

Fondazione
1563

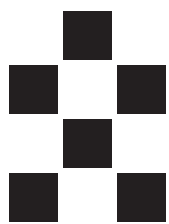
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

BRUNO CARABELLESE

La fortuna americana
del Barocco fiorentino

Ricerca, collezionismo e attività espositiva
tra Italia e Stati Uniti (1965-1975)





Fondazione
1563

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

**XI – QUALE BAROCCO? FORTUNA DEL BAROCCO NELLE COLLEZIONI
E NEGLI ALLESTIMENTI DEI MUSEI EUROPEI E AMERICANI
NEL CORSO DEL NOVECENTO**

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

T: +39 011 15630569 – F: +39 011 15630576 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2021-2023

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Consiglieri: Dott.ssa Luisa Papotti, Dott. Stefano Benedetto, Prof. Béla Kapossy

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Direzione Scientifica: Prof.ssa Michela di Macco

Borse di Alti Studi 2023

Tema del Bando 2023: *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*

Coordinamento scientifico: Prof.ssa Maria Beatrice Failla

Assegnatari: Bruno Carabellese, Antonio Cipullo, Sara Concilio, Bella Takushinova

Cura editoriale 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808570

11.1 Bruno Carabellese, *La fortuna americana del Barocco fiorentino. Ricerca, collezionismo e attività espositiva tra Italia e Stati Uniti (1965-1975)*

© 2025 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2023 – XI EDIZIONE

Con la pubblicazione degli esiti delle borse di Alti Studi sul Barocco per l'anno 2023, che qui si presentano, si completa – all'interno della Collana digitale Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco (ASECB) – il percorso dedicato al progetto di ricerca *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*.

Avviato nel 2021 e coordinato scientificamente dalla professoressa Maria Beatrice Failla (Università degli Studi di Torino), *Quale Barocco?* si colloca nel quadro del consolidato Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563, attivo dal 2012, rappresentandone una declinazione pienamente coerente con le direttrici già esplorate – come il ruolo delle esposizioni, dei musei e delle figure di critici e intellettuali quali chiavi interpretative – e al contempo introducendo un approccio innovativo, fondato su una definizione puntuale del campo di studio, dedicato alla fortuna del Barocco nel XX secolo, e su un impianto progettuale pluriennale, che ne ha garantito continuità e profondità.

Per le borse bandite nel 2023, la domanda di ricerca riproposta dalle due edizioni precedenti ha guidato le studiose e gli studiosi verso indagini di ampio respiro, capaci di intrecciare cronologie e geografie complesse, in un dialogo costante tra Europa, Stati Uniti, per spingersi fino in Russia. Le ricerche hanno affrontato temi che spaziano dalla ricezione critica delle opere alle trasformazioni degli ordinamenti museali, dalla storia delle esposizioni alle dinamiche del collezionismo e del mercato internazionale, dall'esame della letteratura scientifica al ruolo del restauro nella fruizione e nella ridefinizione del gusto.

Su queste direttrici le borsiste e i borsisti del 2023 hanno lavorato con rigore, dedizione e spirito di iniziativa, mettendo in luce nuove prospettive, dati inediti e interpretazioni in grado di arricchire il quadro delineato nel corso del progetto *Quale Barocco?*. I risultati presentati non costituiscono soltanto l'esito dell'ultima edizione delle borse, ma segnano la conclusione di un ciclo di ricerche che, pur nella diversità degli approcci, si configura come un corpus coerente e unitario.

La Fondazione 1563 rivolge un sentito ringraziamento alle borsiste, ai borsisti e alla coordinatrice scientifica per il contributo apportato al progresso degli studi sull'età e la cultura del Barocco e per aver consolidato, attraverso questo percorso, un modello virtuoso di formazione avanzata, collaborazione accademica e produzione di conoscenza. Ci auguriamo che questi saggi rappresentino non solo un traguardo significativo, ma anche un punto di avvio per ulteriori riflessioni e per il proseguimento delle carriere delle ricercatrici e dei ricercatori che la Fondazione ha avuto il piacere di sostenere.

Il Presidente
Piero Gastaldo

BRUNO CARABELLESE

La fortuna americana
del Barocco fiorentino

Ricerca, collezionismo e attività espositiva
tra Italia e Stati Uniti (1965-1975)

Prefazione

MARIA BEATRICE FAILLA



Formatosi a Siena e addottoratosi a Firenze, Bruno Carabellese ha finora concentrato i suoi studi su momenti della storia dell'arte e della cultura italiana del Seicento. Oltre al Barocco romano, a cui ha dedicato la tesi dottorale approfondendo la figura di papa Alessandro VII Chigi, ha esplorato anche il contesto meridionale, in occasione della tesi magistrale e durante un successivo periodo di ricerca in Basilicata. Per la Fondazione 1563, ha ampliato tali interessi anche alla fortuna novecentesca dell'arte barocca, e in particolare di quella fiorentina.

