.

Fig. 47. Böhm Osvaldo, Arazzo fiammingo con la storia di Salomone, secondo quarto del XX secolo, Fondo archivistico MPI, Venezia, Ca' d'Oro, Arti applicate, MPI147386.

Fig. 48. Paris Bordon, *Venere dormiente e un amorino in un paesaggio*, tela, 86x137cm, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

Fig. 49. Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1450-1499 ca., tempera su tela, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

Fig. 50. Particolare con l'iscrizione latina del *San Sebastiano* di Mantegna, 2024, foto scattata da Giulia Busolin.

Fig. 51. Fiorentini Pietro, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale di Arte Moderna, Sala dedicata al Belgio, secondo quarto del XX secolo, Archivio MPI, Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'arte Moderna, allestimenti, MPI148001.

Fig. 52. Fiorentini Pietro, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale di Arte Moderna, Sala dedicata alla Francia, secondo quarto del XX secolo, Archivio MPI, Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'arte Moderna, allestimenti, MPI148002.

Fig. 53. Fiorentini Pietro, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale di Arte Moderna, Sala dedicata a Favretto, secondo quarto del XX secolo, Archivio MPI, Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'arte Moderna, allestimenti, MPI148000.

Fig. 54. Sala del trono a Ca' Rezzonico, allestimento di Giulio Lorenzetti e Nino Barbantini, anni '30 del Novecento. (da Lorenzetti, Giulio, *Ca' Rezzonico*, Venezia, Ferrari, 1936, Tav. VII, fig. 8)

Fig. 55. Portego di mezzo a Ca' Rezzonico, allestimento di Giulio Lorenzetti e Nino Barbantini, anni '30 del Novecento. (Lorenzetti, Giulio, *Ca' Rezzonico*, Venezia, Ferrari, 1936, Tav. VIII, fig. 9)

Fig. 56. Salotto delle lacche verdi a Ca' Rezzonico, allestimento di Giulio Lorenzetti e Nino Barbantini, anni '30 del Novecento. (Lorenzetti, Giulio, *Ca' Rezzonico*, Venezia, Ferrari, 1936, Tav. X, fig. 12)

Fig. 57. Gallerie dell'Accademia. Sala di S. Orsola prima dell'allestimento di Carlo Scarpa del 1947, 1930-1946, Archivio MPI, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Sala di S. Orsola, Ante allestimento Carlo Scarpa 1947, Mostra "Venezia: la tutela per immagini", MPI152924.

Fig. 58. Anderson, Sala numero 10 delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, 1911ca., Archivi Alinari, Firenze - Collezione: Archivi Alinari-archivio Anderson, Firenze.

Fig. 59. Gallerie dell'Accademia, Primo salone del museo dopo l'allestimento di Carlo Scarpa. (da Moschini, Vittorio, *Nuova sistemazione delle Gallerie dell'Accademia*, in «Bollettino d'Arte», 1, 1948, pp. 88.)

Fig. 60. Museo Correr, Sala dei dipinti del XVI secolo, 1930. (da *Una città e il suo museo: un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, in «Bollettino. Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia», numero monografico, XXX, 1986, pp. 22.)

Fig. 61. Museo Correr, Sala trecentesca, 1930. (da *Una città e il suo museo: un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, in «Bollettino. Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia», numero monografico, XXX, 1986, pp. 24.)

Fig. 62. Fratelli Alinari, Museo Correr, depositi dei dipinti del XIV-XVI secolo, metà del XX secolo, Archivio MPI, Venezia, Museo Correr, Allestimenti, MPI152908.