

**Canova, Tiziano  
e la Basilica dei Frari a Venezia  
nell'Ottocento**

*Canova, Titian  
and the Church of Frari in Venice  
in the 19<sup>th</sup> century*



Progetto MDCCC1800

Edizioni Ca' Foscari

direttore Martina Frank

redazione Elena Catra, Isabella Collavizza, Vittorio Pajusco,  
Myriam Pilutti Namer, Letizia Tasso



Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali



Publicato con il contributo del Comune  
di Colognola ai Colli (VR)

Il presente volume costituisce l'esito finale del progetto *Venice remembered: i Frari nell'Ottocento*, nato da un'idea di Myriam Pilutti Namer, Elena Catra, Isabella Collavizza e Letizia Tasso per la presentazione della rivista "MDCCC1800" (Edizione Ca' Foscari Digital Publishing, Università Ca' Foscari) per la Notte Europea della Ricerca/Venetonight del 2012, la cui realizzazione è stata resa possibile grazie al sostegno della direttrice Martina Frank (Università Ca' Foscari) e dell'allora parroco della basilica dei Frari fra Nicola Riccadona. A tutti coloro che hanno generosamente preso parte al progetto va il più sentito ringraziamento dei curatori.

La rivista "MDCCC1800" è consultabile gratuitamente on-line all'indirizzo: <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/mdccc-1800/>

I testi di questo volume sono stati sottoposti ad una doppia *peer review* anonima

*In copertina*

Noè Bordignon, *Compatriotti di Canova*, 1884 ca., Montebelluna (TV), già Veneto Banca Holding

*In quarta di copertina*

Giuseppe Borsato, *Leopoldo Cicognara recita l'orazione funebre davanti alla salma di Canova all'Accademia di Venezia*, 1824, Venezia, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna

© 2017 ZeL Edizioni – Treviso

e-mail [info@zeledizioni.it](mailto:info@zeledizioni.it)

[www.zeledizioni.it](http://www.zeledizioni.it)

Tutti i diritti riservati

Stampato in Italia

ISBN 978-88-87186-04-8

**Canova, Tiziano  
e la Basilica dei Frari a Venezia  
nell'Ottocento**

***Canova, Titian  
and the Church of Frari in Venice  
in the 19<sup>th</sup> century***

*a cura di*

Elena Catra, Isabella Collavizza e Vittorio Pajusco

*testi di*

Adolfo Bernardello, Elena Catra, Isabella Cecchini  
Isabella Collavizza, Sara Filippin, Elena Franchi  
David Laven, Johannes Myssok, Letizia Tasso



*ZeL Edizioni*

VEL Edizioni

*Abbreviazioni*

AABAVe	Archivio Accademia di Belle Arti di Venezia
ABAP	Archeologia Belle Arti e Paesaggio
ASABA	Archivio Storico Accademia di Belle Arti
ASVe	Archivio di Stato di Venezia
BCPd	Biblioteca Civica di Padova
BMCC	Biblioteca del Museo Civico Correr
BMCVe	Biblioteca dei Musei Civici di Venezia
MCVe	Musei Civici di Venezia
MiBAC	Ministero dei Beni e Attività Culturali
SBAAAS-Pi	Soprintendenza Beni Artistici, Architettonici, Ambientali di Pisa
USMM	Ufficio Storico della della Marina Militare

## SOMMARIO

### *Introduction:*

*Titian, Canova and the Frari in the nineteenth century*

DAVID LAVEN ..... 6

*Il cenotafio ad Antonio Canova (1822-1827) e il Monumento a Tiziano Vecellio (1839-1852)*

ELENA CATRA ..... 22

*Una segnalazione d'archivio per il Monumento a Tiziano*

ADOLFO BERNARDELLO ..... 44

*Canovas Nachleben in Venedig*

JOHANNES MYSSOK ..... 48

«era un popolo tutto, un intera città, che in que' simulacri parlanti si compiaceva di sé e si sentiva più grande sotto l'egida invitta de' suoi Monarchi magnanini»:

*l'inaugurazione del Monumento a Tiziano tra dibattito intellettuale e celebrazione politica*

ISABELLA COLLAVIZZA ..... 62

*I Frari senza l'Assunta. Le vicende del trasferimento della pala di Tiziano alle Gallerie dell'Accademia nel 1816-1817*

ISABELLA CECCHINI ..... 80

«I quadri alle chiese»: il ritorno dell'Assunta nella Basilica dei Frari e il dibattito sulla collocazione delle opere d'arte

ELENA FRANCHI ..... 98

*Santa Maria Gloriosa dei Frari attraverso le Guide ottocentesche di Venezia*

LETIZIA TASSO ..... 120

*La basilica dei Frari nella fotografia. Un breve excursus, 1850-1920 ca.*

SARA FILIPPIN ..... 138

*Omaggio a Luigi Zandomenighi (1779-1850)*

ELENA CATRA ..... 162

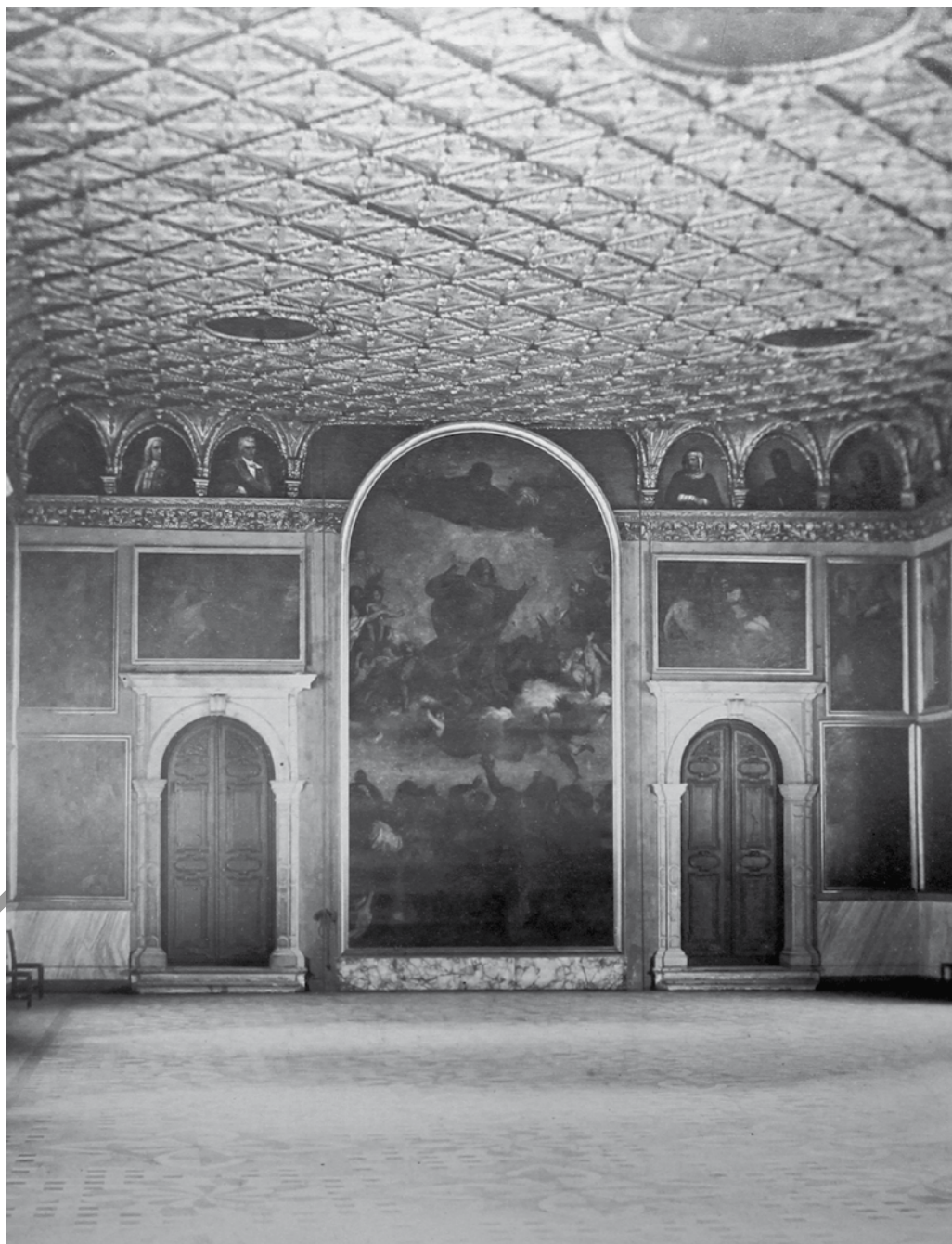
### APPARATI

a cura di VITTORIO PAJUSCO

*Abstract* ..... 170

*Indice dei nomi* ..... 172

*Bibliografia* ..... 177



Domenico Bresolin, *Sala dell'Assunta nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, ante 1886, Venezia, Accademia di Belle Arti, Fondo Storico