SOMMARIO

IX	Prefazione di Maria Beatrice Failla
1	La fortuna americana del Barocco fiorentino. Ricerca, collezionismo e attività espositiva tra Italia e Stati Uniti (1965-1975)
3	Introduzione
9	1. New York 1969
9	1.1. Il contesto della mostra del 1969
13	1.2. Detroit 1965
26	1.3. <i>Florentine Baroque Art from American Collections</i>
30	1.4. L' <i>Introduzione</i> di Hibbard
36	1.5. Ficherelli-Vermeer
39	1.6. Le opere del Barocco fiorentino nella collezione Kress
43	2. New York e Cleveland 1971
43	2.1. <i>Italian Paintings. Florentine school</i>
45	2.2. <i>Florence and the Arts. Five Centuries of Patronage</i>
49	2. Detroit-Firenze 1974
49	3.1. Il comitato organizzatore
51	3.2. Andrzej (Andrew) Stanisław Ciechanowiecki (1924-2015)
54	3.3. Il 'concetto' della mostra
63	3.4. La difficile organizzazione della mostra fiorentina
66	3.5. I saggi introduttivi di Acton e Lankheit
70	3.6. La scultura
75	3.7. La pittura
80	3.8. Le arti decorative
83	3.9. I due allestimenti
86	3.10. Il <i>Symposium</i> sul Tardo Barocco fiorentino
95	Conclusioni
99	Bibliografia
133	Immagini

Prefazione

Con questa ricerca dedicata alla fortuna americana del Barocco fiorentino tanto i confini cronologici che i puntelli metodologici del progetto *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento* conoscono una nuova apertura e la storiografia sulla ricezione della cultura figurativa del Sei e Settecento si arricchisce di nuove e fondamentali riflessioni.

Il volume di Bruno Carabellese si inserisce nel nuovo corso di monografie nell'ambito del Programma Barocco della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura. Il progetto *Quale Barocco?* da me ideato nel 2021 e conclusosi nel 2025, intendeva incentrarsi sulla riscoperta di alcune delle sfaccettature della rivalutazione della cultura figurativa del Sei e Settecento nel corso del XX secolo con l'angolo prospettico dell'analisi dei confronti e degli accostamenti sulle pareti delle sale dei musei e delle esposizioni temporanee che hanno determinato il sedimentarsi di nuove assuefazioni visive sulla produzione artistica dell'età barocca. Il tentativo era quello di rincorrere una visione che tenesse conto dei percorsi della critica, della letteratura artistica, delle prospettive culturali, ma nello stesso tempo partisse dagli inneschi visivi generati da nuovi e vertiginosi accostamenti di opere d'arte che nel corso del Novecento conoscono una nuova temperie di sguardi che vi si appoggiano facendo scaturire nuove riflessioni sul Barocco inteso come motore di modernità.

Identificato il campo semantico del progetto intorno alla cultura museologica e al ruolo propulsivo del collezionismo e delle esposizioni temporanee per determinare la fortuna critica ed espositiva delle testimonianze artistiche del Barocco durante il Novecento, le coordinate geografiche della ricerca si sono orientate sul confronto serrato tra Europa e America, poli tra i quali si instaura un complesso gioco di rifrazioni che coinvolge le rotte del collezionismo e le spinte di emulazione recepite dai musei d'oltreoceano spesso in via di composizione. Indagare la fortuna del Barocco a partire dagli anni Venti, quando di fatto prende abbrivio il furore propulsivo della *baroquemanía*, è pressoché impossibile senza considerarne la ricezione presso i collezionisti e le istituzioni museali americane che orientano e condizionano il mercato.

La scommessa del programma di ricerca era condurre giovani studiosi e studiosi in un percorso che muovesse da un approccio bidimensionale all'analisi degli artisti del XVII secolo osservati nel loro contesto stilistico e con una prospettiva ristretta al perimetro cronologico della loro produzione per approdare ad una più stratificata e complessa analisi dei percorsi di fruizione e di rivalutazione critica, nella consapevolezza che sono questi a condizionarne anche oggi la nostra visione.

