



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

Il Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia La collezione dei dipinti

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Maria Chiara Piva

Laureanda

Irene Tortolato
Matricola 839791

Anno Accademico

2013 / 2014

INDICE

INTRODUZIONE	p.1
1. STORIA CRITICA DELLA COLLEZIONE FARSETTI	
1.1 Gli entusiasmi dei contemporanei	p.7
1.2 L'Ottocento: il secolo buio	p.14
1.3 Il risveglio degli studi nel secondo Novecento	p.16
1.4 Gli ultimi anni: riproposizioni e restauri	p.20
2. LA QUADRERIA FARSETTI	
Una collezione all'ombra delle statue	
2.1 I documenti settecenteschi	p.23
2.2 Riflessioni sulle fonti	p.25
<i>La Nota delli quadri del 1740</i>	
Una riflessione a latere: Sansone in collezione Farsetti	
L'inventario del 1750	
L'inventario di Padova: cambia il quadro della situazione	
I documenti degli anni Ottanta	
2.3 I dipinti	p.37
I dipinti fiamminghi in collezione Farsetti	
Due "improbabili" Rembrandt	
I dipinti già Farsetti nella quadreria Craglietto	
3. I CARTONI DA RAFFAELLO	
3.1. Confronti tra i cataloghi e riflessioni sui soggetti	p.55
3.2 Il copista dei cartoni: qualche dubbio, nuove ipotesi	p.62

CONSIDERAZIONI FINALI	p.69
APPENDICI	p.71
IMMAGINI	p.83
BIBLIOGRAFIA GENERALE	p.95

INTRODUZIONE

“Giacché ritrovo fra le mie carte un Catalogo esatto di queste Statue, concedutomi (già sono molti anni) dalla cortesia della persona, che le ha raccolte; mi sembra opportuno di renderlo pubblico, affinché la Gioventù di questa Città, [...] sappia, che queste cose sono piuttosto collocate in questa Sala, ed in queste Camere per benefizio loro, che per ornamento della Casa in cui si trovano”.

Inizia con queste parole la prefazione al *Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia*,¹ catalogo a stampa settecentesco della ricca collezione posseduta dalla famiglia veneziana dei Farsetti. Già dal titolo che l'anonimo redattore scelse per questa pubblicazione, è intuibile che si dovesse trattare di un qualcosa di più di una semplice collezione privata. Su questo documento si fonderanno molte delle argomentazioni sviluppate nel presente elaborato, ma per comprendere a pieno quale fu la rilevanza che questa raccolta assunse nella Venezia del Settecento, ed oltre, va innanzitutto inquadrata la figura del suo principale artefice.

Filippo Vincenzo Farsetti, nato a Venezia il 13 gennaio 1704 da Antonfrancesco Farsetti e Marina Foscari, fu una figura cardine nello scenario culturale veneziano della seconda metà del Settecento. Nobile erudito ed illuminato del suo tempo, fattosi abate per divenire esente da qualsiasi incarico di tipo governativo², si dedicò al mecenatismo in campo artistico con finalità che si potrebbero definire d'avanguardia per la sua epoca. Il suo nome va inevitabilmente legato alla sua attività di collezionista che lo portò, dal 1750 in poi, alla formazione di un vero e proprio museo all'interno della sua dimora veneziana, aperta a chiunque avesse desiderato visitarla.

Non verranno ripercorse in questa sede le vicende legate alla sua famiglia d'origine,³ altrove esaminate con grande perizia.⁴ Ci si soffermerà piuttosto sull'importanza che

¹ *Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia*, s.a, s.e, s.d.

² I patrizi veneziani erano chiamati a sostenere delle cariche pubbliche ma accadeva spesso che qualcuno cercasse di sottrarsi a questi doveri per dedicarsi ad altre attività di interesse personale. Una delle soluzioni per non incorrere nel pagamento di un'ammenda era appunto quella di diventare ecclesiastico. Vedi Lazzarini Vittorio, *Obbligo di assumere pubblici uffici nelle antiche leggi veneziane*, in «Archivio veneto», XIX, pp. 184-198.

³ La maggior parte delle informazioni riguardanti la famiglia Farsetti la ricaviamo da *Notizie della famiglia Farsetti*, Venezia, 1778, data alle stampe anonimamente da Tommaso Giuseppe Farsetti cugino di Filippo. Le imprecisioni di questa pubblicazione settecentesca vennero corrette e integrate da Sforza Giovanni in *Il*

ha rivestito la collezione di Filippo Farsetti nella storia dell'arte e del gusto del suo tempo, ponendo l'attenzione alle trattazioni di cui è stata oggetto nella storia degli studi storico artistici degli ultimi tre secoli.

Una collezione senza un luogo in cui essere collocata e con cui dialogare, non ha chiaramente motivo d'essere. Nella parte centrale del presente contributo infatti sarà anche lo spazio fisico, quindi gli ambienti interni di Palazzo Farsetti, a giocare un ruolo di protagonista non secondario a quello svolto dalle opere d'arte in esso contenute.

La grande impresa di Filippo Farsetti fu quella di allestire nella sua abitazione privata un vero e proprio statuario costituito da calchi in gesso delle più famose sculture della classicità⁵ e da studi e bozzetti in creta di artisti del secolo a lui precedente.⁶ Questa raccolta, frutto di un gusto personale originale sul quale certamente influirono gli insegnamenti di padre Lodoli, nacque con precisi intenti pedagogici. Era forte in Farsetti il desiderio che gli artisti contemporanei si potessero formare sugli esempi dell'arte classica, i quali purtroppo scarseggiavano nella neo-costituita “*Veneta Accademia di Pittura, Scultura e Architettura*”.⁷ Perciò decise di rendere aperta a chiunque la sua residenza permettendo la visione delle celebri sculture che altrimenti si sarebbero potute ammirare solamente andando a Roma.

Per quanto riguarda il palazzo, per ora basti sapere che il capostipite del ramo veneziano della famiglia, Antonfrancesco Farsetti “senior”, dopo aver ottenuto

testamento d'un bibliofilo e la famiglia Farsetti di Venezia, in «Reale Accademia delle Scienze di Torino», s. II, 61, 1911, pp. 153-195.

⁴ Rimando alla precisa ricostruzione in Vedovato Loris, *Villa Farsetti nella storia*, Venezia, Mazzanti, 1994, vol. I.

⁵ Farsetti si procurò i calchi di sculture presenti a Roma, provenienti dai Musei Capitolini, dal Museo Vaticano, dalle raccolte Farnese, Ludovisi, Borghese e di villa Medici, e di alcuni pezzi presenti nella Galleria del Granduca di Toscana a Firenze. Per far eseguire le copie delle sculture in Vaticano e ai Capitolini, Filippo dovette ottenere un'autorizzazione dall'allora pontefice Benedetto XIV: *Istromento relativo alla riproduzione in gesso di cinquanta statue esistenti in Roma*, Bologna, Biblioteca Universitaria, b. a. ms. 3882, doc. A19.

⁶ Non è ancora chiaro come sia riuscito a procurarsi i modelli in terracotta; l'ipotesi è che li abbia reperiti tramite gli allievi o gli eredi degli artisti stessi. Il nucleo principale era costituito da lavori del Bernini. Tra gli altri nomi incontriamo Caffà, Algardi, Rusconi, il Moderati e Maderno. Per un approfondimento sulle terrecotte del Museo Farsetti si veda: Androsov Sergej, *La Collezione Farsetti*, in *Alle origini di Canova: le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov e G. Nepi Scirè (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992), Venezia, Marsilio, 1991, pp. 15-22.

⁷ L'Accademia era nata per volere del senato il 24 settembre 1750 ed aveva sede in alcuni ambienti del Fonteghetto della Farina in Piazza San Marco che però possedeva solo un paio di gessi, un “Antinoo” e un “Apollo”: cfr. l'inventario del Fonteghetto (1807) in Fogolari Gino, *L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, in «L'Arte», XV (1913), p.260, nota 1. In generale sull'Accademia di Venezia si veda Bassi Elena, *L'Accademia di belle arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*, Venezia 1950.

l'aggregazione alla nobiltà veneta nel 1664, aveva acquistato nel 1670 un palazzo sul Canal Grande nella contrada di San Luca.⁸ Si trattava di un edificio prestigioso risalente al XIII secolo, che subì nel tempo numerosi interventi. Negli anni in cui divenne possesso della famiglia Farsetti si presume abbia assunto l'assetto con il quale si presenta al giorno d'oggi. Palazzo Farsetti (fig.1) si affaccia infatti ancor oggi sul Canal Grande poco distante dal Ponte di Rialto ed è, dal 1826, la sede del Municipio di Venezia assieme al vicino palazzo Loredan.⁹ Si tornerà in seguito sulla storia dell'edificio analizzando, per quanto possibile, i suoi ambienti interni che funsero, per poco più di un cinquantennio, da scrigno per gli oggetti d'arte che Filippo Farsetti raccolse con tanta dedizione nella sua vita.

La collezione Farsetti non riuscì a sopravvivere indenne al clima di generale sconfitta che pervase Venezia in seguito alla caduta della Repubblica nel 1797. Alla morte di Filippo nel 1774 tutti i suoi averi passarono per volere testamentario al cugino Daniele, anch'egli cultore e amatore delle belle arti, il quale continuò ad incrementare le raccolte del suo predecessore, anche se in misura minore.¹⁰ Anche Daniele “continuò a tenere aperta la galleria a comodo degli studiosi”.¹¹ Il declino dei Farsetti, e il graduale disinteresse per le sorti della collezione, ebbero inizio in seguito alla morte di Daniele, nel 1787. Il suo successore, il figlio Antonfrancesco, fu il responsabile della dispersione e alienazione di molte proprietà della famiglia.¹² Nello specifico fu quest'ultimo a trattare la vendita a Paolo I di Russia della serie di modelli e bozzetti in terracotta e delle forme per riprodurre i calchi in

⁸ Per l'atto di compravendita si veda ASVe, Sezione Notarile, Angelo Maria Piccini, Minute, anno 1669, b. 11.143. Il palazzo inizialmente era costituito solo da “due solari da stazio, uno sopra l'altro” per cui comprendeva il piano terra e due piani d'abitazione.

⁹ Adriana da Ponte, vedova dell'ultimo erede Antonfrancesco Farsetti, figlio di Daniele, dopo aver affittato il palazzo per alcuni anni ad uso di albergo, il 28 agosto 1826 lo vendette al Comune di Venezia, con rogito del notaio Pietro Occioni, per il prezzo di centomila lire austriache. Si veda Tassini Giuseppe, *Alcuni palazzetti ed antichi edifici di Venezia storicamente illustrati*, Venezia, Tassini, 1879, pp.7-11.

¹⁰ Per il testamento di Filippo Farsetti, ASVe, Sezione Notarile. Testamenti del notaio Marco Maria Uccelli, n. 134, b. 1035.

¹¹ Paravia Pier Alessandro, *Delle lodi dell'ab. Filippo Farsetti patrizio veneziano. Orazione recitata nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia il giorno 2 agosto 1829 per la solenne distribuzione dei premi*, Venezia, 1829, p. 35, nota 30. Sulla profusione di Daniele Farsetti per la collezione abbiamo la testimonianza del pittore Giuseppe Angeli: “È incredibile dire quanta cura si prendesse del copiosissimo Museo domestico, aperto sempre agli studiosi e ai giovani della città, e dove si formarono alla giornata ottimi pittori e scultori”, in *Componimenti nella morte di Daniele Farsetti patrizio veneto*, Venezia, 1787.

¹² Lo Sforza ci dice, riferendosi alla villa di Sala, che “per trascuraggine e impotenza (la) lasciò poi in miserabile abbandono. Morto il padre, vendette la sua scelta libreria [...] fece anche il disegno di sperdere e alienare il Museo con tante cure e spese messo insieme da Filippo”, Sforza, *Il testamento d'un bibliofilo...* cit. p. 165.

gesso. Già nel 1782 il Museo Farsetti era stato visitato dall'erede al trono russo Pavel Petrovič e dalla consorte, in viaggio in Italia con lo pseudonimo di Conti del Nord.¹³ La collezione doveva aver fatto grande effetto sui futuri regnanti ed è presumibile che sia nata allora l'idea di acquisirla, anche se poi le trattative andarono in porto solo nel corso dell'anno 1800.¹⁴ Fu quindi con Antonfrancesco, morto senza progenie nel 1808 a San Pietroburgo, che si estinsero i Farsetti di Venezia.

I calchi rimasti a Venezia furono acquistati nel 1805 dal Cesareo Regio Governo e andarono a costituire materiale di studio per l'Accademia di Belle Arti di Venezia, allora nel complesso della Carità.¹⁵

Finora si è volutamente tralasciato di menzionare eventuali altri oggetti d'arte presenti nella collezione Farsetti che, per come è stata presentata, potrebbe sembrare consistesse solamente nello statuario. In realtà la famiglia, come in genere accadeva di norma per i patrizi veneziani e non, possedeva anche una nutrita raccolta di dipinti. In particolare si sa che intorno al 1787 a palazzo Farsetti si trovavano centoventidue dipinti¹⁶ tra i quali, fatto singolare per il periodo ma non isolato, figuravano cinquantasette opere di artisti fiamminghi.

Nella storia degli studi ci si è raramente occupati di questa parte consistente della collezione Farsetti, e nei casi in cui se ne è fatta menzione si tratta di poche righe essenzialmente basate sulle informazioni ricavabili dall'unico catalogo a stampa esistente.¹⁷ Come si avrà modo di vedere, non si tratta del solo documento di cui è possibile disporre per un'analisi più approfondita ed organica di questa parte della

¹³ Le fonti veneziane non conservano documenti sulla visita dei conti ma possiamo ricostruire le giornate in visita a Venezia attraverso: *Del soggiorno dei conti del Nord a Venezia in Gennaio del MDCCCLXXXII, Lettera della Contessa Giustiniana degli Orsini, e Rosenberg a Riccardo Wynne, suo fratello, a Londra, Dal francese recata in Italiano*, Venezia, 1782.

¹⁴ Per la ricostruzione dei trasporti delle casse e dei pezzi a San Pietroburgo si vedano: Nepi Scirè Giovanna, *Filippo Farsetti e la sua collezione*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia Arsenale, 1998, pp. 74-78; e la voce biografica di Androsov Sergej, [Filippo Farsetti] in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia Marsilio, 2009, p.266.

¹⁵ L'atto di compravendita redatto in data 5 agosto 1805 si conserva all'Archivio di Stato di Milano, ms. 29 giugno 1806, Studi p. m., b. 375, fasc. 5.

¹⁶ Esiste infatti il catalogo a stampa settecentesco della collezione che elenca tutte le sculture presenti, i cassoni delle forme per riprodurre i calchi in gesso e infine i dipinti. *Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia*, s.a, s.e, s.d. Sulla base della collocazione degli originali dei calchi si è giunti ad ipotizzare che il catalogo possa essere stato stampato tra il 1787 e il 1788. Si veda: Faedo Lucia, *La collezione di calchi di Francesco Algarotti e la raccolta Farsetti*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Fano Santi (Venezia 27-30 giugno 1994), in «Rivista di archeologia. Supplementi alla RdA», 17, 1996, p.200, nota 17.

¹⁷ Si veda nota precedente.

collezione, da sempre adombrata dall'indiscusso rilievo dato alle sculture. Non è difficile immaginare che già nella percezione di Filippo Farsetti prima, e di Daniele poi, la raccolta di dipinti dovesse essere sentita come qualcosa di più intimo e personale rispetto al gran numero di sculture arrivate a Venezia con un dichiarato fine pedagogico. Ciò nonostante si trattava di dipinti scelti e di una collezione accresciuta a più riprese, il cui primo nucleo è probabilmente da far risalire al gusto del padre di Filippo, Antonfrancesco Farsetti (1680-1733) se non addirittura al nonno Filippo (1647-1700) e al bisnonno Antonfrancesco "senior" (1606-1680) capostipite del ramo veneziano della famiglia. Proprio da questa parte più antica della quadreria si partirà, nella parte centrale dell'elaborato, per un ragionamento che si propone di completare, con una nuova indagine d'archivio, quanto finora noto e pubblicato. Per lo studio in questione ho potuto confrontare il materiale già noto con due inventari manoscritti ad oggi inediti, sostanzialmente coevi al periodo in cui andava costituendosi lo statuario e perciò sicuramente redatti quando il nostro Filippo Farsetti era ancora in vita.

Prima di parlarne più diffusamente, analizzerò quella che è stata la storia critica dello statuario per avere un quadro sintetico della bibliografia esistente e capire, ad oggi, quale sia lo stato degli studi riguardanti le opere appartenute al *Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia*.

1. STORIA CRITICA DELLA COLLEZIONE FARSETTI

1.1 Gli entusiasmi dei contemporanei

Negli anni in cui Filippo Farsetti si adoperava con appassionata dedizione per la formazione della sua collezione, vennero pubblicati numerosi scritti, di carattere per lo più encomiastico, riguardanti la sua importante iniziativa. Sostanzialmente in tutte le testimonianze settecentesche traspare un senso di profonda ammirazione e gratitudine nei confronti dell'operato di Filippo, il cui fine avrebbe contribuito alla maggior gloria delle arti e della città di Venezia.

Grazie ai *Notatori* di Pietro Gradenigo si conosce la data di apertura del Museo Farsetti, registrata al 13 giugno 1755:

*“Cortese condiscendenza del N.H. Abbate Filippo Farsetti fu G. Ant.o Fran.co K.r onde secondare in questa Patria l'importante Scuola del buon Disegno si a Pittori, ch' a Scultori, mediante aver esposti nel di lui Palazzo a S. Luca assai sontuose Statue, e principalissimi costosi modelli con gran spesa fatti eseguire altrove, e principalmente esportati da Roma.”*¹

In seguito all'apertura al pubblico del Museo, la collezione iniziò ad essere meta dei visitatori più o meno illustri che facevano tappa in città. Nei numerosi diari di viaggio, scambi epistolari o memorie di questi ultimi, la neonata collezione Farsetti non manca di venire citata, e sempre con toni entusiastici. Pur consapevoli che non si tratti in nessun caso di giudizi storico-critici sull'argomento², si tratteranno comunque tipologie di documenti che permettono di respirare il clima di profondo rinnovo che la raccolta Farsetti avrebbe apportato nello studio delle arti a Venezia.

L'unico scritto settecentesco integralmente dedicato al Museo è opera di Natale Dalle Laste (fig.2) e venne dato alle stampe a Venezia nel 1764 con il titolo *De musæo Philippi Farsetti P.V. epistola Natalis Lastesii ad clarissimam Cortonensium Academiam*.³ Si tratta di

¹ Livan Lina, *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N.H. Pietro Gradenigo*, in «Miscellanea di studi e memorie della Deputazione di storia patria per le Venezie», Venezia, 1942, p. 16.

² Probabilmente i soli che possiamo considerare specialistici, per quegli anni, sono gli scritti di Anton Maria Zanetti che non mancò di menzionare la collezione Farsetti nel suo *Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia, 1771, pp. 487-488.

³ L'epistola in questione ebbe talmente successo che venne ristampata altre quattro volte dopo il 1764. Per la figura di Natale Dalle Laste, importante latinista dell'epoca, rimando alla bibliografia essenziale indicata in

una lettera solenne indirizzata all'Accademia Etrusca di Cortona, scritta dal Dalle Laste su invito di Tommaso Giuseppe Farsetti, cugino di Filippo. Quel che emerge dalla lunga trattazione è la svolta che il museo-accademia di Filippo Farsetti avrebbe dato all'arte veneziana, in particolare alla pittura. Il Dalle Laste evidenzia che già “quei principi degli artisti che furono Tiziano, Paolo, il Bassano”, nonostante fossero stati lodati da sempre come maestri del colore, si erano applicati poco allo studio del disegno dal vero. Studio ora possibile, grazie ai gessi del Farsetti, che avrebbe fatto progredire non solo la pittura e la scultura ma anche tutte le arti ad esse affini. Dall'esercizio sugli esempi degli antichi, avrebbero infatti tratto beneficio attività come il conio delle monete, la tipografia, la lavorazione delle vesti e degli oggetti in vetro. L'autore passa poi in rassegna le statue dell'antichità più rappresentative, descrivendo le peculiarità di ciascuna, ma pone l'attenzione anche sugli esempi di artisti moderni come Michelangelo, Sansovino, Giambologna, Duquesnoy e Bernini, anch'essi rappresentati nella collezione Farsetti. Non meno importanti erano considerati infatti i bozzetti in creta, nei quali era possibile ammirare “l'ingegnosità dell'invenzione, l'impostazione dell'opera e la disposizione delle figure”. Il Dalle Laste allontana possibili critiche riguardo il rischio in cui potrebbero incorrere gli artisti, di far prevalere una certa rigidità e pedanteria nel disegno, affermando che ciò può accadere solo “agli ingegni tardi, cioè non nati a queste arti”. Ciò nonostante l'erudito esorta gli artisti, dopo un attento esercizio sulle statue, a cimentarsi nel disegno del nudo per poter apportare alle forme naturali la perfezione di cui solo i Greci furono capaci. Concludendo la sua *epistola* agli accademici di Cortona, il Dalle Laste scrive di come si fosse diffusa la voce che Filippo Farsetti volesse istituire dei concorsi annuali con relativi premi per gli allievi che si fossero distinti nel disegno.

Nonostante Natale Dalle Laste non fosse un addetto ai lavori, testimonia in maniera chiara quale fosse l'entusiasmo che caratterizzava i cultori dei modelli classici in via di diffusione anche a Venezia. Nel redigere la sua *epistola* sembrerebbe che il letterato si

Frausin Pia, *Il Museo di Filippo Farsetti. Lettera di Natale Dalle Laste alla illustrissima Accademia di Cortona (Venezia, 1764)*, in «Archeografo triestino», s. IV, 52, 1992, pp. 441. Alla studiosa dobbiamo la traduzione in italiano della lettera, corredata di prefazione.

fosse consultato con Anton Maria Zanetti, il quale avrebbe poi apportato alcune modifiche al manoscritto prima della pubblicazione.⁴ Proprio Zanetti qualche anno dopo, nel 1771, elogiò “l'utilissimo generoso pensiero” di Filippo Farsetti con toni encomiastici vicini a quelli del Dalle Laste.⁵ In questo caso però si è di fronte alle parole di un esperto in materia che, al chiudersi del quinto ed ultimo libro della sua opera, ricorda l'utilità dello statuario per gli studi della gioventù veneziana che andava formandosi in quegli anni. In particolare, grazie ai gessi farsettiani, gli stranieri non avrebbero più potuto rimproverare agli artisti veneti di poter ottenere risultati migliori vedendo le statue romane. Ora che una piccola Roma era stata ricreata all'interno di Palazzo Farsetti, non restava altro che augurarsi che potesse essere reso “perpetuo l'uso di sì preziosi esemplari”.

Tommaso Giuseppe Farsetti, erudito e grande appassionato di libri, sulla scia del grande successo che stava avendo l'*epistola* del Dalle Laste, volle che i migliori pezzi della collezione venissero celebrati dalle penne di altri amici letterati. Il progetto iniziale prevedeva la pubblicazione di una vera e propria raccolta che rispecchiasse in forma scritta la grandiosità dello statuario. In realtà l'operazione non venne portata a termine ma furono scritti comunque diciannove componimenti, dei quali sedici firmati ed altri tre anonimi.⁶ Essendo testi poetici non ci dicono molto sui pezzi della collezione ma fanno comprendere quali fossero considerati i più degni di nota.

Il primo componimento, ed anche quello di maggior successo, fu *Apollo Vaticanus* ancora una volta di Natale Dalle Laste.⁷

Finora, a parte la testimonianza nel *Della pittura veneziana* di Zanetti, sono stati considerati documenti nati per impulso di un componente della famiglia, tal era Tommaso Giuseppe Farsetti.

⁴ Dalle Laste Natale, *Lettere familiari*, Bassano, 1805, pp. 100-101.

⁵ Zanetti, *Della pittura veneziana cit.*, pp. 487-488. Mi sembra doveroso segnalare che lo stesso Filippo Farsetti risulta tra i sottoscrittori dell'opera dei due Zanetti *Delle antiche statue greche e romane, che nell'antisala della libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, pubblicata in due volumi nel 1741 e nel 1743.

⁶ Tutti i componimenti, pubblicati singolarmente e in anni diversi, sono pervenuti a noi attraverso un manoscritto già appartenente alla biblioteca di Tommaso Giuseppe Farsetti, legata alla Biblioteca Marciana nel 1788. B.M.Ve., mss. it. IX, 26 (=6477), *Componimenti italiani e latini sopra il Museo Farsetti*. Irene Favaretto li riporta elencati per titolo e autore in *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, catalogo della mostra a cura di M. Zorzi, Roma, 1988, p. 130.

⁷ B.M.Ve, mms. It. IX, 26 (=6477), cc. 47v-51v.

Le altre testimonianze settecentesche che verranno passate in rassegna si rintracciano per lo più in diari di viaggio o lettere di personaggi che si trovavano a Venezia tra il settimo e l'ottavo decennio del secolo. Anche in questi casi se ne ricavano principalmente giudizi, espressi con toni declamatori, sulla collezione nel suo complesso. Come è già stato detto, una sosta a Palazzo Farsetti era praticamente d'obbligo per gli stranieri che si trovavano per qualche giorno in città; senza contare che Filippo Farsetti aveva viaggiato molto tra Roma e Parigi ed aveva conoscenze erudite non necessariamente appartenenti alla scena veneziana.⁸ Spesso si trattava di letterati, uomini di scienza o comunque viaggiatori curiosi di conoscere le preziosità che una città come Venezia poteva custodire sia in ambienti pubblici che privati.

Una delle prime testimonianze, di poco successiva all'apertura del museo, è quella della poetessa francese Anne-Marie Le Page, moglie del traduttore Fiquet Du Boccage. Madame Du Boccage arrivò a Venezia il 14 maggio 1757 e, in una lettera scritta alla sorella il primo giugno 1757, racconta di un pranzo avvenuto in casa di Filippo Farsetti con altri personaggi di rilievo tra cui Carlo Goldoni e Gaspare Gozzi.⁹ Dopo il pranzo Filippo le mostrò la sua collezione e la dama ne restò entusiasmata affermando di trovarsi di fronte alla “plus curieuse galerie qu'on puisse rassembler”. Dopo aver raccontato di come, grazie a papa Benedetto XIV, il nobiluomo veneziano si fosse procurato le sculture, la Du Boccage nota che gli appartamenti del palazzo rispecchiano il gusto francese per quanto riguarda la distribuzione degli interni. La poetessa restò affascinata dalle sculture come dalla raccolta di dipinti al piano superiore. Nel suo giudizio complessivo Madame Du Boccage afferma che, nelle scelte compiute da Filippo, all'amore “du bel antique, il joint le goût des ornements modernes”.

L'anno seguente Pierre Jean Grosley, storico e letterato francese, nel suo viaggio in Italia fece tappa anche a Venezia. Nel suo *Observations sur l'Italie*, dopo aver parlato dello Statuario Pubblico nell'antisala della Libreria di San Marco, menziona brevemente la collezione Farsetti dicendo che le sculture erano eccellenti.¹⁰ Dalle

⁸ Per quanto riguarda il soggiorno a Parigi di Filippo e i suoi rapporti con l'ambiente culturale romano, rimando a Vedovato, *Villa Farsetti cit.*, pp.91-99.

⁹ Madame Du Boccage, *Recueil des œuvres de Madame Du Boccage*, III, Lyon, 1770, p. 157.

¹⁰ Grosley Pierre J., *Observations sur l'Italie e les italiens*, II, Londres, 1770, p. 75.

parole di Grosley si comprende che a tutti gli effetti la raccolta di Filippo era comparata ad uno statuario di destinazione espressamente pubblica come quello dei Grimani, che all'epoca aveva già due secoli di storia.

Nel 1764, anno di pubblicazione dell'*Epistola* di Natale Dalle Laste, uscì il terzo tomo dell'opera *Dell'agricoltura, delle arti e del commercio*, dell'agronomo ed economista friulano Antonio Zanon.¹¹ Si tratta di una raccolta di diciotto lettere dedicate ad Alvise Mocenigo, doge di Venezia; le prime sei dedicate ai vini, le altre dodici "sull'impero della moda". Nell'ottava lettera l'autore si propone di trattare la varietà di motivi introdotti dalla Francia nella decorazione dei drappi di seta. Nella sua argomentazione compie molte digressioni e nel panegirico che fa ad un pittore a lui conterraneo, trova il modo di inserire le lodi di Filippo Farsetti e della sua collezione.

Nel 1769 uscì a Parigi il secondo volume di *Description historique et critique de l'Italie* dell'abate Joseph Jérôme Richard. Le sue memorie del viaggio compiuto in Italia tra 1761 e 1762 sono molto interessanti perché, prima di parlare espressamente della collezione Farsetti, Richard sottolinea l'importanza e la necessità per lo stato veneziano di istituire un'accademia pubblica di belle arti in appositi spazi all'interno delle Procuratie Nuove. In particolare l'autore è amareggiato dal fatto che, all'epoca in cui scrive, il progetto non sia ancora stato attuato.¹² Di grande esempio alla Repubblica doveva essere quindi l'impresa di Filippo Farsetti, della cui collezione Richard menziona alcuni artisti moderni come Michelangelo, Algardi e Bernini. L'abate accenna anche alla collezione dei dipinti e si sofferma poi sul *Seneca* di Luca Giordano dimostrando grande apprezzamento.¹³

Sempre nel 1769 andarono alle stampe a Parigi gli otto volumi di *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, dell'astronomo Jérôme de Lalande.¹⁴ In questa

¹¹ Zanon Antonio, *Dell'agricoltura, delle arti e del commercio in quanto, unite, contribuiscono alla felicità degli stati*, III, Venezia, presso Modesto Fenzo, 1764.

