



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Le esposizioni d'arte negli anni Trenta, Venezia e il contesto nazionale

Relatrice

Prof. ssa Maria Chiara Piva

Correlatori

Prof. Sergio Marinelli

Dott. Vittorio Pajusco

Laureanda

Giovanna Favaron

matricola 844499

Anno Accademico

2014 / 2015

INDICE

Introduzione	3
CAPITOLO I LA CULTURA DEL REGIME	
I.1 Cultura ed arte nel periodo fascista	10
I.2 L'ordinamento della cultura, cenni legislativi in materia di tutela e di mostre d'arte	14
CAPITOLO II IL CONTESTO	
II.1 Concetti museografici nazionali e internazionali, stasi e innovazioni	24
II.2 Esposizioni temporanee, le posizioni italiane e le direttive internazionali	29
II.3 Il restauro, nuovi punti di vista	38
CAPITOLO III LE MOSTRE DEGLI ANNI VENTI E NON SOLO	
III.1 Ugo Ojetti e la mostra della <i>Pittura italiana del Sei e del Settecento</i>	43
III.2 Nino Barbantini e la mostra del <i>Ritratto veneziano dell'Ottocento</i>	46
III.3 Il Settecento	
III.3.1 La rilettura di un secolo	53
III.3.2 La mostra del <i>Settecento italiano</i>	57
III.3.3 Anticipazioni degli anni Trenta: le mostre di arti applicate	80
CAPITOLO IV LE MOSTRE DEGLI ANNI TRENTA	
IV.1 La mostra della <i>Pittura ferrarese del Rinascimento</i>	94
IV.2 La mostra di <i>Tiziano</i>	97
IV.3 La mostra di <i>Tintoretto</i>	115
IV.4 Rodolfo Pallucchini e la mostra di <i>Veronese</i>	133
IV.5 Altre mostre monografiche degli anni Trenta in Italia	
IV.5.1 <i>La mostra del Correggio</i>	152
IV.5.2 <i>La mostra Giottesca</i>	155
IV.5.3 <i>La mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane</i>	157
Appendice iconografica	162
Bibliografia generale	170

INTRODUZIONE

Questo lavoro di ricerca analizza le esposizioni d'arte organizzate a Venezia negli anni Trenta, esso si inserisce in un ampio e strutturato panorama di studi inerente il tema della cultura in Italia nel periodo del governo fascista.

L'approccio al dibattito storiografico sul fascismo è cambiato nel corso dei decenni del Novecento. Negli anni Sessanta il Ventennio era visto come momento di anticultura e di oscurantismo, l'impostazione dittatoriale della politica e l'asservimento della cultura ad essa venivano interpretati come limiti insormontabili per un qualsivoglia sviluppo culturale. Negli anni Settanta invece il fascismo ha cominciato a diventare oggetto di interesse sempre più vivo, hanno iniziato ad essere studiati i tratti caratteristici del regime e nello specifico, per quanto concerne l'ambito culturale, l'organizzazione e la produzione della ricerca e il tema della politica di massa e della propaganda. I primi studi hanno evidenziato sin da subito l'impossibilità di prescindere dalle immagini nelle analisi storiche di questo periodo. Inizialmente però si guardava prevalentemente ai prodotti della politica propagandistica: al cinema, alla fotografia e ai manifesti; le indagini storico artistiche si focalizzavano quindi sulla produzione del Ventennio, non approfondendo il rapporto con l'arte del passato¹. L'avanzamento degli studi sulla politica propagandistica ha però rilevato il ruolo fondamentale giocato dalla lettura ideologica del passato storico italiano, a partire dall'antica Roma. Le indagini sul passato storico hanno favorito le ricerche su quello artistico, più precisamente sulla sua interpretazione ideologica e sulla gestione del grande patrimonio italiano nel periodo fascista. All'interno di questo ambito si è sviluppato anche l'interesse per le esposizioni temporanee e, più in generale, per le molteplici questioni museografiche nazionali e internazionali². La tesi intende inserirsi in questo filone di ricerca.

La scelta per gli anni Trenta non costituisce certo una novità del presente lavoro, ma si è scelto di studiare ancora questo decennio perché ha rappresentato uno

¹ Malvano Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, pp. 20-22

² Nel testo sopra citato la stessa autrice sembra promuovere lo studio di queste tematiche: la scelta di temi e strutture espositive delle grandi mostre del passato promosse dal regime, scrisse, «potrebbero costituire un interessante elemento di verifica», *ivi*, p. 25

snodo critico rilevante nella storia della museografia³. Alcune delle più importanti mostre italiane allestite in quegli anni sono state oggetto di studi e pubblicazioni, anche recenti⁴. Il 22 ottobre 2012, ad esempio, la Fondazione Ermitage Italia ha organizzato una giornata di studi dal titolo *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940)*, in cui sono state analizzate, tra le altre, la *mostra del Correggio* del 1935 e la *mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane* del 1939.

In questa tesi le mostre veneziane sono state analizzate non solo da un punto di vista museologico, ma anche da un punto di vista organizzativo e ideologico. Si sono innanzitutto ricostruite le fasi di preparazione delle esposizioni: la selezione delle opere, le richieste di prestiti, gli interventi di restauro, le operazioni di propaganda e promozione delle mostre, la scelta delle sedi e i criteri di allestimento. Un'attenzione particolare è stata riservata a quest'ultimo aspetto e al confronto con le direttive internazionali, formalizzate negli atti del convegno di Madrid del 1934.

Negli anni del fascismo, le mostre di arte antica servirono spesso da supporto al mito nazionale dell'italianità: l'esposizione dei capolavori dei più importanti e noti maestri della storia artistica italiana dimostrava, per la propaganda del regime, l'esistenza del genio italico e la superiorità della cultura nazionale rispetto a quella degli altri Paesi. Questi concetti si ritrovano nei cataloghi e in ogni articolo contemporaneo alle mostre.

Le pubblicazioni dell'epoca sono state una base fondamentale per il lavoro di ricerca; cataloghi, periodici e quotidiani sono stati le principali fonti storiche di riferimento anche per le ricostruzioni degli aspetti organizzativi delle esposizioni. Meno proficua è stata la ricerca d'archivio, non si è potuto avere un confronto diretto con i documenti redatti dagli organizzatori e dai collaboratori delle mostre,

³ Diverse sono state ad esempio le mostre dedicate a questo decennio tra la fine de Novecento e l'inizio degli anni Duemila: *Gli Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, 27 gennaio – 30 aprile 1982, Milano; *Années 30 en Europe: le temps menaçant 1929-1939*, 20 febbraio – 25 maggio 1997, Parigi; *Milano anni Trenta l'arte e la città*, 2 dicembre 2004 – 27 febbraio 2005, Milano; *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, 22 settembre 2012 – 27 gennaio 2013, Firenze; *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, 2 febbraio – 16 giugno 2013, Forlì.

⁴ Ad esempio: Monciatti Alessio, *Alle origini dell'arte nostra: la mostra Giottesca del 1937 a Firenze*, Milano, Il saggiatore, 2010; F. Mazzocca Fernando, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, «Annali della Scuola Normale superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», serie III, V, pp. 837-901.

perché spesso questo materiale risulta non inventariato e quindi non disponibile alla consultazione. Solo per l'esposizione del Settecento italiano allestita nel 1929 è stato possibile consultare direttamente la corrispondenza del direttivo della mostra con i privati e con le varie istituzioni, nazionali e internazionali⁵.

Un altro limite di questo lavoro di ricerca è costituito dalla sezione iconografica, sarebbe stato sicuramente utile, oltre che interessante, poter visualizzare le immagini fotografiche degli allestimenti. Salvo qualche sporadica immagine pubblicata nei giornali e nelle riviste, spesso poco chiara e nitida, le uniche fotografie che si sono rintracciate sono quelle relative alla mostra dedicata a Paolo Veronese nel 1939, che consentono di visualizzare chiaramente l'esposizione così come apparve ai visitatori dell'epoca⁶.

L'indagine su una singola realtà cittadina ha permesso di analizzare da un punto di vista privilegiato l'incidenza sul panorama nazionale dei grandi cambiamenti museografici internazionali. Ad esempio, si è individuato negli allestimenti veneziani degli anni Trenta un legame con la tradizione ottocentesca dei musei di ambientazione, che ha contribuito a dimostrare la chiusura nazionale verso le nuove idee provenienti da altri contesti.

Parallelamente lo studio sull'attività espositiva a Venezia, messo a confronto con quanto accadeva in altre città italiane, ha permesso di valutare l'influenza su una realtà locale dell'impianto culturale nazionale messo in essere dal regime. Come si è detto, i temi delle esposizioni hanno infatti risollevalo i principali argomenti della propaganda ideologica fascista, come il mito dell'italianità e la presunta superiorità del nostro passato storico e culturale. Questi temi, in quegli anni, influirono molto anche sulle interpretazioni critiche e sulle ricostruzioni storiografiche di artisti come Tiziano, Tintoretto e Veronese o di interi periodi storici, come il Seicento e il Settecento.

Lo studio su Venezia ha però anche messo in luce qualcosa di inaspettato: dietro l'apparente spirito nazionalista che permeava di sé ogni attività culturale, resistette negli anni del fascismo un attaccamento alla realtà locale. Nella città lagunare si creò infatti uno nuovo mito che si potrebbe chiamare "della venezianità": esso si

⁵ Archivio Storico delle Arti Contemporanee, fondo storico Scatole nere

⁶ Archivio del Comune di Venezia, fondo Reale fotografia Giacomelli

basava sulla presunta superiorità della cultura cittadina rispetto a quella degli altri Paesi e ignorava l'ideale di un'unica cultura nazionale nata dal ceppo romano. Questo fatto, guardato da una prospettiva nazionale più ampia, non fa altro che evidenziare due aspetti: la difficoltà nel creare una cultura unitaria in un Paese costituitosi dopo secoli di divisioni interne e dominazioni esterne, e l'impossibilità di realizzare la medesima unità culturale attraverso l'imposizione politica.

Nei capitoli introduttivi della tesi si sono delineati i tratti più rilevanti del contesto in cui si inserirono le esposizioni veneziane. Per quanto riguarda l'ambito nazionale, si è prestata particolare attenzione al tema legislativo; negli anni Trenta infatti furono introdotte importanti leggi in tema di conservazione e tutela del patrimonio storico artistico ma anche in tema di restauro e di mostre d'arte, grazie all'intensa attività del ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai e dei suoi più importanti collaboratori. Per quanto concerne l'ambito internazionale invece si è specificatamente guardato agli aspetti museografici e alle novità introdotte in tema di esposizioni temporanee e di restauro, proponendo un confronto con la realtà italiana.

Una parte della tesi è stata dedicata ad alcune esposizioni allestite negli anni Venti, il cui approfondimento è risultato indispensabile per comprendere l'attività museografica del decennio successivo. La mostra del Settecento italiano del 1929, ad esempio, è stata un'importante antecedente per tutte le esposizioni organizzate negli anni Trenta a Venezia e inerenti le produzioni di arte applicata del XVIII secolo. La mostra del '29 è stata inoltre studiata in continuità con l'esposizione organizzata a Firenze nel 1922, dedicata alla pittura del Seicento e del Settecento, perché entrambe ebbero un ruolo fondamentale nel processo di rilettura del XVIII secolo, compiuto dalla critica fascista.

La parte più rilevante della ricerca ha riguardato le esposizioni dedicate a Tiziano, Tintoretto e Veronese organizzate a Venezia e le contemporanee mostre dedicate a Correggio, Giotto e Leonardo allestite in altre città, con lo scopo di favorire il confronto tra diverse realtà italiane e di valutare se l'adesione agli ideali nazionalisti fosse prerogativa comune a tutti gli eventi espositivi organizzati in quegli anni.

L'indagine sulle mostre veneziane ha portato ad approfondire il lavoro di due importanti protagonisti del panorama culturale: Nino Barbantini e Rodolfo Pallucchini.

Molto è stato pubblicato sul lavoro di questi due studiosi: di Barbantini è stata in particolare indagata l'attività a Ca' Pesaro e il suo interesse per l'arte contemporanea, mentre di Pallucchini si sono studiati sia i rapporti con la produzione moderna, sia le ricerche sull'arte veneta rinascimentale. Meno note erano le rispettive posizioni rispetto a problemi di museologia e museografia che qui vengono messe in evidenza.

Barbantini iniziò la sua carriera veneziana a Ca' Pesaro, occupandosi quindi di arte contemporanea; una delle sue prime esperienze espositive fu la mostra dedicata al ritratto veneziano dell'Ottocento del 1923. Prima delle monografiche di Tiziano e Tintoretto si era occupato dell'allestimento per la mostra della pittura ferrarese rinascimentale nel 1933 a Ferrara e dell'esposizione del Settecento italiano a Venezia nel 1929. Le esposizioni di Barbantini furono delle vere e proprie «macchine di comunicazione»⁷: la grandezza della sua operazione museografica consistette infatti nella capacità di attirare il pubblico, le sue mostre erano pensate come eventi spettacolari che avrebbero dovuto accrescere l'interesse e la conoscenza artistica dei visitatori. Questo non esclude comunque il contributo agli studi e alle ricerche, perché le esposizioni da lui organizzate furono occasioni uniche, anche per gli studiosi, di vedere raccolte insieme un numero cospicuo di opere dei maestri rinascimentali.

Rodolfo Pallucchini diresse nel 1939 la mostra di Veronese. Anch'essa fu un evento culturale di grande risonanza nazionale e internazionale ma l'impostazione critica, rispetto alle monografiche di Barbantini, fu diversa. Pallucchini era uno studioso di arte veneziana, rinascimentale in particolare, e diede all'esposizione un impianto filologico orientato innanzitutto a porre problemi e a ricercare soluzioni sulla vicenda artistica veronesiana. Lo stesso Pallucchini in seguito alla mostra pubblicò altre edizioni del catalogo che diventarono poi delle vere e proprie monografie su Veronese.

⁷ Romanelli Giandomenico, *Nino Barbantini a Venezia, demiurgo di Ca' Pesaro*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno a cura di Fondazione Bevilacqua La Masa, (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), Treviso, Canova, 1995, pp. 32-38, p. 33

Per quanto concerne gli allestimenti, come si è detto, le analisi sulle scelte dei curatori hanno spesso rilevato un legame con le soluzioni ottocentesche dei musei di ambientazione; solo sul finire del decennio si sono riscontrate delle aperture ai criteri suggeriti dal contesto internazionale.

Anche Rodolfo Pallucchini si interessò ai nuovi criteri di allestimento, soprattutto però nelle esposizioni successive alla seconda guerra mondiale, quindi quasi un decennio dopo lo storico convegno. Egli negli anni immediatamente successivi al conflitto si occupò dell'allestimento e dell'organizzazione di altre importanti esposizioni: la mostra dei *Cinque secoli di pittura veneta* aperta al pubblico nel 1945 presso le Procuratie nuove, dalla quale deriverà il *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* di Roberto Longhi⁸; la mostra dei *Capolavori dei musei veneti* del 1946, sempre allestita nelle Procuratie nuove, e la monografica dedicata a Giovanni Bellini del 1949⁹. Le mostre dedicate all'arte veneta si allestirono a Venezia immediatamente dopo la guerra perché nel 1943 si era deciso di salvaguardare i capolavori della regione trasferendoli nella città lagunare, così essa dopo la fine del conflitto si trovò arricchita da opere solitamente esposte in altri luoghi del Veneto.

Nel catalogo della mostra del 1946 Pallucchini fece un'interessante digressione museografica. Sul tema del rapporto tra museo e pubblico, ad esempio, riprese alcuni dei concetti già espressi negli anni Trenta: sostenne infatti che il museo avrebbe dovuto «andare incontro al pubblico», rinnovarsi e accrescere l'interesse delle grandi folle; i musei di provincia in particolare, da sempre frequentati da soli studiosi ed esperti, sarebbero dovuti diventare «strumento di diffusione della cultura e non depositi senza vita di opere d'arte di altri tempi» e avrebbero inoltre dovuto iniziare a «acquistare, conservare, esporre, far conoscere»¹⁰.

Anche dopo la guerra a Venezia si continuarono ad organizzare importanti mostre monografiche, esse venivano programmate con cadenza biennale, negli anni in cui non era prevista l'Esposizione internazionale d'arte. Dopo la mostra dedicata a

⁸ Longhi Roberto, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni, 1946

⁹ *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, (Venezia, Procuratie Nuove, 1945), Venezia, Ferrari, 1945; *I capolavori dei musei veneti*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, (Venezia, Procuratie Nuove, 1946), Venezia, Ferrari, 1946; *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, (Venezia, Palazzo Ducale, 12 giugno – 5 ottobre 1949), Venezia, Alfieri, 1949

¹⁰ *I capolavori dei musei veneti*, catalogo della mostra cit., ivi, p. 22

Bellini del 1949, allestita da Pallucchini, ne venne dedicata una a Tiepolo nel 1951, una a Lorenzo Lotto nel 1953 e una a Giorgione nel 1955¹¹.

La fervente attività espositiva degli anni Trenta ha messo in luce un panorama culturale molto vivo che, al di là di qualsiasi inflessione ideologica dettata dalle esigenze propagandistiche del regime, ha saputo dare il suo contributo agli studi storico critici. Non è quindi più ammissibile considerare queste esposizioni come semplici mezzi di strumentalizzazione del passato artistico italiano, esse piuttosto necessitano di essere criticamente analizzate, come del resto gli studi recenti hanno già iniziato a fare.

¹¹ *Mostra del Tiepolo*, catalogo della mostra a cura di G. Lorenzetti (Venezia, giugno – ottobre 1951), Venezia, Alfieri, 1951; *Mostra di Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra a cura di P. Zampetti (Venezia, Palazzo Ducale, 14 giugno – 18 ottobre 1953), Venezia, Arte veneta, 1953; *Giorgione e i giorgioneschi*, catalogo della mostra a cura di P. Zampetti, (Venezia, Palazzo Ducale, 11 giugno – 23 ottobre 1955), Venezia, Alfieri, 1955

CAPITOLO I

LA CULTURA DEL REGIME

I.1

Cultura ed arte nel periodo fascista

Il fascismo, come è noto, basò i suoi fondamenti ideologici nella memoria pubblica, la rievocazione del “glorioso” passato storico, artistico e culturale italiano divenne motivo di nobilitazione e glorificazione del potere costituito; oltre alla costruzione del futuro si guardava alla ricostruzione del passato, in positivo «come capitale ideologico da spendere»¹ e in negativo come «didascalico termine di paragone dell’ordine restaurato»². Il richiamo al passato però non si volle considerare come semplice reminiscenza nostalgica ma come «stimolo e paragone per una ricostruzione che ne [riecheggiasse] la grandiosità sotto nuove forme»³.

Franco Ciarlantini⁴ all’inaugurazione dell’anno scolastico 1931-1932 del Regio Istituto per la decorazione e l’illustrazione del libro di Urbino, disse : «il fascismo ha saputo trovare il necessario equilibrio fra l’adorazione del passato, che spesso un tempo apparve indice di inerzia e di impotenza, e l’ansietà dell’avvenire»⁵. Per Ciarlantini quindi, senza negare le proprie radici ma anzi riconoscendole come base solida per costruire il futuro, l’Italia fascista non avrebbe dovuto adagiarsi e vivere di rendita sulle glorie passate⁶. Sergio Bettini, critico e studioso d’arte che si affermò presto come protagonista del panorama culturale italiano⁷, nei primi

¹ Isnenghi Mario, *L’educazione dell’italiano: il fascismo e l’organizzazione della cultura*, Bologna, Cappelli, 1979, p. 7

² *ivi*, p. 8

³ Silva Umberto, *Ideologia e arte del fascismo*, Milano, Mazzotta, 1981, p. 61

⁴ Franco Ciarlantini tra il 1923 e il 1924 diresse l’Ufficio Stampa e Propaganda del Gran Consiglio del Fascismo, faceva parte del Direttorio nazionale e venne eletto deputato nella XXVII legislatura, fu anche letterato e giornalista.

Lecco Elisabetta, *Ciarlantini Francesco (Franco)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1981, vol. 35

⁵ F. Ciarlantini, *La politica e l’arte*, «Gazzetta di Venezia», 14 ottobre 1931, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (A.S.A.C.), Venezia, fondo extra Biennale, *segnatura 9*, b. 40

⁶ *ivi*

⁷ Sergio Bettini si laureò nel 1929 presso l’università di Firenze, divenne un importante studioso di storia dell’arte moderna e bizantina ma si occupò anche di metodologia critica. Fu docente universitario a Padova e, per un periodo più limitato, a Catania. Prese parte ad importanti istituti

anni Quaranta sosteneva che il fascismo avrebbe dovuto superare la tradizione, nel senso di una rinuncia ad ogni contenuto che lo condizionasse o lo determinasse dogmaticamente perché la tradizione concepita come dogma era da considerarsi un mito, qualcosa di non storico⁸. Secondo Bettini, ad esempio, considerare l'arte classica una sorta di fondamento imprescindibile per l'educazione, escludendo tutta la produzione moderna, significava perdere di vista la dimensione attuale e concreta, rimanendo ancorati ad un mito astorico⁹. Ogni distanza tra cultura del passato e cultura del presente doveva quindi cadere perché entrambe dovevano farsi attuali nella coscienza, ovvero dovevano entrambe esprimere concretamente «lo spirito partecipante alla civiltà fascista»¹⁰.

Il passato comunque costituiva un importante strumento di educazione, si doveva prendere esempio dalle gesta dei «grandi [...] che diedero alla patria onore e gloria»¹¹ e tutto ciò doveva contribuire a creare un orgoglio nazionale e radicare nel popolo la fierezza di essere italiani, figli legittimi di una gloriosa stirpe; secondo Ciarlantini, la consapevolezza di ciò doveva rendere gli italiani «pensosi sulla necessità di adeguarsi ad una grandezza che ha reso famoso il nostro Paese in ogni tempo e in ogni parte del mondo»¹². E' il mito dell'italianità che venne utilizzato dal fascismo per dare senso a quella cultura di massa che avrebbe dovuto assicurare la tenuta del partito sul fronte interno. Diversi furono i fattori di orientamento della politica culturale del regime: il clima imperiale dopo la vittoria in Etiopia, la necessità di proteggere i tratti specifici dell'esperienza fascista da quella tedesca di Hitler, l'appoggio militare offerto in Spagna a Franco e la conseguente esigenza di designarlo ideologicamente come una battaglia di civiltà¹³.

veneziani, come La Biennale e la Fondazione Cini, nel 1939 divenne direttore del Museo Civico di Padova.

Sciolla Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 2010, p. 387

Per maggiori approfondimenti si rimanda al testo: Bernabei Franco, *Sergio Bettini: un maestro della storia dell'arte*, Padova, Società cooperativa tipografica, 1989

⁸ Bettini Sergio, *Politica fascista delle arti*, Padova, Società cooperativa tipografica, 1942, p. 9

⁹ Bettini, *Politica fascista delle arti cit.*, pp. 9 -10

¹⁰ *ivi*, p. 10

¹¹ Ciarlantini, *La politica e l'arte cit.*

¹² *ivi*

¹³ Marino Giuseppe Carlo, *L'autarchia della cultura: intellettuali e fascismo negli anni Trenta*, Roma, Editori riuniti, 1983, p. 179

Questo orgoglio nazionale non si alimentava solo rievocando fatti storici e politici, ma anche, come è noto, valorizzando le grandi conquiste nel campo dell'arte, della letteratura, delle scienze e della cultura in genere; musei, gallerie, mostre ed esposizioni avevano il compito di alimentare quel sentimento nazionalista che costituiva la base dell'ideologia. Ma al fine di delineare un quadro culturale davvero funzionale agli intenti fascisti, era necessario operare una selezione dei periodi storici del passato che maggiormente evidenziavano "la grandezza italica"; l'approccio alla riflessione culturale era volutamente settoriale¹⁴, a capitoli della storia passati sotto silenzio se ne alternavano altri riproposti con continua ridondanza: la Roma antica, il Medioevo dei Comuni, il Rinascimento e il Risorgimento, considerato il primo grande risveglio del popolo italiano a cui fece seguito il fascismo¹⁵.

Tanto gli studi di scienze naturali e sperimentali quanto quelli umanistici si riproponevano di creare un nuovo sapere, il quale altro non fu che un sapere asservito ai messaggi propagandistici del regime. La rilettura della storia era funzionale in particolare alla creazione di una genealogia ideale¹⁶, una ricostruzione tutt'altro che oggettiva il cui scopo era quello di evidenziare l'origine storico – culturale della stirpe. Come è noto, questi intenti acquisirono presto delle connotazioni ben peggiori degenerando nell'esaltazione di una presunta superiorità della stirpe che iniziò ad essere identificata con l'appellativo "razza"¹⁷; il ministro Giuseppe Bottai ne parlò esplicitamente in riferimento al tema della tradizione culturale e del suo rapporto con il presente: «qui non sono in gioco solo tradizionale e moderno, termini in apparente più che reale contrasto, ma i dati stessi della nostra polemica razzista e della nostra civiltà»¹⁸. Si intraprese una ricerca militante atta a giustificare le politiche razziali dando loro un presunto fondamento scientifico, ciò dimostra che il grado di coinvolgimento

¹⁴ Malvano Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, p. 23

¹⁵ *ivi*, p. 42

¹⁶ *ivi*

¹⁷ *ivi*, p. 156

Sarà lo stesso Mussolini a proporre la sostituzione della parole *stirpe* con la parola *razza* in occasione della grande esposizione universale organizzata per il 1942, poi mai realizzata.

¹⁸ Bettini, *Politica fascista delle arti cit.*, p. 10

politico della cultura umanistica fu del tutto proporzionale al grado di coinvolgimento della ricerca tecnico – scientifica¹⁹.

L'italianità fu un concetto ampiamente utilizzato dalla retorica fascista, ma non fu mai possibile descriverlo con precisione, non venne infatti definito per affermazioni ma utilizzando la prassi del negativo: identificare e rifiutare tutto quello che si poteva ipotizzare essere di derivazione straniera, in particolare d'oltralpe, individuare e accettare tutto ciò che poteva essere considerato come non straniero²⁰.

Il rapporto tra arte e politica nel periodo fascista andò comunque oltre la rilettura del passato storico e il mito dell'italianità, esso si concretizzò anche in un sistema che Walter Benjamin definì “estetizzazione della politica”²¹, basato innanzitutto sull'uso dei moderni sistemi di comunicazione di massa e sul cinema in particolare²². La peculiarità della macchina da presa, secondo Benjamin, consisteva nell'inquadramento dall'alto delle adunate e delle folle nelle piazze, grandi masse che provavano piacere nel vedersi riprodotte. Nell'epoca moderna della produzione industriale in cui ogni cosa veniva riprodotta, anche l'uomo aspirava alla sua riproduzione, spiega Benjamin; l'uso della macchina da presa permetteva alla massa di trovare una forma di espressione in cui essa si visualizzava come unità potente in un accoppiamento perfettamente riuscito con la macchina industriale.

Benjamin teorizzò un altro fenomeno: la “politicizzazione dell'arte”, esso si fondava sulla convinzione che la visione cinematografica implicava una percezione distratta dei contenuti trasmessi ma allo stesso tempo immergeva lo

¹⁹ Isnenghi, *L'educazione dell'italiano cit.*, pp. 82-83

²⁰ Marino, *L'autarchia della cultura cit.*, p. 181

²¹ Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991

Per un approfondimento sul testo di Benjamin si rimanda a: *Quando il cinema si fa politica: saggi su L'opera d'arte di Walter Benjamin*, a cura di F. Denunzio, Verona, Ombre corte, 2010

²² Il rapporto del fascismo con il cinema è stato ampiamente studiato, esiste una cospicua bibliografia in merito: Cannistaro Philip V., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Roma – Bari, Laterza, 1975; Brunetta Gian Piero, *Cinema italiano tra le due guerre: fascismo e politica cinematografica*, Milano, Mursia, 1975; Argentieri Mino, *L'occhio del regime: informazione e propaganda nel cinema*, Firenze, Vallecchi, 1979; Zagarrìo Vito, *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004; Cavallo Pietro, Goglia Luigi, Iaccio Pasquale, *Cinema a passo romano: trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Napoli, Liguori, 2012

spettatore nella narrazione creando in lui un effetto di turbamento che lo risvegliava in un certo senso “illuminato”, convinto della veridicità e della forza dei contenuti politici veicolati dal film, senza però essere spinto ad un’analisi più approfondita e cosciente²³. La libertà artistica e culturale, tanto nell’interpretazione del passato, quanto nella produzione del contemporaneo, fu per tutto il Ventennio impedita dalle esigenze propagandistiche del regime.

I.2

L’ordinamento della cultura, cenni legislativi in materia di tutela e di mostre d’arte

A partire dalla metà degli anni Trenta il ministro dell’Educazione nazionale Giuseppe Bottai²⁴ (in carica dal 15 novembre 1936 al 05 febbraio 1943) costruì un complesso apparato legislativo con lo scopo di connettere politica e cultura attraverso istituzioni di diretta derivazione statale²⁵.

Salvagnini ha riassunto i quattro cardini dell’ azione politica in campo artistico e culturale del ministro: in relazione alla produzione moderna Bottai sosteneva che la validità storica di un qualsiasi evento artistico non dipendesse dalla sua ribellione contro la tradizione, ma dalla validità tecnica del prodotto e dalla ricchezza della sua esecuzione; l’uomo politico ed il critico erano spinti a non privilegiare questa o quella tendenza ma ad escludere quelle che non si concretizzassero in risultati²⁶. Il secondo punto riguarda le mostre d’arte moderna. Nel discorso inaugurale per la XXI Biennale d’arte veneziana, Bottai si espresse in merito al tema delle esposizioni definendole banchi di prova che lo Stato era tenuto ad organizzare per controllare il lavoro artistico ma anche per rispettarlo e proteggerlo come avrebbe dovuto fare per qualsiasi altro lavoro socialmente

²³ Goldoni, Daniele, *Estetica ed etica nell’epoca della spettacolarizzazione della vita*, in L. Cortella, F. Mora, I. Testa, *La socialità della ragione. Scritti in onore di Luigi Ruggiu*, Milano, Mimesis, 2011, pp. 377-394

²⁴ Per un approfondimento sulla figura storica di Bottai si rimanda a: Guerri Giordano Bruno, *Giuseppe Bottai un fascista critico*, Milano, Feltrinelli, 1976

²⁵ Salvagnini Sileno, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000, p. 379

²⁶ *ivi.*, pp. 386-387

utile²⁷. L'arte era considerata lavoro socialmente utile quando diventava mezzo di propaganda dell'ideologia del regime ma solo attraverso il controllo statale essa si poteva asservire alle esigenze politiche, eliminando ogni possibile voce di dissenso. Le mostre di arte moderna periodiche, come appunto le Biennali, permettevano proprio questo tipo di controllo perché erano occasioni uniche di monitoraggio dello sviluppo dei linguaggi e delle tecniche dell'arte moderna. Il terzo punto riguarda il rapporto tra arte e propaganda: la degradazione della prima nella seconda sarebbe stata secondo Bottai controproducente, l'arte si sarebbe esaurita nell'illustrazione e nel documentario e a quel punto, proprio per questa insufficienza espressiva, avrebbe perso anche ogni capacità propagandistica²⁸. Queste considerazioni contraddicono quanto sostenuto da chi scrive poco sopra, ma la volontà di controllo sulla produzione d'arte moderna da parte delle istituzioni governative, dichiarata da Bottai, non può che significare una volontà di controllo sui messaggi veicolati dall'arte moderna. Se si accettano le argomentazioni del ministro sul rapporto tra arte e propaganda, si può ammettere che non fosse imposto alla produzione artistica moderna un ruolo attivo nel sostegno all'ideologia del regime; ma non è sostenibile, in una dimensione politica dittatoriale, l'esistenza di un'arte completamente libera che potesse esprimere eventualmente anche dissenso e opposizione al fascismo. L'ultimo e più importante fondamento del suo programma, sempre riportato da Salvagnini, è l'idea dell'arte come educazione delle masse; capace di penetrare lentamente nella coscienza di tutti, essa avrebbe nel lungo periodo contribuito alla formazione di un gusto²⁹. Anche questo aspetto riconduce al rapporto tra politica e cultura nel regime fascista, l'arte antica era utilizzata come strumento per alimentare un forte sentimento di orgoglio nazionalistico nelle masse; le stesse mostre d'arte erano pensate come esaltazione dell'ideologia del genio italico e come strumento di formazione di un gusto legato alle tradizioni e alle produzioni nazionali. Gli anni in cui ci fu una maggiore attività legislativa risalgono alla fine del decennio.

²⁷ Cfr. M.C. Mazzi, *Modernità e tradizione: temi della politica artistica del regime fascista*, «Ricerche di storia dell'arte», n 12, 1980, pp. 19-32

²⁸ Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia cit.*, pp. 386-387

²⁹ *ivi*

Nel 1938, nelle giornate 4,5 e 6 luglio, si svolse a Roma il convegno dei soprintendenti³⁰, che costituì un momento fondamentale per la riforma delle Antichità e Belle arti di Bottai. Esso fu infatti occasione per il ministro di proporre i temi della sua politica culturale e della sua visione dello Stato, presentando un programma organico che intendeva superare la legislazione dello Stato unitario risalente al 1909³¹.

In quell'anno Bottai istituì il Consiglio nazionale dell'Educazione, delle Scienze e delle Arti che revocò in un solo colpo il Consiglio superiore delle Antichità e Belle arti, la Commissione centrale per le Biblioteche, la Consulta per la tutela delle Bellezze naturali e la Corte di disciplina per i professori universitari. Si costituirono sei sezioni, la quinta, Antichità e Belle Arti, era formata da ventotto membri, a fronte dei sedici previsti dal precedente Consiglio superiore in materia; tre dei membri avrebbero dovuto appartenere al Sindacato mentre gli altri quindici sarebbero dovuti essere «scelti tra le persone particolarmente competenti, in archeologia, architettura, pittura, scultura, musica, arte drammatica, storia dell'arte»³².

Le soprintendenze aumentarono sensibilmente di numero, dalle precedenti ventotto si passò a cinquantotto, con lo scopo di conferire a ciascuna di esse un'unica competenza in materia. Le soprintendenze all'Arte medievale e moderna e alle Antichità furono trasformate in organismi ben distinti: si crearono la soprintendenza alle Antichità che si sarebbe occupata della tutela e degli interessi archeologici dei monumenti, degli scavi e dei musei; la soprintendenza ai Monumenti per la tutela di monumenti e pitture murali del medioevo e dell'età moderna, ma anche per la tutela delle bellezze naturali e panoramiche; ed infine la soprintendenza alle Gallerie che si sarebbe dedicata alle gallerie e alle cose di

³⁰ Le relazioni del Convegno vennero pubblicate nella rivista «Le Arti» nei numeri di ottobre – novembre 1938 e di dicembre – gennaio 1938/1939

Il Convegno è stato anche recentemente studiato in occasione della giornata di studi romana dedicata ai temi di conoscenza, tutela e valorizzazione, si rimanda a: *Allarme beni culturali: conoscenza, tutela, valorizzazione a 60 anni dall'entrata in vigore della Costituzione e a 70 anni dal Convegno dei Soprintendenti*, atti della giornata di studi a cura di C. Gamba (Roma, 17 novembre 2008), Pavona di Albano Laziale, Iacobelli, 2009

³¹ Serio Mario, *Il Convegno dei Soprintendenti (1938) Introduzione*, in V. Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 2001, t. n. 1, pp. 217-224, p. 217

³² Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia cit.*, p. 385

interesse artistico del medioevo e dell'età moderna. Ciascuna di esse avrebbe operato in modo autonomo facendo però capo al ministero dell'Educazione nazionale³³.

Il programma presentato al convegno illustrava una riforma politica il cui progetto era già stato elaborato da una commissione nominata da Bottai con un decreto il 30 settembre 1937³⁴. Dai lavori della commissione, presentati al ministro con una relazione il 12 maggio 1938, si costruì il disegno di legge sulla tutela delle cose di interesse artistico e storico, presentato il 15 aprile alla Camera dei Fasci e delle corporazioni e approvato il 22 aprile. La legge fu, dopo la discussione al senato, pubblicata sulla Gazzetta ufficiale il 1° giugno 1939³⁵.

Uno dei temi più importanti inseriti nella legge è la regolamentazione dei rapporti tra i privati e lo Stato, a lungo dibattuto nei decenni precedenti. Era necessario, secondo Bottai, giungere a una collaborazione che non producesse né sovrapposizione di competenze né concorrenza economica. Il criterio fondamentale per una qualsiasi legge di tutela, secondo il ministro, era disciplinare il mercato (antiquario) permettendo e facilitando le esportazioni con alcune ovvie restrizioni: il diritto di esportazione sarebbe stato concesso solo a quegli oggetti che non rientravano nella categoria delle opere di importante interesse nazionale³⁶ (cose la cui «esportazione costituisca un ingente danno per il patrimonio nazionale», articolo 35, legge 1089 del 1 giugno 1939); va da sé che tale clausola si sarebbe potuta prestare a più interpretazioni, essa infatti delegava alla discrezionalità dei funzionari dello Stato di stabilire se un'opera fosse o meno di interesse nazionale³⁷. Vennero sottoposte a tutela le opere di artisti non viventi la cui esecuzione non risalisse a più di cinquant'anni prima, l'arte contemporanea era esclusa per non influenzare i commerci degli oggetti d'arte e per non affrettare

³³ *ivi*, p. 391

³⁴ Serio Mario, *La legge sulla tutela delle cose di interesse artistico o storico Introduzione*, in V. Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 2001, t. n. 1, pp. 331-346, p. 332

³⁵ *ivi*, p. 338

Per il testo integrale del disegno di legge si rimanda a: *Legge 1° giugno 1939, n. 1089, tutela delle cose d'interesse artistico o storico*, in V. Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 2001, t. n. 1, pp. 410-417

³⁶ Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia cit.*, p. 388

³⁷ *ivi*, p. 392

giudizi sull'interesse storico artistico degli oggetti in questione³⁸. In generale erano da considerarsi soggette a difesa tutte le «cose di interesse artistico, storico, archeologico o etnografico» (articolo 1, legge n. 1089 del 1 giugno 1939); la terminologia adottata dalla legge fa intendere un'inclinazione alla tutela del “bello dell'arte” secondo una concezione idealistica ed in un certo senso estetizzante, che individuava la ragion d'essere della conservazione sul pregio materiale dell'oggetto³⁹.

Gli oggetti di interesse storico artistico venivano considerati appartenenti comunque alla Nazione, a ciò conseguiva che anche le cose di proprietà privata dovevano essere visitabili dal pubblico. Gli oggetti ritenuti di pubblica utilità potevano essere espropriati dallo Stato e tutto ciò che veniva ritrovato in seguito a ricerche o a fortunate scoperte doveva considerarsi appartenente ad esso. Le autorizzazioni per le ricerche erano concesse solo a enti o privati italiani, agli stranieri erano in linea di massima negate, ma in alcuni casi si facevano delle eccezioni per evitare ritorsioni: si temeva un trattamento simile per i ricercatori italiani che necessitavano di condurre i loro studi all'estero⁴⁰.

Si rese necessario, per le operazioni di tutela del patrimonio storico artistico, la stesura di un catalogo generale di monumenti e oggetti d'arte che elencasse i beni posseduti e ne chiarisse criticamente il senso⁴¹. Longhi al convegno dei soprintendenti del 1938 fu chiamato a fare il punto sul lavoro di catalogazione svolto fino a quel momento e in quell'occasione suggerì anche nuovi criteri metodologici e organizzativi⁴². Alcuni punti della politica di conservazione di Bottai derivarono comunque dalla storia della tutela precedente. Adolfo Venturi, ad esempio, direttore generale delle Antichità e delle Belle Arti dal 1888, aveva

³⁸ Bottai Giuseppe, *Relazione sul progetto di legge per la tutela delle cose di interesse artistico e storico* (estratto da *Politica fascista delle arti*, 1941), in A. Masi, *Giuseppe Bottai, La politica delle arti cit.*, pp. 175-180, p. 177

³⁹ Boldon Zanetti Giovanni, *La fisicità del bello. Tutela e valorizzazione nei Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Venezia, Cafoscarina, 2008, p. 23

⁴⁰ Bottai Giuseppe, *Relazione sul progetto di legge per la tutela delle cose di interesse artistico e storico* (estratto da *Politica fascista delle arti*, 1941), in A. Masi, *Giuseppe Bottai, La politica delle arti cit.*, pp. 175-180, p. 178

⁴¹ Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia cit.*, p.389

⁴² Serio, *Il Convegno dei Soprintendenti cit.*, p. 221

Per un approfondimento sulla relazione di Longhi al Convegno si rimanda a: Negri Arnoldi Francesco, *Il catalogo dei beni culturali e ambientali : principi e tecniche di indagine*, Roma, La nuova Italia scientifica, 1981, pp. 46-48

già sostenuto la necessità di stipulare un catalogo del patrimonio artistico, per il quale aveva anche già redatto le norme di compilazione, immaginando un esercito di funzionari dedicati solo a questo fondamentale lavoro.

Un altro tema trattato al convegno del '38, sempre all'interno del dibattito sulla conservazione, fu quello del restauro; in quell'occasione Giulio Carlo Argan⁴³ presentò il progetto per l'Istituto Centrale del Restauro, che divenne legge nel 1939⁴⁴. Gli scopi dell'Istituto, dichiarati già nel primo articolo, erano l'esecuzione del restauro su opere d'arte o d'antichità, lo svolgimento di ricerche scientifiche, lo studio di nuovi mezzi tecnici e l'insegnamento. L'Istituto avrebbe dovuto essere dotato per legge dei gabinetti di chimica, di fisica, fotografico e radiografico, inoltre ci sarebbero dovuti essere un laboratorio di restauro, un archivio per la documentazione e una biblioteca; un bollettino periodico avrebbe dato conto dei progressi delle attività dell'Istituto. L'articolo 7 stabiliva che le spese di restauro dei beni storico – artistici di proprietà dello Stato, e di quelli al cui restauro provvedeva lo Stato, sarebbero stati prelevati dai fondi degli appositi capitoli del bilancio del ministero della Pubblica Istruzione; i restauri eseguiti per conto di privati o di altri enti diversi dallo Stato sarebbero stati interamente a carico del proprietario del bene. La legge prevedeva anche lo svolgimento di corsi

⁴³ Giulio Carlo Argan fu uno dei maggiori critici d'arte del Novecento, si formò all'università con Lionello Venturi dal quale prese l'esempio di una critica di impostazione crociana, in quegli anni si interessò all'architettura e alla storia della critica d'arte. A Roma frequentò la scuola di perfezionamento con Adolfo Venturi e divenne assistente di Pietro Toesca. A partire dal 1933 iniziò la sua carriera all'interno dell'amministrazione delle Antichità e Belle Arti. Nel 1938 elaborò il progetto per l'Istituto centrale del Restauro e nello stesso anno redasse la rivista «Le Arti». Durante il secondo conflitto mondiale collaborò attivamente al trasferimento in Vaticano delle più importanti opere d'arte italiane. Dopo la guerra scrisse per moltissime riviste specialistiche e intraprese anche la carriera di docente universitario.

C. Gamba, *Giulio Carlo Argan: intellettuale e storico dell'arte*, Milano, Electa, 2012

Per ulteriori approfondimenti sulla figura di Argan si rimanda a: *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, studi in onore di Giulio Carlo Argan III, Roma, Multigrafica, 1985; Bossaglia Rossana, *Parlando con Argan, intervista*, Nuoro, Illiso, 1992; *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, a cura di G. Chiarante, Siena, Sisifo, 1994; si rimanda inoltre alle diverse pubblicazioni di Bruno Contardi, allievo di Argan

⁴⁴ Serio, *Il Convegno dei Soprintendenti cit.*, p. 217

Per un approfondimento si rimanda a: G. C. Argan, *La creazione dell'Istituto Centrale di Restauro*, intervista a cura di M. Serio, Roma, 1989

Per il testo integrale del disegno di legge si rimanda a: *Legge 22 luglio 1939, n. 1240, creazione del Regio Istituto Centrale presso il Ministero dell'educazione nazionale*, in V. Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 2001, t. n. 2, pp. 745-747

triennali per apprendere la professione di restauratore, per questi corsi era previsto l'insegnamento obbligatorio di alcune materie: storia dell'arte antica, medievale e moderna, tecnica del restauro, chimica, fisica, scienze naturali, disegno, tecniche pittoriche e legislazione delle antichità e delle belle arti; erano inoltre previsti corsi annuali di perfezionamento. Erano messi a disposizione dell'Istituto due insegnanti aventi una formazione classica, scientifica, magistrale o tecnica e un insegnante di disegno. Non era possibile istituire nessun'altra scuola per il restauro senza l'autorizzazione del ministero per l'Educazione nazionale⁴⁵.

Il ministro Bottai tenne un discorso in occasione dell'inaugurazione dell'Istituto, che fu riportato nella rivista *Le Arti* (numero di ottobre-novembre 1941), in cui lo definì un'azione indispensabile, un centro di riferimento non solo nazionale ma di portata internazionale. L'arte antica per Bottai non era da considerarsi una cosa disgiunta dall'arte moderna ma doveva essere vista come l'altra faccia della stessa medaglia, la prima costitutiva le indispensabili premesse della seconda e per questo avrebbe dovuto essere preservata, «l'Istituto del restauro cura le radici, assicurando le cime, di un albero alla cui ombra dovranno tornare ad assidersi i popoli»⁴⁶.

L'Istituto venne diretto dall'anno della sua fondazione sino al 1961 da Cesare Brandi⁴⁷ le cui idee sul restauro trovarono anche l'appoggio di Bottai. L'opera di restauro non avrebbe più dovuto essere un'operazione di integrazione, di rifacimento o ripristino ma avrebbe dovuto essere un atto di conservazione del rimasto, permettendo una lettura delle parti autentiche dell'oggetto. Un'operazione critica questa che avrebbe superato quella che Bottai definì «una

⁴⁵ Cfr. Legge 22 luglio 1939, n. 1240, creazione del Regio Istituto Centrale presso il Ministero dell'educazione nazionale, in V. Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali cit.*

⁴⁶ Bottai Giuseppe, *Inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro* (estratto da *Le Arti*, ottobre-novembre 1941), in A. Masi, *Giuseppe Bottai, La politica delle arti cit.*, pp. 258-262, p. 258

⁴⁷ Cesare Brandi di laureò in Giurisprudenza nel 1927, appena tre anni dopo iniziò la sua carriera presso la soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie di Siena. Nel 1936 venne chiamato a Roma presso la direzione generale dell'Antichità e delle Belle Arti, nel 1939 gli venne affidato l'incarico di dirigere l'Istituto Centrale del Restauro. Nel 1934 intraprese anche la carriera di docente, insegnò storia dell'arte medievale e moderna all'università di Roma e dal 1948 ricoprì la prima cattedra di "Teoria e storia del restauro delle opere d'arte", presso la Scuola di perfezionamento della stessa università.

Basile Giuseppe, *Cesare Brandi*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte 1904-1974*, Bologna, Bononia University, 2007, pp. 114-119

stortura mentale, una pigrizia intellettuale, una cultura deficiente»⁴⁸ che spingeva a restituire all'opera d'arte mutila la sua interezza primitiva, falsificando il documento; questo tipo di operazioni denotava un concetto sbagliato di storia che non comprendeva davvero l'atto unico e irripetibile che l'opera d'arte era⁴⁹.

Bottai non mancò di affrontare anche il tema delle esposizioni temporanee. Il ministro in un'intervista a *Il popolo d'Italia* del 23 agosto 1939, sostenne che le mostre d'arte, nate per un'esigenza critica, si erano trasformate in attrazioni turistiche e degradate a semplice richiamo economico; secondo Bottai era necessario tornare agli interessi conoscitivi per poter davvero giustificare il rischio a cui si sottoponevano le opere per allestire queste mostre. Denunciò inoltre l'eccessivo numero di esposizioni organizzate in Italia, tale da diminuirne l'importanza e l'interesse del pubblico, il quale diventandone indifferente non sarebbe più stato stimolato ad un raffinamento del gusto e ad una elevazione della conoscenza⁵⁰. Altro problema sollevato dal ministro fu quello delle esportazioni di opere d'arte italiana all'estero, per le quali propose una forte limitazione⁵¹. Alla base di questa iniziativa ci furono anche motivazioni di politica estera: se da un lato la decisione del ministro può essere considerata una risposta italiana ai diversi Paesi stranieri che avevano sempre negato il prestito di opere d'arte all'Italia, sottoponendo spesso a questi embarghi soprattutto le opere d'arte italiana (ad esempio l'Inghilterra e la Spagna negarono qualsiasi forma di collaborazione alle diverse mostre monografiche organizzate a Venezia negli anni Trenta, come si vedrà nei prossimi capitoli); dall'altra va considerato che nel 1939, anno delle dichiarazioni di Bottai al giornale *Il popolo d'Italia*, i rapporti tra i Paesi si erano raffreddati a causa della guerra che era ormai alle porte.

Con la legge n. 50 dell'11 gennaio 1940 si attuarono le proposte del ministro in materia di esposizioni d'arte: il primo articolo vietava le esportazioni all'estero per mostre o esposizioni di opere d'arte antica e manoscritti appartenenti allo Stato o a qualsiasi altro ente ed istituto legalmente riconosciuto. Anche il prestito da parte di privati veniva limitato, avrebbe dovuto essere autorizzato dal ministro

⁴⁸ Bottai, *Inaugurazione del Regio Istituto cit.*, p. 259

⁴⁹ *ivi*

⁵⁰ Bottai Giuseppe, *La nuova legislazione sulle belle arti* (intervista pubblicata da «Il popolo d'Italia», 23/08/1939), in A. Masi, *Giuseppe Bottai, La politica delle arti cit.*, pp. 189-190

⁵¹ *ivi*

per l'Educazione nazionale, il quale avrebbe potuto subordinare il suo benessere a determinate condizioni. L'autorizzazione all'esportazione, che si concretizzava con una licenza di esportazione temporanea, veniva rilasciata solo dopo la determinazione del valore economico dell'opera.

Si stabilì che non si sarebbero potute realizzare più di una mostra nazionale l'anno con opere d'arte antica, per le mostre a carattere locale invece il limite era di due esposizioni l'anno, se si trattava di opere prevalentemente appartenenti a privati e soprattutto se la maggior parte di queste già si trovava nella città in cui la mostra avrebbe avuto luogo. La riduzione del numero di esposizioni e l'obbligo di fare riferimento al patrimonio privato e cittadino per la loro organizzazione garantì minori spostamenti delle opere dai loro luoghi conservativi abituali e quindi una maggiore salvaguardia.

Sul tema delle mostre a carattere locale il ministro fece un importante intervento in occasione delle celebrazioni di Parmigianino, Paganini e Bodoni, svoltesi tra il giugno e il settembre del 1940: precisò che i grandi nomi dell'arte, della letteratura e della scienza, che il passato storico del Paese spesso legava a realtà cittadine o regionali, non dovevano essere considerati delle glorie locali ma nazionali, nell'unità nazionale tutto si fondeva e acquisiva un valore nuovo e originale; «i nomi dei grandi [...] negano con la loro universalità l'orgoglio geloso del campanile»⁵². Questo concetto acquisiva un valore importante anche per la questione delle esposizioni temporanee nazionali, le varie mostre che celebravano gli artisti nei luoghi in cui erano nati o cresciuti professionalmente non dovevano concepirsi come pericolose permanenze di regionalismi ma come esaltazione di una cultura nazionale. L'unità d'Italia aveva sancito l'affermazione di una sola cultura, quella latina e romana, costituita da una fusione di fattori locali che erano diventati insieme qualcosa di nuovo⁵³.

Tornando alle disposizioni legislative, anche le mostre di opere d'arte appartenenti ai privati necessitavano dell'autorizzazione da parte del ministero dell'Educazione nazionale. Le mostre inerenti a manoscritti, incunaboli e libri rari

⁵² Bottai Giuseppe, *Manifestazioni d'arte* (discorso per le celebrazioni Parmigianino, di Paganini, di Bodoni, estratto da *Le Arti*, giugno-settembre 1940), in A. Masi, *Giuseppe Bottai, La politica delle arti cit.*, pp. 231-236, p. 231

⁵³ *ivi*

sarebbero potute essere organizzate solo da biblioteche governative o da biblioteche di enti pubblici.

Tutte le disposizioni sino a qui illustrate non erano da applicare a mostre dedicate ad artisti viventi o a mostre di opere la cui esecuzione non risalisse a più di cinquant'anni prima, secondo lo stesso principio con cui la legge per la tutela escludeva questo genere di opere.

Tale normativa rimase in vigore sino al 1950⁵⁴.

Alla base del grande impegno di Bottai per la conservazione e la gestione del patrimonio artistico nazionale c'era la convinzione della necessità di creare un nuovo modo di intendere l'arte antica e il museo. In *Critica fascista* (giornale da lui fondato nel 1923) egli dichiarò che le opere d'arte non si potevano più considerare semplice documento inanimato, ma dovevano essere concepite come attuale «valore della personalità storica nazionale, nella quale la tradizione è viva come una costitutiva premessa eternamente presente»⁵⁵. L'arte e il museo erano da considerarsi per questo aspetti di interesse pubblico e non solo materie di studio per gli addetti al mestiere. In occasione del convegno dei soprintendenti del '38, Bottai disse che l'arte antica non era una polverosa memoria ma una forza perennemente viva e che lo studioso d'arte era un interprete qualificato di un interesse artistico collettivo, non «il sacerdote di un oscuro culto di morti»⁵⁶. I musei dovevano essere visti come «delicati, squisiti e vitali strumenti di educazione del popolo»⁵⁷.

⁵⁴ Cfr. Normattiva, Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana, *Legge 11 gennaio 1940, n. 50 Disciplina delle mostre d'arte antica*, <http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1940-01-11:50>, ultima consultazione: 25/09/2015

⁵⁵ Bottai Giuseppe, *L'arte nel patrimonio della Nazione* (estratto da *Critica Fascista*, 15/07/1938), in A. Masi, *Giuseppe Bottai, La politica delle arti: scritti 1918-1943*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2009, pp. 142-144, p. 143

⁵⁶ Cfr. Bettini, *Politica fascista delle arti cit.*, p. 16

⁵⁷ *ivi*, p. 17

CAPITOLO II

IL CONTESTO

II.1

Concetti museografici nazionali e internazionali, stasi e innovazioni

Nel 1922 la Società delle Nazioni creò la *Commission Internationale de Coopération Intellectuelle* (C.I.C.I.), avente lo scopo di studiare, tutelare e organizzare a livello internazionale tutte le manifestazioni del lavoro intellettuale; nel 1926 nacque l' *Institut International de Coopération Intellectuelle* (I.I.C.I.) con sede a Parigi, esso divenne l'organo esecutivo della Commissione stessa che avrebbe dovuto contribuire alla creazione di un dialogo tra nazioni nel rispetto delle diverse identità culturali. Henri Focillon, uno dei rappresentanti della Francia nell' I.I.C.I., in occasione della seconda riunione dell'Istituto nel gennaio 1926, propose ed ottenne la creazione di un'istituzione internazionale dedicata ai musei; fu così che nello stesso gennaio 1926 venne alla luce O.I.M. (*Office International des Musées*)¹ che si dotò anche di un organo di comunicazione ufficiale, la rivista *Museion*.