Questo testo, dedicato ad una delle sfaccettature meno battute nel prisma della fortuna novecentesca del Barocco, quella relativa all'esistenza di un versante fiorentino con una identità autonoma e una sua originalità di produzione, intende smontare un costruito storiografico ancora radicato negli anni Settanta, quando la recensione di Giuliano Briganti alla mostra fiorentina del 1974 dedicata alle espressioni artistiche promosse dagli *Ultimi Medici* negava qualsiasi tangenza di quel contesto con le manifestazioni del Barocco. Dall'analisi dei retroscena e della sedimentazione di questo pregiudizio si dipana il lavoro di Carabellese che arriva a smantellarne i presupposti avvalendosi in egual misura dell'analisi delle opere (in una prospettiva che congiunge i percorsi della ricezione della pittura quanto della scultura e delle arti applicate) e degli studi ad esse dedicate passando per le rotte del collezionismo e delle esposizioni.

Il contesto statunitense, dove per tempo la convergenza tra interessi collezionistici e approfondimenti storiografici aveva dissodato anche il contributo toscano alla cultura figurativa sei e settecentesca, viene lucidamente adoperato in questo testo come cassa di risonanza per vagliare gli effettivi percorsi della riqualificazione di quel momento e risulta una chiave di lettura vincente.

Carabellese si muove nel solco metodologico del progetto e lo amplia con inediti accostamenti, che spaziano dall'analisi ravvicinata dei cataloghi delle esposizioni, alla ricerca sulle singole opere vagliate anche nelle oscillazioni attributive, alle scelte allestitivo e della documentazione relativa agli studiosi che lavorarono alla progettazione e alla creazione di quelle esposizioni. Si deve inoltre all'intraprendenza e alla vivacità intellettuale dell'autore la scelta di intervistare alcuni dei protagonisti di quella fase di studi, le cui opinioni, opportunamente contestualizzate e storicizzate, entrano a far parte della rosa di fonti analizzate.

Il racconto si impernia su una serrata scansione di mostre dedicate all'arte prodotta a Firenze, che si tennero negli Stati Uniti tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà del decennio successivo, tra cui quelle allestite a New York nel 1969, quella organizzata a New York e Cleveland 1971, fino ad arrivare alla mostra pensata nel 1974 per la doppia sede del Detroit Institute of Art e di Palazzo Pitti a Firenze. Proprio l'esposizione dedicata agli *Ultimi Medici*, il cui punto di forza fu senza dubbio l'apertura internazionale, fu, come ben dimostrato dal volume, la chiave di volta per la rivalutazione presso un pubblico italiano straniero dell'arte fiorentina del Sei e Settecento e costituì l'apice di un percorso che affondava le sue radici nei decenni precedenti e che può essere compreso solo, come fa Carabellese, mettendo a confronto il contesto europeo e quello statunitense.

MARIA BEATRICE FAILLA

Al mio amico Massimo

La fortuna americana del Barocco fiorentino
Ricerca, collezionismo e attività espositiva tra Italia e Stati Uniti
(1965-1975)

Introduzione

Wherever Florentines or Florentine-influenced artists worked at the beginning of the seventeenth century, it spelled a hindrance to a free development of painting.

Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1700*, Harmondsworth (Middlesex) 1982 (1958), p. 91.

È stato detto e si dice comunemente che Firenze fu insensibile o addirittura refrattaria al 'barocco', e per quanto riguarda l'architettura non potrà certo negarsi la verità dell'asserzione. Mina Gregori, *Arte fiorentina tra 'maniera' e 'barocco'*, «Paragone», XV, 169, 1964, pp. 11.

È significativo che, commentando l'opera degli studenti, Cosimo [III Granduca di Toscana] non facesse mai riferimento al Bernini, ma spesso al "buon esempio" dell'Algardi, che aveva volontariamente ed intenzionalmente evitato i mezzi emotivi del suo rivale (il Bernini), preferendo un'arte più misurata e distaccata, piena di grazia e di un'eleganza lineare non aliena dal manierismo e dedita alla ricerca della bellezza formale.

Jennifer Montagu, Klaus Lankheit, *Introduzione* alla sezione della scultura, in M. Chiarini, F. Cummings (a cura di), *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze (1670-1743)*, catalogo della mostra (Detroit, 27 marzo-2 giugno; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974), Firenze 1974, p. 26.