## *I Frari senza l'Assunta. Le vicende del trasferimento della pala di Tiziano alle Gallerie dell'Accademia nel 1816-1817*

ISABELLA CECCHINI

L'Assunzione della Vergine di Tiziano Vecellio rappresenta un caso significativo (pur se non esemplare, vista la diversità di percorsi seguiti da altre opere importanti) della destinazione presa da molte opere d'arte a seguito della dissoluzione della repubblica veneta e dell'avvicinarsi di regimi politici diversi<sup>1</sup>. La celebre pala, dal 1518 esposta sull'altare maggiore della chiesa conventuale veneziana dei Frari, fu sul punto di esser scelta tra i dipinti da condurre a Parigi nell'estate del 1797. Venne trasferita una ventina d'anni più tardi presso le gallerie accademiche veneziane, ove rimase per circa un secolo prima del suo definitivo ricollocamento sull'altare; se ne assicurava così il restauro, la conservazione, e una migliore possibilità di studio e di visione rispetto a quella goduta sino ad allora nella sede originaria [Antiporta]. Delle vicende legate al trasferimento del dipinto nel museo veneziano si occupa questo contributo, come uno dei numerosi casi di studio legati alla valorizzazione delle opere d'arte a Venezia all'aprirsi del diciannovesimo secolo.

Il 2 maggio 1797 si scioglieva il Maggior Consiglio, organo rappresentativo del governo veneziano, sotto la minaccia delle truppe francesi che erano giunte ai bordi della laguna il 29 aprile; il 16 maggio si istituiva una Municipalità provvisoria. Il 16 stesso veniva sottoscritto, a Milano, tra i rappresentanti veneziani e i generali dell'esercito napoleonico della repubblica francese, un trattato di pace tra Venezia e la Francia che pure non venne ratificato dal Direttorio a Parigi. Sui tredici articoli del trattato, cinque (che

---

<sup>1</sup> L'argomento di questo contributo è stato pubblicato nel 2015 in occasione degli atti del convegno dedicato a Santa Maria dei Frari (Corsato, Howard 2015); si ripropone qui in forma più articolata. I documenti relativi alle vicende ottocentesche della grande pala tizianesca sono stati oggetto di una ricerca commissionata all'autrice dalla Soprintendenza speciale per il Polo museale veneziano e finanziata da UNESCO, Comitati privati internazionali per la salvaguardia di Venezia e Save Venice in occasione del restauro conservativo dell'opera condotto nel 2012-2013. Si ringraziano Melissa Conn e Giulio Manieri Elia per aver concesso la pubblicazione di una parte di questa ricerca. Si ringraziano inoltre per il loro aiuto affettuoso Angela Munari e Piera Zanon (Fondazione Querini Stampalia e Archivio storico dell'Accademia di Belle arti di Venezia), Paola Benussi, Monica Del Rio e Alessandra Schiavon (Archivio di Stato di Venezia), Annalisa Bristot (Soprintendenza ai monumenti di Venezia), e ancora Giulio Manieri Elia (Gallerie dell'Accademia di Venezia) per il costante confronto su temi ancora non completamente indagati in merito alle dispersioni del patrimonio artistico veneziano. La responsabilità è, naturalmente, di chi scrive.

non furono resi pubblici) regolavano la questione politico-territoriale; stabilivano inoltre la corresponsione alla Francia di tre milioni di lire tornesi, di attrezzature di marina, di cinque navi, e, infine, di venti dipinti e cinquecento manoscritti «au choix du Général en chef», cioè Napoleone, da consegnarsi ai commissari destinati a questo scopo<sup>2</sup>.

La fine dei governi italiani di antico regime negli ultimi anni del diciottesimo secolo ad opera – contro ogni aspettativa – di un esercito poco numeroso e male equipaggiato, la costituzione delle repubbliche democratiche italiane e la cessione dei territori veneti all’Austria con il trattato di Campoformido (firmato il 17 ottobre 1797), poi l’istituzione nei territori lombardi ed emiliani del Regno d’Italia, nel quale fu inglobato il Veneto con Venezia dal 1806 al 1814<sup>3</sup>: questi avvenimenti ebbero tra le varie conseguenze anche quella non meno importante di definire una destinazione (si trattasse di un museo o della vendita all’asta o – nel caso di molte argenterie e oreficerie – della fusione) per un enorme numero di oggetti d’arte che avevano perduto la propria collocazione originaria tra il 1797 e il 1798 a seguito delle confische e requisizioni. Il problema si ripropose a Venezia particolarmente durante gli anni di annessione al Regno napoleonico, promotore di decreti di soppressione del patrimonio ecclesiastico nei suoi territori italiani. A Venezia si trattava della prima, vera disarticolazione di un patrimonio artistico che, nella sua parte pubblica (ovvero quella conservata in chiese e conventi e presso le magistrature del governo marciano), era rimasto più o meno integro sino ad allora, nonostante le requisizioni compiute dall’esercito napoleonico tra 1797 e 1798.

Con la cessazione della repubblica aristocratica venne dato subito inizio alla rimozione dei dipinti esposti negli ex uffici del governo<sup>4</sup>, pur se nel 1797 gli incaricati francesi prelevarono soprattutto opere provenienti da chiese e conventi<sup>5</sup>. La scelta dei dipinti da spedire a Parigi si svolse tra la fine di giugno e l’agosto del 1797<sup>6</sup>; ad assistere i commissari francesi la Municipalità designò il pittore e restauratore Pietro Edwards, che a partire dal 1778 aveva diretto un laboratorio di restauro per le «pubbliche pitture» presso il convento dei Santi Giovanni e Paolo. Edwards avrebbe ricoperto sino alla morte, sopraggiunta nel 1821, un ruolo fondamentale nella conservazione e tutela delle sempre

2 Del Negro 1998; Scarabello 1998, in particolare pp. 274-275 e n. 18 p. 350; la citazione è contenuta nel trattato di pace pubblicato in Alberti, Cessi 1932, pp. 605-606, tradotto da Romanin 1975 a p. 141. Nel corso del 1796 peraltro le armate francesi avevano rastrellato tra contanti, gioielli e argenterie, circa 58 milioni di franchi (di cui più di 35 impiegati a favore dell’armata) dai ducati di Modena e Parma, dalla Lombardia austriaca, dal papa, dalle legazioni di Bologna e Ferrara, dalla repubblica ligure. Zaghi 1986, p. 39.

3 In generale Zaghi 1986, e per Venezia l’introduzione a questo numero della rivista.

4 Spiazzi 1983, p. 70.

5 Si veda l’elenco pubblicato da Romanin 1975, p. 263, e da Zorzi 1984. Una «Commissione Temporaire des Arts» aveva seguito l’armata francese in Italia, operando secondo il modello delle requisizioni condotte nei Paesi Bassi tra il 1794 e il 1795. I commissari francesi, che chiesero in qualche occasione anche il contributo di esperti italiani, conclusero il loro incarico con il terzo convoglio di oggetti d’arte spediti dall’Italia a Parigi nel luglio 1798. Sicoli 1990, p. 74.

6 Alberti, Cessi 1928, p. 168 (20 giugno); Alberti, Cessi 1932, pp. 62 (18 luglio) e 79 (8 agosto); Zorzi 1984, pp. 35-37.



più numerose opere via via affluenti da edifici pubblici o monastici in corso di svuotamento e in cerca di una destinazione<sup>7</sup>.

