

An impressionistic painting depicting a crowded Venetian scene, likely a gondola ride. In the foreground, a woman in a dark dress with a white lace collar and a man in a dark coat and hat are visible. The background shows other figures and the Venetian architecture reflected in the water. The style is characterized by visible brushstrokes and a focus on light and color.

# GIACOMO FAVRETTO

*Venezia, fascino e seduzione*

SilvanaEditoriale



# Storia e documenti della presenza delle opere di Giacomo Favretto alla Biennale di Venezia

Giorgio Busetto

La breve parabola dell'esistenza di Giacomo Favretto ha termine nell'anno stesso di quella Esposizione Nazionale Artistica di Venezia che rappresenta l'antecedente culturale e organizzativo più presente al maturare della decisione di dare vita alla Biennale, la mostra internazionale d'arte che, formalmente decisa nel 1893, aperta nel 1895, conosceva allora un successo destinato a farla durare nel tempo, sia pur con alterne vicende, sino a oggi.

Riconosciuto nella sua grandezza artistica, approda dunque postumo alla Biennale, in differenti occasioni di mostra: la terza edizione nel 1899 gli dedica una bella retrospettiva nell'occasione dei cinquant'anni dalla nascita, e del pari una mostra per il centenario viene curata da Nino Barbantini alla XXV Biennale del 1950<sup>1</sup>. Altre presenze significative si hanno nell'ambito delle mostre della *Pittura italiana dell'800*<sup>2</sup>, curata da Ugo Ogetti e ordinata dal Barbantini nel 1928 e ancor più dei *Trent'anni d'arte veneziana*<sup>3</sup> curata nel 1932 da Italo Brass, Elio Zorzi e Domenico Varagnolo, al quale ultimo spetta la breve presentazione in catalogo; opere compaiono anche nel 1934 e nel 1938 alle retrospettive del *Ritratto dell'800*<sup>4</sup> e del *Paesaggio del secolo XIX*<sup>5</sup>.

Appartenne il Favretto all'ambiente stesso che seppe avviare tale iniziativa, intrinseco com'egli è all'Accademia veneziana in cui si è formato, a quell'ambiente di artisti che vediamo compenetrato con quello intellettuale e politico riconoscibile in alcuni caffè veneziani e segnatamente al Florian di piazza San Marco, dove correntemente si dice nata la Biennale. Lo testimonia anche l'attività professionale di ritrattista che caratterizza una parte così significativa della sua produzione, all'interno della quale rimane discusso se il *Ritratto di idealista* della Querini Stampalia<sup>6</sup> gli si debba attribuire, con correlata identificazione nel soggetto di Riccardo Selvatico (1849-1901), il sindaco poeta, primo responsabile politico della nascita della Biennale, coetaneo del pittore. Non a caso i due sono accostati da un altro dei protagonisti di quella vicenda, Antonio Fradeletto (1858-1930), segretario generale e *dominus* della Biennale per oltre vent'anni, dalla nascita all'interruzione delle attività a causa della guerra dopo l'edizione del 1914: nella prefazione alla raccolta postuma di *Commedie e poesie veneziane* di Selvatico da lui curata, unisce ai due il commediografo Giacinto Gallina (1852-1897) e individua in loro la nuova grandezza della cultura veneziana dell'Italia unita<sup>7</sup>.

Né casuale appare l'incarico affidato a Selvatico di pronunciare il discorso per l'inaugurazione del busto bronzeo che ritrae Favretto, opera di Urbano Nono, collocata nel cortile interno dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, ex convento della Carità, nel 1888<sup>8</sup>.

## La mostra per i cinquant'anni dalla nascita

Apparve dunque naturale che col cinquantenario della nascita si andasse alla celebrazione espositiva dell'artista, dedicandogli una mostra importante nella sala B del palazzo dell'Esposizione ai Giardini, la prima a sinistra del vestibolo, allestita con quarantaquattro opere, delle quali tre aggiunte a catalogo già definito, cinque a mostra già aperta.

In realtà, sulla consistenza dell'elenco delle opere esposte esistono difformità nella documentazione: ne elenca quarantaquattro il catalogo di Perocco e Trevisan: senza numero d'ordine le ultime due, mentre il n. 3 è seguito da un 3a e da un 3b e il n. 18 da un 18a, come si legge anche nella seconda edizione (l'unica da me reperita) del catalogo ufficiale della Biennale, che ne riporta solo quarantadue. Gilberto Secretan su "L'Illustrazione Italiana" del 14 maggio 1899 (il periodico segue passo passo l'andamento della mostra anche per il suo rilievo mondano) scrive: "Le opere esposte sono quarantatré". Nella stessa pagina il redazionale *Le vendite* si conclude con la notizia: "Nuovi arrivati: *Passeggiata in Piazzetta, Alla benedizione, e Interno del '700* di Favretto [...]", dando così conto di un processo di completamento che si inoltrava ben oltre l'apertura della mostra, investendo tanto l'allestimento quanto il catalogo. E questo tardato arrivo pare ben coerente colla posizione di questi due titoli nell'elenco del *Catalogo*, dove uno è interpolato con la lettera a aggiunta al numero e due stanno agli ultimi due numeri (leggo sempre dalla seconda edizione)<sup>9</sup>.

Va annotato in proposito che per molti decenni è stato abituale per la Biennale produrre più edizioni del catalogo, da mettere in coerenza col loro successo di vendita all'Esposizione, ma anche col progredire degli eventi espositivi, che venivano registrati un'edizione dopo l'altra, riportando aggiunte e diminuzioni via via verificatesi, o anche solo qualche correzione nel titolo di un'opera, nella forma del nome di un autore e così via.

## I cataloghi delle esposizioni d'arte e la documentazione della Biennale

All'interno della grande storia della Biennale, tutta da scrivere, un capitolo a sé merita certamente la storia del catalogo. Questo richiederà per ciascuna delle esposizioni la raccolta e collazione di esemplari integri di tutte le edizioni: accade infatti che potessero esservene cinque; che negli esemplari conservati nelle biblioteche la legatura abbia comportato la rimozione delle pagine iniziali e finali di pubblicità, pagine aggiunte e spesso apparse nell'operazione di rilegatura incoerenti e inutili; che molti esemplari appaiano mutili, spesso delle tavole di illustrazione poste nella seconda parte del volume e realizzate in carta patinata. Richiederà la rico-



struzione delle modalità organizzative della redazione, mutate nel tempo, e delle esigenze di redazione, mutate col variare delle modalità stesse di produzione delle opere<sup>10</sup>. Fin dalla prima Biennale del 1895 vi furono opere espressamente realizzate per l'Esposizione e giunte all'ultima ora o addirittura a mostra aperta o annunciate in catalogo e non pervenute: un caso esemplare Michetti alla prima Biennale, pesantemente sponsorizzato da d'Annunzio: il Vate interviene anche con indicazioni sulla collocazione dell'opera nell'allestimento della mostra e con informazioni al Fradeletto atte a consentire la stesura del catalogo e a placare l'ira del collerico segretario, agitatissimo per il ritardo; e infatti il grande dipinto *La figlia di Jorio* arriva in *extremis*, cogliendo peraltro trionfale successo<sup>11</sup>. Il progressivo affermarsi di installazioni realizzate *in situ*, *performances*, opere interattive, videoinstallazioni complesse, e così via, ha reso in tempi più recenti impossibile la descrizione catalografica preventiva e chiede dunque più accurate documentazioni dell'esposizione effettivamente realizzata<sup>12</sup>. Sulla questione torneremo in particolare più avanti, a proposito del rapporto tra catalogo e allestimento nelle mostre di opere del Favretto e di altri artisti del suo tempo.