Henri Focillon fu storico, prevalentemente medievalista, studioso e professore in prestigiose università francesi². Egli fu molto critico con la pretesa idealista di superiorità dell'espressione interiore nell'atto creativo, per Focillon andava dato valore anche al lavoro della mano e alla tecnica, elementi irrinunciabili per dare all'opera d'arte quell'evidenza imprescindibile perché essa sia veramente tale; l'opera d'arte era quindi per lo studioso oggetto concreto che possedeva uno

¹ Cecchini Silvia, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in M. I. Catalano, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro, e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi, 2013, pp. 57-105, p. 66

² Focillon ebbe contatti con il mondo artistico e critico fin dalla sua giovinezza, si formò alla Scuola Normale superiore di Parigi e poi a Roma. Dopo un periodo di insegnamento all'università di Lione, fu chiamato alla Sorbona, dove divenne titolare della cattedra di storia dell'arte e archeologia medievale, si trasferì poi negli Stati Uniti dove continuò la sua carriera didattica. Sciolla Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 2010, p. 183-184
Per ulteriori approfondimenti su Henri Focillon si rimanda a: Mazzacut – Mis Maddalena, *Forma come destino: Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*, Firenze, Aliena, 1998; Briend Christian, *La vie des formes: Henri Focillon et les arts*, Gand, Snoeck, 2004; Wat Pierre, *Henri Focillon*, Parigi, Kimè, 2007; *Focillon e l'Italia*, atti del convegno a cura di A. Ducci, (Ferrara, 16-17 aprile 2004), Firenze, Le Lettere, 2007

spazio e non solo memoria o sentimento³. Per quanto riguarda il tema del museo, egli lo concepì non solo come luogo di conservazione e tutela delle opere ma anche come luogo rivolto ad un pubblico ampio e vario, non più costituito solo da studiosi o esperti, capace di trasmettere conoscenza e cultura, creando un gusto⁴. Nel corso degli anni Trenta la questione museografica si stabilizzò su due posizioni prevalenti: l'una, attenta alle esigenze dei visitatori, era orientata a creare le condizioni più favorevoli per la fruizione delle opere (studiando ambienti che favorissero la permanenza e il senso di accoglienza e rilassamento), l'altra orientata a incentivare l'analisi storica e l'interpretazione critica, attraverso ordinamenti che favorissero il confronto e la connessione tra le opere; ciò che accomunava queste due linee di pensiero era l'attenzione riservata alla fruizione. Esisteva anche una posizione diversa, quella che assegnava al museo una funzione prevalentemente conservativa e di tutela, che sarà poi accompagnata dalle varie concezioni in tema di restauro e dall'introduzione dei mezzi forniti dalla scienza nelle ricerche e negli studi artistici⁵. Molti di questi nuovi concetti vennero discussi al quarto incontro organizzato dall'O.I.M. a Madrid nel 1934 dedicato al tema "Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art". Gli atti di questo convegno sarebbero dovuti diventare una sorta di vademecum della museografia⁶.

Il convegno di Madrid ha segnato uno snodo critico fondamentale per la museografia internazionale, formalizzando nuove idee anche in tema di allestimenti. La museografia italiana però per buona parte del Ventennio rimase legata al gusto per la rievocazione storica dei musei di ambientazione, si riproponevano quindi i modelli ottocenteschi. Due interessanti casi veneziani esemplificativi sono l'allestimento della collezione Franchetti alla Ca d'Oro e il riordino delle Gallerie dell'Accademia.

L'allestimento della collezione del barone Giorgio Franchetti presso il palazzo della Ca' d'Oro, da lui acquistato nel 1894 con l'intento di esporre la sua

³ Catalano Maria Ida, *Una scelta per gli anni Trenta*, in M. I. Catalano, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro, e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi, 2013, pp. 9-55, p. 25

⁴ Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta cit.*, p. 68

⁵ *ivi*, p. 79

⁶ *ivi*, p. 72

collezione, iniziò quando il proprietario era ancora in vita; nel 1916 egli donò allo Stato il suo prezioso patrimonio e nel 1922, anno in cui morì, i lavori passarono nelle mani dell'allora soprintendente veneziano alle Gallerie Gino Fogolari⁷. Nel 1923 la collezione originaria venne incrementata con opere provenienti dalle Gallerie dell'Accademia, dal Museo archeologico e dai depositi demaniali⁸; la necessità di ricostruire poi l'intero arredo del palazzo portò all'acquisto di mobili e arazzi⁹. Il museo riaprì nel 1928 esponendo, senza un vero criterio di disposizione, una grande quantità di oggetti: le sculture furono posizionate sopra le credenze, i tappeti appesi ai muri, i dipinti e i marmi appoggiati a cassepanche, pesanti e false decorazioni affrescate, dal vago sapore quattrocentesco, comparvero sui muri dei porteghi¹⁰. Quello che si mantenne dei lavori fatti dal barone fu la cappella realizzata per il *San Sebastiano* del Mantegna, caratterizzata da semplici rivestimenti marmorei senza comportare alcuna vera e propria alterazione architettonica¹¹. Secondo Valcanover l'allestimento di Fogolari si basò su un fondamentale malinteso delle intenzioni del barone Franchetti: Fogolari riteneva che il barone volesse rievocare una nobile dimora quattrocentesca

⁷ Gino Fogolari si laureò in Lettere nel 1898 e completò la sua formazione alla Scuola di specializzazione di Adolfo Venturi, insieme a Pietro Toesca. Venturi lo volle accanto per il riordino del Museo nazionale di Napoli e sostenne la sua candidatura alla direzione del Museo di Cividale. Successivamente Fogolari chiese ed ottenne il trasferimento alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, dove arrivò nel 1905 come collaboratore del direttore Giulio Cantalamessa. In seguito al trasferimento di quest'ultimo alla Galleria Borghese di Roma, Fogolari divenne direttore delle Gallerie dell'Accademia, per le quali promosse progetti di ampliamento e qualificazione degli spazi e di riordino e incremento delle collezioni. Durante il primo conflitto mondiale si occupò della protezione del patrimonio artistico veneziano. Dopo la guerra divenne soprintendente all'Arte Medievale e Moderna. Nel 1935 venne trasferito a Palermo, per tornare poi a Venezia nel 1937.

Manieri Elia Giulio, *Gino Fogolari*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte 1904-1974*, Bologna, Bononia University, 2007, pp. 258-265

Per ulteriori approfondimenti su Gino Fogolari si rimanda a: N. Barbantini, *Gino Fogolari*, «Scritti d'arte di Gino Fogolari», Milano, Hoepli, 1946, pp. XIII-XXVIII; v. Moschini, «Archivio Veneto», XXIX, 1977, pp. 181-191

⁸ Valcanover Francesco, *Introduzione*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno di studi a cura di F. Lanza, (Feltre, 2003), Feltre, Rizzarda, 2003, pp. 3-8, pp. 5-7

⁹ Augusti Adriana, *La galleria Franchetti alla Ca' d'Oro dal progetto del barone al museo di oggi*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno di studi a cura di F. Lanza, (Feltre, 2003), Feltre, Rizzarda, 2003, pp. 45-54, p. 49

¹⁰ *ivi*, p. 52

¹¹ *ivi*, p. 46

veneziana mentre, per Valcanover, intendeva più genericamente creare un prezioso allestimento per la sua collezione¹².

Anche per il caso delle Gallerie dell'Accademia la risistemazione venne condotta da Gino Fogolari, i lavori iniziarono in seguito al rientro delle opere da Firenze, dove erano state rifugiate durante il primo conflitto mondiale. Si cercò di creare effetti suggestivi attraverso il criterio espositivo, per il ciclo di *Sant'Orsola* di Carpaccio ad esempio venne ricreato l'ambiente per cui esso fu realizzato in origine¹³. In alcuni casi si scelsero delle vere e proprie ambientazioni in stile, come nel caso delle salette in cui erano esposte le opere settecentesche di piccolo formato, dove si utilizzarono stoffe d'imitazione e dove fu addirittura inserita una porta d'epoca¹⁴. Nella grande sala della scuola vennero collocati i dipinti di Tintoretto e la *Pietà* di Tiziano, nella parte superiore della chiesa venne abolita ogni divisione, riaperte le finestre e liberate da ogni impedimento le absidi, l'antico soffitto e quanto rimaneva del fregio originale¹⁵. L'allestimento di ambientazione per le Gallerie dell'Accademia era però già stato proposto da Giulio Cantalamessa nel 1895¹⁶. Anche il criterio cronologico e la divisione per

¹² Valcanover, *Introduzione cit.*, p. 6

¹³ Valcanover Francesco, *Gallerie dell'Accademia Venezia*, Novara, De Agostini, 1970, p. 10

¹⁴ Nepi Scirà Giovanna, Valcanover Francesco, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano, Electa, 1985, p. 12

¹⁵ Valcanover, *Gallerie dell'Accademia cit.*, p. 10

Nel 1941 la direzione delle Gallerie dell'Accademia passò a Vittorio Moschini che, insieme all'architetto Carlo Scarpa già durante gli anni della guerra, aveva studiato una possibile risistemazione. I lavori di rinnovamento iniziarono nel 1945 e si conclusero nel 1960, in questi quindici anni vennero eliminati tutti gli elementi di decorazione non originale, cornici d'imitazione e tappezzerie in stile vennero sostituite con intonazioni neutre e materiali quali: legno, iuta, fustagno, ferro e vetro. Moschini volle che durante il lungo periodo di riordino fossero comunque aperte al pubblico le prime due sale con una esposizione delle opere del Trecento e del primo Quattrocento. Nella prima sala della Scuola vennero riportati alla luce i pochi resti della decorazione quattrocentesca ad affresco e lì vennero predisposte su pannelli le opere del XIV e del XV secolo; nella seconda sala invece vennero collocate le pale di Bellini, Carpaccio e Cima; le grandi opere di Tiziano e Tintoretto vennero esposte nel primo grande salone, insieme alla *Cena in casa Levi* del Veronese; il secondo salone venne invece suddiviso da pannelli e ospitò ancora opere di Tintoretto e Veronese e dipinti del Seicento e del Settecento; le opere del secondo Quattrocento e del Cinquecento trovarono ospitalità nella Chiesa.

In generale, le opere furono esposte in ambienti nitidi, ben illuminate e spaziate tra loro, non si riuscì a disporle tutte in ordine cronologico.

Nepi Scirà Giovanna, Valcanover Francesco, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano, Electa, 1985

Valcanover Francesco, *Gallerie dell'Accademia Venezia*, Novara, De Agostini, 1970

¹⁶ Giulio Cantalamessa arrivò alle Gallerie dell'Accademia come funzionario insieme ad Adolfo Venturi, giunto in qualità di ispettore inviato dal ministero, nel 1894.

scuole della disposizione delle opere era già stata predisposta prima dell'intervento di Fogolari; Cantalamessa aveva infatti separato i dipinti di scuola veneta e riunito a parte le opere di altre scuole, aveva anche predisposto un alleggerimento delle pareti del museo, escludendo le opere considerate di minore importanza¹⁷.

Il tema dei musei di ambientazione comunque si affrontò anche al convegno spagnolo. Si trattò in particolare la questione dell'adattamento dei monumenti antichi ad uso di museo e si identificarono alcune fondamentali condizioni affinché questo potesse avvenire: il prestigio dell'edificio, la varietà architettonica, l'armonia tra gli oggetti e le sale, la selezione accurata delle opere, la ricostruzione degli interni e l'accordo tra l'edificio e la collezione¹⁸. Le rievocazioni storiche e le allusioni allo stile passato negli allestimenti delle sale però vennero giudicate inopportune, perché si riteneva che le opere da sole rappresentassero la pienezza del passato e che ogni elemento aggiuntivo fosse superficiale, era quindi comunque preferibile un ambiente neutro¹⁹.

I rappresentanti italiani all'incontro di Madrid furono il critico Ugo Ojetti e gli archeologi Roberto Paribeni e Amedeo Maiuri, la predominanza dell'archeologia si può ricondurre certamente a una politica culturale che faceva del legame con il passato antico il suo punto di forza e di orgoglio. Questi rappresentanti restituirono a Madrid l'immagine di una critica nazionale compatta ma ancora legata a modelli museografici ottocenteschi, questo però non significa che all'interno dei confini nazionali non ci fosse alcuna traccia di rinnovamento: esisteva infatti una schiera di studiosi innovatori che proponeva un superamento delle ricostruzioni ambientali e degli ordinamenti classificatori e sistematici, ai

¹⁷ Moschini Marconi Sandra, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XIV-XV*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1955, p. XXIV

¹⁸ Ericani Giuliana, *La casa museo di Vittorio Cini nel castello di Monselice e l'allestimento di Nino Barbantini*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno di studi a cura di F. Lanza, (Feltre, 2003), Feltre, Rizzarda, 2003, pp. 57-69, p. 66

¹⁹ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art*, conférence internationale d'études (Madrid, 28 ottobre – 04 novembre 1934), Parigi, Société des Nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, vol. I, pp. 205-207

quali però veniva puntualmente preclusa la possibilità di partecipare a eventi internazionali come quello di Madrid²⁰.

Tra questi studiosi spicca la figura di Guglielmo Pacchioni²¹, allievo di Venturi e soprintendente alle Gallerie del Piemonte dal 1923 al 1933, che si occupò del riordino della Galleria sabauda nel 1932. In quell'occasione sperimentò la soluzione del doppio percorso, uno dedicato ai grandi capolavori e l'altro riservato a opere e documenti utili all'avanzamento delle ricerche e degli studi; propose un arredo semplice, lontano dagli allestimenti che si accordavano allo stile e all'epoca delle opere esposte²².

II.2

Esposizioni temporanee, le posizioni italiane e le direttive internazionali

Al convegno di Madrid si trattò anche l'importante tema delle mostre temporanee, alle quali non a caso fu dedicata una riflessione del tutto particolare e differenziata dalle esposizioni permanenti. Secondo un semplice criterio di luogo si distinsero le mostre organizzate all'interno delle sale di un museo da quelle allestite al di fuori, in spazi alternativi. Le prime erano spesso composte da opere appartenenti alla stessa istituzione organizzatrice, alle quali si aggiungevano pezzi provenienti da altre collezioni pubbliche o private; le seconde invece riunivano opere provenienti da diverse istituzioni per due, tre o sei mesi. Per quanto riguarda le tipologie di esposizioni si indicarono quelle dedicate ad un unico artista, che spesso si legavano ad una data commemorativa della sua vita, quelle dedicate ad

²⁰ Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta cit.*, pp. 70-71

²¹ Guglielmo Pacchioni si laureò nel 1905 con Adolfo Venturi. Cinque anni dopo vinse il concorso di ispettore presso la soprintendenza ai Monumenti nell'ufficio regionale di Verona, appena dopo un mese gli venne affidata anche la tutela delle opere d'arte delle provincie di Vicenza, Verona e Mantova. Durante la guerra collaborò, insieme a Lionello Venturi, con la soprintendenza alle Gallerie di Venezia per l'imballaggio, il trasporto e la messa in sicurezza dei capolavori veneziani. Dopo la guerra, al seguito di Ojetti, collaborò con la commissione artistica per predisporre il recupero del patrimonio storico e artistico. Nell'ottobre 1923 divenne direttore della soprintendenza alle Gallerie, ai Musei medievali e moderni e agli Oggetti d'arte per il Piemonte e la Liguria. La sua carriera di soprintendente proseguì poi ad Ancona e a Milano, dove, in seguito allo scoppio della guerra organizzò le operazioni di tutela per le cose d'arte mobili della Lombardia e dell'Italia centrale. Alla fine degli anni Quaranta venne trasferito in Toscana. Astrua Paola, *Guglielmo Pacchioni, in Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte 1904-1974*, Bologna, Bononia University, 2007, pp. 434-445

²² Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta cit.*, pp. 77-78

una particolare espressione artistica o a un dato periodo storico e quelle che nascevano dalle esigenze dei musei. Tra queste ultime, le esposizioni cicliche, che erano una necessità per i musei in cui il materiale posseduto era troppo abbondante per essere esposto tutto insieme o troppo delicato per essere esposto continuamente; le mostre cicliche garantivano al pubblico la possibilità di ammirare tutti i beni posseduti dall'istituzione ma richiedevano una efficace organizzazione delle "riserve", che sarebbero dovute essere facilmente trasferibili e agevolmente rintracciabili attraverso un efficiente sistema di catalogazione²³.

Al convegno si dichiarò che le esposizioni temporanee erano un valido strumento di attrazione dell'attenzione del pubblico non solo sui temi relativi agli argomenti delle mostre ma anche sui vari aspetti delle attività museografiche. Si capì che solo sulla consapevolezza da parte del visitatore del lavoro che accompagna l'attività museografica, si poteva costruire un rapporto tra il museo e il pubblico²⁴. Le mostre temporanee quindi avevano un carattere prevalentemente educativo ma non solo per il pubblico. Esse infatti erano considerate anche un' imperdibile occasione di sperimentazione per i conservatori dei musei: il carattere provvisorio di questi eventi permetteva di provare nuove soluzioni espositive e di testarne l'efficacia, per riproporle poi, in caso di esiti positivi, nelle collezioni permanenti. Se per queste ultime gli atti del convegno sconsigliavano l'utilizzo di uno stile legato all'oggi, perché la loro permanenza lo avrebbe prima o poi reso obsoleto, nelle mostre si poteva lasciare che il gusto e lo stile del decoratore e del curatore si esprimessero liberamente²⁵.

Negli atti del convegno si chiarì che gli ambienti da destinare alle mostre temporanee avrebbero dovuto avere un carattere meno rigido e sistematico di quelli destinati alle esposizioni permanenti, erano necessari spazi studiati per adattarsi alle trasformazioni frequenti, senza comportare di volta in volta costi eccessivi per le nuove installazioni. Al convegno si delinearono i tratti essenziali di questi spazi: si suggerirono stanze ampie e disposte l'una dopo l'altra secondo un asse mediano, per creare un collegamento fisico e visivo tra le varie sezioni della mostra. Gli ampi locali avrebbero dovuto essere privi di ornamentazioni

²³ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art* cit., pp. 288-290

²⁴ *ivi*, p. 290

²⁵ *ivi*, p. 292

architettoniche e di ogni elemento che potesse distrarre l'attenzione del visitatore (anche oggetti di uso pratico, come estintori e caloriferi si sarebbero dovuti celare alla vista del pubblico²⁶); avrebbero inoltre dovuto essere spogli di partizioni interne per permettere, in occasione di ogni singolo allestimento, di creare una diversa suddivisione e di predisporre facilmente il rivestimento alle pareti. Per quanto concerne la pavimentazione si suggerì l'utilizzo del legno, su di esso le installazioni provvisorie avrebbero potuto essere facilmente inchiodate senza danneggiarlo eccessivamente. Per quanto riguarda l'illuminazione si consigliò quella artificiale, negli atti si legge: «*une exposition spéciale est une sorte de mise en scène et exige souvent l'éclairage de la scène*»²⁷; un concetto questo che sembra trovare riscontro anche in alcune esposizioni italiane, ad esempio in quella della Rivoluzione fascista del 1932 e in quella dedicata a Leonardo da Vinci nel 1939²⁸, dove la luce artificiale venne utilizzata in termini cinematografici recuperando un elemento fondamentale di quel mezzo, il cinema, divenuto nel Ventennio strumento privilegiato di "estetizzazione della politica", per dirla con Benjamin²⁹.

In generale sull'argomento dell'illuminazione esistevano due scuole di pensiero, coloro che prediligevano la luce naturale perché la maggior parte delle opere d'arte era stata creata in quelle condizioni e in quelle stesse condizioni era stata esposta per secoli; e coloro che parteggiavano per un maggiore utilizzo della luce elettrica perché essa avrebbe potuto imitare l'illuminazione naturale superando però i limiti di quest'ultima, in particolare il suo essere instabile e potenzialmente pericolosa per le opere d'arte delicate. A Madrid si scelse una posizione di compromesso, la luce naturale avrebbe dovuto in ogni caso essere completata dalla luce artificiale per garantire un'illuminazione costante in tutto il periodo di apertura al pubblico delle sale espositive³⁰.

²⁶ *ivi*, p. 216

²⁷ *ivi*, pp. 44-48, p. 46

²⁸ *Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane*, catalogo della mostra a cura di G. Pagano (Milano, Palazzo dell'Arte, 09 maggio – 30 settembre 1939), Milano, Officina d'arte grafica Lucini, 1939

Per un approfondimento sulla mostra si rimanda al capitolo IV

²⁹ Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991

³⁰ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art cit.*, pp. 81-83

Concludendo, tutti gli allestimenti erano da considerarsi una questione di gusto e di grande pubblico, lo scopo ultimo di un'esposizione infatti era dirigere lo sguardo dei visitatori (non artisti, studiosi, direttori di musei o professionisti, ma visitatori di ogni tipo) all'insegnamento della storia e della bellezza³¹.

A Madrid la relazione dedicata al valore e alle potenzialità delle esposizioni temporanee fu curata da Ugo Ojetti che si focalizzò prevalentemente su due aspetti: le tipologie di pubblico interessate e i rapporti di queste con i musei permanenti. La differenza per Ojetti risiedeva nella funzione e conseguentemente nella forma, la mostra doveva essere necessariamente legata al gusto del pubblico perché essa nasceva come mezzo di attrazione per la gente; mentre il museo doveva essere pensato indipendentemente dal gusto del tempo. Una mostra poteva anche essere considerata un banco di prova, un laboratorio per sperimentare nuove soluzioni espositive³².

Ugo Ojetti era un personaggio molto influente nel mondo culturale italiano tra la fine dell'Ottocento e la seconda guerra mondiale. Iniziò la sua carriera cercando di allontanarsi dal modello di intellettuale risorgimentale e di avvicinarsi ai modelli inglesi e soprattutto francesi, furono per lui esempi i vari Ruskin, Baudelaire e Zola³³.

Durante il primo conflitto mondiale si adoperò per la salvaguardia del patrimonio artistico nazionale, combattendo soprattutto nei territori tra Gorizia e la Valcamonica³⁴. Divenne un conservatore liberale, dopo l'esperienza della guerra sviluppò un fortissimo sentimento patriottico³⁵ e si avvicinò al regime di Mussolini diventando uno dei più importanti animatori delle sue iniziative culturali³⁶. Credeva nel fascismo perché riteneva fosse nato dai bisogni, dalle speranze, dai difetti e dalle qualità degli italiani del dopoguerra, scrisse nei suoi

³¹ *ivi*, p. 216

³² Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta cit.*, p. 84

³³ Salvagnini Sileno, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000, pp. 331-335

³⁴ Per un maggiore approfondimento si rimanda a: Nezzo Marta, *Critica d'arte in guerra: Ojetti 1914-1920*, Vicenza, Terra Ferma, 2003

³⁵ Ojetti Ugo, *I taccuini 1914-1943*, Firenze, Sansoni, 1954, 25/11/1928, p. 303

Nel 1939, alla vigilia della scoppio della seconda guerra mondiale, si propose a Bottai perché «comunque mi faccia [...] lavorare a salvar monumenti e opere d'arte in zona di guerra e di fuoco, come, con l'ammirazione e le lodi anche del nemico, ho fatto tra il '15 e il '19»

Ojetti, *I taccuini cit.*, 01/09/1939, p. 527

³⁶ L. Carletti, C. Giometti, "San Francisco will see old masters". *La fiera delle vanità del regime nel 1939*, «Studi storici», aprile – giugno 2011, pp. 465-489, p. 465

taccuini «noi italiani, gente pratica, fatta scettica dalle troppe diverse esperienze, non crediamo in un'autorità la quale non creda nella propria durata, anzi nella propria eternità»³⁷ e, ormai alle porte della seconda guerra mondiale, aggiunse «cadesse questo regime, sempre ringrazierei Mussolini di averci restituito per questi quindici anni l'orgoglio e la fiducia in noi stessi»³⁸. Egli fu giornalista e critico d'arte³⁹ ma rivestì anche diverse cariche ufficiali: divenne membro nel 1905 della Commissione centrale per i Monumenti e per le Opere di antichità, nel 1912 venne nominato consigliere del Consiglio superiore di Antichità e Belle arti e nel 1930 divenne accademico d'Italia⁴⁰. Tra gli impegni che hanno animato la carriera di Ojetti anche la direzione della rivista *Dedalo*, da lui fondata nel 1920, prevalentemente orientata allo studio dell'arte antica con un'impostazione storico filologica; rispetto all'arte contemporanea invece adottò una posizione di rifiuto, coerentemente con la cultura classicista del momento⁴¹. Il legame con l'antichità fu per lui un vero motivo di orgoglio nazionale, perché classico significava chiarezza, misura, proporzione e buon senso⁴², di contro alle produzioni delle avanguardie artistiche di inizio Novecento che avevano abbandonato tutti questi principi, allontanandosi irrimediabilmente da quella produzione perfetta. Rispetto alle posizioni tedesche sul tema dell'arte "degenerata" Ojetti prese però le distanze. Nel 1934 al congresso di Norimberga Hitler iniziò a parlare di arte come mezzo di potere e a scagliarsi contro ogni tipo di produzione

³⁷ Ojetti, *I taccuini cit.*, 14/02/1928, p. 275

³⁸ *ivi*, 01/10/1939, p. 540

³⁹ Tra i vari ambiti di interesse ci fu anche il cinema, lavorò ad esempio per la stesura della trama di un film tratto dai *Promessi sposi* di Manzoni (Ojetti, *I taccuini cit.*, 06/08/1939, p. 513) e partecipò alle commissioni dei concorsi cinematografici. Nel 1939 ad esempio prese parte a quella commissione di facciata che al concorso di Venezia, su ordine di Mussolini, diede il premio ad un film tedesco su Koch, gli stessi Hitler e Gobbles avevano chiesto quel premio. Anche l'anno precedente, stando alle denunce di Ojetti nei suoi personali taccuini, era stato premiato un film tedesco, «si ripete l'offesa all'arte e alla decenza» (Ojetti, *I taccuini cit.*, 30-31/08/1939 pp. 525-526). E' in episodi di questo genere che le parole di Ojetti, parlando di se stesso e del suo lavoro, di alcuni anni prima trovano la loro spiegazione: «libertà di giudizio sempre intatta, salvo le necessità della politica» (Ojetti, *I taccuini cit.*, 15/07/1930, p. 347).

⁴⁰ E. Miraglio, *Seicento, Settecento e Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana*, «Studi di Memofonte», n. 6, 2011, pp. 63-75, p. 63

Stando a quanto Ojetti scrisse nei suoi taccuini, Mussolini nello stesso anno si pronunciò in favore della sua nomina, sostenendo che non sarebbe più stato possibile tenere Ojetti fuori dall'accademia (Ojetti, *I taccuini cit.*, 02/06/1930, pp. 343-344)

⁴¹ Sciolla Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 2010, p. 161

⁴² Miraglio, *Seicento, Settecento, Ottocento cit.*, p. 72

avanguardistica, arrivando successivamente a contemplare l'internamento per gli artisti che erano giudicati afflitti da tare di pervertimento artistico o, in alcuni casi, arrivando a condannarli con la sterilizzazione⁴³. Ojetti rispetto a queste decisioni si dichiarò lontano, sosteneva che in Italia non fossero necessarie e che dopo venticinque – ventisei secoli di storia non si sarebbe mai potuto d'improvviso fissare limiti e sbarre alla vitalità artistica. Nel 1937 a Monaco aprì al pubblico la mostra di arte degenerata, la quale secondo Ojetti avrebbe comunque avuto un'influenza positiva sul gusto europeo⁴⁴.

Alla base del lavoro di *Dedalo* c'era la convinzione che l'arte dovesse essere un'espressione della coscienza nazionale e che essa fosse un fattore fondamentale di incivilimento⁴⁵. La funzione del critico risiedeva per Ojetti nel diffondere il gusto, parlando alla gente, al pubblico non esperto, trovando sempre elementi di continuità tra l'arte del passato e l'arte moderna⁴⁶. Lo sforzo di scrivere una storia dell'arte italiana lineare e coerente, senza lacune, con continui rimandi al passato, fu evidente in tutti gli impegni di Ojetti. Egli intese costruire una storia dell'arte che fosse priva di qualsiasi influsso straniero⁴⁷ ma la ricostruzione di una storia nazionale dopo secoli di divisioni interne non era un'operazione scontata, nei suoi taccuini egli stesso si chiese: «l'Italia ha una tradizione dopo tanti secoli di vita regionale, ardente, sospettosa, adorna di bellezza e di orgoglio? Certo ce l'ha: basta parlare italiano per riconoscere la tradizione»⁴⁸. Il linguaggio però non poteva considerarsi sufficiente, appena fuori di esso esisteva l'arte e per essa era ancora più difficile ricostruire una storia nazionale perché era complicato scorgere parentele tra, ad esempio, il disegno di Michelangelo e il colore di Tiziano; ecco allora che il mito dell'italianità costruito per negazione sulla formula “tutto ciò che non è straniero”, risolse il problema: Ojetti stesso parlando appunto del Buonarroti e del Vecellio scrisse «bisogna metterli tutti e due di fronte a tedeschi

⁴³ Pizzone, *Il dibattito sull'arte degenerata cit.*, pp. 61-64

⁴⁴ *ivi*, p. 65

⁴⁵ I. Calloud, *Ugo Ojetti e le esposizioni: un'anagrafe digitale dal fondo della biblioteca nazionale centrale di Firenze*, «Studi di Memofonte», n. 6, 2011, pp. 53-61, p. 57

⁴⁶ Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia cit.*, p. 336

⁴⁷ Miraglio, *Seicento, Settecento, Ottocento cit.*, p. 64

⁴⁸ Ojetti, *I taccuini cit.*, 14/02/1928, p. 276

e francesi per scoprire quella parentela. Sono parenti in tanto sono diversi da quelli»⁴⁹.

Rispetto al tema delle mostre d'arte, Ojetti si dichiarò contrario alla spoliazione delle gallerie statali per l'organizzazione di eventi temporanei e si oppose alle mostre di carattere regionale organizzate spesso nei primi anni del Novecento⁵⁰. L'impegno di Ojetti per le esposizioni d'arte fu però costante. Fu direttore di diverse mostre, tra queste: la mostra dedicata a *La pittura italiana del Sei e del Settecento*⁵¹, organizzata a Firenze nel 1922, l'esposizione dei *Tre secoli di pittura napoletana* del 1938, la *Mostra medicea* di Firenze nel 1939 e quella dedicata al *Cinquecento toscano*, sempre organizzata a Firenze, del 1940. L'attività di Ojetti però si spinse anche a collaborazioni di carattere internazionale, ricoprì il ruolo di presidente del comitato esecutivo per la mostra parigina di arte italiana antica organizzata nel 1935 a Parigi⁵², si occupò in particolare della valutazione della lista di opere che l'Italia avrebbe prestato alla Francia. La mostra parigina, inaugurata ufficialmente il 16 maggio 1935, avrebbe dovuto chiudere al pubblico nel mese di luglio, la data venne però posticipata al mese di agosto nonostante le preoccupazioni espresse da Ojetti per la tutela delle opere, che sarebbero state esposte a gravi pericoli durante il viaggio di ritorno nei carri merce, a causa delle elevate temperature estive⁵³. Ojetti fu sempre molto attento ai problemi di conservazione e tutela delle opere, tanto da opporsi in alcuni casi a importanti eventi internazionali caldamente promossi dal regime stesso, forti ad esempio le

⁴⁹ *ivi*

⁵⁰ Miraglio, *Seicento, Settecento, Ottocento cit.*, p. 66

Cfr. Ojetti Ugo, *Note per un'esposizione del ritratto italiano in Firenze nel 1911*, Firenze, Tipografia Claudiana, 1911

⁵¹ *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra a cura di U. Ojetti, (Firenze, Palazzo Pitti, marzo – ottobre 1922), Roma, Bestetti Tumminelli, 1922

Per un ulteriore approfondimento sulla mostra si rimanda al capitolo III

⁵² Nel 1935 a Parigi vennero aperte al pubblico due esposizioni di arte italiana. La prima, dedicata all'arte antica da Cimabue a Tiepolo, venne allestita presso il Petit Palais; la seconda, dedicata all'arte moderna, venne organizzata presso le Jeu de Pomme e il presidente del comitato esecutivo fu Antonio Maraini.

⁵³ Ojetti manifestò queste sue preoccupazioni in una lettera a Galeazzo Ciano del 20 luglio 1935, conservata presso il fondo Ojetti della Biblioteca nazionale di Firenze

Per un approfondimento sulla mostra si rimanda a : M. Dei, *Ojetti e l'Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi*, «Studi di Memofonte», n 6, 2011, pp. 83-89

preoccupazioni espresse per la partenza dei 27 capolavori italiani diretti a San Francisco per la *Golden Gate International Exhibition* nel 1939⁵⁴.

Tornando al tema delle esposizioni temporanee però in Italia si era già da tempo levata un'altra voce molto autorevole. Commentando la mostra d'arte antica bolognese del 1888, organizzata in occasione delle celebrazioni per l'ottavo centenario dell'università di Bologna, Adolfo Venturi aveva chiarito la sua posizione in tema di esposizioni temporanee⁵⁵. Egli sosteneva che le mostre avrebbero dovuto essere viste come occasione unica di vedere le opere che abitualmente erano in mano ai privati, quindi i comitati organizzativi non avrebbero dovuto richiedere prestiti di opere alle chiese o alle collezioni pubbliche. Egli concepiva la mostra, diversamente da Ojetti, non tanto come evento che attirava il grande pubblico, ma come occasione di studio integrativo. Venturi non ignorava il pericolo a cui la sua stessa concezione delle mostre portava: se le esposizioni dovevano rendere accessibili le opere delle collezioni private, il rischio era che così facendo le mostre incentivassero il mercato antiquario a causa del quale già molte opere erano state trasferite in altri Paesi o, se rimaste in Italia, erano state sottratte alla fruizione pubblica⁵⁶. «Quindi se da un canto le mostre d'arte antica servono a rendere generale la conoscenza del nostro patrimonio artistico, dall'altra ne favoriscono la dispersione»⁵⁷. Tra il 1880 e il 1900 Venturi si occupò in modo determinante del riallestimento di importanti musei e gallerie nazionali (non ultime le Gallerie dell'Accademia di Venezia nel 1894) ma per molto tempo non si curò delle mostre temporanee, neppure di valutarle o di scriverne in merito. Con gli anni però tutto questo scetticismo si raffreddò e non solo iniziò a recensire alcune importanti esposizioni (tra le varie anche quella del Settecento italiano allestita da Barbantini nel 1929 a Venezia) ma iniziò anche a lavorare per esse. Fondamentali la sua collaborazione per la

⁵⁴ Ancora una volta Ojetti espresse le sue preoccupazioni in una lettera a Galeazzo Ciano, come egli stesso dichiarò nei suoi Taccuini. Cfr. Ojetti, *I taccuini cit.*, pp. 505-506

Carletti, Giometti, *"San Francisco will see old masters"*, cit., p. 466

⁵⁵ Cfr. A. Venturi, *La mostra d'arte antica a Bologna*, «Rassegna emiliana di storia, letteratura ed arte», I, 1888, pp. 428-433

⁵⁶ Agosti Giacomo, *Testimonianze venturiane sulle mostre d'arte antica*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno a cura di Fondazione Bevilacqua La Masa, (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), Treviso, Canova, 1995, pp. 73-87, p. 74

⁵⁷ A. Venturi, *La mostra d'arte antica a Bologna cit.*, p. 428

stesura della prima parte del catalogo della mostra londinese del 1930⁵⁸, poi completato da Ogetti; la sua presenza al comitato di presidenza della mostra del pittura del Rinascimento ferrarese, allestita da Barabantini nel 1933⁵⁹; e la sua collaborazione nella scelte delle opere da esporre alla mostra leonardesca del 1939 a Milano. Le mostre d'arte antica per Venturi avrebbero dovuto essere organizzate sempre con accordi internazionali, con una lunga e sicura preparazione e con l'obiettivo di creare delle esposizioni in grado di dare un quadro sintetico della vita dell'arte antica⁶⁰.

Le aperture di Venturi rispetto al tema delle mostre vengono testimoniate anche dalla pubblicazioni sulla rivista da lui stesso diretta *L'Arte*. Fino agli anni Venti / Trenta la rivista ebbe un orientamento storico – filologico, dagli anni Trenta cambiarono gli indirizzi metodologici e gli interessi tematici delle pubblicazioni, iniziò ad aderire sempre più ad una impostazione teorica ed estetica idealista e a trattare e rivalutare ambiti prima poco indagati, come l'arte barocca o del Novecento. A tal proposito importanti furono le pubblicazioni relative alla mostra dedicata al Seicento e al Settecento organizzata da Ugo Ogetti a Firenze nel 1922⁶¹, perché si contribuì a quel processo riabilitativo a cui i due secoli vennero sottoposti in seguito proprio alla mostra fiorentina⁶².

Negli anni Trenta, come si vedrà nei capitoli successivi, in Italia si allestirono molte mostre monografiche; queste rendevano accessibile, in momenti e luoghi diversi, il materiale che era stato utilizzato da Venturi e dagli altri studiosi nelle loro ricerche, offrendo al contempo nuove occasioni di revisione e confronto tra i risultati di quegli stessi studi. I cataloghi divennero mezzi di diffusione delle conquiste delle indagini che si svolgevano negli ambienti universitari, diventando così strumenti utili per una divulgazione della conoscenza della storia dell'arte anche tra un pubblico non esperto. I cataloghi erano anche lo strumento tramite il

⁵⁸ *Exhibition of Italian art 1200-1900*, Londra, Burlington House, 1 gennaio – 8 marzo 1930

⁵⁹ *Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di N. Barabantini (Ferrara, Palazzo Diamanti, maggio – ottobre 1933), Venezia, Ferrari, 1933
Per un maggiore approfondimento sulla mostra si rimanda al capitolo IV

⁶⁰ Agosti, *Testimonianze venturiane cit.*, pp. 77-80

⁶¹ *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra a cura di U. Ogetti, (Firenze, Palazzo Pitti, marzo – ottobre 1922), Roma, Bestetti Tumminelli, 1922
Per un approfondimento sulla mostra si rimanda al capitolo III

⁶² Sciolla Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 2010, pp. 159-161

quale la mostra superava il suo stato di temporalità, esso rendeva l'evento in qualche modo eterno e la stessa funzione veniva svolta dai saggi pubblicati in seguito alle mostre⁶³.

II.3

Il restauro, nuovi punti di vista

La critica e la storiografia italiana agli inizi degli anni Trenta erano ancora fortemente influenzate dal pensiero critico idealista di Benedetto Croce. Il fondamento della sua filosofia, come è noto, lo portò a reputare prioritaria l'espressione artistica interiore rispetto alla necessaria azione comunicativa, ossia rispetto al momento tecnico dell'estrinsecazione di quella espressione iniziale; il processo creativo riassumeva i due elementi che assumevano quindi il valore di antecedente e conseguente in un processo di sintesi dialettica⁶⁴.

Un'impostazione critica di questo tipo non poteva che essere sfavorevole alle arti applicate in genere e nello specifico alle arti industriali che, derivando da un processo tecnico, non permettevano di distinguere il momento dell'intuizione da quello della creazione pratica⁶⁵. In merito al tema delle arti applicate Croce si espresse già nel 1904 tra le pagine della rivista *La Critica*⁶⁶, dove negò qualsiasi presunta inferiorità delle arti cosiddette "minori" rispetto alle arti "maggiori"; egli sosteneva che mai un artista avrebbe potuto concepire le proprie opere nel vuoto ma avrebbe potuto farlo solo in determinate condizioni e con dati presupposti, per questo tutte le arti si potevano dire libere e non libere allo stesso tempo⁶⁷. Lo sviluppo dell'impianto ideologico crociano portò comunque alla rivalutazione dell'azione interpretativa, dello storico e del critico d'arte innanzitutto, e a una nuova concezione dell'azione del tempo sull'opera d'arte. I segni del passaggio attraverso i secoli delle opere non erano da concepirsi come testimonianze di un'autenticità dell'oggetto, che veniva quindi così attestata, ma come elementi

⁶³ Agosti, *Testimonianze venturiane cit.*, p. 82

⁶⁴ Catalano, *Una scelta per gli anni Trenta cit.*, pp. 27-29

⁶⁵ Canali Ferruccio, *La polemica tra Croce e Gentile sulle arti decorative*, in G. De Lorenzi, *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, Roma, Gangemi, 2010, pp. 9-35, p. 18

⁶⁶ B. Croce, *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura*, «La Critica», V, settembre 1904, pp. 412-417

⁶⁷ *ivi*, pp. 13-14

corrosivi del risultato di quella perfetta sintesi che era stato l'atto creativo; va da sé che questo tipo di concezione dell'oggetto artistico determinò prepotentemente le teorie del restauro. Da queste concezioni iniziò però ad allontanarsi Roberto Longhi⁶⁸, per lo studioso l'essenza pura di ogni opera d'arte era in grado di sopravvivere all'azione corrosiva del tempo; egli credeva nel progresso delle tecniche di restauro ma le riteneva ancora immature e lo preoccupavano quelle inevitabili operazioni selettive che ogni intervento richiedeva, per Longhi il migliore restauro rimaneva quello mentale, quello che si realizzava nella mente del conoscitore⁶⁹.

Nel corso degli anni Trenta l'intensità trainante del pensiero crociano perse di efficacia, iniziarono infatti a farsi sentire nuove correnti di pensiero provenienti spesso da fuori Italia⁷⁰.

Un primo fondamentale evento fu la *I Conferenza internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte*, svoltasi a Roma dal 13 al 18 ottobre 1930.

Fu la prima volta che si incontrarono esperti scientifici, curatori di musei e storici dell'arte e che fu possibile definire le reciproche sfere di intervento. Alla conferenza si affermò in forma definitiva che le analisi scientifiche, pur mettendo a disposizione dei mezzi molto utili alla salvaguardia del patrimonio storico e culturale, non avrebbero mai potuto prescindere dai dati storico-stilistici che solo lo storico dell'arte poteva fornire⁷¹.

⁶⁸ Roberto Longhi fu critico d'arte e professore universitario, si formò a Torino con Pietro Toesca e si perfezionò a Roma alla scuola di Adolfo Venturi. Diversi gli ambiti di studio, dai giovanili interessi per Caravaggio, i caravaggeschi e l'arte del Seicento, ai due capolavori della storiografia longhiana *Piero della Francesca*, del 1927 e *Officina ferrarese* del 1933, nata come commento alla mostra organizzata da Barbantini nello stesso anno, per la quale si rimanda capitolo IV.

Sciolla Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 2010, pp. 153-159

Per ulteriori approfondimenti sulla figura di Roberto Longhi si rimanda a: Volpi Orlandini Marisa, *Roberto Longhi*, annali della facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero dell'università di Cagliari, 1970; Previtali Giovanni, *L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma, editori riuniti, 1982; G. Ercoli, *La critica d'arte italiana fra crocianesimo e pura visibilità*, «Antichità viva», XXVI, 1987, PP. 5-11; Montagnani Cristina, *Glossario longhiano: saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pisa, Pacini, 1989

⁶⁹ Catalano, *Una scelta per gli anni Trenta cit.*, pp. 27-29

⁷⁰ *ivi*, p. 13

⁷¹ Varoli – Piazza Rosalia, *Giulio Carlo Argan negli anni Trenta: intorno al restauro con Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Andaloro, (Viterbo, 12-15 novembre 2003), Firenze, Nardini, 2006, pp. 95-100, p. 97

L'Italia si assunse il compito di organizzare l'evento internazionale con la collaborazione del ministero dell'Educazione nazionale; gli interventi della delegazione italiana presieduta da Corrado Ricci⁷² rivelarono però una notevole marginalità dell'Italia rispetto agli altri Paesi sui temi dibattuti⁷³, l'organizzazione dell'evento infatti fu più un'occasione di propaganda politica che di crescita degli studi⁷⁴. Le posizioni italiane in merito agli argomenti discussi erano infatti ancora legate ad un rigido dualismo tra arte e scienza⁷⁵ che si faticava a superare.

Un importante cambiamento in Italia nel mondo del restauro si ebbe con la fondazione dell'Istituto Centrale di Restauro a Roma. Il progetto per la nascita del nuovo Istituto fu presentato da Giulio Carlo Argan in occasione della conferenza dei soprintendenti tenutasi a Roma nel 1938. Non si sarebbe dovuto trattare di un laboratorio annesso o riferito a un museo ma di un organismo che avrebbe dovuto dedicarsi alla ricerca interdisciplinare, alla formazione e alla consulenza⁷⁶, e che si sarebbe dovuto occupare del coordinamento e dell'unificazione dei criteri e dei metodi di restauro⁷⁷. Argan insistette molto su questo aspetto perché l'Istituto Centrale non nasceva per occuparsi del singolo caso di restauro ma per aiutare le

⁷² Corrado Ricci, laureatosi in legge, iniziò la sua carriera professionale all'interno del mondo universitario. Trasferito a Bologna, Ricci iniziò ad approfondire i suoi interessi per la letteratura, il teatro, la storia e la musica; in quegli anni pubblicò molti contributi critici i cui temi variavano dalle ricostruzioni biografiche, agli approfondimenti danteschi, ai temi di musicologia. Nel 1885 conobbe Adolfo Venturi con il quale iniziò una fitta corrispondenza che durò una decina d'anni. Proprio l'abbandono di Venturi al posto di direttore della Galleria nazionale d'Arte antica e moderna di Roma, permise a Ricci di affermarsi come protagonista nell'amministrazione delle Belle Arti, egli era stato infatti nominato direttore della Galleria nazionale di Parma nel 1894 e l'anno successivo anche direttore della Galleria di Modena. Venne successivamente chiamato a Napoli, per il riordino del Museo nazionale, a Ravenna, dove ricoprì il ruolo di direttore della soprintendenza ai Monumenti e poi a Milano, come direttore della Pinacoteca di Brera e Firenze, come direttore delle Regie Gallerie. Divenne infine direttore generale delle Antichità e delle Arti e iniziò le sue battaglie in tema di legislazione per il patrimonio artistico.

Sicoli Sandra, *Corrado Ricci, in Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte 1904-1974*, Bologna, Bononia University, 2007, pp. 510-527

Per maggiori approfondimenti su Corrado Ricci si rimanda a: *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 A. Emiliani, D. Domini, Ravenna, Longo, 2004; *Note storiche e letterarie di Corrado Ricci*, Bologna, Zanichelli, 1881

⁷³ Catalano, *Una scelta per gli anni Trenta cit.*, pp. 15-17

⁷⁴ Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta cit.*, p. 61

⁷⁵ Catalano, *Una scelta per gli anni Trenta cit.*, p. 21

⁷⁶ Varoli – Piazza, *Giulio Carlo Argan negli anni Trenta cit.*, p. 100

⁷⁷ Bon Valsassina, Caterina, *Istituto centrale per il restauro "organo essenziale per il patrimonio della Nazione"*, in *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Andaloro, (Viterbo, 12-15 novembre 2003), Firenze, Nardini, 2006, pp. 17-26, p. 19

attività dei singoli uffici dando loro consulenze e soprattutto un indirizzo critico unificato⁷⁸, fornendo una preparazione al contempo tecnica e storica ai restauratori e favorendo il ricorso alle scienze esatte negli interventi.

I principi metodologici costituenti quell'indirizzo comune a cui ogni intervento avrebbe dovuto conformarsi prevedevano una predominanza del restauro conservativo su quello artistico, quest'ultimo avrebbe dovuto essere dettato solo da precise esigenze di ordine critico e avrebbe dovuto tassativamente escludere qualsiasi intervento integrativo. Il restauratore non avrebbe più dovuto essere un artista ma un tecnico fidato e obbediente che non avrebbe preteso di sostituirsi all'autore dell'opera integrandola o completandola; il restauro andava infatti considerato come materia appartenente al campo critico delle discipline storiche⁷⁹.

L'Istituto venne diretto da Cesare Brandi dalla sua fondazione avvenuta nel 1939 fino al 1961. L'imperativo etico di Brandi, nei vent'anni alla guida dell'Istituto, fu il rispetto per l'autenticità dell'opera d'arte, nella convinzione che essa costituisse una espressione irripetibile dello spirito; da qui l'aforisma secondo il quale non si restaura la forma, ma la materia dell'opera. L'approccio al restauro poteva essere per Brandi solo critico, l'utilizzo dei mezzi tecnologici e scientifici doveva essere sempre diretto dal restauratore, il cui giudizio non sarebbe potuto essere sostituito dall'azione tecnica della macchina⁸⁰.

Altro imprescindibile elemento per parlare dell'opera d'arte era per Brandi la contestualizzazione, così che un buon allestimento museografico aveva per lui lo stesso valore di una sorta di restauro preventivo. Va da sé che per Brandi la museografia era da considerarsi prima di tutto quale questione conservativa e solo successivamente come problema espositivo e, da ultimo, come appendice, elemento di attrazione del grande pubblico⁸¹. All'interno dell'Istituto venne

⁷⁸ Varoli – Piazza, *Giulio Carlo Argan negli anni Trenta cit.*, p. 100

⁷⁹ Bon Valsassina, *Istituto centrale per il restauro cit.*, p. 19

⁸⁰ G. Basile, *L'Istituto Centrale del Restauro introduzione*, in V. Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 2001, t. n. 2, pp. 695-700, pp. 696-697

Per maggiori approfondimenti si rimanda a: G. Basile, *Gli insegnamenti culturali nella scuola del restauro. Uno scritto di Cesare Brandi sui principi ispiratori della scuola dell'Istituto Centrale di Restauro*, in C. Gelao, *Studi in onore di Michele D'Elia*, Matera, R&R, 1996

⁸¹ A. Desantis, G. Marotta, *Cesare Brandi: cronache e recensioni delle attività espositive tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta del Novecento. Aspetti e metodologie*, «Studi di Memofonte», n 6, 2011, pp. 90-113, p. 108

predisposta anche una sala per esperimenti museografici dove si provarono nuove soluzioni di climatizzazione, illuminazione, suddivisione degli spazi e scelte cromatiche⁸².

⁸² Catalano, *Una scelta per gli anni Trenta cit.*, pp. 32-33

CAPITOLO III

LE MOSTRE DEGLI ANNI VENTI E NON SOLO

III.1

Ugo Ojetti e la mostra della *Pittura italiana del Sei e del Settecento*

Nel 1922 presso Palazzo Pitti a Firenze, venne organizzata un'esposizione dedicata alla pittura italiana del Seicento e del Settecento¹. Era il 1919, a guerra appena conclusa, quando i futuri organizzatori della mostra si rivolsero al capo del Comune di Firenze chiedendo il consenso di avviare i lavori per questa esposizione retrospettiva. Essi sostenevano che la mostra si presentava come una necessità non solo per la città di Firenze, che aveva il diritto e il privilegio di ospitare eventi di questo tipo perché adatti «alla sua gloria, alla sua storia, al suo gusto, al suo pubblico»², ma anche per gli studi e per la critica d'arte. Si riteneva fosse giunto il momento di «avviare ordinatamente l'attenzione del pubblico italiano e straniero su questa epoca insigne dell'arte nostra»³ e di mettere ordine attraverso il confronto e la deduzione per fissare origini, concordanze, influenze tra opere e autori; era insomma giunto il momento di tentare una costruzione storica e critica di quel secolo. Ben presto però l'attenzione si estese anche al Settecento, se la scelta più logica del punto di partenza della mostra fu per gli organizzatori Caravaggio⁴, più difficile fu l'individuazione di un punto di arrivo, un autore che segnasse la fine del Seicento. Fu in queste ricerche che gli organizzatori si accorsero che non esisteva una soluzione di continuità tra Sei e Settecento, il Settecento affondava le sue radici nel Seicento e per fare un discorso completo su ciascuno di questi due secoli era necessario considerare anche l'altro⁵.

¹ La commissione esecutiva della mostra era composta da Ugo Ojetti, presidente dell'esposizione, Carlo Gamba Ghiselli, vice – presidente, Luigi Dami, segretario, Nello Tarchiani e Giovanni Poggi. Per un approfondimento sulla figura di Ojetti si rimanda al testo di Marta Nezzo, *Critica d'arte in guerra: Ojetti 1914-1920*, Vicenza, Terra Ferma, 2003.

² Ojetti Ugo, Dami Luigi, Tarchiani Nello, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti*, Roma – Milano, Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, 1924, p. 9.

³ *ivi*

⁴ *ivi*, p. 9.

⁵ *ivi*, p. 10.

La mostra fu la prima rassegna internazionale d'arte importante successiva alla Prima Guerra Mondiale, Haskell l'ha considerata la più importante di tutto il Novecento perché riuscì a raggiungere l'obiettivo che ogni esposizione si prefissa: far cambiare al pubblico la percezione dell'arte o almeno di una parte di essa⁶. Il grande risultato che si ottenne nel 1922 fu, come successivamente dichiarato dagli stessi organizzatori, l'aver reinserito nella storia della pittura europea la pittura italiana del Sei e del Settecento. Tale risultato fu ottenuto non perché prima ci fosse un completo disinteresse rispetto a queste tematiche, il periodo successivo alla morte del Tintoretto (1594) era stato oggetto di studi e ricerche importanti, ma perché prima non c'era mai stata l'occasione di riunire insieme tanti capolavori del Barocco e del Rococò. Fu appunto l'effetto d'insieme a generare il massimo stupore. Fu un evento di tale portata che il museo del Louvre prestò il capolavoro di Caravaggio *Morte della Vergine* senza alcuna esitazione (non sono infatti stati ritrovati documenti che provino alcuna resistenza da parte del museo parigino)⁷.

La mostra, secondo l'opinione degli stessi organizzatori, rivelò grandi nomi fino ad allora poco studiati, come quello di Sebastiano Ricci, e permise di approfondire gli studi sui pittori già noti, come il Piazzetta. Quelli più celebrati uscirono dall'esposizione circondati da una rinnovata ammirazione, come accadde a Caravaggio⁸. Quest'ultimo fu uno degli elementi fondamentali nel processo di riconsiderazione del Seicento, senza Caravaggio probabilmente non ci sarebbe stata possibilità alcuna di rivalutazione del secolo. Gli organizzatori della mostra lo considerarono l'ultimo classico e si adoperarono per ottenere un numero considerevole di opere, ne erano state concesse in prestito una ventina ma alla fine ne giunsero a Firenze solo una quindicina; nonostante questo la mostra fu comunque per il Merisi la prima vera occasione in cui venne universalmente riconosciuta la sua grandezza.

Il catalogo denunciò la novità del progetto della mostra rendendo evidente la mancanza e la lacunosità degli studi dell'epoca sull'argomento. Per quanto riguarda le attribuzioni, per esempio, Ogetti decise di non accogliere alcuna nuova

⁶ Haskell Francis, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano, Skira, 2008, pp. 174-175

⁷ *ivi*, pp. 174-175-178

⁸ Ogetti, Dami, Tarchiani, *La pittura italiana cit.*, p. 10

indicazione, anche nel caso di dubbi evidenti si sarebbe dovuta comunque mantenere l'attribuzione consueta (indicandola con le parole "attribuito a")⁹.

Le conclusioni a cui l'esposizione portò furono fondamentali nell'ottica di un rilancio critico della produzione artistica del Seicento e del Settecento. «La nostra servitù politica di quei due secoli sembrò gittare un tedio di miseria e d'obbedienza sull'arte nostra»¹⁰, scriveva Ojetti, che sottolineava come la produzione italiana fosse stata offuscata dalla nascita di altre scuole in Inghilterra, Francia, Spagna e Fiandra. Lo studioso sosteneva che la tradizione e i grandi modelli non erano stati dimenticati in quel periodo ma reinterpretati, ripresi e riletti da ciascuno secondo la propria indole¹¹. L'esposizione fu anche un'occasione di confronto e di insegnamento per gli artisti contemporanei che poterono trovare dei grandi modelli in questi due secoli, disse Ojetti: «guide e maestri ben più sicuri e più saldi di quelli che per seguire la moda essi andavano a cercare oltre monte»¹². Lo sforzo della mostra non fu solo quello di ricongiungere il Settecento al Seicento ma anche quello di connettere l'Ottocento al Settecento: l'esposizione rivelò, sempre secondo gli organizzatori, aderenze palesi ed innegabili, come il legame della pittura di paese dell'Ottocento con la pittura dei grandi paesisti veneti settecenteschi¹³. Leggendo queste considerazioni appare evidente come la verità storica lasci qui il posto alla retorica nazionalistica: i paesaggi inglesi e francesi del primo Ottocento derivarono da Constable e Corot, da fonti diverse; se è vero che il disprezzo per l'arte barocca italiana aveva compromesso la conoscenza di un'ampia parte dell'arte europea, non poteva però essere altrettanto vero che i grandi artisti del Sei e del Settecento italiano avessero anticipato il movimento moderno ottocentesco¹⁴. Un monito importante alla realizzazione dell'esposizione fu infatti la volontà di riscattare l'orgoglio nazionale, risvegliato e rinvigorito dalla vittoria sull'Austria, ma bisognoso di

⁹ Haskell, *La nascita delle mostre cit.*, pp. 177-178

¹⁰ Ojetti, Dami, Trachiani, *La pittura italiana cit.*, p. 11

¹¹ *ivi*

¹² *ivi*, p. 12

¹³ *ivi*

¹⁴ Haskell, *La nascita delle mostre cit.*, p. 181-182

ulteriori rinforzi. Era quindi necessario guardare alla grandezza artistica italiana che fu tale a lungo in Europa¹⁵.