I francesi incaricati della scelta delle opere requisite avevano ricevuto compiti precisi. I pittori Jean-Simon Berthélemy (vincitore di un *Prix de Rome* nel 1767) e Jacques-Pierre Tinet si occuparono delle opere d'arte; il matematico Gaspard Monge e il chimico Claude-Louis Berthollet, che accompagnarono Napoleone nella successiva spedizione in Egitto, furono invece incaricati della selezione di libri e manoscritti<sup>8</sup>. Il compito di Edwards si limitò per lo più a una presa d'atto delle operazioni di scelta, ma il restauratore era stato coinvolto relativamente tardi<sup>9</sup>. Fu Edwards, in un memoriale presentato alla Municipalità, a ricordare come i commissari avessero scelto senza la sua approvazione la grande tela con il *Convito in casa di Levi* di Paolo Veronese (poi restituito all'inizio del secondo regime austriaco) dal refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo, l'ultima grande scena di convito veronesiana rimasta a Venezia; il restauratore non osò sollevare obiezioni per paura che i commissari lasciassero il *Convito* e prendessero invece proprio l'*Assunta*, perché intorno alla grande pala di Tiziano «si era pur anco discusso il pensiero»<sup>10</sup>.

Terminata la parentesi del primo governo austriaco (1798-1805), la questione della rimozione della pala tizianesca si ripropose con l'annessione al Regno d'Italia, e per due motivi. Il primo furono i decreti di soppressione di conventi, di congregazioni religiose, e di ogni tipo di sede dei passati governi, promulgati in Veneto tra il 1806 e il 1810 con l'effetto di rendere demaniali (e dunque disponibili) tutti i beni e le proprietà delle istituzioni sopresse<sup>11</sup>. Si dava avvio a una enorme concentrazione di opere d'arte, che

7 Sulla figura di Pietro Edwards (1744-1821), che attraversò l'intera fase di transizione con un proprio ruolo specifico e di primo piano, si veda: Conti 1988, pp. 150-172; Rinaldi 1993; Tranquilli 1994; Gambillara 2002; Mazzaferro 2015.

8 De Paoli 2013. Nella relazione sottoposta al governo della Municipalità Edwards sottolineava che nei due pittori francesi aveva ritrovato «unitamente a cortesi, e colte maniere una copia non comune di lumi generali in linea di belle arti, una particolare istruzione minutissima intorno alle cose che interessar potevano la loro Commissione ed un corredo di canoni prudenziali che avrebbero potuto ben difendere la loro avvedutezza da qualunque sorpresa, se nel trattar meco avessero potuto temere d'essere con inonestà circuiti [ma] spero d'essermi contenuto in guisa da poterli convincere sull'inutilità delle loro precauzioni». Tranquilli 2007, p. 182.

9 Tranquilli 2007, p. 183.

10 Alberti 1926, p. 330; Zorzi 1984, p. 37; Nepi Scirè 2005, pp. 140-141; Tranquilli 2007, pp. 183-184. Minute del resoconto di Edwards in qualità di consulente per i commissari francesi si trovano in Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), *Direzione dipartimentale del Demanio, Carte Edwards*, b. 1.

11 Ci si riferisce ai decreti emanati l'8 giugno 1805 (esteso alle province venete il 23 marzo 1806 e non pubblicato nel «*Bollettino*»), il 26 luglio 1806 (soppressione delle comunità monastiche e conventuali ritenute minori e avocazione dei loro beni al Demanio), e il 25 aprile 1810 (comportante la soppressione pressoché per intero delle congregazioni religiose in tutto l'impero). «*Bollettino delle leggi del Regno d'Italia*», 1806, pp. 809-811, e 1810, pp. 264-267; Schiavon 2001, p. 197 nota 1; Bertoli 2002. All'alba del 4 aprile 1806 i funzionari del ministero delle Finanze si presentarono in quasi tutti i monasteri per inventariare gli effetti preziosi, «prendendo in requisizione li Quadri, le Carte, gl'Istromenti, e quanto altro s'attrovava negli Ar-

venivano fatte confluire nel deposito provvisoriamente istituito nella ex Scuola grande di San Giovanni Evangelista, mentre quelle di autori più prestigiosi e quelle provenienti da Palazzo Ducale venivano riposte nei locali della ex Commenda di Malta. Il compito della conservazione dei dipinti provenienti dalle istituzioni soppresse fu nuovamente affidato a Edwards<sup>12</sup>. Il secondo motivo fu la rifondazione dell'Accademia di belle arti nel 1807, e di conseguenza il problema di dotare la rinnovata istituzione di opere da esporsi in un museo<sup>13</sup>.

L'istituzione accademica funzionava regolarmente dal 1756 presso il cosiddetto Fonteghetto della Farina, dietro piazza San Marco; tuttavia, la completa rifondazione avvenuta nel 1807 sul modello delle Accademie di Milano e Bologna, entrambe rinnovate nel settembre 1803 dall'amministrazione francese, poneva in primo piano la struttura inadeguata e il personale insufficiente ereditato dall'istituto veneziano. Bisognava ora procedere alla nomina di insegnanti e conservatori, e istituire una scuola di nudo, una raccolta di gessi, una biblioteca, e una pinacoteca, per farne un organismo educativo moderno; infine, la sede doveva essere più ampia e più consona delle stanze nel vecchio Fonteghetto: si trovarono adatti gli edifici del soppresso convento dei Canonici lateranensi a Dorsoduro, e quelli dell'adiacente Scuola grande della Carità<sup>14</sup>.

Il principale problema posto dalla istituzione di una pinacoteca adeguata era la mancanza di opere adatte a farvi studiare gli allievi: erano ritenuti indispensabili sia esemplari eccelsi della scuola veneta sia – si pensava – altri capi d'opera di vari artisti italiani<sup>15</sup>. La vecchia Accademia settecentesca portava in dote un ristretto gruppo di quadri, per lo più di mano dei docenti che li avevano donati al momento di far parte del corpo accademico<sup>16</sup>, cui si era aggiunta come dotazione di base l'importante raccolta di calchi in gesso da sculture classiche di Filippo Farsetti (o almeno quanto ne restava dopo che gli eredi avevano venduto i pezzi migliori allo zar di Russia Paolo I nel 1800) acquistata dal

---

chivi, sigillando gli Archivi stessi, e così pure le librerie, non lasciando di fare nota delle Cibarie di prima necessità [...] come pure i vestiarî in comune», come scriveva il cancelliere patriarcale veneziano. Citato da Bertoli 2002, p. 117. Il decreto del 1810, in compenso, sopprimeva tutte le corporazioni religiose del Regno con qualche eccezione, proibendo gli abiti religiosi. Bertoli 2002, p. 56.

12 Spiazzi 1983.

13 Il decreto istitutivo è del 12 febbraio 1807. L'Accademia veneziana è espressamente «organizzata [...] ad imitazione delle due RR Accademie di Milano, e di Bologna»; all'articolo II, «Gli statuti e il piano disciplinare delle RR Accademie di Milano, e di Bologna pubblicati il 1. Settembre 1803, sono applicati all'Accademia di Venezia nelle proporzioni e colle massime portate dal presente decreto.» Contestualmente vengono eletti il segretario, i professori, il conservatore della galleria dei gessi Farsetti e delle opere del museo (entrambi i ruoli spettano a Edwards). Copia del decreto in Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (d'ora in poi ABAVe), *Atti*, b. 1, fasc. 1807, alla data. Il problema della dotazione di opere consone a un'istituzione accademica percorse con intensità i primi anni di vita dell'Accademia veneziana. Al riguardo si concesso rimandare a Cecchini, Manieri Elia 2010, e a Manieri Elia 2015.

14 Per la storia dell'Accademia si vedano Bassi 1941, Bassi 1978, Del Negro 2007, Del Negro 2016.

15 Per la questione, Cecchini, Manieri Elia 2010 e Manieri Elia 2016.

16 Al riguardo si veda Tosato 2015.

governo austriaco nel 1805<sup>17</sup>. Nella nota di consegna stesa da Edwards il 28 aprile 1807 con l'inventario della «Accademia vecchia», oltre a dipinti e incisioni (come la serie delle Loggie vaticane incise da Ottaviani e Volpato) di mano dei docenti accademici – dunque opere del secondo Settecento – venivano registrati anche pochi modelletti in creta degli allievi. Edwards rimarcava come questo patrimonio fosse assai poco consono «alla idea di una più decorosa ed utile galleria, nella quale si dovrebbe raccogliere come in epilogo il testo pratico e più istruttivo delle Belle Arti»<sup>18</sup>.