¹² Richard Joseph J., *Description historique et critique de l'Italie*, II, Paris, 1769, pp. 481-482.

¹³ Ivi., pp. 482-483.

¹⁴ de Lalande Joseph J., *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, II, Paris, 1769. Gli otto volumi pubblicati da Lalande si presentavano ai lettori come delle guide di carattere enciclopedico e l'autore quindi cercò di essere il più preciso ed esaustivo possibile.

sua guida l'autore, tra le altre informazioni, ricorda come grazie al Farsetti papa Benedetto XIV poté avere i gessi per arricchire l'Accademia Clementina di Bologna.¹⁵

Un altro abate, Gabriel François Coyer, in una lettera datata 22 maggio 1764, menziona la raccolta de "le noble Farsetti" all'interno di un discorso più ampio in cui spiega dove sia possibile ammirare delle sculture a Venezia. Coyer vede in Filippo un esempio lodevole per la sua scelta di prendere gli abiti ecclesiastici, condizione che gli permetteva di dedicarsi completamente all'arte e alla filosofia.¹⁶

Si potrebbe proseguire ricordando altre fonti dell'epoca in cui si parla dell'importanza rivestita dalla collezione Farsetti, come ad esempio le lettere del naturalista svedese Johann Jakob Ferber¹⁷, le memorie del diplomatico austriaco Maximilian conte di Lamberg¹⁸ e quelle dell'entomologo e botanico inglese James Edward Smith.¹⁹ Sono tutte testimonianze nate in seguito all'esperienza del Grand Tour, divenuta ormai d'obbligo per gli uomini di cultura nel Settecento. Nel visitare l'Italia, prima di raggiungere Firenze, Roma e Napoli, o risalendo la penisola, non si poteva chiaramente tralasciare una sosta nella fervente ed aperta Venezia.

Altro giudizio interessante è quello riportato da Francesco Grisellini²⁰ che nel *Dizionario delle arti e dei mestieri*, alla voce *Disegnatore*, inserisce l'elogio della collezione di Filippo.²¹ L'autore esprime un concetto base dell'insegnamento accademico, ossia che per saper ben disegnare è necessario lo studio dalla statuaria antica e quindi dai suoi modelli. Dopo aver citato le gallerie di sculture dell'Accademia Clementina di Bologna e la raccolta creata "dal genio di Luigi XIV" al Louvre di Parigi, Grisellini ritiene che

¹⁵ Ivi., p. 43. Il Farsetti aveva infatti raggiunto un accordo con il pontefice per il quale si sarebbero realizzate delle doppie copie delle sculture prescelte, così da beneficiare anche l'Accademia di Bologna, città natale di Benedetto XIV.

¹⁶ Coyer Gabriel F., *Voyage d'Italie et de Hollande*, Paris, 1775, vol. II, pp. 51-52.

¹⁷ Ferber Johann J., *Travels through Italy: in the years 1771 and 1772*, London, 1776, p. 34.

¹⁸ Lamberg Maximilian, *Memorial d'un Mondain*, Londres, 1776, p. 133. Nell'opera in questione, Lamberg racconta di aver visitato villa Farsetti a Santa Maria di Sala e poi cita la raccolta di modelli nel palazzo di Venezia dicendo "C'est le seul cabinet ancien qui ait l'air moderne".

¹⁹ Fondatore della Linnean Society di Londra, Smith nel suo Grand Tour visitò i giardini botanici di Olanda, Francia, Italia e Svizzera. Fu sicuramente colpito dalla ricchezza dei giardini della villa di Sala e nel maggio del 1787 fu in visita a palazzo Farsetti. Saranno utili i suoi commenti su alcuni dipinti della collezione. Smith Edward J., *A sketch of a tour on the continent, in the years 1786 and 1787*, vol. II, London, 1807, pp. 429-432.

²⁰ Fu un letterato, scrittore, naturalista e botanico veneziano. Tuttavia spaziò tra varie attività anche artistiche come l'incisione, il disegno di maschere, ricami e illustrazioni di libri.

²¹ Grisellini Francesco, *Dizionario delle arti e dei mestieri*, vol. V, Venezia, presso Modesto Fenzo, 1769, voce (Disegnatore), pp. 196-197.

nessuna possa eguagliare quella di Filippo Farsetti a Venezia. Quest'ultima viene elogiata non solo per la presenza dei calchi di statue antiche e moderne e dei modelli originali in creta, ma anche per le copie fatte realizzare dalle celebri opere di Raffaello e Guido Reni. Ad un primo impatto sembra strano trovare dei toni così enfatici in un'opera di tipo enciclopedico quale doveva risultare il *Dizionario* del Grisellini, ma considerando che si trattava di un suo conterraneo la cosa non stupisce troppo.

Tra i personaggi illustri che visitarono la collezione e ne lasciarono memoria scritta, va ricordato Johann Wolfgang Goethe che, l'8 agosto 1786, scrisse nel suo diario: "sono opere che per secoli possono apportare al mondo diletto e istruzione".²²

Le fonti coeve ai primi anni di vita della nostra collezione, furono quindi essenzialmente di carattere encomiastico e in genere i commenti si rivolgono alla raccolta nel suo complesso. In qualche raro caso viene menzionato qualche singolo pezzo. Per il resto non sono ricavabili informazioni riguardanti aspetti pratici della visita alla collezione. Ad esempio non si sa come fosse regolato l'accesso al palazzo, quale fosse l'effettiva collocazione delle sculture all'interno delle stanze²³ o che compiti svolgesse il primo custode del museo, lo scultore bolognese Bonaventura Furlani.²⁴

Le testimonianze prese in esame provengono da figure dalla formazione culturale e dagli interessi personali molto variegati. Spesso si è trattato di giudizi sulla raccolta Farsetti espressi da uomini più affini alle scienze naturali o al mondo dei commerci, piuttosto che alle arti. Proprio questo aspetto fa comprendere come, nell'Europa illuminata del Settecento, si sentisse il bisogno di far dialogare tra loro tutti i campi del sapere per il raggiungimento di un ideale di armonia e benessere della società.

²² Goethe Johann Wolfgang von, *Viaggio in Italia: 1786-1788*, trad. it. Di E. Zaniboni, Milano, 2004, p. 204.

²³ Si deve immaginare che le sculture si trovassero in tre stanze al piano terra di palazzo Farsetti come ci attesta l'elenco stilato in occasione della vendita dei pezzi allo Stato nel 1805. *Elenco delle statue, ed altro, ch'esistono nella Galleria Farsetti*, ms. 29 giugno 1806, A.S.Mi, Studi p. m., b. 375, fasc. 5.

²⁴ Si sa che Furlani fu il primo conservatore e custode della galleria grazie a Paravia Pier Alessandro, *Delle Lodi dell'ab. Filippo Farsetti*, cit., p. 15. Questi testimonia inoltre che al Furlani succedettero Tizian Mondini e Pietro Tantini.

1.2 L'Ottocento: il secolo buio

Purtroppo la storia critica della collezione vide un arresto di pubblicazioni pressoché totale nell'arco del diciannovesimo secolo. Le luci si spensero all'improvviso quando i pezzi furono costretti ad abbandonare le sale del palazzo sul Canal Grande per occupare gli ambienti della neo-riformata "Reale Accademia di Belle Arti" nel complesso dell'ex Scuola della Carità. Le sculture vennero trasferite nel 1809 a beneficio degli allievi e dislocate nelle Sale delle Statue²⁵ senza troppe preoccupazioni in quanto a provenienza e cronologia dei pezzi. Da allora gradualmente sembrò scivolare nel dimenticatoio anche l'interesse nei loro confronti.

Il Moschini nel 1806, nel suo *Della letteratura veneziana* parla del celebre Museo Farsetti come "cosa non ottenutasi mai da veruno dei più possenti dominatori de' popoli" e già si rammarica che l'ultimo erede della famiglia abbia alienato gran parte delle opere.²⁶

Si dovrà aspettare la fine del terzo decennio del secolo perché riemerge il ricordo della celebre collezione e del suo primo proprietario Filippo Farsetti.

Il 2 agosto del 1829, il letterato dalmata Pier Alessandro Paravia recitò un'orazione dal titolo *Delle lodi dell'ab. Filippo Farsetti patrizio veneziano*, in occasione della distribuzione dei premi annuali all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Paravia presenta Filippo come una persona dall'animo ardente, generoso e inquieto, che "nella condizion di privato paragonò la magnificenza dei principi". Dopo aver descritto le doti personali del Farsetti, racconta in che modo egli riuscì a reperire i pezzi per la sua collezione sempre ponendo l'accento sul desiderio di renderla di pubblica utilità per i giovani della sua città. Il Paravia loda alcune delle sculture più importanti dello statuario precisando che Filippo "conoscendo come dalla varietà si produca il diletto, e ne' confronti si affini il gusto", mise a dialogare tra loro i modelli antichi con opere di artisti moderni tra i quali cita Michelangelo, Bernini, Giambologna e Sansovino. Ricorda poi che il Museo Farsetti fu la "prima scuola" per Antonio Canova, il quale

²⁵ Sulle vicende del trasporto da palazzo Farsetti e i relativi documenti si veda Nepi Scirè, *Filippo Farsetti cit.*, pp. 90-92.

²⁶ Moschini Giannantonio, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, II, Venezia, 1806, p. 91.

cedette proprio a Filippo le sue prime opere commissionategli dal senatore Giovanni Falier nel 1772: due canestri scolpiti con fiori e frutta.²⁷

Ai tempi gloriosi in cui il museo era celebrato dalle penne dei letterati, Paravia contrappone l'oblio in cui era caduto in seguito alla morte dell'ultimo erede Farsetti. Non manca perciò di celebrare e ringraziare l'imperatore Francesco I che, acquistando le "reliquie estreme" della collezione per l'Accademia di Belle Arti, contribuì a gettarne le fondamenta.²⁸ A conclusione dell'orazione viene descritta la magnificenza della villa di Santa Maria di Sala (fig.3) con i relativi ricchi giardini a testimonianza dell'indole instancabile di Filippo Farsetti e della sua profusione per le arti. Dai toni di rammarico del Paravia si può immaginare che già nel 1829 il complesso versasse in condizioni di estrema rovina.²⁹ Il letterato chiude il suo intervento raccomandando ai giovani allievi dell'Accademia di mantenere viva la memoria del nobile Farsetti e di non farsi distogliere dal loro compito di "procurar l'onore della patria", proprio come aveva fatto lui. Con l'enfasi della sua orazione si rivolgeva quindi a coloro che, forse inconsapevolmente, avevano ancora la fortuna di poter studiare sui modelli che meno di un secolo prima erano stati raccolti con tanta dedizione dal dimenticato Filippo Farsetti.

Come già nota Enrico Noè, le lodi del Paravia sembrano un'anticipazione delle sorti ancora peggiori che toccarono ai gessi Farsetti nelle vicende che videro protagonista l'Accademia veneziana nella seconda metà del diciannovesimo secolo.³⁰ Se già dal 1831 le Sale delle Statue³¹ furono oggetto di sgomberi e trasferimenti, nelle guide delle Gallerie uscite dopo il 1856 le sculture non vengono nemmeno menzionate.

²⁷ Paravia, *Delle lodi dell'ab Filippo Farsetti cit.*, pp. 18-19 e nota n. 25, p. 33. Antonio Canova iniziò la sua formazione tra le stanze di palazzo Farsetti. Il catalogo delle sue sculture inizia proprio da questi due cestini attualmente conservati al Museo Correr di Venezia. Per i primi anni di Canova a Venezia e la sua frequentazione del Museo Farsetti si veda: d'Este Antonio, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze, Felice Le Monnier, 1864, pp. 6-7; Muñoz Antonio, *Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro*, in «Bollettino d'arte», IV, 1925, pp. 103-128; Pavanello Giuseppe, *L'opera completa del Canova*, Milano, 1976, p. 89.

²⁸ Ivi, pp.19-20 e nota n. 30, pp. 35-36. Va ricordato che le opere superstiti della collezione che non avevano seguito l'ultimo erede in Russia, vennero acquistate dallo Stato il 5 agosto 1805 per ventitremila lire venete.

²⁹ Ivi, pp.21-22.

³⁰ Noè Enrico, *La statuarìa Farsetti: opere superstiti*, in «Arte veneta: rivista trimestrale di storia», 65, 2008, pp. 225-226. Riguardo le Gallerie dell'Accademia si veda: Moschini Marconi Sandra, *Introduzione. Formazione e vicende delle Gallerie dell'Accademia*, in *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955.

³¹ Le sculture Farsetti erano state collocate in due sale ricavate nella parte superiore dell'ex chiesa della Carità che, su progetto di Gianantonio Selva, era stata divisa in altezza e in larghezza dando origine a sette nuovi ambienti.

Con le influenze del pensiero romantico sui principi didattici prese piede un insegnamento del disegno che non necessitava più dello studio sui modelli della statuaria antica. Da ciò si spiega il graduale disinteresse per le sculture e lo stato di abbandono in cui vennero lasciate. Fu con Giulio Cantalamessa, direttore delle Gallerie dal 1895 al 1906, che si prese la decisione di trasferire tutti i gessi, compresi quelli appartenuti ai Farsetti, negli ambienti didattici al piano terra del complesso che ospitava l'allora "Istituto di Belle Arti".³²

La scarsità di testimonianze ottocentesche rispecchia il pressoché inesistente interesse per la collezione Farsetti da parte degli studiosi dell'epoca; l'unica degna di nota è appunto quella di Pier Alessandro Paravia. Per ritrovare pubblicazioni inerenti all'ex raccolta Farsetti dovremo attendere la seconda metà del secolo successivo.

1.3 Il risveglio degli studi nel secondo Novecento

Fino agli anni settanta del secolo scorso le opere superstiti della collezione Farsetti rimasero nell'ombra nelle sale dell'Accademia dedicate alle sculture. Non fu però una permanenza indisturbata dato che alcuni pezzi furono purtroppo oggetto di atti vandalici³³ anche a causa del sovraffollamento dei locali. Per tutta la prima metà del secolo, sostanzialmente nessuno si interessò allo studio e tanto meno alle condizioni in cui versavano i gessi ex Farsetti.

All'inizio del Novecento qualche studioso aveva ripreso ad interessarsi ai componenti della famiglia Farsetti e indirettamente alle vicende legate alla formazione della collezione. La pubblicazione di maggior spessore fu *Il testamento d'un bibliofilo* dello storico Giovanni Sforza del 1911.³⁴ Trattandosi di uno studioso dalla preparazione storico-archivistica, la sua trattazione è particolarmente attenta alla fedeltà alle fonti settecentesche. Il saggio ripercorre tutte le vicende legate ai componenti della famiglia, dalle origini alla loro estinzione, anche se conclude mettendo in rilievo la figura di Tommaso Giuseppe Farsetti, il bibliofilo a cui il titolo si riferisce. Tommaso Giuseppe

³² Cantalamessa Giulio, RR. *Gallerie di Venezia*, in «Le gallerie nazionali italiane», II (1896), pp. 79.

³³ Si veda Noè, *La statuaria Farsetti cit.*, p. 226.

³⁴ Sforza Giovanni, *Il testamento d'un bibliofilo e la famiglia Farsetti di Venezia*, in «Reale Accademia delle Scienze di Torino», s. II, 61, 1911, pp. 153-195.

era cugino di Filippo, e fratello di Daniele, ed è alla sua iniziativa che si devono le prime informazioni sulla genesi dei Farsetti.³⁵ L'importanza dello studio dello Sforza è appunto legata alla ricerca di fondatezza delle informazioni che riporta. Interessante l'appendice in cui vengono pubblicati il *Testamento di Filippo Farsetti* e il *Catalogo de' quadri originali della Galleria Farsetti in Venezia*. L'elenco dei dipinti è tratto dalla parte conclusiva dell'unico catalogo a stampa settecentesco esistente: il *Museo della Casa eccellentissima Farsetti*.³⁶ Nonostante lo Sforza parli della raccolta dei calchi in gesso, decide di pubblicare il catalogo dei quadri che, stranamente, non avevano mai destato l'interesse degli studiosi precedenti.

Prima di lui, precisamente nell'anno 1900, Cesare Augusto Levi in *Le Collezioni veneziane d'arte e d'antichità*, alla voce *Cose d'arte di Daniele Farsetti*, aveva riportato una sorta di inventario-pastiche nato dalla commistione di documenti dall'origine e datazione diverse.³⁷ L'intero elenco, da quanto scrive il Levi, sembrerebbe rispecchiare la situazione della collezione al 15 marzo del 1778. Questa datazione, in realtà scorretta,³⁸ ha tratto in inganno alcuni studiosi successivi che hanno ripubblicato l'inventario come fonte affidabile.³⁹ Dobbiamo alle ricerche di Lucia Faedo i chiarimenti riguardo le incongruenze riscontrabili nell'intervento del Levi.⁴⁰

Il silenzio riguardo la collezione Farsetti, protrattosi per tutta la prima metà del secolo, venne rotto nel 1963 con la pubblicazione di *Patrons and painters* di Francis Haskell.⁴¹ Fu lo storico dell'arte inglese il primo a rivalutare l'importanza dell'operato di Filippo inserendolo nel contesto del collezionismo veneziano settecentesco.

³⁵ Farsetti Tommaso Giuseppe, *Notizie della famiglia Farsetti*, Venezia, 1778. Lo Sforza corresse le informazioni ricavate dal Farsetti, riguardo le origini della famiglia dalla città di Luni, sulla base dei documenti dell'Archivio di Massa da lui pubblicati in: Sforza Giovanni, *Massa di Lunigiana*, in «Atti e memorie della regia Deputazione di storia patria per le province modenesi», s. V, 5, 1907, p. 155.

³⁶ Come abbiamo già visto il catalogo in questione venne pubblicato anonimamente e senza datazione.

³⁷ *Cose d'arte di Daniele Farsetti: 1778, marzo 15*, in C.A. Levi, *Le Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, vol. II, Venezia, Ferdinando Ongania, 1900, pp. 249-252.

³⁸ La prima sezione del catalogo riportato dal Levi è tratta dall'inventario post-mortem di Daniele Farsetti redatto il 2 maggio 1787, e recante la data 15 marzo 1787 (e non 1778). Daniele morì il 12 marzo 1787. Si veda: ASVe, Giudici di Petizion, Inventari, b. 482/147, fasc. 10.

³⁹ L'inventario è stato ripubblicato in AA. VV., *Studi Canoviani in Quaderni sul Neoclassico 1*, 1973, pp. 233-237 e in Nepi Scirè, *Filippo Farsetti cit.*, pp. 84-86.

⁴⁰ Faedo Lucia, *La collezione di calchi di Francesco Algarotti e la raccolta Farsetti cit.*, nota 16, pp. 199-200.

⁴¹ Haskell Francis, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, New Haven-London, 1963, pp. 549-552. [trad. it. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, 1966 (II ed. Firenze, 1985)].

Nonostante Haskell non dimostrasse interesse concreto nei confronti dei pezzi superstiti della collezione, la sua trattazione rimane importante per l'accurato ragionamento sulle fonti scritte. Una ventina d'anni dopo ritornò sull'argomento all'interno di *Taste and the Antique* scritto in collaborazione con Nicholas Penny.⁴²

L'ultimo ventennio del secolo ha visto un proliferare di contributi da parte degli studiosi, dovuto principalmente ad un rinnovato interesse concreto per i gessi e per le vicissitudini di cui erano stati oggetto. Un importante impulso agli studi venne dato dalla mostra *Venezia nell'età di Canova*, tenutasi al Museo Correr nel 1978 per iniziativa di Giuseppe Pavanello.⁴³

Il 1991 fu l'anno di una seconda mostra, svoltasi a Roma, dal titolo *Alle origini di Canova*.⁴⁴ Il catalogo relativo, attraverso i vari interventi, metteva in luce l'importanza che i gessi, ma soprattutto le terrecotte Farsetti, avevano rivestito per la prima formazione del giovane Antonio Canova. In particolare va posta l'attenzione sul contributo dello studioso russo Sergej Androsov⁴⁵ e di Giovanna Nepi Scirè,⁴⁶ ex Soprintendente Speciale per il Polo Museale Veneziano.

Le prime notizie riguardo le terrecotte Farsetti presenti all'Ermitage, erano giunte già nel 1963 attraverso la pubblicazione di un'altra studiosa russa, Giannetta Matzulevitsch.⁴⁷ I suoi studi vennero poi sviluppati da Androsov che ebbe modo in più occasioni di dedicarsi ai bozzetti trasferiti in terra russa.⁴⁸

Giovanna Nepi Scirè invece, nel contributo inserito nel catalogo della mostra del 1991, prese in esame e ricostruì le vicende della collezione Farsetti successive all'acquisto dei pezzi da parte dello Stato nel 1805, denunciando ancora una volta la

⁴² F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1800*, New Haven-London, 1980, pp. 103-104. [trad. it. *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1800*, Torino, 1984].

⁴³ *Venezia nell'età di Canova, 1780-1830*, catalogo della mostra a cura di E. Bassi et al., (Venezia, Ala Napoleonica Museo Correr, ottobre-dicembre 1978), Venezia, Alfieri, 1978.

⁴⁴ *Alle origini di Canova: le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov e G. Nepi Scirè (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992), Venezia, Marsilio, 1991.

⁴⁵ Androsov Sergej, *La collezione Farsetti*, in *Alle origini di Canova cit.*, pp. 15-22.

⁴⁶ Nepi Scirè Giovanna, *Le reliquie estreme del Museo Farsetti*, ivi., pp. 23-30.

⁴⁷ Matzulevitsch Giannetta, *Tre bozzetti di G. L. Bernini all'Ermitage di Leningrado*, in «Bollettino d'arte», s. IV, XLVIII (1963), pp. 67-74.

⁴⁸ Si veda: Androsov Sergej, *Some works of Algardi from the Farsetti collection in the Hermitage*, in «The Burlington Magazine», LXXV (1983), pp. 77-82; Androsov Sergej, *Works by Stefano Maderno, Bernini and Rusconi from the Farsetti collection in the Ca' d'Oro and in the Hermitage*, in «The Burlington Magazine», CXXXIII (1991), pp. 292-297.

necessità di toglierli dalla rovina in cui erano caduti. Sempre alla Nepi Scirè dobbiamo il riconoscimento della provenienza dalla collezione Farsetti dei bozzetti barocchi attualmente conservati alla Ca' d'Oro di Venezia, nella Galleria Giorgio Franchetti⁴⁹

Dagli anni Ottanta si fece sempre più forte il desiderio di recupero concreto, per quanto possibile, di quel che era stata l'antica collezione settecentesca. Iniziarono perciò i primi interventi volti al restauro e alla conservazione dei pezzi, con il conseguente infittirsi delle iniziative di studio. Nel 1988, in *Collezioni di antichità a Venezia*, più contributi inserirono la storia della raccolta Farsetti nel più ampio contesto della cultura antiquaria veneziana.⁵⁰

Gli anni Novanta, aperti dalla mostra *Alle origini di Canova*, videro la pubblicazione di altri due importanti contributi oltre a quelli già menzionati. Il primo fu *Villa Farsetti nella storia*, di Loris Vedovato, uscito nel 1994.⁵¹ Si tratta di un attento e minuzioso studio supportato dai numerosi documenti riguardanti l'intera storia della famiglia e i relativi possedimenti nell'entroterra veneziano, nello specifico a Santa Maria di Sala dove sorse la maestosa Villa Farsetti. Il volume di Vedovato è pensato come il primo di una serie di tre sull'argomento; il piano dell'opera purtroppo, non è stato ad oggi portato a termine in quanto si è ancora in attesa del terzo volume preannunciato. In questa prima parte l'autore presenta la figura di Filippo Farsetti e ricostruisce dettagliatamente le fasi che portarono alla formazione del suo museo, ricreando il complesso quadro sociale e culturale del quale la collezione fu frutto.

Sempre nel 1994 a Venezia si svolse il convegno di studi a cura di Manuela Fano Santi, in seguito al quale, due anni dopo, si ebbe la pubblicazione dell'intervento di Lucia Faedo dedicato ai rapporti intercorsi tra Filippo Farsetti e l'amico Francesco Algarotti.⁵² La studiosa, sulla base di carteggi conservati alla Biblioteca Comunale di

⁴⁹ Nepi Scirè Giovanna, *Filippo Farsetti cit.*, pp. 81-82. Non tutti i bozzetti in terracotta della collezione vennero trasferiti a San Pietroburgo; una parte, se pur minima, rimase a palazzo Farsetti fino all'acquisto statale del 1805. Si rimanda al saggio della Nepi Scirè per le riproduzioni fotografiche dei singoli pezzi.

⁵⁰ *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, catalogo della mostra a cura di M. Zorzi (Biblioteca Nazionale Marciana, 27 maggio-31 luglio 1988), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988. Si veda la voce *Filippo Vincenzo Farsetti* di Irene Favaretto, *ivi.*, pp. 128-131.

⁵¹ Vedovato Loris, *Villa Farsetti nella storia*, vol. I, Venezia, Mazzanti, 1994.

⁵² Faedo Lucia, *La collezione di calchi di Francesco Algarotti e la raccolta Farsetti*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Fano Santi (Venezia 27-30 giugno 1994), in «Rivista di archeologia. Supplementi alla RdA», 17, 1996, pp. 194-203. Com'è già stato fatto notare in precedenza, è grazie a questo intervento che si sono

Treviso in parte inediti prima di allora, intesse la trama di disposizioni e richieste dettate dall'Algarotti al fratello, per la realizzazione di copie in gesso da alcuni calchi in possesso del Farsetti. Il filo guida del saggio è costituito dall'analisi delle scelte che guidarono Francesco Algarotti nella scelta dei pezzi che andarono a far parte della sua piccola gipsoteca privata, allestita intorno al 1760. Troviamo quindi a confronto due figure perfettamente in sintonia tra loro, accomunate dal forte interesse per l'arte classica, unica "maestra" di quei principi razionali di bellezza e perfezione, che entrambi i personaggi in questione respiravano a pieni polmoni.

1.4 Gli ultimi anni: riproposizioni e restauri

Gli studi sulla statuaria Farsetti, allo stato attuale, si può dire abbiano raggiunto un ottimo livello di sistematicità e completezza, sia per quanto riguarda l'analisi storica e storico-critica della collezione, sia per gli interventi di restauro che negli anni si sono portati a termine.

Lo studio recente più organico ed esaustivo va certamente considerato quello condotto da Enrico Noè, iniziato nei primi anni novanta e concretizzatosi nel 2008 su *Arte Veneta*.⁵³ Lo studioso si è adoperato per una concreta ricognizione dei pezzi superstiti della statuaria Farsetti, al fine di redigerne un catalogo aggiornato e preciso in cui ogni scultura fosse corredata dalla sua storia critica. L'incarico, affidatogli nel 1993 dall'allora soprintendente Giovanna Nepi Scirè, consisteva nel recuperare e riportare all'integrità originaria tutti i pezzi rintracciabili di certa appartenenza alla collezione Farsetti. L'opera di Noè riveste una particolare importanza perché, oltre a riportare un excursus chiaro ed esaustivo degli studi storici di cui la collezione è stata oggetto, mette in luce le diverse fasi che hanno portato agli interventi diretti sulle sculture sopravvissute. Altro merito di Noè è quello di aver chiarito quanti e quali siano gli effettivi cataloghi della collezione precedenti a quelli stilati in occasione della vendita ottocentesca allo Stato.

chiariti alcuni dubbi riguardo l'ipotesi di datazione del catalogo a stampa settecentesco della collezione Farsetti, giungendo alla data molto probabile del 1788. Si vedano le note 16 e 17, pp. 199-200.

⁵³ Noè Enrico, *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, in «Arte veneta: rivista trimestrale di storia», 65, 2008, pp. 224-269.