La documentazione conservata nell'archivio della Biennale relativamente alla mostra retrospettiva di Giacomo Favretto del 1899 consente di ricostruire almeno in parte le vicende dell'organizzazione, dando conto di alcuni aspetti di questa storia: tra l'altro, il non facile percorso, pubblico e privato, di individuazione delle opere; l'atteggiamento dei possessori, la loro differente natura sociale, la loro frequente appartenenza a una seconda generazione rispetto agli acquirenti; il conseguente panorama di committenza e il modo di lavorare di Favretto nella coltivazione dei propri collezionisti; le relazioni della Biennale cogli artisti, fra collaborazioni e contrasti; la fortuna del pittore a questa data, gli atteggiamenti del mercato e la connessa operatività dell'Ufficio Vendite della Biennale; l'attività del segretario generale Fradeletto, quella del sindaco Filippo Grimani (1850-1921) e alcune delle procedure di realizzazione della mostra<sup>13</sup>.

Va tenuto presente che la raccolta della documentazione fotografica e di stampa fu avviata quasi trent'anni dopo l'evento. Infatti quella dell'ASAC, l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, è storia di una vita non facile. La stessa sistemazione degli uffici di Segreteria della Biennale fu per decenni precaria e inadeguata: allocati dapprima, nel 1894, in una saletta della Biblioteca municipale, adiacente al Gabinetto del sindaco, erano poi stati trasferiti in un locale a pian terreno di Ca' Farsetti. Quando finiva l'Esposizione in Segreteria si faceva ogni volta lo sgombero dell'eterogeneo materiale docu-

mentario che ne risultava, dai documenti di conto alla corrispondenza con gli artisti e i fornitori, tutto trasferendo e accumulando senza ordine in un magazzino al primo piano di palazzo Loredan<sup>14</sup>. Tale noncuranza nel raccogliere e conservare la documentazione è tipica della gestione improvvisata e familiare del primo periodo di vita della Biennale, caratterizzato dalle figure di Antonio Fradeletto e del presidente, il sindaco Filippo Grimani, subentrato a Selvatico poco dopo l'apertura della Biennale del 1895; entrambi rimasti in carica sino alla prima guerra mondiale che interrompe la serie delle esposizioni dopo l'edizione del 1914. Queste riprenderanno nel 1920, in una nuova realtà.

Il fervore di quel primo periodo è ben evidenziato dalla trasformazione dei Giardini di Castello, dove in pochi mesi nell'inverno 1894-1895 si procede alla costruzione del palazzo dell'Esposizione "Pro Arte" (poi padiglione Italia)<sup>15</sup> e premiato dal notevole successo di pubblico: 224 mila visitatori nel 1895, 265 mila nel 1897, 309 mila nel 1899 e così via, per arrivare a sommare in undici edizioni nell'arco di un ventennio oltre i due milioni e mezzo di visitatori<sup>16</sup>.

Ripresa l'attività dopo la guerra, con la colta e osteggiata segreteria di Vittorio Pica, le cose infine cambiarono con l'avvento nel 1927 di Antonio Maraini, che si attivò immediatamente per ottenere un radicale rinnovamento della Biennale sotto ogni punto di vista, potendo contare su una posizione di riguardo nell'ambito del regime fascista quale membro del direttorio del Sindacato Nazionale Belle Arti e su una stretta alleanza con Giuseppe Volpi, ministro delle finanze dal 1925 al 1928, di leggendaria potenza economico-politica.

Già nell'ottobre del 1927 Maraini trasferiva la sede della Biennale dal Municipio a Palazzo Ducale, in una stanza debitamente riordinata al piano terra, ottenendone di lì a poco una contigua per la creazione dell'Archivio con un ingresso indipendente.

È affettuoso e divertito il racconto che fa, pochi anni dopo, Domenico Varagnolo, che Maraini aveva chiamato alla direzione di tale nuova struttura, inaugurata l'8 novembre 1928 come Istituto Storico d'Arte Contemporanea. Varagnolo, che rimarrà alla direzione fino al 1949 e che deve considerarsi il creatore dell'ASAC, fissa la memoria di una genesi di questo nuovo centro di documentazione, della cui necessità Maraini sarebbe divenuto consapevole cercando invano in archivio notizie su un artista che in passato aveva esposto alla Biennale: "Non ha un archivio l'Esposizione?". Si rese così conto che una macchina espositiva importante come quella doveva disporre di un adeguato centro di documentazione. Venne allora a prendere forma l'organizzazione, subito configurandosi nella



1. La sala Favretto alla Biennale di Venezia del 1899, in "L'Illustrazione Italiana", 10 settembre 1899

duplice natura che la caratterizza, di archivio storico amministrativo, da un lato, e di archivio di documentazione e biblioteca specializzata nelle arti contemporanee dall'altro. Nel 1932 l'Archivio contava già 2000 volumi d'arte contemporanea, più di 1000 cataloghi di mostre italiane e straniere, 10.000 fotografie, 6000 negativi, uno schedario di circa 1000 artisti, che – lamenta Varagnolo – avrebbe potuto essere più ricco se tutti gli artisti avessero collaborato<sup>17</sup>, un centinaio di album con le riproduzioni fotografiche di quasi tutte le opere esposte alla Biennale dal 1895 e una considerevole raccolta di ritagli stampa sulla stessa Biennale<sup>18</sup>.

D'altra parte è significativo che Maraini voglia creare l'Istituto Storico. Fa parte del disegno fascista che egli con Volpi, "il padrone di Venezia", porta avanti con determinazione: una grande Biennale come tassello fondamentale della "Grande Venezia", in perfetta coerenza colla riorganizzazione del sistema corporativo delle arti operata dal regime<sup>19</sup>. Ottenuta l'autonomia dal Comune di Venezia dal 1930, Maraini mira a far della Biennale il più potente istituto centrale per l'arte contemporanea del Paese, con proiezione in molteplici direzioni d'attività espositive, di mercato, educative, in cui rivendica: "l'Archivio e Biblioteca d'arte contemporanea potrà validamente conferire alla Biennale quel valore di centro culturale che dovrebbe avere. [...] veri e sistematici corsi sullo svolgimento dell'arte contemporanea. [...] Ecco dunque qual scuola mirabile potrebbe esser la Biennale, sol che si potenzino sino a tutto il possibile rendimento, i suoi dati di grande e periodica Esposizione internazionale, completati come sono dall'Archivio ricordato e dalla Galleria internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro che dovrà fatalmente un giorno venirle annessa"<sup>20</sup>.