Sulla pinacoteca *in nuce* pesava inoltre – come del resto avveniva anche a Bologna, che se ne lamentava con il governo per bocca del suo presidente – la scarsità di pezzi significativi e di buona qualità, venendo limitata al rango di pinacoteca locale rispetto alla raccolta d'arte dell'accademia di Milano, che incamerava invece, come prima scelta delle opere indemaniate, i pezzi migliori. Tra 1806 e 1807 da Milano venivano richiesti elenchi dei quadri conservati nelle provincie «meritevoli di essere collocati nella Real Accademia di Brera»; e Edwards, come Delegato della Corona, consegnati nell'aprile del 1808 gli elenchi dei dipinti demaniali veneti, spediva a Brera dieci casse di opere selezionate da Andrea Appiani per la galleria; altri quadri furono spediti nel marzo del 1811<sup>19</sup>. Nel contempo, Edwards stilava un elenco di opere consegnate all'Accademia di Venezia per conoscenza del prefetto. Nella introduzione si metteva in luce il tema ricorrente di questi anni nei riguardi dei dipinti indemanati, ovvero quello della «loro preservazione migliore»<sup>20</sup>.

Fu con il mandato e l'iniziativa del secondo presidente della nuova accademia veneziana, il conte Leopoldo Cicognara, subentrato ad Alvise Pisani nel febbraio del 1808, che si impresse una direzione precisa all'identità delle raccolte accademiche veneziane<sup>21</sup>. E Cicognara contribuì in maniera determinante, nella sua multiforme attività culturale e critica dopo l'abbandono della partecipazione attiva al governo napoleonico, a formare l'indirizzo – di scuola e museo assieme, di luogo ideale per ricomporre l'unità artistica perduta – delle gallerie come argine al «disordine del gusto»<sup>22</sup>.

17 Per la raccolta Farsetti, Androsov 2009.

18 AABAVe, *Atti*, b. 1, fasc. 1807, alla data, minuta.

19 Sicoli 1992, pp. 62-68; Sicoli 2005, in particolare pp. 173-174.

20 ASVe, *Governo, Atti*, b. 1638, fasc. XXII 2/1, c. 1 (*Elenco ed illustrazioni delle pitture consegnate alla R. Accademia di Belle Arti in Venezia dal Delegato della Corona per la scelta degli oggetti spettanti all'Arti stesse*, febbraio 1811). Edwards proseguiva: «ben inteso che siccome questi dipinti non provengono da custodite gallerie, ne da gabinetti di appassionati amatori, ma furono tolti quasi sempre da locali mal difesi, e da mani per lo più negligenti, così non dee recar meraviglia se tutte abbisognano di qualche restauro». Altra copia, redatta il 26 febbraio 1878, si trova in Archivio Centrale dello Stato, Roma, *Ministero P.I., Direzione generale Belle arti*, Istituti di Belle arti 1860-1896, fasc. 18).

21 Su Leopoldo Cicognara (1767-1834) si veda Romanelli 1981; Romanelli 2002, pp. 947-950.

22 Bernabei 1986, pp. 398-401. Negli anni immediatamente successivi la presenza di Cicognara come presidente accademico fu inoltre estremamente importante non soltanto per agevolare i rapporti tra l'istituzione e l'apparato burocratico austriaco, il cui Governo – sempre sospettoso di ricadute nazionalistiche in qualsiasi attività corporativa – richiedeva l'autorizzazione dell'amministrazione centrale a Vienna per qualsiasi decisione, ma addirittura (almeno sino al 1822) per mantenerne l'autonomia come istituzio-

Il nuovo presidente dell'Accademia aspirava a una raccolta dotata di «saggi di più stili, e delle diverse scuole d'Italia,» da attuarsi anche con cambi tra le diverse istituzioni sul territorio del dominio francese, poiché i soli depositi veneziani non erano in grado di offrire un contributo «pari al bisogno d'un Accademia Reale»<sup>23</sup>: poco restava in essi, infatti, se si dovevano estrarre le opere migliori destinate alla pinacoteca di Brera e (dopo) quelle che avrebbero addobbato i palazzi reali, ovvero la villa Pisani di Stra e le nuove stanze nel Palazzo Reale a Venezia – la cosiddetta ala napoleonica, in faccia alla chiesa di San Marco, cui era stata sacrificata nel 1807 l'antica chiesa di San Geminiano e alcune arcate delle Procuratie vecchie<sup>24</sup>.

La questione del depauperamento del patrimonio artistico cittadino appare in questi anni oggetto di crescente interesse, come quella della tutela delle opere ancora esistenti nelle chiese e nei conventi superstiti (sarà creata nel 1818, in epoca nuovamente austriaca, una apposita Commissione per la tutela delle opere d'arte nelle chiese)<sup>25</sup>. Le raccolte accademiche si proponevano come ideale destinazione delle opere più importanti rimaste nei depositi dopo le selezioni, che al 20 marzo 1811 avevano sottratto 218 dipinti<sup>26</sup>; in questo modo si poteva dare agli allievi «un'idea della Veneta scuola», ed è proprio l'idea di una scuola «Veneta» a proporsi con sempre maggiore frequenza nel dibattito sulla formazione della pinacoteca, come sola strada ormai praticabile per le future Gallerie anziché quella inizialmente proposta di costruire un panorama artistico più ampio

---

ne artistica. Baumgartner 2013. Fu del resto a Cicognara che il governo austriaco si rivolse, durante le procedure di restituzione delle opere d'arte trafugate dai francesi, per indicare i luoghi dai quali le opere erano state prelevate nel 1797. Gabbrielli 2009, pp. 107-110.

23 AABAVe, *Atti*, b. 2, minuta 19 febbraio 1809, *Rapporto sullo stato attuale dell'Accademia Reale di Belle Arti stabilita in Venezia*; Moschini Marconi 1955, p. XI. Sulla questione dei cambi il direttore generale della pubblica istruzione del governo francese in Italia, Giovanni Scopoli, rispondeva negativamente da Milano, il 19 luglio 1809, ammettendo i soli cambi con le altre due accademie: «se si tratti di capi d'opera, o di pitture molto pregevoli da cambiarsi, non credo, che si possa risolvere in massima per una trattativa in proposito, giacché le scuole italiane son riputate superiori alle straniere per modo, che difficilmente il vantaggio sarebbe dal nostro lato. Sembra d'altronde, che convenga acquistare potendo, ma non forse alienare giammai i vari monumenti che si posseggono [...] Una trattativa di permuta potrebbe essere sempre vantaggiosa, e lodevole per un capo singolare di ottenere un raro quadro col sacrificio d'altro anche raro, ma che non facesse difetto alle nostre Gallerie. Quindi offrendosi l'occasione accennata potrebbe esservi luogo a bilanciare le condizioni di un cambio. Se poi si tratti di pitture meno rare di nostri autori, probabilmente non si potrebbero permutare, che con altre di poca rarità nelle scuole straniere; e l'utilità del confronto de' diversi stili, non sarebbe forse molta; d'altronde le mediocri ponno [sic] acquistarsi agevolmente, e trovarsi anche presso i particolari». AABAVe, *Atti*, b. 2, n. 247, alla data. Una relazione di Bernardino Corniani datata 21 marzo 1827 indirizzata alla direzione del Demanio rimarcava che l'assegnazione all'Accademia era una seconda scelta, e che vi erano ancora dipinti nel deposito all'ex Commenda di Malta che non erano ancora stati consegnati. ASVe, *Governo veneto, Sezione Camerale*, 1825-1830, fasc. V, n. 3/6; il documento è citato in Spiazzi 1983.