I tre brani scelti ad esergo centrano subito una delle questioni che affronteremo in questo studio, pur senza avere nel cuore l'audace pretesa di risolverla: "fu vero Barocco"? Abbiamo scelto questi brani, tra gli altri possibili, anche perché si riferiscono alle tre arti "maggiori" per come si manifestavano nel contesto fiorentino del XVII secolo, rispettivamente alla pittura, all'architettura e alla scultura. I giudizi elaborati da quelli che sono tra i maggiori studiosi dell'arte del Seicento italiano sembrano propendere tutti per una risposta negativa al quesito se le opere prodotte a Firenze in quel periodo corrispondano effettivamente ai canoni del Barocco. Più avanti in questo testo, rifletteremo su una recensione di Giuliano Briganti alla mostra sugli *Ultimi Medici* del 1974, in cui si dibatteva proprio questo punto.¹ Possiamo anticipare che l'opinione espressa dal grande studioso di Pietro da Cortona sulle opere del tardo Seicento a Firenze fu fortemente limitativa e rifletteva almeno in parte un pregiudizio a quella data evidentemente ancora diffuso su quel capitolo della storia dell'arte. La mostra del '74 fu effettivamente un momento fondamentale, come cercheremo di dimostrare, per la rivalutazione presso un pubblico non solo italiano dell'arte fiorentina del Sei e Settecento, e giunse a coronamento di un percorso di cui evidenzieremo le tappe e gli attori più importanti. Anticipare qui quella recensione è utile quindi per dar ragione di quanta strada sia stata percorsa negli anni.

Naturalmente, a questo punto sarebbe necessario trovare un accordo su cosa sia il Barocco. Non indugeremo sul punto, concordando pienamente con chi recentemente ha ribadito che "in verità, la 'questione del Barocco' – intesa come disputa teorica sulla liceità e l'estensione dell'etichetta storiografica

¹ Si veda pp. 80-82.

– non era, e non è, poi così essenziale”.² Ci limiteremo soltanto a spiegare brevemente in che senso gli autori citati in esergo fossero inclini a negare o almeno a contestare all’arte fiorentina del Seicento quell’etichetta. Così facendo, avremo già una prima visione su quali saranno alcuni dei principali poli teorici e critici intorno ai quali ci orienteremo nel corso di questo libro.

Wittkower, nel suo fortunatissimo e tuttora insuperato manuale sulla produzione artistica del Seicento, introduce col brano citato la sua breve analisi della pittura fiorentina della prima metà del secolo. Nella città toscana, a suo parere, si realizzavano opere fortemente attardate e prive di prospettive future rispetto a quanto si faceva in altri centri italiani, Roma tra tutti. *“Florence, which for more than a hundred years had produced or educated the most progressive painters in Europe, became a stagnant backwater”*.³ È noto che lo studioso tedesco, trasferitosi nel 1955 in America, alla Columbia University di New York (e quindi particolarmente interessante per noi che ci proponiamo di approfondire proprio il contesto americano della seconda metà del Novecento), usò piuttosto disinvoltamente nei suoi testi l’etichetta di “Barocco”, così come sue derivazioni quali *“Early, High, and Late Baroque”*,⁴ pur rinunciando ad ogni sua rigida definizione teorica e optando per un titolo che indicasse solo genericamente i confini cronologici del periodo indagato (*Art and Architecture in Italy: 1600-1750*). Ciò detto, difficilmente si potrà fare a meno di ritenere che, nella sua visione, gli artisti immediatamente riconducibili alla categoria di Barocco fossero Gian Lorenzo Bernini, innanzitutto, e Pietro da Cortona e Francesco Borromini accanto a lui.⁵ Avendo quindi stabilito che era quella la corrente più vitale dell’arte del Seicento, affermare che il lavoro dei fiorentini *“spelled a hindrance to a free development of painting”*⁶ equivaleva a negare loro la qualifica di artisti barocchi. L’eccezione più significativa a tale così limitante giudizio era riservata a Ludovico Cardi detto il Cigoli, a cui è riconosciuto quanto meno un sincero tentativo di accostarsi alle tendenze dell’arte moderna, grazie allo studio di Barocchi, dei Veneziani e in occasione del suo soggiorno romano.⁷ A proposito dell’*Ultima Cena*

² MONTANARI 2012, p. 7. Sembra doveroso sottolineare, però, che è possibile oggi maneggiare agevolmente queste etichette storiografiche solo grazie al lento lavoro di studiosi delle generazioni precedenti, che quelle etichette hanno elaborato, limato e utilmente utilizzato per conseguire risultati critici sulla base dei quali abbiamo oggi la consapevolezza sufficiente a garantire maggiore disinvoltura. Ricostruire alcune delle tappe di quel lavoro critico è uno degli intenti di questo studio, almeno per l’ambito specifico del Barocco fiorentino.