Considerando studi precedenti, va ritenuta importante la prosecuzione delle ricerche di Androsov che hanno per oggetto le terrecotte barocche provenienti dalla collezione Farsetti. In particolare lo studioso, in un intervento pubblicato nel 2007, prende in considerazione, anche se a livello ipotetico, la collaborazione tra Filippo Farsetti e lo scultore e restauratore romano Bartolomeo Cavaceppi, il quale potrebbe aver agito da “agente” per l’abate veneziano per la sua cospicua raccolta di bozzetti.⁵⁴

La volontà di coinvolgimento del pubblico nei confronti di ciò che rimane della nostra collezione, si è concretizzata nel 2005 con la riproposizione, in forma ridotta, della mostra del 1991, questa volta con il titolo *Con gli occhi di Canova: la Collezione Farsetti nel Museo Ermitage*.⁵⁵

Nel 2004 esce il secondo volume di Vedovato sulla Villa di Sala, già annunciato nel 1994, che si addentra in una specifica analisi strutturale di tutto ciò che andava a costituire l’imponente complesso della villa di famiglia nell’entroterra.⁵⁶ Qui lo studioso si distacca dall’ottica dello storico assunta del primo volume, per lasciar spazio alle sue conoscenze e competenze ingegneristiche. Purtroppo, come si diceva in precedenza, si attende la realizzazione di un terzo volume che dovrebbe essere interamente dedicato alle appendici.⁵⁷

Infine, arrivando agli albori degli anni duemila, nel 2003 si ritrova un’analisi dei rapporti tra il Farsetti e l’Algarotti, questa volta per mano di Barbara Mazza Boccazzi.⁵⁸ Il suo contributo non apporta grandi novità rispetto allo studio di Lucia Faedo, precedente di circa dieci anni; tuttavia fa emergere un catalogo manoscritto della Galleria Farsetti, non menzionato dalla Faedo, conservato alla Biblioteca

⁵⁴ Androsov Sergej, *Splendori della scultura del Seicento provenienti dalla collezione Farsetti*, in *Il Meraviglioso e la Gloria. Grandi Maestri del Seicento in Europa*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov, F. Buranelli, M. Guderzo (Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 17 marzo - 10 giugno 2007), Milano, Skira, 2007, pp.89-97. Quella di Androsov resta una supposizione, lo studioso stesso sottolinea che non esistono prove documentarie di una effettiva collaborazione tra le due figure.

⁵⁵ *Con gli occhi di Canova: la Collezione Farsetti nel Museo Ermitage*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov (Massa Carrara, Palazzo Ducale, 30 aprile - 21 agosto 2005), Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2005.

⁵⁶ Vedovato Loris, *Villa Farsetti nella storia*, vol. II, Venezia, Mazzanti, 2004.

⁵⁷ Il terzo tomo, secondo il piano dell’opera presentato nel primo, e rivisitato nel secondo, dovrebbe comprendere le pubblicazioni dei numerosi documenti utilizzati, di quattro diversi cataloghi (tra cui quello delle piante e dei libri botanici) e di una bibliografia generale, mancante nei primi due volumi.

⁵⁸ Mazza Boccazzi Barbara, *Filippo Farsetti e Francesco Algarotti: appunti e spunti*, in «Arte in Friuli. Arte a Trieste», 21-22, 2003, pp. 153-162.

Comunale di Treviso. Il saggio della Boccazzi rende quindi noto che ad una certa data, a suo giudizio dopo il 1776, dovette essere redatto un *Inventario di tutte le Statue, Busti, Modelli e Bassorilievi della Galleria Farsetti*. L'errore della studiosa, poi chiarito da Noè,⁵⁹ è stato quello di ritenere il manoscritto trevigiano una copia, in forma ridotta, dal *Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia*, ossia l'anonimo catalogo a stampa successivo al 1787.

Tornando ad anni a noi più vicini, incontriamo l'organico lavoro a cura di Linda Borean e Stefania Mason *Il collezionismo d'arte a Venezia*.⁶⁰ Nel volume dedicato al Settecento, il terzo di tre tomi, frutto di un più ampio progetto di ricerca sul collezionismo artistico veneziano, è inserito tra i protagonisti chiave anche il nostro Filippo Farsetti, al quale è dedicata una voce biografica tra le oltre quaranta di cui è costituita la seconda parte dell'opera. Ancora una volta quindi la conferma, se mai se ne fosse sentito il bisogno, che alla figura di Filippo e alla sua magnificente collezione, spetti un ruolo di tutto riguardo all'interno delle complesse ed affascinanti dinamiche che guidarono l'evoluzione del collezionismo a Venezia nel suo ultimo secolo glorioso.

La bibliografia ad oggi esistente, pur seguendo diverse finalità d'indagine e da punti di vista differenti, ha sempre mantenuto il focus degli studi sulla storia dello statuario affrontando solo saltuariamente questioni legate ai dipinti presenti in collezione. Esistendo di fatto documenti sui quali lavorare, è sembrato utile ed interessante approfondire la conoscenza della quadreria Farsetti la quale costituiva, se non altro quantitativamente, una parte consistente dell'intera collezione settecentesca.

⁵⁹ Si veda Noè, *La statuaria Farsetti cit.*, p. 228.

⁶⁰ *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia, Marsilio, 2009. Si veda la voce biografica a pp. 266-267.

2. LA QUADRERIA FARSETTI

Una collezione all'ombra delle statue

2.1 I documenti settecenteschi

L'unico documento settecentesco nato con lo specifico intento di divulgare ad un più ampio pubblico quali opere costituissero la galleria Farsetti, è il già citato *Museo della Casa Eccellentissima Farsetti in Venezia*. Siamo dunque sul finire degli anni ottanta del secolo quando compare il primo catalogo a stampa della collezione; si tratta di un catalogo in forma di elenco non numerato, senza alcuna rappresentazione grafica né indicazioni riguardanti la collocazione fisica dei pezzi all'interno delle stanze. Nelle prime venti pagine raccoglie per classi le sculture dello statuario ed elenca i cartoni dalle Logge di Raffaello in Vaticano e dalla Galleria Farnese a Roma.¹ Fanno seguito l'indice dei cassoni per le forme delle statue in gesso², e le ultime otto pagine elencanti i dipinti posseduti dalla famiglia Farsetti.

Il primo catalogo a stampa dunque, ma non il primo catalogo in assoluto, dello statuario come della quadreria. Il documento più antico rintracciabile è una *Nota delli quadri et suoi autori che si ritrova nella Galleria*, datata con precisione 26 settembre 1740. Il manoscritto, conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana e ad oggi inedito, cataloga cinquantuno dipinti numerati proponendo per ciascuno interpretazione del soggetto, attribuzione, supporto e dimensioni in quarte veneziane.³ Dieci anni più tardi, nel 1750, viene redatto un *Inventario di tutta la robba che esiste nel Palazzo di Venezia a S. Luca di Filippo Farsetti*. Anche questo documento si trova fascicolato all'interno dello stesso volume conservato in Marciana, che raccoglie varie carte riguardanti la famiglia veneziana. Accade che, dopo l'elenco di arazzi, tappeti, panni e tessuti di varia sorte, abiti e coperte, alla carta segnalata come pagina 22, ritorna la *Nota delli quadri* fedelmente copiata da quella del 1740 dall'estensore dell'inventario. In questa nota non viene specificato in quali camere fossero ospitati i cinquantuno dipinti.

¹ Su questo materiale si approfondirà in seguito. Vedi cap.3.

² In questo caso l'estensore del catalogo riporta: "*Questi cassoni si trovano nei Magazzini di Casa Benzi Cecchini a Sant'Alvise*".

³ Il documento in questione si trova fascicolato in B.M.Ve., mss. it VII. 2468 (=10544) ed è costituito da otto carte. Nelle prossime occorrenze ci si riferirà a questo catalogo con "Nota delli quadri".

Altro documento utile a capire quali siano stati i primi dipinti posseduti dalla famiglia, è un manoscritto, purtroppo non datato, conservato alla Biblioteca Universitaria di Padova,⁴ un inventario della galleria Farsetti costituito da due parti separabili. La seconda, più recente, risale con certezza al 1778 e fu redatta dall'allora custode Bonaventura Furlani il quale però non menziona minimamente i dipinti in collezione. La prima parte, intitolata *Inventario delle Statue, Busti, Modelli, Bassirilievi e Quadri della Galleria F*, può essere stata scritta in tempi diversi tra il 1750 e il 1774, anno di morte di Filippo Farsetti. Come ha fatto notare Enrico Noè, nella parte relativa allo statuario mancano alcuni pezzi acquisiti da Filippo negli ultimi anni di vita e ciò permette di circoscrivere all'interno del ventennio indicato la redazione di questa prima sezione dell'inventario.⁵ Per noi è interessante perché testimonia la presenza di dipinti in almeno cinque stanze diverse del piano nobile del palazzo. Indicazioni topografiche di questo genere, che seguono la "struttura" di un inventario di beni, sono utili per una riflessione sull'ipotetico assetto che doveva avere la quadreria in quegli anni.

Un documento interessante per un'analisi incrociata tra le fonti è l'inventario post mortem di Daniele Farsetti,⁶ erede di Filippo e necessariamente responsabile dell'incremento di dipinti che si registra rispetto ai documenti coevi all'attività di mecenate del cugino. In questo caso purtroppo non si trova un preciso elenco delle opere ma è possibile ricavare informazioni su quali fossero le stanze che ospitavano i dipinti e la loro entità numerica.

⁴ B.U.Pd, ms. 1997.

⁵ Noè, *La statuaria Farsetti cit.*, p. 228.

⁶ ASVe, Giudici di petizion, Inventari, b.482/147, fasc.10.

2.2 Riflessioni sulle fonti

Dopo la breve presentazione delle singole fonti settecentesche sulla quadreria, si vedrà ora quali possono essere le informazioni ricavabili dalla loro analisi e dai possibili confronti tra di esse. Rimane purtroppo il rammarico che in tutti i casi si tratti di documenti dei quali non si conosce l'estensore, motivo che suscita dubbi sull'affidabilità di certe indicazioni, prima tra tutte la questione dell'attribuzione dei dipinti.

La Nota delli quadri del 1740

Il catalogo marciano del 1740, pur seguendo la numerazione progressiva dei dipinti da 1 a 51, li suddivide in sezioni a seconda della facciata che occupavano in quel momento. Nello specifico l'inventario identifica sei diverse facciate ospitanti ognuna un numero variabile di dipinti; da ciò si deduce che fossero almeno due le camere che accoglievano la quadreria. Tuttavia non sono presenti informazioni più precise, e non è semplice pensare ad una collocazione in due stanze specifiche anche se l'inventario dei beni del palazzo di dieci anni dopo sembra presentare delle concordanze interessanti.⁷

Si vedranno ora le denominazioni delle sei facciate del catalogo del 1740 e di conseguenza quali fossero gli autori maggiormente rappresentati nella collezione Farsetti entro la prima metà del secolo.

“Facciata del Bassan”

Ospitava otto dipinti tra i quali un *Mercato con moltissime figure et accidenti* attribuito a Leandro Bassano. Se la dimensione in quarte veneziane testimoniata dal catalogo corrisponde al vero, questa tela del Bassano doveva misurare all'incirca tre metri per due. Su questa stessa parete si trovava una tela di Tintoretto con un *Sacrificio con angelo che desta il fuoco*⁸, una *Madonna con Bambino* di Bernardino Luini e due teste femminili di scuola fiamminga in tavola e di piccolo formato.

⁷ L'inventario della Marciana del 1750 di cui si è detto in precedenza, segnala la presenza di 36 dipinti nella stanza adiacente alla chiesetta, detta semplicemente “camera seguente” e altri 14 nel “camerone sopra canal” per un totale di 50 dipinti.

⁸ Il soggetto in questione va identificato con il sacrificio fatto a Dio da Manoah, futuro padre di Sansone. L'angelo, venuto ad annunciare di non tagliare mai i capelli al bambino che, cresciuto, avrebbe liberato Israele dai Filistei, sale al cielo tra le fiamme dell'olocausto.

“Faciata di Guido”

Su sette dipinti collocati su questa parete, tre sono attribuiti a Guido Reni, nello specifico un *San Giuseppe col Bambino in braccio*, un *San Giovanni Battista* e un’*Annunziata*. Tra gli altri si trovavano un *San Romualdo con teschio* del Forabosco, un *Sansone e i Filistei* di Tintoretto, una *Madonna con S. Giuseppe e due bambini* del Guercino ed una *Madonna con Bambino, S. Margherita et un vescovo e due angeli* ancora di Bernardino Luini.

Pur non essendo attualmente rintracciabile, il *San Giuseppe col Bambino* di Guido Reni doveva essere molto simile alle varie versioni dello stesso soggetto da lui dipinte, tra le quali si può portare ad esempio quella attualmente conservata nella basilica veneziana dei Santi Giovanni e Paolo (fig.4).

“Faciata del Tiziano”

Su questa parete dovevano essere appesi tredici dipinti di diversi autori tra i quali figurava una *Venere* attribuita a Tiziano. C'erano poi due paesaggi con figurine in svariate attività attribuiti al Poussin, un *San Francesco* del Guercino, un *San Girolamo con teschio* del Diamantini, una *Maddalena ai piedi di Cristo in casa del Fariseo*⁹ del Celesti e una *Scuola di Geometria con tre figure* di Pietro della Vecchia. Tra gli altri dipinti dei quali non è specificato l'autore si trovavano altri due paesaggi, uno con cavalli e figure e uno con porto e bastimento, e due prospettive con scene sacre, una con lo sposalizio della Vergine e l'altra con Cristo e l'adultera. È piuttosto probabile che la tela rappresentante la *Venere* attribuita a Tiziano, fosse un prodotto della bottega del grande maestro del Cinquecento e che non fosse per altro di qualità eccelsa. Lo si deduce dal fatto che il dipinto in questione non sia più menzionato in altri inventari; non compare ad esempio nel catalogo a stampa di una trentina d'anni dopo.¹⁰ Ciò nonostante era proprio questo dipinto che, in virtù dell'intramontabile autorità di Tiziano, legittimava la denominazione della parete con il suo nome.

Dalla lettura di questa pagina del catalogo balza all'occhio la presenza cospicua di tele rappresentanti paesaggi con figure. La medesima situazione si può riscontrare sulla parete successiva.

⁹ Stranamente chi scrisse il catalogo riportò al n°20 *La Madonna ai piedi di Cristo in casa del Fariseo*; probabilmente si tratta di una svista dato che l'iconografia tradizionale vuole Maria Maddalena prostrata ai piedi di Gesù.

¹⁰ Nell'inventario della Biblioteca Universitaria di Padova, collocabile indicativamente tra il 1750 e 1774, il dipinto tizianesco è probabilmente incluso nelle voci “*quadri di diverse copie*”.

Facciata del Carracci

Questa parete ospitava ben quindici dipinti tra i quali solamente una *Madonna col Cristo in braccio e angeli che piangono* è detta del Carracci.¹¹ Otto tele sono definite come architetture o prospettive con la presenza costante di figure al loro interno. Tra queste, probabilmente con un ritmo alternato se si segue l'ordine di scrittura dell'inventario, dovevano essere collocati gli altri dipinti di soggetto religioso: un *San Giovanni Battista con l'agnello* attribuito alla scuola di Guido Reni, una *Madonna con San Giuseppe il Bambino e San Giovanni*, vicino allo stile di Federico Barocci ed un'altra *Madonna con Bambino San Michele e San Francesco* di un non meglio specificato Salviati, in tavola.¹² Quella dedicata al Carracci era la facciata che ospitava il maggior numero di dipinti rispetto alle altre, oltre ad essere caratterizzata da un'uniformità nelle dimensioni delle tele che non si trova sulle altre pareti. Tranne il dipinto del Salviati, necessariamente più piccolo essendo su tavola, tutti gli altri quadri riportano la misura in quarte di 6x8 e 6x7. Questa parete era probabilmente quella più estesa, senza finestre e con al massimo un'apertura che permetteva l'accesso ad un ambiente laterale,¹³ su cui i dipinti poterono essere collocati con un effetto di riempimento tuttavia ordinato. Essendo i dipinti quasi tutti della stessa dimensione, diveniva più semplice anche la lettura alternata dei soggetti religiosi con le vedute architettoniche e le prospettive.

Le ultime due pareti dell'inventario marciano non prendono la loro denominazione da un pittore ma piuttosto indicano la direzione verso la quale guardavano e quindi l'ambiente attiguo a quella stanza. È il caso della *Facciata alla Scalla* e della *Facciata verso il Camerone*. Si deve immaginare che si trattasse di pareti con meno spazio libero disponibile rispetto alle precedenti a causa delle ovvie aperture che permettevano la

¹¹ Potrebbe essere una *Pietà* di Annibale Carracci, la si può immaginare simile alla versione attualmente conservata alle Gallerie Nazionali di Capodimonte a Napoli. (fig.5).

¹² Si trattava molto probabilmente di un dipinto su tavola del pittore cinquecentesco Giuseppe Porta detto "il Salviati" per essere stato allievo di Francesco Salviati. Giuseppe ebbe varie commissioni a Venezia per cui, anche se nel catalogo non è specificato il nome di battesimo, si tratta quasi certamente di un suo dipinto. La "Facciata del Tiziano" ospitava anche una sua *Madonna col Bambino e Santa Lucia* al n°18.

¹³ Verosimilmente si trattava di una parete interna di una delle camere del piano nobile su Calle Loredan; poteva essere comunicante con il portego e dunque avere una porta d'accesso a quell'ambiente.

comunicazione tra un vano e l'altro.¹⁴ Ad entrambe le pareti erano appesi quattro dipinti, per la maggior parte di soggetto sacro. Si discostavano solamente un *Filosofo con tre scolari* di Pietro della Vecchia,¹⁵ e due teste femminili, una per parete. Non sembra una casualità il fatto che le due teste di donna, una con panno rosso e perle e l'altra con “vello bianco e goniglia¹⁶”, riportino anche la stessa dimensione. Ciò induce facilmente ad immaginarle affrontate, sulle due pareti opposte, a dialogare idealmente l'una con l'altra.

È curioso inoltre notare come dalla facciata dedicata al Carracci in poi, dunque per gli ultimi 23 dipinti, siano molto rare le attribuzioni date con certezza ad un determinato pittore. Diventano invece più frequenti le diciture “scuola di” e “viene da”, oppure è totalmente mancante qualsiasi riferimento ad un autore, ad esempio nel caso delle varie vedute con architetture. Potrebbe trattarsi di una semplice casualità ma sembra quasi che l'estensore dell'inventario, proseguendo nella scrittura, si sia trovato in difficoltà nel ricondurre con sicurezza i dipinti al relativo artefice o che abbia avuto inspiegabilmente un minor interesse a dare attribuzioni specifiche.

Una riflessione a latere: Sansone in collezione Farsetti

Un'ulteriore considerazione che non può non destare curiosità, riguarda la ricorrenza per ben cinque volte di dipinti che hanno per soggetto episodi legati alle vicende della figura biblica di Sansone. Tra questi si trovano le uniche due tele della collezione attribuite al maestro cinquecentesco Tintoretto, le quali sembrano idealmente dare inizio e concludere la turbolenta vita dell'eroe dalla potenza inaudita. È il caso del dipinto sulla parete dedicata a Leandro Bassano con il sacrificio di Manoah, il padre di Sansone, che chiede al Signore di rimandare sulla terra l'angelo che aveva annunciato alla moglie la nascita del futuro eroe biblico, e di quello con *Sanson e Filistei oppressi*

¹⁴ Per poter riflettere con maggiore cognizione di causa su quella che poteva essere la reale disposizione dei dipinti sulle pareti dovremmo poter disporre di documenti che permettano di visualizzare la planimetria delle stanze del palazzo al 1740. È comunque possibile ipotizzarne la sequenza sulla base dell'inventario del 1750.

¹⁵ Un dipinto molto simile a livello compositivo doveva essere quello esposto nella parete dedicata a Tiziano ossia la *Scuola di Geometria con tre figure*, dello stesso autore anche se di dimensioni minori. Nell'inventario manoscritto della Biblioteca Universitaria di Padova, di cui si è detto in precedenza, i due dipinti in questione sono catalogati uno di seguito all'altro nel Camerone ma senza l'identificazione del soggetto.

¹⁶ Collare di derivazione spagnola complemento del vestiario femminile.

dalla ruina del Tempio sulla “facciata di Guido”, evento che decreta appunto la fine dei Filistei e di Sansone stesso. Il dipinto catalogato con il numero 1 è, guarda caso, un *Sanson in braccio a Dalida legato dai Filistei*,¹⁷ si incontra poi un *Sanson con il leone* e un *Sanson che uccide i Filistei con la mascella d’asino*.

Viene da chiedersi se la presenza di questa figura ripetuta su quasi tutte le pareti sia solo frutto di una casualità. Perché questa simpatia per l’eroe veterotestamentario Sansone? Si può allora riflettere sul fatto che Sansone, accantonando gli episodi che implicarono l’uso della sua forza proverbiale, per vent’anni fu un giudice d’Israele, anche se il racconto biblico non si dilunga su questo aspetto. Considerando che i soggetti di una collezione privata di dipinti erano spesso e volentieri veicolo di precisi messaggi rivolti all’osservatore, sembra giusto chiedersi che legami potesse avere questa figura con i proprietari dei dipinti stessi. La prima domanda che viene dunque da porsi è se, tra i componenti della famiglia Farsetti, ne sia mai esistito uno che abbia avuto incarichi legati all’ambito giudiziario, magari negli anni in cui andava formandosi il primo nucleo della quadreria. Di fatto Antonfrancesco Farsetti, il padre di Filippo, in quanto patrizio veneziano dovette assumere svariate cariche afferenti a più magistrature senatorie veneziane.¹⁸ Si deve quindi ricordare che nel 1722 il Farsetti fu eletto senatore del Maggior Consiglio, l’organo che fino alla caduta della Repubblica poté essere considerato il supremo giudice dell’intero ordinamento statale. La figura del giudice Sansone dunque, avrebbe potuto idealmente impersonare nella quadreria una sorta di alter ego di Antonfrancesco. In conclusione, rafforzati dalla convinzione che nel passato le collezioni di dipinti, come di sculture o altro, racchiudessero in sé un forte potere comunicativo, è possibile affermare che quella che potrebbe sembrare una semplice suggestione, va in realtà considerata un’ipotesi molto plausibile per una ripetuta presenza che non può passare inosservata.¹⁹

¹⁷ Questo dipinto nel catalogo è attribuito senza riserve a Paolo Veronese anche se il pittore non ha in realtà mai affrontato questo tema. Lo stesso accade per il dipinto di Sansone con la mascella d’asino associato alla bottega di Veronese.

¹⁸ Sulle varie cariche pubbliche assunte da Antonfrancesco Farsetti si veda Vedovato, *Villa Farsetti cit.*, pp. 65-69. Più in generale sulle magistrature veneziane: Besta Enrico, *Il Senato veneziano: origine, costituzione, attribuzione e riti*, Venezia, Visentini, 1899.

¹⁹ La presenza dei cinque dipinti potrebbe essere il frutto di acquisizioni dietro le quali non esistette un pensiero così strutturato; oltretutto non ci è dato sapere in che anni, per quali vie e da chi siano stati acquisiti i vari dipinti presenti in collezione nel 1740. Tuttavia, essendo Antonfrancesco passato a miglior vita solo sette anni prima, è plausibile che tutte le tele menzionate siano legate alla sua attività collezionistica.

L'inventario del 1750

Il secondo documento dalla datazione certa di cui è possibile disporre, è il già menzionato *Inventario di tutta la robba che esiste nel Palazzo di Venezia a S. Luca di Filippo Farsetti* conservato alla Biblioteca Marciana assieme alla *Nota delli quadri* di dieci anni precedente. I 51 dipinti catalogati dalla *Nota* vengono riportati in questo inventario esattamente con lo stesso ordine. La differenza sostanziale tra i due documenti è però l'assoluta mancanza, nel catalogo del 1750, di un riferimento alle sei "facciate" viste in precedenza. Inoltre, per ragioni di spazio, si scelse di omettere le informazioni riguardanti il supporto e il formato delle opere. In coda alle 51 voci numerate fanno il loro ingresso in collezione *Tre gran quadri con cornice dorata due di Luca Giordano uno rappresentante la Semiramide, l'altro la morte di Seneca ed il terzo di scuola romana* (in un secondo tempo sovrascritto) *rappresentante la Galatea con diversi tritoni*. Il dubbio sull'attribuzione della Galatea sembrerebbe risolversi considerandola poco tempo dopo anch'essa di mano di Luca Giordano. Confrontando i due documenti, separati di soli dieci anni, è chiaro che chi redasse l'inventario del 1750 si attenne ad una semplice trascrizione. Molto probabilmente intervenne però una terza mano ad apportare delle modifiche al documento del 1740. Non si è fatto notare prima che le voci relative alle *facciate* furono in un secondo tempo depennate. Con lo stesso inchiostro delle cancellature venne poi aggiunta, a fianco ad ogni dipinto, l'informazione *camerone* o *camera sopra canale* ad indicare perciò, apparentemente, una diversa ubicazione rispetto a pochi anni prima. In coda ai 51 dipinti, con la stessa calligrafia frettolosa, si ritrovano riportati i tre dipinti di Luca Giordano, questa volta senza insicurezze riguardanti l'attribuzione. La considerazione più probabile è che questi tre dipinti, tra i pochi a ritornare costanti in documenti successivi, siano stati acquisiti da Filippo Farsetti tra il 1740 e il 1750, e che si sia poi deciso di aggiornare la *Nota delli quadri* alla situazione del 1750.

Terminato il catalogo dei dipinti inizia *l'Inventario di tutto ciò che si trova nelle Camere e Portici dell'Appartamento nobile*. Tra l'infilata di camere del piano nobile, subito dopo la chiesola, si incontrano una *Camera seguente*, al cui interno sono segnalati *quadri come dall'inventario n°36*, ed un *Camerone Sopra Canal con quadri n°14*. In altre stanze sono

segnalati, sempre in coppia, dei generici quadri con prospettive o quadri d'architettura con figure, probabilmente riconducibili alle numerose composizioni di questo genere che si sono menzionate in precedenza. Nel 1750 dunque erano certamente due le camere che ospitavano i 51 dipinti, dal momento che sommando le due quantità riportate dall'inventario, il numero differisce solamente di un'unità. Si nota però una discordanza: nel cosiddetto Camerone sopra Canal dovrebbero figurare 14 dipinti, mentre nella *Nota delli quadri* del 1740 le aggiunte postume segnalano solo 9 opere in quella stanza. Tuttavia la cosa non deve destare troppe sorprese, trattandosi di dipinti potevano essere spostati se necessario da una stanza all'altra senza troppe difficoltà, dunque è possibile che la differenza sia dovuta a cambiamenti poi non documentati su carta.

Compiendo un ulteriore passo, dalla lettura comparata tra la distribuzione “per facciate” della nota del 1740, e la più generica collocazione nelle due camere del 1750, si possono dedurre almeno un paio di informazioni. La prima è che probabilmente l'inventario meno recente segue l'ordine inverso, o meglio inizia la catalogazione dal Camerone sopra Canal per passare poi alla Camera seguente dalla quale si accedeva alla scalinata interna. Lo proverebbe la concentrazione, tra i primi dipinti elencati nel 1740, di 7 dei 9 attestati in Camerone sopra Canal dalle aggiunte presumibilmente fatte intorno al 1750. La seconda informazione ricavabile è che le prime due facciate, *del Bassan e di Guido*, appartenessero al Camerone sopra Canal, e che chiaramente le restanti, tra le quali la facciata alla scala e quella verso il camerone, indicassero le pareti della camera precedente, se si segue l'ordine dell'inventario del 1750.²⁰

Incuriosisce il fatto che quest'inventario di palazzo Farsetti del 1750 sia l'unico a documentare, nella stanza allora chiamata *Tinello da Estate*, il ritratto del Re di Danimarca che nel febbraio del 1709 fu a Venezia e in tale occasione insignì Antonfrancesco Farsetti del titolo di Cavaliere dell'ordine dell'Elefante.²¹

²⁰ Inoltre sommando i dipinti delle facciate del Bassano e di Guido si ottiene 15, mentre la somma del numero di dipinti sulle restanti quattro facciate fa esattamente 36, la stessa quantità attestata nel 1750 nella cosiddetta “camera seguente”, dunque i conti tornano.

²¹ Federico IV di Danimarca e Norvegia viaggiò in incognito tra Verona, Vicenza e Venezia tra la fine del 1708 e l'inizio del 1709. Antonfrancesco a quell'epoca era capitano di Vicenza e per le grandi feste realizzate in suo

Non si è chiarito finora, per lo meno a titolo indicativo, in che punto del palazzo si trovassero effettivamente le due camere di cui si è discusso. Purtroppo non è semplice riuscire ad identificare, sulla base dell'assetto attuale di palazzo Farsetti, quali fossero nella metà del Settecento gli ambienti dedicati ad accogliere i dipinti della collezione. Bisogna ricordare che l'edificio subì numerosi interventi nel corso dell'Ottocento per adeguare gli spazi interni alle diverse destinazioni d'uso che li videro protagonisti.²² Ciò nonostante, dalla lettura dell'inventario marciano del 1750, si deduce che le cosiddette *Camera* e *Camerone sopra Canal* fossero due stanze dislocate al primo piano nobile a sinistra rispetto al corpo longitudinale del *portego* sul Canal Grande. Dunque guardavano sulla stretta calle che separa, oggi come allora, palazzo Farsetti dall'attiguo palazzo Loredan, Calle Loredan per l'appunto; per questo motivo necessariamente in queste stanze la luce entrava solamente in maniera diffusa e mai direttamente. Il Camerone sopra Canal però, avendo una delle finestre affacciate sul canale era certamente più illuminato rispetto ad altre stanze e dunque permetteva di apprezzare meglio i dipinti alle pareti. Come si vedrà a breve, anche in altri inventari successivi che testimoniano la disposizione dei quadri in più di una stanza, queste ultime vanno comunque immaginate sempre nella stessa ala del palazzo, ossia nelle camere a nord-est su Calle Loredan.

L'inventario di Padova: cambia il quadro della situazione

In un arco di tempo circoscrivibile tra i primi anni cinquanta e la prima metà degli anni settanta dovette essere redatto *l'Inventario delle Statue, Busti, Modelli, Bassirilievi e Quadri della Galleria F* già presentato tra i documenti settecenteschi di cui siamo a conoscenza e conservato alla Biblioteca Universitaria di Padova.²³ Al termine della

onore, il sovrano decise di conferire al patrizio veneziano un'onorificenza; si veda *Venuta del re di Danimarca*, B.M. Correr Ve., Cod. Gradenigo 28.