#### *Le opere in mostra nel 1899*

Tornando alla mostra di Favretto del 1899, il catalogo della Biennale ne dà una descrizione assai scarna, poco più di un elenco: vi prendono dunque maggiore evidenza le indicazioni riportate. Tre opere si indicano come incompiute e sette come bozzetti, il che sembra tradire qualche difficoltà nel reperimento di un numero adeguato di dipinti. Si nota infatti tra le proprietà la maggior presenza di James Staats Forbes di Londra con cinque prestiti; tre ciascuno vengono dall'Accademia di Brera di Milano, dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, dalla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia e dalle raccolte reali; sei non hanno provenienza dichiarata, ma appartengono agli eredi di Favretto, come risulta dalla scheda di notificazione, che riporta anche i prezzi di vendita proposti dalla proprietà. Una minuta della scheda, pure su modulo prestampato, annota "Quadri dati dalla famiglia" e, ancor più interessante, "Scelti da Selvatico e Fradeletto" e, in



basso, "andare da Casoni", cioè da quell'Attilio Casoni che presta alla mostra il dipinto n. 39, *Interno del Settecento*<sup>21</sup>. Quanto agli eredi di Favretto, si sottoscrivono in una cerimoniosa richiesta a Fradeletto di "tre tessere personali essendo che siamo tre famiglie" coi nomi di Alessandro Marcon, che appare anche estensore della lettera e firmatario della scheda di notificazione in rappresentanza della proprietà, di Lorenzo Funes e di Giuseppe Favretto (fig. 1).

La documentazione in fascicolo consente di percepire l'ampio raggio della ricerca delle opere di Favretto da collocare in mostra, attraverso indagini presso tanti differenti corrispondenti e addirittura un pubblico avviso; il reticolo dei referenti; la difficoltà delle investigazioni, che si scontravano con lacunosità e approssimazione delle informazioni, con la difficile raggiungibilità dei proprietari, con loro prese di posizione a volte sospettose e mutevoli, con offerte insistenti di lavori dubbi o non interessanti. Il lavoro, a volte, diventa agitazione e coinvolge tanti soggetti diversi. Dalle minute e dai carteggi emerge un'ansietà progressivamente crescente per il recupero di opere adeguate al livello che si desidera per la mostra. Speciali difficoltà incontrò l'accesso al prestito da parte delle collezioni reali, che impegnò in prima persona il sindaco, costretto a far valere il proprio peso politico e istituzionale e la forza delle sue relazioni personali, ma anche a minacciare la rinuncia alla realizzazione della mostra ove fossero mancati quei prestiti. La particolare complessità della vicenda illumina anche sulla gestione delle collezioni dei Reali Palazzi. Come scrisse in una nota riservata e informale a Fradeletto il marchese Guiccioli, cavaliere d'onore della regina, amico di Grimani, che seguì tutta la vicenda ed ebbe un ruolo importante nella



2. Gli artisti veneziani portano  
una corona nelle sale  
dell'*Esposizione Favretto* alla  
Biennale di Venezia del 1899



positiva risoluzione della vertenza, i quadri di Favretto avevano un carattere privato, personale e domestico: "Colà dove si accennava a *Proprietà della Real Casa* si potrà intendere soltanto quadri appartenenti alla Corona, e cioè alle Reali Gallerie, mentre ve ne sono molti che possono appartenere alla persona, esser stati acquistati dalla privata Cassetta, e trovarsi situati nei personali appartamenti, come credo si tratti delle opere del Favretto. Parlando di opere artistiche dei *Reali Palazzi* comprendiamo tutto senza distinzione".

In realtà i tre dipinti, collocati a Monza e a Roma, chiesti nel giugno del 1898, vennero dapprima rifiutati per opportunità di conservazione, secondo una procedura introdotta a seguito

di danni subiti da opere prestate per le esposizioni. Grimani e Fradeletto operarono di concerto per superare le ragioni del diniego opposto dalla burocrazia del Ministero della Real Casa. In data 23 settembre Grimani invia una lunga lettera, forse minutata da Fradeletto, insistendo per ottenere un'udienza dal re, chiesta a nome della città, protestando l'impossibilità di realizzare la mostra senza prestiti tanto importanti quali quelli reali: "[...] la preparazione della Mostra collettiva d'un artista insigne e defunto richiede un lavoro pazientissimo [...] Ma se vien meno il grazioso contributo della Real Casa, tutto questo lavoro cade a vuoto, non potendo immaginarsi una Mostra favrettiana ove manchino le creazio-

ni più elette dell'artista, ch  tali sono appunto le opere possedute da Sua Maest .

Viene adombrato addirittura che sarebbe antipatriottico negare il prestito e vengono fornite ampie assicurazioni circa l'imballaggio, il trasporto, la sicurezza in mostra. Infine, in udienza, il re si impegna con Grimani a prestare delle opere del Favretto, senza specificazioni, il che lascia sulle spine il Fradeletto, che teme di non riuscire ad avere *Il traghetto della Maddalena*. Alla fine l'Esposizione ottiene dal re quanto richiesto e arriveranno anche il *Mercato del sabato in campo San Polo* e il *Liston odierno*.

Un altro documento merita segnalazione: una lettera con cui il 27 marzo 1899 Vincenzo Cadorin, presidente dell'opera pia veneziana Soci t  delle Arti Edificatorie di Mutuo Soccorso nella Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, per la quale dichiara che "  proprietaria del ritratto del defunto Socio Ambrogio Pellanda, eseguito dal celebre pittore Giacomo Favretto, e dal medesimo donato nel 1877 alla Soci t  stessa" e offre a Grimani il prestito dell'opera, oggi dispersa e da mettere probabilmente in relazione coi ritratti a china di Giacomo Pellanda e di Giuseppina Pellanda, entrambe a Ca' Pesaro e datati 1868<sup>22</sup>. L'opera non fu accolta alla mostra.

#### *La commemorazione di Favretto e la querelle Fradeletto-Nono*

La mattina del 12 giugno, anniversario della morte del Favretto, numerosi artisti veneziani recano una corona d'alloro nella sala della mostra in corso ai Giardini. Barozzi e Orefice rievocano l'uomo e l'artista; per tutto il giorno il pubblico affoll  la sala<sup>23</sup> (fig. 2).

Il giorno seguente Fradeletto, noto per il suo carattere collerico, indirizza a Grimani una virulenta doglianza, di cui il fascicolo conserva la minuta, con varie limature:

Ill.mo Signor Sindaco,

Debbo avvertirla che la cerimonia in onore di G. Favretto compiutasi jeri all'Esposizione fu – pel modo con cui venne preparata e condotta – una villania usatami dal sig. Luigi Nono.