Tornando infine alle dichiarazioni degli organizzatori, la mostra volle essere un monito per Firenze e per tutte le altre città italiane ad organizzare esposizioni d'arte antica, in sedi degne e con programmi ben definiti, per non lasciare questo compito solo ai paesi stranieri¹⁶. Questo invito, come si vedrà nei paragrafi successivi, sembra proprio essere stato colto anche da Venezia che, sul solco di questa esposizione, sette anni dopo ne organizzò una dedicata al Settecento di ampio respiro nazionale e internazionale, continuando il lavoro critico iniziato a Firenze di rivalutazione e di riconoscimento di un secolo della storia italiana che sembrava avere ancora molto da dire.

III.2

Nino Barbantini e la mostra del *Ritratto veneziano dell'Ottocento*

Nino Barbantini studiò legge a Ferrara, sua città natale, e iniziò a dedicarsi da autodidatta alla poesia e all'arte, ben presto si inserì nel circuito culturale della città e iniziò a scrivere saggi di varia natura. Si trasferì a Venezia come candidato del concorso indetto dal Comune per nominare il direttore della Galleria internazionale d'arte moderna e dell'opera Bevilacqua La Masa, Barbantini si presentò come unico concorrente e sostenne il colloquio con l'allora soprintendente alle Gallerie e ai Monumenti di Venezia, Gino Fogolari¹⁷.

L'8 agosto 1907 assunse l'incarico di segretario della Bevilacqua La Masa e della Galleria internazionale d'arte moderna, iniziando così a lavorare sul tema dell'arte contemporanea a Venezia. Ca' Pesaro era infatti il luogo dove le esperienze locali si fondevano con quelle internazionali, dove i nuovi linguaggi elaborati dai giovani artisti guardavano ai suggerimenti internazionali provenienti dalle

¹⁵ *ivi*, p. 176

¹⁶ Ojetti, Dami, Tarchiani, *La pittura italiana cit.*, p. 12

¹⁷ Damerini Gino, *Nino Barbantini*, in G. Damerini, *Nino Barbantini scritti d'arte inediti e rari*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1953, pp. IX-XXX, pp. X-XII

Biennali¹⁸. Il Palazzo, donato dalla duchessa Felicita Bevilacqua La Masa alla città, divenne sede della Galleria internazionale d'arte moderna nel 1902 e dal 1908 luogo di esposizioni con l'apertura al pubblico delle mostre Bevilacqua La Masa.

Uno dei primi problemi che Barbantini dovette affrontare una volta assunto l'incarico di segretario fu la sistemazione del Palazzo: il cui secondo piano nobile era allora inutilizzabile perché abitato, al terzo piano erano collocati gli studi degli artisti, per gli scultori erano riservati i magazzini al piano terra e al primo piano nobile era collocata la Galleria; nel 1921 egli riuscì a rendere disponibile anche il secondo piano ma il problema del sovraffollamento delle opere sarebbe comunque stato destinato a riproporsi considerando i continui afflussi dalle Biennali¹⁹.

Le esposizioni Capesarine secondo le intenzioni degli organizzatori avrebbero dovuto essere occasione di superamento delle vecchie e predeterminate posizioni, aprendosi a nuove visioni più innovative e rivolte al futuro. Questa volontà di superamento delle vecchie posizioni sfociò nella discussa mostra del 1913 dove Barbantini, seguendo il criterio delle mostre personali, espose opere che scossero l'opinione pubblica per la carica innovativa e la palese volontà di rottura definitiva e forte con il passato; la mostra costò pesanti critiche ad artisti come Arturo Martini, Gino Rossi e Felice Casorati²⁰. Il 1914 fu l'anno della chiusura delle esposizioni giovanili, a causa delle mostre del '13, e l'anno della donazione delle sette sculture di Medardo Rosso, primo nucleo organico di un artista ad entrare a Ca' Pesaro²¹. Le esposizioni ripresero solo nel 1919 ma questa volta furono ridimensionate ad un carattere meno offensivo e polemico²². Successivamente ci fu la guerra e con essa anche l'attività di Barbantini subì una battuta d'arresto²³. Dopo il conflitto l'intera cultura italiana visse momenti di riflessione e rivalutazione del suo passato ma mentre per l'ideologia dominante questo portò a una forte riconnessione con il mondo classico, per Barbantini

¹⁸ Scotton Flavia, *Barbantini a Ca' Pesaro, la galleria d'arte moderna*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno a cura di Fondazione Bevilacqua La Masa, (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), Treviso, Canova, 1995, pp. 15-29, pp. 17-19

¹⁹ *ivi*, pp. 20-21

²⁰ Damerini, *Nino Barbantini cit.*, pp. XIII-XVI

²¹ Scotton, *Barbantini a Ca' Pesaro cit.*, pp. 22-23

²² Damerini, *Nino Barbantini cit.*, p. XVI

²³ Scotton, *Barbantini a Ca' Pesaro cit.*, p. 24

significò tornare a guardare un passato più recente e di gran lunga sottovalutato, il XIX secolo. Nel 1923 infatti allestì la mostra del ritratto nella pittura veneziana dell'Ottocento²⁴.

Lo scopo dell'esposizione, dichiarato da Barbantini nel catalogo, era quello di portare un po' di luce in un periodo della storia «ingiustamente oscuro»²⁵; dalla morte di Guardi alla comparsa di Favretto infatti la produzione artistica veneziana era stata ignorata, gli storici dell'arte erano soliti compiere un salto dal Settecento all'Impressionismo²⁶. La contraddizione stava però nell'ammettere che la pittura veneziana del Cinquecento fosse stata fonte di ispirazione moderna e dominante per il Romanticismo e il Realismo francese, i due maggiori fatti artistici mondiali dell'Ottocento, senza però considerare l'idea che quegli stessi maestri avessero potuto avere la medesima influenza sui loro diretti discendenti: artisti nati e cresciuti nella stessa regione e nella stessa città dei vari Tiziano, Tintoretto, Veronese²⁷.

Rispetto al tema della mostra Barbantini scrisse nel catalogo: «diciamolo subito, perché non ci si attribuiscono feticismi e ottimismo preventivi dai quali siamo immuni. Nella vita artistica italiana del secolo scorso, Venezia rappresentò una parte secondaria»²⁸. A Venezia l'ambiente culturale contemporaneo si era sempre dimostrato apatico rispetto all'Ottocento, diversamente da quanto accadde in altre città come Milano e Firenze. A Milano venne allestita una mostra nel 1900 dedicata alla pittura lombarda ottocentesca²⁹, mentre a Firenze nel 1911 presso Palazzo Vecchio venne aperta un'esposizione dedicata al tema del ritratto³⁰ dalla fine del XVI secolo all'anno 1861 (mostra che era stata pensata già nel 1908 ma

²⁴ *Il ritratto veneziano dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini (Venezia, Ca' Pesaro, settembre – ottobre 1923), Venezia, La Poligrafica italiana F. Donaudi, 1923

Per un intervento di Nino Barbantini sulla pittura italiana dell'Ottocento si rimanda a: Barbantini Nino, *La pittura italiana dell'Ottocento*, in G. Damerini, *Nino Barbantini scritti d'arte inediti e rari*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1953, pp. 101-167

²⁵ *ivi*

²⁶ *Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento*, «Rivista mensile della città di Venezia», II, 1923, pp. 3 – 15, p. 8

²⁷ *ivi* p. 10

²⁸ *Il ritratto veneziano dell'Ottocento*, catalogo della mostra cit., p. 2

²⁹ *La pittura lombarda del secolo XIX*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, maggio – giugno 1900), Milano, Capriolo e Massimino, 1900

³⁰ *Mostra del ritratto italiano: dalla fine del secolo XVI all'anno 1861*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo – luglio 1911), Firenze, Spinelli, 1911

che fu realizzata solo tre anni dopo in occasione del cinquantenario dell'unità d'Italia)³¹. Per poter ammirare una mostra di carattere nazionale dedicata all'Ottocento a Venezia bisognerà aspettare il 1928, quando in occasione della XVI Biennale d'arte venne allestita dallo stesso Barbantini la mostra *L'arte italiana dell'Ottocento*.

Fogolari, in un articolo dedicato alla mostra del 1923, con poche parole riassunse la concezione dell'arte ottocentesca veneziana che gli organizzatori della mostra intendevano veicolare, la definì «sincera, viva e veneziana, non internazionale»³². Secondo Barbantini si trattava di un'arte puramente romantica, priva di una qualsiasi impostazione classica, dove il colore predominava sulla linea; caratteristiche queste da riferire però esclusivamente alle influenze della tradizione locale e non alle influenze straniere³³. In questo senso la produzione veneziana era ritenuta interessante dagli organizzatori della mostra perché era dotata di una fisionomia propria.

La mostra non esponeva tutti i maestri di quel periodo, mancava ad esempio Giovanni Demin; mentre altri, per stessa ammissione degli organizzatori, non erano sufficientemente rappresentati: molti ritratti di Cosroe Dusi si trovavano in Russia, i lavori ritrattistici di Giacomo Casa erano custoditi per la maggior parte in Inghilterra, molte opere di Natale Schiavoni erano conservate in Austria o Germania. Rappresentati invece da un numero cospicuo di opere furono: Matteini, Politi, Lipparini, Grigoletti, Moretti Larese, Favretto e Molmenti³⁴.

L'arte veneziana dell'Ottocento avrebbe dovuto essere rivelata dalla mostra, che sin dalla scelta del suo argomento si presentava come una vera sfida: «se alla rievocazione di queste figure certo autorevoli il pubblico e in modo speciale gli studiosi, si renderanno conto che l'arte veneziana dell'ottocento esiste, [...] definita da caratteri particolari che le imprimono una fisionomia sua propria differenziandola nettamente dall'arte coeva del resto d'Italia; e se [...] sentiranno il desiderio di acquistarne una conoscenza più profonda e più precisa; noi avremo

³¹ I. Calloud, *Ugo Ojetti e le esposizioni: un'anagrafe digitale dal fondo della biblioteca nazionale centrale di Firenze*, «Studi di Memofonte», n. 6, 2011, pp. 53-59, p. 53

³² G. Fogolari, *Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento*, «Emporium», vol. LVIII, 346, 1923, pp. 215-232, p. 228

³³ *Il ritratto veneziano dell'Ottocento* catalogo della mostra cit., pp. 4-5

³⁴ *ivi* p. 7

conseguito [...] tutto quello [...] che ci eravamo ripromessi»³⁵. L'introduzione al catalogo delle opere esposte appare proprio come una dichiarazione di intenti atta a spiegare, quasi forse a giustificare, la scelta del tema. Barbantini precisò che fino a mezzo secolo prima neppure il Settecento era stato molto studiato o apprezzato, si citava solo per sottolinearne la decadenza, il cattivo gusto e le stramberie; lo stesso era accaduto per l'Ottocento che era però finalmente giunto al momento della sua rivalutazione³⁶.

Le ricerche di Barbantini per la preparazione dell'esposizione si svolsero anche fuori dalla città lagunare, lo studioso si rivolse a molti musei di varie città venete e non solo: Bassano del Grappa, Udine, Trento, Trieste, Vicenza, Padova. Le varie fasi organizzative dell'esposizione vennero portate a termine in pochi mesi, probabilmente una maggiore disponibilità di tempo avrebbe consentito di reperire una maggiore quantità di opere ma, secondo le pubblicazioni dell'epoca, il nucleo di pitture e sculture raccolto fu in grado comunque di dare un'idea soddisfacente degli sviluppi delle arti figurative del XIX secolo. C'erano poi da considerare gli ambienti espositivi a disposizione: per ragioni di mancanza di spazio si dovette anche rinunciare ad esporre una quarantina di quadri dei quali si era già ottenuta la concessione del prestito; tra pitture, sculture e disegni furono esposte 241 opere appartenenti ad una cinquantina di artisti diversi³⁷. Inizialmente si era supposto di allestire la mostra unicamente nel grande salone e nelle tre sale del secondo piano del Palazzo, ma mentre procedevano i lavori fu facile constatare che la mostra avrebbe necessitato di ulteriori locali³⁸; le opere furono alla fine esposte con elegante larghezza in cinque grandi sale e in tre stanze minori. Le sale furono arredate con ricchi mobili dell'inizio Ottocento (ad esempio, nella prima sala era esposta la cattedra disegnata dal Borsato per il Presidente dell'Accademia, prestata dall'Accademia di Venezia) e vari soprammobili in bronzo dorato, vasi di

³⁵ *ivi*

³⁶ *ivi* p. 1

³⁷ *Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento cit.*, p. 4

³⁸ Nel 1890 erano state suddivise sconvvenientemente le sale del secondo piano di Ca' Pesaro per facilitare la costruzione di quartieri borghesi, che poi risultarono inabitabili. L'operazione però comportò l'abbattimento o l'impedimento della visibilità di alcuni elementi dei cornicioni e degli stipiti marmorei del Palazzo. Due anni prima dell'esposizione iniziarono i lavori di restauro che riportarono alla forma originale il salone e la sala d'angolo verso il rio della Pergola, in occasione della mostra si decise di portare a compimento quei lavori, diretti dall'ufficio tecnico comunale. *Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento cit.*, p. 6

fiori e tappeti³⁹. La disposizione delle opere si volle il più possibile chiara per il visitatore che, secondo le intenzioni degli organizzatori, avrebbe dovuto facilmente ricostruire lo sviluppo della scuola veneziana. La prima sala fu quindi dedicata alle opere di artisti che avevano vissuto parte della loro vita nel XVIII secolo: erano presenti Querena, Pellegrini, Matteini, la seconda sala fu dedicata a Politi, la terza a Lipparini e la quarta a Molmenti, Hayez e Court; la quinta sala ospitava ben diciannove pezzi di Grigoletti, la sesta opere di Zona e Casa ed infine l'ottava sala concludeva l'esposizione con Favretto. Il salone esponeva opere di vari artisti, tra le quali la *Famiglia Cicognara* di Hayez e la *Librazione di Venezia* di Casa⁴⁰. La disposizione delle opere seguiva quindi l'ordine cronologico, alcune sale però erano pensate come esposizioni monografiche, dedicate ad un unico artista. I soggetti delle opere erano prevalentemente professionisti e mercanti, più rari i ritratti di nobildonne e gentiluomini quasi a dimostrare, secondo Fogolari, che dopo tanto fasto settecentesco le casate veneziane erano tutte entrate in crisi⁴¹.

La mostra venne inaugurata alla presenza di pochi invitati e delle autorità cittadine l'8 settembre, alle ore 10.30⁴² e rimase aperta al pubblico due mesi; era visitabile tutti i giorni, anche i festivi, dalle 10.00 alle 17.00 fino al 15 ottobre e nel mese successivo fino alle 16.30.

Il costo del biglietto che permetteva di visitare la Galleria d'arte moderna e la mostra, con accesso gratuito alle opere della Bevilacqua La Masa nel mezzanino, ammontava a lire 3. Erano previste anche le riduzioni ferroviarie: dal 30 al 60 % per i biglietti di andata e ritorno da tutte le stazioni italiane, che avevano una validità di 15 giorni, 30 giorni se venivano rilasciati da stazioni di confine⁴³.

Il lavoro di preparazione fu svolto con notevole rapidità, infatti l'assemblea convocata dal commissario straordinario Giordano per esaminare la proposta non si radunò prima del 24 luglio. Il comitato della mostra era composto dalle stesse persone presenti all'assemblea, quali ad esempio: Del Vo (che in quell'occasione presentò l'idea della mostra), Fogolari, Brass, Fiocco, Lorenzetti, alle quali si

³⁹ ivi

⁴⁰ ivi pp. 10-12

⁴¹ Fogolari, *Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento cit.*, pp. 225-228

⁴² *Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento cit.*, p. 6

⁴³ ivi p. 15

aggiunsero Damerini, Protti, Nebbia. La commissione esecutiva vera e propria era alla fine così composta: Del Vo, Barbantini, Brass, Fiocco, Fogolari, Lorenzetti, Nebbia e Protti⁴⁴.

Il catalogo dell'esposizione, compilato da Nino Barbantini, era un volume di un centinaio di pagine e comprendeva uno studio introduttivo sulla pittura veneziana del XIX secolo e trenta tavole raffiguranti alcune opere esposte in mostra; esso era acquistabile in tutto il Regno al costo di 7 lire.

Per quanto riguarda il manifesto della mostra si scelse l'immagine del ritratto del conte Widman di Matteini, con un fregio disegnato da Ugo Nebbia⁴⁵. La scelta di un'opera di quest'autore come manifesto della mostra appare però curiosa, infatti si riteneva che Matteini fosse stato influenzato dalle opere inglesi e francesi a lui contemporanee e che il suo disegno fosse «debole e scorretto»⁴⁶, lontano da qualsiasi insegnamento classico; una descrizione quindi non coerente con quanto la propaganda nazionalista del regime cercava negli artisti del passato. Matteini però venne anche descritto come «precursore del Romanticismo»⁴⁷, essendo questa una mostra dedicata all'Ottocento, la scelta di questo autore come manifesto potrebbe trovare in questa definizione la sua giustificazione.

La mostra ebbe un insperato successo di pubblico, in due mesi ci furono più di 8000 visitatori paganti che entrarono anche nella Galleria, numeri per questa davvero notevoli⁴⁸.

L'argomento scelto fu una scommessa perché, come scrisse Fogolari, «su questo tema tutto era ancora sotto giudizio»⁴⁹, ma la mostra riuscì a porre dei problemi senza imporre decisioni e sentenze. Il merito di Barbantini fu quello, sempre stando alle parole di Fogolari, di essere riuscito a evidenziare le buone premesse «tra errori e orrori dell'arte nuova»⁵⁰. Per quanto concerne le opere esposte si

⁴⁴ ivi p. 3

⁴⁵ ivi p. 15

⁴⁶ *Il ritratto veneziano dell'Ottocento* catalogo della mostra cit., p. 17

⁴⁷ ivi

⁴⁸ Scotton Flavia, *Barbantini a Ca' Pesaro: la galleria d'arte moderna*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno di studi a cura di Comune di Venezia e Fondazione Bevilacqua La Masa (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), Treviso, Canova, 1995, pp. 15-29, p. 25

⁴⁹ Fogolari, *Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento* cit., p. 215

⁵⁰ ivi

sollevarono alcuni dubbi attributivi, per esempio per alcune opere di Hayez⁵¹. La mostra diede comunque risposte positive agli intenti degli organizzatori: per alcuni degli artisti presenti essa sollevò la curiosità di saperne di più, Fogolari ad esempio auspicò che si organizzasse una esposizione dedicata al Molmenti⁵².

Un'importante conseguenza dell'esposizione ricadde sulla Galleria internazionale d'arte moderna, alla quale, in occasione dell'evento, commercianti e industriali veneziani donarono dipinti e sculture ottocentesche. Alcune opere del XIX secolo furono trasferite dall'Accademia e dal Correr a Ca' Pesaro e l'innesto ottocentesco operato da Barbantini trasformò la Galleria in un museo vero e proprio⁵³.

La decisione di guardare a Ca' Pesaro per l'allestimento di una mostra ottocentesca fu presa per due ragioni: innanzitutto perché, secondo Barbantini, esisteva una connessione tra Otto e Novecento che necessitava di essere approfondita da un punto di vista storico – critico; in secondo luogo perché il XIX secolo stava diventando una moda: mentre si stava diffondendo la contrapposizione al verismo, nascevano retrospettive che esibivano le molteplicità ottocentesche. Queste tendenze pittoriche divennero poi oggetto di studi più ampi e approfonditi che resero necessaria la ricostruzione di una storia della pittura ottocentesca che mancava completamente, in questa direzione si collocò l'operazione di Barbantini⁵⁴.

III.3

Il Settecento

III.3.1

La rilettura di un secolo

L'approccio alla storia italiana nel periodo fascista era settoriale e funzionale all'operazione di bonifica culturale messa in atto dal regime. Alcuni periodi storici

⁵¹ *ivi* p. 225

⁵² *ivi* p. 228

⁵³ Scotton, *Barbantini a Ca' Pesaro cit.*, p. 26

⁵⁴ Fergonzi Flavio, *Barbantini e la modernità dell'Ottocento*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno di studi a cura di Comune di Venezia e Fondazione Bevilacqua La Masa (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), Treviso, Canova, 1995, pp. 47-51, pp. 47-49

venivano continuamente riproposti: la Roma antica, l'Italia dei Comuni, il Rinascimento e il Risorgimento perché offrivano materiale utile a delineare il quadro della propaganda ideologica, altri invece venivano passati sotto silenzio⁵⁵. Il Settecento era uno di questi periodi, poco consono alle esaltazioni delle passate glorie italiane, il XVIII veniva considerato come il secolo delle frivolezze, dei giochi e delle maschere. Sul finire degli anni Venti però sembrò risvegliarsi un interesse per questo periodo storico, soprattutto per quel che concerneva la sua produzione artistica che offriva all'Italia fascista nuovi motivi di vanto e di gloria. Venne messa in atto un'operazione di riabilitazione critica del Settecento anche attraverso l'organizzazione di importanti eventi espositivi d'arte. Venezia era da sempre considerata il simbolo della decadente vita settecentesca e, in un certo senso, la rivalutazione del XVIII secolo partì proprio dalla città lagunare, dove nel '29 venne organizzata la grande mostra nazionale.

Interessante rilettura del Settecento veneziano ed esempio eloquente di come questo secolo venne rivalutato, è il discorso di Eugenio Bacchion pubblicato nella rivista *Ateneo Veneto* del 1937 per la chiusura dell'Anno Accademico⁵⁶.

Il punto di partenza di questa operazione di riabilitazione fu per l'appunto l'arte; insieme alla musica, al teatro e alle lettere la cultura figurativa era considerata prova dell'esistenza di una profonda vita spirituale che non sarebbe potuta appartenere a un popolo in decadenza, come era sempre stato visto il popolo veneziano del Settecento⁵⁷.

Ribadita la grandezza della produzione culturale, fu necessario riscattare anche l'operato del governo per poter far rientrare questa città e questo secolo nella "gloriosa storia italiana". L'ordinamento dello Stato veneto venne letto come l'espressione di un popolo che aveva visto negli ordinamenti politici e civili la realizzazione delle più alte idealità; esso venne definito con una massima che volutamente lo avvicinava allo stesso regime fascista: «tutto nello Stato, nulla fuori dallo Stato, nulla contro lo Stato»⁵⁸.

⁵⁵ Malvano Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, p. 42

⁵⁶ E. Bacchion, *Valori ideali del Settecento veneziano (discorso di chiusura dell'Anno Accademico – 13 giugno 1937 XV)*, «Ateneo Veneto», CXXVIII, vol. 122, n. 1, luglio – agosto 1937 XV, pp. 60-64

⁵⁷ *ivi*, p. 61

⁵⁸ *ivi*, p. 62

Per diversi aspetti l'operato del governo veneziano settecentesco venne interpretato come un precursore dei tempi moderni: l'istruzione, ad esempio. L'interesse unico che Venezia aveva mostrato per la cultura con le università, le scuole popolari obbligatorie, le scuole per artigiani e le accademie, si riteneva dimostrasse un impulso alla crescita intellettuale da parte di tutti i ceti sociali. Si sosteneva che a tutte le classi sociali il governo veneto aveva cercato di assicurare un tenore di vita dignitoso, attraverso un'equa distribuzione della ricchezza, la solidità del bilancio e della valuta, la discreta attività commerciale, l'attività agricola, le opere di bonifica e il modico costo della vita⁵⁹.

Altro motivo per una rivalutazione storica del Settecento veneziano fu la politica di difesa che i veneziani avevano attuato contro lo straniero, contro inglesi e austriaci in particolare. Un'insorgere che testimoniava, secondo le riletture del regime, l'amore e il legame del popolo veneziano per la sua città simbolo di libertà e giustizia e che rivelava lo "spirito della Dominante"⁶⁰. Una sorta di testamento spirituale che la Serenissima aveva lasciato all'Italia futura, la quale aveva raccolto la gloriosa eredità con la rinata potenza imperiale del fascismo.

L'unico difetto riconosciuto all'operato del governo veneziano settecentesco fu la mancanza di un controllo statale forte: perché il diritto e la diplomazia non potevano valere di per se stessi a garantire l'ordine, necessitavano di una difesa che si imponesse dall'alto⁶¹.

Venne quindi riconosciuto al Settecento veneziano la conquista di importanti principi per il fascismo: il culto della patria e i tratti del cittadino ideale che, coerentemente con la tradizione umanista e latina, avrebbe dovuto essere un uomo operante non per sé ma per gli altri, non per l'attimo fuggente ma per l'eterno⁶².

Il processo di rilettura critica del XVIII secolo si nutrì anche di precedenti pubblicazioni che venivano in quegli anni riedite, come ad esempio i contributi di Pompeo Molmenti.

⁵⁹ ivi

⁶⁰ ivi, p. 63

⁶¹ ivi p. 64

⁶² ivi

Nel 1880 era stato pubblicato per la prima volta il testo di Molmenti *La storia di Venezia nella vita privata*⁶³ derivante dallo studio condotto in occasione della III edizione del bando voluto dal lascito di Giovanni Querini Stampalia; alla prima edizione ne seguirono altre sei, l'ultima del 1928. Il titolo per esteso del tema originario era: «Dalla vita privata dei veneziani fino al cadere della Repubblica, con ispeciale riguardo all'influenza scambievole del governo e del popolo». Nella ricostruzione storiografica del Molmenti le due entità, governo e popolo, venivano inserite in un contesto sociale ordinato e unito⁶⁴. Il ragionamento di Molmenti, procedendo per esempi e aneddoti generalizzabili, riconduceva la questione storica alle esperienze soggettive e agli episodi, superando la contrapposizione tra storia politica e storia dei costumi. Se da un lato i conflitti sociali, i processi economici e le lotte culturali venivano sottostimati, dall'altro la ricostruzione di Molmenti creava una coscienza nuova del patrimonio storico e artistico veneziano⁶⁵. Questo impianto storiografico gettò quindi le basi per una visione della storia culturale e materiale di Venezia che si potrebbe definire ideologica. Fondamentale nel processo di rivalutazione settecentesca anche l'attività del Molmenti come studioso d'arte veneziana, di particolare rilievo furono le pionieristiche considerazioni sul Tiepolo. Il primo studio di Molmenti, dedicato agli affreschi di Villa Valmarana a Vicenza, era stato pubblicato da una rivista francese nel 1879⁶⁶. Egli aveva precocemente introdotto una lettura dell'artista che la critica ha approfondito solo negli ultimi decenni: il Tiepolo grande pittore di affreschi⁶⁷. Oltre alla prima pubblicazione relativa alla Valmarana, riproposta nel 1928 in un formato tascabile dall'editore Ferdinando Ongania, fondamentali

⁶³ Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata: dalle origini alla caduta della Repubblica*, Torino, Roux e Favale, 1880

⁶⁴ Romanelli Giandomenico, *Venezia nella vita privata. L'ideologia della venezianità*, in G. Pavanello, *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006, pp. 19-26, pp. 19-20

⁶⁵ *ivi*, pp. 24-26

⁶⁶ Pavanello Giuseppe, *Lo storico dell'arte veneziana*, in G. Pavanello, *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006, pp. 57-96, p. 59

Rispetto agli affreschi di villa Valmarana, Molmenti attribuì a Giambattista anche quelle della Foresteria che invece il Morassi nel 1941 riferì a Giandomenico Tiepolo, pur riconoscendo alcune differenze stilistiche rispetto all'opera del maestro.

ivi, p. 61

⁶⁷ *ivi*, p. 61

furono anche il testo sul Carpaccio e il Tiepolo del 1885 e la monografia del 1909, in cui era stata inserita anche un'analisi dell'arte veneziana ai tempi del maestro⁶⁸.

III.3.2

La mostra del *Settecento italiano*

Dal 18 luglio al 10 ottobre del 1929 fu aperta, presso i padiglioni della Biennale ai giardini pubblici, una mostra dedicata al Settecento italiano⁶⁹.

La mostra di Firenze del '22 aveva segnato un punto di svolta importante nella storia degli studi del Sei e del Settecento ancora poco noti e protagonisti di un processo rivalutativo: si iniziò a pensare che la grande novità settecentesca andava ricercata nel sentimento con cui le idee artistiche già conosciute furono riassunte e continuate, non nell'invenzione di nuove⁷⁰. La mostra veneziana, rispetto alla fiorentina, non si interessò solo della pittura ma di tutta la produzione artistica del XVIII secolo, con l'obiettivo di mettere in evidenza quello che venne chiamato il "gusto del Settecento"⁷¹.

Per l'esposizione venne creato un comitato d'onore composto dal principe Umberto di Piemonte, dal principe Filippo d'Assia e da Benito Mussolini e un comitato generale dell'esposizione composto da vari studiosi e dal podestà di Venezia, il conte Pietro Orsi. La direzione della mostra venne affidata a Nino Barbantini⁷², direttore della Galleria d'arte moderna, allestitore del Museo d'arte orientale e, insieme a Ugo Ojetti, organizzatore della mostra ottocentesca alla Biennale del 1928. Suoi fondamentali collaboratori per l'iniziativa del 1929 furono Romolo Bazzoni, direttore amministrativo dell'Esposizione internazionale

⁶⁸ *ivi*, pp. 62-66

⁶⁹ *Il Settecento italiano*, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini (Venezia, Giardini della Biennale, 18 luglio – 10 ottobre 1929), Venezia, ed. C. Ferrari, 1929

⁷⁰ *ivi*, p. 37

⁷¹ Tomasella Giuliana, *Venezia 1929: la Mostra del Settecento italiano*, in E. Saccomani (ed.), *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Padova, Bertinello Artigrafiche, 2007, pp. 220-228

⁷² *Un'Esposizione del '700 italiano a Venezia*, «Il Gazzettino», VII, 2 maggio 1929 (Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, da ora A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 57, b. 2)

d'arte di Venezia⁷³ e Giulio Lorenzetti, ispettore onorario per i Monumenti e successivamente direttore dei Musei civici di Venezia⁷⁴. Barbantini si avvale anche della collaborazione di specialisti nei diversi settori, ad esempio per la sezione della pittura si servì del contributo di Giuseppe Fiocco⁷⁵.

Inizialmente si pensò di allestire la mostra a Roma ma in seguito all'intervento di Giuseppe Volpi e del ministro Giovanni Giurati si decise per Venezia, cornice adatta per una esposizione dedicata ad un secolo in cui la città visse un importante momento di splendore⁷⁶. Sulla questione così si espresse il *Gazzettino* «nella capitale d'Italia dove il solo Michelangelo può gareggiare con la grandiosità romana, l'arte settecentesca non avrebbe forse trovato quella cornice che la natura invece ha voluto dare a Venezia, culla precisamente dei più insigni artisti di quel secolo»⁷⁷.

Dibattuta, almeno a livello locale, fu anche la scelta del luogo veneziano da destinarsi alla mostra. L'inutilizzo dei padiglioni della Biennale, nei mesi che intercorrevano tra una Esposizione Internazionale d'Arte e un'altra, portò all'idea

⁷³ A. Zajotti, *Un'Esposizione settecentesca a Venezia*, «Il Giornale d'Italia», 12 maggio 1929 (A.S.A.C., *segnatura 57*, busta 2)

⁷⁴ Nepi Scirè Giovanna, *Rodolfo Pallucchini, funzionario di soprintendenza*, atti di una giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini a cura di G. M. Pilo (Auditorium Santa Margherita dell'Università Ca' Foscari di Venezia, 10 novembre 1999), Venezia, edizioni Della Laguna, 2001, pp. 105-107

Lorenzetti si occupò molto di Settecento: con lo stesso Barbantini curò il restauro di Ca' Rezzonico prima dell'apertura del 25 aprile 1936 e negli anni successivi, dal 1936 al 1939, organizzò una serie di mostre a scadenza annuale dedicate alle arti applicate veneziane del XVIII secolo (per la trattazione delle quali si rimanda all'ultima parte del presente capitolo).

A questa data Lorenzetti aveva già pubblicato il testo *Venezia e il suo estuario* (Venezia, 1926), una guida pratica e divulgativa per la visita della città, composta da vari itinerari introdotti da brevi narrazioni delle più importanti vicende storiche. Il testo fu riedito nel 1956, a trent'anni dalla prima edizione, e nel 1974.

⁷⁵ Tomasella, *Venezia 1929 cit.*, p. 220

Giuseppe Fiocco si laureò a Bologna e si specializzò a Roma alla scuola di Adolfo Venturi. Divenne docente all'università di Firenze nel 1926 e tre anni dopo passò a Padova, dove insegnò fino al 1956.

Importanti i suoi studi su Andrea Mantegna e sulla vicenda padovana, si occupò anche di pittura veneziana del Seicento e del Settecento e pubblicò alcune importanti monografie su Giorgione, Francesco Guardi e Crosato, pittore di Casa Savoia.

Sciolla Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 2010, p. 173

Per maggiori approfondimenti su Giuseppe Fiocco si rimanda a: R. Pallucchini, *Per Giuseppe Fiocco*, «Arte Veneta», VIII, 1954; R. Pallucchini, *Giuseppe Fiocco*, «Arte Veneta», XXV, 1971; G. Mariacher, *Ricordo di Giuseppe Fiocco*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1972; AA.VV., *In memoria di Giuseppe Fiocco*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», VIII, Firenze, Olschki, 1972

⁷⁶ Zajotti, *Un'Esposizione settecentesca cit.*

⁷⁷ *Un'Esposizione del Settecento italiano cit.*

di occupare parte o tutto lo spazio per manifestazioni speciali con carattere di esposizione temporanea. L'iniziativa scatenò comunque alcune polemiche: si sarebbero infatti dovuti individuare casi in cui la destinazione dei padiglioni ad attività estranee alle Biennali non sarebbe stata sconveniente per le stesse, ciò che si temeva maggiormente era una svalutazione dello spazio che avrebbe compromesso il prestigio delle Esposizioni Internazionali⁷⁸. Era necessario quindi il rispetto del luogo al quale sarebbero potute accedere solo mostre «eccezionali, e possibilmente di natura internazionale»⁷⁹. La mostra del Settecento Italiano godeva di prestigio anche solo grazie all'appoggio della Casa Reale, che aveva acconsentito al prestito di alcuni suoi esemplari.

La questione dell'utilizzo dei padiglioni della Biennale, in quel periodo, era animata anche da un'altra polemica. Il senatore Giuseppe Bevione, poco dopo la sua nomina a commissario della Biennale delle Arti Decorative di Monza, decise di rinviare la mostra che si sarebbe dovuta svolgere nel 1929 all'anno successivo, anno della XVII Biennale Internazionale d'Arte veneziana; di contro agli accordi presi in precedenza tra le due istituzioni in cui si erano impegnate ad organizzare le rispettive mostre alternativamente. La contemporaneità degli eventi non avrebbe giovato né a Venezia né a Monza⁸⁰.

Tornando alla mostra settecentesca, la scelta del luogo appare comunque in contraddizione con gli intenti di ambientazione che condussero l'allestimento dell'esposizione. Considerando anche l'abbondanza nella città lagunare di palazzi d'epoca, è probabile che la scelta del padiglione della Biennale fosse stata dettata anche da una serie di motivi pratici: la disponibilità di sale ampie e ben illuminate, la collocazione nei giardini che, data la stagione di apertura della mostra, sarebbe risultata gradevole per i visitatori e la possibilità, per Barbantini, di usufruire del personale della Biennale, su tutti di Romolo Bazzoni⁸¹.

La mostra, come già anticipato, si occupò di tutta la produzione artistica settecentesca italiana quindi si aprì anche alle arti decorative; aspetto questo che permise di rinforzare una connessione tra la tradizione delle arti applicate,

⁷⁸ *Una Mostra del Settecento a Venezia*, «La Tribuna», 10 marzo 1929 (A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 55, b. 2)

⁷⁹ *ivi*

⁸⁰ *ivi*

⁸¹ Tomasella, *Venezia 1929 cit.*, p. 221

soprattutto veneziane, con le loro evoluzioni moderne: dal vetro di Murano, alla ceramica, ai merletti⁸². A livello ideologico la connessione tra gloria passata e esiti moderni verrà poi ribadita da tutte quelle esposizioni di arte decorativa, organizzate per lo più a Ca' Rezzonico, che intenderanno esaltare quel legame tra arte e lavoro caro all'ideologia del regime.

La quantità di materiale pervenuto a Venezia impose agli organizzatori di allestire più di un luogo espositivo, così le sedi destinate alla mostra furono quattro. La principale, il padiglione della Biennale ai giardini, ospitava una preziosa raccolta di arazzi nel "salone dei festeggiamenti"; attorno al quale si articolavano più di quaranta stanze allestite con quadri, sculture, disegni, stampe, manoscritti, mobili, vesti, porcellane, attrezzi da teatro, vetture, gondole e portantine. Presso l'allora Ridotto della Procuratoressa Venier erano esposte tabaccherie, occhiali e biglietti da visita; presso la Scuola di Santa Maria del Carmine, oggetti di oreficeria sacra; ed infine a Palazzo Zenobio (sede del Collegio Armeno dei Padri Mechitaristi) erano esposti strumenti e testi musicali⁸³.

Oltre alla visita delle varie sedi espositive erano previste anche le visite alle ville settecentesche sparse nella pianura veneta e ad alcuni palazzi della città, tra questi venne aperto al pubblico Palazzo Labia. L'avvocato tutore della signora Pia Levi, vedova Oreflice, scrisse al podestà Pietro Orsi il 31 maggio 1929, comunicando che il consiglio di famiglia aveva deciso di mettere a disposizione la sala con i dipinti del Tiepolo per tutta la durata dell'esposizione e di rendersi disponibili, in accordo con il Comune, per attuare qualsiasi sistemazione si fosse ritenuta necessaria. La famiglia aveva comunque già provveduto al restauro del salone e dell'ingresso del Palazzo⁸⁴.

In occasione della mostra quindi si resero accessibili al visitatore non solo una notevole varietà di oggetti e di opere ma anche di ambienti e situazioni che contribuivano ad immergerlo nell'atmosfera settecentesca, vennero infatti organizzati spettacoli teatrali, concerti e feste pubbliche⁸⁵. Tra i concerti più importanti ci furono quelli affidati alla banda cittadina che si esibì nelle

⁸² *ivi*, p. 225

⁸³ Zajotti, *Un' Esposizione settecentesca cit.*

⁸⁴ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura 52, b. 2*

⁸⁵ *Un' Esposizione del '700 italiano cit.*

domeniche del 25 agosto e 1 settembre ai giardini della Biennale dalle 16.00 alle 18.00, i pezzi eseguiti furono diversi tra i quali *Le nozze di Figaro* di Mozart, *I quattro rusteghi* di Wolf Ferrari e *Il matrimonio segreto* di Cimarosa. Si organizzarono anche concerti di musica popolare italiana settecentesca. In una lettera inviata a Giulio Lorenzetti dall'Opera nazionale del dopolavoro il 4 settembre 1929, si parla di una manifestazione artistica della camerata dei Canterini Romagnoli con venticinque elementi diretti dal maestro Balilla Pratella e l'accompagnamento della solista Geny Sadero, i pezzi sarebbero stati esclusivamente di musica popolare settecentesca; tale concerto si svolse domenica 22 settembre ai giardini dell'esposizione, dalle 16.00 alle 18.00. Ci fu anche chi si rifiutò di partecipare alla manifestazione come il compositore Ermanno Wolf Ferrari, contattato direttamente dal podestà di Venezia Zorzi per eseguire *Il filosofo di campagna* di Galuppi alla Fenice, egli con una lettera del 12 agosto rifiutò l'invito per il troppo lavoro e perché l'opera scelta sarebbe dovuta essere riadattata al teatro. Altri invece si proposero per collaborare con il comitato esecutivo della mostra come la Concerti Aldovrandi e C. di Milano che, venuta a conoscenza dei concerti organizzati in occasione dell'esposizione del Settecento italiano, si propose come possibile collaboratrice con una missiva datata 1 agosto 1929. I concerti comunque non si svolsero solo a teatro o ai giardini della Biennale ma in vari luoghi della città, testimonianza ne è la lettera di ringraziamento da parte del presidente della mostra al presidente della congregazione della carità per il prestito concesso della saletta dell'ospedaletto ai Santi Giovanni e Paolo per i concerti del quartetto Vittoriale.

Meno numerosi i documenti relativi agli spettacoli teatrali, solo una lettera dell'avvocato Antonio Marigonda a Barbantini dell'11 maggio 1929 con la quale offriva di esporre il manoscritto delle lettere di Carlo Goldoni a Vendramin, proprietario del teatro San Luca, e relative risposte. Il teatro San Luca, oggi detto teatro Goldoni, all'epoca dell'esposizione era di proprietà dell'avvocato, che lo aveva ricevuto in eredità; egli offrì a Barbantini lo spazio per organizzare qualche spettacolo di prosa nel mese di settembre. Lo stesso Marigonda prese poi contatti con Emma Gramatica del teatro Fiorentini di Napoli per conoscere le date

del suo arrivo a Venezia e procedere quindi con l'organizzazione per le «esumazioni goldoniane»⁸⁶.

Tutte le operazioni organizzative, coordinate dalla direzione e dai comitati competenti, sottostavano ad un regolamento pubblicato sia nel catalogo della mostra sia tra le colonne dei giornali locali. Tale regolamento stabiliva il periodo di durata dell'esposizione, la sede principale, i contenuti, le facilitazioni che la visita ad essa doveva comportare (ad esempio, l'accesso ad altri luoghi settecenteschi del territorio) e i preposti alla dirigenza. Stabiliva inoltre che il direttore avrebbe potuto scegliere i suoi collaboratori previa autorizzazione del podestà e del presidente⁸⁷.

La realizzazione della mostra coinvolse collezionisti privati e gallerie di Stato nazionali e straniere, il regolamento disponeva che tutte le spese di assicurazione, trasporto e esposizione delle opere sarebbero state a carico della città di Venezia.

A coloro che prestavano le opere per l'esposizione venivano fatte pervenire delle schede in cui si appuntavano i dati relativi all'oggetto prestato che sarebbero poi stati riportati nel catalogo della mostra insieme alle immagini delle opere, riproducibili da regolamento per scopi connessi all'evento⁸⁸. Le schede erano molto semplici e concise, si trattava di riportare il nome e il cognome del proprietario, l'indirizzo, una breve descrizione dell'opera, il prezzo dell'assicurazione e le date di consegna e riconsegna dell'oggetto⁸⁹. La cortesia di permettere ai collezionisti di descrivere le proprie opere per il catalogo era molto in uso nell'Ottocento⁹⁰, progressivamente però tale usanza decadde; già a partire dal 1920. In occasione della mostra organizzata dalla Royal Academy londinese per i dipinti spagnoli⁹¹, si cercò di raggiungere un compromesso: garantire il rispetto dei meriti attribuiti alle opere dai proprietari, con la possibilità però di inserire delle correzioni nel catalogo erudito. Gli studiosi tuttavia, come si evince chiaramente anche da questo caso, non furono completamente liberi neppure nel

⁸⁶ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 12, tutta la corrispondenza fin qui citata

⁸⁷ *Il Settecento italiano*, catalogo della mostra cit.

⁸⁸ *ivi*, pp. 7-8

⁸⁹ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 55, b. 1

⁹⁰ Haskell, *La nascita delle mostre cit.*, p. 200

⁹¹ *Exhibition of Spanish paintings*, Londra, Burlington House, novembre 1920 – gennaio 1921

Novecento inoltrato: gli obblighi di garbo per i privati vietavano di inserire qualsiasi appunto che potesse risultare offensivo nei loro riguardi. Lo scopo dei cataloghi, che sarebbero dovuti essere oggetti di studio in un periodo storico in cui le mostre temporanee garantivano un impulso innovativo alle ricerche, veniva in un certo senso compromesso dalle buone maniere⁹².

Da un'indagine approfondita della corrispondenza tra le varie istituzioni museali, i podestà, i privati e gli organizzatori della mostra è emerso che il sistema di contatto era stato organizzato in modo standard: i curatori della mostra contattavano i primi inviando loro una lettera, per tutti uguale, in cui si annunciava l'intenzione di allestire a Venezia una esposizione del Settecento italiano, si sottolineavano l'alto patronato concesso dal Re, la partecipazione alla presidenza d'onore del Principe di Piemonte, del Principe Filippo d'Assia e di Benito Mussolini; si richiedevano a prestito alcune opere che si intendevano esporre e si assicurava che tutte le spese di imballaggio, trasporto e assicurazione sarebbero state a carico della dirigenza della mostra, ovvero a carico della città di Venezia⁹³.

Nella lettera inviata il 22 maggio 1929 dal podestà di Venezia, conte Pietro Orsi, alla direzione della pinacoteca del Museo nazionale di Napoli, si precisava che erano già stati interpellati il ministro della Pubblica Istruzione e il direttore generale delle Antichità e delle Belle Arti, Roberto Paribeni⁹⁴, per chiedere «che i direttori delle varie gallerie e collezioni di Stato vengano con cortese sollecitudine autorizzate a concedere il prestito di alcune opere». A Napoli vennero richiesti i seguenti dipinti: *Dedicazione del tempio di Gerusalemme* di Giuseppe Bonito, *Enea e la Sibilla* di Corrado Giaquinto, *Paesaggio* di Gaetano Martoriello, *Carlo III a San Pietro e Carlo III al Caffè House del Quirinale* di Giovanni Paolo

⁹² Haskell, *La nascita delle mostre cit.*, p. 200

⁹³ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura 52*, b. 13

⁹⁴ Roberto Paribeni fu innanzitutto un archeologo, prese parte a molte missioni e nel 1913 diresse la prima spedizione archeologica italiana in Asia minore. Dopo una triennale esperienza come funzionario divenne direttore generale delle antichità e delle belle arti per cinque anni, nel 1929 divenne anche direttore della rivista «Bollettino d'arte». Fu tra i fondatori dell'Istituto di studi romani e membro della giunta direttiva, senza mai abbandonare del tutto la sua attività di studioso, fu anche presidente dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte e direttore della sezione archeologica dell'Enciclopedia italiana. Nel 1933 abbandonò le cariche amministrative per dedicarsi all'insegnamento di storia antica e archeologia all'Università Cattolica.

De Angelis d'Ossat Guglielmo, *Roberto Paribeni*, in *Studi in onore di Arstide Calderini e Roberto Paribeni*, Milano, Ceschina, 1956, vol. 1, pp. LXIII-LXXXV

Pannini, *Massacro dei Giustiniani a Scio* di Francesco Solimena, *Paesaggio con lavandai* e *Paesaggio con anacoreti* di Alessandro Magnasco ed infine di Francesco De Mura *Visione di San Benedetto*, *San Benedetto accoglie* e *Mauro e Placido*. Con una lettera dell' 8 giugno 1929 la direzione della pinacoteca napoletana, nella figura del suo direttore Rinaldo De Rinaldis, autorizzò il prestito delle opere.

Altre città che si manifestarono particolarmente collaborative furono Firenze e Milano. Al podestà della città toscana Giuseppe della Gherardesca vennero richiesti, con una lettera del 5 giugno, alcuni disegni di Giambattista Tiepolo: uno studio per un soffitto, uno studio per una pala, uno studio di varie persone e quattro studi di figura singola; due giorni dopo la direzione della mostra veneziana ebbe la conferma di accettazione della richiesta. Il podestà di Milano invece, con una lettera dell' 11 giugno 1929, acconsentì al prestito di vari oggetti, soprattutto ceramiche, elencati in una lista stipulata dal prof. Giuseppe Morazzoni; studioso milanese particolarmente interessato alle varie forme di arti applicata e ai temi della mostra veneziana⁹⁵. Per trasporto e assicurazione degli oggetti milanesi si preventivò una spesa pari a L. 350.000 che da regolamento fu a carico di Venezia. Anche Belluno partecipò alla mostra, prestando il quadro di Pietro Longhi *Il Ballottin del Doge*; nella lettera del 28 maggio 1929 il podestà bellunese acconsentì al prestito e autorizzò anche la riproduzione fotografica dell'opera.

Più problematici furono i rapporti con Parma: il rettore dell'Università, con una lettera del 22 giugno, negò il prestito di alcuni dipinti di Sebastiano Ricci a causa del cattivo stato di conservazione delle opere. L'Università aveva coinvolto la locale commissione per la Conservazione dei Monumenti, la quale il 6 giugno comunicò che i quadri non erano in condizione di sopportare un trasporto senza il pericolo di gravi danni. Ma a Parma, con una lettera del 10 maggio, venne

⁹⁵ Di Morazzoni purtroppo le notizie biografiche non sono molte, alcune annotazioni si possono trovare nella premessa al testo di Giorgio Nicodemi, *Il mobile genovese* (Genova, Libri artistici, 1962), scritta in memoria del Morazzoni. Sappiamo che nei molti viaggi in Italia conobbe e strinse amicizia con direttori di musei, archivisti e bibliotecari ma anche con artigiani ed artisti e che dedicò buona parte dei suoi studi alle arti applicate delle più importanti città italiane. Di particolare interesse per gli argomenti della mostra sono i testi pubblicati proprio in quegli anni: *Il mobile veneziano del '700*, a cura di G. Morazzoni, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1927; *La moda a Venezia nel secolo XVIII*, Milano, edita a cura de L'associazione gli amici del Museo teatrale La Scala, 1931, con note a cura del Morazzoni; *La rilegatura piemontese del '700*, Milano, Antiquariato Walter Toscanini, 1929.

coinvolta anche la Regia Galleria alla quale si chiesero: *Veduta di paese* di Zuccarelli, alcuni dipinti di Bernardo Bellotto: *La veduta del Campidoglio*, *La Veduta del Colosseo* e *La laguna di Venezia*; la Galleria rispose il 28 maggio cercando di trattare su un prestito richiesto (proponendo di sostituire *La laguna di Venezia* con un'altra opera dello stesso artista: *Il ponte di Rialto*) e negando la cessione del dipinto di Zuccarelli in quanto unico esemplare posseduto dalla Galleria di Parma di quell'artista.

Neppure con Bologna e Bari le pratiche andarono a buon fine. La prima negò la cessione del modello del teatro comunale del Bibiena per le condizioni di estrema fragilità del modello; e la seconda, nella figura del commissario straordinario Vincenzo Vella, il 6 giugno negò il prestito di quattro scene di genere di Giuseppe Bonito conservate al Museo provinciale, perché l'inaugurazione della mostra veneziana corrispondeva con l'inaugurazione della Pinacoteca provinciale di Bari che quindi non si sarebbe potuta spogliare delle sue opere.

Augusto Telluccini, dal 1919 nella direzione delle Belle Arti di Torino⁹⁶, fu il corrispondente di Barbantini per la città piemontese. Inviò a Venezia una lettera il 25 giugno 1929 in cui assicurava l'inizio delle spedizioni da Stupinigi (due poltrone, al posto delle quattro richieste, e due seggiole da camera da letto), l'invio di alcuni ritratti (*Giuseppe Maurizio figlio di Vittorio Amedeo III*, *Maria Felicita di Savoia figlia di Carlo Emanuele III*, *Maria Giuseppina Luisa figlia di Vittorio Amedeo III*, *Eleonora Teresa di Savoia figlia di Carlo Emanuele II*, *Vittorio Amedeo Duca di Savoia*) e la spedizione di due statue dall'Università, che sarebbero state preparate per il trasporto il sabato, giorno di chiusura dei corsi. Lo stesso Telluccini, con una lettera del 27 giugno, comunicò di essere in attesa del

⁹⁶ Augusto Telluccini studiò giurisprudenza ma fin dalla prima guerra mondiale fece parte dell'amministrazione della Casa Reale come volontario. Una volta giunto alla direzione generale di Belle Arti diversi furono gli incarichi da lui assolti: fu incaricato delle operazioni di dimissione delle residenze reali di Stupinigi e Moncalieri, nella palazzina di Stupinigi allestì il museo dell'ammobiliamento, riordinò gli appartamenti dei palazzi reali di Milano, Venezia e Genova, cooperò per il ripristino del piano nobile di Palazzo Madama a Torino.

I suoi studi si concentrarono specialmente sulla storia artistica piemontese dei secoli XVII e XVIII. Pubblicò, ad esempio, testi dedicati all'architetto Filippo Juvarra o all'ebanista, intarsiatore della corte sabauda Pietro Piffetti, presente alla mostra veneziana.

E. Possenti, *Augusto Telluccini*, «Bollettino d'arte», X, ottobre 1930, p. 192

benessere del podestà di Torino per l'invio di arazzi e sedili di Palazzo Madama⁹⁷. Il podestà però non acconsentì a tutte le richieste di Venezia: con una lettera del 05 maggio negò il prestito del Bucintoro⁹⁸, splendida imbarcazione fatta realizzare a Venezia da Vittorio Amedeo II fra il 1729 e il 1731. Lorenzo Rovere, direttore dei Musei civici di Torino, incaricato di valutare le richieste giunte da Venezia, in una lettera inviata al podestà di Torino il 03 maggio 1929 spiegò che spostare il Bucintoro avrebbe comportato gravi rischi per la sua conservazione. I problemi da affrontare sarebbero stati diversi: il luogo in cui era esposto era un giardinetto costruito ad un livello più basso della vicina via Rossini e le pareti che riparavano il Bucintoro erano state costruite solo dopo il suo posizionamento, quindi si sarebbero dovute abbattere per spostarlo; a questi problemi di mobilitazione si aggiungevano quelli di imballaggio e di trasporto fino a Venezia, inoltre una volta giunto in città si sarebbe dovuto portare ai giardini. Tutto ciò comportava quindi troppe difficoltà e troppi rischi per acconsentire al prestito⁹⁹.

Per quanto riguarda la città di Genova fu stipulato un elenco di opere d'arte inviate dal Comune per la mostra del Settecento, tale documento riporta i nomi degli autori, i titoli delle opere e il costo dell'assicurazione per il prestito. Dalla città ligure arrivarono a Venezia cinque marsine (abiti maschili da cerimonia con falde a coda di rondine), diverse opere di Magnasco, prevalentemente disegni, e di Gregorio De Ferrari¹⁰⁰.

Ai Musei civici di storia dell'arte e del Risorgimento di Trieste venne richiesto di mettere a disposizione delle opere settecentesche per l'esposizione ma non ci furono delle richieste precise. Piero Sticotti, direttore del museo dal 1920 al 1940,

⁹⁷ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 13, per tutte le corrispondenze sin qui citate

⁹⁸ La Peota sabauda, rimasta a Palazzo Madama anche dopo la chiusura al pubblico del museo nel 1989, venne trasferita alla Venaria Reale nel 2011. La Consulta per la valorizzazione dei beni artistici e culturali di Torino promosse e finanziò il restauro, affidato al Centro Conservazione e Restauro della Venaria Reale, che iniziò nel settembre 2011 e si concluse nel giugno 2012. I lavori, diretti da Pinin Brambilla Barcilon con la supervisione di Mario Epifani (della soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici della regione Piemonte), consistettero prevalentemente in operazioni di pulitura, consolidamento e stuccatura e in alcune integrazioni pittoriche e di doratura.

R. Roddolo, *Quando i Savoia navigavano nell'oro*, «Il giornale dell'arte», n. 325, novembre 2012

La prestigiosa imbarcazione è rimasta alla Venaria Reale per tre anni dopo il restauro, visibile al pubblico nelle scuderie di Juvarra fino a febbraio 2015.

⁹⁹ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 14

¹⁰⁰ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 13

in una lettera del 17 maggio, propose di inviare a Venezia le stesse opere che erano già state esposte nel 1922 a Firenze: il bozzetto con *Anfitrite* di Tiepolo, *Santa Lucia* di Gregorio Lazzarini *Grande paesaggio con figure* di Marco Ricci. Egli suggerì inoltre altre due opere appartenenti a privati collezionisti triestini: una *scuola di nudo* di Francesco Guardi, proprietà del “dott. Oreste”, e *Mosè salvato dalle acque* di Giovanni Battista Pittoni, appartenente al professor Ludovico Braidotti¹⁰¹.