²² Tra 1804 e 1826 il palazzo divenne proprietà di Elena Adriana da Ponte, vedova dell'ultimo erede Farsetti. In questo periodo fu sede di un albergo detto "della Gran Bretagna", quest'ultimo fu affittuario della Da Ponte fino a quando quest'ultima non decise di venderlo al comune veneziano nel 1826 per la somma di 84.000 lire. Dagli anni trenta in poi si susseguirono i vari interventi che portarono il palazzo ad assumere il volto attuale. Per la dettagliata ricostruzione delle fasi operative dei restauri si veda: Schulz Juergen, *The New Palaces of Medieval Venice*, Penn State University Press, 2005, pp. 165-186.

²³ Il ms. 1997 inizia con l'ex libris della famiglia da Ponte, ossia il ponte delle Guglie di Venezia. Elena Adriana da Ponte fu la moglie di Antonfrancesco Farsetti, figlio di Daniele ed ultimo erede. Alla morte di

prima sezione dello statuario, chiusa dalla voce *Modelli di marmo*, si trova l'inventario delle *Pitture* in seguito al quale riprende la catalogazione delle sculture con la voce *Seguono i modelli di creta cotta*. Da una prima lettura dell'inventario balzano all'occhio immediatamente delle assonanze con i documenti precedenti, che vengono però sovrastate dalle numerose incongruenze e da una sensazione di generale laconicità rispetto ai cataloghi già esaminati.

Si distingue innanzitutto una successione di più ambienti alle cui pareti, in quantità diverse, erano appesi i dipinti. Se si tralasciano per un momento i primi venti, catalogati senza indicazioni sulla relativa collocazione, si incontrano: due prospettive nel *tinello*, 7 quadri di diverso genere nella *prima camera*, 5 nella *seconda camera*, 35 nel *camerone*, 8 in *camera sopra il Canale* e si finisce nel *portico* con una sola opera segnalata.

I dipinti riconoscibili perché già presenti nel 1740, sembrerebbero essere solamente dieci. È molto probabile però che gli altri siano in realtà celati dietro le sintetiche voci *Quadri 29 di diverse copie* e *Quadri 8 di copie diverse* segnalate rispettivamente nel camerone e in camera sopra il Canale. Guardando i numeri si comprende che queste ultime due stanze sono con tutta probabilità le due che nell'inventario del 1750 ospitavano i 51 dipinti.

Il manoscritto di Padova attesta una distribuzione diversa di alcune opere già presenti nel 1740. Ad esempio le due madonne di Bernardino Luini, prima in due stanze separate, ora sono catalogate consecutivamente all'interno della prima camera. Lo stesso accade per i due dipinti di Pietro della Vecchia, riuniti nel camerone. Le tre opere di Luca Giordano non presenti in collezione prima del 1740, e che si presumeva fossero presentate vicine nel 1750, sono qui distribuite tra la prima e la seconda camera. In queste due stanze appaiono due ritratti che sicuramente erano già presenti in precedenza anche se non catalogati. È il caso del *Ritratto del K^r Farsetti*, Antonfrancesco, e di *Mons. Farsetti*, ossia il fratello Maffeo, zio di Filippo. Il motivo della loro assenza in documenti precedenti sta nel fatto che sicuramente si trattava di

Antonfrancesco alla vedova vennero riconosciuti i titoli della famiglia purché non si fosse risposata. Probabilmente il manoscritto in questione fu di sua proprietà dopo la morte del coniuge. Per il riconoscimento del titolo nobiliare da parte del governo austriaco si veda: Schröder Francesco, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle Province Venete*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1830, vol.1, p. 319.

quadri con cui la famiglia aveva un legame affettivo particolare e quindi non era indispensabile che fossero catalogati tra gli altri della quadreria.

Tra i primi venti dipinti, di cui non si è parlato, figurano alcune “copie” attestate come tali, che destano qualche perplessità.²⁴ Si tratta di dipinti da composizioni di Raffaello, Guido Reni e Tiziano destinati a non ricomparire nei documenti successivi, non si sa se perché considerati di secondaria importanza o per quale altro motivo. Nello specifico sono un *Sogno di Giuseppe ebreo*,²⁵ una *Galatea*²⁶ e un *San Pietro in carcere*²⁷ da Raffaello; un *San Michele Arcangelo*²⁸ e due *Aurore* da Guido e un *Baccanale* da Tiziano. Le pitture numerate dall'1 al 13 sono invece copie dei pilastri della Loggia Vaticana di Raffaello, presenza costante anche in altri documenti, di cui si tratterà più avanti.

Un elemento che conferma la sensazione di generale pressapochismo che deve aver interessato chi si occupò dell'inventario, è la presenza di una seconda calligrafia che aggiunse, presumibilmente in un secondo tempo, tutte le attribuzioni dei dipinti, altrimenti catalogati solo indicandone il soggetto.²⁹ Nonostante questo catalogo padovano possa sembrare una fonte meno dettagliata, per certi elementi va comunque tenuto in considerazione. Testimonia ad esempio che i dipinti avevano in quegli anni “maggior respiro” essendo distribuiti in più ambienti. Come del resto indica che le tele attribuite a Luca Giordano, presenti anche nel catalogo a stampa della collezione di una trentina d'anni dopo, erano inserite tra pochi altri dipinti e astratte dal nucleo più numeroso presente nel camerone; forse per ragioni logistiche legate al più grande formato, ma non ci è dato saperlo, o probabilmente perché erano tre opere particolarmente apprezzate dai proprietari e non solo.

²⁴ Le copie in questione sono catalogate dal numero 14 al 20 alla carta segnalata come pagina 15 del ms. 1997 della Biblioteca Universitaria di Padova.

²⁵ Chi scrive molto probabilmente confonde il soggetto che in realtà doveva essere una copia del sogno di Giacobbe dalla sesta volta della Loggia Vaticana; le storie di Giuseppe sono rappresentate nella volta successiva ma non si incontra una raffigurazione del sogno di Giuseppe.

²⁶ Dall'affresco alla Farnesina.

²⁷ Unica copia tratta dalle Stanze Vaticane, in particolare dalla stanza di Eliodoro.

²⁸ Probabile copia dal dipinto di Reni nella chiesa di S. Maria della Concezione a Roma.

²⁹ La calligrafia è la stessa che aggiunge specificazioni riguardo gli atteggiamenti e gli attributi delle sculture in collezione. È sicuramente successiva alla scrittura del catalogo dei dipinti e potrebbe essere la stessa mano che elenca i *Bassirilievi di gesso venuti nel 1769*.

I documenti degli anni Ottanta

I personaggi chiave nella formazione della quadreria Farsetti furono tre: Antonfrancesco, il figlio Filippo ed il suo erede e cugino di secondo grado Daniele. Nel 1787, anno della morte di quest'ultimo, o al più tardi l'anno seguente, venne dato alle stampe il documento più importante di cui si dispone per avere informazioni riguardo alla situazione dei dipinti negli anni che precedettero la dispersione. Si tratta del già più volte citato *Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia* che gli studi precedenti hanno sempre preso in considerazione in quanto unico documento che raccoglie sculture e dipinti dandone un quadro complessivo ordinato. Dalla pagina 31 alla 38 si trova il *Catalogo de' quadri esistenti nella galleria della casa eccellentissima Farsetti* che elenca 65 opere di pittori italiani e 57 di artisti fiamminghi. Come si è detto, non ci sono indicazioni relative alla collocazione dei dipinti nelle stanze, presentati senza numerazioni e senza soluzione di continuità. È presumibile dunque che l'ordine di scrittura rispecchi la sequenza reale secondo la quale erano disposte le opere, ma non è possibile ricostruire il percorso compiuto nelle camere del palazzo da chi redasse il catalogo.

Una prima perplessità è causata dalla scomparsa, in questo documento, della maggior parte dei dipinti che appartenevano alla collezione sicuramente fino al 1750. Purtroppo nel trentennio intercorso tra questo catalogo ed i precedenti presi in esame, molti quadri possono essere stati venduti, ceduti o scambiati con altri, forse ritenuti migliori; sta di fatto che sul finire del nono decennio, i dipinti già incontrati tra il 1740 e la fine degli anni cinquanta, sembrano rimanere solo otto.³⁰

Per poter fare dei primi ragionamenti, rimanendo sui dati numerici, è sicuramente utile confrontare il catalogo in questione con l'inventario dei beni presenti nel palazzo alla morte di Daniele Farsetti.³¹ Nell'*Appartamento del N. H. Padron* si trovano due ambienti principali destinati ad accogliere i dipinti, ossia la *Camera dei quadri prima* e la *Seconda Camera dei quadri* con al loro interno rispettivamente 79 e 55 dipinti.³² Due

³⁰ Le tre tele di Luca Giordano, il *mercato* di Leandro Bassano, i due dipinti già attribuiti a Tintoretto e i due fregi a monocromo di Polidoro da Caravaggio.

³¹ ASVe, *Giudici di Petizion*, Inventari, b. 482/147, fasc. 10.

³² Interessante notare che in quest'inventario non si fa menzione di una camera sul Canal Grande ospitante dipinti.

quantità indubbiamente notevoli rispetto alla situazione registrata nei documenti precedenti. Va notata però una discrepanza tra i 122 quadri testimoniati dal catalogo a stampa e i 134 inventariati nelle due camere principali al piano nobile del palazzo. La differenza cresce ulteriormente se si contano altri 46 dipinti, di probabile minore rilevanza, inventariati in stanze separate dagli appartamenti del padrone e della padrona, principalmente negli ammezzati o *mezzà*.

Si deve considerare che l'anonimo redattore del *Museo della casa eccellentissima* dice, nella prefazione al lettore, di aver ritrovato tra le sue carte un catalogo cedutogli molti anni prima dalla cortesia di chi curò la raccolta delle sculture e delle altre “suppellettili tanto preziose”, e di aver deciso di trascriverle per renderle note a tutti. È perciò probabile che il catalogo a stampa riporti una situazione precedente al 1787, non più modificata o debitamente aggiornata al momento della pubblicazione. In ogni caso, che esistesse a quell'anno un catalogo dei dipinti, è accertato dalla testimonianza di James Edward Smith che nel 1787 dice: “*In another part of this house is a small, but very choice, assemblage of pictures, of which the servant gave us a printed catalogue*”.³³ Sembrerebbe dunque che i domestici avessero consegnato all'inglese un catalogo a stampa della quadreria come parte autonoma della collezione, e dunque percepita come separata dallo statuario. Viene perciò da chiedersi se sia mai esistito un documento di questo genere ed è un peccato che non si trovino altre testimonianze dell'epoca che ne facciano menzione.³⁴ Tuttavia non è da escludere del tutto questa possibilità se si presta attenzione ad una sottigliezza riguardante le datazioni. L'anonimo catalogo a stampa, nonostante si dichiari come una trascrizione di un documento più antico, attesta la collocazione a Napoli dalla scultura dell'*Ercole Farnese*, cosa impossibile prima del giugno del 1787. Se è vero che Edward Smith si trovava a palazzo Farsetti nel maggio del 1787, e in quell'occasione riceveva dai domestici un elenco dei dipinti, diventa credibile l'ipotesi che, mentre era ancora in elaborazione il catalogo che avrebbe riunito sculture e quadri, fosse già stato predisposto uno strumento divulgativo per questa seconda parte della collezione.

³³ Smith, *A sketch of a tour cit.*, p. 430.

³⁴ È in realtà raro che le testimonianze dei viaggiatori riportino notizie sui dipinti. Nella maggioranza dei casi sono solo accenni rapidi perché l'attenzione è posta sullo statuario.

Tornando ai dati, sia il catalogo che l'inventario post mortem di Daniele Farsetti testimoniano un incremento nella collezione di quadri che necessariamente va attribuito agli ultimi anni di vita di Filippo e ad acquisizioni fatte da Daniele dopo la morte del cugino nel 1774. L'erede di Filippo fu un cultore delle belle arti quasi al suo pari e si cimentò egli stesso nella pratica della pittura.³⁵

2.3 I dipinti

Si considereranno ora alcuni tratti caratteristici della dispersa quadreria Farsetti, legati alle scelte operate da chi ne curò l'accrescimento dagli anni Cinquanta in poi. La lettura del catalogo a stampa appena preso in esame, induce a riflettere principalmente sugli artisti che vi figuravano e dunque, sulla base della presenza o assenza di determinati autori, sarà possibile fare qualche considerazione riguardante il gusto collezionistico della famiglia veneziana. D'altro canto purtroppo, lo stesso catalogo risulta di poca utilità se si volesse considerarlo come documento per ipotizzare l'assetto che poteva avere la quadreria sul finire del nono decennio, dunque a ridosso delle vicende che ne decretarono la scomparsa. È davvero un peccato non avere indicazioni riguardanti la suddivisione dei quadri nelle stanze, ma tenendo fede all'inventario post mortem di Daniele Farsetti del 1787 è possibile immaginarli distribuiti nelle due camere, come illustrato nel paragrafo precedente.

Nella prima sezione del catalogo sono elencati 65 dipinti di almeno quaranta pittori italiani ed è riscontrabile una netta predilezione per artisti attivi tra la fine del Cinquecento e il pieno Seicento, ed entro il primo trentennio del secolo successivo. Inoltre nella maggior parte dei casi si tratta di personalità che lavorarono a Venezia o nell'entroterra veneziano, con qualche eccezione per pittori afferenti alla cerchia bolognese e romana.³⁶ Le poche presenze legate al Cinquecento veneziano, pur

³⁵ Daniele si dedicò principalmente al pastello, fu allievo di Raffaele Bacchi e poi di Giuseppe Angeli il quale ricorda l'esposizione di alcune sue opere alla fiera annuale che si teneva alla Scuola di San Rocco, e testimonia la presenza di decorazioni di sua mano in alcune stanze della villa di Santa Maria di Sala. Si veda Sforza, *Il testamento d'un bibliofilo cit.*, p. 187.

³⁶ In realtà per gli stessi pittori veneziani è possibile parlare di influenze dal cosiddetto classicismo seicentesco romano, come dal naturalismo di matrice caravaggesca. Per un quadro generale sul Seicento veneziano e i relativi autori si veda: *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della mostra a cura di Pietro Zampetti, (Venezia Ca' Pesaro, 27 giugno-25 ottobre 1959), Venezia, Alfieri, 1959; Pallucchini Rodolfo, *La pittura veneziana del*

trattandosi probabilmente di prodotti di bottega,³⁷ sono: due Tintoretto già in collezione dal 1740,³⁸ due Giorgione, tre Tiziano e una *Susanna e i vecchioni* di Carletto Caliarì, figlio di Paolo. Esclusi questi nomi, la quadreria Farsetti era dunque rappresentativa di un periodo della pittura veneziana generalmente interpretato dalla critica del passato come fase di decadenza o di sterile ripetizione dei modi dei grandi maestri, e perciò messo in secondo piano se rapportato al glorioso Cinquecento o alla “rinascita” del Settecento. Anton Maria Zanetti, ad esempio, aveva attribuito il declino della pittura seicentesca all’eccessivo zelo da parte degli artisti nel voler imitare “troppo appassionatamente, o pure sciocamente i maestri loro”.³⁹ Già agli inizi del Seicento il pittore Federico Zuccari nel *Lamento della pittura su l’onde venete*, affermava la conclusione di un’epoca d’oro per la pittura veneziana, la cui personificazione viene da lui presentata immersa nel dolore e nella nostalgia per il passato ormai perduto.⁴⁰ A fare da contraltare a queste voci, ma considerando la situazione settecentesca, può essere presa in causa la visione della pittura veneziana testimoniata dal francese Cochin. Egli affermava infatti: “Venezia può ancora vantarsi di possedere i pittori più abili che ci siano in tutta Italia, tali da poter stare alla pari dei migliori che si possano citare in tutta Europa”.⁴¹

Se si confronta il catalogo a stampa della quadreria Farsetti con il manoscritto marciano del 1740, si nota immediatamente che numerosi artisti presenti nel primo nucleo della collezione, per non dire la quasi totalità, trent’anni dopo scompaiono per cedere il posto ad altri. Come già si diceva, è probabile che nel periodo in cui la quadreria divenne proprietà di Daniele Farsetti, questi abbia scambiato o venduto molte delle opere che la costituivano originariamente. Non resta traccia infatti dei tre

Seicento, 2 voll., Milano, Electa, 1981; *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, voll. 1,2, a cura di D. Banzato e M. Lucco, Milano, Electa, 2001.

³⁷ Nella percezione del tempo, la copia da un maestro era considerata al pari di un dipinto autografo.

³⁸ È curioso notare come in questo catalogo cambi l’interpretazione del soggetto del dipinto con il sacrificio di Manoah che diventa il più comune *Sacrificio d’Abramo*. Si tratta di sicuro dello stesso quadro dal momento che è catalogato subito dopo il *Sansone e i Filistei* sempre di Tintoretto.

³⁹ A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674 al presente 1733, con un compendio delle vite e maniere de’ principali pittori offerta all’illustrissimo signore Antonio Maria Zanetti*, Venezia, 1733, p. 3.

⁴⁰ Zuccaro Federico, *Il Lamento della pittura su l’onde venete*, in *Lettere a Principi et Signori amatori del disegno, pittura, scultura et architettura*, Mantova, 1605; pubblicato in F. Zuccaro, *Scritti d’arte*, ed. a cura di D. Heikamp, Firenze, 1961, p. 119.

⁴¹ Cochin Charles-Nicolas, *Voyage d’Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu’on voit dans les principales villes d’Italie*, Lausanne, 1773, vol. III, p. 159.

dipinti attribuiti a Guido Reni, della *Pietà* del Carracci e della *Venere* di Tiziano, che davano il nome alle relative pareti, così come delle due tavole di Bernardino Luini, o delle due madonne di Giuseppe Salviati, del *pendant* di Pietro della Vecchia, e di altri artisti attivi sulla scena veneziana del Seicento come Federico Cervelli, Giuseppe Diamantini e Andrea Celesti. A “scalare” il catalogo, se così si può dire, sono invece i tre dipinti di Luca Giordano già incontrati in precedenza. Se infatti nel manoscritto del 1750 si aggiungevano in coda all’inventario dei quadri, perché frutto di un’acquisizione probabilmente successiva a quella data, nel catalogo a stampa diventano i primi tre dipinti ad essere segnalati. Se poi si considera implicitamente che l’ordine con cui sono elencate le opere corrisponda alla sequenza reale d’esposizione dei dipinti alle pareti, si può immaginare che il visitatore fosse accolto proprio dalla triade costituita dalla *Semiramide a cavallo*, la *Galatea* e il *Seneca nel bagno*. Si conservano delle testimonianze di viaggiatori che ebbero l’opportunità di ammirare i dipinti Farsetti, tra cui quella dell’abate Joseph Richard che, in visita nei primi anni Sessanta, si soffermò sul *Seneca* di Luca Giordano dicendo: “Ce tableau de Luc Jordan est de la plus grande force de ce maître, de bonne couleur, et de l’expression la plus vraie; les figures sont de grandeur naturelle”.⁴² Il già citato Edward Smith, che visitò la collezione Farsetti nel maggio 1787 menziona, tra gli altri, i dipinti di Luca Giordano dicendo: “In the hall, Seneca in the bath and two other large pictures by Luca Giordano”; l’affermazione proverebbe che a quel tempo i tre dipinti fossero collocati nella stessa stanza.⁴³ Inoltre, da quel che scrivono, i due viaggiatori restarono particolarmente affascinati dalla tela con Seneca morente, probabilmente di maggior effetto scenico rispetto alle altre due e sicuramente qualitativamente meritevole. È possibile immaginare questa composizione come molto simile alla *Morte di Seneca*, dipinta dal pittore nel 1684, ed attualmente conservata al Museo del Louvre a Parigi (fig.6).

In questo caso è difficile che si trattasse di copie da Luca Giordano in quanto il suo stile a Venezia era riconoscibile ed apprezzato, come si vedrà dalle testimonianze della critica contemporanea; dunque si può presumere che le tre tele in collezione Farsetti

⁴² Richard, *Description historique cit.*, p. 482-483.

⁴³ L’uso del termine *hall* fa presumere che potessero trovarsi nel portego anche se la cosa non trova riscontro nell’inventario post mortem di Daniele Farsetti redatto nello stesso anno. Smith, *A sketch of a tour cit.*, p. 432.

fossero opere autografe. Purtroppo è difficile capire cosa sia successo ai tre dipinti in seguito alla dispersione della collezione, non esistendo altre fonti che li menzionino dopo il 1787. Certo è strano che se realmente si trattava di opere tenute in gran considerazione, dalla famiglia in primo luogo e dai visitatori, se ne siano perse le tracce totalmente dopo la morte di Daniele Farsetti.

I soggiorni del napoletano Luca Giordano a Venezia nel corso del secolo precedente⁴⁴, avevano arricchito le chiese della città lagunare di alcune opere mirabili,⁴⁵ tanto che già il Boschini nel 1674 ne intesseva un elogio con queste parole: “veramente di questo virtuoso soggetto ogni giorno di più si accrescono l’opere in Venezia, sì in pubblico, come in privato, e ciò con ragione: perché tributando ogni fiume al mare, e essendo lo Adriatico nostro la reggia della Pittura, questo fiume Giordano viene anch’egli di continuo a tributare i rivoli della sua virtù: tanto più che nel suo studio primiero venne egli a Venezia a sugger le poppe delle Pitture Veneziane nelle scuole di Paolo e di Tiziano; sì che, e per obbligo di gratitudine, e per naturale inclinazione viene egli ad honorare queste Ricche Miniere Pittoresche, ed è molto in universale gradita la sua virtuosa contribuzione”.⁴⁶ Nonostante la storiografia artistica settecentesca abbia tramandato solamente informazioni riguardo le commissioni pubbliche di Luca Giordano a Venezia, egli dovette essere un pittore apprezzato dai nobili veneziani, e dunque presente nelle quadriere private, dal momento che Anton Maria Zanetti nel 1733 testimonia che “moltissime cose sue nelle particolari case si veggono”.⁴⁷ Palazzo Farsetti, una ventina d’anni dopo, sarebbe stato perciò una di queste “particolari case”. La certa conoscenza da parte di Filippo Farsetti delle opere di Zanetti⁴⁸ deve far considerare che senz’altro il nobile veneziano le utilizzò come guida nel scegliere di acquisire determinati autori per la sua quadreria. Nel caso

⁴⁴ Luca Giordano è attestato a Venezia nei primi anni Cinquanta e poi nel 1667, anno della realizzazione dell’*Assunzione della Vergine* per la chiesa di Santa Maria della Salute. Per un’ampia trattazione sul pittore si rimanda a: O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano: l’opera completa*, 3 voll., Edizioni Scientifiche Italiane, 1966.

⁴⁵ Anton Maria Zanetti nel 1771 attesta la presenza di dodici sue opere pubbliche collocate in nove chiese veneziane. Zanetti Anton Maria, *Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ veneziani maestri libri V*, Venezia, 1771, pp. 511-512.

⁴⁶ Boschini Marco, *Le Ricche miniere della Pittura Veneziana*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1674, pp. 26-27.

⁴⁷ Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture cit.*, p. 56.

⁴⁸ Filippo Farsetti, come già si ricordava in precedenza, fu tra i sottoscrittori dell’opera dei due Zanetti *Delle antiche statue greche e romane, che nell’antisala della libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, pubblicata in due volumi nel 1741 e nel 1743.

specifico di Luca Giordano, ciò che si poteva leggere all'interno del compendio di vite che andava ad integrare, nel 1733, le precedenti *Ricche miniere* del Boschini, era un elogio ad un pittore di origini non veneziane ma che meritava a pieno titolo una trattazione per la sua eccellenza nella pittura. Zanetti dice: “ebbe egli un particolar suo modo di dipingere con un maneggio di pennello così franco e intenso che spaventa i professori”.⁴⁹ Subito dopo testimonia la sua capacità di bene adattarsi a molti generi pittorici e, cosa più importante per il raggiungimento della fama, il fatto che avesse “in sé accoppiate, e la prontezza, e il sapere”, due caratteristiche indispensabili al pittore che voglia eccellere.

La presenza dei tre dipinti di Luca Giordano a palazzo Farsetti potrebbe inoltre acquisire maggiore rilevanza alla luce di un episodio avvenuto l'anno precedente la morte del pittore. Nel 1704 infatti Maffeo Farsetti⁵⁰ arcivescovo di Ravenna, fratello di Antonfrancesco e dunque zio di Filippo, aveva fatto apporre un'iscrizione dedicatoria a testimonianza della conclusione dei lavori della cappella di famiglia nella chiesa romana di Santa Maria Maddalena, e richiesto proprio a Luca Giordano la realizzazione del dipinto per l'altare. L'opera in questione è un *San Lorenzo Giustiniani che adora il Bambino*,⁵¹ ancora oggi conservata nella cappella Farsetti (fig.7). Il desiderio di Filippo Farsetti di possedere dei dipinti del Giordano potrebbe dunque essere stato motivato dalla volontà di creare una sorta di continuità tra la commissione diretta da parte dello zio a Roma e la collezione nel palazzo di famiglia a Venezia.

Tornando all'analisi dei 65 dipinti italiani in collezione nel 1787, si riscontra una certa varietà di soggetti che spaziano dalle nature morte di piccole dimensioni, alle vedute di paesi, marine e fabbriche antiche; dai ritratti, ai più diversificati soggetti religiosi, questi ultimi parte preponderante della quadreria. Dalla lettura delle voci del catalogo non emerge un particolare criterio d'esposizione ed è quindi possibile immaginare pareti sulle quali erano disposte, in ordine sparso, soggetti e composizioni piuttosto variati. Tuttavia sarebbe scorretto pensare che le scelte che determinarono

⁴⁹ Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture cit.*, p. 56.

⁵⁰ Per la figura di Maffeo Farsetti si veda: Farsetti Tommaso Giuseppe, *Notizie della famiglia Farsetti*, Venezia, 1778, pp. 107-127; Morelli Jacopo, *Vite di Antonfrancesco Farsetti Cavaliere e di Maffeo Nicolò Farsetti arcivescovo di Ravenna*, in *Operette*, II, Venezia, 1820, pp. 346-366.

⁵¹ Lorenzo Giustiniani fu il primo patriarca di Venezia. Per la bibliografia sull'opera rimando a O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano cit.*, vol. 2, p. 234.

l'allestimento delle pareti non tenessero in conto della percezione che avrebbero avuto i visitatori nell'ammirare la quadreria. Capita per esempio che dipinti di uno stesso autore, e dalla probabile composizione simile, vengano presentati in catalogo uno di seguito all'altro, come nel caso delle due vedute di Pierfrancesco Garola, della coppia di *paesi grandi* di Marco Ricci o dei due *porti di mare* di Luca Carlevaris.⁵² In questi casi è intuibile che si cercasse di creare dei *pendants* che si inserivano, creando uno stacco visivo, nel ritmo piuttosto serrato dei soggetti religiosi. Da questi tre esempi si deduce che le vedute di paesaggio, i tipici capricci con fabbriche antiche e architetture immaginarie e le cosiddette marine, fossero soggetti che incontravano il gusto personale dei Farsetti. Già nel 1740 su 51 dipinti 15 erano assimilabili al genere della veduta, sorto nel secolo precedente con le prime pitture di rovine antiche, e poi divenuto genere autonomo nel Settecento.⁵³

La situazione che emerge dal catalogo del 1787, se confrontata con alcuni inventari di quadriere redatti a Venezia nella seconda metà del secolo,⁵⁴ sembrerebbe non divergere troppo da quella di altre collezioni coeve, caratterizzate da un interesse peculiare per la produzione artistica del secolo precedente. Tuttavia, mentre in altri elenchi sono molto più frequenti dipinti del Cinquecento veneziano con rari esempi di pittura contemporanea, come nel caso dell'inventario dei dipinti dei fratelli Corner a San Maurizio,⁵⁵ la quadreria di Filippo e Daniele doveva presentarsi piuttosto proiettata verso la novità, per la presenza di numerosi paesaggi e vedute. Queste scelte sono indicative del gusto collezionistico dei Farsetti aggiornato dunque sulla produzione dei pittori attivi in laguna entro la prima metà del Settecento. A predominare rimanevano comunque le opere del Seicento veneziano, quell'"età di mezzo" così discussa, nel quale nuovi impulsi avevano convissuto al fianco delle nostalgie per la tradizione. Portando qualche esempio: nella quadreria Farsetti accanto ad opere del Padovanino, generalmente considerato dalla critica un pedissequo

⁵² Tra i pochi esemplari scelti di pittori contemporanei che figuravano nella collezione Farsetti, rientravano appunto le due coppie di vedute di Marco Ricci e Luca Carlevaris e un *Paesino* di Francesco Zuccarelli.

⁵³ Per approfondire si veda: *I precedenti del vedutismo settecentesco: immagini di repertorio archeologico*; corso di storia dell'arte moderna Elisa De Benedetti A.A. 1985-1986, Roma, Il Bagatto, 1986.