Ella sa, ill.mo Signor Sindaco, e sanno ormai tutti, che, contro le idee e contro la volont  di molti artisti, io promossi e organizzai la Mostra favrettiana. Ebbene, io fui tenuto assolutamente all'oscuro dell'iniziativa di quella cerimonia. La appresi solo jermatinna, prima dai giornali, poi dal Suo telegramma.

Perch  questo silenzio? [cancellato: Per fare un dispetto alla Corporazione]; perch  si temeva che avvertendo me, io avrei potuto indurre qualche mio amico [cancellato: membro della Corporazione] corporato a prendervi parte;

perch  si voleva impedirmi, come mi si imped , di assistere alla riunione e di prendervi la parola.

Il sig. Nono, manipolatore primo di tutto quanto questo, ben sapeva che rivolgendosi direttamente a Lei, Ella si sarebbe forse messo sull'avviso o avrebbe creduto opportuno di interpellarmi; e quindi, per raggiungere meglio lo scopo, fece firmare il telegramma dal De Stefani, il quale doveva subito dopo partire per Vicenza!

Cos  fu sorpresa la buona fede di due persone: la Sua, Signor Sindaco, e quella dell'egregio pittore, il quale, ritornato jersera, si mostrava dolentissimo dell'accaduto.

Noti che il Suo dispaccio, giunto gi  domenica, alle ore 7 pom., fu portato dal sig. Nono all'Esposizione jermattina verso le dieci, quando gi  tutto era pronto, artisti e corona. [...] Sicch  l'Ufficio di Segreteria ebbe notizia dell'autorizzazione da lei accordata, proprio per mezzo della persona che aveva ordito il piccolo intrigo!

Per mostrarLe poi come il sedicente atto di omaggio verso il morto non sia stato realmente che un dispetto contro i vivi, Le rammenter  che il signor Luigi Nono fu sempre uno dei pi  spietati denigratori dell'arte di Giacomo Favretto.

Non mi lamento, non recrimino, ma desidero porgerLe almeno un nuovo documento della gentilezza d'animo e della larghezza di spirito di certi artisti, affinch  Ella ne tenga conto.

Con tutta osservanza

Venezia 13. VI. '99

dev.mo A. Fradeletto

Grimani risponde compunto su carta intestata "Municipio di Venezia. Il Sindaco":

14. 6. 99

Ill. Signore,

quando ricevetti il telegramma De Stefani il mio primo impulso era stato di dirigere la risposta a Lei perch  mi pareva anormale che la notizia di ci  che si voleva fare non mi venisse da Lei.

Poi prevalse il riguardo personale verso il Sig. De Stefani che conosco come artista serio e cortese e pensai ch'esso era stato membro del Comitato ordinatore e membro della Commissione di collocamento. E conclusi quindi che la Segreteria dell'Esposiz. avrebbe dovuto saperne qualchecosa.

Mi pento di non aver seguito la prima idea ch'era la pi  felice e deploro di non aver preso voce da Lei. Anche il tempo mi manc  per pi  matura riflessione, perch  un







Assunta una posizione più distaccata, Luigi cercherà di indurre anche il fratello Urbano a placarsi e placare gli animi degli artisti con lui associati, adoperandosi per il superamento della contrapposizione fra i due gruppi, e nel contempo non sarà presente alla III Biennale del 1899, che, alla luce delle affermazioni di Fradeletto su riportate, sembra essere occasione di ulteriori conflitti fra i due. Ma tutto sembra poi superarsi, con uno di quei miracoli della conciliante diplomazia della Biennale, per approdare alla personale che Luigi Nono ottiene alla IV Biennale del 1901. Il conflitto è ancora fresco, Fradeletto mostra di non dimenticarlo, ma di aver nel contempo assunto un atteggiamento pacificato. Il 30 marzo 1901 scrive a Luigi Nono, che nel frattempo ha ottenuto una cattedra all'Accademia di Venezia: "L'idea di raccogliere il fior delle Sue opere è partita da me. L'ha ispirata un sentimento di ammirazione per l'artista e insieme un desiderio conciliativo. Ella può credere dunque quando Le affermo che nulla più mi sta a cuore dell'eccellente riuscita di questa iniziativa"<sup>28</sup>.

#### *Le vendite*<sup>29</sup>

In catalogo figurano messe in vendita nove opere: le sei degli eredi e le tre dei mercanti fiorentini. Tutte le altre rimangono nelle collezioni di provenienza, segno di precisa affezione, o perché appartenenti a raccolte importanti o perché evidentemente care ai possessori. Il profilo proprietario disegna, oltre a musei pubblici e collezioni reali, un collezionismo di rango e appassionato, o un *milieu* veneziano domestico e affezionato.

Alla fine sei risultano essere state vendute, quattro dagli eredi: *Susanna e i due vecchi*, messo in vendita per 20.000 lire e venduto per 8500 lire al governo ungherese per la Galleria Moderna Nazionale di Budapest<sup>30</sup>; *Il primo passo di Goldoni* messo in vendita per 5500 lire e venduto per 3500 lire al re Umberto I per esser donato alla Galleria d'Arte Moderna veneziana<sup>31</sup>; *La festa del redentore* messo in vendita per 8000 lire e venduto per 3000 lire a B. Avanzo di Mosca<sup>32</sup>; *Servo addormentato* messo in vendita per 5000 lire e venduto per 3000 lire a Felix Koenigs di Berlino<sup>33</sup>, che acquistò anche *L'estrazione del lotto* dalla Galleria Pisani di Firenze per 10.000 lire<sup>34</sup>. Anche Avanzo acquistò una seconda opera, *Ore d'ozio* dal mercante Olivotti di Firenze per 3333,33<sup>35</sup>. Il prezzo è così formato a conclusione di una trattativa condotta con fitto scambio epistolare concluso a 3000 lire nette di ogni spesa e commissione per il venditore.

L'Ufficio Vendite dell'Esposizione, e per esso molto spesso in prima persona Fradeletto o anche il direttore amministrativo Romolo Bazzoni<sup>36</sup>, negoziava attivamente i prezzi con intensa opera di mediazione rivolta tanto al proprietario dell'opera,

generalmente l'artista autore, quanto al potenziale acquirente, per avvicinare le parti e giungere a conclusione positiva. Alla Biennale toccava una percentuale, che varia nel tempo dal 10 al 15%, ma vivo era l'interesse per la conclusione positiva delle transazioni, perché su di esse posava uno dei fondamenti della reputazione e del successo dell'iniziativa, anche al di là dello stretto aspetto economico: tanto che a volte si decideva di rinunciare alla commissione, specie nei casi in cui l'acquirente era un museo o un benefattore che destinava l'acquisto a un museo. Va ricordato infatti il carattere economico e fieristico delle iniziative espositive d'arte dell'Ottocento cui la Biennale, sebbene con caratteri di originalità, pur sempre appartiene. Tale attività venne meno con la riforma del 1973, dopo che la contestazione degli anni sessanta aveva tanto insistito sull'affrancamento dell'arte, e quindi della Biennale, dal mercato.