24 Per le vicende di piazza San Marco si veda Romanelli 1988, pp. 75-95.

25 Per la Commissione si veda Schiavon 2001.

26 AABAVe, *Atti*, b. 4, n. 452, inserto, *Scelta dei quadri per la R. Accademia di Venezia segnati tra quelli che rimangono nella raccolta appresso del Delegato*.

e più esteso geograficamente<sup>27</sup>. Ma come non secondaria intenzione emergeva anche la necessità di trasferirvi le opere che si trovavano ancora *in situ* e che erano tuttavia bisognose di migliore ricovero (e che avrebbero inoltre potuto arricchire le collezioni) dopo i provvedimenti di soppressione delle comunità monastiche e conventuali, e con l'avocazione dei rispettivi beni al Demanio. Sino al marzo del 1806, infatti, in Veneto non erano ancora state prese decisioni sulla sistemazione delle parrocchie cittadine e sulla loro diversa dotazione economica; i decreti di soppressione, tuttavia, abolivano anche l'intervento dei laici con le confraternite di devozione e le Scuole, che contribuivano sostanzialmente al mantenimento delle chiese sostenendo molte spese per il culto<sup>28</sup>. Il 18 giugno il convento dei Frari veniva ufficialmente consegnato al Demanio, e la chiesa consegnata alla parrocchia e a una fabbriceria<sup>29</sup>. I minori conventuali del vicino San Nicolò della Lattuga furono concentrati nella più grande comunità di Santa Maria dei Frari, che venne però abolita, con i suoi 40 religiosi, con il decreto del 1810<sup>30</sup>.

La «istruzione della gioventù» e i dipinti «meritevoli di conservazione» sono perciò i criteri che guidano in questi anni la scelta dei pezzi da esporre nella nuova pinacoteca<sup>31</sup>. Con questa logica nel giugno del 1812 Cicognara sollecitò Edwards a redigere un rapporto sulle pale d'altare nella chiesa di San Giobbe, in cattive condizioni di conservazione, e a studiare la possibilità di trasferire l'*Assunta* di Tiziano presso le Gallerie. Il 14 agosto il segretario Antonio Diedo scriveva al Prefetto Galvagna affinché si concedesse il denaro necessario allo stacco e trasporto delle pale di San Giobbe, ovvero la *Presentazione di Gesù al tempio* di Vittore Carpaccio e la *Madonna con Bambino, angeli musicanti e santi* di Giovanni Bellini (tuttora alle Gallerie dell'Accademia), «atte a servire di nobile corredo a questa Pinacoteca, e di ancor più utile insegnamento agli alunni.» In una seconda comunicazione Cicognara faceva menzione anche della pala di Tiziano ai Frari:

Non è di niente minor pregio dei quadri, di cui le tenni parola nel precedente Rapporto, la celebratissima tavola dell'Assunta esistente nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, una delle più ammirabili opere dell'insigne Tiziano. Meriterebbe questa per certo di venir tolta alla presente oscurità, e trasferita a miglior luce in questa R. Accademia per essere giudiziosamente risarcita, ed esposta poscia alla contemplazione di questi studenti della Pittura<sup>32</sup>.

27 Sulla genesi delle raccolte accademiche veneziane si veda Cecchini, Manieri Elia 2010 (da cui è tratta la citazione). La questione delle collezioni sembra confrontare, in questi anni, idee progettuali diverse, che tuttavia vengono limitate costantemente dalla disponibilità di opere sul suolo veneziano. Manieri Elia 2016.

28 Bertoli 2001, pp. 32-43; Pederzani 2002, p. 303.

29 Sartori 1986, p. 1954.

30 Bertoli 2002, pp. 67, 71, 74.

31 ASVe, *Prefettura dell'Adriatico*, Atti, b. 362, fasc. 7475, 3 settembre 1811, comunicazione del direttore generale della pubblica istruzione Giovanni Scopoli al prefetto dell'Adriatico.

32 ASVe, *Prefettura del dipartimento dell'Adriatico*, Atti, b. 433, fasc. 3, nn. 73 e 74, 14 agosto 1812.

A settembre si allegava un preventivo di spesa per la complessa rimozione: si doveva costruire una base su cui appoggiare la grande tavola e farla scorrere lateralmente sul lato posteriore dell'altare, dove sarebbe stata accolta da una impalcatura di legno «per tenerla in registro, e poi calarla in terra;» caricata in barca, alla Carità sarebbe stato necessario mediante un'altra impalcatura «sollevar la pala pesantissima» attraverso uno dei finestroni della facciata, cui erano stati staccati i telai e le inferriate, perché «la suddetta Tavola di Tiziano non potrebbe introdursi ne per le scale della suindicata Sala; né per alcuna delle porte conducenti negl'altri locali dell'Accademia.» Contestualmente alla rimozione sarebbe stata posta sull'altare maggiore ai Frari l'opera che avrebbe sostituito l'*Assunta*<sup>33</sup>.

La scelta era caduta su un'opera proveniente dalla soppressa chiesa veneziana di Santa Maria dei Servi, la *Assunzione della Vergine* di Giuseppe Porta, detto il Salviati [fig. 1]. Si era tenuto conto delle misure, ma si era posta particolare attenzione al soggetto:

e ciò non tanto perché questo è il soggetto dell'opera che si rimuove dal vecchio posto, ma perché tale è la dedicazione di quel tempio, che altrimenti resterebbe senza rappresentanza alcuna del suo titolare. A serbar quest'oggetto insieme con quelli delle dimensioni necessarie, della forma superiormente arcuata, delle grandiose figure proporzionate all'ampiezza di quel locale, e di un grado sufficiente di merito, si tien per certo che non vi sia tela più opportuna della Pala maggiore tuttavia esistente nella soppressa Chiesa de P.P. Serviti; lavoro non sublime di Giuseppe Porta, ma però pregevole quanto basta, e di buona comparsa.

Così riferiva Pietro Edwards al prefetto Serbelloni il 19 settembre 1812, ricordando anche il restauro «superficiale» cui doveva essere sottoposta comunque la tela di Salviati<sup>34</sup>.

Il permesso venne concesso nel gennaio del 1813. Il ministro per il Culto, tuttavia, a febbraio scriveva da Milano al prefetto ponendo la condizione che i dipinti avrebbero potuto essere trasferiti solo se i fabbricieri delle rispettive chiese non avessero trovato i mezzi per restaurarli da sé, senza toglierli dalle spese di ordinaria manutenzione (cosa in verità abbastanza irrealizzabile, date le difficili condizioni economiche in cui si venivano a trovare le fabbricerie), e solo a condizione che le opere venissero sostituite a spese dell'Accademia da «altri quadri di buon pennello colle loro cornici in quanto ne bisogna»<sup>35</sup>.

Le pale giunsero da San Giobbe e dai Frari alla pinacoteca nel corso del 1816<sup>36</sup>.

La grande tavola con l'*Assunzione di Maria*, commissionata a Tiziano nel 1516, era

33 AABAVE, *Atti*, b. 5, n. 79 allegato, con altra copia in b. 8, fasc. 53.

34 ASVe, *Direzione dipartimentale del Demanio, Buste Edwards*, b. 2, minuta, alla data.

35 ASVe, *Prefettura del dipartimento dell'Adriatico, Atti*, b. 526, n. 966, 25 febbraio 1813, e n. 1215, 15 febbraio 1813.

36 Nepi Scirè 2005, p. 145.

stata inaugurata sull'altare maggiore della chiesa francescana il 19 maggio 1518, e aveva goduto da allora di risonanza «clamorosa.<sup>37</sup>» Sin dall'inizio se ne registravano tuttavia le condizioni di difficile visibilità, alle spalle dei luminosi finestroni dell'abside. Giorgio Vasari, che è a Venezia nel 1566, annota che il dipinto si vede poco; si devono ipotizzare condizioni non buone di conservazione se a metà Seicento Marco Boschini scriveva di una figura dell'apostolo Pietro completamente «scrostata» (sarà risarcita da Lattanzio Querena)<sup>38</sup>. Anton Maria Zanetti descriveva la pala come «una delle maggiori opere di Tiziano» nonostante il «lume contrario» e il «fosco velo, con cui il tempo ingombrò questa pittura» impedendo di apprezzarla in pieno<sup>39</sup>. E nella sua *Guida per la città di Venezia* edita nel 1815, l'abate Giannantonio Moschini ricordava appunto la pala scura e in cattive condizioni di luce per l'osservatore: Tiziano la «dipinse di gran carattere, con teste bellissime, sicchè deesi piangere sì veramente e dell'oscuro velo, di che ingombrolla il tempo, e del lume che le è contrario.<sup>40</sup>»

Nel maggio del 1815, lo stesso anno di edizione della *Guida* di Moschini, Cicognara, di nuovo unendo i destini di queste celebri opere, scriveva al governo – ora austriaco – che avrebbe proceduto alla rimozione da San Giobbe delle pale di Bellini e Carpaccio, se fossero stati concessi i fondi promessi. E ricordava anche di seguire da vicino la causa

di un altro insigne monumento d'arte, che ha sofferto e soffre un lagrimevole pregiudizio



1. Giuseppe Porta detto Salviate, *Assunzione*, 1555-1560, Venezia, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

37 Gentili 2012 (con bibliografia precedente), pp. 99-100. Sulla pala si veda anche Humfrey 2007, p. 93; Pallucchini 1969, I, pp. 45-47.