⁵⁴ Si vedano ad esempio gli inventari di dipinti di Costantin Franceschi, dei Conaro di San Maurizio e di Giacomo Soranzo, redatti tra il 1753 e 1757, pubblicati in appendice in Bernardi Donatella, *Interni di case veneziane nella seconda metà del XVIII secolo*, in «Studi veneziani», n.s. XX, 1990, pp. 238-249.

⁵⁵ Quadri nell'inventario dei beni nel palazzo a San Maurizio dei N.N. H.H. Francesco, Antonio, Andrea, Mons. Giovanni, Marco e Giulio; A.S.Ve., *Notarile*, atti M.Porta, busta 11315, a. 1753.

ripetitore dei modi di Tiziano, o di Girolamo Forabosco, erroneamente giudicato pittore ancorato al passato, erano presenti dipinti di Giovanbattista Langetti, vicino alla corrente del caravaggismo, e di Giulio Carpioni, influenzato dal classicismo di Poussin. Di quest'ultimo autore per esempio, molto attivo per committenze private, nel catalogo Farsetti era presente un dipinto con *Puttini che scherzano*, e due *Quadri con satiri e donne e altre fantasie* da ricondurre alle sue tipiche composizioni d'invenzione con baccanali. Anche nel suo caso Zanetti lo indica come "valoroso e gustosissimo pittore" e "vago inventore" di questo genere di pitture fantasiose, particolarmente apprezzate dai privati, e per le quali l'erudito veneziano nota che il Carpioni abbia sviluppato "un gusto quanto nuovo, e suo proprio".⁵⁶ È curioso, e indicativo del personale grado di apprezzamento, che Zanetti scegliesse comunque di prenderlo in considerazione nel suo compendio, nonostante in pubblico non ci fossero molte sue opere degne di nota. I due baccanali in collezione Farsetti si possono inoltre immaginare presentati in coppia, essendo catalogati consecutivamente. Guardando il *Baccanale* del Carpioni conservato presso il Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (fig.8), ci si può rendere conto di quale fosse il genere di composizione dei due dipinti appartenuti alla quadreria veneziana, purtroppo non rintracciabili attualmente.

Nel catalogo a stampa risulta interessante la presenza di un'opera per la quale è espresso, ed accade esplicitamente solo per questo dipinto, anche un giudizio sulla qualità della realizzazione. Si tratta di un'*Adorazione dei Magi* del pittore cinquecentesco Federico Zuccari che, come si vedrà a breve, fu implicata in una vicenda svoltasi a Venezia all'inizio degli anni trenta dell'Ottocento. Innanzitutto vale la pena ricordare che possedere un dipinto di questo autore significava potersi confrontare con un prodotto uscito dal pennello di colui che fu fondatore e principe dell'*Accademia di San Luca* in Roma⁵⁷; dunque nel pensiero dei Farsetti si può immaginare che l'attribuzione allo Zuccari implicasse un ulteriore valore aggiunto al dipinto in sé. La voce del catalogo Farsetti dice testualmente: "L'Adorazione de' Re Magi, di Federico Zuccaro. È il modello estremamente condotto della Tavola in pietra che egli fece a San Francesco della Vigna in Venezia".⁵⁸

⁵⁶ Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture cit.*, p. 57.

⁵⁷ Fondò l'Accademia nel 1593 e nello stesso anno venne eletto Principe.

⁵⁸ *Museo della casa eccellentissima cit.*, p. 32.

Lo Zuccari era stato chiamato nel 1564 dal Patriarca Giovanni Grimani a portare a termine la decorazione, iniziata qualche anno prima ad opera di altri artisti, della cappella di famiglia nella suddetta chiesa veneziana. Nello specifico il pittore si trovò a condurre il dipinto dell'*Adorazione dei Magi* ad olio su marmo, su richiesta del Grimani che desiderava idealmente e fisicamente rendere eterna la pittura (fig.9). Le infiltrazioni dell'umidità attraverso le venature della pietra furono però causa di una inevitabile consunzione dell'opera, che la portò nell'Ottocento ad essere in più punti poco leggibile.⁵⁹ Dunque, per intervento dell'Imperial Regio Governo, si decise di far fronte a tale problema e di commissionare al pittore friulano Michelangelo Grigoletti⁶⁰ la copia su tela del dipinto su marmo dello Zuccari, per poterlo tramandare ai posteri. Nel 1833, in occasione della messa in opera del nuovo dipinto sull'altare, si diede alle stampe la *Lettera di un accademico di San Luca* dal titolo: *Della cappella Grimana in S. Francesco della Vigna e della nuova tavola di altare che vi fu collocata*.⁶¹ Attraverso questa pubblicazione è possibile seguire le fasi della vicenda in questione. Michelangelo Grigoletti si trovò dunque a dover copiare un dipinto dal quale risultava difficile percepire a pieno le scelte cromatiche operate dallo Zuccari oltre che leggere alcuni dettagli ormai cancellati. Ed è allora che entrò in gioco il modello della collezione Farsetti. In un momento imprecisato, seguito alla dispersione della collezione dopo la morte dell'ultimo erede, *l'Adorazione dei Magi* dovette passare nelle mani del conte Bernardino Corniani degli Algarotti, nipote di Francesco Algarotti, il quale fornì al Grigoletti il dipinto allora in suo possesso perché gli potesse servire come fonte da cui copiare.⁶²

Antonio Quadri, nel 1842, diceva a proposito dell'Algarotti: “Il Nob. Bernardino Corniani degli Algarotti, grande amatore delle belle arti, si occupa particolarmente, e

⁵⁹ Anton Maria Zanetti nel 1733 la giudicava “opera bella” ed aggiungeva “va alle stampe”, non segnalava ancora lo stato non integro dell'opera. A Venezia Federico Zuccari aveva lasciato solamente due opere, *l'Adorazione dei Magi* a San Francesco della Vigna e *l'Imperatore Federico Barbarossa dinanzi al Pontefice* nella Sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture cit.*, p. 232.

⁶⁰ Originario di Pordenone, fece il suo ingresso all'Accademia di Venezia nel 1821 e nel corso di pochi anni divenne molto apprezzato.

⁶¹ *Della cappella Grimana in S. Francesco della Vigna e della nuova tavola di altare che vi fu collocata, Lettera di un accademico di San Luca, Venezia*, Tipografia Picotti, 1833. Il libretto venne pubblicato su spinta dell'allora parroco di San Francesco della Vigna, Segalini.

⁶² *Della cappella Grimana cit.*, p. 14.

con ottimo effetto, del restauro de' vecchi quadri.”⁶³ E poi testimoniava che nel suo palazzo⁶⁴ possedeva una scelta collezione di pitture, incisioni, disegni ad altri oggetti. Tra questi dovette esserci dunque anche il dipinto ex Farsetti che fu, come si è dimostrato, complice della buona riuscita del nuovo dipinto per la cappella Grimani. Infatti, grazie al raffronto tra il modello farsettiano e l'incisione che Justus Sadeler, nel primo Seicento, trasse dalla composizione in loco dello Zuccari, (fig.10), Michelangelo Grigoletti riuscì a portare a termine nel 1832 la copia su tela del celebrato dipinto che, a detta dell'autore del “libretto” dell'anno seguente, era “una delle migliori opere che da pennello viniziano siano uscite in questi ultimi tempi”.⁶⁵

L'aneddoto qui raccontato, permette di ricostruire un breve tratto della storia del dipinto appartenuto ai Farsetti, successivo alla scomparsa di tutti i componenti della famiglia. Il destino che subì la quasi totalità delle opere della quadreria veneziana, non è infatti più documentabile dopo la morte di Antonfrancesco, figlio di Daniele, nel 1808. L'informazione ricavata dall'opuscolo ottocentesco, oltre a mettere in luce il modello Farsetti, che servì da strumento per la copia commissionata dal Regio Governo, permette di ipotizzare che insieme ad esso una più cospicua parte della collezione sia passata nelle mani del collezionista Bernardino Corniani.

Il caso del dipinto dello Zuccari rientra tra le poche opere della quadreria appartenenti al XVI secolo. Ciò va attribuito con molta probabilità al gusto collezionistico personale di Filippo, ma soprattutto di Daniele, che dovette essere orientato maggiormente verso la pittura del Seicento veneto. Inoltre va considerato che rispetto a collezioni arricchitesi nel corso di più secoli, perché legate a famiglie nobili presenti a Venezia da più generazioni, quella dei Farsetti aveva, alla metà del XVIII secolo, una storia relativamente giovane se si pensa che i primi dipinti potrebbero essere stati acquisiti dal capostipite del ramo veneziano della famiglia, e perciò necessariamente solo in seguito all'acquisto del palazzo sul Canal Grande nel 1670.

L'incremento della collezione, quasi certamente avvenuto tra gli anni Settanta e Ottanta del Settecento, ed attribuibile quindi all'attività di Daniele Farsetti, dovette

⁶³ Quadri Antonio, *Otto giorni a Venezia, ottava ed. dell'opera e quinta italiana*, Venezia, Tipografia armena di S. Lazzaro, 1842, p. 325.

⁶⁴ Palazzo Corniani-Algarotti vicino alle Fondamenta Nuove.

⁶⁵ *Della cappella Grimana cit.*, p. 14.

essere frutto della volontà di rinnovare quello che era stato il nucleo originario della quadreria; non si spiegherebbe altrimenti la scomparsa dei molti pezzi che figuravano nel 1740 e forse acquisiti in parte già da Antonfrancesco, padre di Filippo.

I dipinti fiamminghi in collezione Farsetti

In un momento imprecisato, ma collocabile per deduzione tra i primi anni Settanta e la fine degli anni Ottanta, la quadreria si arricchì di una sezione costituita da dipinti fiamminghi. Prima della stampa del *Museo della casa eccellentissima Farsetti*, in nessun altro catalogo si era mai fatta menzione di questa parte consistente, e particolarmente interessante, della collezione. Si trattava nello specifico di 57 quadri attribuiti per la maggior parte ad artisti fiamminghi e olandesi del Seicento.

Purtroppo fino ad ora, non è stato possibile ricostruire per quali vie siano giunti nelle mani dei Farsetti; si può ipotizzare che abbiano fatto il loro ingresso nella collezione entro un arco di tempo piuttosto breve, e probabilmente tramite la cessione in blocco da parte di un'altra famiglia patrizia, più che per l'attività di ricerca mirata di singoli pezzi da parte di Filippo o Daniele.⁶⁶ Anche se nessuna fonte consultata lascia intuire un particolare interesse da parte di uno dei due per questo genere di pittura, è più probabile che l'acquisto dei fiamminghi sia stato portato a termine da Daniele Farsetti, dal momento che il cugino si era adoperato principalmente all'arricchimento dello statuario. A quest'epoca opere di artisti fiamminghi non erano così consuete nel panorama veneziano, anche se la galleria Farsetti non era la sola in cui presenziavano. È il caso delle raccolte di Bartolomeo Bernardi, del maresciallo Schulenburg, dello Smith, di Vitturi e della galleria Manfrin.⁶⁷

I 57 dipinti Farsetti offrivano un ampio campionario dei tipici soggetti trattati con maestria dai pittori del cosiddetto *Secolo d'oro* olandese. Non mancavano quindi pitture di paesaggio, quadri di diversi formati di nature morte con fiori, frutta e animali, alcune scene di conversazioni in interni, qualche ritratto, e una minoranza di soggetti religiosi. Questi ultimi erano infatti solo una decina, tra i quali figuravano un'*Assunta*

⁶⁶ Purtroppo non si sono reperiti documenti che attestino la compravendita di questi dipinti che quasi certamente però si trovavano già a Venezia dal secolo precedente.

⁶⁷ Si veda: Borean Linda, *Il collezionismo d'arte a Venezia cit.*, p. 21.

di Rubens su rame, studio della pala realizzata per la cattedrale di Anversa nel 1626 (fig.11), due scene della Passione di Cristo dette di scuola di Rembrandt, una tavola con la *Coronazione della Madonna* di Jan van Eyck, qui detto Giovanni Heyck di Bruges,⁶⁸ e un *Compianto su Cristo morto* di Luca di Leyda. Gli unici esemplari fiamminghi appartenenti al XV e XVI secolo, assieme al dipinto di van Eyck, erano appunto la tavola di Luca di Leyda ed un'altra di Albrecht Dürer con *Adamo ed Eva*, accompagnata dalla relativa stampa. Quest'ultimo molto probabilmente era molto simile alla famosa incisione con lo stesso soggetto del 1504⁶⁹ (fig.12). Tutti gli altri nomi che si incontrano nel catalogo, sono di artisti fiamminghi e olandesi attivi nel pieno Seicento, come già si diceva.

Nel XVII secolo in Italia questi artisti non erano degli sconosciuti dal momento che quasi tutti compivano almeno un viaggio di formazione che aveva la città di Roma come meta principale. Le interrelazioni tra artisti veneziani e fiamminghi erano facilitate dagli stretti legami culturali e commerciali esistenti tra Venezia e le Fiandre. Nicolas Régnier, per fare un esempio, rappresenta il caso di un pittore che si inserì perfettamente nel panorama artistico veneziano e nella società stessa; prova ne è il fatto che, oltre a lavorare in città per quarant'anni, una delle figlie andò in sposa a Pietro della Vecchia.⁷⁰ Un altro artista che lavorò a Genova e Roma fu Antoon van Dych. Di quest'ultimo in collezione Farsetti erano presenti due ritratti: uno di figura intera femminile e un cosiddetto *Ritrattino*. Tra i *Disegni di cartone* inventariati nel manoscritto della Biblioteca Universitaria di Padova, compariva un *Ritratto di Vandich in carta*, unico esempio di arte fiamminga di proprietà della famiglia intorno alla metà degli anni Cinquanta.

⁶⁸ A riguardo J.E. Smith dice: "nothing can be more exquisite than the silk and gold damask and other ornaments", *A sketch of a tour cit.*, p. 432.

⁶⁹ La conferma viene da un'accurata descrizione fatta del dipinto quando divenne di proprietà del capitano mercantile Gasparo Craglietto. La si riporta qui da un estratto dal catalogo della collezione: "In mezzo all'Eden fiorito s'erger la pianta su cui cadde il divieto di Dio. Alla destra è Adamo, alla sinistra Eva; questa in azione di dare un pomo di quel arbor fatale al serpe insidioso, che vedesi avvolto ad un ramo del medesimo; quello in atto di chiedere ad Eva l'altro frutto che con la sinistra nasconde ed allontana, come non volendo concederglielo. Alcuni animali son qua e là per la scena.- si scorge nel dipinto la somma intelligenza di Alberto, e quanto avesse egli operato nello studio del colorito sulle opere degl'italiani maestri". *Quadreria del fu Gasparo Craglietto*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1838, s.a., p.25.

⁷⁰ Per la presenza dei fiamminghi a Venezia e di loro opere nelle quadre seicentesche si rimanda a *Fiamminghi: arte fiamminga e olandese del Seicento nella Repubblica Veneta*, catalogo della mostra a cura di C. Limentani Viridis e D. Banzato, (Padova, Palazzo della Ragione, 15 giugno-1 ottobre 1990), Milano, Electa, 1990.

Si vedrà ora qualche esempio di dipinti rappresentativi di questa sezione del catalogo Farsetti. Il primo dipinto inventariato è un tipico soggetto più volte replicato dal pittore di Anversa Jacob Jordaens, qui Giacomo Jordans, ovvero *La favola del Satiro, che nella casa del contadino col fiato medesimo vede far freddo e caldo*⁷¹, rappresentazione pittorica tratta da una favola di Esopo. Il dipinto posseduto dai Farsetti, facilmente avvicinabile alla versione conservata all'Alte Pinakothek di Monaco (fig.13), rendeva visibile una scena di interno contadino in cui la luce definisce con grande naturalismo le espressioni sui volti dei protagonisti e gli animali presenti nella stanza. Altri esempi di scene d'interni tipiche della pittura fiamminga del Seicento, sono le opere di David Teniers il Giovane. In collezione Farsetti comparivano due tavole, una *Mezza figura di uno che suona la cetra e canta, e dietro altra figura di uno che ride*,⁷² ed una composizione con più figure maschili in diversi atteggiamenti, da assimilare alle rappresentazioni di interni di taverne tipiche dell'artista. Anche se l'attribuzione al Teniers non può essere considerata certa,⁷³ la presenza di altri dipinti simili a questi nella quadreria Farsetti indica che queste scene di genere erano molto apprezzate dai proprietari. In una collezione di artisti fiamminghi che volesse essere esemplificativa dell'ampia produzione di questa scuola pittorica queste scene non potevano mancare. A queste si accompagnavano i dipinti con nature morte; in catalogo, già tra i primi venti quadri, se ne incontrano otto con vasi di fiori, o tavole imbandite con frutta, uccelli e pesci morti. È interessante notare che questi dipinti vennero molto probabilmente presentati vicini tra loro, in una sezione della parete verosimilmente ad essi dedicata. Nel catalogo infatti compaiono, elencati alla pagina 35, tutti uno di seguito all'altro. Lo stesso si può notare per le rappresentazioni di paesaggi con figure o marine; a pagina 36 infatti, dopo i due interni del Teniers, si susseguono sette dipinti afferenti a questo genere, senza interruzioni di altri soggetti

Chi curò l'elenco dei fiamminghi dovette trovarsi in difficoltà nel riconoscere alcune attribuzioni, in genere mancanti del nome di battesimo del pittore. Se si tiene presente che il catalogo del 1787-88 fu il risultato di una trascrizione da altre pagine

⁷¹ *Museo della casa eccellentissima* cit., p. 35.

⁷² Ivi., p.36.

⁷³ Potrebbe trattarsi infatti di copie di pittori di bottega che producevano questo genere di rappresentazioni di facile successo all'epoca.

manoscritte, è probabile che gli spazi lasciati vuoti fossero già tali nell'elenco originario, oppure che fossero testimonianza di una poca familiarità con i nomi stranieri da parte del redattore. Lo confermerebbe anche l'errore, piuttosto frequente, della traduzione del nome di battesimo di Rembrandt in "Pietro Paolo" dovuto chiaramente ad una commistione tra Pieter Paul Rubens e Rembrandt Harmenszoon van Rijn.

Per quanto riguarda la disposizione dei dipinti fiamminghi nelle stanze di palazzo Farsetti, la netta divisione presente nel catalogo, rispetto agli autori nostrani, potrebbe far pensare che esistesse una camera ad essi dedicata in maniera esclusiva. Tuttavia la testimonianza del già più volte citato James Edward Smith, che menziona opere di fiamminghi alternandole a giudizi su dipinti di autori italiani, fa presumere che in realtà al visitatore si presentasse una commistione che non separava visivamente le due diverse scuole pittoriche.⁷⁴ È anche possibile che solo alcuni pezzi considerati di maggiore pregio fossero messi a dialogare con i contemporanei al di qua delle Alpi e che in effetti esistesse poi una stanza in cui erano esposti tutti gli altri fiamminghi.

Due "improbabili" Rembrandt

Lo Smith, possessore di una copia del catalogo delle pitture nel 1787, nel suo diario di viaggio riporta varie considerazioni sui dipinti visti a palazzo Farsetti. In particolare resta affascinato da "two inimitable pieces by Rembrandt" ovvero un *Tarquino e Lucrezia*, nel quale nota la singolarità delle vesti delle figure "which are more like those of modern Greece, than of ancient Rome", e un ritratto d'uomo che giudica della miglior qualità da lui mai vista prima.⁷⁵ Che si trattasse di due dipinti considerati di valore, lo testimonia l'informazione, tutta da verificare, che per questi lavori Lord Cowper⁷⁶ avesse offerto ai Farsetti "a large sum".⁷⁷ Che fossero però due opere

⁷⁴ Smith, *A sketch of a tour cit.*, pp. 430-432.

⁷⁵ Ivi, p. 430.

⁷⁶ George Clavering Cowper (1738-1789) fu un lord inglese venuto in Italia per il Grand Tour e poi stanziatosi a Firenze dove vi rimase fino alla morte dopo una breve parentesi in Inghilterra. Amatore e collezionista, raccolse un'ampia collezione; di sua proprietà furono due Madonne di Raffaello, la cosiddetta *Madonna Niccolini-Cowper* e la *Small-Cowper* attualmente alla National Gallery of Art di Washington. Il pittore Johan Joseph Zoffany, che ritrasse Lord Cowper tra i personaggi nella famosa tribuna degli Uffizi, agì da perito per suo conto per accrescere il valore della collezione. Lord Cowper fu fisicamente a Venezia nel giugno del 1759 ma è da

autografe di Rembrandt è da escludere con una certa sicurezza. Per la bottega dell'artista olandese era d'ordinaria amministrazione cercare di produrre opere che imitassero il più possibile lo stile del maestro, dunque potrebbe essersi trattato di due dipinti di allievi, se pur di alta qualità. Inoltre, se si cerca il soggetto della morte di Lucrezia nel catalogo rembrandtiano, non si incontra mai una composizione con “sei figure intere di grandezza naturale” come dice il catalogo Farsetti. Le uniche due tele conservate in cui Rembrandt si sia confrontato con questa figura, non contemplano la presenza di Tarquinio, essendo rappresentazioni a mezzo busto del suicidio di Lucrezia.⁷⁸ Nella seconda metà dell'Ottocento Gianjacopo Fontana accenna ad un ritratto di illustre di Rembrandt, a suo dire passato nella galleria del marchese Manfrin Plattis, ma non fa riferimento a nessun *Tarquinio e Lucrezia* dello stesso autore.⁷⁹ A seguire indica alcuni nomi di artisti come Rubens, van Dych, Teniers, Gerard Dow, van Ostade, Metsu e Neer finiti, anche se non chiarisce in che modo, nelle mani del capitano mercantile Gasparo Craglietto.

I dipinti già Farsetti nella quadreria Craglietto

All'epoca in cui quasi tutte le proprietà di casa Farsetti vennero alienate per decisione di Antonfrancesco, figlio di Daniele ed ultimo erede, una parte dei dipinti furono acquistati da Gasparo Craglietto, capitano mercantile di origine croata nato nel 1772 e stabilitosi definitivamente a Venezia nei primi anni dell'Ottocento, dopo essersi ritirato dalla navigazione.⁸⁰ Si presume che in un breve arco di tempo Craglietto si

escludere che a quell'anno avesse già potuto vedere la collezione di fiamminghi dei Farsetti; ciò nonostante ebbe certamente modo di conoscere Filippo prima di raggiungere Firenze. Per la biografia di Lord Cowper si veda: Belsey Hugh, *Cowper George Nassau Clavering, third Earl Cowper (1738-1789)*, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; Gibson Elizabeth, *Earl Cowper in Florence and his correspondence with the Italian Opera in London*, in *Music & Letters*, v. 68, n.3, Oxford University Press, 1987, pp. 235-252.

⁷⁷ Smith, *A sketch of a tour cit.*, p. 430. L'affermazione dello Smith andrebbe chiarita con la ricerca di documenti che vadano ad attestare un effettivo scambio di informazioni tra il lord inglese e i Farsetti. Edward Smith potrebbe essersi basato su testimonianze orali ricevute mentre era in visita a palazzo Farsetti o aver parlato direttamente con Cowper quando fu a Firenze nel gennaio del 1787 dal momento che scrive “lord Cowper is said to have offered a large sum”.

⁷⁸ I due *Suicidi di Lucrezia* sono conservati uno alla National Gallery of Art di Washington, l'altro al Minneapolis Institute of Arts. Si veda: d'Adda Roberta, *Rembrandt*, Milano, Skira, 2003, p. 156.

⁷⁹ Fontana Gianjacopo, *Venezia monumentale: i palazzi*, Venezia 1845-1863 (nuova ed. a cura di L. Moretti, Venezia, Filippi, 1967), p. 150.

⁸⁰ Per approfondire questa figura di collezionista si veda: Benussi Paola, [*Gasparo Craglietto*] in *Il collezionismo d'arte a Venezia cit.*, pp. 264-265.

fosse procurato una cospicua raccolta di dipinti considerata dai contemporanei di una certa rilevanza dal momento che Gianantonio Moschini, nella sua guida del 1815, la cita dicendo: “Si può vedere un’ampia stanza ripiena di sceltissime opere di pittura di ogni tempo e di molte scuole”.⁸¹ Paola Benussi informa che esisteva un libro dei conti, un tempo conservato dai discendenti del Craglietto, ma attualmente non più rintracciabile, il quale sarebbe certamente utile per chiarire quali furono i tempi e i costi della formazione della quadreria, nonché i possibili canali d’acquisizione dei dipinti.

La Biblioteca Marciana conserva una copia di un opuscolo dal titolo *Quadreria del fu Gasparo Craglietto*,⁸² che venne stampato presso la tipografia del Gondoliere nel 1838, anno della morte del collezionista. Il catalogo elenca in ordine alfabetico per autore i 149 dipinti presenti nella quadreria, corredati da un’accurata descrizione e in alcuni casi dalla specifica sulla provenienza del pezzo da una collezione privata. In chiusura del catalogo si trova un’appendice con ulteriori otto dipinti acquisiti dai famigliari dopo la morte di Gasparo, sopraggiunta evidentemente mentre il fascicolo era in corso di stampa.

Grazie alle informazioni che il redattore⁸³ fece seguire alle descrizioni dei dipinti, è possibile rintracciare nove opere ex-Farsetti che entro il 1807, anno della morte di Antonfrancesco Farsetti, dovettero essere ceduti da quest’ultimo a Gasparo Craglietto. Nell’ordine si trattava di: *Giuseppe e la moglie di Putifarre* di Francesco Albani, tre dipinti di *Gherard Dow*, un suo autoritratto e due figure femminili, la tavola con *Adamo ed Eva* di Dürer, due *Stanze di conversazione* di Pietro Meert,⁸⁴ un *Interno del tempio di Anversa* di Pietro Neef e *l’Assunta* su rame di Pietro Paolo Rubens.

A quanto pare, dei 65 dipinti di autori italiani che presenziavano in collezione Farsetti nel 1787, per qualche ragione sconosciuta solamente l’opera del bolognese Francesco Albani interessò l’amatore d’arte croato. Gli altri otto dipinti di provenienza Farsetti

⁸¹ Moschini Gianantonio, *Guida per la città di Venezia all’amico delle belle arti*, Venezia, 1815, vol. I, p. 87.

⁸² *Quadreria del fu Gasparo Craglietto*, Venezia, co’ tipi del Gondoliere, 1838, s.a.

⁸³ Nonostante il catalogo sia stato stampato in forma anonima, venne redatto dallo scrittore d’arte veneziano Francesco Zanotto, come testimonia l’avvocato Leone Fortis che inserì la pubblicazione, tra molte altre, al termine dell’arringa pronunciata in sua difesa il 13 marzo 1849. Si veda Fortis Leone, *Arringa per Francesco Zanotto*, Venezia, co’ tipi di Gio. Cecchini, 1849, p. 27.

⁸⁴ Nel *Museo della casa eccellentissima Farsetti* del 1787 attribuite a tal Giovanni Meert.

erano infatti appartenuti alla sezione dei pittori fiamminghi e sono tutti ritrovabili nel catalogo del *Museo della casa eccellentissima Farsetti*, tranne una *Donna alla cisterna* di Gherard Dow.

È purtroppo pressoché impossibile riuscire a seguire le vicende successive al 1840 di questi nove dipinti. In quell'anno venne data alle stampe una seconda edizione della *Quadreria del fu Gasparo Craglietto*, questa volta presso la tipografia Bonvecchiato, in forma sintetica, senza la descrizione dei soggetti dei dipinti, e con l'esplicita finalità di vendita dei pezzi.⁸⁵ Nella nota in chiusura del catalogo il redattore informa che “dall'abitazione a San Giovanni Battista in Bragora, i proprietari della collezione si sono trasferiti in altra abitazione nel 1841”. In seguito alla morte di Craglietto, gli eredi decisero infatti di vendere i dipinti destinando la collezione alla dispersione.⁸⁶

Le ricerche condotte da Paola Benussi hanno permesso di ricostruire le vicende accadute ad uno dei due dipinti con scena di interno attribuiti a Pietro Meert nel catalogo Craglietto. Attualmente la *Stanza di conversazione*, catalogata con il numero 102 nell'opuscolo del 1838, si trova nelle raccolte della Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano anche se con una diversa attribuzione: si tratta infatti di un'opera di Anthoine Palamedesz, pittore olandese del Seicento.⁸⁷ Entro la metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento una parte della “Quadreria Craglietta” era entrata a far parte della collezione del medico e politico milanese Malachia de Cristoforis (1832-1915)⁸⁸ il quale, nel 1876, l'aveva lasciata in dono alla sua città che ne fece il nucleo originario delle raccolte artistiche del Castello Sforzesco.⁸⁹ Il dipinto di Palamedesz faceva parte quindi del lascito del de Cristoforis; non si è a conoscenza invece delle eventuali vicende accadute all'opera prima che fosse di proprietà dell'erudito milanese.

Si riporta qui per esteso la descrizione del dipinto *Stanza di conversazione* fatta nel 1838 da Francesco Zanotto; si vedrà che corrisponde esattamente alla riproduzione del dipinto di Palamedesz attualmente a Milano (fig.14):

⁸⁵ *Quadreria del fu Gasparo Craglietto*, Venezia, Bonvecchiato, 1840.

⁸⁶ Per i possibili passaggi di proprietà avvenuti dopo il 1840 si rimanda a Benussi, in *Il collezionismo d'arte a Venezia cit.*, p. 265.