³ WITTKOWER 1982 (1958), p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Dall’*Introduzione* alla prima edizione del testo, si legge: *“I consider the Roman High Baroque of Bernini, Borromini and Pietro da Cortona the most exciting years of the century and a half under review and one of the most creative periods of the whole history of Italian art”* (p. 12). Inoltre, come lo stesso autore illustra, circa un quarto delle pagine del testo sono dedicate ai tre protagonisti del Barocco, e addirittura un decimo al solo Bernini. Che tanto spazio fosse stato concesso a questi artisti rispetto alle centinaia di “minori”, in alcuni casi solo citati o a cui sono concesse poche (ma centratissime) righe, è giustificato dall’autore in considerazione del fatto che *“new and pregnant ideas have always been few and far between. It is the origin, unfolding, and expansion of these ideas with which I am here concerned. Their echo and transformation in the work of minor artists can be sketched with a large brush”* (*ibidem*).

⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁷ *Ibid.*, pp. 97-98. In particolare, Cigoli è detto essere colui che *“went further on the road to a true Baroque style than any of his Florentine contemporaries”*.

nella Collegiata di Empoli, del 1591, Wittkower dice: “*the clarity, directness, and simplicity of interpretation of the event show him almost on a level with the works of the Carracci at the same moment*”.⁸ Vedremo che il riconoscimento del Cigoli come un Carracci fiorentino fu una costante negli studi.⁹

Il secondo brano in esergo è tratto da un importante articolo,¹⁰ in cui Mina Gregori forniva un bilancio sintetico dei risultati degli studi che negli anni precedenti si erano addensati, specialmente sulle pagine di *Paragone*, intorno al Seicento fiorentino.¹¹ Quello studio si confrontava direttamente con la riflessione sulla definizione di Barocco che Giuliano Briganti aveva affidato alla stessa rivista fondata da Longhi.¹² Specialmente per quanto riguarda la pittura, infatti, Gregori cercava di valorizzare l'opera di quei pittori fiorentini (Giovanni da San Giovanni su tutti) che erano riusciti in vario modo ad attingere a fonti figurative che li avvicinassero a quanto facevano a Roma artisti come Lanfranco e Pietro da Cortona, sui quali Briganti aveva fondato la sua costruzione storiografica. Così facendo, Gregori si impegnava a ridurre lo iato che, secondo la critica, divideva la produzione seicentesca di Firenze e Roma, a tutto svantaggio della prima. Nel campo dell'architettura, però, la battaglia viene dichiarata persa in partenza, e l'articolo si dimostra utile invece soprattutto per individuare la tendenza retrospettiva che dominò a Firenze almeno fino agli ultimi decenni del secolo e che si manifestò in esempi di neo-goticismo, come il progetto di Gherardo Silvani per il completamento di Santa Maria del Fiore, che “propose il raccordo col resto della fabbrica per mezzo di motivi ricavati dalle parti più antiche del complesso monumentale”,¹³ o di neo-quattrocentismo, come l'ampliamento di Palazzo Pitti con l'aggiunta al corpo centrale di “due ali che ripetessero invariato il pensiero del Brunelleschi”.¹⁴ L'articolo della Gregori, pur

⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁹ Wittkower poteva conoscere la tavola di Empoli grazie alle fotografie che ne testimoniavano l'aspetto, essendo andata distrutta nel 1944 in seguito alle devastazioni provocate dalla Seconda guerra mondiale. Sull'opera, si era già espresso Roberto Longhi, tra gli ultimi a vederla in originale, che l'aveva così commentata: “il nuovo rapporto di fluidità e di legamento atmosferico di masse giunto con il Passignano da Venezia – senza parlar del Ligozzi e del Pagani – si confonde e salda perfettamente con la tradizione riformata del Titi, spostando sempre più l'interesse degli artisti sugli accordi cromatici e luministici; il Cigoli ne dà un segnale notevolissimo nella sua *Ultima cena*, notturna, in Empoli, senza dire dei nuovi accordi da lui tentati, tra la gamma calda e positiva dei veneti, con quella acidula e irrealistica del Baroccio”; opinione confermata da Mina Gregori che vi notava collegamenti con “Baroccio, Raffaello e Fra Bartolomeo nel dramma chiaroscurale di una macchina tintorettesca, mentre il risultato è tanto intenso e patetico da ricordarci Ludovico Carracci”. I brani citati sono in FARANDA 1986, pp. 119-120. La critica era quindi già propensa a vedere nelle componenti formali dell'opera del pittore fiorentino profonde somiglianze con quelle che formavano lo stile coevo dei Carracci.