#### *Le mostre del '900: le difficoltà di "Trent'anni d'arte veneziana (1870-1900)" del 1932*

Delle successive presenze di opere di Favretto si è detto, altre cinque volte dal 1928 al 1950. Tra esse la mostra *Trent'anni d'arte veneziana (1870-1900)* del 1932 è quella che presenta le più singolari vicende, ancora una volta legate all'*humus* querulo e speranzoso dell'ambiente cittadino degli artisti, dei loro eredi, dei proprietari delle loro opere, tutti protesi verso il palcoscenico della Biennale, tutti persuasi della qualità alta dei lavori in loro possesso<sup>37</sup>; e dall'altra parte alla difficoltà per la Biennale di definire tempestivamente le scelte complessive dell'Esposizione, che intendeva tenere insieme differenti elementi, terreno sul quale Maraini esercitò costantemente sforzi notevoli.

I lavori di organizzazione della mostra furono parecchio agitati da trambusti logistici, sicché fu necessario ridimensionare notevolmente il numero delle opere originariamente previsto, e ciò avvenne dopo che queste erano state richieste in prestito. Così, molti si ritrovarono improvvisamente i loro lavori precipitati dall'empireo della consacrazione biennalesca agli inferi del rifiuto, dunque collocati fuori dal novero dei migliori, con l'aggravante della pubblicità della scelta, e non seppero darsene pace. Nel caso dei pittori più anziani e famosi ci si giustificò con la storicità dell'esposizione con un'imbarazzata lettera del 28 marzo 1932 che Italo Brass, come presidente della commissione ordinatrice della mostra indirizza a Traiano Chitarin, Felice Castagnaro, Millo Bortoluzzi, Pieretto Bianco, Ettore Tito, Vincenzo De Stefani, Augusto Sezzane, Ferruccio Scattola, Vettore Zanetti Zilla, Alessandro Milesi, Cesare Laurenti:

Sono dolente di doverLe comunicare che imprescindibili necessità di spazio costringono la Commissione per la



Mostra dei “Trent’anni di pittura veneziana” (1870-1900) a dare alla Mostra stessa un carattere esclusivamente retrospettivo. Non ci è quindi possibile esporre – come avremmo vivamente desiderato – opere Sue e di altri colleghi ancora militanti nel campo dell’arte.

Ad altri prestatori in data 16 maggio 1932 si scrive:

[...] Nel corso del lavoro di ordinamento, posti dalla necessità di prendere accordi anche con le commissioni ordinatrici delle altre mostre retrospettive, di F. P. Michetti, di Giovanni Boldini, e di Vincenzo Gemito, abbiamo dovuto modificare sensibilmente il nostro primitivo intendimento di esporre tutte le opere dell’Ottocento veneziano nella sala detta la Tribuna, e abbiamo dovuto anzi permutare detta sala con quella originariamente destinata alla mostra di Michetti.

Pertanto, nella nuova sistemazione, abbiamo dovuto sconvolgere tutto l’ordinamento, e trovare un’armonia di numero, di qualità e di proporzioni completamente diverso da quella che originariamente ci eravamo prefissi di raggiungere. Perciò, con vivo rinascimento, siamo stati costretti a rinunciare ad esporre molte opere, pur ben degne di figurare tra quelle, che sono esposte (fig. 3).

Le più vive e argomentate proteste vengono da Gianfranco Betteloni di Verona, che aveva assicurato il prestito del *Ritratto di Betteloni* di Alberto Stringa, e si protraggono tanto da indurre alla creazione di un sottofascicolo “Betteloni-Stringa”. La questione è che nella prima edizione del *Catalogo* l’opera compare, mentre nella seconda viene esclusa, con conseguente, implicito giudizio di merito e relativa pubblicità negativa, deprezzamento critico e del valore di mercato:

[...] danno morale fatto alla memoria del valente pittore  
[...] danno materiale portato all’apprezzamento di tutti i quadri e disegni che in grande numero sono conservati dalla famiglia di lui.

È interessante la risposta, in data 23 novembre 1932, a firma Italo Brass:

[...] la lettera circolare in data 16 maggio u. s. è stata da noi indirizzata a Lei come ad altri nove cortesi prestatori di ben venti opere. Le quali non sono state esposte, in conseguenza dello sconvolgimento intervenuto alla vigilia dell’inaugurazione della Esposizione nell’ordinamento della

Mostra dei Trent’Anni d’Arte Veneziana, per il fatto che essa ha dovuto cedere il posto che le era stato preventivamente fissato dalla retrospettiva di Francesco Paolo Michetti.

L’indicazione del quadro figurava tuttavia nella prima edizione del catalogo per ragioni resesi inevitabili. È indispensabile infatti che il catalogo sia pronto per la mattina dell’inaugurazione della Biennale; perciò esso viene compilato mentre l’allestimento delle varie Mostre è ancora in corso. Accade così, ad ogni Biennale, che nella prima edizione del catalogo non figurino opere che sono effettivamente esposte, e viceversa che vi figurino opere che sono state ritirate per ragioni diverse. La prima edizione ha perciò tutti i caratteri di edizione provvisoria; e quest’anno tale carattere era sottolineato per il pubblico da un’avvertenza esplicita, inserita nel catalogo e così concepita: “[...] Ad alcune altre inesattezze, resesi inevitabili in questa prima affrettata edizione del Catalogo, verrà riparato nella seconda che uscirà fra breve’.

A prescindere poi da quanto sopra debbo aggiungere che il “Ritratto del poeta Betteloni”, che nessuno dei membri della Commissione aveva veduto prima, ci è apparso subito, appena arrivato a Venezia, non adatto a figurare nella Mostra da noi allestita, in quanto, pur essendo opera di nobile fattura, non rispondeva pienamente ai criterii ai quali doveva ispirarsi la scelta dei quadri per la nostra sala; né d’altra parte ci è sembrata la pittura che meglio si prestasse a rappresentare degnamente il suo compianto autore.

Per quanto poi riguarda la Sua richiesta di una pubblica dichiarazione, non potendo, per evidenti ragioni di principio, farla noi direttamente, lasciamo a Lei di provvedervi col rendere pubblica – se crede – la presente lettera.

Risposta questa assai meditata, esistendo una precedente, assai più stringata minuta, in data 19 novembre 1932, in cui, dato atto del rifiuto di esporre l’opera, si affermava:

Il fatto poi che l’indicazione del quadro abbia figurato nella prima edizione del catalogo, è dovuto alla grande fretta, con la quale, per necessità di cose, anche quest’anno, come ad ogni Biennale, il catalogo è stato compilato mentre si stava allestendo l’Esposizione. perciò è stato dato alla stampa l’elenco delle opere che la Commissione intendeva in massima esporre, prima ancora che essa avesse potuto esaminare le opere stesse.