Fondamentale fu ovviamente il contributo dei musei veneziani in particolare del Civico museo Correr, la cui collezione aveva trovato sede definitiva nel 1922 in Piazza San Marco nell’Ala Napoleonica e in parte delle Procuratie Nuove. Sono oggi consultabili una serie di dichiarazioni sottoscritte dal direttore dell’esposizione del Settecento Italiano con le quali si impegnava a custodire, conservare, mantenere e restituire integre le opere prestate dal Correr. Da queste dichiarazioni è possibile ricavare che dal museo veneziano arrivarono molti mobili e suppellettili settecentesche ma anche stampe, studi di pittura del Piazzetta, prospettive e vedute veneziane di Canaletto e moltissimi disegni. Tra i disegni giunti alla mostra alcuni erano di Canaletto (*La piazzetta e il molo visti dalla Laguna, Il campo Santa Margherita, Veduta del molo con la pescaria di San Marco, La Regata, Il campo della Carità*) e altri di Giambattista Tiepolo (studi di teste, di figure e uno studio di giovinetta) che si aggiungevano ai ventiquattro disegni di Pietro Longhi e ai quarantasette di Francesco Guardi¹⁰². Il museo Correr prestò anche una versione de *La Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso edita da G. B. Albrizzi nel 1745 e illustrata con incisioni in rame nei frontespizi di ogni canto, le figure erano di G. B. Piazzetta e una di queste venne scelta come immagine del manifesto della mostra¹⁰³.

Alla realizzazione della mostra collaborarono anche alcuni collezionisti privati.

Ugo Novelli accettò di prestare il busto di *Benedetto XIII* di Pietro Bracci, il 10 giugno 1929 il presidente della mostra veneziana gli inviò una lettera con la quale fissò l’assicurazione del prestito a L. 100.000¹⁰⁴. Il 6 giugno il vice presidente

¹⁰¹ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 14

¹⁰² A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 55, b. 5

¹⁰³ *ivi*

¹⁰⁴ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 13

della banca nazionale di credito, Mario Rossello, concesse il prestito di un bozzetto di Giambattista Tiepolo. Il professor Rocchi Mariano da Roma concesse il prestito di *Due mezze figure di bambini* di Fra Galgario, nella lettera inviata a Venezia il professore elogiò l'opera scrivendo che questa fu particolarmente ammirata dal professor Adolfo Venturi.

Anche i veneziani parteciparono alla realizzazione dell'esposizione: per esempio Umberto Rigobon, della banca popolare di Venezia, acconsentì al prestito di un dipinto di scuola veneziana settecentesca, *Paesaggio (o fuga in Egitto)*. Da una lettera scritta dallo stesso Rigobon il 10 giugno 1929, sappiamo che fece eseguire una cornice per l'opera prima dell'esposizione su consiglio di Giulio Lorenzetti, tale cornice venne fatta eseguire da *Zennaro* di Venezia che non avendone di originali settecentesche ne procurò una "buona imitazione"¹⁰⁵. Il senatore Giovanni Treccani, che nel 1924 venne coinvolto nell'ambizioso progetto per la creazione di una enciclopedia nazionale, concesse alla mostra alcuni dipinti importanti: *La predicazione del Battista*, del Tiepolo, *Piazza San Marco* di Canaletto, due *vedute sul Canal Grande* del Guardi, *Rovine* di Pannini, *teste di uomo* di Piazzetta e due *paesaggi* di Zuccarelli; nell'ottobre del 1929 Treccani venne ricontattato per informarlo che una rivista inglese aveva richiesto di pubblicare l'immagine di *Palazzo Pesaro* di Francesco Guardi.

Non tutti i collezionisti erano disposti a cedere le proprie opere: ad esempio Elisabetta Widmann – Foscari negò la cessione del *Ritratto di giovane ammiraglio* di Alessandro Longhi. In una lettera inviata il 31 maggio spiegò che il quadro era grande e che il prestito, anche se temporaneo, avrebbe creato troppo "vuoto"; disse che «di Longhi ce n'erano molti in giro» e che gli organizzatori della mostra non avrebbero avuto problemi a trovarne altri di egual valore¹⁰⁶. Infatti, nel luglio 1929, l'avvocato veneziano Angelo Pancino concesse in prestito all'esposizione un *Ritratto di patrizio veneto* di Alessandro Longhi¹⁰⁷.

L'esposizione rappresentò senza dubbio anche una illustre vetrina per i collezionisti privati, così accadeva anche che la direzione dell'esposizione venisse

¹⁰⁵ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 14, per tutte le corrispondenze fin qui citate

¹⁰⁶ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 14, per tutte le corrispondenze fin qui citate

¹⁰⁷ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 13

contattata dagli stessi collezionisti per proporre le loro opere. Alberto Rampazzo, per esempio, con una lettera del 24 giugno propose un ritratto di *papa Clemente XIII* eseguito da Pierre Subleyras, tale proposta venne però declinata due giorni dopo da Barbantini: trattandosi di un autore francese l'opera non si sarebbe potuta esporre alla mostra. L'ingegner Giacomo Tedeschi di Milano, in una lettera del 12 giugno, acconsentì al prestito di due scene mitologiche di Iacopo Amigoni e di un dipinto di Zuccarelli e mise a disposizione altre opere in suo possesso, non richieste dagli organizzatori dell'esposizione: tre statue di legno policrome di Andrea Brustolon raffiguranti uomini in costume settecentesco veneziano, stando alle opere presenti in catalogo sembra che neppure queste sculture vennero accettate dagli organizzatori. Altro caso interessante fu quello di Toscanini, il quale, acconsentendo al prestito del suo *Capriccio* di Francesco Guardi, propose di esporre alla mostra anche un volume riguardante le rilegature piemontesi del Settecento curato dalla sua ditta di Milano. Non è pervenuta la risposta degli organizzatori dell'esposizione, rimane solo la lettera di Toscanini del 14 giugno¹⁰⁸ che testimonia come già si fosse intuita l'alta visibilità che avrebbe garantito la mostra ad ogni oggetto esposto.

Anche i paesi stranieri collaborarono all'evento, risale ad esempio al 28 maggio il coinvolgimento da parte del podestà di Venezia del Regio ambasciatore a Parigi per il prestito dei *Giucatori di Carte* di Giuseppe Bonito da parte del museo di Rouen¹⁰⁹.

Esiste una distinta delle opere provenienti dall'estero e rispedite ai luoghi di provenienza, stipulata al termine dell'esposizione, che testimonia la collaborazione tra gli organizzatori della mostra e varie istituzioni museali, gallerie e privati stranieri.

Oltre al museo di Rouen che prestò quattro dipinti ad olio: *Partita alle carte*, *Lotta fra cavalieri*, *Figure*, *Concerti di dame* (non vengono però citati i nomi degli artisti), i musei che collaborarono maggiormente furono quelli tedeschi. Il museo dell'Università di Würzburg cedette due dipinti ad olio di Giambattista Tiepolo: *Muzio Scevola e Porsenna* e *Alessandro e la moglie di Dario*; la Gemäldegalerie

¹⁰⁸ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 14

¹⁰⁹ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 13

di Dresda prestò *La piazza del mercato nuovo* e *La torre crollata della Chiesa della Croce* di Bellotto, il *Giovane Alfiere* del Piazzetta e otto medaglioni in miniatura di Rosalba Carriera; dal Museo della provincia di Hannover arrivò un dipinto del Pannini: *Piazza Navona a Roma allagata* e dalla Gemäldegalerie di Stuttgart dieci disegni di Giambattista Tiepolo¹¹⁰. Importante contributo arrivò anche da Vienna, il museo Albertina¹¹¹ prestò alcuni importanti disegni: *Annunciazione* e *Morte di un guerriero* di Sebastiano Ricci, *Paesaggio con grande albero* di Marco Ricci, *Autoritratto* di Piazzetta, *Gruppo di case* di Tiepolo ed infine di Canaletto *Campiello veneziano*, *Veduta del Brenta*, *Atrio a colonne e giardino di un palazzo*¹¹².

Tra i nomi dei collezionisti privati emerge quello dello svizzero Hans Wendland di Lugano, il quale diede in prestito alla mostra un numero davvero considerevole di disegni del Tiepolo, trentasette (tra i quali: *Studio di un ignudo giacente*, *Cittadella di Brescia*, studi di teste: *di giovane*, *di vecchio*, *di ragazzo*, *di uomo con pizzo*, *Giovane con drappo di guisa e turbante*¹¹³) e un dipinto di Pittoni, *Il Presepio*. Prestarono opere anche alcuni collezionisti londinesi: il Duca di Beaufort, due dipinti di Canaletto: *Il parco di Badminton* e *La Villa nel parco di Badminton*; mentre la *Veduta di Londra* fu concessa dal Duca di Buccleuch; due disegni, sempre di Canaletto, furono dati da sir Robert Witt; Sir M. Knoedler prestò invece due dipinti di Giambattista Tiepolo: *Processione al calvario* e *Crocifissione*¹¹⁴.

Cospicua fu anche la partecipazione dei collezionisti viennesi, o quanto meno residenti a Vienna: il Conte Castiglioni prestò *La Chiesa dei miracoli* di Bellotto; il dott. Oscar Bondy *Il Cavaliere* del Piazzetta; mentre il dottor Leo Planiscig concesse altri due dipinti del Piazzetta: *Testa di donna* e *Testa di vecchio*; Rudolf

¹¹⁰ A.S.A.C, fondo storico scatole nere, *segnatura 57*, b. 8, doc 511a

¹¹¹ Direttore del museo Albertina di Vienna dal 1923 fu Alfred Stix che contribuì all'espansione della raccolta grafica del museo, in particolare rivolse la sua attenzione a disegni francesi e tedeschi di XIX secolo. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta si dedicò alla stesura del catalogo dei disegni della collezione grafica dell'Albertina.

Albertina, *History of the collection*,

http://www.albertina.at/en/the_collections/graphic_arts/history_of_the_collection ultima consultazione: 25/09/2015

¹¹² A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura 52*, b. 14

¹¹³ *ivi*

¹¹⁴ A.S.A.C, fondo storico scatole nere, *segnatura 57*, b. 8, doc 511a

Leitner prestò *Il concerto* di Gaspare Traversi¹¹⁵ ed infine, risale al 18 giugno 1929 la richiesta rivolta al Barone Alfons Bothschild dell' *Incendio di San Marcuola* di Francesco Guardi¹¹⁶.

Da Parigi Jacques Seligmann fece pervenire tre dipinti: *Davide danzante* di Magnasco, *Madonna con Bambino* di Tiepolo e *Il giovane mendicante* del Piazzetta (che compare con questo titolo nel catalogo illustrato della mostra, ma nella distinta delle opere riconsegnate ai proprietari al termine dell'esposizione, il titolo fu corretto a mano in *Il giovane pastore*); sempre dalla capitale francese H. Worms prestò un quadro di Guardi, *Arlecchini*; il Barone Lazzaroni cedette due quadri di Luca Carlevaris *Bucintoro* e *Regata in Canalazzo* e la Sambon & C° tre opere di Magnasco: *L'organista*, *La lanterna magica* e *Concerto*¹¹⁷. Arthur Sambon, in una lettera agli organizzatori dell'esposizione, spiegò che si stava occupando in quegli anni di organizzare delle esposizioni a Parigi dedicate ad artisti italiani poco studiati in Francia e proprio nel 1929 si era occupato del Magnasco, fece così pervenire a Venezia il catalogo di quella mostra il 16 maggio¹¹⁸.

Con tutti gli oggetti giunti a Venezia si vollero ricreare nelle varie sedi della mostra ambienti settecenteschi. Le opere pittoriche ad esempio erano sparse dappertutto e un quadro si posizionava ad una parete con la stessa logica con cui si sceglieva di mettere una tabaccheria sopra un tavolo o un vetro di Murano in una vetrina; si utilizzava un Guardi, un Canaletto o una serie completa di opere di un autore là dove queste, insieme agli altri oggetti, avrebbero contribuito a creare un ambiente storico coerente. Le sale quindi vennero studiate come unione di mobili e opere d'arte di vario genere, creando l'effetto di arredamenti settecenteschi organici e completi, venne ad esempio ricreata la camera da letto del principe di Piemonte presso la reggia di Genova.

Esistevano però anche delle sale interamente dedicate ad una sola produzione artistica, erano ben dodici le stanze riservate interamente alla pittura. Altre invece

¹¹⁵ ivi

¹¹⁶ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 14

¹¹⁷ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 57, b. 8, doc 511a

¹¹⁸ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 14

esponevano arredamenti organici con lo scopo però di evidenziare la produzione di un solo grande artista come per il caso di Pietro Piffetti, il cosiddetto “principe dei mobili piemontesi settecenteschi”, ebanista e intagliatore, i cui mobili furono radunati insieme con arazzi torinesi e maioliche di Lodi, Milano e Savona. Ogni sala aveva la propria illuminazione e il proprio clima, alle pareti spesso stoffe di varie tinte che si intonavano con i colori degli oggetti esposti e con le pitture in particolare. La sala centrale, ad esempio, che ospitava gli arazzi napoletani di *Amore e Psiche* e statue dei fratelli Collino, era illuminata dall’alto e le pareti erano ricoperte con tessuti vermigli, l’arredamento poi si completava con cocolles romane e piemontesi dorate e lumiere appese tra gli arazzi¹¹⁹. Le scelte di Barbantini manifestavano un certo gusto per la decorazione e per la rievocazione, che confermerà anche in altri suoi interventi.

Questo tipo di approccio all’allestimento, legato allo spirito della rievocazione storica, venne negli anni Trenta sviluppato anche negli Stati Uniti, dove si elaborò un modello che intendeva coinvolgere i visitatori creando un rapporto tra le opere e il pubblico, attraverso l’utilizzo ad esempio di diorami o di *period rooms*¹²⁰. Il modello americano non trovò molta accoglienza in Europa, dove invece attraverso la fervente attività in quegli anni dell’ *Office International des Musées* (O.I.M.), si stava elaborando un tipo di allestimento museografico più semplice¹²¹. Va comunque ricordato che la data di apertura della mostra in esame è il 1929, ancora troppo presto per parlare delle grandi innovazioni apportate alla museografia europea dall’intervento dell’ O.I.M., che a questa data era nato appena da tre anni. La museografia italiana era piuttosto ancora caratterizzata dai musei di ambientazione, molto diffusi nel periodo del Ventennio, che concepivano l’impaginazione delle collezioni sempre in rapporto allo spazio espositivo. Questo rapporto contenuto / contenitore si prefiggeva l’obiettivo di conservare e restituire la memoria di un’epoca e di un gusto ben definiti. Due esempi veneziani importanti di musei di ambientazione sono la collezione Franchetti alla Ca’

¹¹⁹ A. Zajotti, *Uno sguardo d’assieme alla Mostra del Settecento italiano*, «La Gazzetta di Venezia», CLXXXVII, n 201, 20 luglio 1929, p 3

¹²⁰ *ivi*, p. 68

¹²¹ *ivi*, p. 69

d'Oro¹²², riallestita nel 1927-1928, e il museo del Settecento a Ca' Rezzonico, aperto al pubblico nel 1936. L'allestimento di quest'ultimo, curato da Lorenzetti e Barbantini dal 1934 al 1936, riproponeva una fascinosa dimora settecentesca in cui i diversi materiali inseriti erano contestualizzati¹²³.

Contemporaneo a questi interventi è il riallestimento della casa – museo di Vittorio Cini presso il castello di Monselice, commissionato a Barbantini nel 1934¹²⁴. Nei primi cinque anni di lavoro per la casa – museo Barbantini si occupò del reperimento di opere e arredi. Importante fu il contributo della collezione Donà delle Rose, alla quale Barbantini attinse anche per l'allestimento della mostra del Settecento italiano, e dalla quale per Monselice vennero acquistati molti mobili settecenteschi e maioliche Cozzi¹²⁵. Notevole fu anche la quantità di ritratti utilizzati nell'allestimento del castello, subendo forse l'influenza delle mostre dedicate a questo particolare genere di pittura allestite in Italia; una delle quali, quella del ritratto veneziano dell'Ottocento, diretta dallo stesso Barbantini nel 1923¹²⁶. L'allestimento di ambientazione fu un fondamento del pensiero museografico di Barbantini per molto tempo, per questo il castello di Monselice può essere considerato una «materializzazione delle idee museografiche ed artistiche di Barbantini»¹²⁷.

Tornando alla mostra del Settecento italiano possiamo affermare che non è facile definire dove essa si collochi: alcune sue parti ricordano la logica del museo di ambientazione, con quadri e sculture pensati come arredi insieme a mobili e piccoli oggetti di arte decorativa, ma per altri aspetti si allontana da quel gusto per l'ambientazione ridondante e l'esposizione antiquaria. Il lavoro di Barbantini quindi si pone come via di mezzo: già aperto a nuove e più semplici soluzioni

¹²² Valcanover Francesco, *Introduzione*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno a cura di F. Lanza (Feltre, 2001), Feltre, Rizzarda, 2003, pp. 3-8, p. 5

Per un maggiore approfondimento sull'allestimento della Ca' d'Oro si rimanda al II capitolo

¹²³ Valcanover, *Introduzione cit.*, p. 8

¹²⁴ Ericani Giuliana, *La casa museo di Vittorio Cini nel castello di Monselice e l'allestimento*, atti del convegno a cura di F. Lanza (Feltre, 2001), Feltre, Rizzarda, 2003, pp. 57-69, p. 58

¹²⁵ *ivi*, p. 59

¹²⁶ *ivi*, p. 68

Il ritratto veneziano dell'Ottocento, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini (Venezia, Ca' Pesaro, settembre – ottobre 1923), Venezia, La Poligrafica italiana F. Donaudi, 1923

Per un maggiore approfondimento sulla mostra si rimanda al paragrafo III.2

¹²⁷ *ivi*, p. 66

museografiche ma ancora legato al gusto per la rievocazione storica. Dopotutto l'abbandono dell'allestimento ad ambientazione non avrebbe mai potuto essere immediato, non si sarebbe mai potuto imporre un cambiamento così improvviso e brusco ad un pubblico il cui gusto era già stato formato e abituato alla rievocazione storica e forse, tale cambiamento, non si poteva neppure pretendere da Barbantini, anch'egli ancora legato al gusto tradizionale del suo pubblico.

Per la pubblicizzazione dell'evento si coinvolse la stampa, giornali italiani e stranieri pubblicarono articoli e immagini della mostra o della preparazione della stessa. Sono consultabili ancora oggi le corrispondenze tra la dirigenza dell'esposizione e i direttori di pubblicazioni come *Vogue*, *The Illustrated London News* o gli italiani *Il Messaggero* e *Il Corriere della Sera* per la richiesta di notizie e soprattutto di fotografie delle opere esposte da pubblicare¹²⁸.

Si coinvolse anche la Compagnia Italiana del Turismo (C.I.T.), sia in Italia che all'estero, per la distribuzione di materiale propagandistico presso agenzie turistiche e alberghi e per organizzare viaggi individuali o di gruppo a Venezia. L'ufficio veneziano della C.I.T. aveva il compito di controllare tutte le operazioni delle altre delegazioni, doveva ad esempio ricevere e controllare le distinte di materiale pubblicitario distribuito dagli altri uffici e doveva anche assumersi l'impegno di organizzare ogni evento collaterale alla mostra, quali feste, visite alle principali ville e palazzi settecenteschi¹²⁹.

Attraverso l'Agenzia Italiana di Pubblicità si diffusero per tutto il Paese standardi e manifesti, posizionati soprattutto presso le stazioni ferroviarie delle più grandi città.

Le Ferrovie dello Stato garantirono offerte per i biglietti per Venezia nel periodo della mostra: si trattava di biglietti andata e ritorno, validi cinque giorni se distribuiti in stazioni venete, dieci giorni se distribuiti in stazioni fuori dal Veneto; erano acquistabili con un ribasso del cinquanta per cento, nel periodo dal 16 al 20 luglio e dal 6 ottobre al 10 ottobre; con un ribasso del trenta per cento nel periodo dal 21 luglio al 5 ottobre¹³⁰.

¹²⁸ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 3

¹²⁹ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 52, b. 5

¹³⁰ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 56, b. 14

Vennero distribuite anche molte cartoline raffiguranti immagini di opere d'arte e oggetti esposti alla mostra, il conte Volpi di Misurata ottenne dalla Compagnia Internazionale *Wagons – Lits* la distribuzione di pacchi di cartoline nei *Wagon – Lits* e nei *Wagon – Restaurants* (cinquecentomila pacchetti nei grandi express e nei treni pullman)¹³¹.

Vennero poi diffusi gli opuscoli con tutte le iniziative collaterali alla mostra: feste, concerti e spettacoli teatrali in quattro lingue, stampati dalla tipografia veneziana *Giuseppe Zanetti* in pieno stile settecentesco; la stessa tipografia si occupò anche della pubblicazione del regolamento della mostra, anch'esso con caratteri e fregi d'epoca.

Al lavoro della tipografia per la mostra *Il Gazzettino* dedicò un articolo nel maggio del 1929¹³², lo stesso giornale nello stesso mese dedicò anche un articolo al manifesto dell'esposizione, definito un piccolo lavoro di finezza e di grazia. Il professor Manlio Dazzi curò la scelta dei tipi e dei caratteri rossi e neri (rispettando l'architettura tipografica dell'epoca), accompagnò il testo con un'incisione del Piazzetta per un'edizione della *Gerusalemme Liberata* e scelse una carta in finta pergamena. La riproduzione venne affidata alla stamperia veneziana *Omassini e Pascon*¹³³.

Nelle pubblicazioni precedenti all'apertura della mostra molti giornali italiani cercarono di dare lustro all'evento, sottolineandone la grandezza, la novità e la differenza con altre esposizioni precedenti. Contribuivano ad esaltare l'evento gli altisonanti nomi degli organizzatori e dei patrocinatori che comparivano in ogni articolo, come la Casa Reale italiana e quella britannica, con il Re inglese che aveva destinato all'esposizione veneziana alcune tele del Canaletto¹³⁴.

Lo scopo dell'esposizione, dichiarato sin da subito, era la riaffermazione della pittura settecentesca italiana, ispiratrice della pittura europea ad essa contemporanea e successiva ma anche l'esaltazione delle cosiddette arti

¹³¹ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura 56*, b. 9

¹³² *La Mostra del Settecento italiano con concerti, visite, biglietti e cartoline*, «Il Gazzettino», 28 maggio 1929

(A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura 57*, b. 2)

¹³³ *Venezia il manifesto della Mostra settecentesca*, «Il Gazzettino», 19 maggio 1929 (A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura 57*, b. 2)

¹³⁴ A. Zajotti, *Un'Esposizione settecentesca cit.*

decorative italiane che venivano messe a confronto con la produzione straniera esaltandone l'originalità e l'influenza che su di essa esercitarono¹³⁵.

Tuttavia sembra plausibile che alla base di un'esposizione di così grande portata, oltre a questi scopi ideologici, ci fosse anche un intento più pratico come il rilancio turistico e economico di Venezia¹³⁶.

L'esposizione comunque riaccese i riflettori su un secolo complicato e contraddittorio, come scrisse *Il Gazzettino* «discusso per l'oblio in cui sembravano essere cadute le arti nella sua prima metà e altrettanto apprezzato per la rinascita delle stesse nella seconda metà»¹³⁷. Un secolo che sarebbe potuto sembrare frivolo e superficiale, privo di pensiero e struttura, fatto solo di apparenze.

Queste concezioni erano alimentate da quello che Ugo Nebbia¹³⁸, in un articolo pubblicato nell'anno della mostra dalla rivista *Emporium*, chiamava "settecentismo"¹³⁹: la moda materiale, non culturale, che alimentava il mercato antiquario e indirizzava il gusto del pubblico. L'articolo denunciava la necessità di «rieducare un po' sull'argomento il gusto di certo pubblico, e persuaderlo essere queste cose da studiarci e d'amarsi di per sé, per quanto testimoniano; non da ordinarsi al proprio mobiliere, colla convinzione di dar così prova di cultura, di tradizionale gusto d'arte e di chissà qual raffinato amore per la signorilità del costume»¹⁴⁰.

Il tema del Settecento però fu per il fascismo un tema delicato da affrontare: la produzione artistica del secolo contribuiva a dare prova dell'originalità e dell'eccellenza delle creazioni italiane, ma questo secolo era considerato anche un periodo di decadenza politica e sociale. Il Settecento portò infatti alla caduta della

¹³⁵ *Un'Esposizione del '700 italiano cit.*

¹³⁶ Tomasella, *Venezia 1929 cit.*, p. 224

¹³⁷ *Un'Esposizione del '700 italiano cit.*

¹³⁸ Ugo Nebbia dal 1909 fu ispettore della soprintendenza ai Monumenti di Milano, ruolo che ricoprì anche dopo il conflitto prima di essere trasferito a Venezia, dove lavorò alle dipendenze del soprintendente Fogolari. Nella città lagunare si occupò di attività di tutela e catalogazione di edifici delle province venete e della risistemazione della raccolta Franchetti alla Ca' d'Oro, per la quale pubblicherà anche una guida con la collaborazione di Fogolari e Moschini (edizioni Carlo Ferrari).

Cara Roberto, *Ugo Nebbia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2013, vol. 78

¹³⁹ U. Nebbia, *Il Settecento italiano a Venezia*, «Emporium», vol. LXX, n 416, 1929, pp. 101-124

¹⁴⁰ *ivi*, p. 108

Serenissima Repubblica e fu caratterizzato da cosmopolitismo, istanze rivoluzionarie e vita sociale “decadente”¹⁴¹. «Il secolo femminile, di ciprie e maschere» che vide la decadenza di Venezia, come lo descrisse Gino Damerini in un articolo pubblicato dalla rivista *Le Tre Venezie* nel luglio 1929¹⁴².

Questi aspetti del Settecento erano distanti dalla fiera e “mascolina” ideologia fascista. A fronte di articoli e pubblicazioni che esaltavano la mostra e la scelta del tema, ce n'erano altri che sottolineavano questi aspetti, come l'articolo di Damerini o lo stesso discorso inaugurale di Ettore Zorzi (futuro podestà di Venezia, dal 1929 al 1930, successore di Pietro Orsi ancora in carica al momento dell'inaugurazione dell'esposizione). Alle perplessità con cui la mostra venne accolta, dovute soprattutto alla scelta del tema, si rispose con l'intento riabilitativo: l'esposizione fu presentata quindi come preziosa occasione di approfondimento e studio di un secolo noto solo per i suoi aspetti apparentemente più frivoli¹⁴³, ed è proprio in questo punto che la mostra veneziana si riallaccia alla mostra fiorentina del 1922.

In riferimento alle singole sezioni e ai singoli aspetti organizzativi della mostra la stampa parve soddisfatta: si ritenne che per ciascun ambito di interesse l'esposizione era riuscita a provare l'unicità e l'originalità della produzione artistica italiana.

Rispetto alla produzione dei mobili si riteneva che l'Italia nel Settecento avesse proposto una rielaborazione, un arricchimento e un adattamento del gusto del mobilio di predominanza francese con una produzione diversificata a seconda della zona di provenienza: produzione romana, genovese, piemontese o veneziana¹⁴⁴. A tal proposito Guido Marta sull'*Illustrazione del popolo* così si espresse: l'esposizione «rivela attraverso le varie espressioni regionali, diverse sostanzialmente ma coordinate tra loro, la fondamentale originalità dell'invenzione e degli adattamenti italiani sulla base tematica del gusto settecentesco internazionale»¹⁴⁵. Alla mostra si presentarono le forme e le tecniche

¹⁴¹ Tomasella, *Venezia 1929 cit.*, p. 222

¹⁴² G. Damerini, *Settecento*, «Le tre Venezie», V, 7 luglio 1929

¹⁴³ Tomasella, *Venezia 1929 cit.*, p. 227

¹⁴⁴ Nebbia, *Il Settecento italiano cit.*, pp. 108-110

¹⁴⁵ G. Marta, *L'Esposizione del Settecento italiano a Venezia*, «Illustrazione del popolo», IX, n 31, 4 agosto 1929

ceramiche sviluppatasi in Italia nel XVIII secolo, anche queste furono interpretate come testimonianza dell'esistenza di un gusto e di uno stile italiano autonomo, così come i modelli di architettura presentati nella parte finale dell'esposizione¹⁴⁶. Un'altra sezione rilevante da questo punto di vista fu quella dedicata ai disegni, oltre trecento opere dei principali disegnatori italiani del Settecento esposte; per quanto permesso dai limiti di spazio e dalla veloce preparazione della mostra, scrisse *Il Gazzettino*, fornirono se non un quadro storico completo, un'idea adeguata di questo tipo di produzione¹⁴⁷.

La parte più importante e ricca dell'esposizione fu quella destinata alla pittura, la maggior parte della sezione pittorica venne dedicata ai veneziani: Tiepolo, Canaletto, Guardi, Longhi, Piazzetta. Del Guardi ancora Guido Marta scrisse: «ben palese la schietta, spontanea, completa gioia di essere e di sentirsi veneziano e il bisogno di restare esclusivamente tale»¹⁴⁸; nel medesimo articolo si propose un confronto tra la pittura di Jean Antoine Watteau (che nell'articolo compare con il nome italianizzato di Gian Antonio, secondo una tipica usanza fascista) e quella di Francesco Guardi, ancora evidentemente a sottolineare l'unicità della pittura locale rispetto a quella straniera.

La sezione dedicata alla pittura trovò esito positivo tra le colonne delle riviste e dei giornali. Si elogiarono la scelta e l'allestimento dei quadri: offerti in modo chiaro, convincente e soprattutto utile per creare spunti di ricerca; si riteneva che la disposizione agevolasse il confronto tra le opere appartenenti anche ad altre scuole italiane, oltre la veneziana, e che la mostra avesse creato una sintesi completa ed efficace della pittura settecentesca¹⁴⁹.

In generale tutto il materiale raccolto alla mostra fu ordinato dagli organizzatori con lo scopo di favorire una facile comprensione dell'epoca, per soddisfare curiosità e gusto di studiosi ed esperti ma anche di coloro che erano intenzionati ad approfondire maggiormente le loro conoscenze del Settecento. Barbantini quindi non concepiva la mostra come esclusivo mezzo di ricerca e studio per un'elite culturale ma come mezzo di conoscenza per un pubblico ampio e

¹⁴⁶ Nebbia, *Il Settecento italiano cit.*, pp. 114-116

¹⁴⁷ *I disegni del Settecento italiano alla Mostra di Venezia*, «Il Gazzettino», 09 giugno 1929 (A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura* 57, b. 2)

¹⁴⁸ Marta, *L'Esposizione del Settecento italiano cit.*

¹⁴⁹ Nebbia, *Il Settecento italiano cit.*, pp. 117-123

culturalmente molto vario, risentendo in questo, o forse anticipando, le nuove concezioni di ruolo e funzione del museo che verrà chiamato, nel pieno degli anni Trenta, a riferirsi ad un ampio pubblico di persone comuni¹⁵⁰.

I giornali si espressero positivamente riguardo le scelte di allestimento dell'esposizione tutta: *Emporium* sottolineò come ci si dimenticasse di essere alla Biennale, sebbene l'ossatura e la disposizione del padiglione non fossero state modificate¹⁵¹, perché le sale sembravano avere un aspetto comunque nuovo¹⁵².

Nonostante le perplessità iniziali circa il luogo scelto per un'esposizione di questo tipo, che non apparve forse il luogo più adatto per parlare di passato, il grande pubblico sembrò gradire la decisione non solo dello spazio ma anche dell'ambientazione creata dagli organizzatori e del tema della mostra; prova ne fu la grande affluenza, testimoniata oggi da una serie di comunicati ufficiali ancora conservati¹⁵³. Purtroppo sono annotati solo i numeri dei visitatori per alcune giornate e non abbiamo dati più precisi: non sappiamo ad esempio se ci fosse una maggiore affluenza straniera o italiana, oppure in che quantità fossero emessi i biglietti ridotti rispetto agli ordinari di 5 lire; sarebbe stato interessante valutare il riscontro, ad esempio, dell'iniziativa dei biglietti ferroviari speciali.

Sono comunque provate le visite di alcuni personaggi illustri della cultura e dell'arte, in un comunicato del 10 agosto 1929 si legge, ad esempio, che l'esposizione fu visitata dal dott. Augusto L. Mayer, direttore della Pinacoteca di Monaco e della rivista d'arte tedesca *Pantheon* e dal segretario di redazione della più antica e autorevole rivista d'arte francese: *Gazette des Beaux Arts*¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta cit.*, p. 58

¹⁵¹ *ivi*, p. 106

¹⁵² Marta, *L'Esposizione del Settecento italiano cit.*

¹⁵³ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura 57*, b. 1, da doc 51A4 a doc 51A11

29 luglio 1929, numero visitatori: 1164 e domenica: 2073; 27 luglio 1929, numero visitatori: 869; 26 luglio 1929, 784; 25 luglio 1929, 869; 24 luglio 1929, 717; 23 luglio 1929, 981; 22 luglio 1929, numero visitatori: 978 e domenica: 1863; il 20 luglio 1929, 785

L'orario di apertura della Mostra era 09.00-18.30

¹⁵⁴ A.S.A.C., fondo storico scatole nere, *segnatura 57*, b. 1, doc 51A1

III.3.3

Anticipazioni degli anni Trenta: le mostre di arti applicate

Il tema del Settecento, rilanciato dalla mostra del 1929, fu oggetto d'interesse anche nel corso degli anni Trenta. Vennero in particolare organizzate una serie di esposizioni dedicate alle arti applicate.

Non solo nella città lagunare si accesero i riflettori su questo tipo di produzione considerata spesso "minore", a Milano nel 1936 si allestì una mostra sull'oreficeria italiana antica, in concomitanza con la IV Triennale¹⁵⁵; mentre a Roma l'anno successivo, come preludio alla mostra dedicata al tessile nazionale che ospitava le produzioni delle aziende italiane, venne allestito un padiglione dedicato agli antichi tessuti d'arte¹⁵⁶.

Queste esposizioni divennero sin da subito uno strumento di propaganda a favore del programma autarchico del regime: l'Italia sarebbe riuscita a raggiungere l'indipendenza economica grazie alla sua eccellente e originale produzione così come aveva già fatto nel passato, così come queste esposizioni dimostravano; il catalogo della mostra romana lo diceva esplicitamente: «l'evoluzione dell'arte del tessuto in Italia è una chiara manifestazione dell'autarchia e con essa il nostro Paese ha già vinto nella storia una sua gloriosa battaglia»¹⁵⁷. Le esposizioni di artigianato e di arti applicate intendevano anche essere un motivo di ispirazione per le produzioni moderne, si esortavano gli industriali a cercare modelli artistici nell'immenso patrimonio del passato italico, abbandonando ogni tentazione a ricercare la vocazione nell'esotico o nello straniero¹⁵⁸. Nel catalogo della citata mostra milanese si legge: «ogni manifestazione artistica della Triennale deve essere intesa dal punto di vista della formazione del gusto»¹⁵⁹ evidentemente, non solo dei moderni industriali, ma anche del moderno pubblico. Nel caso milanese da questa esigenza derivarono la scelta delle opere, che avrebbero dovuto essere di

¹⁵⁵ *La mostra dell'antica oreficeria italiana alla VI Triennale di Milano*, catalogo della mostra a cura di A. Morassi (Milano, 1936), Milano, Hoepli, 1936

¹⁵⁶ *L'antico tessuto d'arte italiano nella Mostra del tessile nazionale*, catalogo del padiglione a cura di L. Serra (Roma, 30 novembre 1937 - 1938), Roma, Officine dell'istituto poligrafico dello Stato, 1937

¹⁵⁷ *L'antico tessuto d'arte italiano, cit.*, prefazione a cura di G. Scanga, p. 6

¹⁵⁸ *ivi* p. 6-7

¹⁵⁹ Morassi, *La mostra dell'antica oreficeria italiana, cit.*, p. 3

qualità e affini alla sensibilità contemporanea, e la scelta dell'ordinamento moderno, ideato dagli architetti Franco Albini e Giovanni Romano. Si esposero esemplari derivanti da ogni periodo storico, anche da quelli considerati decadenti come ad esempio il Barocco¹⁶⁰, con lo scopo di essere utili agli studiosi per le loro ricerche, agli artisti e al pubblico che avrebbe imparato a conoscere, apprezzare e amare queste opere d'arte pur sempre espressione della creazione del genio italiano¹⁶¹.

L'Istituto nazionale delle piccole Industrie vagheggiò più volte negli anni la proposta per Venezia di allestire qualche mostra, anche con carattere internazionale, specializzata sui prodotti industriali più affini al suo mercato e alla sua storia: ceramica, vetro, merletto, mosaico¹⁶². Venezia in un certo senso colse l'invito ma invece di esaltare la sua produzione contemporanea continuò il percorso di studio e riabilitazione del proprio Settecento; forse perché c'era anche chi considerava la produzione contemporanea di arti applicate non all'altezza di quella del passato, come Ugo Nebbia che lo dichiarò esplicitamente tra le pagine della rivista *Le arti plastiche*¹⁶³.

Il 25 aprile 1936 aprì al pubblico il museo del Settecento veneziano a Ca' Rezzonico. Il Palazzo venne acquistato, per volere del podestà Mario Alverà, dal Comune di Venezia nel 1935. Esso divenne la sezione settecentesca del museo civico Correr, il materiale di più vecchia provenienza risaliva quindi alla raccolta di Teodoro Correr lasciata alla città nel 1830, alla quale si aggiunsero negli anni altre opere grazie a doni ed acquisti. Nel 1936 si occuparono del restauro e dell'allestimento del Palazzo Nino Barbantini e Giulio Lorenzetti¹⁶⁴ (che si occupò anche della redazione del ricco catalogo di 93 pagine con 151 illustrazioni, edizioni Carlo Ferrari). L'acquisto di Ca' Rezzonico risolse, almeno in parte, il problema relativo alla sistemazione dei Musei civici di Venezia: secondo Barbantini, infatti le Procuratie di San Marco non erano adeguate alla sistemazione di opere settecentesche a causa della conformazione planimetrica e

¹⁶⁰ *ivi*

¹⁶¹ *ivi* p. 20

¹⁶² U. Nebbia, *Mostre d'arte decorativa a Venezia?*, in «Le arti plastiche», 01 marzo 1929 (A.S.A.C., fondo extra Biennale, *segnatura* 57, b. 20)

¹⁶³ *ivi*

¹⁶⁴ Mariacher Giovanni, *Ca' Rezzonico, guida illustrata*, Venezia, Alfieri, 1966, pp. 5-6

della distribuzione della luce. L'importanza della sistemazione dei Civici era da considerarsi, per Barbantini, una priorità assoluta soprattutto in una città come Venezia visitata annualmente da moltissimi turisti, da uomini di gusto e cultura che avrebbero giudicato la Nazione a seconda anche di quello che avrebbero visto in una delle sue più importanti città¹⁶⁵; «quando un palazzo veneziano, che serbi le tracce della dignità originale, decade, e la testimonianza di grandezza prestata dai suoi aspetti nobili tace, non è soltanto il patrimonio della Città che subisce un grave intacco, è storia di Venezia, è storia d'Italia che si fa meno eloquente e meno presente alla coscienza dei popoli»¹⁶⁶.

L'allestimento di Ca' Rezzonico intese unire la ricchezza del Palazzo al pregio delle opere costituendo una sorta di museo ambientale. In alcuni casi si proposero anche delle ricostruzioni, come ad esempio il teatro con le marionette o la farmacia. Si intesero ricostruire, secondo Giuseppe De Logu, l'arte e la vita del Settecento tacendo però la catastrofe della caduta della Serenissima, permettendo quindi al visitatore una «immersione dolce e paradossale in questa vita rivissuta»¹⁶⁷.

Vennero aperti alla visita del pubblico una cinquantina di ambienti, distribuiti tra il primo e secondo piano nobile del Palazzo¹⁶⁸. Le salette del terzo piano vennero destinate alle mostre retrospettive periodiche d'arte settecentesca, con lo scopo di rievocare ed illustrare i diversi e infiniti aspetti della cultura e della vita di quel secolo «così ricco di attrattive, di fervore e di verità di opere»¹⁶⁹.

La prima di queste mostre, aperta al pubblico dal 25 aprile al 30 ottobre 1936, stesso anno dell'inaugurazione del museo, venne dedicata alle *porcellane di Venezia e delle Nove* e fu diretta da Nino Barbantini. Lo scopo dichiarato nel catalogo fu quello di rappresentare un capitolo sconosciuto della storia dell'arte, in cui Venezia però deteneva un primato: la prima produzione di porcellane in

¹⁶⁵ Lorenzetti Giulio, *Ca' Rezzonico*, Venezia, Ferrari, 1936, pp. 7-9

¹⁶⁶ *ivi*, prefazione di Nino Barbantini, p. 8

¹⁶⁷ De Logu Giuseppe, *Venezia. Il museo del Settecento veneziano a Palazzo Rezzonico*, «Emporium», vol. LXXXIV, n. 499, 1936, pp. 51-53, p. 52

¹⁶⁸ Lorenzetti, *Ca' Rezzonico cit.*

¹⁶⁹ *Maioliche venete del Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Lorenzetti (Venezia, Ca' Rezzonico, luglio – ottobre 1939), Venezia, Carlo Ferrari, 1939, p. 5

Italia¹⁷⁰. Negli anni Venti del Settecento, oltre a detenere il suo primato in Italia, si era anche misurata con la maggior parte dei centri storici stranieri, con la porcellana di Meissen e di Vienna, ad esempio, che avevano conosciuto il loro sviluppo ben prima di Venezia¹⁷¹.

La storia di questo tipo di manifattura non era però sconosciuta all'epoca della mostra, quello che si cercava di fare era creare una relazione tra i dati documentari e le circostanze date per associate dalla storiografia¹⁷², con gli esemplari delle porcellane originali che erano sopravvissuti al corso della storia; essi andavano quindi attribuiti ai diversi centri produttivi per delineare così una successione cronologica che avrebbe permesso di studiare gli sviluppi dello stile veneziano in quest'arte¹⁷³. Barbantini nel catalogo ammetteva che i risultati della mostra in questo senso non si potevano assicurare: «forse anche la mostra di Ca' Rezzonico non porterà nei riguardi di tali determinazioni a risultati perfetti, ma permetterà agli studiosi di compiere osservazioni utili e di formulare ipotesi probabili»¹⁷⁴.

Gli esemplari di porcellana di Venezia e delle Nove erano alcune centinaia provenienti da ogni parte d'Italia, vennero divisi tra primo e secondo periodo, seguendo l'ordine cronologico. Il primo periodo si fece corrispondere con la manifattura dell'officina diretta da Francesco Vezzi, che all'inizio si era confrontato e aveva spesso imitato i prodotti di Meissen e Vienna ma che successivamente (in seguito alla dipartita del suo prezioso collaboratore tedesco Hunger, nel 1724)¹⁷⁵ aveva assunto uno stile autonomo e sempre più indipendente; nel catalogo a tal proposito si legge: «né la genialità della razza si esaurisce nella conquista di questa libertà iniziale; anzi i decoratori veneziani [...] compiono d'anno in anno progressi sorprendenti», «la genialità italiana

¹⁷⁰ *Le porcellane di Venezia e delle Nove*, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini (Venezia, Ca' Rezzonico, 25 aprile – 30 ottobre 1936), Venezia, Carlo Ferrari, 1936, p. 5

¹⁷¹ *ivi*

¹⁷² Nel catalogo dell'esposizione vengono citati gli studi di W. R. Drake, autore del testo *Notes on Venetian ceramics* (Londra, 1868); di E. Hannover, che pubblicò nel 1925 *Pottery and Porcelain*; di Costantino Baroni, tra le varie pubblicazioni spicca un importante saggio, relativo al tema in oggetto, dal titolo *Ceramiche veneziane settecentesche* del 1930 e di Giuseppe Morazzoni, che pubblicò nel 1935 il testo *Le porcellane italiane*.

¹⁷³ Barbantini, *Le porcellane di Venezia e delle Nove*, *cit.*, p. 5

¹⁷⁴ *ivi*, p. 6

¹⁷⁵ *ivi*, p. 8

provvide»¹⁷⁶. La “genialità della razza” era uno dei concetti costituenti il mito dell’italianità sul quale il regime costruì la propria ideologia politica e culturale. Queste convinzioni di pretesa superiorità intellettuale trovavano nella rilettura, ideologicamente viziata e favorevole al potere, del passato storico e culturale argomentazioni a sostegno, il caso dei prodotti Vezzi si prestava in modo particolarmente efficace a una rilettura di questo tipo.

Tornando alla mostra, il secondo periodo si fece invece corrispondere con la produzione di Geminiano Cozzi e della sua officina di San Giobbe. Secondo gli organizzatori della mostra, questa produzione aveva perso di preziosità rispetto a quella del Vezzi per assumere caratteri più semplici e forse anche più facilmente vendibili, in un’epoca in cui la porcellana iniziava ad essere di uso comune¹⁷⁷. Cozzi aveva ripetuto i suoi prodotti d’eccezione solo con piccole varianti su commissione, riuscendo così a far sparire dal mercato veneto le imitazioni di modelli europei e orientali con prodotti tipicamente veneziani. Il fatto venne sottolineato con grande orgoglio nel catalogo; in questo passaggio, anche se non viene esplicitamente detto, sembra essere rievocato nuovamente il concetto dell’autarchia, fondamento della messa in essere di queste mostre di arti applicata che dovevano dimostrare come la produzione italiana, eccellente in ogni sua forma, avesse già dimostrato di essere in grado di soddisfare i bisogni dell’intera Nazione.

Nel catalogo della mostra si accennò anche alla produzione di maioliche con riferimento al lavoro di Antonibon, anticipando quanto sarebbe accaduto tre anni dopo nelle medesime sale di Palazzo Rezzonico¹⁷⁸.

Da luglio a ottobre 1939, venne allestita la mostra dedicata proprio alle *maioliche venete* del Settecento; nel catalogo Giulio Lorenzetti scrisse che dopo il successo della mostra organizzata da Barbantini si era subito profilato il proposito di dedicare una delle esposizioni successive alle maioliche, per completare il quadro della produzione ceramica veneta nel Settecento e per tentare di ampliare la

¹⁷⁶ *ivi*, p. 9

¹⁷⁷ *ivi*, p. 7

¹⁷⁸ *ivi*, p. 10-12

conoscenza sulla materia, molto oscura e con parecchi elementi ancora da determinare¹⁷⁹.

Gli aspetti organizzativi della mostra vennero affidati al consiglio direttivo dei Musei civici, presieduto dal conte Giuseppe Volpi di Misurata e dal podestà di Venezia, conte Giovanni Marcello. La scarsa conoscenza del tema in oggetto non solo costituiva l'elemento scatenante dell'esposizione ma anche le difficoltà più incombenti per l'organizzazione della stessa, la scarsità di informazioni storiche impediva accertamenti stilistici sicuri sulla produzione della maiolica veneta settecentesca. Non esisteva una guida per individuare e riconoscere le produzioni veneziane di XVIII secolo e, conseguentemente a questo, mancavano importanti raccolte pubbliche e private di riferimento. Le produzioni di interesse per la mostra non erano solo quelle veneziane ma anche quelle provenienti da altre città venete: Nove, Bassano del Grappa, Vicenza, Treviso, Este; era necessario raccogliere un buon numero di esemplari per raggiungere lo scopo prefissato e per mettere in evidenza il grado di bellezza e pregio che questa produzione raggiunse in Veneto nel Settecento.

Le stanze dedicate alla mostra erano le salette dei mezzanini, dell'ultimo piano del Palazzo¹⁸⁰. Nella prima sala si ospitarono le maioliche di produzione veneziana con ornamentazione floreale, gli oggetti esposti furono attribuiti a Geminiano Cozzi: un gruppo di terraglie, due vasi portafiori (contrassegnati dall'ancora, simbolo con cui Cozzi firmava i suoi lavori) e un piatto firmato prestatato dal museo Correr, era presente anche un piatto proveniente dal Castello sforzesco¹⁸¹. Nella seconda stanza si potevano vedere un'ottantina di pezzi con ornamentazione floreale di un servizio da tavola attribuito ancora al Cozzi, appartenente in origine alla famiglia dei Sagredo ma, all'epoca dell'esposizione, di proprietà di Antonio Carrer. Nella sala numero tre erano stati esposti i "latesini", maioliche cosidette per il colore azzurro del "latte di amido", una fabbricazione diffusasi nel nord Italia nel Seicento¹⁸². La quarta sala era dedicata a Nove e in particolare alla sua produzione di servizi da tavola, con ornamentazioni derivanti dall'adattamento di

¹⁷⁹ Lorenzetti, *Maioliche venete del Settecento*, cit., p. 5

¹⁸⁰ *ivi*, pp. 5-6

¹⁸¹ *ivi*, p. 31

¹⁸² *ivi*, pp. 36-37

tipiche decorazioni orientali¹⁸³. Ancora Nove nella sala successiva, con esemplari ornati con motivi di frutta ma anche altre varietà di decorazioni e forme, come ad esempio le zuppiere e le salsiere in forma di animali, oppure pezzi con ornamentazioni figurate: scene galanti, vedute di paese e cineserie. Erano inoltre esposti esemplari dell'ultimo periodo della produzione novese caratterizzata dal gusto neo classico dell'epoca e molto imitata nella seconda metà del Settecento dalle fabbriche di Angarano (Bassano) e non solo¹⁸⁴. La sesta sala era dedicata ai lavori di Este, in particolare della fabbrica di Gerolamo Franchini¹⁸⁵, mentre la penultima ospitava produzioni trevigiane¹⁸⁶. Nell'ultima stanza erano esposte stufe e vaserie per le botteghe di speziali e farmacisti¹⁸⁷. Si scelse quindi di seguire un ordinamento logico, basato sulla suddivisione degli oggetti per provenienza o per produttore, con lo scopo di favorire il confronto tra le diverse fabbricazioni ma anche di approfondire la conoscenza di una singola produzione. Appare un criterio abbastanza rigoroso che non intendeva tanto stupire lo spettatore quanto permetterne un accrescimento della conoscenza sull'argomento.

Per quanto riguarda i due anni intercorsi tra la mostra delle porcellane di Barbantini e la mostra delle maioliche di Lorenzetti, a Ca' Rezzonico si allestirono altre due esposizioni inerenti il Settecento e non solo.

Nel 1937 venne allestita un' esposizione dal titolo *Le feste e le maschere veneziane*. Nel catalogo curato ancora una volta da Giulio Lorenzetti si dichiarò l'intento di rievocare questo particolare e originale lato della "venezianità"¹⁸⁸ che in passato divenne anche uno strumento di dominio e di mezzo di controllo politico¹⁸⁹.

Si trattava di una «rievocazione documentaria», come ebbe a dichiarare lo stesso Lorenzetti, quindi non si badò troppo alla qualità delle opere esposte, ma alla

¹⁸³ *ivi*, p. 44

¹⁸⁴ *ivi*, p. 50

¹⁸⁵ *ivi*, p. 61

¹⁸⁶ *ivi*, p. 70

¹⁸⁷ *ivi*, p. 77

¹⁸⁸ *Le feste e le maschere veneziane*, catalogo della mostra a cura di G. Lorenzetti (Venezia, Ca' Rezzonico 6 maggio – 31 ottobre 1937), Carlo Ferrari, Venezia, 1937, p. 6

¹⁸⁹ E. Motta, *Feste e maschere veneziane a Ca' Rezzonico*, «Ateneo Veneto», CXXVIII, vol. 122, n. 1, luglio – agosto 1937, pp. 49-52

rarietà e alla curiosità del soggetto rappresentato; si scelsero gli aspetti più tipici e famosi con lo scopo di circoscrivere il tema da trattare, in base ovviamente anche al materiale che si riuscì a reperire¹⁹⁰. Si trattò di una mostra costituita prevalentemente da opere di pittura provenienti da collezioni pubbliche o private che andavano a completare il ricco materiale sul tema conservato dal museo Correr.

In questa mostra non si trattò solo il secolo del Settecento, come accadde in altre esposizioni, anche se le testimonianze di ciò che furono le cerimonie e le festività pubbliche e private precedenti a quel secolo erano davvero rare: le opere più antiche, esposte nella prima sala, non risalivano a prima della metà del Cinquecento. I lavori esposti riguardavano per di più la persona del Doge: le andate in trionfo, il bucintoro, le processioni commemorative, ma c'erano anche le raffigurazioni dell'accoglienza dei sovrani stranieri a Venezia (ad esempio, la venuta a Venezia di re Enrico III di Francia del 1574). La seconda sala venne dedicata a una tipica festa veneziana, la cosiddetta "festa della sensa" che si celebrava in occasione dell'Ascensione. Molte tele raffiguravano l'evento culminante della festa, lo sposalizio con il mare: il doge dalla poppa del suo bucintoro, navigando verso il porto di San Nicolò di Lido, gettava in mare il simbolico anello nuziale, accompagnato da galere, barche, gondole adornate a festa che costituivano un vero e proprio spettacolo di colori e luci. Erano qui esposte anche le incisioni di G. B. Brustolon che riproducevano le opere di Canaletto¹⁹¹. Nella terza sala quattro grandi tele del pittore Joseph (nel catalogo: Giuseppe) Heintz illustravano quattro momenti festosi diversi. Già a partire da questa stanza si iniziavano ad ammirare lavori settecenteschi, in particolare una serie di stampe raffiguranti soprattutto la popolare festa della caccia al toro. La quarta stanza ospitava le opere dei due grandi vedutisti veneziani Antonio Canal e Francesco Guardi¹⁹². La quinta sala era dedicata al tema della regata, altra

¹⁹⁰ Lorenzetti, *Le feste e le maschere veneziane, cit.*, p. 6

¹⁹¹ Motta, *Feste e maschere veneziane, cit.*, p. 50

¹⁹² Tra le opere di Francesco Guardi esposte alla mostra c'erano: *Fiera della sensa in piazza San Marco*, appartenente al Museo di Stato di Vienna; *L'incontro di papa Pio VI col Doge Renier all'isola di San Giorgio in alga*, che faceva parte di una serie di quattro tele eseguite per ordine di Pietro Edwards, ispettore delle feste pubbliche della Repubblica in occasione del soggiorno papale a Venezia nel maggio 1782; *Il bucintoro che s'avvia per la festa della sensa*, proveniente dal Museo Civico di Tolosa; da Tolosa, Museo des Augustins, proveniva anche *Il bucintoro*; *La*

occasione festosa tipica di Venezia, erano esposte tre grandi tele della stagione matura di Carlevaris e dipinti di Francesco Battaglioli; nella sala si potevano vedere anche disegni e incisioni rappresentati le regate (molti disegni e schizzi a penna con gondole e bissoni appartenevano al museo Correr ed erano già stati esposti alla precedente mostra allestita a Ca' Rezzonico¹⁹³). Il tema della sesta sala erano le feste popolari veneziane: la battagliola dei pugni, le forze di Ercole, la corsa con le carriole; erano qui esposte ancora opere di Carlevaris e di Ippolito Caffi¹⁹⁴. Nella penultima sala erano esposti dipinti di grandi artisti settecenteschi, quasi tutti già presenti alla grande mostra del 1929: Tiepolo (*Minuetto, Cani sapienti* quest'ultimo di proprietà Wildenstein¹⁹⁵), Magnasco, Richer, Pietro Longhi (*Casotto del Borgogna* della collezione della C. ssa A. Salom di Carrobbio¹⁹⁶) e Alessandro Longhi (*Ritratto di giovane in bauta* proveniente dalla collezione di Italo Brass¹⁹⁷). Per quanto riguarda il tema delle maschere si ripresero le più famose delle maschere veneziane: Pantalone e Arlecchino ma anche il settecentesco Pulcinella e la classica bauta; le opere esposte rappresentavano anche più generiche adunate carnevalesche, casotti di burattini, teatri improvvisati, scene di ballo, saltimbanchi e zampognari. L'ultima sala completava il percorso sul tema delle maschere iniziato nella precedente con dipinti, disegni, stampe ma anche porcellane, maioliche e altri oggetti di curiosità, tra cui i volti: caratteristiche larve con cui i vari tipi di maschere completavano la loro truccatura. In quest'ultima sezione erano anche esposte raffigurazioni di feste carnevalesche dell'Ottocento¹⁹⁸.