¹⁰ GREGORI 1964, pp. 11-23.

¹¹ Tra gli articoli dedicati al Seicento fiorentino usciti su *Paragone* prima del 1964 ci sono: BRIGANTI 1950c; ZERI 1952; BRIGANTI 1953; SRICCHIA SANTORO 1953; BACCI 1954; LONGHI 1957; MARTINI 1959; BRIGANTI 1960; DEL BRAVO 1961; GREGORI 1962; DEL BRAVO 1963; CHELAZZI DINI 1963.

¹² Tra questi: BRIGANTI 1950a; BRIGANTI 1950b; BRIGANTI 1951; BRIGANTI 1961. Il materiale pubblicato in questi articoli fu poi rifuso in BRIGANTI 1962.

¹³ GREGORI 1964, p. 13.

¹⁴ *Ibidem.* Gregori paragonava queste operazioni a quelle che già si erano manifestate in altri centri italiani fortemente caratterizzati da monumenti gotici, come Bologna e Milano. A questi, si potrebbe aggiungere l'analogo caso di Siena, in cui durante il pontificato di Alessandro VII Chigi (1655-1667) si realizzarono importanti lavori nell'area del Duomo, che videro

ponendosi come obiettivo principale quello di mantenere una strettissima aderenza alle concrete manifestazioni artistiche, al fine di specificare meglio il contesto seicentesco fiorentino al di là di ogni astratta generalizzazione, non mette in discussione l'impianto storiografico messo a punto da Briganti e anzi sembra farlo suo, distinguendo tra le tendenze più aggiornate e vitali e quelle più retrospettive che si contendevano il mercato artistico nel capoluogo toscano.

La stessa aderenza ai valori formali delle opere caratterizza l'*Introduzione* alla sezione dedicata alla scultura, firmata congiuntamente da Klaus Lankheit e Jennifer Montagu (ma avremo modo di distinguere più chiaramente le due autorità¹⁵), nel catalogo della mostra del 1974 sugli *Ultimi Medici*. In quelle poche, densissime pagine, i due specialisti di scultura barocca fiorentina (e non solo) proponevano una sintesi del lavoro dei maestri toscani, a cominciare da Giovan Battista Foggini. Sulla mostra del 1974 torneremo a più riprese, perché costituisce il momento decisivo della fortuna internazionale del Barocco fiorentino. La costruzione storiografica che sottendeva l'esposizione meriterà pure una trattazione approfondita, di cui in queste pagine introduttive si darà solo un cenno. Il sottotitolo della mostra, *Il Tardo Barocco a Firenze (1670-1743)*, richiamava evidentemente, nella cronologia scelta, quella che delimitava lo studio fondamentale sulla scultura fiorentina pubblicato nel 1962 dallo stesso Lankheit,¹⁶ allo stesso modo in cui il titolo (italiano) della mostra (*Gli ultimi Medici*) citava quello del saggio che inaugurò gli studi sull'argomento, quello del 1932 di Harold Acton,¹⁷ che non a caso firmò uno dei saggi introduttivi del catalogo. Intorno a questi due poli, cronologici e di stile, era costruito tutto l'impianto dell'esposizione. Si faceva coincidere, cioè, il fenomeno artistico barocco a Firenze (sebbene ulteriormente specificato come Tardo Barocco) con l'età degli ultimi sovrani medicei, dal 1670, data della morte di Ferdinando II, al 1743, quando si spense l'Elettrice palatina, ultima regnante della dinastia. All'interno di questo lasso di tempo, a Giovan Battista Foggini era riconosciuto il ruolo di iniziatore di una nuova fase della scultura. Col favore di Cosimo III, patrono del rinnovamento in senso barocco della cultura fiorentina, Foggini andò a Roma per aggiornarsi sulle opere dei maestri più moderni. Ma che gli esiti di questo rapporto diretto con l'arte romana fossero stati di un tipo piuttosto particolare è dichiarato fin da subito da Lankheit e Montagu. I due evidenziavano infatti un legame col polo più moderato del panorama romano, quello incarnato da Alessandro Algardi e la sua scuola, piuttosto che con Bernini, "scultore del Barocco".¹⁸ Con felice sintesi, in poche righe questo legame era spiegato sia ad un livello storico, ricordando che lo stesso Cosimo III lodò nell'opera del Foggini soprattutto i riferimenti al "buon

l'adeguamento degli edifici circostanti alla *facies* gotica della chiesa. Su questo si veda almeno: MANGANARO 2014; CARABELLESE 2024, in part. pp. 109-115.