Un altro esempio di questo modo di lavorare sul catalogo abbiamo con la mostra del 1928, *Pittura italiana dell’800*, curata da



Ugo Ogetti e ordinata da Barbantini nel 1928<sup>38</sup>, dove nella seconda edizione del catalogo appare l'avvertenza:

“Affinché questa edizione del Catalogo conservi l'ordine medesimo adottato nella precedente, si sono indicate le opere aggiunte nelle varie sale con numeri contraddistinti da lettere dell'alfabeto e si sono omessi i numeri corrispondenti alle opere che più non figurano nelle sale stesse”<sup>39</sup>.

Così per le presenze delle opere di Favretto, la prima edizione dà al n. 113 *Susanna e i due vecchi* appartenente al re, caduto nella seconda edizione, dove invece si aggiungono 119a *Rammendatrici*, appartenente agli eredi Papadopoli e 119b *Ritratto d'uomo* appartenente al commendator Pietro Granziotto. In un momento ancora successivo si aggiungerà inoltre un 119c *La moglie gelosa*, proveniente dalla collezione di Italico Brass<sup>40</sup>.

Tornando al catalogo del 1932, significativo è anche che l'ordine delle presenze sia quello alfabetico, dunque né storico, né critico, ma tale da consentire più agevoli redistribuzioni nel percorso della mostra e da mettere al riparo da possibili considerazioni di valore: anche se il breve testo critico di Varagnolo non trascura di prendere posizione, mettendo Favretto al centro della mostra: “Così, intorno a Giacomo Favretto, vero caposcuola di quell'arte che va dal 'quadro di genere' al 'ritratto somigliante', si raccolsero alcuni dipinti dei maestri, dei discepoli e degli scolari di lui”.

Peraltro questa nota introduttiva di Varagnolo appare preoccupata, più che del discorso critico, di dare spiegazione del percorso organizzativo. Si apre quindi attribuendo al presidente Volpi l'idea della mostra; prosegue raccontando che il primo proposito era stato quello di riproporre quanti si erano esibiti con successo all'Esposizione del 1887 e alle prime Biennali di fine Ottocento; che successivamente per ragioni di spazio si era deciso di esporre solo gli artisti scomparsi, rinunciando ai viventi; e che per le stesse e per altre ragioni non era stato possibile riunire artisti e opere che si sarebbero desiderati.

Un altro elemento di complicazione introdotto strada facendo è legato alla disponibilità degli spazi per un periodo diverso da quello originariamente pensato, come fa intendere quest'altra missiva indirizzata ai prestatori in data 25 agosto 1932: “[...] Secondo la nostra richiesta, ella gentilmente ha aderito a prestarci il quadro sino al 31 agosto p.v., data con la quale la Mostra dei Trent'anni d'Arte Veneziana doveva chiudersi, per cedere il posto alla Mostra delle opere concorrenti ai premi stanziati dalla Biennale per le celebrazioni dell'arte nel X° Annuale della Marcia su Roma. Essendo, per contro, rimasto

libero il padiglione della Cecoslovacchia, la mostra delle opere suddette verrà allestita in quel padiglione, e per conseguenza non v'è ragione alcuna per la quale la Mostra dei Trent'anni d'Arte Veneziana non debba essere mantenuta al suo posto fino alla data di chiusura della XVIII Biennale”.

Il fascicolo esaminato dà conto del consueto modo di operare nella ricerca delle opere da esporre, attività sviluppata collettivamente da un team composto dal vertice della Biennale con Maraini, Bazzoni, Varagnolo, il capo ufficio stampa conte Elio Zorzi, e da differenti commissari, come Italico Brass e Nino Barbantini, ognuno con una serie di proprie relazioni nel mondo degli artisti e delle loro famiglie, dei critici, dei mercanti, dei collezionisti. Segno in questa piccola galassia della diffusione delle opere dell'Ottocento veneziano e segnata da quelle di Favretto, l'ultimo numero in catalogo dell'elenco delle opere di questo maestro, il 46, *La scuola di nudo*, proprietà celata sotto la sigla N. N., ma che risulta in realtà essere dello scultore Oreste Licudis.

Interessante anche la corrispondenza del commendator Giambattista Del Vo con Varagnolo, col quale appare essere in assai cordiali rapporti. Del Vo, noto nella grande stagione del liberty al Lido di Venezia come committente del villino di via San Giovanni d'Acari n. 3, del 1911, progettato dall'ingegner Giovanni Sicher<sup>41</sup>, rifiuta i prestiti per non aver le pareti in disordine in un periodo, quello estivo, di intense frequentazioni della sua casa: il che sembra rinviare proprio alla vita del Lido degli anni trenta. Non a caso è proprio durante l'apertura di questa mostra che nasce il Festival del Cinema col nome di Prima Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, il 6 agosto 1932, all'hotel Excelsior<sup>42</sup>, a poche centinaia di metri dal villino di Del Vo: le cui resistenze saranno tuttavia vinte, cosicché egli risulta prestatore di quadri come la *Pescheria* di Bartolomeo Bezzi, lo *Studio del pittore* e *Un ricordo* di Napoleone Nani<sup>43</sup>.

Curiosamente, l'episodio sembra dare speciale identità d'ambiente a questa Venezia del 1932, saldando l'idea di questa mostra di pittura, attribuita a Volpi, le pareti ornate di dipinti veneziani dell'Ottocento in una costruzione liberty al Lido, da cui si muovono per l'esposizione ai Giardini, con la nascita della Mostra del Cinema, suggerendo una coralità di contributi alla costruzione del mito Biennale, così bifronte, così saldamente radicato nella città e nel passato della città e così trascinato, quasi suo malgrado, all'esaltazione della contemporaneità: Favretto e i suoi come viatico verso il futuro, rassicurante, intima dolcezza d'arte e di vita come base di partenza per il viaggio nei tormentati territori del contemporaneo.



<sup>1</sup> XXV Biennale di Venezia. *Catalogo*, Venezia 1950, pp. 37-40 e ill. I; accompagna e motiva l'evento il saggio di G. Lorenzetti, *Favretto*, nella neonata rivista "La Biennale di Venezia", n. 2, ottobre 1950, pp. 7-8; sul significato politico-culturale che la rivista intendeva avere G. Bianchi, *Riviste a Venezia negli anni cinquanta: "La Biennale" ed "Evento"*, in G.C. Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Skira, Milano 2003, pp. 251-261 e 269.

<sup>2</sup> XVIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia - 1928. *Catalogo*. Prima edizione, Venezia 1928, pp. 27-31 e 40, tav. n. 24; ho potuto consultare anche XVIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia - 1928. *Catalogo*. Seconda edizione, Venezia 1928, pp. 27-31, 40-41, tav. n. 26.

<sup>3</sup> XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1932. *Catalogo*. Seconda edizione, Venezia 1932, pp. 43-44.

<sup>4</sup> XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1934. *Catalogo*. Seconda edizione, Venezia 1934, pp. 80-81.