Il criterio di ordinamento prevedeva quindi una suddivisione per argomenti, le opere furono divise a seconda del tema trattato, si cercò comunque di dare un'impostazione cronologica disponendo le opere più antiche nelle prime sale.

festa del giovedì grasso in piazzetta del Louvre; e da collezioni private provenivano: *Regata* (comm. E. Modiano); *Sfilata dei carri in piazza San Marco in onore dei conti del nord* (Conte D. Barozzi) e *La serata di gala al teatro di San Beneto in onore dei conti del nord* (Conte Parravicini)

¹⁹³ A. C., *Venezia. La mostra delle feste e delle maschere veneziane*, «Emporium», vol. LXXXVI, n. 511, 1937, pp. 397-398

¹⁹⁴ Motta, *Feste e maschere veneziane*, cit., p. 52

¹⁹⁵ A. C., *Venezia. La mostra delle feste e delle maschere*, cit.

¹⁹⁶ *ivi*

¹⁹⁷ *ivi*

¹⁹⁸ Lorenzetti, *Le feste e le maschere veneziane*, cit., per tutte le indicazioni relative alla divisione delle sale

La mostra delle feste e delle maschere veneziane, contrariamente alle altre mostre fino a qui trattate, non espose prodotti artigianali ma si propose di raccontare vari aspetti di una tradizione locale. Alla base di questa scelta particolare probabilmente non ci fu spazio per concetti di propaganda economica nazionale e neppure per la volontà di costituire un elemento di attrazione turistica, che si riversasse positivamente sull'economia reale locale, dato che la specificità del tema difficilmente avrebbe attratto un ampio pubblico straniero. Quella che si intese rappresentare, secondo il parere di chi scrive, fu un'attenzione al popolo, specificatamente veneziano in questo caso, del quale se ne dimostrava grandezza e bellezza attraverso le sue tradizioni. Il consenso popolare, un consenso costruito dato che politicamente non erano ammesse alternative, fu comunque un elemento imprescindibile per l'azione di propaganda del regime; esso avrebbe dovuto contribuire alla realizzazione di una coscienza nazionale ma il regime per mettere in atto una tale operazione dovette prima confrontarsi con tante e diverse realtà locali alle quali il popolo era comunque molto legato.

Dal 25 aprile al 31 ottobre 1938 presso Ca' Rezzonico si allestì una mostra dal titolo: *Lacche veneziane del Settecento*, l'esposizione presentava al pubblico esempi di interi ammobiliamenti, suppellettili e oggetti minori lavorati con la tecnica della laccatura. Nel catalogo, curato da Giulio Lorenzetti, furono riportate le parole del collezionista veneziano Giuseppe Gatti Casazza che chiarì non solo lo scopo dell'esposizione in oggetto ma anche quello di tutte le altre esposizioni organizzate in questi anni a Venezia: evidenziare la «fantasia inventiva dell'artigianato veneziano ... [che] ebbe a lasciare poi per ogni campo della propria attività, segno e testimonianza di mirabile bravura, di inesauribile fantasia e di fine e garbato buon gusto»¹⁹⁹.

Nella prima sala erano esposti i più antichi esemplari di mobili e oggetti in lacca, arte diffusasi a Venezia sul finire del XVII secolo; nella seconda sala era presentata un'originale e significativa ornamentazione laccata, tipicamente veneziana²⁰⁰; la terza stanza ospitava mobili che simboleggiavano i più particolari

¹⁹⁹ *Lacche veneziane del Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Lorenzetti (Venezia, Ca' Rezzonico 25 aprile – 31 ottobre 1938), Venezia, Carlo Ferrari, 1938, p. 6

²⁰⁰ *ivi*, p. 26

aspetti della laccatura veneziana di XVIII secolo²⁰¹; la quarta stanza era dedicata agli specchi, quindici esemplari l'uno diverso dall'altro²⁰²; la sala successiva ospitava i mobili più lussuosi, ricchi e rari della mostra²⁰³; nell'ultima sala erano invece esposti gli oggetti minori: piccoli oggetti adibiti agli usi più disparati che permettevano al visitatore di entrare nella vita della casa e della famiglia del Settecento, imparando a conoscere i costumi di quel secolo²⁰⁴. Tutti gli oggetti esposti vennero divisi principalmente per tipologia, cercando però anche di seguire un ordine cronologico, trovarono infatti alloggio nelle prime sale gli oggetti di XVII secolo e solo successivamente quelli di XVIII.

Non solo nella sede di Ca' Rezzonico si organizzarono mostre di arte applicata dedicate al Settecento, nel 1938 (dal 28 agosto al 22 settembre) venne allestita presso la Galleria napoleonica del museo Correr una mostra retrospettiva dedicata alle *argenterie settecentesche italiane sacre e profane*²⁰⁵; un'esposizione annessa alla seconda mostra mercato dell'oreficeria moderna, il cui presidente fu Giulio Lorenzetti. Ancora una volta fu dedicata una particolare attenzione alla produzione veneziana e buona parte dei quattrocento pezzi esposti fu prestatato da chiese²⁰⁶, da nobili famiglie e da collezionisti provenienti dalla città lagunare.

Quel che la mostra intendeva esaltare di questo tipo di oggetti, oltre alla perfezione e all'invenzione del lavoro dei loro artefici, era l'aderenza dell'oggetto all'uso, al modo in cui esso riassumeva in sé la funzione e il gusto; quel gusto che si volle proclamare specificatamente italiano, distanziato e differenziato dal gusto

²⁰¹ *ivi*, p. 30

²⁰² *ivi*, p. 35

²⁰³ *ivi*, p. 39

²⁰⁴ *ivi*, p. 42

²⁰⁵ *Argenterie settecentesche italiane sacre e profane*, catalogo della mostra a cura di G. Lorenzetti (Venezia, Galleria Napoleonica 28 agosto – 22 settembre 1938), Venezia, Carlo Ferrari, 1938

²⁰⁶ Le chiese veneziane che parteciparono all'esposizione, previo consenso del Patriarca (Adeodato Giovanni Piazza, Patriarca di Venezia dal 1935 al 1948) e dei parroci furono: dei Santi Apostoli, di San Bartolomeo, di San Canciano, di San Cassiano, di Sant'Eufemia, di San Felice, di San Francesco della Vigna, di San Geremia, di San Giovanni in Bragora, della Madonna dei Cramini, della Madonna della Fava, di Santa Maria Formosa, di Santa Maria del Giglio, della Basilica di Santa Maria della Salute, di Santa Maria del Rosario, della Basilica di San Marco, di San Marcuola, di San Moisè, di San Pantaleone, di Sa Pietro di Castello, di San Polo, di San Salvatore, di San Silvestro, di San Stae e della Suola Grande dei Carmini.

francese imperante nell'Europa del Settecento²⁰⁷. Lo scopo, si legge nel catalogo, era inoltre quello di contribuire alle ricerche sulla materia ancora lacunose ed incerte e di istruire sulla tradizione artistica italiana e sul «campo del lavoro»²⁰⁸.

L'arte dell'argenteria veneziana, secondo l'interpretazione storica che ne diede Lorenzetti, aveva subito tra Seicento e primo Settecento un decadimento in seguito al fiorire di altri importanti centri di produzione in Germania, Austria e Francia²⁰⁹, ma la Signoria veneziana era intervenuta in difesa della sua produzione: ad esempio proibendo agli orafi veneziani di tenere e vendere manifattura straniera, pena la distruzione della merce e una multa pari al valore della merce stessa²¹⁰. Questo fatto non mancò di essere riportato nel catalogo dell'esposizione come esempio da seguire: «la Signoria veneziana provvedeva con illuminata, severa, ponderata saviezza alla difesa e all'incremento di ogni sua produzione [...] cercava e volva soprattutto la prosperità, la potenza, la fama dello Stato, nel nome sacro della patria»²¹¹. Il paragrafo introduttivo si conclude proprio con un incitamento a produrre ricordando le esperienze «gloriose» del passato e a guardare al domani con fede e rinnovate energie.

Nella prima sala della mostra erano esposti arredi e suppellettili sacre²¹², mentre nella seconda argenterie italiane e veneziane della casa e della mensa. Qui gli oggetti erano presentati in otto vetrine disposte lungo le pareti e in due vetrine che occupavano il centro della sala; erano ordinati per materia, e non per ordine topografico, con l'intento di formare repertori di modelli e tipi dello stesso soggetto : caffettiere, cioccolatiere, candelabri, candelieri, saliere, oliere, zuppieri, brocche, zuccheriere, vassoi, posate, ninnoli e oggetti vari²¹³.

²⁰⁷ Lorenzetti, *Argenterie settecentesche italiane*, cit. p. 7

²⁰⁸ *ivi*, p. 8

²⁰⁹ *ivi*, pp. 8-9

²¹⁰ *ivi*, pp. 11-12

²¹¹ *ivi*, p. 12

²¹² *ivi*, p. 19

²¹³ *ivi*, p. 26

Le opere esposte nelle varie mostre appartenevano a istituzioni museali pubbliche e a collezionisti privati. All'esposizione dedicata alle porcellane collaborarono il Museo di Bassano del Grappa, la Fondazione Querini Stampalia, i Musei civici di Milano e Torino e il Civico museo Correr di Venezia; questi ultimi due collaborarono anche per la mostra dedicata alle maioliche insieme al Castello Sforzesco di Milano, ai Musei civici di Treviso e Padova, al Regio museo Atestino di Este e alla Regia Scuola della Ceramica di Nove. La maggior parte delle opere esposte alla mostra *Le feste e le maschere veneziane* apparteneva al museo Correr di Venezia. Per

Se i principali scopi dichiarati di queste esposizioni erano contribuire alle ricerche e agli studi di capitoli di una produzione artistica sino ad allora ancora poco noti e studiati, ed esaltare in ogni suo aspetto il lavoro artistico e artigianale italiano settecentesco; queste mostre intendevano anche proporre l'ennesimo esempio di produzione italiana distinta ed emergente rispetto alla straniera, per sostenere quel mito dell'italianità su cui il regime basò tutta la sua propaganda ideologica. Ciò che è davvero interessante notare è che questo mito dell'italianità in alcuni casi sembra scivolare in un "mito della venezianità", un'esaltazione della produzione e della storia locale che sembra allontanarsi dallo spirito nazionalista del fascismo. Nel catalogo della mostra delle Porcellane del 1936 si parla di «temperamento locale» in riferimento agli artefici veneziani e alla loro schietta interpretazione del senso della verità e della vita²¹⁴, un' «umanità che nelle altre nazioni o nelle altre regioni d'Italia non ebbe luogo»²¹⁵. Nel confronto con la produzione francese del XVIII secolo, paragone continuamente ripreso nel processo riabilitativo del Settecento, si tornò sul tema della reinterpretazione italiana dei motivi di gusto europeo dominante ma, nel caso in oggetto, si sostenne che Venezia aveva reinterpretato le caratteristiche del linguaggio francese secondo l' «indole della propria razza e della propria epoca»; si sostenne che le aveva esposte «in un linguaggio tutto suo, cioè tutto nostro, perché intimamente italiano, anzi essenzialmente regionale»²¹⁶. Il campanilismo, l'attaccamento alla storia e alla cultura locale in Italia, fu un aspetto con il quale il fascismo dovette confrontarsi; venne anche riconosciuto dal ministro dell'Educazione nazionale Bottai il quale ne parlò come di un fraintendimento nel quale non si sarebbe dovuto incappare

allestire l'esposizione dedicata alle lacche veneziane del Settecento gli organizzatori si rivolsero alla Regia Ambasciata Italiana di Parigi, alla Reale Villa di Stra, alle Gallerie di Venezia e ai già citati museo Correr, Fondazione Querini Stampalia, Castello Sforzesco di Milano e Museo Civico di Treviso.

Fondamentale però per queste esposizioni fu la collaborazione dei collezionisti privati, come il già citato Giuseppe Gatti Casazza che partecipò a tutte le mostre citate.

²¹⁴ Barbantini, *Le porcellane di Venezia e delle Nove*, cit., p. 11

²¹⁵ *ivi*, p. 13

²¹⁶ *ivi*

perché l'unità d'Italia aveva sancito l'esistenza di una sola cultura²¹⁷. La politica nazionalista del regime non poteva ammettere l'esistenza di regionalismi; ma se a livello politico l'unità si era costituita, a livello culturale la persistenza di un attaccamento alla dimensione regionale o cittadina era ancora consistente, come si evince anche dalle mostre qui esaminate.

²¹⁷ Giuseppe Bottai, *discorso per le celebrazioni di Parmigianino, Paganini, Bodoni*, in A. Masi (ed.), *La politica delle arti: scritti 1918-1943*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, libreria dello Stato, 2009, pp. 232-234

CAPITOLO IV

LE MOSTRE DEGLI ANNI TRENTA

IV.1

La mostra della *Pittura ferrarese del Rinascimento*

Nel 1933 Nino Barbantini si occupò dell'allestimento a Ferrara, sua città natale, di un' importante mostra temporanea. In occasione delle celebrazioni per il quarto centenario dalla morte di Ludovico Ariosto, la città organizzò una mostra d'arte antica dedicata alla sua pittura rinascimentale. Il comitato di presidenza dell'esposizione era composto da Giulio Bertoni, Ugo Ojetti, Roberto Paribeni, Corrado Ricci e Adolfo Venturi e dal podestà di Ferrara, Renzo Ravenna; il direttore generale dell'esposizione fu, appunto, Nino Barbantini¹.

La mostra venne inaugurata il 7 maggio e rimase aperta al pubblico fino ad ottobre; venne allestita nelle rinnovate sale di Palazzo dei Diamanti, dove furono esposte numerose opere arrivate anche da gallerie straniere, soprattutto tedesche (ci furono opere provenienti da Berlino, Monaco, Vienna, Dresda, Hannover ma anche da Amsterdam, Parigi e Liverpool). La *National Gallery* di Londra negò qualsiasi concessione di prestiti, come ad esempio, la *Madonna in trono fra gli angeli musicanti* di Cosmè Tura².

La pittura ferrarese precedente all'incontro con i grandi veneti era rappresentata da pannelli e polittici a fondo d'oro. Nelle prime sale della mostra, per introdurre il visitatore alla produzione artistica rinascimentale della corte di Borso e Ercole I, furono esposte le opere di artisti il cui lavoro concorse alla formazione della prima scuola. Tra questi ad esempio Mantegna (*Madonna dei Cherubini*), Jacopo Bellini (il ritratto di *Lionello d'Este*), van der Weyden (*Maliaduse d'Este, Deposizione nel sepolcro*)³ e Pisanello. Assenza importante all'esposizione fu quella di Piero della Francesca, tra i grandi maestri presenti alla corte di Lionello d'Este nel 1449, il cui lavoro venne solo evocato da un dipinto attribuito da Adolfo Venturi

¹ *Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini (Ferrara, Palazzo Diamanti, maggio – ottobre 1933), Venezia, Ferrari, 1933

² E. G. Mottini, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento al Palazzo dei Diamanti in Ferrara*, «Emporium», vol. LXXVII, 461, 1933, pp. 297-314, pp. 297-299

³ *ivi*

al suo allievo Galasso, l'*Autunno*; questa assenza venne sottolineata dallo stesso Venturi in un articolo dedicato all'esposizione e pubblicato tra le pagine della rivista *L'Arte*⁴.

La parte più importante della mostra fu quella dedicata ai tre grandi maestri del Rinascimento ferrarese: Cosmè Tura, Francesco del Cossa e Ercole de' Roberti; nonostante alcune inevitabili mancanze, la produzione di Tura e de' Roberti fu rappresentata da un'ampia e soddisfacente scelta di opere⁵ (una ventina solo del primo⁶), mentre il lavoro del Cossa fu meno largamente rappresentato a causa di «insormontabili difficoltà incontrate dagli organizzatori dell'esposizione», stando alle generiche dichiarazioni di Venturi⁷. Accanto ad essi a Palazzo dei Diamanti si radunarono opere di artisti loro seguaci o a loro affini⁸, in alcune sale inoltre erano presenti artisti emiliani influenzati dal lavoro dei ferraresi⁹. Fondamentale la presenza di Dosso Dossi che nell'esposizione ebbe un posto d'onore come rappresentate della Ferrara ariostesca: si esposero tra le altre le «favole a colori» e il ritratto di *Alfonso duca di Ferrara* ai tempi di Ludovico Ariosto. Alla mostra ferrarese era presente anche un ritratto di Tiziano raffigurante il principe della città¹⁰.

Le scelte di Barbantini per l'allestimento denotano una predilezione per la decorazione e per il gusto rievocativo: scelse infatti di esporre dipinti, sculture e disegni insieme a miniature, arazzi e mobili, in stanze dalle pareti colorate con il rosso – verde della dinastia estense o con tinte neutre¹¹.

L'utilizzo delle tinte neutre, secondo il parere di chi scrive, non va riferito alle nuove idee museografiche internazionali, che vennero formalizzate appena un anno dopo la mostra negli atti del convegno di Madrid: sembra infatti azzardato pensare che Barbantini possa avere applicato nella stessa mostra soluzioni

⁴ A. Venturi, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento per il centenario Ariostesco*, «L'Arte», XXXVI, 5, 1933, pp. 367-390, p. 368

⁵ ivi p. 375

⁶ Mottini, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento cit.*, p. 299

⁷ Venturi, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento cit.*, p. 372

⁸ ivi p. 376

⁹ Mottini, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento cit.*, p.310

¹⁰ Venturi, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento cit.*, p.390

¹¹ Cecchini Silvia, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Maria Ida Catalano, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi, pp. 57-105, p. 87

museografiche legate al gusto per la rievocazione e soluzioni museografiche che invece da quel gusto si allontanavano, prediligendo operazioni di semplificazione negli allestimenti.

L'esposizione cercò di contestualizzare il lavoro dei più importanti artisti del Rinascimento ferrarese¹²; secondo Venturi essa propose una visione d'insieme della produzione artistica del periodo, consentendo di procedere a confronti grazie anche alla presenza di opere solitamente esposte in luoghi lontani dalla città¹³.

Il taglio dato alla mostra non fu inizialmente semplice da definirsi: Venturi concepiva l'esposizione da un lato come una sorta di sunto dei suoi studi sulla cultura ferrarese¹⁴, dall'altro come occasione di proporre nuovo materiale di studio e di confronto; egli suggerì quindi un approccio storico, sicuramente vicino alle esigenze di studiosi e critici ma più lontano forse dall'interesse del grande pubblico. Barbantini invece teneva in gran considerazione il riscontro dei visitatori e cercò di opporsi ad una mostra che fosse un affresco della vita di corte rinascimentale a Ferrara¹⁵. Al di là della maggiore o minore attenzione che si decise di accordare al grande pubblico piuttosto che ai ricercatori, la mostra fu un'importantissima occasione di crescita per gli studi. Da essa Roberto Longhi (che si scontrò con Barbantini perché avrebbe desiderato far parte del comitato organizzativo della mostra) prese spunto per scrivere il suo testo *Officina Ferrarese*¹⁶, pubblicato nel 1934 con l'intenzione di essere una sorta di cronaca della mostra. Esso fu molto di più perché il Longhi non si limitò a trattare le opere d'arte esposte, ma colse l'occasione per delineare una panoramica generale

¹² Mottini, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento cit.*, p.314

¹³ Venturi, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento cit.*, p.367

¹⁴ Per un approfondimento sugli studi della cultura ferrarese di Venturi si rimanda ad esempio a: Venturi Adolfo, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, Torino, F.lli Bocca, 1884; Venturi Adolfo, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, Bologna, Fava e Garagnani, 1890; A. Venturi, *Cosme Tura e la cappella Bebrighardo*, «Il Buonarroti», s. III, vol. II, 1885

¹⁵ Agosti Giacomo, *Testimonianze venturiane sulle mostre d'arte antica*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno di studi a cura di Comune di Venezia e Fondazione Bevilacqua La Masa (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), Treviso, Canova, 1995, pp.73-87, p. 86

¹⁶ Longhi Roberto, *Officina ferrarese*, Roma, Le edizioni d'Italia, 1934

Salvagnini Sileno, *Intervista su Nino Barbantini a Federico Zeri*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno di studi a cura di Comune di Venezia e Fondazione Bevilacqua La Masa (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), Treviso, Canova, 1995, pp. 127-132, p. 127

dell'arte rinascimentale ferrarese¹⁷. La scuola ferrarese dal Trecento in poi venne presentata all'esposizione con un'articolazione che Longhi poi corresse ma le basi del lavoro vennero gettate proprio dalla mostra, che rivelò molte opere che non avevano mai avuto prima di allora una lettura critica¹⁸.

Lo stesso catalogo, ricco di precise informazioni, si poteva considerare un utile strumento di studio¹⁹. Le attribuzioni ivi contenute suscitarono però un altro motivo di scontro tra il direttore e Venturi: quest'ultimo preferiva una presa di posizione certa, mentre secondo Barbantini il catalogo avrebbe dovuto porre problemi attributivi là dove ce n'erano, nella speranza che essi potessero essere risolti proprio dalla mostra; queste occasioni espositive secondo il direttore dovevano essere motivi di rinnovamento e crescita del pubblico e della critica sia durante che dopo le esposizioni²⁰.

IV.2

La mostra di *Tiziano*

Negli anni Trenta Nino Barbantini fu chiamato dal Comune di Venezia per dirigere alcune importanti mostre monografiche. Queste esposizioni, spiegò Gino Damerini, si rivelarono attente alle esigenze filologiche ma non chiuse entro le rigide direttive scientifiche e razionalistiche; esse si vollero favorevoli alla comprensione dei valori assoluti delle opere, indipendentemente dalle relazioni e dai compromessi storici²¹; si sgombrò il campo anche da qualsiasi intenzione di riforma o di ampliamento delle attribuzioni, spesso poco plausibili²².

¹⁷ Haskell Francis, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano, Skira, 2008, p. 203

¹⁸ Salvagnini, *Intervista su Nino Barbantini cit.*, p. 127

¹⁹ Per l'approfondimento sui grandi maestri ferraresi esposti alla mostra si rimanda all'intervento del direttore:

Barbantini Nino, *La Mostra della pittura ferrarese del Rinascimento*, in G. Damerini, *Nino Barbantini scritti d'arte inediti e rari*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1953, pp. 67-76

²⁰ Agosti, *Testimonianze venturiane cit.*, p. 86

²¹ Damerini, *Nino Barbantini cit.*, pp. XIX-XX

²² *ivi*, p. XXII

Le esposizioni di Barbantini furono delle «macchine di comunicazione»²³: efficienti strumenti di diffusione della cultura artistica per un pubblico ampio, che non persero però la loro funzione di apporto allo studio storico. Esposizioni funzionali quindi, perché capaci di porsi come perfetta sintesi di ricerca scientifica e grande divulgazione, ecco in cosa consistette la grande operazione museografica di Barbantini²⁴. La controparte di questa impostazione, i suoi limiti e i suoi rischi, si rivelò solo in un secondo momento, quando queste mostre iniziarono a fungere da supporti ideologici per una lettura della storia della città con forti inflessioni patriottiche²⁵.

La prima importante mostra monografica organizzata da Barbantini a Venezia fu quella dedicata a Tiziano²⁶ che aprì al pubblico nel 1935, appena due anni dopo la mostra ferrarese dedicata alla pittura del Rinascimento. Queste due esposizioni segnarono il passaggio dalla città natale alla città adottiva di Barbantini, Venezia risolse molti dei problemi di ordine artistico dei quali a Ferrara per anni egli aveva cercato la soluzione. Nella città lagunare giunse alla conclusione che ci fosse un rapporto di dipendenza fra le conquiste della pittura francese dell'Ottocento e l'arte dei grandi maestri veneziani del Cinquecento, i quali costituivano per Barbantini la vera origine dell'arte moderna²⁷.

La mostra di Tiziano fu visitabile dal 25 aprile al 4 novembre 1935, presso le sale di Ca' Pesaro.

La consuetudine di allora imponeva che i grandi uomini del passato e il loro operato venissero celebrati e commemorati rispettando le scadenze dei centenari, nel caso di Tiziano si decise di superare questa convenzione e di dedicare al grande maestro una esposizione nel 1935²⁸.

²³ Romanelli Giandomenico, *Nino Barbantini a Venezia, demiurgo di Ca' Pesaro*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno a cura di Fondazione Bevilacqua La Masa, (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), Treviso, Canova, 1995, pp. 32-38, p. 33

²⁴ *ivi*, pp. 32-33

²⁵ *ivi*, pp. 34 e 38

²⁶ *Mostra di Tiziano*, catalogo della mostra a cura di Nino Barbantini (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 04 novembre 1935), Venezia, Carlo Ferrari, 1935

Per una breve trattazione sugli sviluppi dell'arte tizianesca di Barbantini si rimanda a : Barbantini Nino, *Tiziano*, in G. Damerini, *Nino Barbantini scritti d'arte inediti e rari*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1953, pp. 3-34; e a seguire: *Paolo Veronese e la pittura di Tiziano* pp. 35-49

²⁷ Damerini, *Nino Barbantini cit.*, p. XX

²⁸ G. De Logu, *Mostra di Tiziano*, «Emporium», vol. LXXXI, n. 486, 1935, pp. 364-381, p. 367

La mostra, organizzata sotto l'alto patronato del Re, fu diretta da Nino Barbantini con la collaborazione di Giulio Lorenzetti, che aveva già lavorato con Barbantini per l'esposizione del 1929 dedicata al Settecento, Vittorio Moschini²⁹, Gino Fogolari, allora direttore delle Gallerie dell'Accademia, e il pittore e collezionista Italo Brass.

Il presidente dell'esposizione fu l'allora podestà di Venezia Mario Alverà³⁰.

Le opere esposte provenivano per la maggior parte da Venezia, fondamentale fu la collaborazione delle chiese, dei parroci e del patriarca Pietro La Fontaine che, con il consenso della soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna, acconsentirono al trasferimento a Ca' Pesaro di diciotto dipinti di soggetto sacro. Si trattava di tutti i dipinti del maestro conservati nelle chiese veneziane ad eccezione dell'*Assunta* perché le proporzioni del dipinto erano troppo grandi per gli spazi disponibili a Palazzo Pesaro; la chiesa dei Frari diede comunque all'esposizione un valido contributo prestando la celeberrima *Pala Pesaro*. Dalla Scuola grande di San Rocco, la cui cancelleria per l'occasione derogò l'antica consuetudine di vietare il prestito di oggetti appartenenti al sodalizio, arrivarono tre dipinti: l'*Annunciazione*, il *Cristo morto* e *Gesù col Cireneo*; la chiesa del San Salvatore prestò la pala con l'*Annunciazione* e una *Trasfigurazione*; furono cedute le tre tele del soffitto della Salute: *Davide e Golia*, il *Sacrificio di Abramo*, *Caino e Abele*;

²⁹ Vittorio Moschini si laureò in Giurisprudenza nel 1918 e in Lettere nel 1920; nel 1923 ottenne il diploma di perfezionamento in storia dell'arte medievale e moderna, presso la Scuola di Adolfo Venturi.

Il primo marzo 1927, dopo un'annuale esperienza a Parma, fu trasferito alla soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Venezia; nel 1933 Fogolari lo nominò direttore delle Gallerie dell'Accademia, anche se ai soli effetti interni. Nel 1938, dopo la scorporazione delle Soprintendenze, fu assegnato alla soprintendenza alle Gallerie. Nel 1941, in seguito alla scomparsa di Fogolari, fu nominato soprintendente reggente della soprintendenza alle Gallerie del Veneto. Durante la guerra insegnò all'università di Padova e collaborò con le operazioni di salvaguardia delle opere d'arte di Venezia e del Veneto.

Subito dopo la guerra iniziò il riordino delle Gallerie dell'Accademia, per il quale si rimanda al capitolo II.

Moschini fu inizialmente uno studioso di arte barocca romana ma, dopo il trasferimento a Venezia, approfondì gli studi sull'arte veneziana. I suoi più importanti volumi risalgono agli anni a cavallo della guerra e sono dedicati a Carpaccio, Mategna e Giambellino.

Vittorio Moschini, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte 1904-1974*, Bologna, Bononia University, 2007, pp. 418-421

³⁰ *Mostra di Tiziano*, catalogo della mostra a cura di Nino Barbantini (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 04 novembre 1935), Venezia, Carlo Ferrari, 1935

Gesù Bambino e i Santi Andrea e Caterina della chiesa di San Marcuola; la pala di *San Giovanni Elemosinario* proveniente dall'omonima chiesa e la pala con il *Martirio di San Lorenzo* della chiesa dei Gesuiti. Questa serie di opere intendeva riassumere tutta l'attività del maestro sui temi religiosi³¹, le chiese veneziane vennero quindi praticamente svuotate delle loro opere tizianesche. Erano evidentemente rimaste inascoltate le parole di Venturi del 1888³², quando sosteneva che le mostre sarebbero dovute essere organizzate con opere provenienti dalle raccolte private proprio per evitare lo spoglio delle collezioni pubbliche e delle chiese.

Dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia furono inviati il *San Giovambattista* e opere appartenenti in origine alla Scuola di San Giovanni Evangelista (alcune tavole che ornavano il soffitto di una sala decorato con l'apocalisse di San Giovanni e altre tavole con i simboli degli evangelisti), fu inoltre prestatato il celeberrimo *Compianto di Cristo morto*. Dal Palazzo Ducale arrivò invece il *Doge Grimani davanti alla fede* e una *Madonna col Bimbo*.

Importanti furono anche le altre collaborazioni italiane: dalla galleria del Pitti di Firenze arrivarono, tra i vari, i ritratti di *Pietro Aretino* e *Tommaso Mosti* insieme all'*Uomo dagli occhi ceruli*; mentre dalla galleria degli Uffizi, il cui direttore dal 1912 era Giovanni Poggi³³, arrivarono a Venezia il ritratto di *Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino* e la famosa *Venere di Urbino*. Il direttore della pinacoteca del Museo nazionale di Napoli, Sergio Ortolani³⁴ fece pervenire il

³¹ *Diciotto capolavori tizianeschi di soggetto sacro concessi dal patriarca per la mostra di Ca' Pesaro*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 60, 1 marzo 1935, p. 12

³² Cfr. A. Venturi, *La mostra d'arte antica a Bologna*, «Rassegna emiliana di storia, letteratura ed arte», I, 1888, pp. 428-433

Per un maggiore approfondimento si rimanda al capitolo II

³³ Giovanni Poggi iniziò la carriera di funzionario delle Antichità e delle Belle Arti non appena laureato, fu dapprima ispettore straordinario addetto alla galleria degli Uffizi e poi, dal 1906, direttore del Museo del Bargello. In quegli anni scoprì il ricco carteggio del Vasari nell'archivio privato del conte Rasponi Spinelli. Nel 1912 venne chiamato a ricoprire il ruolo di direttore della galleria degli Uffizi e nel 1925 venne anche nominato soprintendente all'Arte Medievale e Moderna per la regione Toscana.

Lombardi Elena, *Giovanni Poggi*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte 1904-1974*, Bologna, Bononia University, 2007, pp. 476-480

Per un ulteriore approfondimento si rimanda a: E. Lombardi, *Giovanni Poggi*, in E. Capannelli, E. Insabato, *Guida agli archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina*, Firenze, Olschki, 1997

³⁴ Sergio Ortolani fu allievo di Pietro Toesca a Firenze e di Adolfo Venturi alla Scuola di perfezionamento di Roma.

Filippo II, il ritratto di *Carlo V* e il famosissimo *Gruppo familiare di Paolo III*. Poche opere da Milano e Roma: la Pinacoteca di Brera prestò il ritratto del *Conte Antonio Porcia* e il *San Girolamo*, mentre dalla Galleria Borghese arrivò *L'educazione di Amore* accompagnata dal *Battesimo di Cristo* della Galleria Capitolina³⁵.

Ed infine ci fu il cospicuo apporto degli stati stranieri. Dalla collezione del conte viennese Czernin proveniva il famoso *Doge Andrea Gritti*; mentre dal *Kunsthistorisches museum* di Vienna³⁶ arrivarono a Venezia altre opere capitali del maestro: *Benedetto Varchi*, *Jacopo da Strada*, *Giovanni Federico Elettore di Sassonia* e la *Donna con la pelliccia*. Le trattative con il museo austriaco non furono semplici, esso manifestò un certo rammarico nel doversi privare di tali opere per un'intera stagione; in particolare risultava dolorosa la cessione del *Jacopo Strada* che era considerato, insieme all'*Uomo del Guanto* del museo del Louvre di Parigi³⁷, un primato del ritratto tizianesco³⁸. Anche l'opera del museo

Nel 1930 divenne direttore della Pinacoteca di Napoli, ruolo che ricoprì sino alla morte; avviò un importante lavoro di riordinamento del museo che venne completato nel 1937.

Oltre agli studi sull'arte napoletana, di Ortolani sono importanti le pubblicazioni relative a Raffaello e il testo dedicato ai pittori rinascimentali ferraresi Tura, Cossa e de' Roberti.

Sciolla Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 2010, p. 171

Per maggiori approfondimenti sul lavoro di Ortolani a Napoli si rimanda a: Molajoli Bruno, *Notizie su Capodimonte*, Napoli, L'arte tipografica, 1960

Per maggiori approfondimenti su Sergio Ortolani si rimanda a: O. Morisani, *In memoria di Sergio Ortolani*, «Critica d'Arte», XIV, 1949, pp. 322-324

³⁵ *Mostra di Tiziano*, catalogo della mostra cit.

³⁶ Il museo dagli anni Dieci agli anni Trenta venne diretto da Gustav Glück. Superato il periodo della prima guerra mondiale, con l'abdicazione di Carlo Alberto e la formazione della repubblica, le raccolte passarono allo Stato. Fu un periodo di importanti acquisizioni per il museo, entrarono a far parte delle collezioni opere del gotico austriaco, del Settecento inglese e del Settecento veneziano, tra le quali dipinti di Tiepolo, Canaletto e Guardi.

Le collezioni del Kunsthistorisches museum Vienna, a cura di G. J. Kugler, Milano, Rizzoli, 1981 (collana *I grandi musei*, Touring Club Italiano)

³⁷ Dal 1926 al 1939 fu direttore dei musei nazionali francesi Henri Verne. Egli mise in pratica un importante piano di riorganizzazione espositiva dei vari dipartimenti che prevedeva per la pittura l'aggiunta dell'ala del *pavillon de flore* e delle nuove sale al secondo piano della *cour carrée*. I lavori iniziarono nel 1930 e all'epoca era direttore del dipartimento delle pitture del Louvre J. Guiffrey, in carica dal 1918 al 1934, venne succeduto da P. Jamot fino al 1936, dall'anno successivo fino al 1951 l'incarico venne affidato a R. Huyghe. Il piano di Verne prevedeva inoltre la ristrutturazione delle gallerie delle antichità egizie e del vicino Oriente ma soprattutto lo sgombero dal Palazzo del Ministero delle finanze.

I dipinti del Louvre Parigi, a cura di M. Cinotti e A. Brejon de Lavergnée, Milano, Rizzoli, 1980 (collana *I grandi musei*, Touring Club Italiano)

³⁸ *Capolavori del Museo di Vienna alla mostra di Tiziano*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 92, 2 aprile 1935, p. 3

parigino sbarcò a Venezia, insieme ad altre tele importanti: la *Venere del Pardo*, *Cristo coronato di spine*, *Cristo deposto dal sepolcro*, la *Vergine del coniglio*, *Allegoria del d'Avalos* e il ritratto di *Laura Dianti*. Cinque di queste opere arrivarono a Venezia fin dall'inizio dell'esposizione mentre le altre due vi giunsero in un secondo momento³⁹. Nello stesso anno della mostra di Tiziano infatti, Parigi allestì la grande esposizione dedicata all'arte italiana, che si sarebbe dovuta concludere il 21 luglio 1935 ma che fu prorogata al primo agosto; il Petit Palais, sede dell'esposizione, non fu svuotato prima del 19 agosto⁴⁰ e probabilmente quindi ritardò anche la consegna a Venezia delle due opere.

Altri paesi parteciparono al grande evento veneziano, il governo danese inviò tre ritratti di identificazione ignota dalla Galleria di Copenaghen, uno di questi era già stato esposto nella mostra dedicata all'arte italiana della *Royal Academy* di Londra nel 1930⁴¹. Dall' *Alte Pinakothek*⁴² di Monaco Venezia ottenne la *Madonna con il Bambino* in cambio, temporaneamente, del *Cristo e San Tommaso* delle Gallerie dell'Accademia⁴³.

Tutte le opere arrivate furono assicurate e il Comune di Venezia dovette versare una cifra complessiva di ottanta milioni di lire per ottenere i prestiti richiesti⁴⁴.

Non tutti i Paesi però collaborarono con l'iniziativa veneziana, la Spagna ad esempio negò il prestito di tre delle opere conservate al museo del Prado di Madrid⁴⁵: l'*Autoritratto* e i ritratti di *Filippo II in armatura* e *Carlo V con il cane*

³⁹ *Mostra di Tiziano*, catalogo della mostra cit.

⁴⁰ M. Dei, *Ogetti e l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi*, «Studi di Memofonte», n 6, 2011, pp. 81-89, pp. 86-88

⁴¹ *La Danimarca invia un Tiziano a Venezia*, «Corriere della sera», XIII, 13 aprile 1935, p. 5

⁴² Direttore del museo tedesco all'epoca era Ernst Buchner in carica dal 1933 al 1946, egli fu quindi a capo del museo nel periodo della seconda guerra mondiale durante il quale l'Alte Pinakothek venne pesantemente danneggiata, al conflitto sopravvissero solo i muri perimetrali dell'edificio, le collezioni si salvarono grazie al tempestivo intervento di Buchner che fece presto portare i dipinti altrove.

Alte Pinakothek e il castello di Schleissheim Monaco, a cura di E. Baccheschi, Milano, Rizzoli, 1978 (collana *I grandi musei*, Touring Club Italiano)

⁴³ N. Barbantini, *Lo spirito e i criteri della mostra di Tiziano esposti dal suo organizzatore Nino Barbantini*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 114, 24 aprile 1935, p. 3

⁴⁴ Ivi

⁴⁵ L'allora direttore del museo spagnolo era ufficialmente Ramón Pérez de Ayala, in carica dal 1931 al 1936, negli stessi anni però Ayala rivestiva anche il ruolo di ambasciatore della repubblica spagnola in Inghilterra, lasciando quindi la gestione effettiva del museo al suo vice Francisco Javier Sánchez Cantón, che si occupò anche della stesura del catalogo del museo nel 1933. In occasione del congresso internazionale di museografia, svoltosi a Madrid nel 1934, venne inaugurata la rotonda del piano inferiore del museo.

accanto. In Italia ovviamente si scatenò una polemica contro il governo spagnolo che, sottolineò il *Corriere della Sera*, avrebbe dovuto essere fiero «di partecipare all'apoteosi d'un pittore tanta parte dell'opera del quale è carne e sangue della più gloriosa storia spagnola»⁴⁶, il comportamento spagnolo venne definito nell'articolo deplorabile e inqualificabile⁴⁷. La ritrosia spagnola, che come si vedrà nei prossimi paragrafi si manifestò anche per le altre esposizioni, potrebbe verosimilmente trovare una giustificazione nella situazione politica degli anni Trenta. Nel 1931 in Spagna nacque la Repubblica, sostenuta dal movimento popolare e democratico, che si opponeva alle forze tradizionaliste della Chiesa e alla potenza militare dell'esercito; in contrapposizione quindi con tutto ciò che l'Italia fascista di quegli anni rappresentava. Nel 1936 la vittoria elettorale del fronte popolare portò allo scontro interno tra il governo e le forze reazionarie, appoggiate dall'Italia fascista e dalla Germania nazista⁴⁸. Negli anni delle esposizioni veneziane quindi non avrebbe potuto esistere alcun tipo di collaborazione ufficiale tra il potere costituito spagnolo e il fascismo italiano.

Non solo la Spagna comunque negò la sua collaborazione a Venezia ma anche l'Inghilterra le cui leggi, almeno così venne dichiarato nel catalogo, le impedivano di prestare le opere⁴⁹.

Tutte le opere fin qui citate, che costituiscono solo una parte del ricco repertorio che venne esposto a Venezia, erano attribuite a Tiziano con una certa sicurezza. Il direttore dell'esposizione Barbantini dichiarò: «mi sono proposto prima di tutto di rinunciare all'avventura attraente ma pericolosa delle scoperte [...] Mi è sembrato preferibile lasciare agli studiosi e agli esperti la briga di raccattare le briciole e la responsabilità di azzardare le ipotesi. Meglio cogliere qui [...] i capi d'opera sicuri ed illustri»⁵⁰; l'obiettivo era quindi quello di affidarsi a opere la cui attribuzione era data per certa, ma nonostante ciò non mancarono alcune riserve. Rodolfo

Museo Nacional del Prado, Juan Pérez de Ayala, *Pérez de Ayala y Fernández del Portal*, Ramón, <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/perez-de-ayala-y-fernandez-del-portal-ramon/>, ultima consultazione: 25/09/2015

⁴⁶ *L'apoteosi di Tiziano nella città della sua gloria*, «Corriere della sera», XIII, 3 aprile 1935, p. 3

⁴⁷ E. Carli, *Impressioni tizianesche alla mostra veneziana di Palazzo Pesaro*, «Via dell'impero», II, n. 13, dicembre 1935, pp. 1-60, p. 6

⁴⁸ AA. VV. *Storia contemporanea*, Roma, Donzelli, 2007, p. 429

⁴⁹ *Mostra di Tiziano* catalogo della mostra cit., p. 11

⁵⁰ Barbantini, *Lo spirito e i criteri della mostra di Tiziano* cit.

Pallucchini, ad esempio, sostenne che proprio dal confronto con la qualità degli autografi di Tiziano alcune opere a lui attribuite alla mostra sarebbero dovute essere espugnate. Tra queste il *Gentiluomo di casa Castracane* del Museo di Verona, assegnato al Morone prima e attribuito da Berenson a Tiziano poi, presentava secondo Pallucchini caratteri lotteschi⁵¹; il *Pier Luigi Farnese* di Napoli, sempre per Pallucchini, presentava elementi di linguaggio troppo specificatamente emiliani; la *Vittoria Farnese* del Museo di Budapest mostrava dati stilistici riferibili al tardo Sebastiano del Piombo; e la *Madonna coi Santi Pietro e Andrea* dell'Arcipretale di Serravalle rivelava una debolezza scolastica che spingeva lo studioso a riferire l'opera più alla bottega di Tiziano che al maestro⁵². Altre assegnazioni quantomeno discutibili per Pallucchini erano l'*Ecce Homo* proveniente da una collezione privata (collezione Heinemann) e il *Salvatore che benedice il mondo* della chiesa Evangelista Alemanna di Venezia⁵³.

La scelta per la sede della mostra non fu immediata perché ci furono inizialmente diverse proposte: Palazzo Ducale, procuratie di San Marco, Palazzo della Biennale. In quell'anno a Venezia però era stata organizzata la mostra proprio per i quarant'anni della Biennale⁵⁴, a questa esposizione erano state destinate molte opere di Ca' Pesaro, le cui stanze furono quindi liberate. La presenza di un artista cinquecentesco nelle sale del Palazzo non sarebbe sembrata fuori luogo perché Ca' Pesaro era ormai diventato uno spazio eterogeneo: non era più esclusivamente votato all'arte contemporanea da quando ospitava il Museo di arte orientale, allestito dallo stesso Barbantini nel 1926⁵⁵. Alla fine quindi si decise per i due appartamenti d'onore di Ca' Pesaro, anche se con qualche esitazione: si temeva in particolare che l'illuminazione laterale non fosse favorevole a una buona fruizione

⁵¹ R. Pallucchini, *La mostra di Tiziano*, «Ateneo Veneto», CXXVI, vol. 119, n. 3, settembre 1935, pp. 65-72, p. 69

⁵² *ivi*, p. 70

⁵³ *ivi*, p. 71

⁵⁴ *Mostra dei quarant'anni della Biennale*, catalogo della mostra (Venezia, 25 maggio – luglio 1935), Venezia, Ferrari, 1935

⁵⁵ *Museo orientale di Venezia*, catalogo a cura di N. Barbantini, Venezia, Istituto Poligrafico dello Stato, 1939

delle opere e che l'ubicazione del Palazzo fosse troppo lontana dal centro della città per favorire anche l'ingresso dei passanti⁵⁶.

Palazzo Pesaro per diventare sede funzionale della grande mostra di Tiziano fu ristrutturato e alcune modifiche vennero messe in pratica per facilitare la gestione dell'arrivo delle opere ma soprattutto dei visitatori. L'accesso fu reso più agevole sia per acqua che per terra: il rio della Pergola che fiancheggia l'edificio, a destra guardando la facciata, fu coperto con una pavimentazione lignea; fu posizionato un nuovo pontone presso lo sbocco in Canal Grande che per la durata dell'esposizione sostituì quello di San Stae, in questo modo i vaporette provenienti dalla stazione e da San Marco attraccavano direttamente all'ingresso della mostra; la riva d'onore di Ca' Pesaro fu sistemata con l'aggiunta di alcune passerelle per agevolare l'arrivo di gondole e motoscafi⁵⁷; infine intorno al cortile del Palazzo venne allestita un'area all'aperto fiorita destinata ai servizi al pubblico⁵⁸.

Per quanto riguarda l'interno del Palazzo, i riquadri architettonici del salone del piano nobile vennero ricoperti con velluti purpurei sui quali si appoggiarono i dipinti grandi; nelle stanze adiacenti si fecero scendere i velluti dal giro di volta. Le tinte di queste tappezzerie mutavano a seconda dei toni coloristici delle opere esposte, predominavano comunque le mezze tinte: varie gradazioni di grigio, beige e alcuni verde bottiglia. Il salone del secondo piano non presentava particolari sviluppi architettonici ma vaste e lisce pareti dipinte con un'opaca tinta grigia, illuminate dalla luce proveniente dalle polifore aperte l'una sul Canal Grande e l'altra sul cortile del Palazzo⁵⁹. Il vasto vano di questo salone al secondo piano fu suddiviso in tre scompartimenti da pareti celate con drappi di velluto verde cupo; la luce proveniente dalle polifore quindi illuminava le due sale laterali così ricavate, mentre il vano centrale era meno illuminato⁶⁰. La luce fu uno dei problemi principali nell'allestimento della mostra: a Palazzo Pesaro filtrava dai fori della facciata e dalle finestre sui rii, l'illuminazione però risultava sempre incostante e la luce si alternava spesso alle ombre. Per creare un effetto di

⁵⁶ *Notizie*, «La mostra del Tintoretto a Venezia», XV, n. 1, febbraio 1937, pp. 15-16

⁵⁷ *Come si lancia la mostra di Tiziano*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 90, 31 marzo 1935, p. 5

⁵⁸ *Mentre Ca' Pesaro accoglie i capolavori di Tiziano Vecellio*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 103, 13 aprile 1935, p. 5

⁵⁹ *ivi*

⁶⁰ *Ultimi ritocchi all'ordinamento della mostra di Tiziano*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 111, 21 aprile 1935, p. 4

diffusione omogenea all'interno si dovettero coprire alcune finestre con grandi quinte di stoffa che le velavano o le riducevano di ampiezza. Anche la disposizione delle opere si orientava a seconda della fonte luminosa, le tele sui cavalletti vennero inclinate lievemente⁶¹.

Per quanto riguarda il collocamento delle opere gli organizzatori della mostra dovettero tener conto della dimensione e della forma della sale, della disposizione della luce laterale, della dimensione e delle caratteristiche qualitative e tonali delle opere stesse. Non si seguì la disposizione cronologica, ad eccezione della seconda sala e dell'ultima opera esposta: il *Compianto*, lavoro interrotto dalla morte dell'artista⁶²; si intese piuttosto accostare l'opera giovanile a quella della maturità e della vecchiezza, unendo il sacro con il profano. L'ordinamento avrebbe dovuto garantire minore distanza tra l'occhio dell'osservatore e i dipinti, e permettere un confronto visivo immediato tra le opere dei vari periodi e i diversi atteggiamenti dell'artista⁶³.

L'arredo era abbastanza semplice ed essenziale, non occupava grandi aree delle sale, si trattava ad esempio di qualche sedile di velluto uguale a quello delle pareti o una panca cinquecentesca leggermente scolpita⁶⁴.

Le scelte di Barbantini adottate per la mostra tizianesca non sempre si rivelarono in accordo con le direttive della conferenza di Madrid. Rispetto all'utilizzo dei velluti e delle stoffe, ad esempio, al convegno spagnolo si sollevarono alcune obiezioni perché la stoffa favoriva l'accumulo di polvere, innalzava il pericolo di incendi e sotto l'azione della luce tendeva a decolorarsi; si poteva tollerare nelle stanze di dimensioni ridotte o nelle mostre di disegni e di piccoli oggetti ma non nelle esposizioni di quadri. Per le pareti, negli atti, si proponeva l'utilizzo della pittura a tempera stesa a mano con una spugna, con lo scopo di creare un effetto vibrato e atmosferico; nulla infatti era da considerarsi più dannoso per l'occhio

⁶¹ A. Zaiotti, *Venezia glorifica Tiziano nella sua opera a Ca' Pesaro. La mostra dei capolavori che sarà oggi inaugurata alla presenza augusta del Re. Il fulgido aspetto delle sale*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 115, 25 aprile 1935, p. 3

⁶² Barbantini, *Lo spirito e i criteri della mostra di Tiziano cit.*

⁶³ Zaiotti, *Venezia glorifica Tiziano nella sua opera a Ca' Pesaro cit.*

Si rimanda all'articolo citato per una descrizione dettagliata della disposizione delle opere.

⁶⁴ *ivi*

dell'osservatore e per l'opera d'arte di una vasta parete monocroma e uniforme⁶⁵. Barbantini, ancora legato al gusto per l'allestimento di ambientazione, continuò ad utilizzare le stoffe, dimostrando come in Italia le proposte del convegno di Madrid faticarono a superare le soluzioni ottocentesche.

Per quanto riguarda la scelta dei colori, come detto, Barbantini adottò le mezze tinte del grigio, del beige e del verde bottiglia; a Madrid anche il tema delle colorazioni fu particolarmente dibattuto. L'impiego dei colori chiari sulle pareti era da considerarsi efficace per l'utilizzo della luce, ma gli atti precisavano che l'esposizione di opere dalle tonalità più scure su fondi chiari creava un eccessivo contrasto per l'occhio, e che un uguale sconvolgimento visuale era provocato anche dalla scelta contraria: esporre un'opera dalle tonalità più chiare su uno sfondo più scuro. Si consigliò quindi l'uso di un fondo più chiaro per i quadri o per gli oggetti d'arte più chiari e un fondo scuro per le opere e gli oggetti più scuri, con l'obiettivo di evitare qualsiasi contrasto violento. Il grigio, utilizzato anche per la mostra di Tiziano, venne indicato come colore ideale per le pareti ma non avrebbe dovuto essere esclusivo. Si raccomandò di variare il colore di sala in sala per stimolare l'interesse del visitatore, un ambiente monotono infatti avrebbe compromesso le capacità di attenzione del pubblico. Nella scelta dei colori era necessario considerare anche il fatto che alcuni di essi assorbono più di altri la luce e che il principio di base era sempre quello di evitare gli eccessivi contrasti, per questo anche i pavimenti non avrebbero dovuto essere esageratamente più scuri delle pareti⁶⁶.

Altro argomento del quale ci si interessò tanto in occasione della mostra tizianesca quanto in occasione del convegno madrileno fu quello dell'illuminazione naturale. Come accennato, a Venezia si studiarono dei semplici accorgimenti per permettere alla luce di filtrare dalle finestre ma il problema principale che si dovette affrontare fu quello dell'incostanza della luce naturale. La mostra tizianesca a Palazzo Pesaro rappresentava una tipica situazione museografica europea: l'esposizione di opere d'arte in costruzioni storiche, preesistenti e nate

⁶⁵ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art*, conférence internationale d'études (Madrid, 28 ottobre – 04 novembre 1934), Parigi, Société des Nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, vol. I, pp. 207-209

⁶⁶ *ivi*, pp. 134-135

con scopi diversi da quelli espositivi; le caratteristiche strutturali degli edifici erano quindi spesso un limite al lavoro dell'allestimento. Sul tema dell'illuminazione naturale comunque neppure per gli edifici costruiti appositamente la questione era da considerarsi meno problematica: a Madrid si denunciò la mancanza di un metodo razionale che permettesse di determinare le dimensioni ideali delle aperture sui muri per ottenere, di volta in volta, l'effetto di illuminazione desiderato⁶⁷.

Ultimo aspetto che si intende qui sottolineare riguarda la disposizione delle opere in rapporto al fruitore. Alla mostra tizianesca si cercò di ridurre la distanza tra le opere e l'occhio del visitatore e di permettere così un confronto immediato tra i vari oggetti esposti⁶⁸. Le direttive del convegno di Madrid sulla questione erano diverse, non si parlava tanto di distanza tra occhio e opera ma di campo visivo: la portata della parete non avrebbe dovuto superare i limiti del campo visivo dello spettatore posto nel punto di distacco massimo che la sala consentiva, non si davano prescrizioni specifiche quindi né sulla distanza delle opere dal visitatore, né sulla dimensione delle pareti⁶⁹.

Per la mostra tizianesca fu messo in moto un importante piano di promozione, coinvolgendo l'ufficio turistico municipale, che divenne il centro delle operazioni propagandistiche e l'ufficio stampa del Comune di Venezia, che pubblicò moltissimi comunicati e articoli inerenti la mostra. Furono stampati opuscoli, cartelli murari, manifesti, cartoncini e inviti; tutto questo materiale veniva smistato a Ca' Farsetti che divenne una sorta di ufficio postale.

Gli opuscoli, stampati dalle Officine d'Arti Grafiche Carlo Ferrari, offrivano alcune indicazioni sui vari musei e monumenti da visitare durante un soggiorno veneziano e promuovevano la grande mostra tizianesca spesso riproducendo alcune delle opere esposte (come ad esempio l'*Autoritratto* del Vecellio, l'*Uomo del guanto*, il ritratto dell'*Aretino*, la *Danae con Amorino* ed altre ancora). Essi furono stampati in trecentomila esemplari e distribuiti ad agenzie di viaggi di tutto

⁶⁷ *ivi*, pp. 89-91

⁶⁸ Zaiotti, *Venezia glorifica Tiziano nella sua opera a Ca' Pesaro cit.*

⁶⁹ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art cit.*, pp. 203

il mondo, ad organizzazioni turistiche, a compagnie di navigazione, ad alberghi ed enti culturali.

Furono inoltre stampate un milione di cartoline illustrate rappresentati trentasei opere esposte a Ca' Pesaro.

I manifesti della mostra ricoprivano le strade principali delle città, le sale d'aspetto, le stazioni ferroviarie, marittime ed aeree e, in formato ridotto, le vetrine dei negozi, i tram, i piroscafi; alcuni di questi manifesti riproducevano le opere della mostra, altri vedute della città e del Lido.

Il Comune di Venezia si servì di ogni altra manifestazione contemporanea o di poco precedente alla mostra di Tiziano per allestirvi un centro di distribuzione di inviti.

In questa operazione di propaganda furono coinvolti anche i più moderni mezzi di comunicazione a disposizione: il cinema e la radio, quest'ultima trasmetteva le conferenze degli studiosi e dei critici d'arte che illustravano la mostra (la prima fu trasmessa il 23 aprile, a due giorni dall'inaugurazione, la seconda verso la fine del mese di maggio e la terza nel mese di settembre, anche in lingua francese). Il cinema invece proponeva film di propaganda non riguardanti esclusivamente la mostra, ma anche le manifestazioni collaterali organizzate dal Comune di Venezia e dalla Biennale per il periodo di primavera e estate⁷⁰; essi venivano proiettati nelle principali sale di visione e a bordo dei grandi transatlantici. Anche a teatro, nelle serate domenicali tra il primo e il secondo atto di un'opera, si annunciava la mostra; i comunicati avvenivano in lingua italiana, tedesca, inglese e francese⁷¹.

Importante fu il contributo dato dalle Ferrovie dello Stato, che ridussero le tariffe dei biglietti per Venezia del 50% per i viaggi con partenza da qualsiasi stazione italiana. Si trattava di biglietti andata e ritorno con validità di cinque giorni per tragitti fino a 200 km, di dieci giorni per tragitti oltre i 200 km e di trenta giorni per coloro che giungevano dall'estero. Tale validità poteva essere prorogata, sino al raddoppiare della stessa, a fronte di una corresponsione del 2% per ogni giorno di permanenza, oltre quelli fissati in fase di prima emissione. Per validare il

⁷⁰ Tra i più importanti eventi del periodo estivo del 1935 a Venezia ricordiamo qui: l'inaugurazione del Museo del Settecento veneziano a Palazzo Rezzonico, il 14 luglio e la terza Mostra Internazionale d'Arte cinematografica, nella seconda decade di agosto

⁷¹ *Come si lancia la mostra di Tiziano cit.*

biglietto era necessario far apporre il bollo sia a Ca' Pesaro sia al C.I.T in piazza San Marco⁷².