⁸⁷ Il dipinto è stato assegnato a questo pittore dallo storico dell'arte Horst Gerson.

⁸⁸ Dawd Carol Togneri, *The Travel Diaries of Otto Mündler. 1855-1858*, London, The Walpole Society, v. 51, 1985, p. 148.

⁸⁹ Mongeri Giuseppe, *Il nuovo museo artistico municipale*, in «Archivio storico lombardo», V, Milano, 1878, pp. 524-526.

“Meert Pietro

102. In tavola. Alto piedi 1, pollici 7; largo piedi 1, pollici 11 ¼.

Stanza di conversazione

Alla manca da lunge si vede un letto con alcova, in mezzo un tavolo coperto di tappeto, e intorno ad esso sei personaggi che parlan fra essi, cioè i tre uomini con le donne a copia a copia. A destra un violoncello s'appoggia fra il suolo e una sedia, la qual regge un rozzo panno di bellissimo effetto; poi le seriche vesti di quella che si presenta in ischiena sono d'insuperabil bellezza.”⁹⁰

In collezione Farsetti e poi Craglietto era presente una seconda scena d'interno dello stesso autore delle medesime dimensioni, con otto figure, della quale Zanolto ammirava “la forza del colorito, la evidenza e verità delle pieghe, la varia natura de' panni e della seta di cui si compongon le vesti, e l'armonia delle tinte”.⁹¹ Il successo di queste conversazioni di uomini e donne della classe agiata in diversi atteggiamenti, con la presenza o meno di strumenti musicali, tessuti di pregio ed altri oggetti, dovevano essere soggetti molto apprezzati e ricercati; lo si deduce dall'informazione, sempre dello Zanolto, che da questi due oli su tavola ex-Farsetti fossero state tratte delle incisioni.

⁹⁰ *Quadreria del fu Gasparo Craglietto cit.*, p.55.

⁹¹ *Ivi.*, p. 54.

3. I CARTONI DA RAFFAELLO

3.1 Confronti tra i cataloghi e riflessioni sui soggetti

Negli stessi anni in cui Filippo Farsetti procurava i pezzi per la sua gipsoteca sul Canal Grande, dovette commissionare la realizzazione di copie su cartone di alcuni affreschi che aveva potuto ammirare nel suo soggiorno a Roma agli inizi degli anni Cinquanta del secolo.

Tra gli inventari presi in esame per la trattazione sui dipinti, i cartoni in questione si trovano menzionati per la prima volta nel manoscritto della Biblioteca Universitaria di Padova che, come si è detto, raccoglie tutte le opere presenti in collezione Farsetti tra la seconda metà degli anni Cinquanta e il 1778, anno in cui il custode Bonaventura Furlani scrive di suo pugno il catalogo. Nella prima parte dell'inventario manoscritto, la più antica e redatta in forma anonima, a seguito dei dipinti si trova la voce "Disegni di cartone". Vi si leggono in sequenza: *Disegni delle Logge del Vaticano, Trasfigu. di N. S., Convito de' Dei, Storia di Psiche, Angoli 10 grandi, Angoli 14 piccoli, Galatea e Ritratto di Vandich in carta*. Per i singoli pezzi inventariati non viene specificato l'autore e la collocazione delle composizioni originali e nemmeno chi fosse il copista interpellato. La voce *Disegni delle Logge* è del tutto approssimativa in quanto non chiarisce l'effettivo numero dei pezzi copiati dalle Logge Vaticane, come del resto non dice di che parti delle Logge si trattasse. Va ricordato però che ad aprire il catalogo delle *Pitture*, in questa prima parte del manoscritto, erano proprio i *Pilastri del Vaticano in Roma. Copia di R. d'Urbino*, numerati dall'1 al 13, e chiaramente inseriti in questa sezione in quanto dipinti e non semplici disegni a chiaroscuro.

A delineare in maniera più chiara la situazione dei cartoni in collezione, è l'elenco del Furlani che chiude il manoscritto padovano ossia: *Disegni di cartone e copie delle Logge di Raffaello*.¹ Qui viene specificato che per "copie delle Logge" si intendevano dei pezzi delle decorazioni dei pilastri. Il Furlani dice che erano 8 pezzi dipinti al naturale, dunque a colori, "dall'originali di Raffaello" e menziona un tal Pozzi come copista.²

¹ Per una trattazione approfondita sulle Logge Vaticane si veda la pubblicazione di Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano-Città del Vaticano, Jaca Book-Libreria Editrice Vaticana, 2008.

² Sulla questione del pittore che realizzò i cartoni si approfondirà a breve.

Tutti i cartoni successivi vengono invece definiti come disegni a chiaroscuro e per ognuno è indicato soggetto, collocazione dell'originale e autore. Nello specifico si trattava di copie degli affreschi dipinti da Raffaello alla Villa Farnesina. Le uniche due voci non presenti nella parte più antica del catalogo padovano, e relative a copie da altri autori, sono le ultime trascritte dal Furlani ossia una *Copia al naturale di S.^a Cecilia del Domenichino* e la *Copia al naturale della Sibilla del Guercino*. Tutti i documenti successivi testimoniano la presenza degli stessi cartoni senza alcun tipo di aggiunta. L'unica discrepanza, forse dovuta ad una svista del Furlani al momento della scrittura, consiste nel numero dei “pezzi di pilastri” qui segnalati come 8 mentre in tutti gli altri cataloghi sono sempre 28.³

Il fatto che il custode delle sculture menzioni i cartoni subito dopo queste ultime⁴, fa presumere che le copie disegnate e dipinte trovassero la loro effettiva collocazione all'interno del palazzo veneziano negli stessi ambienti dedicati ai gessi, forse a creare un ideale dialogo tra scultura antica e pittura del Cinquecento romano; il tutto a beneficio degli allievi che poterono visitare le camere sul Canal Grande per la loro formazione. Più difficile immaginare come fossero effettivamente esposti i cartoni nelle tre camere dello statuario; forse venivano appesi in punti liberi delle pareti a far da sfondo ai gessi di più grandi dimensioni, o addirittura potrebbero essere stati pensati come pezzi conservati in maniera diversa e resi visibili agli studenti con altre modalità. Conoscere le dimensioni effettive di questi disegni e pitture sarebbe certamente d'aiuto per formulare ipotesi più precise; per averne un'idea si può far fede al catalogo anonimo a stampa, che indica i pilastri delle Logge Vaticane come “della loro propria grandezza”, e dunque copiati in scala reale. Per gli altri pezzi non è specificato se si trattava di copie della stessa dimensione degli originali e proprio la mancanza di questa informazione potrebbe far pensare a copie lievemente ridotte al fine di permettere una migliore visione nelle stanze di palazzo Farsetti.

³ Le Logge di Raffaello in Vaticano sono costituite da 13 campate con i rispettivi 14 pilastri decorati per lato, per un totale di 28.

⁴ Come si vedrà, il manoscritto padovano non è l'unica fonte in cui i disegni si trovano catalogati subito a seguito delle statue. Inoltre va ricordato che Bonaventura Furlani nel redigere l'inventario della galleria Farsetti, si occupò solamente delle sculture senza menzionare minimamente i dipinti, per i quali probabilmente non era direttamente responsabile. Il fatto che inserisca i cartoni in catalogo conferma che questi condividevano gli spazi dello statuario.

Un' ulteriore conferma, sia per quanto riguarda la quantità dei cartoni in collezione, sia per gli ambienti scelti per la loro esposizione, viene dall'inventario post-mortem di Daniele Farsetti del 1787. Qui, alla pagina 35 inizia l'elenco dei pezzi conservati *Nella Statuaria*, al piano terra del palazzo veneziano, e l'ultima voce in chiusura di seguito alle sculture è proprio: *Disegni a chiaro e scuro, copiati da Luigi Pozzi dagli originali di Raffaele nella sala Farnesina, e li pilastri del Vaticano, dipinti della stessa grandezza al naturale cinquanta-otto*. L'inventario non cita i singoli soggetti copiati ma dà un sunto numerico dei cartoni per un totale di 58 pezzi.⁵ L'attribuzione a Luigi Pozzi si trova anche nel catalogo a stampa *Museo della casa eccellentissima Farsetti* che, come si è visto, è da considerarsi coevo all'inventario dei beni di Daniele. Si può dunque presumere che in questo caso il notaio abbia semplicemente trascritto il nome del copista direttamente dal catalogo anonimo a stampa, del resto utilizzato anche per riportare il quadro numerico delle sculture e modellini in collezione.

Oltre ai pilastri delle Logge Vaticane riprodotti “a colori al naturale” (fig.15), a palazzo Farsetti era visibile parte del magnifico apparato decorativo realizzato da Raffaello e allievi entro il 1518 per la Villa Farnesina del banchiere senese Agostino Chigi. I cartoni catalogati dal Furlani nel 1778, e poi riconfermati in collezione nel catalogo a stampa di una decina d'anni dopo, riproducevano a chiaroscuro le due composizioni presenti sulla volta della cosiddetta Loggia di Amore e Psiche, le 14 vele in corrispondenza delle luci degli archi e i 10 pennacchi tra un arcata e l'altra. I due cartoni più significativi dovevano essere i finti arazzi con il *Consiglio degli Dei*, rappresentante il momento in cui Psiche viene accolta nel consesso divino (fig.16), e il *Convito degli Dei* (fig.17), ossia il banchetto nuziale per le nozze di Amore e Psiche. Il cartone rappresentante la celebre *Galatea*, riproduceva l'affresco di Raffaello sempre alla Farnesina, ma nella sala adiacente la Loggia di Psiche, detta appunto Sala di Galatea.

I soggetti dei cartoni presenti in collezione Farsetti, a questo punto da immaginare collocati alle pareti delle stesse stanze che ospitavano le sculture della classicità romana, vanno letti indubbiamente in dialogo con queste ultime. Le decorazioni a

⁵ 28 pilastri delle Logge Vaticane, 10 pennacchi e 14 vele della Loggia di Psiche alla Farnesina più i 6 cartoni con la *Galatea*, il *Convito degli Dei*, il *Consiglio degli Dei*, la *Trasfigurazione* e la *Santa Cecilia* e la *Sibilla Persica* rispettivamente del Domenichino e del Guercino.

grottesche dei pilastri delle Logge in Vaticano ad esempio, frutto delle influenze che la scoperta della Domus Aurea ebbe sugli artisti tra Quattro e Cinquecento, contribuivano all'idea di ricreare una sorta di piccola Roma all'interno delle stanze veneziane dei Farsetti; così come le riproduzioni degli affreschi della Farnesina, nonostante fossero cartoni a monocromo, permettevano di ammirare le composizioni e lo stile di Raffaello, oltre a portare in un contesto veneziano del Settecento i protagonisti della favola di Apuleio.

Si deve immaginare che per Filippo Farsetti la scena mitologica del *Trionfo di Galatea* (fig.18) rappresentasse una fonte visiva necessaria agli studi degli allievi in visita nel suo museo, in quanto opera evidentemente improntata su stilemi classici. Il cartone chiaramente permetteva di leggere solamente gli aspetti compositivi della rappresentazione, i volumi delle figure e le torsioni dei corpi, lasciando immaginare le scelte cromatiche operate dall'artista. Va ricordato però che tra le *Pitture* inventariate precedentemente alla catalogazione di Bonaventura Furlani, compariva una copia dipinta dalla *Galatea* di Raffaello. Anche se il custode della galleria non la menziona in collezione nel 1778, si deve immaginare che gli allievi avessero la possibilità di studiare sia il monocromo che il dipinto e quindi di godere a pieno dell'opera cinquecentesca.⁶ La presenza di più copie dalla composizione di Raffaello con la Galatea, fa pensare che la stessa figura mitologica fosse particolarmente cara a Filippo. Ninfa dei mari, e perciò inevitabilmente affine alla città lagunare che aveva accolto il capostipite del ramo veneziano della famiglia, negli stessi anni in cui venivano realizzati i cartoni entrava a far parte anche dei soggetti presenti nella collezione di dipinti. Va ricordato infatti che già nel primo nucleo della quadreria di famiglia, riportato dagli inventari del 1740 e 1750, uno dei tre dipinti attribuiti a Luca Giordano rappresentava appunto la *Galatea con diversi tritoni*.

Tra i disegni a chiaroscuro va riservata particolare attenzione alla copia dalla pala, ancora di Raffaello, con la *Trasfigurazione di Cristo* un tempo nella chiesa di San Pietro

⁶ Si può ipotizzare con una certa sicurezza che le copie dipinte catalogate dal numero 14 al 20 nella parte più antica del manoscritto della Biblioteca Universitaria di Padova (si veda appendice 2 a p. 74) facessero ancora parte della collezione nel 1778, anno in cui Furlani redasse il catalogo; in ogni caso per un periodo il cartone a monocromo e la copia dipinta dovettero necessariamente condividere gli stessi ambienti. Poi inspiegabilmente non compaiono più in documenti successivi, soprattutto non sono presenti nel catalogo a stampa del 1788, il che fa credere che le copie in questione non fossero più di proprietà della famiglia a quell'anno.

in Montorio a Roma e attualmente conservata nella Pinacoteca dei Musei Vaticani⁷ (fig.19). La *Trasfigurazione* fu l'ultima opera realizzata da Raffaello prima della sua morte, già lodata dal Vasari come "la più celebrata, la più bella e la più divina"⁸, scuola per molti artisti successivi sia per lo stile, che per le scelte iconografiche e compositive innovative adottate dall'artista per l'episodio evangelico. La presenza di questo cartone sarà utile per una riflessione, che si farà a breve, riguardante la figura del copista che dovette realizzare tutti i disegni per i Farsetti.

Per comprendere meglio quale fu l'importanza dell'operazione svolta dal Filippo Farsetti, è importante ricordare che il "museo-accademia" che egli andava costituendo nel suo palazzo era figlio delle idee che circolavano, soprattutto nell'ambiente romano⁹ proprio in quegli anni e che certamente l'abate veneziano, perfettamente inserito in quel clima culturale, ebbe modo di far sue. L'istituzione del famoso *Prix de Rome* da parte dello stato francese, per permettere ai migliori artisti di studiare all'Accademia di Francia¹⁰ in Roma, è un esempio dell'importanza che la città rivestì per la formazione artistica dal XVIII secolo in poi. Gli insegnamenti nelle Accademie settecentesche sostenevano dunque il primato dello stile classico, e la necessità di prenderlo a modello in tutte le discipline artistiche. In pittura era particolarmente celebrata l'opera di Raffaello Sanzio, considerato maestro nel disegno e modello assoluto per gli artisti.

La superiorità dell'ideale classico era già emersa nel secolo precedente ad opera di Giovan Pietro Bellori,¹¹ che dopo essersi dedicato alla stesura delle *Vite de' pittori*,

⁷ Per una lettura approfondita dell'opera originale si veda: Calvesi Maurizio, *La Trasfigurazione*, in *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del '500 romano*, catalogo della mostra a cura di L. Cassanelli e S. Rossi, (maggio-luglio 1984, Villa Giulia, Chiesa di S. Rita), Roma, Multigrafica, 1984, pp. 33-41.

⁸ Vasari Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, appresso i Giunti, 1568, volume IV, p. 203.

⁹ Roma era la meta di tutti i viaggiatori eruditi, cultori delle arti ed artisti che intraprendevano il Grand Tour attraverso la penisola italiana. Va ricordato che entro il 1755 anche Johann Joachim Winckelmann, arrivò nella città eterna, destinato a rimanervi per un lungo periodo nel quale il suo pensiero influì sull'operato di molti artisti. Certamente Filippo Farsetti non rimase estraneo al fermento che in campo culturale si innescò a quel tempo.

¹⁰ Fondata nel 1666 da Jean-Baptiste Colbert.

¹¹ Per approfondire l'argomento si veda: *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma del Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra a cura di E. Borea e C. Gasparri, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), Roma, De Luca Editori, 2000.

scultori ed architetti moderni,¹² edite nel 1672, aveva dedicato un suo scritto all'esaltazione del processo ideativo nell'opera di Raffaello come modello da seguire per contrastare il cosiddetto naturalismo di matrice caravaggesca.¹³ Le idee del Bellori furono in precedenza teorizzate da Giovan Battista Agucchi che, nel primo decennio del Seicento, progettò la stesura di un *Trattato*, poi non dato alle stampe, in cui enunciava la sua teoria del "Bello ideale" raggiunto dalla scultura antica e in pittura da Raffaello.¹⁴ Alla corrente del Classicismo seicentesco appartenevano gli artisti formati dalla scuola dei Carracci, destinati a muovere i loro primi passi a Bologna per raggiungere la piena maturità a Roma; è il caso di Guido Reni, del Domenichino e del Guercino. Non è un caso dunque che esempi delle loro opere siano entrati anche nel museo Farsetti, in linea con le opere di cui si è già discusso, e che Filippo riteneva necessari per lo studio dei giovani artisti.

Le ultime due "copie al naturale" catalogate infatti tra i cartoni Farsetti sono le uniche a non essere tratte da opere di Raffaello. Si tratta delle già menzionate *Santa Cecilia* del Domenichino e della *Sibilla Persica* di Guercino. I dipinti attribuiti a Guido Reni si trovavano invece nella quadreria al piano nobile.¹⁵

Per quanto riguarda la copia, non meglio definita, da Domenichino, probabilmente si trattava di una delle scene con le storie di Santa Cecilia affrescate dal pittore bolognese all'interno della Chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma. Nella seconda cappella della navata destra,¹⁶ Domenichino aveva dipinto tra 1612 e 1615 episodi della vita della santa romana; la copia dipinta realizzata per i Farsetti molto probabilmente era la *Gloria di Santa Cecilia*. Al museo del Louvre è conservato un cartone preparatorio per l'affresco romano nel quale è chiaramente leggibile la composizione ricercata dal pittore (fig.20). Lo stile, i gesti e le pose portate in scena da

¹² Premesso alle *Vite* si trovava il discorso letto all'Accademia di San Luca nel 1664: *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*.

¹³ Bellori Giovan Pietro, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle camere del Palazzo Vaticano*, Roma, 1695.

¹⁴ Il trattato della pittura dell'Agucchi venne scritto probabilmente tra 1607 e 1615, in collaborazione con il suo protetto ed amico Domenichino. Di questo trattato si è tramandato un frammento perché inserito nella prefazione ad una raccolta di stampe da disegni di Annibale Carracci, edita nel 1646. Il frammento è ristampato in Mahon Devis, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, Warburg Institute, 1947, pp. 109-154.

¹⁵ Tra le pitture inventariate nella parte più antica del manoscritto padovano si trovavano una copia del *San Michele Arcangelo* e due copie di diverso formato dell'*Aurora* affrescata per il cardinale Scipione Borghese nel casino Rospigliosi. Nella *Nota delli quadri* del 1740 invece una delle pareti prendeva il nome dai dipinti attribuiti a Reni; si veda l'inventario in appendice a p. 71.

¹⁶ La commissione degli affreschi venne dal cardinale francese Pierre Polet.

Domenichino in questo ciclo di affreschi romani divennero “morfemi inesauribili per la declinazione del linguaggio classico dell’arte almeno sino al Settecento”.¹⁷ Si capisce dunque per quale motivo questo affresco venne scelto da Filippo Farsetti per il suo museo.

La *Sibilla Persica* dipinta invece da Guercino da Cento nel 1647, conservata alla Pinacoteca Capitolina a Roma (fig.21), è un esempio della “terza maniera” dell’artista¹⁸, fase in cui tese ad imitare lo stile di Guido Reni che aveva lasciato la scena bolognese solo qualche anno prima. Comune a Guido Reni, Domenichino e Guercino, anche se seguirono percorsi distinti, fu la dedizione alla copia dal vero e alla pratica del disegno, mediante il quale poterono riflettere sull’ideale di bellezza concretizzatosi nella statuaria classica; la stessa dalla quale il grande Raffaello, prima di loro, aveva attinto per le proprie ricerche formali. Certamente l’abate Farsetti, nel formare la propria coscienza artistica, aveva potuto attingere alla critica d’arte del secolo a lui precedente e far propri, tra gli altri, i concetti teorizzati dal Bellori. Dunque, oltre ad essere frutto del suo gusto personale, la scelta di procurare copie da determinati autori per la propria galleria-accademia, va letta anche alla luce delle teorie seicentesche.

Ricostruita l’entità di questi disegni e copie, può essere interessante provare ad immaginare più concretamente in quale modo i visitatori di palazzo Farsetti potessero fruire delle copie dalle pitture romane, dal momento che certamente i cartoni non vennero commissionati per rimanere avvolti su se stessi e celati alla vista. Nelle camere dedicate allo statuario si trovavano disposti, probabilmente secondo un ritmo piuttosto serrato, i gessi riproducenti varie divinità come Venere, Apollo e Bacco, solo per citarne alcune, attorniate da più copie del Laocoonte, di Ercole, di fauni e puttini in svariati atteggiamenti. Sulle pareti intorno invece, quando non occupate da mensole ospitanti teste e busti di imperatori romani, si può immaginare una sorta di sfondo

¹⁷ Coliva Anna, *Domenichino*, collana Art Dossier, n. 118, Firenze, Giunti Editore, 1996, p. 20. Sulla cappella Polet si veda: Borea Evelina, *La restaurata Cappella di S. Cecilia in S. Luigi dei Francesi*, in «Bollettino d’arte», XLVI, 1961, 3, pp. 237-254.

¹⁸ Luigi Lanzi aveva riconosciuto e codificato tre periodi nella produzione artistica di Guercino: la prima maniera che “lontanamente somiglia alla caravaggesca”, la seconda “la più gradita e la più preziosa” e la terza in cui prese ad imitare la “soavità di Guido” tanto applaudita dipingendo “più gaio e più aperto”. Lanzi Luigi, *Storia pittorica della Italia dell’Ab. Luigi Lanzi*, vol. II, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1795-1796, pp. 122-125.

scenografico bidimensionale creato dai cartoni disegnati e dipinti. Il connubio tra pittura e scultura così creato nelle stanze di palazzo Farsetti, permetteva ai giovani artisti veneziani di far pratica nell'arte del disegno grazie alla copia dal vero sulle sculture, senza però prescindere dal confrontarsi con l'esempio di perfezione e armonia che la pittura di Raffaello aveva saputo concretizzare. A guidare Filippo Farsetti infatti nella formazione dello statuario fu un intento essenzialmente didattico; dunque anche la scelta di commissionare copie su cartone da determinate opere venne certamente dallo stesso desiderio di poter offrire del buon materiale di studio ai nascenti artisti della sua città.

3.2 Il copista dei cartoni: qualche dubbio, nuove ipotesi

I cartoni da Raffaello citati negli inventari Farsetti, fino ad oggi non hanno ricevuto particolare attenzione critica. In particolare, nessuno tra gli studiosi che li abbia menzionati come parte della collezione ha mai prestato interesse alla figura del copista che venne chiamato a realizzarli.

La prima fonte in cui compare il nome di Luigi Pozzi, è l'*Epistola* di Natale dalle Laste, composta nel 1764 per gli accademici di Cortona. Questo scritto di carattere encomiastico, già preso in causa trattando della fortuna dello statuario, fissa un termine ante-quem per la realizzazione dei cartoni, non di molto successivo all'apertura al pubblico del museo nel 1755. Il secondo documento in cui si trova citato un tal Pozzi, senza un nome di battesimo, è il catalogo redatto da Bonaventura Furlani nel 1778. Fa seguito il catalogo a stampa del 1788 che riporta il nome completo di Luigi Pozzi e da qui in poi tutte le fonti che menzionano i dipinti e i cartoni hanno ripetuto fedelmente questa informazione.

Per esempio, nell'orazione commemorativa dell'operato di Filippo Farsetti, recitata nel 1829 da Pier Alessandro Paravia, questi dice: “né pago [Filippo] di tutto questo, vuole che uno sperto pennello attenda a copiargli i prodigi dell'arte, di che Raffaello ha riempito le logge del Vaticano e la galleria de' Farnesi”¹⁹, e specifica in nota “fu

¹⁹ Paravia, *Delle lodi dell'ab. Filippo Farsetti cit.*, p. 13.

questi Luigi Pozzi”. Cesare Augusto Levi, nell’anno 1900, in *Le collezioni veneziane d’arte e d’antichità*, aveva a sua volta trascritto dall’inventario post mortem di Daniele Farsetti del 1787 la voce relativa ai 58 disegni copiati da Luigi Pozzi.²⁰ Passando all’ampia trattazione dedicata alla famiglia Farsetti da Giovanni Sforza nel 1911, questi confonde la situazione tramandata dagli inventari settecenteschi, testimoniando che Filippo fece “ricopiare a olio da Luigi Pozzi le pitture di Raffaello nelle Logge Vaticane e di Annibale Carraccio nella galleria Farnese e altre della più grande celebrità”²¹. Lo Sforza ritenne sicuramente autorevoli le parole del dalle Laste che, nell’*Epistola*, aveva menzionato delle copie dagli affreschi di Annibale Carracci a Palazzo Farnese; informazione che però non trova riscontro in nessuno degli inventari settecenteschi. Complice la generale maggiore attenzione prestata da sempre alla collezione di sculture della famiglia, gli studiosi, Haskel compreso,²² hanno trasmesso di volta in volta un nome di battesimo errato facendo fede allo scritto di Natale dalle Laste, in quanto fonte più vicina all’epoca in cui i cartoni vennero commissionati. Dal 1764 in poi, tramandando anche la presenza in collezione di copie dalle Logge dei Carracci a Palazzo Farnese,²³ mai inventariate, tutti considerarono indubbia l’attribuzione dei cartoni al pittore Luigi Pozzi, teoricamente attivo in ambito romano nella seconda metà del Settecento. Il motivo della svista del dalle Laste rimane difficile da spiegare, anche se fu probabilmente il risultato di una semplice incomprendimento con chi gli trasmise le informazioni da riportare nell’epistola.

Indagini specifiche in questa direzione permettono invece di ipotizzare che un Luigi Pozzi pittore non sia in realtà mai esistito, né a Roma né altrove. Pietro Zani ad esempio, nella sua *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, tra i numerosi “Pozzi” citati non fa mai il nome di Luigi.²⁴ Un’ulteriore conferma che l’artista da sempre tramandato dalla bibliografia non sia mai esistito, viene dagli archivi degli *stati*

²⁰ Levi, *Le collezioni veneziane cit.*, p. 249.

²¹ Sforza, *Il testamento di un bibliofilo cit.*, p. 163.

²² Haskell Francis, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, New Haven-London, 1963, [trad. it. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell’età barocca*, Firenze, 1966 (II ed. Firenze, 1985)], p. 550.

²³ La confusione tramandata tra Villa Farnesina e Palazzo Farnese o Galleria Farnese fu plausibilmente causata dalla somiglianza dei nomi.

²⁴ Zani Pietro, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, parte I, vol. XV, Parma, 1823, pp. 273-277.

delle anime delle parrocchie di Roma nel Settecento.²⁵ Qui infatti nessuno dei membri di nuclei familiari registrati con il cognome Pozzi, è mai stato battezzato con il nome di Luigi. Si trovano invece i pittori Stefano e Giuseppe, figli a loro volta di uno scultore in avorio, Giovanni, e fratelli di un incisore di nome Rocco; un'intera famiglia di artisti dunque.

Tentando di attribuire la paternità delle copie Farsetti ad uno dei numerosi membri della famiglia romana, sono risultate evidenti delle congruenze con la figura del pittore Stefano Pozzi,²⁶ nato a Roma ed attivo in città tra il quarto e il settimo decennio del Settecento. Nonostante generalmente si dica che non abbia goduto di grande fortuna critica, motivo per cui non è precisamente ricostruibile il suo intero percorso artistico, ciò non significa che non gli fossero riconosciuti i suoi meriti tra i contemporanei.²⁷ Nell'edizione accresciuta dell'*Abecedario pittorico* del carmelitano Pellegrino Antonio Orlandi, edita nel 1788²⁸, di lui si dice: “Molte sono le opere che veggonsi in Roma di mano di questo autore”²⁹ e poi segue l'elenco di alcune chiese romane nelle quali erano conservati suoi dipinti.

Dopo l'ammissione tra gli accademici di San Luca nel 1736, e l'elezione a direttore dell'Accademia del Nudo in Campidoglio, Stefano Pozzi lavorò alle decorazioni di palazzi di importanti famiglie romane e ricevette numerose commissioni chiesastiche negli anni del papato di Benedetto XIV e del suo successore Clemente XIII. Nel 1758 succedette al proprio maestro, Agostino Masucci, nella carica di *custode delle pitture* dei Sacri Palazzi Apostolici e tra il 1757 e 1765 fu impegnato nella decorazione delle sale

²⁵ Si veda l'opera di regesto, condotta da Elisa Debenedetti, degli Stati delle anime delle parrocchie romane relativi a figure di artisti e artigiani settecenteschi. Debenedetti Elisa, *Artisti e artigiani a Roma. Degli stati delle anime del 1700,1725,1750, 1775*, vol. 2, «Studi sul Settecento romano», 21, Roma, Bonsignori, 2005. Le informazioni relative al ramo familiare di Stefano Pozzi si trovano negli *Stati delle anime* della parrocchia dei Santi Apostoli.