<sup>5</sup> XXIa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1938 - XVI. *Catalogo*. Terza definitiva edizione, Venezia 1938, p. 83.

<sup>6</sup> Il *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia*, a cura di M. Dazzi, E. Merkel, Neri Pozza, Vicenza 1979, p. 123, n. 360, con bibliografia, lo attribuisce a Emilio Paggiaro e ritiene falsa la firma; il catalogo generale G. Perocco, R. Trevisan, *Giacomo Favretto*, Umberto Allemandi & C., Torino 1986, p. 128, n. 110, ritiene confermata dal restauro nel frattempo eseguito l'autenticità della firma. Tuttavia, i documenti d'archivio del museo pongono il restauro come avvenuto solo due anni più tardi e la "nuova edizione [...] riveduta e ampliata" *Giacomo Favretto 1849-1887*, a cura di R. Trevisan, La Tipografia, Scorzé 1999, prudentemente e silenziosamente espunge il ritratto dal catalogo delle opere, senza menzionarlo, nemmeno nell'appendice dedicata a "Favrettiani" e contemporanei a Venezia, pp. 241-256.

<sup>7</sup> R. Selvatico, *Commedie e poesie veneziane*, Fratelli Treves Editori, Milano 1910. Cfr. G. Pontel, *Riccardo Selvatico nelle memorie dell'ASAC della Biennale di Venezia*, in T. Agostini (a cura di), *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico*, Ateneo Veneto, Venezia 2004, pp. 258-262. Sull'acribia dell'operazione editoriale di Fradeletto è molto severa A. Scannapieco, *Per una riconsiderazione storico-critica del teatro di Riccardo Selvatico: problemi e prospettive*, ivi, pp. 139-150; Idem, *Un sindaco a teatro (Per una riconsiderazione storico-critica del teatro di Riccardo Selvatico. Con appendice di documenti inediti)*, in "Problemi di critica goldoniana", IX, 2002, pp. 251-338.

<sup>8</sup> P. Serafini, *Rapporti artistici e familiari tra le*

*famiglie Nono e Selvatico*, in Agostini, *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico* cit., pp. 218-219.

<sup>9</sup> Perocco, Trevisan, *Giacomo Favretto* cit., p. 218: *Terza Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*. 1899. *Catalogo illustrato*. Seconda edizione, Venezia 1899, pp. 19-23; G. Secretant, *La III Esposizione Internazionale delle Arti a Venezia (Note di cronaca e di critica)*. I. *La sala Favretto*, in "L'Illustrazione Italiana", 14 maggio 1899, p. 319 (due copie, una in ritaglio incollato su supporto e una in foglio volante a piena pagina, nel Fondo Documentario dell'ASAC, fasc. Favretto Giacomo).  
<sup>10</sup> "Il dirigente dell'Archivio cura inoltre la compilazione dei cataloghi delle Biennali": R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962, p. 123; E. Roddolo, *La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Marsilio, Venezia 2003, p. 99, in un libro giornalistico ricco di umori e di testimonianze, a proposito degli anni settanta, gravidi di contestazioni al sistema dell'arte e in esso alla Biennale, annota: "Ma è proprio in questo momento debole, artisticamente, che i cataloghi della Biennale crescono fino a diventare una profonda e accurata testimonianza di quel periodo storico". La registrazione mette sulle tracce del lavoro dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee del periodo della direzione di Wladimiro Dorigo, cui rimase affidata in quegli anni la redazione del catalogo della mostra di arti visive.

<sup>11</sup> D. Ceschin, *La "voce" di Venezia*. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento, Il Poligrafo, Padova 2001, pp. 123-124.

<sup>12</sup> G. Busetto, *Lavori in corso alla Biennale di Venezia: alcune attività dell'ASAC nel triennio 2005-2007*, in "Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali", a. I, n. 1, giugno 2008, pp. 98-102. Per la messa a fuoco di alcuni di questi problemi C. Saba (a cura di), *Arte in videotape. art/tapes/22*, collezione ASAC - *La Biennale di Venezia*. Conservazione restauro valorizzazione, Silvana Editoriale, Milano 2007.

<sup>13</sup> ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Fondazione La Biennale di Venezia, Fondo Storico, serie Copialettere, vol. 9, 25 aprile - 16 ottobre 1899; vol. 20, "Mostra Favrettiana", 15 ottobre - 28 dicembre 1899; serie Scatole Nere, b. 10, "Mostra Favretto - Inviti stranieri - 1899"; serie Ufficio Vendite. Registri, vol. 2; Fondo documentario, fasc. Favretto Giacomo.

<sup>14</sup> I palazzi Farsetti e Loredan in Riva del Carbon, attualmente collegati da alcuni ponti aerei, sono sede del Municipio, che li ha acquistati rispettivamente nel 1826 e nel 1868; cfr. G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Lint, Trieste 1982, pp. 488-489; S. Barizza, *Il Comune di Venezia*. 1806-1946. L'istituzione - Il territorio. Guida-inventario dell'Archivio Municipale, Venezia 1987, pp. 4, 106, 108, 139.

<sup>15</sup> Progettato dall'architetto del Comune Enrico Trevisanato con la collaborazione, per la facciata neoclassica, del pittore veneziano Marius De Maria, l'edificio si amplia e si trasforma inarrestabilmente nel tempo. Nel 1897 si aggiungono cinque sale, nel 1899 altre due, nel 1903 si comincia a chiudere i cortili e si modifica il distributivo interno, nel 1907 si procede a un ulteriore ampliamento, nel 1909 a Galileo Chini viene affidata la decorazione della cupola centrale. Nel 1914 Guido Cirilli modifica la facciata, aggiungendovi due torrette e ancora Galileo Chini interviene con la decorazione su pannelli del salone sottostante la cupola centrale. Nel 1907 viene costruito dal Comune il primo padiglione nazionale, quello del Belgio, progettato da Léon Sneyers, acquistato l'anno seguente dal governo belga; seguono l'Ungheria di Géza Maroti; la Germania di Edwin Alfred Rickards nel 1909, la Francia di Faust Finzi nel 1912; la Svezia di Ferdinand Boberg pure nel 1912, passato all'Olanda sin dall'Esposizione del 1914 non avendolo il governo svedese riscattato dal Comune di Venezia; la Russia di Aleksej Ščusev nel 1914. Cfr. G. Romanelli, *Le sedi della Biennale*, Venezia 1975, estratto da *La Biennale di Venezia. Annuario 1975. Eventi del 1974; Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, a cura di G. Romanelli, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Corner della Regina), La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia 1977; M. Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milano 2004; *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*, a cura di G. Busetto, catalogo della mostra (Venezia, Mostra internazionale di Architettura), Marsilio, Venezia 2006; C. Spagnol (a cura di), *Galileo Chini. La cupola del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia. Il restauro pittorico*, Marsilio, Venezia 2006; M. Margozi (a cura di), *Galileo Chini. La Primavera*, Idea Books, Viareggio 2004; F. Benzi, M. Margozi (a cura di), *Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, Electa, Milano 2006; L. Durante (a cura di), *Restauri. Galileo Chini e altre opere della collezione permanente*, Marsilio, Venezia 2006.