Anche l' inaugurazione fu un momento di grande risonanza. Fu invitato il Re alla cerimonia che si svolse nell'androne del Palazzo, dove il podestà di Venezia pronunciò il suo discorso inaugurale⁷³. Alla manifestazione erano presenti molte autorità e rappresentanze, uomini politici, podestà, direttori di gallerie e musei, tra di essi il ministro De Vecchi conte di Val Cismon; il podestà di Catania, prof. Gerolamo Longhena; il podestà di Pieve di Cadore, Fornasier; il dott. Cornette, direttore del Museo nazionale di Anversa e molti artisti italiani e stranieri, giornalisti, letterati e critici d'arte⁷⁴.

Il biglietto regolare di ingresso alla mostra costava 10 lire, mentre quello ridotto 6 lire⁷⁵. Esistevano anche gli abbonamenti, gli ordinari costavano 25 lire mentre i ridotti 20; gli acquirenti di abbonamenti regolari ne potevano ottenere uno ridotto per ciascun loro familiare. Dell'abbonamento con riduzione potevano usufruire gli ufficiali, le associazioni veneziane che assicuravano tra i loro soci almeno cento abbonamenti, e artisti iscritti al sindacato delle arti⁷⁶.

Il costo del biglietto, come vedremo nei prossimi paragrafi, sarà uguale anche per le altre mostre monografiche organizzate in quegli anni; rispetto però al biglietto d'ingresso per l'esposizione del *Settecento italiano* il costo aumentò sensibilmente, per quell'occasione infatti l'ingresso regolare costava appena 5 lire.

La mostra fu un'occasione per approfondire e commentare la vita e l'arte di Tiziano anche in giornali e riviste non specializzate.

L'aspetto più rimarcato dell'arte di Vecellio in questi testi fu il colore, se ne esaltava la grande carica espressiva e la derivazione dal colorito veneziano nato con Bellini e Giorgione⁷⁷. Si parlò anche del suo modo di lavorare: dapprima lento e riflessivo, con gli abbozzi dell'opere lasciati per mesi appoggiati ad un muro per

⁷² *ivi*

⁷³ *La mostra di Tiziano a Ca' Pesaro inaugurata presente il re*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 116, 26 aprile 1935, p. 1

⁷⁴ Barbantini, *Lo spirito e i criteri della mostra di Tiziano cit.*

⁷⁵ *Come si lancia la mostra di Tiziano cit.*

⁷⁶ *Ultimi ritocchi all'ordinamento della mostra di Tiziano cit.*

⁷⁷ P. Torriano, *La mostra di Tiziano a Venezia*, «L'illustrazione italiana», LXII, n. 16, 21 aprile 1935, p. 596

essere solo in un secondo momento ripresi e completati dall'artista (come racconta Palma il Giovane), poi in tempo di vecchiaia più veloce, opere iniziate e finite senza ripensamenti e senza pause di riflessione. Fondamentale fu il confronto spesso proposto con Giorgione, si sosteneva che Tiziano avesse portato a compimento la sua ricerca dei valori di tono e dell'unità della luce inserendo una novità: una più aperta e cordiale umanità nelle sue tele. Se nelle opere di Giorgione le figure rimanevano separate, sosteneva Ugo Ojetti, in Tiziano tutti comunicavano e agivano l'uno sull'altro, erano tutti vivi e non più solo contemplativi, una serenità ampia e accogliente che «sarà nel mondo chiamata italiana»⁷⁸.

L'attribuzione a Tiziano piuttosto che a Giorgione di alcune opere era, e in alcuni casi lo è ancora oggi, una questione aperta. Il celebre *Concerto campestre* era da Ojetti riferito a Giorgione e lo utilizzò come esempio proprio in uno di questi confronti tra Tiziano e il maestro di Castelfranco: «Appena nel *Concerto campestre* del Louvre comincia fra tre delle quattro figure un sommesso colloquio. In Tiziano invece tutti palesano e si comunicano sentimenti e pensieri»⁷⁹.

All'arte di Tiziano vennero riconosciute alcune caratteristiche quali la verità del ritratto, la delicatezza degli atteggiamenti delle figure, il senso plastico, l'ardire degli scorci, la potenza del chiaroscuro e la composizione dinamica⁸⁰; si riteneva che tutta la pittura successiva fosse nata proprio da queste caratteristiche del suo lavoro. Si sosteneva che senza Tiziano la pittura moderna non sarebbe stata la stessa, avendo avuto un'influenza determinante su molti autori come Tintoretto, Rubens, Velasquez, Goya e Manet. Nel catalogo Barbantini scrisse addirittura che i moderni erano stati superati in modernità da questo artista, che egli definì «vecchione onnipotente»⁸¹.

Una pittura, quella del Vecellio e la italiana tutta, che secondo Ojetti era pura creazione perché faceva della fantasia la «padrona dell'osservazione e della

⁷⁸ U. Ojetti, *La mostra di Tiziano a Ca' Pesaro*, «Corriere della sera», XIII, 25 aprile 1935, p. 3

⁷⁹ *ivi*

⁸⁰ De Logu, *Mostra di Tiziano cit.*, p. 377

⁸¹ *Mostra di Tiziano catalogo della mostra cit.*, p. 9

memoria»⁸², contrariamente ai tempi moderni in cui lo studio dal vero era considerato l'unica condizione di salvezza dell'arte; «ma [continuò Ojetti] lo studio dal vero può essere fine a se stesso, come fu in Fiandra e in Germania. In Italia fu solo il mezzo per arrivare alla creazione del verosimile»⁸³. Anche Rembrandt e Rubens arrivarono a questa creazione, ma lo poterono fare solo dopo aver considerato la pittura italiana e prima di tutti, Tiziano⁸⁴.

La grandezza di Tiziano però non era solo dovuta all'artista ma anche all'uomo e alla sua discendenza. Ogni occasione nella propaganda fascista era buona per esaltare l'operato di importanti personaggi del passato e scavare nella loro vita e nella loro famiglia, per ricavarvi esempi di comportamenti patriottici a sostegno della politica propagandistica del regime. Ad esempio, sempre Ojetti riprese la storia del prozio dell'artista Andrea Vecelli, il quale, ai tempi della discesa dell'imperatore Massimiliano in Italia e dopo che questi aveva occupato la rocca di Pieve, contribuì a far concordare i movimenti delle truppe di due generali della Repubblica che travolsero i tedeschi, costringendo l'imperatore Massimiliano a firmare la pace. Nel medesimo articolo anche al fratello del maestro Francesco fu attribuito uno spiccato senso patriottico, sottolineando come ai tempi della Lega di Cambrai decise di partecipare alla riconquista di Vicenza, rimanendo ferito. Anche a Tiziano venne riconosciuto un contributo importante alla patria, non solo per dimostrare con la sua arte l'esistenza del "genio italico" ma anche per essere riuscito a creare una dimensione di bellezza e speranza, consolazione unica in un mondo "necessariamente" tormentato dalla guerra⁸⁵.

Un interessante discorso di presentazione della mostra fu tenuto da Fogolari presso l'Ateneo Veneto per l'Istituto Fascista di Cultura, il 26 marzo 1935⁸⁶. Il punto fondamentale del discorso fu il rapporto tra l'artista e la sua città: «Tiziano è Venezia ma troppo di Tiziano manca a Venezia»⁸⁷. Nessuno riuscì mai ad allontanare l'artista dalla città lagunare per lungo tempo, non vi riuscirono papi, principi e sovrani perché Venezia, sosteneva Fogolari, era la città della libertà,

⁸² Ojetti, *La mostra di Tiziano a Ca' Pesaro cit.*

⁸³ *ivi*

⁸⁴ *ivi*

⁸⁵ *ivi*

⁸⁶ G. Fogolari, *Gino Fogolari parla di Tiziano*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 86, 27 marzo 1935, p.

5

⁸⁷ *ivi*

dove un artista poteva essere padrone del suo lavoro. Nel medesimo articolo lo studioso spiegò che non fu solo l'opera di Giorgione o di altri artisti ad aver ispirato il lavoro di Tiziano, ma tutto ciò che Venezia gli offrì: dalle tradizioni delle produzioni muranesi e dei mosaici bizantini sull'oro, alle atmosfere e alle vedute della città⁸⁸.

Fogolari leggeva la necessità di questa esposizione nella mancanza a Venezia di un luogo che raccogliesse solo opere di Tiziano, una sorta di tempio dell'artista come potevano essere San Rocco per Tintoretto e San Sebastiano per Veronese e proprio a tal proposito disse : «una mostra del Tintoretto o di Paolo Veronese che incomodasse le gallerie europee a mandarci i loro capolavori sarebbe fuor di luogo, basta andare a San Rocco e a San Sebastiano e la mostra permanente dell'uno e dell'altro maestro l'abbiamo già»⁸⁹. Contrariamente a questa opinione negli anni successivi, come si vedrà nei prossimi paragrafi, vennero allestite a Venezia due esposizioni dedicate proprio ai due artisti citati.

Uno degli aspetti più importanti dell'esposizione, come detto, fu il rapporto dell'artista con Venezia. Poiché una buona parte delle opere nel tempo era stata trasferita in altre città e Paesi, l'esposizione del '35 intendeva riportare il maestro nella sua patria, anche solo per pochi mesi⁹⁰. Il ritorno a Venezia di tante opere avrebbe permesso di riassumere l'immenso lavoro tizianesco in rapporto diretto con la città, attraversando ogni sua fase storica ed esaminando ogni tipo di tema affrontato da Tiziano: le visioni pagane, le tragiche scene religiose, i ritratti. Sarebbe quindi stata un'occasione unica anche per poter ammirare opere poco conosciute o di solito difficilmente fruibili, come alcune delle tele provenienti dalle chiese veneziane, perché spesso conservate in ambienti poco illuminati, quali nicchie e cappelle, e coperte da strati di polvere e cenere⁹¹.

Sulle pagine di *Ateneo Veneto* Pallucchini scrisse: «benedette le mostre, non foss'altro che per questo: che permettono di leggere con continuità di tempo e di spazio il mondo creato da un artista»⁹²; egli sosteneva che un quadro poteva

⁸⁸ *ivi*

⁸⁹ *ivi*

⁹⁰ *Mostra di Tiziano* catalogo della mostra cit.

⁹¹ Torriano, *La mostra di Tiziano a Venezia* cit.

⁹² Pallucchini, *La mostra di Tiziano* cit., p. 65

essere considerato completo e bastare a se stesso ma che solo l'insieme di parecchie opere permetteva di prendere possesso del creatore.

La mostra intendeva anche essere occasione ulteriore di studio. Non ci si aspettava dall'esposizione la risposta a tutte le questioni sospese riguardanti Tiziano, come ad esempio il problema delle origini della sua arte, per la soluzione del quale sarebbero servite almeno tutte le opere della giovinezza e quelle di Giorgione, o il problema della data di nascita dell'artista che oscillava tra l'ipotesi comunemente accettata del 1477 e il 1490. Sicuramente però la mostra intendeva riportare in auge l'esigenza di affrontare il "problema" storico - critico di Tiziano, come sottolineò Pallucchini⁹³.

Il catalogo dichiarava anche l'intenzione di «rievocare Tiziano in una forma pratica e degna»⁹⁴, l'esposizione avrebbe quindi dovuto glorificare il maestro ma anche permettere al pubblico di recepire il messaggio dell'arte di Tiziano in modo immediato, attraverso la consultazione del catalogo e mediante la disposizione e l'allestimento delle opere. Inoltre anche gli artisti avrebbero potuto apprendere molto dalla mostra: di fronte a un maestro che non conosceva limiti di tempo e spazio perché sempre attuale, universale ed eterno essi avrebbero potuto, secondo gli organizzatori, arricchire il loro bagaglio spirituale ma anche professionale e conoscitivo.

Una mostra che si proponeva quindi di essere «utile a coloro che fanno pittura e a coloro che vi ragionano»⁹⁵.

La mostra su Tiziano fu un vero successo: furono stampate tre edizioni del catalogo e ci furono in media ottocento visitatori al giorno⁹⁶. Si potrebbe dire che, stando alle pubblicazioni della stampa, la mostra raggiunse gli scopi prefissati.

Quello che maggiormente stupì furono le opere stesse, più di un centinaio di dipinti che si «manifestarono come cose del tutto nuove»⁹⁷ perché vennero esposti in condizioni più favorevoli alla fruizione: ad altezza d'occhio e in una luce più

⁹³ *ivi*, p. 72

⁹⁴ *Mostra di Tiziano* catalogo della mostra cit., p. 10

⁹⁵ *ivi*, p. 12

⁹⁶ De Logu, *Mostra di Tiziano cit.*, p. 366

⁹⁷ *ivi*, p. 377

propizia⁹⁸. Tra le varie opere citate in diversi articoli come vere rivelazioni: *Il martirio di San Lorenzo* della chiesa dei Gesuiti di Venezia, il *San Giovanni elemosinario* dell'omonima chiesa veneziana, la pala con *l'Arcangelo che conduce Tobia* della chiesa di San Marziale, la pala dell'*Assunta* di Verona e il polittico proveniente dalla chiesa dei SS Nazaro e Celso di Brescia⁹⁹. La mostra fu considerata da molti un'occasione unica per poter conoscere davvero i dipinti del maestro, il giornalista Piero Torriano ad esempio scrisse: «quando mai s'eran potuti vedere così bene i dipinti del soffitto della sagrestia della Salute ? E son tali da far strabiliare»¹⁰⁰.

I commenti all'evento diventavano spesso anche occasione di confronto tra Tiziano ed altri artisti, sempre Torriano nel medesimo articolo sostenne: «Appetto a lui Holbein è un fotografo, e Goya un caricaturista. Chi gli sta alla pari è Raffaello; ma, dove questi appare sempre rivolto a quell'ideale perfezione del cortigiano [...], Tiziano guarda l'uomo qual è, nel suo carattere particolare»¹⁰¹.

Anche l'allestimento della mostra fu apprezzato, si ritenne che esso contribuì a istituire rapporti visivamente verificabili fra le diverse opere e a esaltarne le caratteristiche più peculiari¹⁰². La mostra venne definita «popolare», «nel più alto e nobile senso della parola»¹⁰³ perché non rivolta esclusivamente ad addetti al mestiere, esperti e studiosi d'arte, ma a un pubblico ben più ampio.

IV.3

La mostra di *Tintoretto*

Nino Barbantini nel 1937 diresse un'altra importante esposizione monografica, dedicata a Tintoretto. L'esposizione, allestita ancora una volta nella sale di Ca' Pesaro, fu aperta al pubblico il 25 aprile, esattamente come accadde due anni prima per Tiziano, si scelse per l'inaugurazione il giorno della festa del patrono della città.

⁹⁸ *ivi*

⁹⁹ *Mentre Ca' Pesaro accoglie i capolavori di Tiziano Vecellio cit.*

¹⁰⁰ Torriano, *La mostra di Tiziano a Venezia cit.*

¹⁰¹ *ivi*

¹⁰² Carli, *Impressioni tizianesche cit.*, p. 6

¹⁰³ *ivi*

Venne nominata una giunta consultiva così composta: Ferdinando Forlati¹⁰⁴, Vittorio Moschini, Giulio Lorenzetti, Italice Brass, Mariano Fortuny y Madrazo e Ludovico Foscari¹⁰⁵; i collaboratori di Barbantini quindi furono per la maggior parte gli stessi che lavorarono con lui per la mostra di Tiziano.

L'esposizione ricadde sotto l'alto patronato del Re Vittorio Emanuele III e il presidente fu il podestà di Venezia Mario Alverà.

Alla mostra erano esposte circa ottanta opere¹⁰⁶ provenienti da una quarantina di sedi diverse¹⁰⁷. Così come per la mostra del Tiziano, la maggior parte delle opere presenti proveniva da Venezia ed in particolare dalle chiese della città che prestarono complessivamente una ventina di opere¹⁰⁸: le *Nozze di Cana* della chiesa della Salute; la *Presentazione di Maria al tempio* e la pala di *Sant'Agnese* della chiesa della Madonna dell'Orto; la *Cena* e l'*Orazione nell'orto* della chiesa di Santo Stefano; dalla chiesa di San Giorgio Maggiore: la *Cena*, la *Caduta della Manna* e la *Deposizione nel sepolcro*; da San Trovaso: la *Cena* e le *Tentazioni di Sant'Antonio*; da San Cassiano: la *Discesa di Cristo nel limbo* e la *Crocifissione*; e poi ancora i *Quattro Evangelisti* di Santa Maria del Giglio, l'*Ultima cena* della chiesa di San Marcuola, la *Nascita del Battista* della chiesa di San Zaccaria, la pala di *Sant'Orsola* di San Lazzaro dei Mendicanti, il *Battesimo di Cristo* di San

¹⁰⁴ Ferdinando Forlati si laureò in ingegneria nel 1907, parallelamente agli studi coltivò interessi artistici; le competenze tecniche e l'amore per l'arte lo portarono ad intraprendere la carriera di architetto restauratore. Nel 1910 entrò a far parte della soprintendenza ai Monumenti di Venezia. Nei suoi lavori di restauro utilizzò sempre le più aggiornate tecniche, con l'obiettivo di non alterare l'aspetto e l'autenticità del monumento.

Durante la prima guerra mondiale collaborò con Ogetti nelle operazioni di messa in sicurezza delle opere d'arte venete, spostando i beni mobili e fortificando i monumenti.

Dopo la guerra assunse la direzione della sezione Monumenti. Nel 1926 fu nominato soprintendente a Trieste e nel 1935 fu preposto alla sede di Venezia. Diversi furono gli interventi da lui diretti in questo periodo, come ad esempio il restauro della Ca' d'Oro del 1938; molti lavori proseguirono anche durante la guerra.

Negli anni del secondo conflitto mondiale si impegnò nuovamente per la messa in sicurezza del patrimonio veneto e partecipò alle operazioni di ricostruzione.

Curcio Francesco, *Forlati Ferdinando*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997, vol. 49

¹⁰⁵ «La mostra del Tintoretto a Venezia», XV, n. 1, febbraio 1937, p. 6

¹⁰⁶ La rivista «Ateneo Veneto» parlò di 74 opere presenti alla mostra, mentre il giornale «Gazzetta di Venezia», considerando anche la sede di San Rocco, contò complessivamente 130 opere

¹⁰⁷ *La mostra del Tintoretto*, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 4 novembre 1937), Venezia, Carlo Ferrari, 1937

¹⁰⁸ O. L. Passarella, *La mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro*, «L'illustrazione italiana», LXIV, n. 17, 25 aprile 1937

Silvestro, la pala di *San Marziale* dell'omonima chiesa, l'*Invenzione della croce* della chiesa di Santa Maria Mater Domini; alcune opere arrivarono anche dalla chiesa di San Rocco: il *Miracolo del paralitico*, *San Rocco fra gli appestati*, *San Rocco confortato da un angelo*, la *Visitazione* e la *Crocifissione*; dalla Scuola invece arrivò una sola opera: la *Visitazione*¹⁰⁹. Importanti furono anche le collaborazioni del Palazzo Ducale, dal quale arrivò il *Bacco e Arianna e Venere, Pallade che scaccia Marte, Le tre grazie e Mercurio* e *La fucina di Vulcano*¹¹⁰; e delle Gallerie dell'Accademia, che prestarono quadri dipinti in origine per la soppressa Scuola della Trinità: la *Creazione degli animali, Adamo ed Eva, Caino che uccide Abele* e la *Deposizione*¹¹¹ e poi il *Trafugamento del corpo di San Marco, Il sogno di San Marco* e un'importante serie di ritratti, tra i quali: ritratto di *senatore*, ritratto di *Battista Morosini* e di *Alvise I Mocenigo*¹¹².

Parteciparono alla mostra concedendo il prestito di importanti opere anche altre città d'Italia. Dalla Pinacoteca di Brera di Milano arrivarono la *Deposizione* (già esposta nel 1930 a Londra e nel 1935 a Parigi), un ritratto di *Giovanetto* e il *Miracolo di San Marco*.

Per il trasposto di questa immensa tela, oltre quattro metri di altezza per altri quattro, si costruì appositamente nell'autocarro una incastellatura per il collocamento diagonale dell'opera. L'autocarro viaggiò scortato dai militi e dal personale della Pinacoteca, il valore complessivo delle opere trasportate, insieme al *Miracolo*, ammontava a dieci milioni di lire¹¹³. Le operazioni di trasposto delle opere da Brera furono curate dallo stesso direttore, il professor Morassi¹¹⁴. Dal

¹⁰⁹ E. Motta, *La mostra del Tintoretto*, «Ateneo Veneto», vol. 121, n. 3, maggio 1937, pp. 163 – 167, p. 165

¹¹⁰ *La mostra del Tintoretto*, catalogo della mostra cit.

¹¹¹ Ivi, p. 164

¹¹² *La mostra del Tintoretto*, catalogo della mostra cit.

¹¹³ I "Tintoretto" di Brera alla mostra di Venezia, «Corriere della sera», XV, 21 aprile 1937, p. 5

¹¹⁴ Antonio Morassi fece parte di diverse soprintendenze ai Monumenti e ai Beni artistici: in Friuli Venezia Giulia, in Trentino, a Genova e a Milano. Durante il periodo milanese, dal 1928 al 1939, pubblicò alcuni studi riguardanti il capoluogo lombardo, quali : *Il Palazzo reale di Milano* e *Il museo Poldi Pezzoli* entrambi del 1936 e *La Regia pinacoteca di Brera* del 1932, pubblicò anche *La Galleria dell'Accademia di Bergamo* nel 1934. Morassi, molto presente nella vita culturale italiana, scrisse anche diversi articoli contemporanei ed inerenti ad importanti mostre; ad esempio, pubblicò l'articolo *La fortuna del Correggio* in concomitanza con la mostra parmense di cui si parlerà nel paragrafo IV.5.1 o l'articolo relativo alla mostra dell'oreficeria organizzata in concomitanza con la Triennale del 1936.

castello Sforzesco giunsero il *Senatore veneto* e *Jacopo Soranzo*. Importante fu anche l'apporto fiorentino con il *Vincenzo Zeno* e l'*Alvise Cornaro* del Palazzo Pitti e *Jacopo Sansovino* della galleria degli Uffizi; arrivarono infine opere anche da Roma, Lucca e Brescia.

Anche per questa esposizione si cercarono prestiti dall'estero, una parte considerevole di opere arrivò dal mondo tedesco: il Museo di Berlino concesse i prestiti dell'*Annunciazione*, della *Luna e le Ore*, della *Danae* (che si univa a quella giunta da Lione) e del *bozzetto per la pala di Sant'Agnese*; dalla Galleria di Dresda¹¹⁵ arrivarono la *Donna in lutto* (uno dei soli tre ritratti femminili dipinti da Tintoretto che esistevano¹¹⁶) e la *Librazione di Arsione*; mentre da Vienna: *Susanna e i vecchi*, il *Vecchio con il fanciullo* e *San Girolamo*. Da Bruxelles arrivò il *bozzetto del Trafugamento del corpo di San Marco* ed infine dalla Francia giunsero due importanti prestiti del museo parigino del Louvre: *Susanna al bagno* e il famosissimo *Autoritratto*; la collaborazione francese per la mostra di Tintoretto fu limitata dalle leggi del governo che, per l'anno dell'Esposizione universale a Parigi, imposero di mantenere tutte le collezioni in perfetto stato «di efficienza»¹¹⁷. Completamente assente, come accadde già per la mostra tizianesca, le collezioni inglesi¹¹⁸ e la Spagna, che al Prado conservava una ricca raccolta di Tintoretto¹¹⁹.

Altre opere invece non pervennero a Ca'Pesaro a causa delle loro eccessive dimensioni che rendevano complicato, quando non impossibile, il trasporto e

Per un maggiore approfondimento su Antonio Morassi si rimanda a: *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti del convegno internazionale di studi a cura di S. Ferrari (Gorizia, Fondazione Coronini Cronberg, 18-19 settembre 2008), Udine, Forum, 2012

In occasione del convegno si aprì anche una mostra dal titolo *I volti e i luoghi di Antonio Morassi (1893-1976)* che raccoglieva dipinti e disegni di Morassi.

¹¹⁵ Hans Posse, figlio di un importante archivista, divenne direttore della Galleria di Dresda nel 1913 e presto si occupò della nuova stesura del catalogo. Per un breve periodo della sua carriera venne sospeso dai suoi ruoli a causa dell'interesse manifestato per quella che dal regime nazista veniva considerata l'arte degenerata, presto però tornò ai suoi incarichi e nel 1939 Hitler in persona lo coinvolse nella creazione di un museo dedicato al Führer in Austria, per il quale partecipò attivamente alle operazioni di confisca di opere d'arte. Al suo funerale, avvenuto nel 1942, parteciparono molte figure di spicco del regime.

Dictionary of art historians, *Posse Hans*, <https://dictionaryofarthistorians.org/posseh.htm>, ultima consultazione: 25/09/2015

¹¹⁶ Motta, *La mostra del Tintoretto cit.*, p. 166

¹¹⁷ *La mostra del Tintoretto*, catalogo della mostra cit.

¹¹⁸ *ivi*

¹¹⁹ Passarella, *La mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro cit.*

l'esposizione stessa delle tele, come ad esempio il *Giudizio finale* e l'*Adorazione del vitello d'oro* della chiesa della Madonna dell'Orto di Venezia¹²⁰.

La Scuola di San Rocco, insieme all'omonima chiesa, venne considerata sede distaccata della mostra, il pubblico venne incentivato a visitarla per una conoscenza più completa dell'opera del maestro.

Prima della mostra, con il benestare del Patriarca e l'approvazione della soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna, alcune opere furono accuratamente restaurate; ad esempio il *Battesimo di Cristo* di San Silvestro, il *Miracolo del paralitico* della chiesa di San Rocco e la *Cena* di San Marcuola, furono liberate da aggiunte e alterazioni postume alla loro realizzazione¹²¹. Per San Marcuola, insieme alla *Cena*, Tintoretto aveva dipinto anche la *Lavanda dei piedi* che era stata acquistata da Filippo IV di Spagna, su suggerimento di Velasquez, per arricchire la collezione del convento dell'Escorial. Quando tra il 1728 e il 1736 la chiesa veneziana fu ristrutturata dall'architetto Giorgio Massari, furono conglobate in due immensi teloni una copia della *Lavanda* e l'originale della *Cena*; dopo duecento anni si rivide alla mostra la *Cena* così come era stata realizzata dal suo autore¹²². Mauro Pelliccioli, che collaborò ai restauri sia per la mostra di Tiziano che per la mostra di Tintoretto, dichiarò che, in accordo con Barbantini e Fogolari, in questa operazione si lasciarono «4 o 5 centimetri della tela di aggiunta unita a quella autentica perché in ogni tempo si potesse controllare se questa operazione era arbitraria o fondata, perché c'era modo di stabilire le due epoche»¹²³.

Mauro Pelliccioli iniziò l'attività di restauratore nel 1911. Assunse un ruolo ufficiale presso l'Istituto Centrale di Restauro ma presto si legò a Roberto Longhi che nei confronti dei lavori dell'I.C.R., diretto da Brandi, lanciò violente accuse che sfociarono nella relazione – denuncia del 1948¹²⁴. Anche il rapporto tra

¹²⁰ V. Bucci, *Il grande pittore celebrato nella città della sua gloria*, «Corriere della sera», XV, 25 aprile 1935, p. 5

¹²¹ A. Zaiotti, *Uno sguardo alla mostra del Tintoretto*, «Gazzetta di Venezia», XV, 25 aprile 1937, p. 3

¹²² *Il re imperatore inaugurerà domani la mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro*, «Gazzetta di Venezia», XV, 24 aprile 1937, p. 4

¹²³ Intervista di Antonio Boschetto a Mauro Pelliccioli. Rinaldi, *Memorie al magnetofono cit.*, p. 80

¹²⁴ R. Longhi, *I nostri restauratori ad un esame di coscienza*, «Corriere d'informazione», 5-6 gennaio 1948.

Brandi e Pelliccioli deteriorò, soprattutto per il disinteresse del secondo rispetto alle innovazioni che il primo cercava di introdurre nel restauro italiano; tra i vari esempi, si può ricordare l'ostilità di Pelliccioli nei confronti delle indagini diagnostiche che considerava inutili¹²⁵.

I restauratori della mostra lavorarono anche sul ciclo di San Rocco, sulla grande *Crocifissione* e sul soffitto della cappella che la ospitava; essa, spiegò Pelliccioli, «aveva la tela incollata su un legno tutto pieno di bugne; il fatto di scollarla dal legno è stata un'operazione complessa, poi l'abbiamo foderata in modo che oggi è stata risanata, e queste operazioni entrano nel ciclo delle opere di restauro collegate con le mostre»¹²⁶.

Altre opere invece furono solo pulite, come ad esempio la *Presentazione di Maria al tempio* che fu liberata dal velo di fumo di ceri e candele accumulatosi sopra i suoi colori nei secoli¹²⁷.

Per quanto riguarda i criteri di scelta delle opere, Nino Barbantini si limitò a dichiarare nel catalogo di voler rinunciare alle opere appartenenti a collezionisti privati e di preferire quelle appartenenti a chiese o musei. L'autenticità delle opere di proprietà privata, secondo il direttore, era spesso «più affermata che ammessa»¹²⁸. Le opere scelte non furono più di un'ottantina, Barbantini spiegò che se si fosse voluto esporne altre si sarebbe ricaduti inevitabilmente in tele di minore importanza o in opere da riferire ad allievi di Tintoretto; i lavori di questi ultimi però andavano tenuti ben separati da quelli del maestro perché la mostra avrebbe dovuto concentrarsi esclusivamente sui caratteri del suo stile, evitando di creare equivoci¹²⁹.

Un altro importante elemento di cui tener conto nella scelta delle opere fu lo spazio, non solo per le grandi dimensioni di alcune tele di Tintoretto, per le quali

A questo testo seguì la risposta di Brandi: C. Brandi, *L'esame di coscienza per i restauratori*, «Corriere d'informazione», 14 gennaio 1948

¹²⁵ Rinaldi Simona, *Memorie al magnetofono. Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze, Edifir, 2014, pp. 11-12

¹²⁶ Intervista di Antonio Boschetto a Mauro Pelliccioli. Rinaldi, *Memorie al magnetofono cit.*, p. 80

¹²⁷ Zaiotti, *Uno sguardo alla mostra cit.*

¹²⁸ *La mostra del Tintoretto*, catalogo della mostra cit.

¹²⁹ Barbantini Nino, *La Mostra del Tintoretto*, in G. Damerini, *Nino Barbantini. Scritti d'arte inediti e rari*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1953, pp. 51-62, p. 51

sarebbe stato davvero difficile trovare una adeguata sistemazione, ma anche perché le sale per Barbantini non avrebbero dovuto essere addensate di capolavori¹³⁰. Del tema della sovrabbondanza di opere d'arte nei musei si parlò anche al convegno di Madrid del '34, dove si puntualizzò che un tale tipo di allestimento era da considerarsi non più applicabile; la regola generale sancita in quell'occasione prevedeva di disporre le opere al massimo su due righe, quando le unità esposte non erano eccessivamente grandi. L'oggetto d'arte andava infatti considerato come massa sostenuta dallo spazio vuoto, che serviva a sottolineare l'importanza dell'opera e a sollecitare l'attenzione dei visitatori su di essa. Come per molti altri aspetti, al convegno spagnolo si raccomandò un uso misurato anche di questo elemento: l'abuso dello spazio libero infatti sarebbe stato pretenzioso, soprattutto se le opere esposte non si potevano considerare dei capolavori¹³¹.

Nella sala d'onore del primo piano nobile erano esposte alcune tra le più belle opere della mostra: sulla destra la *Presentazione di Maria al tempio* della chiesa della Madonna dell'Orto e attorno ad essa: la *Cena* di Santo Stefano, le *Nozze di Cana* della Salute, la *Discesa di Cristo al limbo* della chiesa di San Cassiano, l'*Invenzione del corpo di San Marco* proveniente da Brera e il *Miracolo dello schiavo* delle Gallerie dell'Accademia veneziane. I tre quadri della soppressa Scuola della Trinità (*Creazione degli animali*, *Adamo ed Eva* e *Caino che uccide Abele*) erano ospitati nella stanza adiacente. Nella sala d'onore del secondo piano invece erano esposti la *Caduta della Manna* e la *Cena* della chiesa di San Giorgio Maggiore¹³². Nella sala laterale del secondo piano era accolta la tela di San Trovaso tra le quattro scene mitologiche venute dalle sale dell'antico collegio (*Bacco e Arianna*, *Mercurio e le Grazie*, *Pallade e Marte* e *Vulcano*)¹³³.

Nuovamente Barbantini ricorse all'uso dei velluti per l'allestimento delle pareti, nel grande salone la decorazione settecentesca venne ricoperta da un manto verde, contrariamente a quanto si era fatto per la mostra di Tiziano quando questa venne

¹³⁰ *La mostra del Tintoretto*, catalogo della mostra cit.

¹³¹ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art*, conférence internationale d'études (Madrid, 28 ottobre – 04 novembre 1934), Parigi, Société des Nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, vol. I, pp. 212-213

¹³² Motta, *La mostra del Tintoretto cit.*, p. 165

¹³³ Zaiotti, *Uno sguardo alla mostra cit.*

lasciata in vista¹³⁴. Come già anticipato trattando la mostra del Vecellio, al convegno spagnolo del 1934 l'utilizzo di stoffe alle pareti era stato sconsigliato; Barbantini invece continuò a privilegiare i tessuti pesanti alle pareti, con colori che, secondo le intenzioni del direttore, si sarebbero dovuti armonizzare con le tinte delle tele¹³⁵.

Per quanto riguarda l'illuminazione si attuarono dei piccoli accorgimenti per creare un effetto di luce omogenea all'interno delle varie sale¹³⁶, come ad esempio aprire alcune porte e chiuderne delle altre. Il più importante intervento di illuminazione in occasione dell'esposizione fu però messo in pratica alla Scuola Grande di San Rocco, ad opera di Mariano Fortuny y Madraso: si trattò di un sistema di luce artificiale diretta che utilizzava paraboloidi, attraverso i quali si generavano fasci di luce larghi e diffusi; la *Gazzetta di Venezia* scrisse che con il Louvre di Parigi questa sarebbe stata la seconda grande sede d'arte che avrebbe acquisito i migliori benefici dall'uso di una luminaria artificiale, allo stesso tempo riposante e solare¹³⁷. La prima prova dell'impianto fu svolta alla presenza dello stesso Fortuny il 23 aprile alle ore 21.00, a due giorni dall'inaugurazione della mostra¹³⁸.

Mariano Fortuny si interessò di pittura, fotografia, scenografia ed illuminotecnica. Fondamentale il suo apporto alle scene teatrali con l'invenzione della *Cupola* che permise di utilizzare una luce indiretta e diffusa, creando uno spazio atmosferico e unitario; importante apporto all'illuminotecnica, non solo teatrale, fu anche la tecnica del *Trasparente*: pezzi di stoffa, carta oliata o vetri dipinti da apporre sopra le fonti luminose. L'intervento a San Rocco non fu l'unico lavoro di illuminotecnica museale per Fortuny, si occupò anche dell'illuminazione delle opere di Carpaccio a San Giorgio¹³⁹.

¹³⁴ *Il re imperatore inaugurerà domani la mostra cit.*

¹³⁵ *ivi*

¹³⁶ Zaiotti, *Uno sguardo alla mostra cit.*

¹³⁷ *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 20 aprile 1937, p. 5

¹³⁸ *Il re imperatore inaugurerà domani la mostra cit.*

¹³⁹ Atti del convegno internazionale di studi, *La scena di Mariano Fortuny*, Padova – Venezia, 21/22/23 novembre 2013

Per un approfondimento sul tema dell'illuminotecnica di Fortuny si rimanda all'intervento di Cristina Grazioli, *Luce e atmosfera: estetica e prassi scenica*, al convegno del 2013.

Al convegno di Madrid si sostenne fortemente l'utilizzo di impianti artificiali da coordinare con l'illuminazione naturale, perché non si poteva considerare sufficiente l'uso esclusivo di un unico tipo di illuminazione. Si suggerì una sistemazione delle sorgenti luminose ai bordi, lungo le finestre, per avere così, sia con la luce naturale che con la luce artificiale, un unico luogo fonte di illuminazione; un sistema questo che in alcuni spazi museali avrebbe comunque dovuto affrontare il problema delle finestre laterali basse¹⁴⁰. Nel sistema ideato da Fortuny la luce artificiale proveniva dal basso, egli però non utilizzò il sistema del bordo incastrato nel muro, ma scelse di collocare i paraboloidi in corrispondenza delle opere. La presenza di elementi aggiuntivi in sala pose certamente il problema della collocazione, non solo per garantire una efficace illuminazione, ma anche per evitare che questi elementi creassero un intralcio al deflusso delle grandi masse di visitatori.

Anche per la mostra di Tintoretto vennero apportate delle piccole modifiche non invasive alla struttura di Palazzo Pesaro e dei suoi dintorni; come già in occasione della mostra tizianesca, venne ad esempio chiuso il rio che fiancheggiava l'edificio per facilitare l'accesso ai visitatori¹⁴¹.

Il costo del biglietto per l'ingresso alla mostra ammontava a lire 10, erano previste alcune riduzioni: per i possessori dei biglietti ferroviari a 6 lire, per i G.U.F. e gli iscritti al Sindacato di Belle Arti a 5 lire ed infine per i gruppi di almeno venti persone (o cinque persone se appartenenti a G.U.F o al Sindacato di Belle Arti) a 3 lire; la visita alla Scuola di San Rocco invece costava 4 lire, con la riduzione a 2 lire per i G.U.F e a una lira per le comitive, sempre secondo le restrizioni sopra citate; esisteva anche la possibilità di acquistare un biglietto cumulativo per l'esposizione a Palazzo Pesaro e per la Scuola Grande di San Rocco che costava 12 lire oppure con le riduzioni, sempre secondo le precedenti suddivisioni, rispettivamente a 8, 6 e 4 lire¹⁴². Per il 14 novembre, il giorno prima della chiusura ufficiale dell'esposizione, fu indetta la cosiddetta "giornata popolarissima" che prevedeva un abbassamento dei costi: i biglietti d'ingresso cumulativo per Ca' Pesaro e San Rocco venne venduto a 2 lire, il catalogo a 4 lire e una serie di

¹⁴⁰ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art cit.*, pp. 130-132

¹⁴¹ *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi cit.*

¹⁴² ivi

dodici cartoline a 50 cent. La chiusura della mostra, inizialmente prevista per il 4 novembre (come quella di Tiziano), venne posticipata al 15 novembre; l'enorme interesse suscitato dall'esposizione spinse il ministero delle Corporazioni ad autorizzare il Comune alla proroga¹⁴³.

L'esposizione rimase aperta quindi tutti i giorni dal 25 aprile al 15 novembre, festivi compresi, dalle ore 09.00 alle ore 18.00¹⁴⁴.

Anche per la mostra di Tintoretto si mise in moto una efficace macchina propagandistica e pubblicitaria, vennero coinvolte nuovamente le Ferrovie dello Stato che proposero delle riduzioni nei prezzi dei biglietti per Venezia: i biglietti rilasciati nel periodo dal 25 al 30 aprile, andata e ritorno, erano scontati del 50 % e avevano valenza di cinque giorni per percorrenze fino ai 200 chilometri e di dieci giorni per percorrenze maggiori; tale validità era prorogabile fino al raddoppio della validità di partenza, con un pagamento pari al 2 % del prezzo del biglietto per ogni giorno di proroga¹⁴⁵.

Anche per questa occasione furono stampati e distribuiti manifesti e cartoline, in vendita a Ca' Pesaro al prezzo di una lira. Per la mostra del Tintoretto il Comune di Venezia pubblicò anche alcuni numeri di una piccola rivista, edita dalle Officine Grafiche Carlo Ferrari, interamente dedicata all'esposizione. La pubblicazione di un periodico dedicato interamente a una mostra era una consuetudine per gli eventi nazionali, ad esempio a Venezia venne edito un mensile per l'esposizione nazionale artistica del 1887. Il primo numero della rivista dedicata alla mostra di Tintoretto¹⁴⁶ uscì nel febbraio 1937 e ospitò due importanti interventi inerenti l'artista: il primo redatto da Barbantini e dedicato a «la grandezza e la modernità» del Tintoretto¹⁴⁷, il secondo scritto da Lorenzetti e inerente il rapporto del Robusti con l'Aretino¹⁴⁸ (intervento questo che venne anche pubblicato tra le colonne della *Gazzetta di Venezia* il 25 marzo). Il direttore

¹⁴³ *La mostra del Tintoretto aperta fino al 15 novembre*, «Gazzetta di Venezia», XVI, 5 novembre 1937, p. 4

¹⁴⁴ *Mostra del Tintoretto*, «Gazzetta di Venezia», XV, 2 maggio 1937, p. 3

¹⁴⁵ *Vittorio Emanuele III re e imperatore inaugura stamane a Ca' Pesaro la mostra del Tintoretto*, «Gazzetta di Venezia», XV, 26 aprile 1937, pp. 1-2

¹⁴⁶ «La mostra del Tintoretto a Venezia», XV, n. 1, febbraio 1937

¹⁴⁷ *ivi*, pp. 2-6

¹⁴⁸ *ivi*, pp. 7-14

della mostra, nella parte conclusiva del suo testo, sottolineò l'importanza di questo tipo di eventi perché attraverso di essi Venezia compiva la sua missione civilizzatrice: essi accrescevano le conoscenze degli studiosi sui grandi artisti del passato, la cui arte, sosteneva, aveva saputo influenzare la Spagna, le Fiandre, l'Inghilterra e la Francia, facendo della civiltà italiana una guida per gli altri Paesi. La cultura italiana, secondo i principi ideologici del regime, era stata in passato modello a cui tutte le tradizioni culturali si erano uniformate. Dalle affermazioni di Barbantini però trapela una presunta superiorità della produzione artistica specificatamente veneziana, a cui la produzione degli altri Paesi si sarebbe ispirata; questo dimostra che il mito dell'italianità venne talvolta interpretato anche in chiave locale, tradendo quindi l'ideale nazionale.

I testi della rivista erano accompagnati da immagini delle opere esposte alla mostra, si trattava di fotografie dei Fratelli Alinari, di Anderson, Osvaldo Böhm e di Pietro Fiorentini. Altri più brevi interventi erano dedicati alla scelta della sede dell'esposizione, riproposta dopo la soddisfacente esperienza della mostra di Tiziano, e alle opere concesse in prestito dal Patriarca delle chiese veneziane¹⁴⁹. Interessanti infine le numerose pubblicità dedicate agli eventi dell'estate veneziana e a tutti i più importanti musei e gallerie della città (Gallerie dell'Accademia, civico museo Correr, la mostra delle Feste e delle Maschere a Ca' Rezzonico ...). Il fascicolo riproponeva gli stessi testi in quattro lingue: la parte centrale era scritta in italiano, c'erano poi le traduzioni in francese, tedesco e inglese; si stamparono infatti migliaia di copie sia per l'Italia sia per l'estero¹⁵⁰. Il secondo numero venne pubblicato il primo aprile e c'era anche la possibilità di riceverlo gratuitamente per posta (pagando semplicemente le spese postali), richiedendolo alla segreteria della mostra che aveva sede a Ca' Farsetti¹⁵¹.

Un'altra importante pubblicazione riguardò San Rocco. Mario Brunetti¹⁵² e Rodolfo Pallucchini si occuparono di compilare un lavoro utile anche per coloro

¹⁴⁹ *ivi*, pp. 15-16

¹⁵⁰ N. Barbantini, *La mostra di Tintoretto in una pubblicazione periodica*, «Gazzetta di Venezia», XV, 21 marzo 1937, p. 3

¹⁵¹ «La mostra del Tintoretto a Venezia» cit., p. 16

¹⁵² Mario Brunetti fu uno studioso di Venezia e delle sue vicende storico – artistiche. Tra le sue pubblicazioni: la guida al museo Correr del 1955, il testo *Venezia* pubblicato anche in inglese e tedesco nel 1956 (Brunetti Mario, *Venice*, New York, Skira, 1956) e *Venezia nella storia e nell'arte* del 1950 (Brunetti Mario, Lorenzetti Giulio, *Venezia nella storia dell'arte*, Venezia, Alfieri, 1950).

che non avevano mai studiato l'intervento di Tintoretto alla Scuola Grande. Brunetti delineò la storia di San Rocco, dell'edificio e dei rapporti del maestro con l'istituto, mentre Pallucchini sembrò voler accostare il pubblico all'arte di Tintoretto, trattando tutti gli elementi del suo stile; aggiunse interpretazioni personali ai risultati della critica più moderna, senza però voler affrontare i problemi di attribuzione (anche se per la prima volta si ritenne che i rombi del soffitto della sala grande superiore non fossero da attribuire al Tintoretto ma a Giuseppe Angeli, seguace del Piazzetta; autore studiato molto dal Pallucchini insieme ai "piazzetteschi"). Molte tele di San Rocco vennero per la prima volta edite in questa occasione, le illustrazioni che completavano il testo erano del celebre fotografo Anderson¹⁵³.

Il catalogo venne edito, come per le mostre precedenti, dalle Officine Grafiche Carlo Ferrari di Venezia. L'edizione uscita per l'inaugurazione fu un'edizione speciale e, differentemente da quella di Tiziano, corredata da decine di immagini fotografiche che riproducevano anche tutti i particolari delle opere. Il costo di questo catalogo ammontava a 15 lire¹⁵⁴ e ci furono sette edizioni¹⁵⁵. Venne anche pubblicata la versione economica (che nel mese di novembre venne messo in vendita a 3 lire) della quale ci furono due ristampe; il Comune dovette procedere infatti alla seconda stampa in seguito alla decisione del posticipo della chiusura. La nuova versione riassumeva efficacemente la mostra, anche se era meno ricca della prima; essa presentava quarantasei tavole raffiguranti le opere esposte e in copertina era riprodotto il famoso *Autoritratto* del museo del Louvre¹⁵⁶.

L'inaugurazione fu un evento di grande richiamo, soprattutto perché vide partecipare personaggi illustri tra i quali il Re e un componente del Direttorio nazionale, in rappresentanza del segretario del partito Michele Pascolato¹⁵⁷.

Al tema della Scuola di San Rocco Brunetti si interessò già prima della collaborazione con Pallucchini, pubblicò infatti un articolo dal titolo *Il tesoro della Scuola Grande di San Rocco a Venezia* tra le pagine della rivista «Dedalo» di Ugo Ojetti nel 1924 (anno IV, vol. III, p. 767)

¹⁵³ R. Protti, *Tintoretto a San Rocco*, «Gazzetta di Venezia», XV, 27 maggio 1937, p. 3

¹⁵⁴ *Il re imperatore inaugurerà domani la mostra cit.*

¹⁵⁵ *La mostra di Tintoretto si chiude cit.*

¹⁵⁶ *Una giornata popolare alla mostra di Tintoretto*, «Gazzetta di Venezia», XVI, 7 novembre 1937, p. 4

¹⁵⁷ *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi cit.*

La mostra di Tintoretto venne presentata in continuità con quella di Tiziano; secondo gli organizzatori, solo Tintoretto avrebbe potuto occupare degnamente, non uscendone sconfitto dal confronto, le stesse sale che due anni prima erano state occupate dal Vecellio. Tintoretto e Tiziano insieme rappresentavano quella pittura veneziana che venne descritta come la “scuola del mondo”, si sosteneva che essa fosse la fonte primaria da cui tutti i grandi artisti delle epoche successive avevano tratto impulso: dagli spagnoli El Greco, Velasquez e Goya; ai fiamminghi Rubens e Van Dyck; ai francesi, da Delacroix a Manet; dal romanticismo all'impressionismo d'oltralpe, per arrivare ai ritrattisti e paesisti inglesi del Settecento e dell'Ottocento¹⁵⁸.

Secondo Barbantini un segno della modernità di Tintoretto era proprio quell'incompiutezza di cui era stato spesso accusato. Per il direttore, contrariamente all'arte rinascimentale che seguiva i propri modelli, il Robusti suggeriva il senso della vita di quegli stessi modelli: se il Rinascimento era statico, ogni elemento fissato nella sua imperturbabile immobilità, nelle opere di Tintoretto non esisteva figura che fosse capace di rimanere ferma; Barbantini sosteneva che la pittura di Tintoretto fosse dinamismo e che per suggerire questo continuo senso di moto il quadro dovesse essere appena delineato, rapido e non elaborato lentamente. Trecento anni più tardi in Francia, sosteneva ancora il direttore, questi stessi concetti erano sembrati del tutto nuovi. Il riferimento è all'impressionismo francese dell'Ottocento, il cui modo di dipingere immediato con una tecnica rapida e senza ritocchi, era stato interpretato dalla critica come una assoluta novità e come volontà di rottura con gli insegnamenti dell'arte accademica; per Barbantini invece anche quel movimento aveva affondato le sue radici nell'arte cinquecentesca veneziana e nello specifico nel lavoro di Tintoretto. Barbantini sosteneva che nel tempo fosse dilagato un superficiale tintoretismo: tutti gli autori successivi al maestro veneziano erano stati influenzati sempre e solo dagli aspetti esterni, non dalle verità del suo insegnamento¹⁵⁹. Nel presentare l'esposizione il suo direttore si augurava quindi che questo grande artista potesse essere finalmente davvero compreso.

¹⁵⁸ Bucci, *Il grande pittore celebrato cit.*

¹⁵⁹ N. Barbantini, *Attualità del Tintoretto*, «Gazzetta di Venezia», XV, 22 aprile 1937, p. 3

Anche in questo caso, fondamentale nella presentazione della mostra, fu ribadire il rapporto dell'artista con Venezia per avvalorare la necessità di riportare il maestro nella sua patria città e per confermare la sua appartenenza alla "scuola del mondo". Si sottolineò la permanenza quasi continua del pittore in città (segnalando un' unica assenza: quella dovuta al viaggio a Mantova con le opere per i Gonzaga) e si ribadì il rapporto anche personale con Tiziano, riportando tra le colonne dei vari articoli qualche episodio raccontato dal Ridolfi¹⁶⁰. Guido Battelli¹⁶¹ disse che se si considerava la pittura come poesia muta allora Tiziano era l'epos di Omero e Tintoretto la tragedia di Eschilo; per Battelli l'arte di Tintoretto non lasciava tregua perché il fruitore partecipava sempre da attore in tutti i contesti delle opere, drammatici, vivi e turbinosi¹⁶². Tiziano fu visto come l'ultima voce della latinità, della classicità dell'umanesimo mentre Tintoretto fu visto come l'inizio dell'età moderna¹⁶³. Barbantini disse che quest'ultimo aveva trasgredito alcune leggi che prima di lui erano state considerate intoccabili, che il suo dinamismo furioso aveva offeso la compostezza dei canoni rinascimentali di Tiziano, ma che l'immortalità dei due grandi maestri aveva placato qualsiasi contesa. La grandezza del Robusti si palesava in modo più evidente e sublime accanto al Vecellio perché «il Rinascimento non poteva essere riassunto più divinamente che dalla conclusione che ne diede Tiziano. E perché l'arte moderna non poteva sortire dal sorriso di Dio un iniziatore più clamoroso e più virtuoso del

¹⁶⁰ Per esempio gli episodi in cui Ridolfi racconta che Tintoretto frequentò la bottega di Tiziano per appena dieci giorni; che Tiziano cacciò Tintoretto perché, ben compresa la grande dote dell'allievo, ne temette la concorrenza.

Si vedano gli episodi narrati negli articoli: Bucci, *Il grande pittore celebrato cit.*, Passarella, *La mostra del Tintoretto cit.*

¹⁶¹ Guido Battelli soggiornò in Portogallo dal 1930 al 1934 e si interessò di letteratura e arte portoghese. Battelli fu uno storico, si occupò con grande interesse dei rapporti e degli scambi culturali avvenuti tra Italia e Portogallo nel Quattrocento e spesso, nei suoi scritti, propone confronti tra la produzione italiana e quella iberica; interessanti ad esempio i riferimenti tra l'arte rinascimentale portoghese e il lavoro del Sansovino in Italia.

Apa Livia, *Guido Battelli e la cultura portoghese*, in *L'approccio italiano alla tradizione degli studi ispanici*, atti del congresso nel ricordo di Carmelo Samonà, (Napoli, 30-31 gennaio, 1 febbraio 1992), pp. 171-176

Se una parte consistente del lavoro di Battelli riguardò il Portogallo, non sono mancati i contributi agli studi italiani; citiamo qui a titolo esemplificativo la pubblicazione: *Tredici artisti: Giotto, l'Angelico, Piero della Francesca, Luca Signorelli, il Sodoma, il Parmigianino, il Correggio, il Tintoretto, Rubens, Grunewald, el Greco, Velasquez, Valdes Leal*, Firenze, Brabera, 1938

¹⁶² G. Battelli, *La mostra di Tintoretto a Palazzo Pesaro*, «Salsomaggiore illustrata», XXXII, n. 8, agosto 1937, pp. 1-8, p. 5

¹⁶³ Passarella, *La mostra del Tintoretto cit.*

Tintoretto»¹⁶⁴. In quest'affermazione è racchiuso un concetto fondamentale della ricostruzione storiografica di Barbantini: la convinzione che tutta l'arte moderna, a partire dall'impressionismo francese, avesse trovato origine dalla produzione rinascimentale veneziana.

Altro confronto proposto nei testi di presentazione alla mostra fu quello con Michelangelo: si sostenne l'ammirazione del Tintoretto per il Buonarroti, per il senso plastico della forma scolpita anche nei suoi disegni; venne definito il "Michelangelo della scuola veneta" e si disse che San Rocco aveva un unico possibile paragone: la Sistina¹⁶⁵. Un aneddoto, probabilmente una diceria, raccontava che sul muro del suo studio il pittore veneziano avesse scritto la sua personale formula artistica: "il disegno di Michelangelo et il colorito di Tiziano" e Tintoretto seppe davvero riassumere questa antitesi, secondo il giornalista Vincenzo Bucci, perché accordò i due elementi per mezzo della luce, nella luce iniziò la novità di Tintoretto¹⁶⁶.

La mostra nacque per celebrare davanti a una moltitudine di persone la grande arte del pittore veneziano, radunando i capolavori più belli e più importanti nella sua città natale. L'esposizione, secondo gli intenti dei suoi organizzatori, sarebbe stata l'occasione per ammirare le opere del Tintoretto in una nuova e più favorevole condizione: tolte da luoghi poco visibili e ripulite dai rifacimenti e dalle aggiunte che nei secoli le avevano deturpate¹⁶⁷.

Lo scopo principale dell'esposizione, sul quale il suo direttore insistette molto, fu permettere per la prima volta agli studiosi e al grande pubblico di conoscere Tintoretto; del maestro, scriveva Barbantini «abbiamo piuttosto un senso panico che una conoscenza esatta, e sui caratteri e sulle leggi dell'arte sua le cognizioni e le idee sono per ora incomplete e approssimative»¹⁶⁸. Secondo Barbantini mai nella storia il Robusti fu davvero compreso: come si è già detto, la presunta incompiutezza dei suoi lavori non si accordò con il suo tempo e i suoi contemporanei furono spiazzati dalla sua arte. Seguì il Seicento, il secolo in cui

¹⁶⁴ Barbantini, *La mostra del Tintoretto in una pubblicazione periodica cit.*

¹⁶⁵ Bucci, *Il grande pittore celebrato cit.*

¹⁶⁶ ivi

¹⁶⁷ *La mostra del Tintoretto*, catalogo della mostra cit.