38 Le citazioni si trovano in Cavalcaselle, Crowe 1877, p. 189 nota, e Valcanover 1990.

39 Zanetti 1771, p. 110.

40 Moschini 1815, vol. 2, p. 183.

per la poca cura ond'è custodito. È desso la tavola di Tiziano esistente nella Chiesa di S. Maria dei Frari, opera veramente distinta, e la più preziosa forse che sia in Venezia alla cui difesa non manca che la concessione dei mezzi da me invocati per trasferirla in quest'Accademia, o in qualunque altro pubblico luogo, ove possa degnamente figurare, ed essere meglio gustata<sup>41</sup>.

L'*Assunta*, rimarcava di nuovo Leopoldo Cicognara al governo qualche settimana più tardi, e forse esagerando la reale situazione conservativa dell'opera ancora *in situ* per perorare la propria causa,

minaccia gravissimi danni, ed è anche inferiormente abbruciata dalle candele del maggior altare ove fu finora mal custodita, per la qual tavola venne già proposta una sostituzione nobilissima e opportunissima di altro gran quadro dello stesso soggetto, di quasi identica misura, e di pennello assai distinto.

Proponeva di esporre il dipinto, in via provvisoria («provvisionalmente»),

nel prospetto della Sala d'esposizione a quest'Accademia, e ciò per due ragioni. Primo perché di facile accesso e trasporto per ampio luogo tratandosi [sic] di gran tavola a cui è uopo, come ad ogni antica pittura, dar poco sentimento; in secondo luogo perché non sarebbe inopportuno che il pubblico in occasione della pubblica esposizione che succede in agosto, vedesse ora da vicino l'enormità dei danni di questa sublime opera, e rilevasse così giustificati i motivi di risarcirla, impedirne l'ultimo guasto, e portarla a quel favorevole punto di luce che non ha mai goduto<sup>42</sup>.

Il governo senza indugio permetteva lo stacco dell'*Assunta* e i fondi necessari alla spesa; il consigliere Goess tuttavia riteneva opportuno ricevere prima l'assenso del parroco e dei fabbricieri dei Frari, «a salvezza dei riguardi» ad essi dovuti<sup>43</sup>. Le soppressioni e le incamerazioni dei beni ecclesiastici avevano del resto suscitato malcontenti e proteste popolari in epoca napoleonica. Il 26 luglio 1815 si tenne una riunione cui parteciparono il facente funzioni di prefetto Niccolò Vendramin Calergi, il parroco Pietro Pernion, Antonio Allegri in rappresentanza dei fabbricieri, e Cicognara. La parrocchia acconsentì al trasferimento dell'*Assunta*, purchè il dipinto rimanesse di proprietà della chiesa. In questa occasione Cicognara, con una certa delicatezza, fece presenti le cattive condizioni di luce che non permettevano di ammirare adeguatamente l'opera. Nella minuta del verbale si specificava come fosse importante la collocazione del dipinto «in

41 Sartori 1986, II, p. 1954; ASVe, *Governo veneto, Atti*, b. 252, fasc. 2/16, n. 17819/1383, seduta del 26 maggio 1815.

42 ASABA, *Atti*, b. 8, fasc. 53, promemoria inserto in una nota n. 36, 5 giugno 1815.

43 ASABA, *Atti*, b. 8, n. 19831/1511 e ASVe, *Governo veneto, Atti*, b. 252, fasc. 2/16, stesso numero, seduta del 16 giugno 1815.



situazione, ove potesse vedersi, e disegnarsi, e per ottenere quella giusta ammirazione, a cui ha diritto, e per poter anche servire di modello ai [sic] studiosi», e che – convenivano i partecipanti – «il preziosissimo quadro di cui si tratta, esistendo nella situazione attuale era per fatto tolto all'ammirazione generale, ed all'utile osservazione degli artisti, e degli intelligenti», e che solo per questo motivo l'Assunta non aveva raggiunto la celebrità di altri dipinti di Tiziano «forse di minor pregio, e certo di minor grandezza.<sup>44</sup>» L'autorizzazione ufficiale seguiva il 25 agosto 1815<sup>45</sup>.

L'Assunta di Giuseppe Porta Salviati era stata assegnata nel 1811 alla dotazione delle costituende Gallerie accademiche<sup>46</sup>. La nuova destinazione sull'altare maggiore di Santa Maria dei Frari comportava un intervento di restauro e di adattamento alle nuove misure della cornice (si rese necessario allargare la tela, in particolare sul margine inferiore). L'intervento fu assegnato ad Antonio Florian, pittore-restauratore che collaborò a più riprese con l'Accademia e con la Commissione provinciale di belle arti<sup>47</sup>. L'intervento sulla tela di Porta fu meticolosamente specificato da Pietro Edwards nel contratto di commissione con Florian, che non proveniva dal vivaio del laboratorio veneto ai Santi Giovanni e Paolo, né era stato educato al metodo di restauro di Edwards. Era perciò ragionevole che l'anziano conservatore della costituenda pinacoteca richiedesse al restauratore di seguire i propri metodi nelle procedure e nei materiali utilizzati, tanto più che Edwards si trovò altre volte in disaccordo con Leopoldo Cicognara per l'assegnazione dei restauri; d'altra parte, a lui spettava il restauro delle opere in vista dell'apertura delle sale espositive, prevista per l'agosto del 1817, ma il presidente dell'Accademia per assicurarsi un maggior numero di opere in buono stato affidò gli incarichi anche ad altri

44 Si conveniva inoltre: «Che in causa appunto della località priva di luce, in cui era situato, era avvenuto, che nel servizio dell'altare usando minor cautela di quella, ch'era necessaria, si lasciassero cadere delle torcie sopra di esso, ch'effettivamente lo danneggiarono. Che sentimento di patrio decoro, e desiderio di pubblica utilità consigliavano a donarlo per così dire alla luce, ponendolo in luogo ove potesse ammirarsi, e venir imitato, disegnato, ed inciso. Che finalmente il toglierlo dalla Chiesa dei Frari per un oggetto tanto interessante, marcandolo però come appartenente alla stessa, non feriva alcun riguardo, tanto più che per l'oggetto del Culto se ne sostituiva uno d'identico soggetto. Dichiararono [il parroco e il fabbricere], che qualora piacesse al Cesareo Governo di por in luce questo Tesoro dell'Arte, semprechè non fosse tolto a Venezia, e semprechè portasse la denominazione dell'Assunta del Tiziano dei Frari non avevano che opporre alla sostituzione dell'altro quadro di Giuseppe Porta, instando però, che con atto solenne da rimanere negli atti della Chiesa dichiarasse l'oggetto, e le discipline, sotto le quali si il Parroco, che li Fabbricieri chiamati per ordine del Cesareo Governo a liberamente esporre il proprio pensiero, aderivano il progettato cambio.» ASVe, *Governo veneto, Atti*, b. 252, fasc. 2/16, n. 29375, minute delle comunicazioni.

45 Ibidem.

46 Boschini 2012.

47 Su Florian si veda Mocci 1997. Florian intervenne negli anni seguenti su molte opere della pinacoteca e di varie chiese. In una informazione di Cicognara al governo datata 9 giugno 1818 sui migliori restauratori attivi a Venezia si nominano soltanto Florian e Giuseppe Baldassini, di cui si parlerà a breve. ABAVe, *Atti*, b. 11, n. 64. Sulla cornice dell'Assunta di Tiziano si veda invece Buonanno 2015.

restauratori<sup>48</sup>. Vale la pena segnalare che il restauro dell'*Assunzione* di Giuseppe Porta Salviati ad opera di Antonio Florian fu per errore confuso come un intervento di Florian sull'*Assunta* di Tiziano da parte di una studiosa inglese, Mary Merrifield, che ebbe modo di studiare i documenti in possesso del figlio di Pietro Edwards, Giovanni O'Kelles<sup>49</sup>.