<sup>16</sup> Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia* cit., pp. 18-31; E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, Torino 2003, p. 114.

<sup>17</sup> D. Varagnolo, *L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee*, in *La Biennale di Venezia: storia e statistiche con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932*, a cura dell'Ufficio stampa dell'Esposizione, La Biennale di Venezia, Venezia [1932], p. 67.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 55-72; cfr. F. Mariani (a cura di), *Soldati Rossellini Visconti: fotoricordi per il centenario dagli archivi della Biennale di Venezia*, Mediateca delle Marche, Ancona 2006, pp. 16-17 e 19-21; F.



Mariani, *La Fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. Analisi gestionale dal 1928 al 2006*, Università Ca' Foscari-Venezia. Dipartimento di Studi Storici, Annali 2007-2008. Studi e materiali dalle tesi di laurea, VIII, Milano 2009, pp. 335-346.

<sup>19</sup> Il controllo che Volpi intende esercitare sull'informazione e sulla cultura, non può esaurirsi nell'acquisto di importanti testate giornalistiche. Arriva così la conclusione di un ciclo della vita della Biennale. Anche qui l'innovazione è fatta risalire a un fatto episodico, la divergenza di opinioni di Maraini col podestà Ettore Zorzi, il conseguente ricorso al nuovo Ministro dell'Educazione Nazionale Giuliano Balbino, che provvede immediatamente alla decretazione, trasformando l'esposizione da organismo comunale in ente autonomo di competenza governativa, premessa all'ampliamento notevolissimo delle attività. Alla creazione dell'Ente Autonomo nel gennaio del 1930 fa seguito, nel febbraio, la nomina di Volpi alla presidenza. Fu allora, col nuovo statuto, che l'istituto assunse la denominazione di Archivio Storico dell'Arte Contemporanea, molto simile a quella attuale che gli deriva dalla riforma del 1973. Cfr. Bazzoni, *60 anni cit.*, pp. 123-125; C. Rabitti, *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione, in Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Fabbri, Milano 1995, pp. 33-34; M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006, pp. 15-18; S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva Edizioni, Bologna 2000.

<sup>20</sup> A. Maraini, *La XVIII Biennale d'arte a Venezia*, Venezia 1931, estratto da "Le Tre Venezie", n. 8, agosto 1931. L'articolo condensa in otto pagine illustrate un vero e proprio manifesto politico, che esibisce i risultati della possente opera di riordino istituzionale, logistico, tecnico e culturale in corso

e rivendica un ruolo e delle risorse che gli sarà solo in parte possibile ottenere: l'uscita va letta nel contesto del rapporto col comune e con Barbantini alla Bevilacqua La Masa. Cfr. M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006

<sup>21</sup> ASAC, Fondo Storico, serie Scatole Nere, b. 10, "Mostra Favretto" cit. Le notizie di seguito riportate si reperiscono in questo fascicolo, salva diversa indicazione.

<sup>22</sup> Ambrogio Pellanda è ricordato come uno dei finanziatori degli studi di Favretto: Perocco, Trevisan, *Giacomo Favretto cit.*, p. 12.

<sup>23</sup> Redazionale su "L'Illustrazione Italiana" del 9 luglio 1899. Ritaglio in ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Fondazione La Biennale di Venezia, Fondo documentario, fasc. Favretto Giacomo.

<sup>24</sup> P. Serafini, *Il pittore Luigi Nono (1850-1918). Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Umberto Allemandi & C., Torino 2006, 2 voll., ad indicem Favretto, Giacomo.

<sup>25</sup> Ceschin, *La "voce" di Venezia cit.*, pp. 133-139; Serafini, *Il pittore Luigi Nono cit.*, pp. 41-44, 85 e 279.

<sup>26</sup> C. Rabitti, *Eugenio Da Venezia e la Biennale*, in *Eugenio Da Venezia. La donazione alla Querini Stampalia*, Electa, Milano 1990, p. 25.

<sup>27</sup> Serafini, *Il pittore Luigi Nono cit.*, pp. 40-41.

<sup>28</sup> Ivi, p. 46.

<sup>29</sup> Le vendite rappresentano un altro importante tema da storicizzare, pubblicando i dati e correlandoli con i carteggi e gli atti amministrativi per poter correttamente inquadrare il tutto. Cfr. C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950*, in *Venezia e la Biennale cit.*, pp. 69-94; A. Alfier, *La vendita di opere d'arte alle edizioni della Biennale di Venezia dal 1920 al 1942*, in *Donazione Eugenio Da Venezia*, quaderno n. 17, a

cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Fondazione La Biennale di Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2008, pp. 95-114. Le vendite sono annotate nel registro sopra citato; le altre notizie provengono dalla corrispondenza conservata nei volumi del Copialettere e nel fascicolo su indicato.

<sup>30</sup> Ivi, c. 29v-30r, n. 105.

<sup>31</sup> Ivi, c. 32v-33r, n. 159.

<sup>32</sup> Ivi, c. 25v-26r, n. 36.

<sup>33</sup> Ivi, c. 27v-28r, n. 61.

<sup>34</sup> Ivi, c. 27v-28r, n. 58.

<sup>35</sup> Ivi, c. 26v-27r, n. 41.

<sup>36</sup> Bazzoni, *60 anni cit.*, pp. 61-76.

<sup>37</sup> Fondo Storico, serie Scatole Nere, b. 82 (già 75), "Catalogo - 1932", fasc. "Mostra veneziana". Tutte le notizie di seguito provengono da questa fonte, salva diversa indicazione.

<sup>38</sup> Cfr. nota 2.

<sup>39</sup> XVIa Esposizione. Seconda edizione cit., p. 16.

<sup>40</sup> Perocco, Trevisan, *Giacomo Favretto cit.*, p. 218 per l'elenco delle opere in mostra (evidentemente ricavato da una terza edizione del catalogo) e p. 54, per la collezione di provenienza, quale risulta anche dalla reiterazione del prestito per la mostra del 1932.

<sup>41</sup> G. Sicher, *Le ville moderne in Italia: ville del Lido a Venezia: facciate, particolari, sezioni, piante*, Torino 1913, tav. 22.

<sup>42</sup> F. Paulon, *La dogaresa contestata. La favolosa storia della Mostra di Venezia: dalle regine alla contestazione*, Trevisanstamp, Venezia 1971, pp. 9-19; G. Ghigi (a cura di), *Venezia 1932. Il cinema diventa arte*, Edizioni Biennale di Venezia, Venezia 1992; N. Ivaldi, *La prima volta a Venezia*, Studio Tesi, Pordenone 1982, pp. 10-17; A. Baldi (a cura di), *1. Mostra del cinema, 1932. Tra modernità e tradizione*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2007.

<sup>43</sup> XVIII Esposizione cit., pp. 43, 45.