¹⁵ Si vedano i paragrafi 3.3 e 3.5.

¹⁶ LANKHEIT 1962.

¹⁷ ACTON 1932.

¹⁸ Così Bernini fu definito da Rudolf Wittkower nella sua celebre monografia sullo scultore (WITTKOWER 1955).

esempio dell'Algardi", sia ad un livello formale, sottolineando come la sua produzione fosse "più misurata e distaccata, piena di grazia e di un'eleganza lineare non aliena dal manierismo e dedita alla ricerca della bellezza formale".¹⁹ Che per questi motivi la scultura fiorentina non fosse effettivamente barocca, i due studiosi non arrivavano a dire. Fu Briganti a scriverlo, nella sua recensione alla mostra. Cogliendo anch'egli il legame con Algardi più che con Bernini, infatti, lo studioso giunse ad affermare che "esiste veramente, sotto questo aspetto, un'arte barocca fiorentina? Sarei tentato a dire di no".²⁰

Sono questi i problemi che proveremo ad affrontare nelle prossime pagine. Il punto di osservazione che si è scelto è teso a valorizzare il contesto internazionale, e specialmente statunitense, per evidenziare lo sguardo che studiosi, collezionisti e direttori di istituti museali d'oltreoceano rivolsero all'arte fiorentina del Sei e Settecento. Naturalmente, ciò richiederà un confronto costante con quanto parallelamente si produceva in Europa in termini di studi e attività espositive sullo stesso argomento. Tale confronto, crediamo, potrà far emergere sia il rapporto, di solito proficuo, tra le figure professionali che condividevano un interesse specifico sul Barocco fiorentino sulle due sponde dell'Atlantico, sia la dialettica tra le concezioni teoriche sull'arte di quel periodo.

I momenti intorno a cui si svolgerà la nostra indagine coincidono con alcune esposizioni, dedicate all'arte prodotta a Firenze, che si tennero negli Stati Uniti tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà del decennio successivo. La più antica di queste fu in assoluto la prima mostra americana dedicata specificamente alla produzione artistica del capoluogo toscano nei secoli XVII e XVIII. Tenutasi al MET di New York nel 1969, essa testimonia sia dell'alta qualità scientifica raggiunta da chi in America si occupò di questi argomenti, fin dal loro primo manifestarsi al pubblico, sia della particolare visione che del Barocco fiorentino si intendeva promuovere. Cinque anni dopo si tenne la più ampia delle esposizioni prese in esame nel nostro studio, nella doppia sede del Detroit Institute of Art e di Palazzo Pitti a Firenze. Essa differisce significativamente dalla prima e dà prova di un'evoluzione molto ampia negli studi e nell'orientamento del gusto di cui si proverà a dar ragione. In mezzo, saranno considerate due ulteriori mostre tenutesi al MET e a Cleveland, dedicate all'arte di Firenze ma non specificamente al periodo barocco. Esse saranno utili a dimostrare come nell'anno in cui inaugurarono, il 1971, la fortuna del Sei e del Settecento fiorentini era ancora appena agli inizi in America.

Per provare a far emergere una storia della fortuna americana del Barocco fiorentino, ci siamo impegnati a seguire una metodologia di ricerca che tenga insieme quante più fonti possibili, nella convinzione che ognuna di queste illumini le altre e che invece considerarle isolatamente porti quasi sempre a fraintenderne il senso più profondo. Lo studio dei cataloghi delle esposizioni è quindi ricordato con un

¹⁹ J. Montagu, K. Lankheit, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 26.

²⁰ BRIGANTI 1974, p. 24.