¹⁶⁸ Barbantini, *La Mostra del Tintoretto*, in G. Damerini cit., p. 53

Tintoretto conobbe la sua fortuna, ma al di là di elogi e plausi, secondo il direttore, nessuno era riuscito ad andare oltre giudizi generici e vacui. Al Settecento i lavori di Tintoretto apparvero cupi ed intricati, lontani da quella serenità che si ritrovò invece in Veronese. Infine l'Ottocento, la pittura di quel secolo, secondo Barbantini, dovette moltissimo al Robusti, non perché si fosse sviluppata una conoscenza approfondita della sua arte, ma per quel tanto della sua verità che si era ormai diffuso e naturalizzato nelle menti e nelle mani degli artisti, senza che questi ne conoscessero però la sorgente originaria¹⁶⁹.

La mostra quindi volle "rivendicare la gloria" di questo artista e del suo genio che seppe aprire nuove strade e nuovi orizzonti¹⁷⁰; a Tintoretto e ai grandi maestri del Cinquecento veneziano, come si è visto, si attribuiva il merito di aver gettato le basi di molti sviluppi successivi dell'arte pittorica.

Proprio in riferimento alla volontà di rievocare e glorificare la grande produzione artistica veneziana del Cinquecento, il direttore delle esposizioni di Tiziano e Tintoretto nel catalogo della seconda scrisse: «abbiamo fatto sì che due anni fa Tiziano, con il suo genio e la sua gloria, tornasse a passare su questa terra e sostasse in mezzo a noi. Seguendo lo stesso sistema, rievochiamo questa volta il Tintoretto; tra due anni, se Dio vorrà, rievocheremo Paolo Veronese»¹⁷¹.

La proposta per la mostra del 1939, anticipata in modo così eclatante da Barbantini, non fu però data subito per scontata: dopo l'esposizione del 1937 si parlò ampiamente della necessità di chiudere il ciclo iniziato con Tiziano e Tintoretto, rievocando il terzo grande maestro della pittura veneziana di XVI secolo, ma si propose anche di interrompere la rassegna cinquecentesca per considerare altri importanti periodi storici. Si ipotizzò ad esempio una mostra monografica dedicata a Bellini oppure una mostra dedicata a Giambattista Tiepolo, con la possibilità, per quest'ultimo, di considerare due ipotetiche sedi distaccate dell'esposizione: l'arciconfraternita di Santa Maria del Carmine e la villa vicentina dei conti Valmarana¹⁷². Alla fine il progetto che venne messo in

¹⁶⁹ *ivi*, pp. 55-61

¹⁷⁰ Motta, *La mostra del Tintoretto cit.*, p. 163

¹⁷¹ *La mostra del Tintoretto*, catalogo della mostra *cit.*

¹⁷² *La mostra del Tintoretto si chiude cit.*

opera fu quello iniziale, con l'esposizione dedicata a Paolo Veronese si sarebbe concluso il ciclo di esposizioni dedicate alla scuola veneziana del Cinquecento¹⁷³.

La mostra ebbe un enorme successo, fu visitata da molte personalità illustri italiane e non: lo stesso Mussolini, che vi accompagnò anche il cancelliere austriaco; la principessa Maria di Savoia, i duchi di Genova e d'Aosta, il principe di Piemonte e il conte di Torino, il figlio e la madre del presidente Roosevelt; Alfonso di Spagna, fratello di Franco e il ministro Bottai; oltre a studiosi, giornalisti e direttori provenienti da tutto il mondo. L'afflusso di pubblico in generale fu numericamente notevole, stando ai dati pubblicati nei giornali locali, si calcolarono 250.000 visitatori a pagamento, 30.000 esemplari del catalogo venduti e circa mezzo milione di cartoline acquistate¹⁷⁴; in una domenica e un lunedì di fine maggio solo a Ca' Pesaro entrarono 1531 persone, senza considerare gli accessi a San Rocco¹⁷⁵. Stando ai dati diffusi dalla stampa, per la mostra di Tiziano si era calcolata una media di 800 visitatori al giorno¹⁷⁶, il che significa che all'esposizione del Vecellio c'era stata un'affluenza minore; probabilmente l'aggiunta di una sede esterna come San Rocco ha incentivato i visitatori ma potrebbe anche essere dipeso dal fatto che si trattava della seconda esposizione, per la quale erano già state create aspettative in occasione proprio della prima monografica.

La mostra ebbe un riscontro molto positivo sulla stampa. Ciò che colpì davvero furono le opere di questo artista che fu capace, secondo il giornalista Enrico Motta, di esprimere la tragedia e l'idillio, la colpa e la redenzione, la sofferenza e l'estasi, l'anima stessa degli uomini e delle folle; una esposizione che stupì, scrisse ancora Motta in *Ateneo Veneto*, «perché si ha la misura delle altezze a cui può giungere un genio, dell'immensità di spazio che egli può abbracciare»¹⁷⁷.

Le opere poterono essere ammirate e studiate sotto una nuova luce; uscite dalle chiese, esse restituivano agli occhi di osservatori e studiosi i loro rapporti tonali,

¹⁷³ Passarella, *La mostra del Tintoretto cit.*

¹⁷⁴ *La mostra del Tintoretto si chiude cit.*

¹⁷⁵ *La crescente affluenza del pubblico alla mostra del Tintoretto*, «Gazzetta di Venezia», XV, 26 maggio 1937, p. 4

¹⁷⁶ G. De Logu, *Mostra di Tiziano*, «Emporium», vol. LXXXI, n. 486, 1935, pp. 364-381

¹⁷⁷ Motta, *La mostra del Tintoretto cit.*, p. 163

le loro preziosità cromatiche e i loro drammatici chiaroscuri. Per le tele provenienti da musei o gallerie, dove erano normalmente visibili in sale bene illuminate, la mostra offrì l'occasione di godere nuovamente di queste opere già note in tutto il loro splendore ma questa volta affiancate ad altri lavori importanti del maestro¹⁷⁸. Si apprezzò l'esposizione per quanto di non conosciuto e non aspettato essa rivelò ma anche per ciò che aggiunse a quel che già si conosceva sull'artista veneziano¹⁷⁹, ad esempio uno dei problemi importanti che la mostra risollevò appieno fu quello cronologico. L'esposizione, con la raccolta di tante opere dell'artista una accanto all'altra, offrì nuovi elementi di studio e considerando la portata del problema ogni piccolo apporto sicuro avrebbe potuto costituire un elemento di non trascurabile importanza, come spiegò Giulio Lorenzetti in un articolo su *Ateneo Veneto*¹⁸⁰, in cui ricostruì la vicenda della decorazione pittorica commissionata a Tintoretto dell'antico organo della chiesa di Santa Maria del Giglio (Santa Maria Zobenigo), del quale erano presenti in mostra le tele con i quattro evangelisti¹⁸¹.

La mostra fu un monumento alla gloria di Tintoretto. Secondo Guido Battelli quel che il Tintoretto avrebbe desiderato per la celebrazione della sua arte era una folla

¹⁷⁸ Zaiotti, *Uno sguardo alla mostra cit.*

¹⁷⁹ *La crescente affluenza del pubblico cit.*

¹⁸⁰ G. Lorenzetti, *Una nuova data sicura nella cronologia tintoretiana*, «Ateneo Veneto», CXXVIII, vol. 122, n. 1, 1937, pp. 129-137

¹⁸¹ Mary Pittalunga in un volume dedicato al Tintoretto datò le tele con i quattro evangelisti dell'antico organo di Santa Maria del Giglio al 1552, sulla base di un documento da lei ritrovato nell'archivio della chiesa stessa; questa notizia venne data per certa da tutti gli studiosi, compreso Barbantini che la riportò nel catalogo della mostra del 1937. Successivamente però emerse un secondo documento, datato 6 marzo 1557, in cui il committente Giulio Contarini intimava Tintoretto di ultimare il lavoro entro il 22 del mese, pena la restituzione degli acconti ricevuti e il completamento delle tele a sue spese, a cinque anni dalla commissione quindi l'artista non aveva ancora portato a termine il lavoro. Non si trovarono altri documenti successivi che attestassero un eventuale rimborso da parte del Robusti e si suppose quindi che le tele fossero state portate a compimento dallo stesso Tintoretto, ma allora la data a cui le tele si dovevano riferire non era il 1552, anno della stipula del primo contratto, ma il 1557.

(Per un'indagine più approfondita sulla questione si rimanda alla già citata pubblicazione di Lorenzetti in «Ateneo Veneto»).

Negli anni Trenta la Pittalunga pubblicò diversi testi inerenti l'arte rinascimentale: del 1929 sono *La pittura italiana del Quattrocento* (Firenze, Nemi) e *L'incisione italiana del Cinquecento* (Milano, Hoepli); del 1934 è *L'architettura italiana del Quattrocento* (Firenze, Nemi) e di quattro anni dopo *La scultura italiana del Quattrocento* (Firenze, Nemi); nello stesso anno pubblicò anche il primo dei due volumi dedicati alla pittura italiana del Cinquecento (Firenze, Nemi), il secondo uscì nel 1946.

di persone che, accorrendo per ammirare le sue opere, lo avrebbe fatto vivere in eterno. «Questo gli ha dato Venezia con la solenne odierna consacrazione. La fama del Tintoretto esce da questa mostra centuplicata e il suo nome può essere oggi pronunciato senza esagerazione accanto a quello di Michelangelo»¹⁸².

Altro aspetto molto apprezzato dalla critica fu l'allestimento della mostra e l'ordinamento delle opere; a tal punto che alcuni preposti del museo del Louvre, giunti a Venezia per visitare l'esposizione di Ca' Pesaro, manifestarono l'intenzione di aprire l'estate successiva una mostra di opere del Tintoretto in due sale dell'importantissimo museo parigino e proposero a Nino Barbantini di curarne l'allestimento¹⁸³. L'esposizione di Tintoretto non venne organizzata, nel 1938 al Louvre si allestì una mostra dedicata alla pittura inglese di XVIII – XIX secolo.

IV.4

Rodolfo Pallucchini e la mostra di *Veronese*

Dal 25 aprile al 04 novembre 1939 venne aperta al pubblico la mostra monografica dedicata a Paolo Veronese nelle sale di Ca' Giustinian. Il presidente dell'esposizione fu il podestà di Venezia conte Giovanni Marcello e il direttore fu Rodolfo Pallucchini.

Egli fu un importante studioso di storia dell'arte veneta, in particolare di quelle che considerò le due anime della pittura veneziana: quella rinascimentale e quella che volse in senso manieristico, in seguito alla crisi di Tiziano e all'influenza toscana. Diede ai suoi studi un'impostazione filologica; con le sue ricerche sui grandi artisti veneziani tracciò dei percorsi ancora utili per un approccio a questi argomenti, sempre aperti al dibattito critico. Grande fiducia in questo senso egli ripose nelle mostre d'arte, soprattutto monografiche, che riassumevano con continuità spaziale e temporale l'intero mondo creato dall'artista¹⁸⁴. Altro

¹⁸² Battelli, *La mostra di Tintoretto cit.*, p. 8

¹⁸³ *La mostra del Tintoretto si chiude cit.*

¹⁸⁴ Rossi Paola, *Le "due anime" della pittura veneziana del Cinquecento*, in *Una vita per l'arte veneta*, atti di una giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini a cura di G. M. Pilo, (Venezia, auditorium Santa Margherita dell'Università Ca' Foscari, 10 novembre 1999), Monfalcone, Edizioni Della Laguna, 2001, pp. 59-64, pp. 59-60

fondamentale strumento di studio per Pallucchini fu il restauro; nei suoi scritti egli registrò con grande attenzione critica molti di questi lavori, considerati mezzi imprescindibili per una migliore lettura dell'opera e in alcuni casi unici strumenti che la rendessero possibile. Infine gli studi di Pallucchini non prescindevano mai dalla considerazione delle fonti critiche del passato e del presente, evidenziava pregi e difetti di tutti gli apporti che avevano contribuito a determinare la fortuna critica di un'opera o di un'artista¹⁸⁵.

Tra gli scritti di Pallucchini più importanti ci sono le pubblicazioni relative alla pittura veneziana del Cinquecento, due volumi editi per la prima volta nel 1944¹⁸⁶, dove gettò le basi per quell'indagine delle due anime pittoriche veneziane a cui si è accennato in precedenza; la novità del testo consisteva nell'aver considerato anche la produzione di terraferma e le tradizioni di altri territori legati a Venezia. Nonostante il testo costituisca un contributo molto importante agli studi storici di quel periodo, lo stesso Pallucchini negli anni Ottanta si ravvide su alcune attribuzioni che quarant'anni prima aveva dato per scontate. Negli decenni successivi Pallucchini si occupò anche di pittura veneziana del Settecento, del Trecento e del Seicento. Nel 1950 pubblicò il testo *La giovinezza di Tintoretto*¹⁸⁷, che svelò alcuni tratti stilistici e di gusto dell'artista e che da allora costituisce un punto di riferimento importante per la ricerca storico critica su quest'autore¹⁸⁸.

L'avventura veneziana di Pallucchini iniziò il 16 aprile 1939, quando venne trasferito alla soprintendenza alle Gallerie del Veneto; dopo pochi anni ricoprì il posto lasciato vacante da Barabantini di direttore delle Belle arti e Istruzione, il ruolo affidatogli consisteva nella vigilanza sui musei, sulle gallerie e su tutti gli enti artistici, culturali e scolastici del Comune¹⁸⁹.

Nel periodo in cui si occupò della mostra di Veronese, ricopriva il ruolo di funzionario della Direzione generale delle Antichità e delle Belle Arti di Venezia.

¹⁸⁵ *ivi*, pp. 61-62

¹⁸⁶ Pallucchini Rodolfo, *La pittura veneziana del Cinquecento*, Novara, De Agostini, 1944

¹⁸⁷ Pallucchini Rodolfo, *La giovinezza di Tintoretto*, Milano, Guarnati, 1950

¹⁸⁸ Rossi, *Le "due anime" della pittura veneziana del Cinquecento cit.*, pp. 61 e 63

¹⁸⁹ Nepi Scirè Giovanna, *Rodolfo Pallucchini funzionario di soprintendenza*, in *Una vita per l'arte veneta*, atti di una giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini a cura di G. M. Pilo, (Venezia, auditorium Santa Margherita dell'Università Ca' Foscari, 10 novembre 1999), Monfalcone, Edizioni Della Laguna, 2001, pp. 105-107, p. 105

Nel suo lavoro per l'esposizione venne affiancato anche da una commissione consultiva, composta da Nino Barbantini, Italice Brass, Giuseppe Fiocco, Gino Fogolari, Ferdinando Forlati, Roberto Longhi, Giulio Lorenzetti e Vittorio Moschini. Vennero infine nominati, con approvazione del ministero degli esteri, alcuni commissari utili alla promozione degli accordi internazionali: per l'Inghilterra venne nominato Tancred Borenius dell'università di Londra, per la Francia René Huyghe, conservatore capo del Dipartimento delle pitture del museo del Louvre, per gli Stati Uniti W. R. Valentiner, direttore dell'Institute of Art di Detroit, per la Germania invece il commissario venne nominato direttamente dal Reich¹⁹⁰.

Il numero delle opere esposte ammontava a 106, di cui 90 erano quadri e 16 disegni¹⁹¹, un numero notevole se si considera che c'erano pochissimi disegni superstiti del Veronese¹⁹². Anche in questo caso una parte considerevole di opere proveniva dalle chiese veneziane, fu il patriarca Adeodato Piazza a concedere i prestiti dopo un'accuratissima selezione da parte degli organizzatori della mostra¹⁹³. Dalla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo arrivò *l'Adorazione dei pastori* della cappella del Rosario (prima era parte del soffitto della chiesa veneziana dell'Umiltà delle Zattere); dalla chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti, la *Crocifissione*; dalla chiesa del Redentore pervenne il *Battesimo di Cristo*; mentre dalla chiesa di San Barnaba, la *Sacra famiglia e San Giovannino* (già esposta alla mostra dei capolavori italiani di Londra del 1930); arrivarono poi *San Pantaleone che risana un fanciullo* dall'omonima chiesa e i *Tre Santi* dalla chiesa di San Giacomo dell'Orio¹⁹⁴. Furono esposte anche opere provenienti dal Palazzo Ducale: le *Allegorie* della sala del consiglio dei Dieci, *l'Apoteosi di Venezia*, *Venezia dominatrice tra Giustizia e Pace*, la *Virtù che debella il peccato*, la *Punizione del falsario*, la *Gioventù e la Vecchiaia*, *Giunone che versa i suoi doni su Venezia* e il *Ratto d'Europa*. Le Gallerie dell'Accademia, dirette ancora da

¹⁹⁰ *La mostra di Paolo Veronese a Venezia*, «Le arti» Notiziario, I, n. 3, febbraio – marzo 1939, p. 2

¹⁹¹ *La mostra del Veronese verso la chiusura*, «Gazzetta di Venezia», XVIII, 29 ottobre 1939, p. 5

¹⁹² E. Motta, *La gloria del Veronese a Ca' Zustinian*, «Ateneo Veneto», vol. 126, n. 3, settembre 1939, pp. 136-138, p. 138

¹⁹³ *La mostra del Veronese verso la chiusura cit.*

¹⁹⁴ *Le chiese del Veneto per la mostra del Veronese*, «Gazzetta di Venezia», XVII, 6 aprile 1939, p.

Fogolari, concessero la *Battaglia di Lepanto*, *San Francesco che riceve le stimmate*, *Venezia tra Ercole e Cerere*; infine dalla Marciana pervennero i tondi rappresentanti la *Musica*, la *Geometria*, l'*Aritmetica* e l'*Onore*. Arrivarono opere anche da altre parti del Veneto: dalla Pinacoteca di Vicenza, la *Madonna con il Bambino*, *Santa martire* e *San Pietro*; dal Museo civico di Padova, l'*Annunciazione* (delle portelle dell'organo della demolita chiesa della Misericordia della città) e il *Martirio dei Santi Primo e Feliciano*; infine dal Museo di Castelvecchio di Verona, la pala *Bevilacqua Lazise* e la *Deposizione*.

Parteciparono all'esposizione anche molte altre città d'Italia, tra le quali Firenze, Milano e Roma. Dalla galleria degli Uffizi arrivarono l'*Annunciazione* e il *Martirio di Santa Giustina*; mentre dalla Galleria Palatina, il ritratto di *Gentiluomo seduto* e il *Battesimo di Cristo*; la Pinacoteca di Brera, fino all'anno dell'esposizione veronesiana diretta da Antonio Morassi, prestò *Gesù nell'Orto* e il *Battesimo di Cristo*; dalla capitale arrivarono la *Predica del Battista* e la *Predica di Sant'Antonio ai pesci* della Galleria Borghese, allora diretta da Aldo De Rinaldis¹⁹⁵, mentre dalla Galleria Capitolina arrivarono la *Pace* e la *Speranza*¹⁹⁶.

Nonostante le grandi difficoltà connesse alla situazione politica internazionale, che ormai si stava preparando ad un secondo conflitto mondiale, Venezia riuscì ad ottenere per la sua mostra importanti opere provenienti da diversi Paesi stranieri. Considerevole fu l'apporto dal mondo tedesco, anche se in Germania vigeva una norma che impediva alle opere dei musei statali di uscire dal territorio, salvo per casi eccezionali e con autorizzazione concessa personalmente da Hitler. Per la

¹⁹⁵ Aldo De Rinaldis arrivò a Roma nel 1930, negli anni precedenti era stato molto attivo nella vita culturale napoletana, aveva stretto rapporti personali con importanti personaggi del mondo culturale nazionale, come Benedetto Croce. Arrivato nella capitale, iniziò sin da subito a collaborare con la soprintendenza alle Gallerie e nel 1934 divenne direttore della Galleria Borghese, ruolo che ricoprì fino al 1948.

In questo periodo curò la nuova edizione del catalogo e si dedicò alla risistemazione dell'allestimento. Sfolì il numero di opere esposte e raggruppò le rimaste per scuole, alle pareti utilizzò velluti scuri e tende per favorire la concentrazione dello spettatore.

Le collezioni della Galleria Borghese, a cura di S. Staccioli e P. Moreno, Milano, Rizzoli, 1981 (collana *I grandi musei*, Touring Club Italiano)

Bernardini Gabriella, *De Rinaldis Rinaldo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, vol. 39

¹⁹⁶ *Mostra di Paolo Veronese*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, (Venezia, Ca' Giustinian, 25 aprile – 04 novembre 1939), Venezia, Libreria Serenissima, 1939

mostra di Veronese si ottenne questa concessione, che fu letta come «simpatico gesto di amicizia verso il popolo italiano»¹⁹⁷; determinante in queste operazioni fu comunque l'operato dell'ambasciatore italiano a Berlino, Bernardo Attolico¹⁹⁸. Dal gabinetto dei disegni del Museo di Berlino arrivarono uno *studio per armatura*, uno *studio per le Nozze di Cana*, e un disegno della *Vergine che appare a due Santi*; dalla *Gemaldegalerie* di Dresda arrivò la *Resurrezione di Cristo*; il *Kunsthistorisches museum* di Vienna¹⁹⁹ prestò *Lucrezia in atto di darsi la morte*, *Agar e Ismaele nel deserto* e *Ercole saettante Nesso che rapisce Dejanira*²⁰⁰. Altro importante apporto straniero fu quello americano, ad esempio dal Museo di Boston arrivarono a Venezia *Diana e Atteone*, *Atalanta e Meleagro*, *Olimpo e Venere e Giove*. L'Inghilterra ancora una volta si astenne, come aveva già fatto in precedenza per le mostre di Tiziano e Tintoretto, ma da Londra arrivarono comunque due opere: una dell'ambasciata italiana, *Venere e Marte*, e l'altra appartenente a una collezione privata, il ritratto di *Gentiluomo seduto* del Conte di Harewood²⁰¹. Neppure la Spagna partecipò all'esposizione dedicata al Veronese nonostante lo sforzo del direttore Rodolfo Pallucchini che nel giugno dello stesso anno si recò a Ginevra, in occasione della mostra dei capolavori del Prado allestita al Museo d'Arte e Storia, sperando di ottenere qualche prestito²⁰².

Due importantissime opere del Veronese non furono concesse all'esposizione, principalmente a causa delle grandi dimensioni che avrebbero comportato abbondanti spese ed eccessivi rischi nelle operazioni di trasporto e allestimento, si tratta della *Cena in casa Levi* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e della

¹⁹⁷ *Il Führer concede il prestito di tutte le opere richieste*, «Corriere della sera», XVII, 14 aprile 1939, p. 5

¹⁹⁸ *L'imponente gruppo di capolavori concessi alla mostra del Veronese dai musei tedeschi*, «Gazzetta di Venezia», XVII, 14 aprile 1939, p. 5

¹⁹⁹ Dal 1939 le opere del museo vennero tolte dalla loro sede e nascoste in parte nelle saline di Altaussee, da dove tornarono alla fine del conflitto illese. L'edificio del museo invece venne ripetutamente colpito tanto da non poter essere riaperto al pubblico per alcuni anni.

Le collezioni del Kunsthistorisches museum Vienna, a cura di G. J. Kugler, Milano, Rizzoli, 1981 (collana *I grandi musei*, Touring Club Italiano)

²⁰⁰ *L'imponente gruppo di capolavori concessi cit.*

²⁰¹ *Mostra di Paolo Veronese*, catalogo della mostra cit.

²⁰² Nepi Scirè Giovanna, *Rodolfo Pallucchini, funzionario di soprintendenza*, in *Una vita per l'arte veneta* atti di una giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini, a cura di G. M. Pilo, (Venezia, 10 novembre 1999), Monfalcone, Edizioni Della Laguna, 2001, pp. 105-108, p. 107

Cena del museo del Louvre di Parigi; comunque degnamente sostituite dalla *Cena in casa di Simone* della Galleria Sabauda²⁰³ di Torino, presente alla mostra²⁰⁴.

Erano considerate sedi distaccate della mostra due templi dell'arte veronesiana: la chiesa di San Sebastiano, che per l'occasione fu ristrutturata dalla soprintendenza dei Monumenti, e la villa Barbaro di Maser, anch'essa riordinata e visibile tre volte alla settimana per gentile concessione della contessa Marina Volpi (la villa apparteneva infatti alla famiglia dei conti Volpi di Misurata)²⁰⁵. Si sarebbe potuto considerare una sede distaccata della mostra anche il Palazzo Ducale di Venezia, esso avrebbe potuto costituire, secondo Calzini, una chiave di lettura interessante della pittura aulica e di commissione del Veronese²⁰⁶.

Alcune delle tele esposte a Ca' Giustinian in occasione della mostra vennero restaurate, i lavori consistettero prevalentemente in operazioni di pulizia e reintegro e furono curati dalla soprintendenza delle Gallerie di Venezia. Tra le opere restaurate ci furono il *Crocifisso* della chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti, il *Battesimo di Cristo* della chiesa del Redentore e l'allegoria di *Venezia tra Ercole e Cerere*²⁰⁷. Pallucchini pubblicò anche un articolo dedicato proprio al tema dei *Restauri veronesiani*, dove spiegò il lavoro del restauratore Mauro Pelliccioli e dei suoi collaboratori, chiarendone criteri, scelte e risultati ottenuti. Il direttore era convinto che il lavoro di restauro corrispondesse ad uno scopo preciso delle esposizioni temporanee: offrire la possibilità di un «ripensamento critico», partendo da «nuove e più sicure basi»²⁰⁸. Pelliccioli

²⁰³ Il posto lasciato vacante in seguito al trasferimento di Guglielmo Pacchioni ad Ancona venne ricoperto per un breve periodo dall'archeologo Giocacchino Mancini, al quale succedette Carlo Aru. Uomo dai molteplici interessi, ampliò il suo campo d'indagine e d'azione anche all'architettura, ben presto però dovette affrontare l'annoso problema della salvaguardia delle opere a causa dell'incombere del secondo conflitto mondiale.

Galleria sabauda Torino, «Officine internazionali. Quaderni MAE – MIBAC», n. 1, febbraio 2009

²⁰⁴ G. Battelli, *La mostra del Veronese a Venezia*, «Salsomaggiore illustrata», XXXIV, n. 2 speciale estivo, 15 luglio 1939

²⁰⁵ *La mostra di Paolo Veronese a Venezia cit.*

²⁰⁶ R. Calzini, *Paolo Veronese pittore di Venezia dominante e trionfante*, «Il popolo d'Italia», XVII, 25 aprile 1939, p. 3

Raffaele Calzini si laureò in giurisprudenza ma sviluppò subito un vivo interesse per l'arte e la letteratura. Fu molto attivo nella vita culturale milanese, per oltre un trentennio fu redattore per il *Corriere della sera* ma collaborò anche con molte altre riviste e giornali.

Del Beccaro Felice, *Calzini Raffaele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1974, vol. 17

²⁰⁷ *Restauri di opere del Veronese*, «Gazzetta di Venezia», XVIII, 30 novembre 1939, p. 3

²⁰⁸ R. Pallucchini, *Restauri veronesiani*, «Le arti», I, n. V, ottobre – novembre 1939, pp. 26-31

dichiarò che le principali operazioni consistevano nella «revisione delle opere da esporre, con restauri anche radicali, rimozioni di ridipinture e poi foderature, puliture dove era il caso. Insomma, si faceva una revisione generale delle pitture esposte»²⁰⁹.

Le opere scelte per la mostra furono selezionate con l'intento di rappresentare il meglio dell'attività artistica di Paolo Veronese in modo che le fasi principali del suo lavoro fossero evidenziate da modelli esemplari. In particolare si intendeva rappresentare l'evoluzione del suo operato considerando il periodo della giovinezza, momento culminante con il ciclo di San Sebastiano, della maturità, rappresentato dalla serie di affreschi di villa Maser, e del tramonto, espresso in modo sublime dalle opere di Palazzo Ducale e dalle piccole scene profane²¹⁰. Le opere esposte avrebbero dovuto essere tutte di indiscussa autenticità secondo quel criterio rigorosamente scientifico che il ministero dell' Educazione nazionale pretese per l'esposizione²¹¹.

La sede della mostra di Veronese fu diversa da quella scelta per le esposizioni di Tiziano e Tintoretto, non si ritenne conveniente allestirla a Ca' Pesaro perché la Galleria d'arte moderna era stata da poco riordinata²¹². Ca' Giustinian era un

²⁰⁹ Intervista di Antonio Boschetto a Mauro Pellicoli. Rinaldi Simona, *Memorie al magnetofono. Mauro Pellicoli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze, Edifir, 2014, pp. 80-81

²¹⁰ Motta, *La gloria del Veronese cit.*, p. 136

²¹¹ *Mostra di Paolo Veronese*, catalogo della mostra cit.

²¹² Per le mostre di Tiziano e Tintoretto a Palazzo Pesaro si erano fatti dei lavori di riadattamento che, per riportare quegli ambienti all'originario aspetto, bisognava disfare. Si intendeva tornare alle grandi pareti di intonazione chiara e ai locali non ingombri da framezzi e cavalletti, il nuovo ordinamento avrebbe dovuto disporre le opere con opportune pause e nella miglior luce possibile.

Il 15 luglio 1938 il soprintendente Gino Fogolari comunicò al ministero che il professor Rodolfo Pallucchini aveva compiuto l'ordinamento della Galleria internazionale d'arte moderna e che ne aveva pubblicato il catalogo. Per l'allestimento del primo piano, dedicato alle pitture moderne veneziane, Pallucchini si rifecce al precedente ordinamento ideato da Lorenzetti; per il secondo piano, dove era stata esposta la Galleria internazionale d'arte moderna (unica in Italia dopo la cessione a Venezia delle opere straniere della Galleria nazionale di Villa Giulia a Roma), Pallucchini dovette essere più originale: in alcune stanze, come quelle dedicate a Belgio e Ungheria, grazie all'abbondanza delle opere disponibili per ciascun indirizzo, ottenne dei raggruppamenti interessanti, in altre, per esempio in quella francese, dovendosi servire perlopiù di dipinti di artisti minori seguaci di più grandi maestri, fece emergere i capolavori di questi ultimi. Fogolari apprezzò molto il lavoro di Pallucchini, tanto da considerarlo di primaria importanza per l'arte contemporanea, dalla cui conoscenza e giusto apprezzamento gli studi dell'arte non potevano più prescindere.

Nepi Scirè, *Rodolfo Pallucchini funzionario cit.*, p. 106

palazzo altrettanto nobile, collocato in una posizione centralissima, vicino alla bocca di piazza San Marco, e soprattutto modernamente attrezzato²¹³. Esso era dotato di impianti di condizionamento della temperatura e dell' aereazione e di un sistema di illuminazione studiata in base alle ultime esperienze²¹⁴.

Già a partire dal convegno di Madrid si trattò il tema dell'adeguamento delle condizioni atmosferiche di un edificio alle esigenze museali. I problemi di adattamento della temperatura, di diminuzione del contenuto di vapore acqueo e della quantità di polvere e di altre impurità avrebbero potuto essere risolti da installazioni meccaniche moderne, garantendo condizioni atmosferiche stabili e perenni; tutto questo però si sarebbe potuto realizzare nel caso di edifici appositamente costruiti o adattati all'inserimento di queste moderne installazioni. Il problema delle condizioni atmosferiche in rapporto a un edificio che veniva utilizzato come galleria d'arte, si riassunse negli atti del convegno in cinque fattori fondamentali: l' influenza esercitata sulla conservazione degli esemplari dalla variazione di temperatura e umidità, il trattamento applicato agli oggetti per la loro conservazione, il divario ammissibile tra le condizioni delle diverse sale espositive, il rapporto tra questo divario e l'agio del visitatore e la concezione delle installazioni in termini di design. Nella gestione di tutti questi aspetti era ritenuta necessaria la collaborazione del direttore del museo con figure professionali quali architetti e ingegneri²¹⁵.

Palazzo Giustinian, da poco ripristinato insieme al vicino Ridotto, si presentava come il luogo più idoneo anche per le comodità offerte ai visitatori²¹⁶: al pian terreno del Palazzo, sale tutte vetri e specchi in riva all'acqua erano state adibite per il riposo e la sosta durante la visita della mostra, mentre in cima all'edificio una terrazza permetteva di sostare godendo di una bellissima vista panoramica²¹⁷. Pallucchini sosteneva che una mostra d'arte antica avrebbe dovuto essere considerata un campo sperimentale, un banco di prova in cui si svolgeva un

²¹³ *Mostra di Paolo Veronese*, catalogo della mostra cit.

²¹⁴ *La mostra di Paolo Veronese a Venezia cit.*

²¹⁵ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art*, conférence internationale d'études (Madrid, 28 ottobre – 04 novembre 1934), Parigi, Société des Nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, vol. I, p. 157

²¹⁶ *La mostra di Paolo Veronese a Venezia cit.*

²¹⁷ U. Ojetti, *La mostra di Paolo Veronese*, «Corriere della sera», XVII, 25 aprile 1939, p. 3

dialogo tra il tempo presente e il tempo passato²¹⁸. Secondo il direttore, i problemi che l'ordinatore di un museo si trovava ad affrontare erano analoghi a quelli che doveva fronteggiare un organizzatore di una mostra, con la differenza però che l'errore commesso in un'esposizione era passeggero mentre quello commesso nel riordino di un museo rischiava di incidere sul gusto, diventando un errore di portata educativa²¹⁹.

Con le scelte adottate per la mostra di Veronese, Pallucchini intese valorizzare le opere a seconda degli ambienti, utilizzando una decorazione sobria e studiata in armonia con i toni dei diversi gruppi di tele²²⁰.

Il primo problema da affrontare fu quello dell'adattamento degli ambienti, si trasformarono le piante interne con lo scopo di ottimizzare gli spazi e di sfruttare al meglio la luce proveniente dalle finestre. Il salone del Ridotto venne riveduto con una pianta ad esedra pentagonale, il salone delle feste di Ca' Giustinian venne suddiviso in quattro stanze e al secondo piano vennero predisposte tre sale d'esposizione e un corridoio per il deflusso del pubblico²²¹. Ottenute le quindici sale espositive, si rese necessario unificarne l'allestimento.

Del settecentesco Ridotto vennero ricoperte tutte le decorazioni parietali e le architetture, oscurando i riferimenti «del galante secolo»²²². Si utilizzarono tendaggi, velluti e drappaggi anche a Palazzo Giustinian per ricoprire pareti e tramezzi e inquadrare i capolavori, lasciando loro uno spazio largo e arioso²²³ (alcune opere vennero addirittura inserite in ampie nicchie²²⁴); i soffitti vennero mascherati con tele bianche, tranne i piccoli vani del mezzanino dove le travature vennero lasciate a vista. Per le pareti vennero prevalentemente usati velluti di tre gradazioni di grigio: chiaro tendente all'argento, più scuro e leggermente violaceo; il verde chiaro venne utilizzato nella sala di passaggio ospitante le

²¹⁸ Cecchini Silvia, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in M. I. Catalano, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi, 2013, pp. 57-105, pp. 88-89

²¹⁹ R. Pallucchini, *Criteri di allestimento della mostra del Veronese*, «Le arti», XVII, n. 5, giugno – luglio 1939, pp. 516-521, p. 516

²²⁰ *Mostra di Paolo Veronese*, catalogo della mostra cit.

²²¹ Pallucchini, *Criteri di allestimento cit.*, p. 518-519

²²² Calzini, *Paolo Veronese pittore di Venezia cit.*

²²³ E. Zorzi, *I cento capolavori del Veronese nella stupenda mostra di Palazzo Zustinian che sarà inaugurata stamane alla presenza augusta del Re imperatore*, «Gazzetta di Venezia», XVII, 25 aprile 1939, p. 3

²²⁴ Pallucchini, *Criteri di allestimento cit.*, p. 521

vetrine con i disegni, per intonare le pareti al soffitto con le travature dipinte di verde. Pallucchini sosteneva che le tinte del verde e del rosso, abbondantemente usate per le mostre di Tiziano e Tintoretto, poco si adattavano a valorizzare la luminosità delle opere del Veronese. Per la stanza in cui erano esposti gli affreschi di Villa Soranza invece si utilizzarono tele di juta grezza; Pallucchini a tal proposito precisò che stoffe alternative, quali per esempio appunto le tele jute colorate, avrebbero avuto un rendimento più attuale e moderno rispetto ai velluti, ma la scelta ricadde prevalentemente su questi ultimi per le maggiori difficoltà pratiche di stendere tele jute su pareti provvisorie e tramezzi²²⁵. La scelta delle tele di juta per gli affreschi della Soranza e le considerazioni di Pallucchini su questo tema ben si accordavano con le indicazioni fornite a Madrid: si sarebbero dovute prediligere le stoffe semplici, come le tele in lino, perché queste tele applicate al muro ben si sarebbero adattate all'esposizione di diversi tipi di oggetti, creando un piacevole effetto estetico e prevenendo problemi quali lo scolorimento dovuto all'azione della luce o l'accumulo di polvere²²⁶.

Fondamentale fu anche l'impiego dell'illuminazione artificiale, resa inizialmente necessaria per le quattro sale ricavate dal salone cieco delle feste di Ca' Giustinian, ma poi adottata in tutta la mostra per renderla accessibile anche nelle ore serali. Si adottò il metodo dell'illuminazione artificiale diretta mediante l'impiego del duplice soffitto, che presentava il vantaggio di nascondere la sorgente luminosa e di creare un effetto di luce diffusa sulle pareti. Per i soffitti della chiesa di San Sebastiano invece si adottarono le lampade Fortuny già messe in opera alla Scuola di San Rocco, in occasione della mostra di Tintoretto. Nelle sale del Ridotto, nelle ultime ore pomeridiane, si sperimentò anche l'illuminazione mista, ovvero la parziale accensione dell'impianto artificiale²²⁷. Quest'ultimo accorgimento introduce qui un importante tema discusso al convegno del '34: il passaggio dal sistema di illuminazione naturale al sistema di illuminazione artificiale. La fase transitoria, che corrisponde al momento in cui la luce naturale scende ad un livello di inefficacia e si rende necessario l'utilizzo della luce artificiale, era sempre stata gestita dai guardiani che d'improvviso

²²⁵ *ivi*, p. 519

²²⁶ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art cit.*, pp. 313-314

²²⁷ Pallucchini, *Criteri di allestimento cit.*, p. 520

azionavano l'impianto elettrico; ma al convegno si puntualizzò la necessità di applicare dei sistemi più moderni e automatici, quali per esempio fotocellule, che al progressivo diminuire della luce naturale avrebbero azionato quella artificiale. La questione però si rivelò presto molto più complessa: nella gestione della fase di transizione si dovevano infatti tenere presente diversi fattori, tra i quali la sensazione provocata all'occhio umano da un cambio repentino di intensità luminosa. Durante la giornata l'occhio si abitua ad una grande intensità che va diminuendo con l'avanzare graduale della sera, se d'improvviso si sottopone l'occhio nuovamente ad una luce forte, accendendo l'impianto elettrico, si provoca uno sgradevole effetto di disturbo dovuto al massimo ritardo di adeguamento. Ecco il motivo per cui a Madrid si suggerì l'accensione dell'impianto appena dopo due ore mezzogiorno, perché una buona intensità di luce artificiale mentre era ancora chiaro avrebbe reso più graduale l'effetto di transizione²²⁸.

La luce naturale, sia al Ridotto sia a Ca' Giustinian, venne aggiustata attraverso l'utilizzo di lastre termo lux applicate alle finestre, con lo scopo di ottimizzarne e renderne costante la diffusione. Secondo Pallucchini ciò che fu messo in pratica alla mostra di Veronese costituì una base di esperienza imprescindibile per risolvere il problema dell'illuminazione nei maggiori musei italiani²²⁹.

Alcune delle novità introdotte dal convegno di Madrid trovarono attuazione nella mostra di Calari. Gli organizzatori fecero innanzitutto propri alcuni concetti della moderna museologia: la concezione della mostra d'arte temporanea come occasione per sperimentare nuove soluzioni museografiche, la necessità di utilizzare ambienti facilmente adattabili ad ogni cambio di esigenza espositiva e la predisposizione per gli allestimenti semplici e sobri. Anche negli aspetti più specifici si seguirono alcune delle direttive del convegno spagnolo: l'utilizzo della luce artificiale, delle gradazioni di grigio sulle pareti e la disposizione ariosa delle opere; altre indicazioni invece vennero ignorate, alla mostra di Veronese per esempio si persistette nell'utilizzo di pesanti rivestimenti di velluto. Altro particolare di discontinuità con le direttive madrilene fu la gestione delle

²²⁸ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art cit.*, pp. 132-133

²²⁹ Pallucchini, *Criteri di allestimento cit.*, p. 520

didascalie delle opere: dai documenti fotografici dell'archivio Giacomelli²³⁰ si può notare che esse erano costituite semplicemente dal numero di riferimento che rimandava al catalogo della mostra. In una mostra d'arte temporanea, si legge negli atti del convegno, si poteva contare su fruitori più attenti e desiderosi di istruirsi, per questo le didascalie avrebbero potuto e dovuto essere più dettagliate²³¹. La presenza del numero era indispensabile ma non si poteva considerare sufficiente, il visitatore si aspettava più informazioni: il nome dell'autore o della scuola, l'anno di nascita e di morte (scritte anche in cifre più piccole dato che si trattava di informazioni utili ma non indispensabili) e la data dell'opera, a queste in alcuni casi si poteva aggiungere anche la provenienza del quadro. Ciò che si doveva evitare era menzionare il superfluo, ovvero tutte quelle annotazioni che non dicevano nulla di diverso da ciò che si vedeva (ad esempio indicazioni quali: "paesaggio", "ritratto di gentiluomo"); il testo quindi avrebbe dovuto essere breve ma efficace e funzionare da guida per il visitatore. Altre indicazioni vennero fornite sull'argomento circa la dimensione e la posizione delle didascalie: non era necessario leggerne i contenuti da una grande distanza (era sufficiente si potessero leggere da un metro e mezzo) e dovevano essere fissate tutte nello stesso modo, ai lati delle opere; alla mostra di Veronese il numero era apposto sotto la tela rischiando che il visitatore munito di catalogo, nell'atto della consultazione, non si accorgesse immediatamente della sua presenza. L'obiettivo di questi strumenti era, come detto, fungere da guida per i visitatori ma non dovevano mai oscurare l'opera, non si doveva attribuire maggiore importanza alle informazioni ivi contenute piuttosto che all'opera stessa; inoltre una eccessiva ostentazione rischiava di compromettere il piacere estetico del visitatore o di offenderne la preparazione culturale²³².

Per quanto riguarda la collocazione delle opere nelle quindici sale si volle adottare l'ordine cronologico, ma l'applicazione esclusiva di tale criterio si rivelò irrealizzabile: Pallucchini spiegò che si sarebbe corso il rischio di vedere una tela di pochi centimetri accanto a una di molti metri, prevalse quindi il criterio di

²³⁰ Archivio storico del Comune di Venezia, fondo fotografico *Giacomelli*

²³¹ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art cit.*, p. 293

²³² *ivi*, pp. 353-356

suddivisione delle opere secondo affinità di intonazione cromatica e di soggetto²³³.

Le opere di soggetto religioso occupavano le due sale del Ridotto e il primo piano di Ca' Giustinian; il secondo piano invece esponeva la pittura profana e il ritratto. Il percorso espositivo iniziava da una lunga sala del Ridotto che ospitava gli affreschi superstiti della prima opera di decorazione murale di Veronese, gli affreschi della Soranza. Nella seconda sala invece erano esposte la pala *Bevilacqua Lazise*, probabilmente la prima opera nota del Veronese risalente al 1548, e le portelle dell'organo della demolita chiesa della Misericordia di Padova (*Vergine annunciata e Arcangelo Gabriele* del 1551), attribuiti al Veronese dallo stesso Pallucchini. Nella sala detta "delle pale" era esposta la *Cena in casa di Simone* della Pinacoteca Sabauda. Nella sala "delle colonne", sistemata con ricchi panneggi di velluto, sulla destra si potevano ammirare lo *Sposalizio di Santa Caterina* dell'omonima chiesa veneziana e la *pala Giustinian* della chiesa di San Francesco della Vigna, mentre a sinistra la *Trasfigurazione* del Duomo di Montagnana e il *Martirio dei Santi Primo e Feliciano* del Museo civico di Padova. Entrando a Ca' Giustinian, dopo aver attraversato un cavalcavia che collegava il Palazzo al Ridotto, dal fondo di una saletta lunga e stretta si potevano vedere il *Battesimo di Cristo* della chiesa del Redentore, allora da pochi anni identificata come opera del Veronese, e sulle pareti laterali la *Pace* e la *Speranza* provenienti dalla Galleria Capitolina di Roma; nella stessa sala si potevano inoltre ammirare i quattro *Evangelisti* e il *Martirio di Santa Giustina* del Museo civico di Padova, la *Sacra Famiglia e San Giovannino* della chiesa di San Barnaba e la *Deposizione di Cristo* del Museo di Castelvecchio di Verona. Nella sala successiva, l'*Annunciazione* degli Uffizi era fiancheggiata dalla *pala di San Zaccaria* e dall'*Apparizione della Madonna a San Luca* dell'omonima chiesa veneziana; sulla parete di fronte era esposto il trittico della demolita chiesa di San Geminiano di Venezia. Nella sala seguente era esposto *Il Cristo in croce tra la Vergine e San Giovanni* della chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti di fronte alla *Predica del Battista*; nelle pareti laterali erano visibili i chiaroscuri identificati da Rodolfo Gallo, il *Gesù nell'orto* della Pinacoteca di Brera e la *Predica di*

²³³ Pallucchini, *Criteri di allestimento cit.*, pp. 520-521

Sant'Antonio ai pesci della Borghese di Roma. C'era poi la saletta dedicata alle opere di tema mitologico che ospitava il *Ratto d'Europa* fiancheggiato da *Ercole che saetta Nesso che rapiva Dejanira* e da *Marte, Venere e Amore* dell'ambasciata italiana a Londra; tutt'intorno c'erano poi le piccole tele provenienti dal Museo di Boston. Un'altra saletta era invece dedicata interamente al ritratto, tra tutti quello che dominava era il *Gentiluomo seduto* del Conte di Harewood (cognato di Re Giorgio VI d'Inghilterra); la serie dei ritratti continuava al secondo piano con quelli "barbuti": il *Gentiluomo seduto* della Galleria Palatina, il *Gentiluomo* della Galleria Colonna di Roma, il *Filosofo barbuto* della Libreria di San Marco. Altre due sale avrebbero potuto chiamarsi "delle allegorie": la prima, dominata da *Venezia assisa in trono dalla Giustizia e dalla Pace*, ospitava le allegorie della *Mansuetudine* e della *Dialettica* e quelle della Marciana raffigurati *l'Onore, l'Aritmetica, la Geometria* e la *Musica*; nella seconda sala *Cerere, Ercole e Venezia* era fiancheggiata dalla *Punizione del falsario* e dalla *Virtù che debella il peccato*, mentre nella parete di fronte erano esposte *La Giovinezza e la Vecchiaia* e *Giunone che versa i suoi doni su Venezia*. L'ultima sala ospitava *Venere e Adone* della Galleria d'arte di Darmstadt, il ritratto del *Conte Giuseppe Da Porto con il figlio Adriano* e *Venere, Mercurio con Eros e Anteros dinanzi a Giove* della collezione Contini, la *Lucrezia* del Museo di Vienna, il ritratto di famiglia del Museo della Legion d'Onore di San Francisco ed infine, chiudeva la rassegna, il *Ratto d'Europa* del Ducale di Venezia²³⁴.

La mostra nei giorni di giovedì, sabato e domenica rimaneva aperta dalle 20.30 alle 23.00 oltre l'orario giornaliero, per permettere a chiunque, anche a chi non poteva ricavarsi del tempo durante la giornata, di andare a visitare le grandi opere del Veronese²³⁵; ciò fu ovviamente reso possibile dall'utilizzo dell'illuminazione artificiale.

²³⁴ Zorzi, *I cento capolavori del Veronese cit.*

²³⁵ *Si afferma sempre più il vasto successo della mostra del Veronese*, «Gazzetta di Venezia», XVII, 11 maggio 1939, p. 4

Anche per la mostra di Veronese venne indetta una “giornata popolare” nella quale il prezzo del biglietto d’ingresso venne fissato a sole 3 lire per tutti i visitatori, senza alcuna distinzione²³⁶.

Il Comune di Venezia per agevolare le visite alla Villa Barbaro di Maser organizzava delle gite, il costo del biglietto, acquistabile a Ca’ Giustinian e presso le convenzionate agenzie turistiche, ammontava a 50 lire e a 45 lire per possessori di tessere o di agevolazioni varie²³⁷.

Per la mostra di Veronese, come già per le precedenti monografiche, le Ferrovie dello Stato vennero coinvolte nella promozione dell’esposizione, garantendo prezzi dei biglietti ridotti per i viaggi andata e ritorno per Venezia.

Il Comune fece pubblicare anche in questo caso le cartoline raffiguranti opere di Ca’ Giustinian, di San Sebastiano e di Villa Barbaro, che vennero messe in vendita al prezzo di 1,50 lire per serie. Il catalogo invece, ricco di immagini e curato dallo stesso direttore della mostra Rodolfo Pallucchini, costava 20 lire a Venezia e 22 lire fuori città²³⁸. Esso comprendeva un’introduzione critica, una sintesi dell’attività e dell’arte del Veronese e un elenco bibliografico aggiornato sui più recenti studi; alle riproduzioni illustrate delle opere si accompagnava un riepilogo delle vicende storiche delle opere stesse²³⁹.

Al catalogo si aggiungeva una pubblicazione dedicata esclusivamente agli affreschi della Villa di Maser, curata sempre da Pallucchini²⁴⁰.

Anche la mostra del Veronese venne inaugurata alla presenza del Re, che assistette al discorso tenuto dal presidente dell’esposizione conte Giovanni Marcello e a quello del ministro Bottai; il Sovrano venne accompagnato nella sua visita a Ca’ Giustinian dal direttore Pallucchini, per recarsi poi alla chiesa di San Sebastiano dove venne accolto dal soprintendente alle Belle Arti, Forlati²⁴¹.

²³⁶ *L’ultima giornata del Veronese a Ca’ Giustinian e a San Sebastiano*, «Gazzetta di Venezia», XVIII, 5 novembre 1939, p. 4

²³⁷ *Si afferma sempre più il vasto successo cit.*

²³⁸ G. Marcello, *In attesa dell’apertura della mostra di Paolo Veronese*, «Gazzetta di Venezia», XVII, 21 aprile 1939, p. 3

²³⁹ *Si afferma sempre più il vasto successo cit.*

²⁴⁰ V. Moschini, *La mostra del Veronese*, «Romana», II, n. 8, agosto 1939

²⁴¹ *Il sovrano inaugura a Venezia la mostra del Veronese*, «Corriere della sera», XVII, 25 aprile 1939, p. 5

Nonostante le difficoltà connesse alla complicata situazione politica internazionale, si riuscì ad organizzare la mostra del Veronese e a farle avere una risonanza mondiale. La Venezia del Cinquecento costituì per il fascismo un esempio di civiltà dominatrice, «metropoli del più grande impero italiano che fosse fino a quel tempo rampollato dal ceppo di Roma»²⁴², un capitolo quindi di gloriosa storia patria. Un episodio esemplare, riportato negli articoli usciti in concomitanza alla mostra, fu la battaglia di Lepanto; Calzini a tal proposito scrisse: essa «è tal gloria, tal evento di eroismo e imperialismo italiano che non si può ricordare fatto o vita o politica del superbo secolo senza ripeterne la data»²⁴³. Nel 1571 Tiziano era novantenne, Tintoretto aveva cinquantatre anni e Veronese poco più di quaranta, era quindi toccato proprio a quest'ultimo l'onere di farne la cronaca e l'importante compito di celebrarla²⁴⁴; il dipinto delle Gallerie dell'Accademia di Venezia venne esposto alla mostra e descritto nel catalogo come una sorta di ex voto.

Veronese era visto come l'uomo del Rinascimento, intriso del senso classico della vita, la cui arte era permeata da una serenità antica²⁴⁵; Ojetti di lui disse che era l'ultimo grande pittore del sogno primaverile del Rinascimento e che Raffaello stesso era meno sereno di lui²⁴⁶. Ma se Tiziano godeva di una gloria stabile e sovrana e Tintoretto acquisiva maggiore fama e riconoscenza ad ogni incontro con la sua arte, Veronese, secondo Carrieri, veniva apprezzato in modo incostante e superficiale e mai davvero capito²⁴⁷. Sarebbe sicuramente stata meno scontata una mostra dedicata ad altri maestri veneti del Cinquecento, come ad esempio Palma o Lotto, oppure un'esposizione di Carpaccio o della famiglia belliniana; ma, secondo Calzini, era quasi una necessità portare a termine il lavoro iniziato da

²⁴² Zorzi, *I cento capolavori del Veronese cit.*

²⁴³ Calzini, *Paolo Veronese pittore di Venezia cit.*

²⁴⁴ *ivi*

²⁴⁵ Zorzi, *I cento capolavori del Veronese cit.*

²⁴⁶ U. Ojetti, *La mostra di Paolo Veronese*, «Corriere della sera», XVII, 25 aprile 1939, p. 3

²⁴⁷ R. Carrieri, *La mostra dei capolavori di Paolo Veronese*, «L'illustrazione italiana», LXVI, n. 20, 14 maggio 1939

Carrieri fu uno scrittore che nella vita compì moltissimi viaggi e sperimentò diversi mestieri. Scrisse come critico d'arte per «L'illustrazione italiana» per circa un decennio per poi continuare questo lavoro anche in altre riviste.

Strappini Lucia, *Carrieri Raffaele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988, vol. 34

Barbantini per completare così la storica e famosa triade dell'arte veneziana²⁴⁸ e per dare una gloria stabile e fondata anche al terzo maestro.

La glorificazione dell'arte veneziana del Cinquecento passava attraverso un concetto, ampiamente ribadito già in occasione delle mostre precedenti e confermato con quella di Veronese: l'arte moderna, e nello specifico l'arte francese dell'Ottocento, aveva le sue origini nella produzione artistica cinquecentesca veneziana; il giornalista Elio Zorzi scrisse: «è lecito affermare che di tutte le conquiste che [...] Napoleone Bonaparte, ha dato tra finire del Settecento e l'inizio dell'Ottocento alla Francia, le sole che abbiano recato un reale e permanente aumento di ricchezza alla Francia sono state le conquiste artistiche, realizzate con le deprezzazioni delle raccolte italiane, e particolarmente di quella inesauribile miniera di tesori, ch'era Venezia»²⁴⁹. Il lavoro di artisti come Delacroix, Rubens, Velasquez, Manet, El Greco e Goya veniva ricondotto all'opera di Tiziano, Tintoretto e Veronese; di quest'ultimo in particolare si diceva avessero attinto il colore. Come si è visto in riferimento anche alla mostra di Tintoretto, in molti sostenevano che l'impressionismo francese avesse avuto origine tre secoli prima a Venezia: «i piccoli maestri di Francia avevano banchettato con le briciole dei tuoi innumerevoli simposi» scriveva Carrieri, riferendosi alle opere di Veronese²⁵⁰; Ojetti sul *Corriere della Sera* ribadì il concetto affermando: «se la critica nostra si risolvesse a non accettare termini e gerarchie dalla critica francese, si potrebbe dire che l'impressionismo è già nato, con quel tanto di esempio e di guida che a tutto il Cinquecento dette ai pittori la pittura compendiarica dei romani riscoperta negli scavi»²⁵¹.