48 Perusini 2001, p. 109 e pp. 123-124 (Perusini ritiene però che il contratto con Florian si riferisca all'*Assunta* tizianesca). Il contratto di restauro della tela di Giuseppe Porta con Antonio Florian si trova in AABAVe, *Atti*, b. 10, fasc. «Anno 1817», 21 febbraio 1816, e la minuta delle spese e materiali in ibidem, n. 6, 2 aprile 1816.

49 Merrifield (ed.) 1849, vol. II, in nota 1 a pp. 876-877 si dimostra abbastanza critica nei confronti degli interventi di restauro operati in una serie di quadri: «Among the pictures restored in this hasty manner was the Assumption of the Virgin by Titian, formerly in the church of the Frari, but now in the Gallery of the Academy. I saw the contract for the restoration of this picture among the papers of Sig. Pietro Edwards. It was made between Sig. Edwards, as Director of the Restorations, and Sig. Floriani, by whom the picture was restored. It contained the following stipulations: "The above-mentioned restorations shall be made upon a ground of gesso, tempered with weak 'colla di ritagli'; and the parts to be repainted, as well as the indispensable reparation of portions of the old colour, shall be executed with varnish, the use of oil being absolutely excluded; and for this purpose Sig. Edwards shall supply eight pounds of varnish, which shall be delivered into the charge of Sig. Floriani." The date of this document was the 21st of February, 1816. From the bills of expenses which accompanied it, I ascertained that the varnish supplied by Edwards consisted of 'acqua di ragia' and 'mastic [note: According to Sig. Edwards, the best proportions for making this varnish are 1 ½ oz. of spirit of turpentine to 1 oz. of mastic]; that the paste used for lining the picture was composed of flour paste, Flanders glue, and ox-gall. The use of the latter ingredient was to preserve the paste from the attacks of insects.» La copia del contratto stipulato tra Edwards e Florian si trova, di mano di Edwards, inserita in una minuta del 10 gennaio 1817 con il numero 6 ed è stata citata nella nota precedente. Il «Trassunto delle spese occorre per l'ingrandimento, e ristauro della Pittura di Giuseppe Porta rappresentante l'assunzione di M.a V.ne al Cielo, sostituita alla gran tavola di Tiziano esprime il soggetto medesimo» riporta la nota dei materiali e delle spese sostenute dal restauratore e rimborsate da Edwards che se n'era tenuto debita nota: «2 aprile 1816 Per fiele di bue occorrente alla foderatura della Pala, e spedizione di un uomo per acquistarlo al macello / 3 aprile Per libbre 12 di fior di farina a c.mi 38, e libbre 1 colla tedesca a c.mi 60, tutto per far colle / Per far lavare ed aggiustare il terrazzo dove si deve fare la foderatura L. 1:75, e L. 2 per oglio di lino / Per due spugne con cui distender le colle, ed altri usi / 4 aprile: Per una seconda untatura di terrazzo, oglio di lino ½ libbra / Per carta ogliata da coprir le giunte, e i ripezzi di detta pittura / 3 luglio: Per un vaso di vetro in cui far le vernici: resterà per servizio pubblico in altre occasioni, se non si spezza / Per acqua di ragia con cui far Vernici, libbre 8, a c.mi 90, presa in due volte / Per la macinatura dei mastici, e per l'assistenza continua di un uomo alla manipolazione della vernice, onde mantenersi lo stesso grado di fuoco, ed impedire gli accendimenti pericolosi di essa / Per consumo di legna e carbone per le sudette vernici, e per far le colle dette di sopra: si pone per approssimazione [...] 3 maggio: Per levar il quadro dal sabbione, assicurarlo, cucir a seta le giunte per unirle alla fodera, purgarlo della sabbia attaccata alle colle, spesa di uomini, seta e aghi [...]». La grande tela del Salviati era stata trasportata, dal deposito presso la Commenda di Malta, all'Accademia per le operazioni di restauro. La coincidenza delle procedure e dei materiali citati da Mary Merrifield come ascrivibili alle operazioni di restauro condotte sulla pala di Tiziano, e le prescrizioni da seguirsi sulla tela del Salviati, sono evidenti dal contratto redatto tra Edwards e Florian il 21 febbraio 1816 (la cui copia si trova anch'essa in AABAVe, *Atti*, b. 10, fasc. «Anno 1817»): «Primo. Saranno dal signor Edwards pagate tutte le spese per contratelajo, tela per fodera, e per giunte, cuciture, colle, ed assistenze manuali per la foderatura, e calcatura del Quadro; carte ogliate, untamenti del terrazzo, stacco del contratelajo, telajo stabile, e distendimento nuovo del quadro sopra di tal telajo; trasporto di ogni cosa dal locale del lavoro, palco per il lavoro stesso; e finalmente trasporto e collocamento nella Chiesa

Giovanni tentò a più riprese ma senza successo di subentrare al posto del padre come conservatore e restauratore delle raccolte accademiche; si mantenne sempre molto critico nei confronti delle metodologie di restauro adottate all'Accademia dopo la morte del padre, esprimendo queste opinioni in un memoriale, che rimase manoscritto negli archivi dell'istituzione. La studiosa inglese riportò e tradusse nel suo libro, edito nel 1849, il contratto con Florian per il restauro della *Assunzione* di Porta riferendolo bensì all'*Assunta* di Tiziano, non sappiamo se indotta all'equivoco da Giovanni O'Kelles<sup>50</sup>. Il fraintendimento di Merrifield verrà ripreso dagli studiosi successivi.

Mentre si dava avvio al restauro dell'*Assunzione* di Giuseppe Porta Salvati venivano redatti anche i preventivi per lo stacco e il trasporto dell'*Assunta*. Il 9 ottobre 1816 Pietro Edwards, ancora in qualità di conservatore dei depositi e di economo dell'Accademia, redigeva un contratto con l'imprenditore Pietro Rossi per procedere alla complicata operazione. Quest'ultimo scelse lo stesso Antonio Florian come perito di parte, alla cui presenza si prese nota delle condizioni materiali del dipinto; il 16 ottobre, Cicognara avvertì il parroco e i fabbricieri dei Frari che il restauro della tela di Giuseppe Porta era terminato, e che si poteva procedere allo stacco e alla sostituzione dell'*Assunta*<sup>51</sup>. L'operazione si concluse entro il 23 ottobre, poiché in questa data Cicognara (assente da Venezia) esprimeva per lettera ad Antonio Diedo tutta la propria contentezza: «Io mi muojo dalla voglia di vederla compitamente detersa [...] e sono persuaso, che questa contribuirà a porre in ultimo onore il grande artefice, forse più d'ogni altra opera sua.<sup>52</sup>» In attesa che si completasse il paranco con cui issarla sino alla sala di esposizione (l'antica sala capitolare della Scuola della Carità) per l'ultimo finestrone, la pala veniva depositata al pianterreno, nel vestibolo dei locali adibiti a scuola di ornato.

Ricoverata l'*Assunta* all'Accademia, si doveva procedere ora al suo restauro. Il 20 dicembre si proponeva al governo per l'approvazione il nome di Giuseppe Baldassini (o

---

dei Frari, alle quali cose tutte però dovrà il signor Floriani accudire personalmente a fine di far eseguirle anche le suddette manualità secondo i di lui proprj metodi; nel mentrecchè per quanto riguarda le altre operazioni relative al ristauro del dipinto vecchio, ed all'accompagnamento delle parti aggiunte si adatterà alla sopravveglianza e direzione del signor Edwards sudetto. / Secondo. Le suddette aggiunte dovranno essere apparecchiate a gesso diluito con colla dolce di ritaglji; ed il dipingimento delle aggiunte suddette, non che le indispensabili mende del color vecchio dovranno eseguirsi a vernice scuso assolutamente l'uso dell'oglio; per lo che saranno somministrate dal signor Edwards libbre otto sottili di vernice alla cui preparazione accudirà lo stesso signor Floriani. / Terzo. Tutte le acque mordenti, spese per stuccature, colori, pennelli, assistenze di servizio ed ogn'altra cosa qualunque non espressa qui sopra, resteranno a peso del signor Floriani, e comprese nella di lui ricompensa come qui appresso. [...].»