²⁶ U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXVII, Leipzig, 1933, p. 340. Per una ricostruzione puntuale della sua attività artistica si vedano Pacia Amalia, Susinno Stefano, *Stefano Pozzi, le opere, in I pittori bergamaschi dal XIII al IX secolo. Il Settecento*, IV, a cura di Rossana Bossaglia, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1996, pp. 123-234; Rangoni Fiorenza, voce biografica [Stefano Pozzi] in *La Pittura in Italia, Il Settecento*, a cura di G. Briganti, v. II, Milano, Electa, 1990, pp. 839-840.

²⁷ Purtroppo non esiste una biografia antica puntuale dedicata all'artista che aiuterebbe a ricostruire l'attività precedente al 1936 anno in cui risulta iscritto all'Accademia di San Luca.

²⁸ La prima edizione dell'*Abecedario pittorico: contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura ed architettura*, è del 1753, e venne pubblicata a Venezia presso Giambattista Pasquali; interessante notare che a quell'anno la voce dedicata a Stefano Pozzi non esisteva ancora pur essendo egli già attivo a Roma.

²⁹ Orlandi Pellegrino Antonio, *Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura scoltura e architettura*, Firenze, 1788, p. 1429. Questa edizione era accresciuta fino all'anno 1775.

del Museo Sacro³⁰ e del Museo Profano, che sorgevano proprio per volontà dei due pontefici, sempre presso i Palazzi Vaticani.

Si vedrà ora quali poterono essere i punti di contatto tra questo pittore e la famiglia Farsetti. Va ricordato che il primo soggiorno a Roma di Filippo Farsetti si era compiuto entro i primi anni Cinquanta e che, con molta probabilità, fu allora che avvennero i primi contatti con l'architetto senese Paolo Posi,³¹ il quale avrebbe poi progettato per il nobile veneziano tra 1758 e 1762, la magnificente Villa Farsetti a Santa Maria di Sala. Il Posi nel 1756 venne investito della carica di architetto dei Sacri Palazzi, affiancandosi a Ferdinando Fuga. Negli stessi anni (1755-61) lavorò alla sistemazione di alcuni ambienti interni di Palazzo Colonna, e fu proprio allora che Stefano Pozzi, assieme al fratello Giuseppe, venne chiamato a dipingerne gli affreschi (fig.22).³² Inoltre Paolo Posi, entro il 1758, mise a punto l'edificazione del portale monumentale³³ d'ingresso al Museo Sacro voluto da Benedetto XIV, nel quale Stefano Pozzi si era adoperato per le decorazioni. Dunque l'architetto privato del Farsetti e il pittore romano si conobbero e condivisero gli stessi ambienti e alcune committenze, ed è molto probabile che ciò sia accaduto anche nel caso della committenza veneziana, dal momento che Filippo fu a Roma proprio negli anni della loro piena attività.

Si è portati a credere che il copista dei cartoni Farsetti sia effettivamente Stefano Pozzi, anche dalla presenza di un particolare soggetto tra i disegni a chiaroscuro catalogati, ovvero la copia dalla *Trasfigurazione* di Raffaello, dipinta dall'urbinate per San Pietro in Montorio. Questo cartone potrebbe avere una concreta relazione con una commissione romana del pittore. Infatti, sempre intorno alla metà degli anni

³⁰ Per la decorazione del Museo Sacro si veda: G. Morello, *Il Museo "cristiano" di Benedetto XIV*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei, Gallerie Pontificie», III (1981), pp. 53-89.

³¹ Per la vita e le opere di Paolo Posi si veda: Pasquali Susanna, voce [Paolo Posi], in *In urbe architectus: modelli, disegni, misure; la professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra a cura di B. Contardi, G. Curcio, (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992), Roma, 1991, pp. 422-424.

³² Nello specifico dal 1758; si veda Pacia Amalia, *Esotismo, cultura archeologica e paesaggio negli affreschi di Palazzo Colonna*, in *Ville e palazzi: illusione scenica e miti archeologici*, a cura di E. Debenedetti, in «Studi sul Settecento romano», 3, Roma, 1987, pp. 125-179.

³³ Per la sua costruzione si veda: Pasquali Susanna, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Roma, ed. Panini, 1996, *Il riuso dell'antico*, I, pp. 110-111.

Cinquanta, e dunque a cavallo tra i due soggiorni romani³⁴ di Filippo Farsetti, Stefano Pozzi e il fratello Giuseppe risultano attivi presso la Fabbrica di San Pietro.³⁵ Nello specifico Stefano era stato chiamato a riprodurre, in scala ingrandita, una copia dipinta del famoso dipinto di Raffaello dalla quale sarebbe poi stato tradotto il mosaico attualmente visibile nella Basilica di San Pietro.³⁶ Tra il 1756 e il 1759 il Pozzi ricevette i pagamenti dalla Congregazione della Reverenda Fabbrica,³⁷ e dunque entro quest'arco di tempo dovette realizzare il dipinto che oggi è conservato nella Sala della Benedizione in Vaticano (fig.23). Con molta probabilità a questa tela di dimensioni considerevoli,³⁸ precedettero degli studi o disegni preparatori in scala ridotta ed è plausibile che uno di questi, portato ad un buon grado di finitezza, potesse essere proprio il cartone procurato dal Farsetti per arricchire il suo museo privato.

Varie convergenze dunque, portano a concludere che i cartoni Farsetti siano stati realizzati da Stefano Pozzi, non ultima la sua testimoniata dimestichezza con cartoni preparatori per arazzi realizzati sia per la fabbrica romana che per quella napoletana.³⁹ Per Clemente XIII preparò ad esempio i cartoni per sette arazzi, copie da dipinti di altri autori tra cui il Maratta e Barocci, che vennero intessuti tra 1759 e 1767 per la Cappella Paolina del Quirinale.⁴⁰

Piena conferma delle ipotesi fin qui avanzate viene dalle *Vite de Pittori, Scultori e Architetti bergamaschi*, date alle stampe per volere del collezionista Giacomo Carrara⁴¹ nel 1793 dove si riferiscono notizie della famiglia Pozzi, stanziata a Roma ormai dagli inizi del XVIII secolo, ma di origini bergamasche. Le *Vite* erano in precedenza state

³⁴ Per il secondo soggiorno romano di Filippo avvenuto tra 1766 e 1769, si veda: Vedovato, *Villa Farsetti cit.*, 2004, pp.42-66.

³⁵ Per un'attenta ricostruzione della loro attività nella Basilica si veda: M.B. Guerrieri Borsoi, *L'attività di Stefano e Giuseppe Pozzi nella Basilica di San Pietro*, in «Studi Romani», XXXIX, 1991, 3-4, pp. 252-266.

³⁶ Per approfondire le vicende legate al mosaico, messo in opera entro il 1767, si veda Di Federico Frank, *The mosaics of the Saint Peter's decorating the New Basilica*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1983.

³⁷ Per i documenti relativi all'incarico affidato a Stefano: Archivio della Reverenda Fabbrica di San Pietro, piano I, serie 3, *Decrete et Resolutiones...*, vol. 170 (1744-1808), c. 25.

³⁸ Il dipinto del Pozzi è un olio su tela di 420x700 cm.

³⁹ Rangoni, *Stefano Pozzi cit.*, p.840.

⁴⁰ De Strobel Anna Maria, *Le arazzerie romane dal XVII al XIX secolo*, Roma, Tiferno Grafica, «Quaderni di storia dell'arte», 22, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1989, pp. 63-66.

⁴¹ Per approfondire questa figura di erudito bergamasco e le relazioni con i conoscitori del suo tempo si veda: Pinetti Angelo, *Il conte Giacomo Carrara e la sua galleria: secondo il catalogo del 1769*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1922; *Giacomo Carrara: (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo: saggi, fonti, documenti*, a cura di R. Paccanelli, M.G. Recanati, F. Rossi, Bergamo, Accademia Carrara, 1999.

scritte dal conterraneo Francesco Maria Tassi (1716-1782) con il quale il Carrara aveva collaborato nel fornire informazioni utili ad arricchire la raccolta di biografie, pubblicata postuma. In tale occasione, riferendosi alla copia del Pozzi dalla *Trasfigurazione* di Raffaello per la Fabbrica di San Pietro, il Tassi dice: “Fu scelto Stefano per tale copia tra tanti altri pittori di grido, che pure in Roma vivevano” ed aggiunge: “sul fondamento dell’universale applauso col quale alcun anno prima copiate aveva per Sua Eccel.za il Sig.r Abbate Farsetti gentiluomo veneziano le opere di Raffaele del Palazzino de Chigi detto la Farnesina, in grandezza tale quale esse sono”.⁴² L’affermazione potrebbe anche essere riferibile al conte Giacomo Carrara, non essendo in realtà ben definita la paternità di certi passaggi della pubblicazione. Va ricordato che il Carrara fu a Roma nel 1758 presso il fratello Francesco, prelado della Fabbrica di San Pietro. Proprio nello stesso anno Stefano Pozzi veniva nominato *Custode delle pitture* dei Sacri Palazzi Apostolici, e portava a compimento la realizzazione della copia dipinta dalla *Trasfigurazione* di Raffaello. Un altro aggancio interessante, e probabile ragione per cui il Carrara era a conoscenza della commissione dei cartoni al Pozzi, è la conoscenza diretta del bibliofilo bergamasco Sebastiano Muletti⁴³ con Daniele Farsetti.⁴⁴ Giacomo Carrara testimonia oltretutto la frequentazione della galleria di Daniele a palazzo Farsetti da parte dell’amico erudito Muletti.⁴⁵

Questa preziosa informazione è inspiegabilmente rimasta invisibile agli studiosi che si sono occupati prima d’ora, se pur marginalmente, dei cartoni Farsetti.⁴⁶ In questa fonte sono menzionate solamente le copie dagli affreschi alla Farnesina ma non c’è motivo di credere che le altre copie presenti in collezione Farsetti non siano da attribuire anch’esse alla mano esperta del pittore romano.

⁴² Tassi Francesco Maria, *Vite de Pittori, Scultori e Architetti bergamaschi*, (ediz. Critica a cura di F. Mazzini), II, Milano, Labor, 1970, p. 66.

⁴³ Sebastiano Muletti era un funzionario della Compagnia dei Corrieri postali veneti.

⁴⁴ La Biblioteca Civica di Bergamo conserva 87 lettere scritte dal Farsetti al Muletti tra 1748 e 1780.

⁴⁵ *Giacomo Carrara cit.*, p. 128.

⁴⁶ Solamente la studiosa Geneviève Michel ha citato in passato la testimonianza del Tassi, parlando della familiarità di Stefano Pozzi con gli stilemi classici della pittura di Raffaello. Michel Geneviève, *Stefano Pozzi. La vita*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al IX secolo. Il Settecento*, IV, a cura di Rossana Bossaglia, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1996, p. 36.

In conclusione, data l'estrema dedizione con cui Filippo Farsetti si dedicò all'ottenimento delle copie dalle migliori sculture dell'antichità romana, si deve presumere che lo stesso spirito abbia guidato le sue scelte per l'acquisizione dei cartoni. Per quanto si tratti di materiale effimero perché ovviamente di facile deperibilità rispetto ai dipinti, i cartoni in collezione Farsetti rappresentavano all'epoca forse l'unica possibilità per i veneziani di venire a contatto con esempi del classicismo che Raffaello aveva profuso nella sua pittura. Volendo offrire dell'efficace materiale di studio ai giovani artisti, Filippo per far realizzare i cartoni scelse dunque uno "sperto pennello", apprezzato artista e specialista nella copia dai grandi maestri classici, molto attivo sulla scena artistica romana, e Stefano Pozzi dovette rispondere alla sua richiesta. Che le fonti abbiano di volta in volta trascritto un nome piuttosto che un altro, poco importa. Quel che si è cercato di provare approfondendo la figura di questo pittore rimasto nell'ombra, è che probabilmente Filippo Farsetti fu nella piena facoltà di intessere relazioni con svariati personaggi operanti nel grande cantiere artistico culturale della Roma di metà Settecento. Così come aveva contrattato con il papa la concessione per i calchi delle sculture, allo stesso modo instaurò rapporti con eruditi dell'ambiente romano, viaggiatori in sosta nella città e, non ultimi, architetti e pittori dai percorsi necessariamente intrecciati.

CONSIDERAZIONI FINALI

Come si è potuto dar prova nel corso del presente elaborato, i documenti esistenti riguardanti la quadreria Farsetti, hanno permesso di sviluppare numerose riflessioni finalizzate a mettere in luce aspetti diversi di questa parte della collezione veneziana da sempre poco considerata dagli studi. Rimane il dispiacere per aver congetturato su opere delle quali, ad oggi, non è dato sapere quale sia stato il destino subito in seguito all'estinzione della famiglia, coincisa con gli anni di difficile gestione di molti aspetti della società veneziana post caduta della Repubblica.

I dipinti Farsetti furono sin dall'inizio dell'Ottocento meno "fortunati" rispetto ai gessi appartenuti alla collezione. Certo non va dimenticata la grossa perdita dovuta allo smembramento attuato dall'ultimo erede e alla vendita di una parte cospicua dello statuario agli zar di Russia, ma se per le sculture superstiti si deve ringraziare la prontezza dell'acquisto dell'imperatore d'Austria Francesco I, che permise di salvare una parte della collezione, niente di simile è accaduto purtroppo per i dipinti che poterono essere alienati senza scrupolo. Del resto nulla di nuovo: nella Venezia di quegli anni intere collezioni di patrizi in rovina scomparvero in blocco e la quadreria Farsetti fu semplicemente una delle tante. Ciò nonostante le indagini svolte e le ipotesi proposte, hanno permesso di ripercorrere le possibili dinamiche legate alla formazione, agli accrescimenti e ai cambiamenti in genere, di una collezione privata di dipinti alla metà del Settecento. Il tutto a partire dall'analisi della figura di Filippo Farsetti, che in queste vicende giocò il ruolo di primo protagonista, coadiuvato dal non meno importante Daniele. Si è visto inoltre come la formazione di un personale gusto collezionistico e le conseguenti scelte che ne derivano, siano perfettamente in sintonia con la critica d'arte del tempo, fondamentale linea guida per una famiglia di collezionisti che furono in primis grandi eruditi.

In conclusione va necessariamente ricordato che l'animo di chi ebbe cura della collezione di dipinti, nella fase centrale di vita di quest'ultima, fu il medesimo di colui che poté spendere "gran somma di danari in congregar suppellettili tanto preziose" a beneficio dei giovani artisti della sua patria, la città di Venezia. L'affezione per l'arte

classica che aveva guidato la costituzione della galleria-accademia di sculture fu infatti la stessa fonte a cui vanno legate molte delle presenze incontrate, se pur a volte con discontinuità, nei vari cataloghi della Quadreria Farsetti.

APPENDICI

Estratti da inventari manoscritti e catalogo a stampa della quadreria Farsetti

APPENDICE 1.

Nota delli Quadri et Suoi Autori che si ritrova nella Galleria.

Li 26 7bre 1740

Faciata del Bassan

N°1 *Sanson in braccio a Dalida legato da' Filistei. Di Paolo Veronese in tela lungo q.te 9 largo 7*

N°2 *Paese con barcarezza con Tobia et Angelo con il pesce in mano. Del Pousin in tela, q.te 10*9*

N°3 *Mercato con moltissime figure et accidenti. Di Leandro Bassan in tela, q.te 18*12*

N°4 *Frutti del Pavoletti Vecchio in tela, q.te 8*11*

N°5 *Sacrificio con Angelo che desta il Fuoco. Di Tintoretto in tela, q.te 9*7*

N°6 *Madonna con un Bambino e due angeli in figura tonda di diametro. Di Bernardino Milanese in tavola, 6*2/1*

N°7.8 *Due teste di donna della scuola fiaminga in tavola, 2*2/1*

Faciata di Guido

N°9 *S. Giuseppe con un Bambino in braccio di figura naturali. Di Guido Reno in tela, 12*8*

N°10 *S. Gio. Battista che da da bere ad un agnello. Di Guido Reno in tela, 8*6*

N°11 *Madonna con S. Giuseppe e due bambini. Del Guercino di Cento in tela, 7*9*

N°12 *Sanson e Filistei oppressi dalla rovina del Tempio. Di Tintoretto in tela, 7*9*

N°13 *Anonciata con sei teste de angeli. Di Guido Reno in tela, 12*9*

N°14 *Madonna con un Bambino e S. Margherita et un vescovo e due angeli. Di Bernardino Milanese in tavola, 8*9*

N°15 *S. Romualdo con teschio in mano. Del Forabosco in tela*

Faciata del Tiziano

N°16 *Paese con figure e trasporto della S. Casa di Loredò. Del Poussin in tela, 7*6*

N°17 *Paese con caduta d'acqua con figure che disegnano. Del Poussin in tela, 6*7*

N°18 *Madonna con S. Lucia et un Bambino. Del Salviati in tela, 8*12*

N°19 *Sanson con il leone. In tela, 6*7*

N°20 *La Madonna ai piedi di Cristo in casa del Fariseo. del Celesti in tela, 8*12*

N°21 *S. Francesco con le mani incrociate orando. Del Guercino in tela, 4*5*

N°22 *S. Girolamo con teschio da morto. Del Diamantini in tela, 4*5*

N°23 *Scuola di Geometria con tre Figure. Di Pietro della Vecchia in tela, 4*5*

N°24 *Prospettiva con il Sposalizio della B.V. in tela, 6*7*

N°25 *Paese con cavalli e figure. In tela, 5*5*

N°26 *Simile con porto e bastimento. In tela, 3*5*

N°27 *Prospettiva con l'Adultera. In tela, 6*7*

N°28 *Venere del Tiziano. In tela, 5*7*

Faciata del Carraci

N°29 *Prospettiva con molte figure e lumi. In tela, 6*7*

N°30 *Madonna con un Cristo in braccio et angeli che piangono. Del Carraci in tela, 6*8*

N°31 *Andromeda legata da un soldato. Del Cervelli in tela*

N°32 *Architettura con un Re e Soldati. In tela, 6*7*

N°33 *S. Gio. Battista con l'agnello con un ramo in bocca. Vien da Guido in tela, 6*8*

N°34 *Architettura con giardino e figure in tela, 6*7*

N°35 *Un vecchio con un istrumento da fiato in mano e due teste. Del Diamantini in tela, 6*8*

N°36 *Madonna e S. Giuseppe con il Bambino e S. Giovanni. Vien dal Barocci in tela, 6*8*

N°37 *Architettura con cipressi e figure. in tela, 6*8*

N°38 *Simile con loggia e figure. in tela, 6*8*

N°39 *Madonna con il Bambino S. Michele e S. Francesco. Del Salviati in tavola, 4*5*

N°40 *Architettura con Figure e Fontane. In tela, 6*7*

N°41 *Simile con la probatica piscina. In tela, 6*7*

N°42 *Sanson che uccide i Filistei con la mascella d'asino. Vien da Paolo, 7*9*

N°43 *Architettura con passata di lumi e figure. In tela, 6*7*

Faciata alla Scalla

N°44 *Testin di donna con un panno rosso e perle. In tela, 2*2/2*

N°45 *S. Francesco con mani incrociate orando con la bocca aperta. In tela, 3*4*

N°46 *Madonna con il Bambino e S. Giuseppe che dorme e molti angeli. Vien da Correggio in tela, 5*6*

N°47 *Madonna con il Bambino, S. Giuseppe, S. Lucia e S. Francesco e S. Giovanni. Scuola di Tiziano in tela, 6*7*

Faciata verso il Camerone

N°48 *Testa di donna con velo bianco e goniglia. in tela, 2*2/2*

N°49 *S. Giuseppe con verga fiorita in mano. In tela, 3*4*

N°50 *La Madalena portata in cielo da molti angeli. Della scuola di Guido in tela, 5*6*

N°51 *Filosofo con tre scolari. di Pietro della Vecchia in tela, 5*6*

*Tre quadri del Giordano con cornice dorata uno rappresentante la Semiramide, l'altro Galatea e l'altro la morte di Seneca.**

*Quest'ultima voce della nota del 1740 si ritrova in forma lievemente diversa nell'inventario dei quadri del 1750 che per le restanti 51 voci non differisce in nulla. Si legge infatti:

Tre gran quadri con cornice dorata, due di Luca Giordano uno rappresentante la Semiramide, l'altro la morte di Seneca ed il terzo, scuola romana, rappresentante Galatea con diversi tritoni.*

*L'indicazione della scuola pittorica venne depennata in un secondo tempo.

APPENDICE 2.

Dal ms. 1997 della Biblioteca Universitaria di Padova

Inventario delle Statue, Busti, Modelli, Bassirilievi e Quadri della Galleria F

Qui viene riportata solo la parte inerente i dipinti, dalle carte segnate come pagina 15 e 16

PITTURE

Da 1 a 13. Pilastrini del Vaticano in Roma. Copia di R. d'Urbino

14. Sogno di Giuseppe ebreo. Copia di Raffael d'Urbino

15. Galatea. Copia del suddetto

16. S. Michele Arcangelo. Copia di Guido

17. S. Pietro in carcere. Copia di Raffael d'Urbino

18. Baccanale. Copia di Tiziano

19. Aurora piccola. Copia di Guido

20. Aurora grande. Copia del suddetto

Nel Tinello

21.22. Due prospettive di [manca l'autore]

Nella Prima Camera

23.24 Due Madonne di Bernardino Milanese

25. Galatea di Luca Giordano

26. Annunciata

27. Mercato di Leandro Bassano

28. Ritratto del K.^r Farsetti

29. Ritrattino

Nella Seconda Camera

1. Semiramide a cavallo di Luca Giordano

2. Seneca svenato con i suoi scolari. Del suddetto

3. Baccanale di puttini. Del suddetto

4. *Ritratto di Mons. Farsetti*
5. *Madonnina con il Bambino*

Nel Camerone

35. *Cristo con la Maddalena del K. Celesti*
36. *Ecce Homo di Pordenone*
37.38. *Due quadri di Pietro Vecchio*

Da 39 a 68. Quadri di diverse copie [e in altra calligrafia] “sono 31” e “fregio lungo di Polidoro”

In Camera sopra il Canale

Da 69 a 76. Quadri 8 di copie diverse

Nel Portico

77. *Aurora di Guido*

DISSEGNI DI CARTONE

Disegni delle Logge del Vaticano

Trasfigu. di N.S.

Convito de' Dei

Storia di Psiche

Angoli 10 grandi

Angoli 14 piccoli

Galatea

Ritratto di Vandich in carta

APPENDICE 3.

Dal ms. 1997 della Biblioteca Universitaria di Padova

Inventario delle Statue, Busti, Modelli, Disegni, Bassirilievi della Galleria di Sua Ecce:^a, il N.H. Sign. Daniele Farsetti. Copiato da me Bonaventura Forlani, Custode e Statuario della suddetta Galleria l'Anno 1778.

Di seguito è riportato solo l'inventario dei disegni su cartone in quanto i dipinti non sono menzionati.

Disegni di cartone e copie dalle Logge di Raffaello

n°8 Pezzi di Pilastrì, dipinti al naturale delle copie delle Logge del Vaticano di Roma, copiate dal Pozzi, dalli originali di Raffaello

Disegno a chiaro e scuro della Trasfigurazione di Nostro Signore, l'originale a S. Pietro Montorio a Roma, di Raffaello

Disegno a chiaro scuro della Galatea alla Farnesina, del suddetto

Disegno a chiaro scuro del Convito degli Dei, alla Farnesina a Roma, del suddetto

Disegno suo compagno, del Consiglio degli Dei, alla Farnesina a Roma, del suddetto

n°10 Disegni degl'angoli a chiaro e scuro della Farnesina a Roma, e gl'originali di Raffaello

n°14 Disegni più piccioli a chiaro scuro degl'angoli della Farnesina del suddetto

Copia al naturale di S.^a Cecilia, del Domenichino

Copia al naturale della Sibilla del Guercino

APPENDICE 4.

Dal catalogo anonimo a stampa *Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia*

***Copie di Pitture di Raffaello nelle Logge Vaticane, e nella Galleria Farnese ec.
fatte da Luigi Pozzi***

Pilastrì ventotto delle Logge Vaticane, a colori al naturale, della loro propria grandezza

La Galatea de' Farnesi, a chiaroscuro

Il Convito degli dei, nella Galleria Farnese, a chiaroscuro

Il Consiglio degli Dei nella medesima, a chiaroscuro.

Dieci pezzi degli angoli della medesima, a chiaroscuro

Quattordici pezzi degli angoli della medesima, in più picciola forma, a chiaroscuro

La tavola della Trasfigurazione di Nostro Signore a San Pietro Montorio in Roma

Copia al naturale della Santa Cecilia, del Domenichino

Copia al naturale della Sibilla Persica di Guercino

Catalogo de' Quadri

esistenti nella Galleria della casa eccellentissima Farsetti in Venezia

Semiramide a cavallo, con molti schiavi intorno, di Luca Giordano.

Galatea, con altre deità marine, dello stesso.

Seneca nel bagno, che sta dettando sentenze a' suoi discepoli, del medesimo.

Plutone, che rapisce Proserpina, della scuola del medesimo.

Veduta di fabbriche antiche, dove in una gran piazza sono portati molti idoli ad abbruciarsi, di Pierfrancesco Garolli.

Altra veduta simile, del medesimo.

Un grande mercato, dove sono infinite figure di vari animali e volatili, di Leandro Bassano.

Madonna col Puttino, di Giacomo Palma il giovine.

San Giuseppe, figura intera, con puttino, di Gio. Battista Salviani, detto Sassoferrato.

Scipione, che restituisce la sposa, di Gregorio Lazzarini.

Quadro ovato con frutta e animali di Agostino Cassana.

Altro quadro ovato simile, del medesimo.

San Gio. Battista, che predica nel deserto, e molte persone all'intorno, che lo stanno ascoltando, di Gio. Andrea Donducci, detto il Mastelletta.

Due paesi grandi di Marco Ricci.

San Simoncino in croce, con intorno vari angioletti che piangono, di Alessandro Varotari, detto il Padovanino.

L'Adorazione de' Re Magi, di Federigo Zuccaro. È il modello estremamente condotto della tavola in pietra che egli fece a San Francesco della Vigna in Venezia.

Moisè che riceve le tavole, di Simone Cantarini da Pesaro.

Mezza figura di uomo, di nero vestito, che insegna a leggere a una fanciulla, di Giorgione.

Giobbe sul letamaio, del Langetti.

Erodiade colla testa di S. Gio. Battista sopra un bacile, di Tiziano.

Puttini che scherzano, di Giulio Carpioni.

Cristo in Emmaus, di D. Bernardo Strozzi, detto il Prete Genovese.

Ritratto di un nobile veneto, di Tiziano.

Madonna col Puttino, disegno di Antonio Allegri, detto il Correggio.

La morte di Catone, di Salvator Rosa.

Altro quadro del medesimo con incantesimi e malie.

Sant'Apollonia, mezza figura del Prete Genovese.

Un puttino con testa di morto sopra di un libro e civetta, di Francesco Barbieri, detto il Guercino.

Agar con il figlio, alla quale apparisce l'angelo, di Gio. Giuseppe dal Sole.

Disegno istoriato, fatto con acquerello, di Pietro da Cortona.

La Visita de' Re Magi, dipinta sulla pietra, di Alessandro Turchi, detto l'Orbetto.

San Francesco ginocchione, con un Cristo grande nelle mani, del Prete Genovese.

Sansone, che atterra il Tempio, di Giacomo Robusti, detto il Tintoretto.

Il Sacrifizio d'Abramo, del medesimo.

Susanna nel bagno, e i due vecchi, che la sorprendono, di Carletto Caliarì.

Vecchia che l'una mano tiene appoggiata alla guancia, ed ha nell'altra un teschio di morto che contempla, di Girolamo Forabosco.

Quadro con satiri e donne e altre fantasie, del Carpioni.

Altro simile del medesimo.

Sibilla, che tiene l'una mano appoggiata su di un libro, mezza figura di Giorgio Barberelli detto Giorgione.

Santa Maria Maddalena, mezza figura di Niccolò Renieri.

San Girolamo ginocchione dinanzi ad un Cristo, a piedi un leone, di Giacomo Palma il giovine.

Tre mezzefigure che sembrano tre ritratti di qualche famiglia, di Tiziano.

Madonna, figura intera, che siede con Bambino sulle ginocchia, e San Giuseppe dietro, di Andrea Vannuchi, detto Andrea del Sarto, in tavola.

Paese dove sono espresse le tentazioni di Sant'Antonio, di.... Perugini, con le figure di Alessandro Magnasco, detto Alessandrino.

Cristo tentato, quadro simile, delli medesimi.

Figura fino alle ginocchia, ritratto di Sebastiano Bombelli.

La Vergine, ch'è annunciata dall'angelo, figure intere, di Gio. Battista Ssalviani, detto Sassoferrato.

Una battaglia, di Giacomo Cortesi, detto il Borgognone.

Armida che siede con Rinaldo, di Bonifacio Bembi, in tavola.

La Visita dei pastori al presepio, di Carletto Caliarì, in tavola.

Madonna col puttino, Santa Lucia, e indietro sotto un pergolato San Giuseppe, della maniera di Girolamo Mazzola.

Madonna con puttino, Sant'Anna, San Giuseppe e San Giovanni Battista, di uno scolare di Paolo Caliarì.

Ritratto di Alessandro Bonvicino, detto il Moretto da Brescia.

Madonna, mezza figura, del Sassoferrato.

Una testa, di Simone da Pesaro.

Una caccia, di Antonio Tempesta, in rame.

La moglie di Putifar che tenta Giuseppe, di Francesco Albani, in rame.