Gli scopi della mostra dichiarati nell'introduzione del catalogo, curata dal podestà Giovanni Marcello, erano tre: onorare, dopo Tiziano e Tintoretto, l'artista che insieme a loro componeva la costellazione della grande pittura veneziana del Cinquecento; offrire agli studiosi la possibilità di godere di un complesso di opere che difficilmente si sarebbe potuto vedere altrimenti; dare la possibilità al grande

²⁴⁸ Calzini, *Paolo Veronese pittore di Venezia cit.*

²⁴⁹ Zorzi, *I cento capolavori del Veronese cit.*

²⁵⁰ Carrieri, *La mostra dei capolavori di Paolo Veronese cit.*

²⁵¹ Ojetti, *La mostra di Paolo Veronese cit.*

pubblico di accostarsi alla comprensione e all'ammirazione dell'opera del Veronese, affinché ne traesse motivo di elevazione spirituale²⁵². Del primo di questi tre propositi si è già avuto modo di parlare, per quanto riguarda il tema degli studi va sottolineato che tutte queste grandi mostre monografiche furono delle occasioni uniche per studiare questi grandi artisti. Nel caso di Veronese importante fu lo stesso catalogo dell'esposizione che divenne ben presto uno strumento per le ricerche sull'artista, Pallucchini negli anni successivi alla mostra ne pubblicò altre edizioni che divennero monografie. Importanti però furono anche alcuni studi precedenti l'esposizione, come la scoperta di Rodolfo Gallo, riguardante alcuni chiaroscuri del Veronese ritrovati nella Villa reale di Stra e originariamente appartenuti alla chiesa di Sant'Antonio di Torcello. Essa tra Cinque e Seicento aveva rinnovato la sua veste pittorica ed era stato chiamato tra i vari artisti anche Paolo Caliari. Successivamente, con la malaria e il sopraggiungere dell'epoca delle dominazioni straniere, il convento torcelliano venne soppresso e le opere subirono la stessa sorte che toccò a moltissime altre appartenute a istituti religiosi: la pala dell'altare maggiore raffigurante *Sant'Antonio abate in cattedra con i Santi Cornelio papa e Cipriano abate* venne portata a Brera e i dieci quadri del Veronese, collocati sulla facciata sinistra della chiesa e raffiguranti storie di vita di Santa Cristina, vennero con il tempo divisi; tre opere arrivarono a Milano, altre rimasero a Venezia, alcune furono comprate dall'abate Celotti (nella famosa trattativa per il libro di disegni di Leonardo, di Raffaello e di altri) ed altre rimasero al Museo di Torcello. Prima delle scoperte di Gallo, si sosteneva che tutte queste pitture fossero andate perdute. Dai documenti di archivio si scoprì che alla data del 26 aprile 1806, presso il deposito del Palazzo Ducale, erano conservati alcuni chiaroscuri di Paolo Veronese, e che il 17 agosto 1807 l'architetto Antolini ottenne alcuni quadri della Corona per ornare un nuovo palazzo reale presso le Procuratie Nuove, tra le opere concesse c'erano cinque quadri che appartenevano alla chiesa di Sant'Antonio di Torcello. Queste finirono poi alla Villa Reale di Stra dove dieci anni prima della mostra vennero rinfoderati e rintelaiati. Grazie agli studi e alle scoperte di Gallo le opere furono presenti alla

²⁵² *Mostra di Paolo Veronese*, catalogo della mostra cit.

grande esposizione del 1939 e per la prima volta molti studiosi d'arte poterono ammirarle²⁵³.

Se la mostra sia stata o meno momento di “elevazione spirituale” per il grande pubblico, come si propose il suo presidente, non è semplice stabilirlo ma sicuramente stando ai dati oggettivi delle cifre il richiamo fu molto forte. I visitatori di Ca' Giustinian, San Sebastiano e Villa Barbaro superarono i centomila (nelle due ultime giornate ci furono oltre mille persone il sabato e millequattrocento la domenica²⁵⁴); tra di essi ci furono sovrani e principi (principi di Piemonte, duchi di Genova, Aosta, Spoleto, Ancona e Pistoia, la principessa Maria di Savoia, il conte di Torino, e sovrani di Bulgaria e Grecia²⁵⁵), autorità statali, importanti personalità politiche e militari ma anche studenti, dopolavoristi e appartenenti a istituti di cultura. Anche i numeri delle vendite furono notevoli: decine di migliaia le cartoline vendute e migliaia le copie del catalogo acquistate²⁵⁶ (250 le copie vendute solo nei primi giorni di apertura della mostra²⁵⁷).

La mostra veneziana, secondo la stampa dell'epoca, fu in grado di dare un primo impulso ad una nuova rilettura dell'opera del maestro e fu una rivelazione perché, come si è visto, espose accanto a opere notissime altre inedite²⁵⁸. L'esposizione diede anche modo di godere di opere di non facile accesso, o perché di proprietà privata, come il ritratto del *Conte Da Porto* della collezione Contini, o perché appartenenti a collezioni pubbliche straniere, europee o americane²⁵⁹. La mostra, secondo Motta, rivelò inoltre un'attività poco nota di Paolo Veronese: quella del pittore da cavalletto, di piccole scene religiose e profane, e di ritratti²⁶⁰ (tra questi

²⁵³ *Cinque quadri ignoti del Veronese alla mostra di Venezia*, «Gazzetta di Venezia», XVII, 20 aprile 1939, p. 3

Per un maggiore approfondimento si rimanda alla pubblicazione R. Gallo, *Cinque quadri ignoti alla mostra di Venezia*, «Ateneo Veneto», vol. 125, n. 4, aprile 1939, pp. 199-204

²⁵⁴ *La chiusura della mostra del Veronese. Il successo delle due ultime giornate*, «Gazzetta di Venezia», XVIII, 6 novembre 1939, p. 3

²⁵⁵ *ivi*

²⁵⁶ *La mostra del Veronese verso la chiusura*, «Gazzetta di Venezia», XVIII, 29 ottobre 1939, p. 5

²⁵⁷ *L'afflusso del pubblico alla mostra del Veronese*, «Gazzetta di Venezia», XVII, 29 aprile 1939, p. 5

²⁵⁸ Carrieri, *La mostra dei capolavori di Paolo Veronese cit.*

²⁵⁹ Moschini, *La mostra del Veronese cit.*

²⁶⁰ Motta, *La gloria del Veronese cit.*, p. 136

di particolare interesse furono il *Gentiluomo* della Galleria Colonna di Roma, il già citato *Conte Da Porto con il figlio Adriano* e la *Gentildonna* di Douai²⁶¹).

Moschini sostenne che la rassegna diede luogo non solo a delle revisioni particolari ma ad un riesame complessivo della posizione storica e del valore del maestro²⁶², che venne innalzato alle glorie di Tiziano e Tintoretto, entrando a far parte del primato veneziano dell'arte.

Altro aspetto della mostra particolarmente apprezzato anche dalla stampa fu quello museografico, la scelta di un allestimento modernissimo e di una sede sontuosa, in un quartiere centralissimo della città e inserita in una cornice molto suggestiva, decretarono il successo dell'esposizione²⁶³.

IV.5

Altre mostre monografiche degli anni Trenta

IV.5.1

La mostra del Correggio

Nel 1935 in occasione del centenario della morte del Correggio, la città di Parma organizzò una mostra dedicata al maestro nella Regia Galleria, presso Palazzo della Pilotta. L'esposizione rimase aperta al pubblico dal 21 aprile al 28 ottobre²⁶⁴ e per l'occasione vennero concessi alcuni ribassi ferroviari²⁶⁵. Il comitato organizzatore fu presieduto dal segretario federale e guidato per la parte artistica dal sovrintendente Armando Ottaviano Quintavalle²⁶⁶ che ordinò l'esposizione e,

²⁶¹ Calzini, *Paolo Veronese pittore di Venezia cit.*

²⁶² Moschini, *La mostra del Veronese cit.*

²⁶³ *Si afferma sempre più il vasto successo cit.*

²⁶⁴ *Correggio*, catalogo della mostra a cura di A. O. Quintavalle, C. Brandi, G. Copertini, G. Masi (Parma, Palazzo della Pilotta, aprile – ottobre 1935), Parma, Officina Grafica Fresching, 1935

²⁶⁵ *La mostra del Correggio a Parma*, «La Gazzetta di Venezia», XII, 80, 21 marzo 1935, p. 3

²⁶⁶ Armando Quintavalle fu sovrintendente alle Gallerie e alle Opere d'arte medievali e moderne per le provincie di Parma e Piacenza dal 1933 al 1939. Egli fu uno studioso del periodo romanico campano e rinascimentale locale.

Nel 1939 si occupò anche del riordino della Galleria nazionale di Parma: svecchiando il precedente allestimento di Corrado Ricci del 1894, Quintavalle optò per una maggiore luminosità, scegliendo per le pareti colori neutri e sftoltendo il numero di opere esposte, le opere considerate minori vennero comunque messe a disposizione di studiosi e interessati in sale di consultazione appositamente predisposte.

insieme a Cesare Brandi e Giovanni Copertini, ne curò il catalogo²⁶⁷. L'orazione inaugurale venne tenuta da Adolfo Venturi il quale dichiarò che lo scopo principale della mostra sarebbe stato quello di svelare il Correggio per intero, dando prova delle conquiste della critica storica²⁶⁸.

Esposti in ordine cronologico nelle otto sale, venivano proposti celebri capolavori della Galleria parmense (quali la *Madonna della Scodella* o la *Madonna e San Girolamo*) accanto a opere provenienti da tutta Europa; completamente assenti solo i dipinti della Galleria di Dresda tra i quali la pala di *San Francesco*, prima opera dell'artista firmata e ricordata nei documenti. A pochi passi dalla Galleria era visitabile la "Stanza della Badessa" dipinta dal Correggio per Giovanna Piacenza all'età di trent'anni²⁶⁹, tutti gli interventi dell'artista dislocati in città venivano aperti al pubblico (le cupole del duomo, della chiesa di San Giovanni Evangelista e della Camera di San Paolo)²⁷⁰.

La mostra volle essere soprattutto uno sguardo sulle prime opere dell'Allegri, quelle meno note e più discusse. A Parma mancava infatti una documentazione degli inizi della sua arte e, secondo Quintavalle, l'esposizione sarebbe stata un'occasione di studio interessante che la critica aspettava da tempo²⁷¹. La mostra comprese anche opere di artisti precedenti e successivi al Correggio, esposte in sale distinte. Tra i precursori si inclusero coloro che avevano lavorato a Parma tra la fine del XV secolo e gli inizi del XVI, furono ben rappresentati anche coloro che gli organizzatori consideravano i veri ispiratori dell'Allegri: Bianchi – Ferrari, Costa, Francia e anche Mantegna, con il *Redentore* della Congregazione di Carità di Correggio, prima sua opera vista dal Nostro ancora giovane²⁷². Tra gli artisti successivi all'Allegri, di alcuni dei quali erano anche visibili i disegni²⁷³, erano esposte alla mostra in ordine cronologico le opere di Parmigianino, Anselmi, Gerolamo Bedoli e Bertoia. Erano esclusi gli artisti che, pur essendosi avvicinati

Quintavalle Augusta Ghidiglia, *La galleria nazionale di Parma*, Bologna, Poligrafici Il resto del Carlino, 1956

²⁶⁷ *Correggio*, catalogo della mostra cit.

²⁶⁸ *ivi* p. 7

²⁶⁹ V. Bucci, *La mostra del Correggio a Parma*, «Corriere della sera», XIII, 21 aprile 1935, p. 3

²⁷⁰ *La mostra del Correggio a Parma cit.*

²⁷¹ A. O. Quintavalle, *Problemi e spunti critici alla mostra del Correggio*, «Emporium», vol. LXXXI, 486, pp. 350-363, 1935, p. 351

²⁷² *ivi* p. 357

²⁷³ *ivi* p. 361

al lavoro del Correggio, erano secondo gli organizzatori da ritenere appartenenti al secolo successivo, per orientamento e per tempistiche, come ad esempio Carracci²⁷⁴.

Oltre ai dipinti la mostra esponeva i disegni dell'artista e dei suoi seguaci, era anche visitabile una raccolta di stampe nelle sale della Biblioteca Palatina che conservava preziosi testi dedicati proprio al Correggio²⁷⁵.

Il raduno delle opere giovanili dell'artista permise di rettificare, smentire e correggere alcune convinzioni, anche attributive. Per fare solo un paio di esempi, dei diversi che se ne potrebbero riportare, citiamo qui il caso della *Madonna con il Bambino e i Santi Giuseppe e Nicolò da Tolentino*, proveniente dalla collezione Massari Ricasoli e attribuita originariamente al Mantegna. Essa si rivelò essere, in particolare nell'esecuzione dei Santi, più vicina all'arte del Correggio; Venturi ritenne che l'opera fosse da riferire a un compagno ignoto dell'Allegri²⁷⁶. Il secondo esempio è il *Pastorello che suona la siringa* della Pinacoteca di Monaco, il dipinto apparve lontano dall'Allegri e più vicino ai maestri veneti; Venturi propose l'attribuzione a Tiziano giovane, mentre Longhi e Fiocco a Palma il Vecchio²⁷⁷. Neppure i disegni riuscirono a mantenere tutta la tradizionale attribuzione al Correggio.

Interessanti si rivelarono anche alcune scelte di disposizione delle opere, secondo Quintavalle, ad esempio, l'accostamento nelle ultime sale delle *Allegorie dei Vizi e delle Virtù* del Louvre con la *Virtù* della Galleria Doria Pamphili di Roma rivelò come quest'ultima, nonostante le sue peggiori condizioni di conservazione, fosse molto più intensa delle prime²⁷⁸.

La mostra diede quindi un notevole impulso agli studi sull'artista, anche grazie ai restauri a cui alcune opere vennero sottoposte, come ad esempio il *Sant'Antonio* del Museo nazionale di Napoli²⁷⁹.

²⁷⁴ ivi pp. 358-360

²⁷⁵ *La mostra del Correggio a Parma cit.*

²⁷⁶ A. Venturi, *Il maestro del Correggio*, «L'Arte», I, n. 6, 1898, pp. 279-303, p. 303

²⁷⁷ Quintavalle, *Problemi e spunti critici cit.*, p. 351

²⁷⁸ ivi p. 355

²⁷⁹ ivi p. 352

IV.5.2

La mostra Giottesca

Mentre Venezia nell'aprile del 1937 inaugurava la grande mostra monografica dedicata a Tintoretto, a Firenze ci si preparava all'inaugurazione della mostra dedicata a Giotto, in occasione del sesto centenario dalla morte dell'artista²⁸⁰. Questa mostra, originariamente pensata come occasione per esporre dipinti toscani di XIII – XIV secolo, nacque come avvenimento locale, ma la presenza delle opere di Giotto subito diede all'evento una risonanza nazionale²⁸¹. Per la propaganda fascista il centenario di uno dei più importanti artisti della storia italiana avrebbe dovuto essere celebrato dalla Nazione intera, le celebrazioni locali rischiavano infatti di alimentare pericolosi sentimenti campanilistici. I grandi artisti, come Giotto, erano considerati dal regime dimostrazione dell'esistenza di quel genio italico su cui era stata fondata l'ideologia nazionalista.

L'esposizione venne allestita nelle sale della vecchia biblioteca Magliabechiana sotto gli Uffizi²⁸² e rimase aperta al pubblico fino al mese di ottobre. Il presidente della mostra fu Ugo Ojetti e il segretario Ugo Procacci; tra i nomi della commissione esecutiva spiccano quello di Antonio Maraini²⁸³, di Felice Carena e di Nello Tarchiani, che aveva già collaborato con Ojetti per l'organizzazione della mostra del Sei e del Settecento del 1922²⁸⁴.

²⁸⁰ *Mostra giottesca*, catalogo della mostra a cura di U. Ojetti (Firenze, Palazzo degli Uffizi, aprile – ottobre 1937), Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1937

²⁸¹ Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta cit.*, p. 87

²⁸² E. Cecchi, *La mostra giottesca*, «Corriere della sera», XV, 27 aprile 1937, p. 3

²⁸³ Antonio Maraini fu un artista italiano che seguì, negli anni della sua formazione, i corsi di storia dell'arte di Adolfo Venturi e Pietro Toesca. Ottenne molti riconoscimenti per la sua attività artistica e collaborò con importanti personaggi del mondo artistico e culturale a lui contemporaneo: forte l'amicizia che lo legava a Ugo Ojetti, duratura la collaborazione con l'architetto Marcello Piacentini, determinante il rapporto con Giò Ponti ed infine interessante il legame con il Gruppo del Novecento di Margherita Sarfatti. Negli anni Trenta l'attività di Maraini cambiò orientamento perché dal 1927 al 1942 fu segretario generale della Biennale di Venezia, nonostante gli incarichi istituzionali non cessò la sua attività artistica.

Grasso Monica, *Maraini Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2007, vol. 69

²⁸⁴ *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra a cura di U. Ojetti, (Palazzo Pitti, Firenze, marzo – ottobre 1937), Roma, Bestetti Tumminelli, 1922

Per un approfondimento sulla mostra si rimanda al capitolo III

Mostra giottesca, catalogo della mostra cit.

La grande difficoltà nell'organizzazione di questa mostra, come spiegò la stampa dell'epoca, risiedeva nel fatto che la maggior parte dei lavori di Giotto su tavola era ormai scomparsa. I tre grandi cicli di affreschi di Assisi, Padova e Firenze erano solo una parte dell'immensa produzione del maestro; per l'esposizione si cercò di radunare i pochi frammenti superstiti in Europa e in America ma, accanto ad essi, si dovettero esporre anche dipinti più incerti, minori o nei quali già spuntava la mano degli aiuti. L'occasione di vedere però le tavole di Giotto riunite, anche se numericamente scarse, avrebbe dovuto permettere comunque delle possibilità di confronto e quindi dare un'importante impulso agli studi sul tema; in un momento tra l'altro in cui erano in grande attività gli studi sulle scuole toscane di XIII secolo. L'esposizione intese anche ricostruire l'ambiente artistico in cui Giotto crebbe, risolvendo l'annoso problema della formazione dell'artista²⁸⁵. Esponendo le opere di maestri lucchesi, pisani, senesi, aretini, fiorentini e umbri si volle rappresentare quella corrente artistica che, attraverso Cimabue, formò Giotto. Non si rinunciò a dare testimonianza di quelle opere dal gusto bizantineggiante a cui egli reagì²⁸⁶ e si aspirò anche a dare prova delle conseguenze e delle influenze che Giotto esercitò su altri artisti quali Taddeo Gaddi, Ambrogio Lorenzetti, Giotto.

La mostra radunò duecento opere che grazie alla nuova collocazione e illuminazione furono fruibili in modo più favorevole rispetto alle collocazioni originarie nelle chiese (come ad esempio la Croce della chiesa fiorentina di Santa Maria Novella)²⁸⁷. Il nucleo centrale dell'esposizione era costituito dalle opere giottesche, un ampio gruppo di lavori che la critica riferiva a Giotto era però attribuito al maestro senza che esistessero dei sostegni documentali attendibili. La mostra si proponeva in questo senso di essere un punto di svolta importante nel processo di risoluzione almeno per alcune di queste attribuzioni. Le opere più numerose erano quelle della bottega e della scuola, gli studi su quest'ultima avevano permesso di fare delle ricostruzioni, spesso basate su fotografie, di polittici o predelle costituiti da tavolette sparse in gallerie e musei di tutta Europa o America. Le opere della scuola esposte alla mostra comunque non andarono

²⁸⁵ Cecchi, *La mostra giottesca cit.*

²⁸⁶ *Mostra giottesca, catalogo della mostra cit.*

²⁸⁷ Cecchi, *La mostra giottesca cit.*

oltre la prima metà del XIV secolo, non si vollero inserire lavori di artisti che, operando in periodi più tardi, si fecero influenzare dalle forme del goticismo. Si inserirono infine, anche se in quantità modesta, alcune opere di scuole giottesche formatesi in varie regioni d'Italia dove il maestro lavorò, per dare un'idea dell'universalità del giottismo nel Trecento italiano. La maggior parte delle opere esposte era costituita da pitture, ma erano anche presenti alcuni esempi di sculture e di produzioni delle cosiddette arti minori, in particolare miniature²⁸⁸.

Il presidente Ojetti intervenne in occasione dell'inaugurazione con un discorso che ripercorse alcune tappe importanti del lavoro del grande maestro, ne sottolineò la costanza nella ricerca di esprimere azioni e sentimenti più nettamente di quanto facesse la natura stessa, raggiungendo un grado di semplicità sempre più evidente nel disegno e nella composizione; volle ricostruire con questa esposizione l'arte di un maestro che egli stesso definì : «umana, sicura ed eroica»²⁸⁹.

IV.5.3

La mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane

La mostra dedicata a Leonardo Da Vinci fu aperta al pubblico dal 9 maggio al 30 settembre 1939 presso le sale del Palazzo dell'Arte a Milano. Il presidente fu Pietro Badoglio e i suoi vice furono il ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai e il ministro della Cultura popolare Dino Alfieri; per l'organizzazione dell'esposizione vennero creati diversi comitati specifici che si aggiungevano a quello generale: comitato scientifico, comitato per la raccolta, l'ordinamento e la conservazione delle opere, comitato per la propaganda e le manifestazioni e comitato esecutivo²⁹⁰.

L'esposizione non venne organizzata in occasione di qualche ricorrenza ma fu una celebrazione che intendeva glorificare colui che era considerato il maggior italiano del passato, dimostrando così un legame tra la Nazione presente e il suo

²⁸⁸ *Mostra giottesca*, catalogo della mostra *cit.*

²⁸⁹ *Orazione di Ugo Ojetti*, «Corriere della sera», XV, 28 aprile 1937, p. 5

²⁹⁰ *Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane*, catalogo della mostra a cura di G. Pagano (Milano, Palazzo dell'Arte, 09 maggio – 30 settembre 1939), Milano, Officina d'arte grafica Lucini, 1939

più alto trascorso²⁹¹. Nella prefazione al catalogo, curata e firmata dal comitato esecutivo, si affrontò la figura storica di Leonardo in termini fortemente propagandistici, lo si definì massimo esempio di «tradizione di onestà, equilibrio, eroismo, sacrificio»²⁹² appartenenti a tutto il popolo italiano, si dichiarò che i collegamenti con i grandi del passato erano da considerarsi punti essenziali della cultura presente.

Secondo gli organizzatori della mostra, l'importanza di Leonardo risiedeva nell'aver operato sempre guardando al futuro, immaginando l'uomo in uno Stato come quello fascista. Leonardo venne descritto come genio capace di comprendere le necessità umane e di risolverle, servendosi delle potenzialità tecniche delle macchine non meno che delle realizzazioni artistiche.

Nel catalogo si dedicò spazio anche al tema della guerra. L'ideologia fascista concepiva la guerra come realtà necessaria in quanto unico mezzo per imporre la supremazia militare e politica, che spettava di diritto al popolo discendente dall'antico impero romano; la parte della prefazione del catalogo dedicata a questo tema, che assume quasi il sapore di un comizio propagandistico, si ricollega alla presentazione di Leonardo come uomo in grado di comprendere e accettare la realtà necessaria²⁹³. Insomma da Vinci venne presentato come il "prototipo dell'italiano universale", esistito per conoscere e dominare la forza della natura e dell'uomo²⁹⁴.

Tra tutte le mostre fin qui trattate forse quella di Leonardo fu quella che subì una rilettura in termini politici più forte, la figura storica del maestro venne puntualmente messa a servizio di quegli ideali di italianità che animavano tutta la campagna propagandistica fascista; sicuramente Leonardo, l'artista e lo scienziato geniale italiano che aveva conseguito in vita importanti risultati per l'umanità, si prestava benissimo a questo tipo di operazione.

Alla mostra aderirono musei e collezioni di tutto il mondo: una trentina di opere arrivarono dall'America, tra cui disegni, sculture e dipinti; altre quattro opere arrivarono dall'Ungheria e cinque dalla Svizzera, perlopiù di scuola leonardesca;

²⁹¹ *ivi*, p. 13

²⁹² *ivi*, p. 14

²⁹³ *ivi*, pp. 15-16

²⁹⁴ *ivi*, p. 18

giunsero opere anche dall'Inghilterra, tra le quali una ventina di disegni inediti del maestro, piccole sculture e quadri della scuola. Pervennero anche molte opere da chiese e privati lombardi e toscani, lo stesso Re mise a disposizione i più importanti pezzi della sua raccolta vinciana²⁹⁵.

Le prime sale della mostra erano dedicate all'iconografia leonardesca e a una serie di documenti originali che raccontavano la vita e il lavoro del maestro. Una sala era dedicata alla biblioteca di Leonardo, vi erano esposti centotrenta tra codici e libri. Altre sale erano invece destinate agli studi di matematica, astronomia, geologia, cosmografia, cartografia, agli studi sull'acqua e alle prime rudimentali macchine idrauliche; nelle sale successive l'esposizione presentava un Leonardo botanico, fisiologo, esperto di anatomia e ottica. Furono anche ricostruite alcune sue invenzioni partendo dai disegni originali: macchine tessili, grafiche e altri utensili; in tutto erano visibili sessanta modelli diversi di apparecchi leonardeschi. Non mancavano ovviamente documenti dei suoi studi sul volo, sull'architettura e sui mezzi di battaglia.

Solo in un secondo momento si accedeva alle sale dedicate alle opere d'arte. Le prime sale ospitavano lavori di artisti che avevano subito la diretta influenza del maestro, successivamente si accedeva alle stanze che esponevano le opere originali di Leonardo, dipinti, codici e manoscritti²⁹⁶. Molto importante fu il tentativo di ripristino della raccolta di Francesco Melzi, allievo di Leonardo a cui il maestro lasciò molti dei suoi lavori, a questi il Melzi aveva aggiunto i propri e quelli di altri seguaci. Importante rivelazione della mostra, a proposito dei capolavori artistici del maestro, fu la copia cinquecentesca del dipinto della battaglia d'Anghiari tracciato da Leonardo a Palazzo della Signoria a Firenze, la pregiata copia si trovava in una collezione principesca di Napoli²⁹⁷.

Molto interessanti ed innovative furono le scelte di allestimento, curato prevalentemente da Giuseppe Pagano²⁹⁸ con la collaborazione di diversi architetti

²⁹⁵ *Sono giunte dall'America opere che valgono milioni*, «Corriere della sera», XVII, 20 aprile 1939, p. 6

²⁹⁶ *La mostra di Leonardo e delle invenzioni italiane che si inaugura oggi a Milano*, «Gazzetta di Venezia», XVII, 9 maggio 1939, p. 3

²⁹⁷ *Sono giunte dall'America opere cit.*

²⁹⁸ Giuseppe Pagano, cittadino austro-ungarico per nascita, acquisì il cognome Pagano durante il primo conflitto mondiale, quando si arruolò nell'esercito italiano come volontario. Nel 1919 si

tra i quali Zavarella, Banfi, Belgiojoso e Peressuti²⁹⁹. Per l'allestimento si adottarono soluzioni che presentavano gli oggetti in modo quasi pubblicitario, con l'obiettivo di attirare il maggior numero possibile di visitatori. Si scelsero tinte bianche ed elementi decorativi di gusto moderno, nella sezione dedicata ai dipinti si lasciarono in evidenza le aste metalliche usate a supporto dei quadri³⁰⁰. Essi non furono appesi ai muri, ma fissati a pareti mobili sostenute da strutture tubolari per permettere un più agevole cambiamento della disposizione, qualora lo si fosse ritenuto necessario³⁰¹; la scelta venne dettata da ragioni di spazio e conservative ma anche perché la soluzione dei quadri appesi alle pareti era ormai considerata arretrata³⁰². Innovativo fu anche l'uso degli ingrandimenti fotografici, dell'illuminazione pensata in termini quasi cinematografici e delle scritte, elementi questi che erano già stati proposti alla mostra della Rivoluzione fascista del 1932³⁰³. La scrittura acquisì una funzione non solo esplicativa ma anche decorativa, uscendo dagli spazi solitamente addebitategli e occupando anche le strutture architettoniche³⁰⁴.

L'esposizione leonardesca si collegava all'esposizione delle invenzioni italiane, si trattava di due mostre che in realtà formavano un tutt'uno logico e organico. Esse erano collegate dalla sala dedicata alle celebrazioni, dove si commemoravano importanti personalità italiane vissute dopo Leonardo, tra di essi Galileo Galilei e Guglielmo Marconi. Questa seconda mostra occupava una parte del Palazzo

iscrisse alla Regia scuola di Ingegneria di Torino, in quegli anni frequentò anche le lezioni di storia dell'arte di Lionello Venturi.

Molti furono i progetti realizzati negli anni successivi alla laurea, nei quali dimostrò uno spiccato interesse per i nuovi materiali e le moderne tecniche di costruzione.

Nel 1931 venne chiamato a Milano per dirigere la rivista *La Casa Bella*. Dal 1934 tenne la cattedra di critica artistica per un triennio, presso l'Istituto superiore per le industrie artistiche di Monza.

Negli anni sviluppò anche interesse per l'architettura minore della cultura popolare, per il design e per gli allestimenti espositivi.

Duranti Giovanni, *Pagano (Pogatschnig) Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2014, vol. 80

²⁹⁹ Catalano Maria Ida, *Una scelta per gli anni Trenta*, in Maria Ida Catalano, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi, pp. 09-55, p. 43

³⁰⁰ Cecchini Silvia, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Maria Ida Catalano, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi, pp. 57-105, p. 90

³⁰¹ Catalano, *Una scelta per gli anni Trenta cit.*, p. 43

³⁰² Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta cit.*, p. 91

³⁰³ *ivi*, p. 86

³⁰⁴ *ivi*, p. 92

dell'Arte e una parte dei viali del parco ed era suddivisa in due sezioni: la prima sezione era dedicata alle vere e proprie invenzioni, la seconda destinata alle scoperte e alle ideazioni che avrebbero potuto contribuire all'indipendenza economica della Nazione, coerentemente con la politica autarchica del regime, quali l'invenzione di nuove materie prime o la scoperta per un uso quasi esclusivo di quelle già presenti nel territorio nazionale. Queste scoperte e invenzioni vennero raggruppate a seconda del ramo della scienza o della tecnica di appartenenza, determinando così le varie parti della mostra³⁰⁵.

Nei giorni a ridosso dell'apertura venne organizzato un convegno di artisti, pittori, scultori e architetti italiani e stranieri, che ebbe lo scopo dichiarato di onorare la memoria di Leonardo. Il convegno si svolse nel grande salone d'onore dell'esposizione, seguirono poi la visita alla mostra e uno spettacolo teatrale all'aperto presso il Castello Sforzesco³⁰⁶.

La mostra fu davvero un'occasione di rilancio per gli studi su Leonardo, soprattutto per quanto riguarda il tema delle macchine, diversi furono i testi pubblicati in concomitanza all'esposizione³⁰⁷. Il catalogo stesso, suddiviso per ripartizioni generali che determinavano le varie sezioni della mostra, proponeva alcune spiegazioni sul tema delle macchine ricostruite, curate dal prof. ing. Zammattio³⁰⁸.

³⁰⁵ *La mostra di Leonardo e delle invenzioni italiane cit.*

³⁰⁶ *Un grande raduno di artisti in occasione della mostra Leonardesca*, «Corriere della sera», XVII, 26 aprile 1939, p. 6

³⁰⁷ Alcuni di questi testi sono ad esempio: Canestrini Giovanni, *Leonardo costruttore di macchine e di veicoli*, Milano – Roma, Tumminelli, 1939; Uccelli Arturo, *Leonardo e l'automobile*, Milano, Allegretti di Campi, 1939; Uccelli Arturo, *Ricostruzione della macchina vinciana: necessità e discussione del metodo*, Milano, Allegretti di Campi, 1939

³⁰⁸ *Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane*, catalogo della mostra cit., p. 23

APPENDICE ICONOGRAFICA



Figura 1: Mostra di Veronese, Venezia, Ca' Giustinian, 1939

Sulla parete di sinistra: *La giovinezza e la vecchiaia* e *Giunone che versa i doni su Venezia* del Palazzo Ducale di Venezia; sulla parete di fronte: *Cerere, Ercole e Venezia* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia

Archivio del Comune di Venezia, fondo: Reale fotografia Giacomelli



Figura 2: Mostra di Veronese, Venezia, Ca' Giustinian, 1939

Sulla parete di sinistra: *Apparizione della Madonna a San Luca* della chiesa di San Luca di Venezia, *Annunciazione* della galleria degli Uffizi di Firenze e la *pala di San Zaccaria*
Archivio del Comune di Venezia, fondo: Reale fotografia Giacomelli



Figura 3: Mostra di Veronese, Venezia, Ca' Giustinian, 1939

Sulla parete di fronte: *Cristo in croce tra la Vergine e San Giovanni* della chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti di Venezia; sulla parete di destra sono visibili i cinque chiaroscuri riscoperti da Rodolfo Gallo

Archivio del Comune di Venezia, fondo: Reale fotografia Giacomelli



Figura 4: Mostra di Veronese, Venezia, Ca' Giustinian, 1939

Musica e Aritmetica e Geometria, allegorie della biblioteca Marciana di Venezia

Archivio del Comune di Venezia, fondo: Reale fotografia Giacomelli



Figura 5: Mostra di Veronese, Venezia, Ca' Giustinian, 1939
Vetrine con i disegni
Archivio del Comune di Venezia, fondo: Reale fotografia Giacomelli



Figura 6: Mostra di Veronese, Venezia, Ca' Giustinian, 1939
Posizionamento della *Cena in casa di Simone* della Galleria sabauda di Torino
Archivio del Comune di Venezia, fondo: Reale fotografia Giacomelli

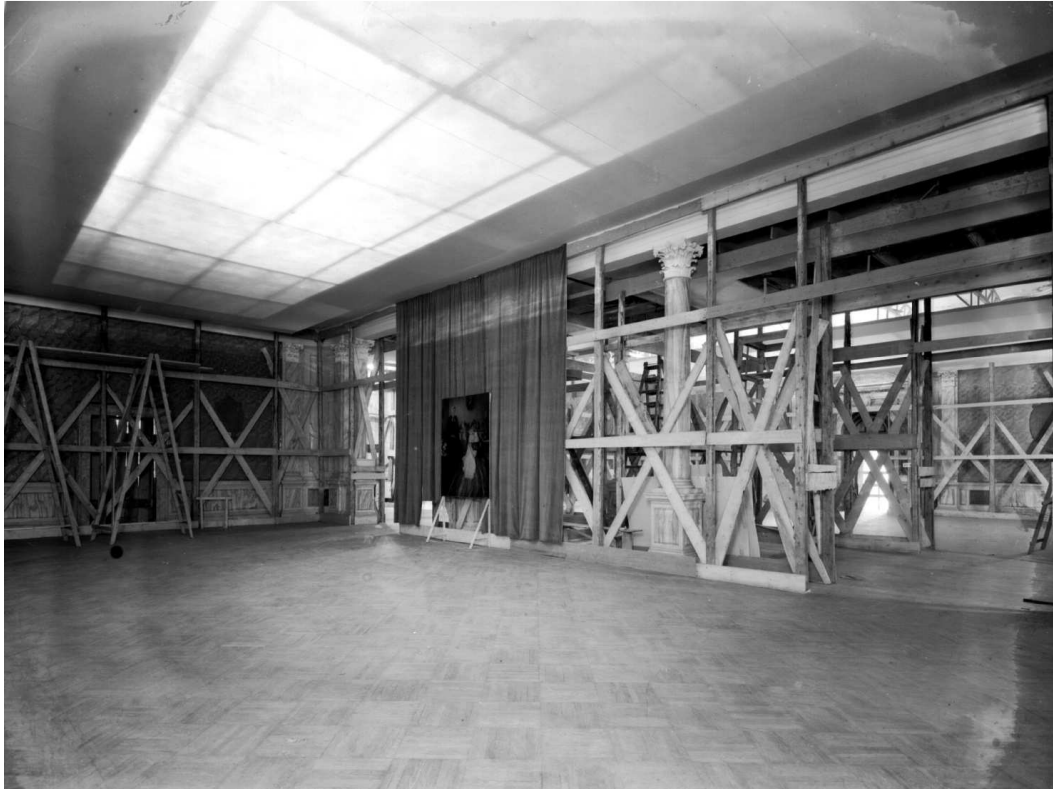


Figura 7: Mostra di Veronese, Venezia, Ca' Giustinian, 1939
In fase di allestimento
Archivio del Comune di Venezia, fondo: Reale fotografia Giacomelli



Figura 8: Mostra di Veronese, Venezia, Ca' Giustinian, 1939
In fase di allestimento
Archivio del Comune di Venezia, fondo: Reale fotografia Giacomelli

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- AA. VV., Dizionario biografico degli italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana
- AA. VV., Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974), Bologna, Bononia University, 2007
- AA. VV. *Storia contemporanea*, Roma, Donzelli, 2007
- A. C., *Venezia. La mostra delle feste e delle maschere veneziane*, «Emporium», vol. LXXXVI, n. 511, 1937, pp. 397-398
- La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Andaloro, (Viterbo, 12-15 novembre 2003), Firenze, Nardini, 2006
- Alte Pinakothek e il castello di Schleissheim Monaco*, a cura di E. Baccheschi, Milano, Touring Club italiano, 1978 (collana *I grandi musei*)
- E. Bacchion, *Valori ideali del Settecento veneziano (discorso di chiusura dell'Anno Accademico – 13 giugno 1937 XV)*, «Ateneo Veneto», CXXVIII, vol. 122, n. 1, luglio – agosto 1937 XV, pp. 60-64
- Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini (Ferrara, Palazzo Diamanti, maggio – ottobre 1933), Venezia, Ferrari, 1933
- Il ritratto veneziano dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini (Venezia, Ca' Pesaro, settembre – ottobre 1923), Venezia, La Poligrafica italiana F. Donaudi, 1923
- Il Settecento italiano*, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini (Venezia, Giardini della Biennale, 18 luglio – 10 ottobre 1929), Venezia, ed. C. Ferrari, 1929
- Le porcellane di Venezia e delle Nove*, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini (Venezia, Ca' Rezzonico, 25 aprile – 30 ottobre 1936), Venezia, Carlo Ferrari, 1936
- La mostra del Tintoretto*, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 4 novembre 1937), Venezia, Carlo Ferrari, 1937
- Mostra di Tiziano*, catalogo della mostra a cura di Nino Barbantini (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 04 novembre 1935), Venezia, Carlo Ferrari, 1935
- G. Battelli, *La mostra di Tintoretto a Palazzo Pesaro*, «Salsomaggiore illustrata», XXXII, n. 8, agosto 1937
- G. Battelli, *La mostra del Veronese a Venezia*, «Salsomaggiore illustrata», XXXIV, n. 2 speciale estivo, 15 luglio 1939
- Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991
- Bettini Sergio, *Politica fascista delle arti*, Padova, Società cooperativa tipografica, 1942
- Boldon Zanetti Giovanni, *La fisicità del bello. Tutela e valorizzazione nei Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Venezia, Cafoscarina, 2008
- I. Calloud, *Ugo Ojetti e le esposizioni: un'anagrafe digitale dal fondo della biblioteca nazionale centrale di Firenze*, «Studi di Memofonte», n. 6, 2011, pp. 53-61

- L. Carletti, C. Giometti, "San Francisco will see old masters". *La fiera delle vanità del regime nel 1939*, «Studi storici», aprile – giugno 2011, pp. 465-489
- E. Carli, *Impressioni tizianesche alla mostra veneziana di Palazzo Pesaro*, «Via dell'impero», II, n. 13, dicembre 1935, pp. 1-60
- M. I. Catalano, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro, e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi, 2013
- V. Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 2001
- I dipinti del Louvre Parigi*, a cura di M. Cinotti e A. Brejon de Lavergnée, Milano, Touring Club italiano, 1998 (collana *I grandi musei*)
- L. Cortella, F. Mora, I. Testa, *La socialità della ragione. Scritti in onore di Luigi Ruggiu*, Milano, Mimesis, 2011
- B. Croce, *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura*, «La Critica», V, settembre 1904, pp. 412-417
- G. Damerini, *Nino Barbantini scritti d'arte inediti e rari*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1953
- G. Damerini, *Settecento*, «Le tre Venezie», V, 7 luglio 1929
- De Angelis d'Ossat Guglielmo, *Roberto Paribeni*, in *Studi in onore di Arstide Calderini e Roberto Paribeni*, Milano, Ceschina, 1956
- G. De Logu, *Mostra di Tiziano*, «Emporium», vol. LXXXI, n. 486, 1935, pp. 364-381
- G. De Logu, *Venezia il museo del Settecento veneziano a Palazzo Rezzonico*, «Emporium», vol. LXXXIV, n. 499, pp. 51-53
- G. De Lorenzi, *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, Roma, Gangemi, 2010
- M. Dei, *Ogetti e l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi*, «Studi di Memofonte», n. 6, 2011, pp. 81-89
- A. Desantis, G. Marotta, *Cesare Brandi: cronache e recensioni delle attività espositive tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta del Novecento. Aspetti e metodologie*, «Studi di Memofonte», n. 6, 2011, pp. 90-113
- G. Fogolari, *Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento*, «Emporium», vol. LVIII, 346, 1923, pp. 215-232
- R. Gallo, *Cinque quadri ignoti alla mostra di Venezia*, «Ateneo Veneto», vol. 125, n. 4, aprile 1939, pp. 199-204
- Haskell Francis, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano, Skira, 2008
- Isnenghi Mario, *L'educazione dell'italiano: il fascismo e l'organizzazione della cultura*, Bologna, Cappelli, 1979

Le collezioni del Kunsthistorisches museum Vienna, a cura di G. J. Kugler, Milano, Touring Club italiano, 1981 (collana *I grandi musei*)

Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione, atti del convegno di studi a cura di F. Lanza, (Feltre, 2003), Feltre, Rizzarda, 2003

Lorenzetti Giulio, *Ca' Rezzonico*, Venezia, Ferrari, 1936

Argenterie settecentesche italiane sacre e profane, catalogo della mostra a cura di G. Lorenzetti (Venezia, Galleria Napoleonica 28 agosto – 22 settembre 1938), Venezia, Carlo Ferrari, 1938

Lacche veneziane del Settecento, catalogo della mostra a cura di G. Lorenzetti (Venezia, Ca' Rezzonico 25 aprile – 31 ottobre 1938), Venezia, Carlo Ferrari, 1938

Le feste e le maschere veneziane, catalogo della mostra a cura di G. Lorenzetti (Venezia, Ca' Rezzonico 6 maggio – 31 ottobre 1937), Carlo Ferrari, Venezia, 1937

Maioliche venete del Settecento, catalogo della mostra a cura di G. Lorenzetti (Venezia, Ca' Rezzonico, luglio – ottobre 1939), Venezia, Carlo Ferrari, 1939

G. Lorenzetti, *Una nuova data sicura nella cronologia tintorettiana*, «Ateneo Veneto», CXXVIII, vol. 122, n. 1, 1937, pp. 129-137

Malvano Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988

Mariacher Giovanni, *Ca' Rezzonico, guida illustrata*, Venezia, Alfieri, 1966

Marino Giuseppe Carlo, *L'autarchia della cultura: intellettuali e fascismo negli anni Trenta*, Roma, Editori riuniti, 1983

A. Masi, *Giuseppe Bottai, La politica delle arti: scritti 1918-1943*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2009

E. Miraglio, *Seicento, Settecento e Ottocento e via dicendo: Ogetti e l'arte figurativa italiana*, «Studi di Memofonte», n. 6, 2011, pp. 63-75

La mostra dell'antica oreficeria italiana alla VI Triennale di Milano, catalogo della mostra a cura di A. Morassi (Milano, 1936), Milano, Hoepli, 1936

V. Moschini, *La mostra del Veronese*, «Romana», II, n. 8, agosto 1939

Moschini Marconi Sandra, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XIV-XV*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1955

E. Motta, *Feste e maschere veneziane a Ca' Rezzonico*, «Ateneo Veneto», CXXVIII, vol. 122, n. 1, luglio – agosto 1937, pp. 49-52

E. Motta, *La gloria del Veronese a Ca' Zustinian*, «Ateneo Veneto», vol. 126, n. 3, settembre 1939, pp. 136-138

E. Motta, *La mostra del Tintoretto*, «Ateneo Veneto», vol. 121, n. 3, maggio 1937, pp. 163 – 167

E. G. Mottini, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento al Palazzo dei Diamanti in Ferrara*, «Emporium», vol. LXXVII, 461, 1933, pp. 297-314

Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art, conférence internationale d'études (Madrid, 28 ottobre – 04 novembre 1934), Parigi, Société des Nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1934

U. Nebbia, *Il Settecento italiano a Venezia*, «Emporium», vol. LXX, n. 416, 1929, pp. 101-124

U. Nebbia, *Mostre d'arte decorativa a Venezia?*, in «Le arti plastiche», 01 marzo 1929

Nepi Scirè Giovanna, Valcanover Francesco, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano, Electa, 1985

Ojetti Ugo, *Cose viste 1928-1943*, Firenze, Sansoni, 1951

Ojetti Ugo, *I taccuini 1914-1943*, Firenze, Sansoni, 1954

Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, catalogo della mostra a cura di U. Ojetti, (Firenze, Palazzo Pitti, marzo – ottobre 1922), Roma, Bestetti Tumminelli, 1922

Mostra giottesca, catalogo della mostra a cura di Ugo Ojetti (Firenze, Palazzo degli Uffizi, aprile – ottobre 1937), Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1937

Ojetti Ugo, Damiani Luigi, Tarchiani Nello, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti*, Roma – Milano, Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, 1924

Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane, catalogo della mostra a cura di G. Pagano (Milano, Palazzo dell'Arte, 09 maggio – 30 settembre 1939), Milano, Officina d'arte grafica Lucini, 1939

R. Pallucchini, *Criteri di allestimento della mostra del Veronese*, «Le arti», XVII, n. 5, giugno – luglio 1939, pp. 516-521

R. Pallucchini, *La mostra di Tiziano*, «Ateneo Veneto», CXXVI, vol. 119, n. 3, settembre 1935, pp. 65-72

R. Pallucchini, *Restauro veronesiani*, «Le arti», I, n. V, ottobre – novembre 1939, pp. 26-31

I capolavori dei musei veneti, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, (Venezia, Procuratie Nuove, 1946), Venezia, Ferrari, 1946

Mostra di Paolo Veronese, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, (Venezia, Ca' Giustinian, 25 aprile – 04 novembre 1939), Venezia, Libreria Serenissima, 1939

G. Pavanello, *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2006

Una vita per l'arte veneta, atti di una giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini a cura di G. M. Pilo, (Venezia, auditorium Santa Margherita dell'Università Ca' Foscari, 10 novembre 1999), Monfalcone, Edizioni Della Laguna, 2001

E. Possenti, *Augusto Telluccini*, «Bollettino d'arte», X, ottobre 1930

Quintavalle Augusta Ghidiglia, *La galleria nazionale di Parma*, Bologna, Poligrafici Il resto del carlino, 1956

Correggio, catalogo della mostra a cura di A. O. Quintavalle, C. Brandi, G. Copertini, G. Masi (Parma, Palazzo della Pilotta, aprile – ottobre 1935), Parma, Officina Grafica Fresching, 1935

Quintavalle Augusta Ghidiglia, *La galleria nazionale di Parma*, Bologna, Poligrafici Il resto del carlino, 1956

A. O. Quintavalle, *Problemi e spunti critici alla mostra del Correggio*, «Emporium», vol. LXXXI, 486, 1935, pp. 350-363

Rinaldi Simona, *Memorie al magnetofono. Mauro Pellicoli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze, Edifir, 2014

R. Roddolo, *Quando i Savoia navigavano nell'oro*, «Il giornale dell'arte», n. 325, novembre 2012

E. Saccomani, *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Padova, Bertinello Artigrafiche, 2007

Salvagnini Sileno, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000

Sciolla Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 2010

L'antico tessuto d'arte italiano nella Mostra del tessile nazionale, catalogo del padiglione a cura di L. Serra (Roma, 30 novembre 1937 - 1938), Roma, Officine dell'istituto poligrafico dello Stato, 1937

Silva Umberto, *Ideologia e arte del fascismo*, Milano, Mazzotta, 1981

Le collezioni della galleria Borghese, a cura di S. Staccioli e P. Moreno, Milano, Touring Club Italiano, 1981 (collana *I grandi musei*)

Valcanover Francesco, *Gallerie dell'Accademia Venezia*, Novara, De Agostini, 1970

A. Venturi, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento per il centenario Ariostesco*, «L'Arte», XXXVI, 5, 1933, pp. 367-390

Galleria sabauda Torino, «Officine internazionali. Quaderni MAE – MIBAC», n. 1, febbraio 2009

La mostra di Paolo Veronese a Venezia, «Le arti» Notiziario, I, n. 3, febbraio – marzo 1939

Nino Barbantini a Venezia, atti del convegno a cura di Fondazione Bevilacqua La Masa, (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), Treviso, Canova, 1995

Notizie, «La mostra del Tintoretto a Venezia», XV, n. 1, febbraio 1937

Articoli di quotidiani

- N. Barbantini, *Attualità del Tintoretto*, «Gazzetta di Venezia», XV, 22 aprile 1937
- N. Barbantini, *La mostra di Tintoretto in una pubblicazione periodica*, «Gazzetta di Venezia», XV, 21 marzo 1937
- N. Barbantini, *Lo spirito e i criteri della mostra di Tiziano esposti dal suo organizzatore Nino Barbantini*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 114, 24 aprile 1935
- V. Bucci, *La mostra del Correggio a Parma*, «Corriere della sera», XIII, 21 aprile 1935
- V. Bucci, *Il grande pittore celebrato nella città della sua gloria*, «Corriere della sera», XV, 25 aprile 1935
- R. Calzini, *Paolo Veronese pittore di Venezia dominante e trionfante*, «Il popolo d'Italia», XVII, 25 aprile 1939
- R. Carrieri, *La mostra dei capolavori di Paolo Veronese*, «L'illustrazione italiana», LXVI, n. 20, 14 maggio 1939
- E. Cecchi, *La mostra giottesca*, «Corriere della sera», XV, 27 aprile 1937
- F. Ciarlantini, *La politica e l'arte*, «Gazzetta di Venezia», 14 ottobre 1931
- G. Fiocco, *Un capolavoro ritrovato in Egitto. La Danae di Tiziano*, «Illustrazione italiana», LXII, n. 22, 2 giugno 1935
- G. Fogolari, *Gino Fogolari parla di Tiziano*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 86, 27 marzo 1935
- G. Marcello, *In attesa dell'apertura della mostra di Paolo Veronese*, «Gazzetta di Venezia», XVII, 21 aprile 1939
- G. Marta, *L'Esposizione del Settecento italiano a Venezia*, «Illustrazione del popolo», IX, n. 31, 4 agosto 1929
- U. Ojetti, *La mostra di Paolo Veronese*, «Corriere della sera», XVII, 25 aprile 1939
- U. Ojetti, *La mostra di Tiziano a Ca' Pesaro*, «Corriere della sera», XIII, 25 aprile 1935
- O. L. Passarella, *La mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro*, «L'illustrazione italiana», LXIV, n. 17, 25 aprile 1937
- R. Protti, *Tintoretto a San Rocco*, «Gazzetta di Venezia», XV, 27 maggio 1937
- P. Torriano, *La mostra di Tiziano a Venezia*, «L'illustrazione italiana», LXII, n. 16, 21 aprile 1935
- A. Zajotti, *Un'Esposizione settecentesca a Venezia*, «Il Giornale d'Italia», 12 maggio 1929
- A. Zaiotti, *Uno sguardo alla mostra del Tintoretto*, «Gazzetta di Venezia», XV, 25 aprile 1937
- A. Zajotti, *Uno sguardo d'insieme alla Mostra del Settecento italiano*, «La Gazzetta di Venezia», CLXXXVII, n. 201, 20 luglio 1929

A. Zaiotti, *Venezia glorifica Tiziano nella sua opera a Ca' Pesaro. La mostra dei capolavori che sarà oggi inaugurata alla presenza augusta del Re. Il fulgido aspetto delle sale*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 115, 25 aprile 1935

E. Zorzi, *I cento capolavori del Veronese nella stupenda mostra di Palazzo Zustinian che sarà inaugurata stamane alla presenza augusta del Re imperatore*, «Gazzetta di Venezia», XVII, 25 aprile 1939

Capolavori del museo di Vienna alla mostra di Tiziano, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 92, 2 aprile 1935

Cinque quadri ignoti del Veronese alla mostra di Venezia, «Gazzetta di Venezia», XVII, 20 aprile 1939

Come si lancia la mostra di Tiziano, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 90, 31 marzo 1935

Diciotto capolavori tizianeschi di soggetto sacro concessi dal patriarca per la mostra di Ca' Pesaro, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 60, 1 marzo 1935

I disegni del Settecento italiano alla Mostra di Venezia, «Il Gazzettino», 09 giugno 1929

I "Tintoretto" di Brera alla mostra di Venezia, «Corriere della sera», XV, 21 aprile 1937

Il Führer concede il prestito di tutte le opere richieste, «Corriere della sera», XVII, 14 aprile 1939

Il re imperatore inaugurerà domani la mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro, «Gazzetta di Venezia», XV, 24 aprile 1937

Il sovrano inaugura a Venezia la mostra del Veronese, «Corriere della sera», XVII, 25 aprile 1939

L'afflusso del pubblico alla mostra del Veronese, «Gazzetta di Venezia», XVII, 29 aprile 1939

L'apoteosi di Tiziano nella città della sua gloria, «Corriere della sera», XIII, 3 aprile 1935

L'imponente gruppo di capolavori concessi alla mostra del Veronese dai musei tedeschi, «Gazzetta di Venezia», XVII, 14 aprile 1939

L'ultima giornata del Veronese a Ca' Giustinian e a San Sebastiano, «Gazzetta di Venezia», XVIII, 5 novembre 1939

La chiusura della mostra del Veronese. Il successo delle due ultime giornate, «Gazzetta di Venezia», XVIII, 6 novembre 1939

La crescente affluenza del pubblico alla mostra del Tintoretto, «Gazzetta di Venezia», XV, 26 maggio 1937

La Danimarca invia un Tiziano a Venezia, «Corriere della sera», XIII, 13 aprile 1935

La mostra del Correggio a Parma, «La Gazzetta di Venezia», XII, 80, 21 marzo 1935

La Mostra del Settecento italiano con concerti, visite, biglietti e cartoline, «Il Gazzettino», 28 maggio 1929

La mostra del Tintoretto aperta fino al 15 novembre, «Gazzetta di Venezia», XVI, 5 novembre 1937

La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere, «Gazzetta di Venezia», XV, 20 aprile 1937

La mostra del Veronese verso la chiusura, «Gazzetta di Venezia», XVIII, 29 ottobre 1939

La mostra di Leonardo e delle invenzioni italiane che si inaugura oggi a Milano, «Gazzetta di Venezia», XVII, 9 maggio 1939

La mostra del Veronese verso la chiusura, «Gazzetta di Venezia», XVIII, 29 ottobre 1939

La mostra di Tintoretto si chiude, «Gazzetta di Venezia», XVI, 14 novembre 1937

La mostra di Tiziano a Ca' Pesaro inaugurata presente il re, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 116, 26 aprile 1935

Le chiese del Veneto per la mostra del Veronese, «Gazzetta di Venezia», XVII, 6 aprile 1939

Mentre Ca' Pesaro accoglie i capolavori di Tiziano Vecellio, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 103, 13 aprile 1935

Mostra del Tintoretto, «Gazzetta di Venezia», XV, 2 maggio 1937

Orazione di Ugo Ojetti, «Corriere della sera», XV, 28 aprile 1937

Restauri di opere del Veronese, «Gazzetta di Venezia», XVIII, 30 novembre 1939

Si afferma sempre più il vasto successo della mostra del Veronese, «Gazzetta di Venezia», XVII, 11 maggio 1939

Sono giunte dall'America opere che valgono milioni, «Corriere della sera», XVII, 20 aprile 1939

Un'Esposizione del '700 italiano a Venezia, «Il Gazzettino», VII, 2 maggio 1929

Un grande raduno di artisti in occasione della mostra Leonardesca, «Corriere della sera», XVII, 26 aprile 1939

Una giornata popolare alla mostra di Tintoretto, «Gazzetta di Venezia», XVI, 7 novembre 1937

Una Mostra del Settecento a Venezia, «La Tribuna», 10 marzo 1929

Ultimi ritocchi all'ordinamento della mostra di Tiziano, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 111, 21 aprile 1935

Venezia il manifesto della Mostra settecentesca, «Il Gazzettino», 19 maggio 1929

Vittorio Emanuele III re e imperatore inaugura stamane a Ca' Pesaro la mostra del Tintoretto, «Gazzetta di Venezia», XV, 26 aprile 1937

Siti internet consultati

Albertina, *History of the collection*,

http://www.albertina.at/en/the_collections/graphic_arts/history_of_the_collection

Dictionary of art historians, *Posse Hans*, <https://dictionaryofarthistorians.org/posseh.htm>

Museo Nacional del Prado, Juan Pérez de Ayala, *Pérez de Ayala y Fernández del Portal, Ramón*,

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/perez-de-ayala-y-fernandez-del-portal-ramon/>

Normattiva, *Legge 11 gennaio 1940, n 50 Disciplina delle mostre d'arte antica*,

<http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1940-01-11;50>