50 Merrifield (ed.) 1849, vol. II, pp. 876-877. Una nota informativa su Giovanni O'Kelles, definito «versatissimo nelle più astruse dottrine relative alle Arti belle» ma dotato altresì di un carattere molto difficile, si trova in ASVe, *Governo veneto*, Atti, b. 5668, fasc. LXX 6/1, 5 marzo 1838, inserita nel n. 47653. Sul figlio di Edwards, e soprattutto sulla sua lunga memoria riguardante le belle arti a Venezia, si veda Mazzaferro 2015.

51 ASABA, Atti, b. 9, n. 105, 16 ottobre 1816, e b. 10, fasc. «Atti 1817,» inserto in minuta 10 gennaio 1817.

52 Citata in Beltrame 1852, p. 87, n. 42.

Baldissini), figlio di uno stretto collaboratore di Edwards ai tempi del laboratorio ai Santi Giovanni e Paolo, Nicolò. Anche Giuseppe tuttavia aveva sin da giovane collaborato da vicino con il responsabile dei depositi, coadiuvandolo nell'azione di recupero delle opere al tempo delle soppressioni. E, come Florian, cominciava ad intervenire anche nel restauro conservativo di quelle opere nelle chiese per le quali si riuscivano a racimolare i fondi necessari (si arriverà ad una dotazione annuale disposta dal governo austriaco):

Tutte le pitture deposte nell'Accademia, e più particolarmente quelle che sono di recente provenute da alcune Chiese, ove minacciavano l'estremo deperimento, trovansi in grado di abbisognare dell'istantaneo soccorso della mano più esperta che le ridoni alla primitiva freschezza. Il signor Baldassini, sebbene attempato, viene giudicato dal pubblico consenso, e dal voto Accademico il più abile professore nel penoso, lento, e difficil mestiere del ristauo. Dovrebbe quindi [...] cominciare dal richiamare alla vita il più magnifico dei quadri di Tiziano esistenti in Venezia traslocato dall'oscura chiesa de' Frari, rappresentante l'Assunta. [...] Giunta la primavera si porrebbe mano all'Assunta, il cui lavoro ci condurrebbe sino all'Agosto: e nel restante dell'anno si potrebbero risarcire li due quadri del Bellino, e del Carpaccio che stavano a San Giobbe<sup>53</sup>.

Il governo accordò l'incarico il 27 dicembre successivo a Baldassini, «di conosciuta non comune capacità.» Il contratto fu redatto il primo maggio 1817. Il restauratore si assumeva l'incarico, da compiere in quattro mesi, per centoquaranta zecchini; acconsentiva inoltre, per questa «importantissima operazione», ad accogliere come collaboratori su proposta dell'Accademia i pittori Teodoro Matteini, Lattanzio Querena e Bernardino Corniani (che sarebbe subentrato a Pietro Edwards come conservatore delle gallerie accademiche), «onde proceder con essi di opportuno concerto in tutto ciò che in corso di opera potesse divenire soggetto di dubbiezza, o potesse dar luogo ad amichevoli discussioni per la migliore riuscita di sì impegnante lavoro.<sup>54</sup>»

Il restauro venne eseguito entro il termine. La pala fu sistemata tra le due porte del fondo, come illustra bene il dipinto di Giuseppe Borsato con la *Commemorazione di Canova* (1824) [fig. 2], e in questa sistemazione rimase, con qualche adattamento, per tutto il tempo della sua permanenza in museo. Il 10 agosto 1817 Leopoldo Cicognara, in occasione della consegna dei premi agli alunni meritevoli, davanti al pubblico elogiava «quel prodigioso monumento come se diradato l'oscurissimo velo che lo toglieva alla pubblica vista, comparisse alla luce escito in quest'oggi dall'officina del Vecellio<sup>55</sup>» ma già nel maggio 1817 Cicognara scriveva all'amico Antonio Canova: «Vedrete [all'Accademia] un salone immenso di grandissime opere antiche, e ardisco crederlo il più bello che vi sia in Europa. L'Assunta dei Frari vi primeggia [...] è il solo quadro da contrapporre alla

53 ASABA, *Atti*, b. 9, n. 130 e n. 158, e ASVe, *Governo veneto, Atti*, b. 719, fasc. XXVI/77, n. 3, inserta, 20 dicembre 1816. Baldassini restaurò anche la pala di San Giobbe. AABAVe, *Atti*, b. 10, 1 settembre 1817.

54 ASABA, *Atti*, b. 17, inserto nel n. 109, 1 maggio 1817.

55 *Discorsi* 1817, p. 11.



2. Giuseppe Borsato, *Leopoldo Cicognara recita l'orazione funebre davanti alla salma di Canova all'Accademia di Venezia*, 1824, Venezia, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna.

*Trasfigurazione* [di Raffaello], se non che io, povero diavolo, lo vedo più bello.<sup>56</sup>»

Da questo momento l'*Assunta* divenne una delle principali attrazioni delle Gallerie accademiche veneziane. L'edizione francese del 1819 della guida di Moschini descriveva il dipinto come la prima cosa da vedere nella sala di esposizione: «1. L'Assomption de la Vierge, de *Titien Vesellio*. [sic] On lit dans le livre du chevalier Majer [...] tout ce que l'on peut dire de ce grand tableau, dont le mérite surprendrait l'homme le plus stupide de la Béotie.<sup>57</sup>» E qualche anno più tardi, nel 1834, Francesco Zanotto rendeva conto dell'immediato successo del dipinto esposto:

da tutte parti pervennero insigni artisti a ritrarla. Il dolce amico nostro, non ha molto rapito da cruda morte, Francesco Sabatelli, la dipingeva per ordine del gran duca di Toscana, e quella sua copia risplende nelle gallerie di esso monarca. L'imperador delle Russie, solerte protettore delle Arti Belle, e il re d'Inghilterra inviarono qui pur essi valenti

<sup>56</sup> Citato in Valcanover 1990, p. 172.

<sup>57</sup> Moschini 1819, p. 333.

operatori a levarne copia, ed il primo anche di tutta sua colossale grandezza. Teodoro Matteini, già professore di questa Accademia, Toschi, e cent'altri la disegnarono; Natale Schiavoni, Nardello, Viviani, Bordignon, Dalla Bruna la incisero. Dusi la tradusse in disegno di grandi dimensioni, che fu poi litografato e reso di pubblico diritto dalla Veneto Stabilimento di C. Gaspari, ed è compresa nell'Opera de' quaranta quadri della Scuola Veneziana, che pur si dà fuori dalla medesima premiata Litografia<sup>58</sup>.

Circondato da attenzioni e premure, il grande dipinto rimase in museo per un intero secolo. Sarebbe partito definitivamente il 12 marzo 1917 per essere ricoverato a Cremona (ripartendo nel marzo 1918 per Pisa) su forte pressione dell'allora conservatore delle raccolte, Gino Fogolari. L'*Assunta*, assicurata in una cassa speciale, coperta di sacchi di sabbia<sup>59</sup>, compiva un viaggio via fiume con gran corteo di popolo lungo il tragitto<sup>60</sup>. Un vasto movimento di opinione precedente alla prima guerra mondiale ne richiedeva il ricollocamento in chiesa, e alla fine delle ostilità il consiglio comunale, nel maggio del 1919, faceva pressione perché al ritorno da Pisa la pala ritornasse in chiesa (ma se ne parla altrove in questo volume). La commissione provinciale ai monumenti dava parere positivo (così come, ancora, anche per le tre pale di San Giobbe che invece sarebbero rimaste in museo) e la sera del 6 dicembre 1919 un convoglio speciale partiva alla volta di Venezia con l'*Assunta* a bordo. L'inaugurazione della ritrovata tavola sull'altare originario avrebbe avuto luogo con una cerimonia solenne nel marzo successivo, dopo che il 20 dello stesso mese la pala era stata ricollocata entro la propria cornice marmorea.

---

58 Zanotto 1834, *Assunta*, nota 37, senza indicazione di pagina.

59 Archivio centrale dello Stato (Roma), Direzione Generale antichità e belle arti, *Divisione 1, 1908-1924*, b. 1552, fasc. «Assunta.»

60 Nezzo 2008, p. 119, n. 17; Franchi 2010, pp. 58 e *passim*.



3. Antonio Viviani, *Assunta*, da Francesco Zanotto, *Pinacoteca della I.R. Accademia*, incisione. Venezia, Antonelli 1834 (per gentile concessione della *Fondazione Querini Stampalia Onlus*, Venezia).