Paesino con piccole figurine e animali di Francesco Zuccarelli.

Paese grande con varie fabbriche antiche, e poche macchiette, di Gasparo Dughet, detto Poussino.

Porto di mare, con in distanza veduta di fortezza e soldati, di Luca Carlevaris.

Altro simile, del medesimo.

Due fregi bislunghi di fantasie, sacrifici e altro, di Polidoro Caldara da Caravaggio, a chiaroscuro.

Testa di donna, di Francesco Salviati, in tavola.

Fiamminghi

La favola del satiro che nella casa del contadino col fiato medesimo vede far freddo e caldo, di Giacomo Jordans.

Quadro grande, dove sopra una tavola si veggono pesci, volatili, frutta e varie figure intorno, di... Hoffman.

Ritratto, più di mezza figura, di Pietro Paolo Rembrandt.

Lucrezia moriente, quadro con sei figure intere di grandezza naturale, del medesimo.

Due figure, uomo e donna a un desco che scherzano, di Adriano Wan-Ostade, sulla tavola.

Quadretto ovato con animali, volatili e figure, di Pietro de Mulieribus, detto il Tempesta.

Altro simile, del medesimo.

Una cieca, e idropica, che siede, Medici intorno che esaminano l'orina e altro ammalato in distanza, di Martino Nemscherchem, in tavola.

Interno di una chiesa gotica, di Pietro Neefs, in tavola.

Ampolla, con entro varj fiori, di Keffel.

Quadretto con figure, e animali e indietro rottami di fabbriche, di Francesco Roos.

Quadro con fiori, di Abramo Brughel.

Altro, pur dello stesso.

Quadro con frutti, ostriche, uccelli e altro, di Gio. de Heem, in tavola.

Quadro con uccelli morti, di...

Quadro con paese, e figurine di Abramo Helzeimer, sul rame.

Altro dello stesso.

Paesetto con figure, e animali, d'incerto autore.

Testa di profilo di donna vecchia, di Pietro Paolo Rubens, in tavola.

Figura in piedi di donna vestita alla fiamminga, di Antonio Wan-Dych.

Il ritratto di Girardo Dow, che sta al cavalletto a dipingere, del medesimo, in tavola.

La Madonna, ch'è assunta al cielo, e gli Apostoli intorno: è lo studio della tavola fatta da Pietro Paolo Rubens in Anversa, sul rame.

Una mezza figura di uno che suona la cetra, e canta, e dietro altra figura di uno che ride, di David Teniers, in tavola.

Quadro ove sono alcuni che fumano, e altri caricano la pippa, e sopra un desco vi sono varj utensili di cucina, del medesimo, in tavola.

Paese con acqua in mezzo, e varie figurine che sopra una barca passano la dett'acqua, di Ferger sul rame.

Marina con figure in battelli, e dietro la luna che tra poche nuvole risplende, del Tempesta.

Altra marina, del suddetto.

Paesetto con figure e animali, di Niccolò Berchem.

Altro simile, del medesimo.

Paesetto con sassi, e cespugli, d'autore incerto, in tavola.

Altro d'autor pure incerto, in tavola.

Cristo preso nell'Orto, della scuola di Rembrandt.

Cristo portato a seppellire, del medesimo.

Vecchio con erbe in mano, di... Torrendlich.

Giovane con bicchiere di vino in mano, del medesimo.

Adamo ed Eva, di Alberto Durerò, in tavola.

La stampa del medesimo soggetto, dello stesso.

Donna che di notte a un lume accende una candela, di Girardo Dow, in tavola.

Donna alla tavoletta dinanzi a uno specchio in atto di sorpresa, e vecchio indietro con borsa in mano, di Mires, in tavola.

Incendio di notte in un borgo di città, e varie persone che fuggono, di Pietro Meert, in tavola.

Paesetto con varie figurine e fabbriche, del medesimo, in tavola.

Mezza figura di uno che appoggiato ad un tavolino fuma, di... Hals, in tavola.

Ritrattino, di Antonio Wan-Dych.

Paesetto con acqua e figure, di Paolo Brilli, sul rame.

La coronazione della Madonna, con indietro Cristo ed il Padre Eterno, e sopra in forma di colomba lo Spirito Santo, e Cori di angeli intorno che cantano, di Giovanni Heych, detto Giovanni da Brugia, in tavola.

Tavola con la Madonna piangente a' piedi di Cristo morto, e molte figure intorno, di Luca di Leyden, detto Luca d'Olanda, in tavola.

Due tavolette, che servivano di portelle alla suddetta tavola, in una delle quali vi sono alcuni frati ginocchioni, che adorano Cristo morto, e nell'altra alcune monache, dello stesso autore, entro alla stessa cornice, in tavola.

Quadretto con varie frutta, ostriche e altro di Cornelio di Heem, in tavola..

Madonnina con puttino sulle ginocchia, di autore incerto, ch'è della scuola di Rubens, sul rame.

Quadro con anitre entro all'acqua e un cane dietro ad esse, d'autore incerto.

Paese grande di scuola fiamminga, d'autore incerto.

Quadro di conversazioni di uomini e donne, di Giovanni Meert, in tavola.

Altro simile, dello stesso.

Ritratto di donna con collare, di scuola fiamminga, di autore incerto.

Una Madonna, mezza figura in ovato, di Guido.

Una testa di uomo, bozzetto di Rubens.

IMMAGINI



Fig.1 Palazzo Farsetti, facciata sul Canal Grande.



Fig.2 Natale dalle Laste.



Fig.3 Villa Farsetti a Santa Maria di Sala, facciata principale.



Fig. 4 *San Giuseppe con il Bambino*, Guido Reni, chiesa di S. Zanipolo, Venezia.



Fig.5 *Pietà*, Annibale Carracci, Galleria Nazionale di Capodimonte, Napoli.



Fig. 6 *La morte di Seneca*, Luca Giordano, Museo del Louvre, Parigi.



Fig. 7 *S. Lorenzo Giustiniani*, Luca Giordano, chiesa di Santa Maria Maddalena, Roma.



Fig. 8 *Baccanale*, Giulio Carpioni, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Fig. 9 *Adorazione dei Magi*, Federico Zuccari, chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia.

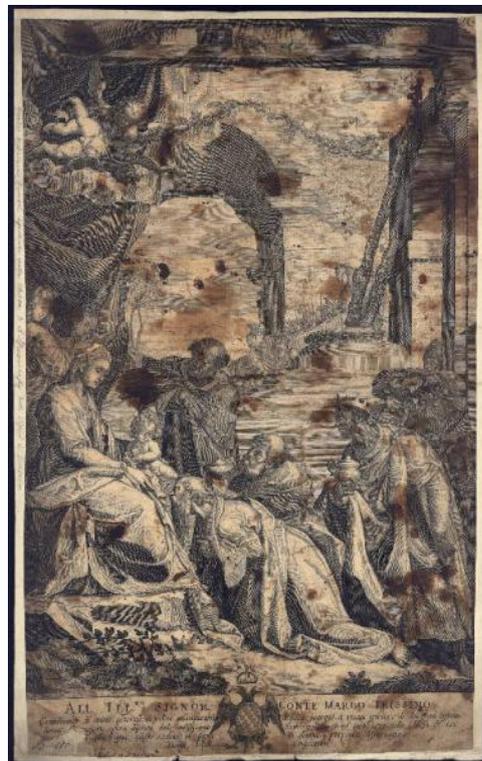


Fig.10 Incisione di Justus Sadeler, dalla pala di Federico Zuccari.



Fig.11 *Assunzione della Vergine*, Peter Paul Rubens, Cattedrale di Anversa.



Fig.12 *Adamo ed Eva*, Albrecht Dürer.



Fig.13 *Il Satiro in casa del contadino*, Jacob Jordaens, Alte Pinakothek, Monaco.



Fig.14 *Stanza di conversazione*, Anthonie Palamedesz, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano.

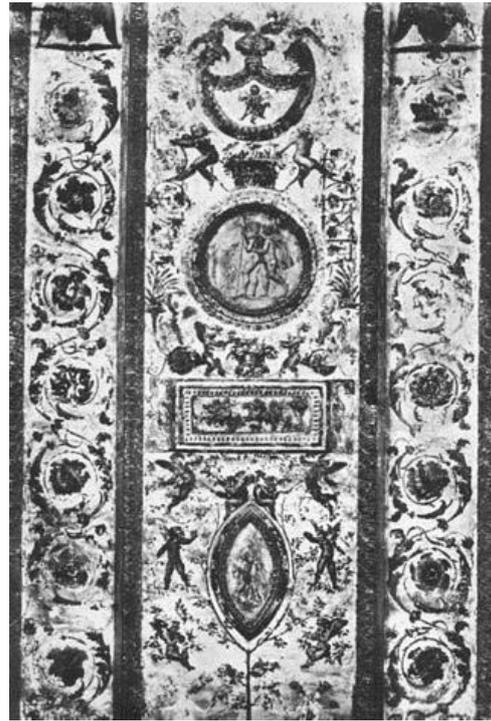


Fig.15 Esempi di decorazioni dei pilastri delle Logge Vaticane.



Fig.16 *Consiglio degli Dei*, Raffaello, Villa Farnesina, Roma.



Fig.17 *Convito degli Dei*, Raffaello, Villa Farnesina, Roma.



Fig.18 *Trionfo di Galatea*, Raffaello, Villa Farnesina, Roma.



Fig.19 *Trasfigurazione di Cristo*, Raffaello, Pinacoteca Vaticana.



Fig.20 Cartone preparatorio per la *Gloria di Santa Cecilia*, Domenichino, Museo del Louvre, Parigi.



Fig.21 *Sibilla Persica*, Guercino, Pinacoteca Capitolina, Roma.



Fig.22 *Decorazioni della Sala Gialla* a Palazzo Colonna, Stefano e Giuseppe Pozzi, Roma.

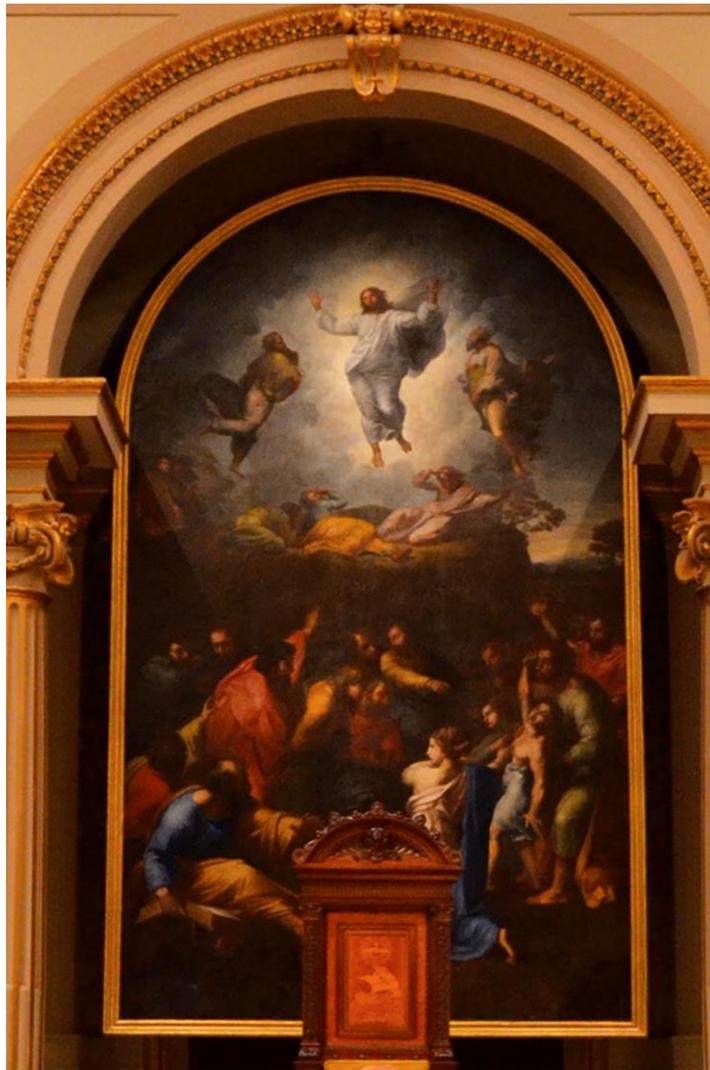


Fig.23 *Trasfigurazione*, Stefano Pozzi, Sala della Benedizione, Vaticano.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Documenti manoscritti

Abbreviazioni:

B.U.Bo: Biblioteca Universitaria, Bologna

B.U.Pd: Biblioteca Universitaria, Padova

B.M.Ve: Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

ASMi: Archivio di Stato di Milano

ASVe: Archivio di Stato di Venezia

B.U.Bo, *Istromento relativo alla riproduzione in gesso di cinquanta statue esistenti in Roma*, b. a. ms. 3882, doc. A19.

B.U.Pd, ms. 1997.

B.M.Ve., mss. it. IX, 26 (=6477), *Componimenti italiani e latini sopra il Museo Farsetti*.

B.M.Ve., mss. it VII. 2468 (=10544).

ASMi, *Elenco delle statue, ed altro, ch'esistono nella Galleria Farsetti*, ms. 29 giugno 1806, Studi p. m., b. 375, fasc. 5.

ASVe, *Sezione Notarile*, Angelo Maria Piccini, Minute, anno 1669, b. 11.143.

ASVe, *Sezione Notarile*, Marco Maria Uccelli, n. 134, b. 1035.

ASVe, *Giudici di Petizion*, Inventari, b. 482/147, fasc. 10.

ASVe, *Sezione Notarile*, atti M. Porta, busta 11315, a. 1753.

Archivio della Reverenda Fabbrica di San Pietro, piano I, serie 3, *Decrete et Resolutiones...*, vol. 170 (1744-1808), c. 25.

Testi a stampa

Alle origini di Canova: le terrecotte della collezione Farsetti, catalogo della mostra a cura di S. Androsov e G. Nepi Scirè (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992), Venezia, Marsilio, 1991.

AA. VV., *Studi Canoviani in Quaderni sul Neoclassico 1*, 1973.

Androsov Sergej, *Some works of Algardi from the Farsetti collection in the Hermitage*, in «The Burlington Magazine», LXXV (1983), pp. 77-82.

Androsov Sergej, *Works by Stefano Maderno, Bernini and Rusconi from the Farsetti collection in the Ca' d'Oro and in the Hermitage*, in «The Burlington Magazine», CXXXIII (1991), pp. 292-297.

Androsov Sergej, *La Collezione Farsetti*, in *Alle origini di Canova: le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov e G. Nepi Scirè (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992), Venezia, Marsilio, 1991, pp. 15-22.

Androsov Sergej, *Splendori della scultura del Seicento provenienti dalla collezione Farsetti*, in *Il Meraviglioso e la Gloria. Grandi Maestri del Seicento in Europa*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov, F. Buranelli, M. Guderzo (Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 17 marzo - 10 giugno 2007), Milano, Skira, 2007, pp.89-97.

Bassi Elena, *L'Accademia di belle arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*, Venezia 1950.

Bellori Giovan Pietro, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Vaticano*, Roma, Boemo, 1695.

Belsey Hugh, *Comper George Nassau Clavering, third Earl Comper (1738-1789)*, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004.

Bernardi Donatella, *Interni di case veneziane nella seconda metà del XVIII secolo*, in «Studi veneziani», n.s. XX, 1990, pp. 238-249.

Besta Enrico, *Il Senato veneziano: origine, costituzione, attribuzione e riti*, Venezia, Visentini, 1899.

Borea Evelina, *La restaurata Cappella di S. Cecilia in S. Luigi dei Francesi*, in «Bollettino d'arte», XLVI, 1961, 3, pp. 237-254.

Boschini Marco, *Le Ricche miniere della Pittura Veneziana*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1674.

Calvesi Maurizio, *La Trasfigurazione*, in *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del '500 romano*, catalogo della mostra a cura di L. Cassanelli e S. Rossi, (maggio-luglio 1984, Villa Giulia, Chiesa di S. Rita), Roma, Multigrafica, 1984, pp. 33-41.

Cantalamessa Giulio, RR. *Gallerie di Venezia*, in «Le gallerie nazionali italiane», II, 1894-1895, pp. 27-43.

Cochin Charles-Nicolas, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, vol. III, Lausanne, 1773.

Coliva Anna, *Domenichino*, collana Art Dossier, n. 118, Firenze, Giunti Editore, 1996.

Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana), catalogo della mostra a cura di M. Zorzi (Biblioteca Nazionale Marciana, 27 maggio-31 luglio 1988), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988.

Componimenti nella morte di Daniele Farsetti patrizio veneto, Venezia, presso Antonio Zatta e figli, 1787.

Con gli occhi di Canova: la Collezione Farsetti nel Museo Ermitage, catalogo della mostra a cura di S. Androsov (Massa Carrara, Palazzo Ducale, 30 aprile - 21 agosto 2005), Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2005.

Cose d'arte di Daniele Farsetti: 1778, marzo 15, in C.A. Levi, *Le Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, vol. II, Venezia, Ferdinando Ongania, 1900, pp. 249-252.

Coyer Gabriel F., *Voyage d'Italie et de Hollande*, vol. II. Paris, 1775.

d'Adda Roberta, *Rembrandt*, Milano, Skira, 2003.

d'Este Antonio, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze, Felice Le Monnier, 1864.

Dacos Nicole, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano-Città del Vaticano, Jaca Book-Libreria Editrice Vaticana, 2008.

Dalle Laste Natale, *Lettere familiari*, Bassano, 1805.

Dawd Carol Togneri, *The Travel Diaries of Otto Mündler. 1855-1858*, London, The Walpole Society, v. 51, 1985.

Debenedetti Elisa, *Artisti e artigiani a Roma. Degli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, vol. 2, «Studi sul Settecento romano», 21, Roma, Bonsignori, 2005.

de Lalande Joseph J., *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, II, Paris, 1769.

Del soggiorno dei conti del Nord a Venezia in Gennaio del MDCCLXXXII, Lettera della Contessa Giustiniana degli Orsini, e Rosenberg a Riccardo Wynne, suo fratello, a Londra, Dal francese recata in Italiano, Venezia, 1782.

De Strobel Anna Maria, *Le arazzerie romane dal XVII al XIX secolo*, Roma, Tiferno Grafica, «Quaderni di storia dell'arte», 22, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1989.

Di Federico Frank, *The mosaics of the Saint Peter's decorating the New Basilica*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1983.

Faedo Lucia, *La collezione di calchi di Francesco Algarotti e la raccolta Farsetti*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Fano Santi (Venezia 27-30 giugno 1994), in «Rivista di archeologia. Supplementi alla RdA», 17, 1996, pp. 194-203.

Farsetti Tommaso Giuseppe, *Notizie della famiglia Farsetti*, Venezia, 1778.

Ferber Johann J., *Travels through Italy: in the years 1771 and 1772*, London, printed for L. Davis, 1776.

O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, 3 voll., Edizioni Scientifiche Italiane, 1966.

Fiamminghi: arte fiamminga e olandese del Seicento nella Repubblica Veneta, catalogo della mostra a cura di C. Limentani Viridis e D. Banzato, (Padova, Palazzo della Ragione, 15 giugno-1 ottobre 1990), Milano, Electa, 1990.

Fogolari Gino, *L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, in «L'Arte», XV (1913).

Fontana Gianjacopo, *Venezia monumentale: i palazzi*, Venezia, Giuseppe Kier editore, 1845-1863 (nuova ed. a cura di L. Moretti, Venezia, Filippi, 1967).

Fortis Leone, *Arringa per Francesco Zanotto*, Venezia, co' tipi di Gio. Cecchini, 1849.

Frausin Pia, *Il Museo di Filippo Farsetti. Lettera di Natale Dalle Laste alla illustrissima Accademia di Cortona (Venezia, 1764)*, in «Archeografo triestino», s. IV, 52, 1992.

Giacomo Carrara: (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo: saggi, fonti, documenti, a cura di R. Paccanelli, M.G. Recanati, F. Rossi, Bergamo, Accademia Carrara, 1999.

Gibson Elizabeth, *Earl Comper in Florence and his correspondence with the Italian Opera in London*, in *Music & Letters*, v. 68, n.3, Oxford University Press, 1987, pp. 235-252.

Goethe Johann Wolfgang von, *Viaggio in Italia: 1786-1788*, trad. it. Di E. Zaniboni, Milano, 2004.

Griselini Francesco, *Dizionario delle arti e dei mestieri*, vol. V, Venezia, presso Modesto Fanzo, 1769.

Grosley Pierre J., *Observations sur l'Italie et les italiens*, II, Londres, 1770.

Guerrieri Borsoi Maria Barbara, *L'attività di Stefano e Giuseppe Pozzi nella Basilica di San Pietro*, in «Studi Romani», XXXIX, 1991, 3-4, pp. 252-266.

Haskell Francis, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, New Haven-London, 1963, [trad. it. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, 1966 (II ed. Firenze, 1985)].

F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1800*, New Haven-London, 1980, [trad. it. *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1800*, Torino, 1984].

I pittori bergamaschi dal XIII al IX secolo. Il Settecento, IV, a cura di Rossana Bossaglia, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1996.

I precedenti del vedutismo settecentesco: immagini di repertorio archeologico; corso di storia dell'arte moderna Elisa Debenedetti A.A. 1985-1986, Roma, Il Bagatto, 1986.

Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia Marsilio, 2009.

L'Idea del Bello. Viaggio per Roma del Seicento con Giovan Pietro Bellori, catalogo della mostra a cura di E. Borea e C. Gasparri, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), Roma, De Luca Editori, 2000.

La pittura del Seicento a Venezia, catalogo della mostra a cura di Pietro Zampetti, (Venezia Ca' Pesaro, 27 giugno-25 ottobre 1959), Venezia, Alfieri, 1959.

La Pittura in Italia. Il Settecento, a cura di G. Briganti, v. II, Milano, Electa, 1990.

La pittura nel Veneto. Il Seicento, voll. 1, 2, a cura di D. Banzato e M. Lucco, Milano, Electa, 2001.

Lamberg Maximilian, *Memorial d'un Mondain*, Londres, 1776.

Lanzi Luigi, *Storia pittorica della Italia dell'Ab. Luigi Lanzi*, tomo I, Bassano, a spese Remondini di Venezia 1795-1796.

Lanzi Luigi, *Storia pittorica della Italia dell'Ab. Luigi Lanzi*, vol. II, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1795-1796.

Lazzarini Vittorio, *Obbligo di assumere pubblici uffici nelle antiche leggi veneziane*, in «Archivio veneto», XIX, pp. 184-198.

Levi Cesare Augusto, *Le Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, vol. II, Venezia, Ferdinando Ongania, 1900.

Livan Lina, *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N.H. Pietro Gradenigo*, in «Miscellanea di studi e memorie della Deputazione di storia patria per le Venezie», Venezia, 1942.

Madame Du Boccage, *Recueil des œuvres de Madame Du Boccage*, III, Lyon, 1770.

Matzulevitsch Giannetta, *Tre bozzetti di G. L. Bernini all'Ermitage di Leningrado*, in «Bollettino d'arte», s. IV, XLVIII (1963), pp. 67-74.

Mazza Boccazzi Barbara, *Filippo Farsetti e Francesco Algarotti: appunti e spunti*, in «Arte in Friuli. Arte a Trieste», 21-22, 2003, pp. 153-162.

Michel Geneviève, *Stefano Pozzi. La vita*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al IX secolo. Il Settecento*, IV, a cura di Rossana Bossaglia, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1996, pp. 23-58.

Mongeri Giuseppe, *Il nuovo museo artistico municipale*, in «Archivio storico lombardo», V, Milano, 1878.

Morelli Jacopo, *Vite di Antonfrancesco Farsetti Cavaliere e di Maffeo Nicolò Farsetti arcivescovo di Ravenna*, in *Operette*, II, Venezia, 1820, pp. 346-366.

Morello Giovanni, *Il Museo "Cristiano" di Benedetto XIV*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei, Gallerie Pontificie», III (1981), pp. 53-89.

Moschini Gianantonio, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, II, Venezia, dalla stamperia Palese, 1806.

Moschini Gianantonio, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, I, Venezia, nella tipografia di Alvisopoli, 1815.

Moschini Marconi Sandra, *Introduzione. Formazione e vicende delle Gallerie dell'Accademia*, in *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955.

Muñoz Antonio, *Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro*, in «Bollettino d'arte», IV, 1925.

Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia, s.a, s.e, s.d.

Nepi Scirè Giovanna, *Le reliquie estreme del Museo Farsetti*, in *Alle origini di Canova: le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov e G. Nepi Scirè (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992), Venezia, Marsilio, 1991, pp. 23-30.

Nepi Scirè Giovanna, *Filippo Farsetti e la sua collezione*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia Arsenale, 1998, pp. 73-94.

Noè Enrico, *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, in «Arte veneta: rivista trimestrale di storia», 65, 2008, pp. 224-269.

Orlandi Pellegrino Antonio, *Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura scultura e architettura*, Firenze, Gaetano Cambiagi stamperia Granducale, 1788.

Pacia Amalia, *Esotismo, cultura archeologica e paesaggio negli affreschi di Palazzo Colonna, in Ville e palazzini: illusione scenica e miti archeologici*, a cura di E. Debenedetti, in «Studi sul Settecento romano», 3, Roma, 1987, pp. 125-179.

Pacia Amalia, Susinno Stefano, *Stefano Pozzani*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al IX secolo. Il Settecento*, IV, a cura di Rossana Bossaglia, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1996, pp. 123-234.

Pallucchini Rodolfo, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano, Electa, 1981.

Paravia Pier Alessandro, *Delle lodi dell'ab. Filippo Farsetti patrizio veneziano. Orazione recitata nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia il giorno 2 agosto 1829 per la solenne distribuzione dei premi*, Venezia, 1829.

Pasquali Susanna, voce [Paolo Posi], in *In urbe architectus: modelli, disegni, misure; la professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra a cura di B. Contardi, G. Curcio, (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992), Roma, 1991, pp. 422-424.

Pasquali Susanna, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Il riuso dell'antico, I, Roma, ed. Panini, 1996.

Pavanello Giuseppe, *L'opera completa del Canova*, Milano, 1976.

Pinetti Angelo, *Il conte Giacomo Carrara e la sua galleria: secondo il catalogo del 1769*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1922.

Quadreria del fu Gasparo Craglietto, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1838, s.a.

Quadreria del fu Gasparo Craglietto, Venezia, Bonvecchiato, 1840, s.a.

Rangoni Fiorenza, voce biografica [Stefano Pozzani] in *La Pittura in Italia, Il Settecento*, a cura di G. Briganti, v. II, Milano, Electa, 1990, pp. 839-840.

Richard Joseph J., *Description historique et critique de l'Italie*, II, Paris, 1769.

Schröder Francesco, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle Province Venete*, vol.1, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1830.

- Schulz Juergen, *The New Palaces of Medieval Venice*, Penn State University Press, 2005.
- Sforza Giovanni, *Massa di Lunigiana*, in «Atti e memorie della regia Deputazione di storia patria per le province modenesi», s. V, 5, 1907.
- Sforza Giovanni, *Il testamento d'un bibliofilo e la famiglia Farsetti di Venezia*, in «Reale Accademia delle Scienze di Torino», s. II, 61, 1911, pp. 153-195.
- Smith Edward J., *A sketch of a tour on the continent, in the years 1786 and 1787*, vol. II, London, 1807.
- Tassi Francesco Maria, *Vite de Pittori, Scultori e Architetti bergamaschi*, II, Bergamo, stamperia Locatelli, 1793, (ediz. Critica a cura di F. Mazzini, Milano, Labor, 1970).
- Tassini Giuseppe, *Alcuni palazzzi ed antichi edifici di Venezia storicamente illustrati*, Venezia, Filippi, 1879.
- U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler*, XXVII, Leipzig, 1933.
- Vasari Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, volume IV, Firenze, appresso i Giunti, 1568.
- Vedovato Loris, *Villa Farsetti nella storia*, vol. I, Venezia, Mazzanti, 1994.
- Vedovato Loris, *Villa Farsetti nella storia*, vol. II, Venezia, Mazzanti, 2004.
- Venezia nell'età di Canova, 1780-1830*, catalogo della mostra a cura di E. Bassi et al., (Venezia, Ala Napoleonica Museo Correr, ottobre-dicembre 1978), Venezia, Alfieri, 1978.
- Venuta del re di Danimarca*, B.M. Correr Ve., Cod. Gradenigo 28.
- Zanetti Anton Maria, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674 al presente 1733, con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori offerta all'illustrissimo signore Antonio Maria Zanetti*, Venezia, presso Pietro Bassaglia, 1733.
- Zanetti Anton Maria, *Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia, presso Giambattista Albrizi, 1771.
- Zani Pietro, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, parte I, vol. XV, Parma, dalla tipografia ducale, 1823.
- Zanon Antonio, *Dell'agricoltura ,delle arti e del commercio in quanto, unite, contribuiscono alla felicità degli stati*, III, Venezia, presso Modesto Fenzo, 1764.

Zuccaro Federico, *Il Lamento della pittura su l'onde venete*, in *Lettere a Principi et Signori amatori del disegno, pittura, scultura et architettura*, Mantova, 1605; pubblicato in F. Zuccaro, *Scritti d'arte*, ed. a cura di D. Heikamp, Firenze, 1961.