approfondimento sulle opere che in quelle mostre furono esposte, della loro storia collezionistica, delle scelte allestitivie e della documentazione relativa ai personaggi che lavorarono alla progettazione e alla creazione di quelle esposizioni. L'indagine delle fonti scritte ha potuto godere, inoltre, di un insperato rinforzo, grazie alla possibilità di intervistare alcuni dei protagonisti di quella fase di studi, le cui opinioni saranno citate a più riprese nel corso del testo. Con la loro viva voce hanno consentito di ambientare le informazioni tramandate dalle fonti scritte in un contesto più ampio di rapporti umani e intellettuali che univano le due sponde dell'Oceano e costituivano la sostanza della ricerca storiografica in cui si collocava la riscoperta del Barocco fiorentino, di cui le mostre che prenderemo in esame furono tappe fondamentali. Le conversazioni con gli studiosi di quella stagione sono state particolarmente importanti per contestualizzare ed estrarre il significato profondo da un tipo di fonti ultimamente molto considerato e di cui faremo largo uso: i carteggi tra storici dell'arte. Il loro valore è a volte inficiato dal rischio di essere presi troppo astrattamente, quasi come feticci, mossi come potremmo essere dall'ammirazione devota per le grandi personalità che ne furono autori. È nostra opinione, quindi, che solo incrociandoli con altri dati e collocandoli su uno sfondo storico ben definito essi possano essere davvero utili anche per le ricerche future e non solo materiali da collezione erudita, quando non addirittura oggetto di un'attenzione voyeuristica. Ci auguriamo di essere riusciti a resistere a questo abbaglio.

Nel ringraziare la Fondazione 1563 per la splendida occasione offertami, ci tengo anche ad esprimere la mia più sentita riconoscenza ad Elena Fumagalli e a Dimitrios Zikos, per il loro costante supporto e i preziosissimi consigli, senza i quali probabilmente questo lavoro non avrebbe visto la luce. Ulteriori ringraziamenti saranno espressi nel testo, in corrispondenza delle parti più direttamente debitorie nei confronti di chi a vario titolo mi ha beneficiato del suo supporto.

1. New York 1969

1.1. Il contesto della mostra del 1969

April 17 through June 15, 1969. Thirty-eight paintings, and about fifty drawings, sculptures, and medals brought together from private collections throughout the United States and shown publicly for the first time. Arranged by the Department of Art History and Archaeology of Columbia University and jointly sponsored by the University and the Museum, this exhibition presented colorful and sensuous but little-known art of seventeenth century Florence.¹

Con questa sintetica ma efficace didascalia veniva dato ai lettori del bollettino del Metropolitan Museum il resoconto della mostra che nella primavera del 1969 era stata allestita nella *European Paintings Gallery* del museo newyorkese (fig. 1). I più essenziali dati tecnici, come il periodo di apertura e il numero e la tipologia di opere esposte, sono esplicitati all'interno dell'annuale numero della rivista in cui si tiravano le somme di tutte le attività promosse dal MET. In sezioni più discorsive, i direttori e i curatori dei vari dipartimenti davano le loro meditate relazioni sul lavoro svolto nell'ultimo anno. A proposito della mostra in esame, Claus Virch, allora *curator* del dipartimento di pittura europea, scrisse:

Conceived and organized by the Department of Art History and Archaeology at Columbia University, under Howard Hibbard, with Everett Fahy acting as liaison for the Museum, Florentine Baroque Art from American Collections showed the little-known art of seventeenth-century Florence. This school, often neglected as provincial, offers pleasant surprises and deserves the study it is now beginning to receive. The exhibition comprised a colorful and instructive mixture of small paintings, drawings, and sculptures in bronze and terracotta, all lent by private collectors and American museums. An illustrated catalogue presents much new information.²

Rispetto al breve sunto sopra citato, Virch specificava il nome del curatore della mostra (Howard Hibbard, del dipartimento di archeologia e storia dell'arte della Columbia University) (fig. 2) e citava Everett Fahy come mediatore tra il museo, presso il quale era appena stato assunto come *consultant* del dipartimento di pittura europea,³ e l'università newyorkese. Inoltre, Virch sottolineava il carattere pionieristico dell'esposizione, che si poneva l'obiettivo di contribuire a riscoprire una scuola artistica fino ad allora negletta ma che dimostrava invece di meritare le attenzioni che già stava ricevendo dagli specialisti e che poteva quindi proficuamente proporsi ad un pubblico più ampio. Spicca l'aggettivo “*colorful*” ripetuto nei due brani citati, che fa il paio con “*sensuous*” nella descrizione delle opere d'arte fiorentine del XVII secolo scelte per l'esposizione. Con l'idea che del Seicento fiorentino questi termini veicolavano dovremo a più riprese confrontarci.

¹ MET 1969, p. 101.

² VIRCH 1969, p. 72.

³ A Everett Fahy è stato recentemente dedicata una pubblicazione in due volumi a cura della Fondazione Zeri, in cui sono editi suoi saggi sulla pittura toscana rinascimentale, preceduti da un importante testo di Andrea De Marchi sulla vita e l'importanza dei suoi studi: FAHY 2020.

Veniva anche ribadito che la mostra era allestita contando su opere provenienti solo da collezioni americane, il che è interessante perché allude all'esistenza di nuclei già significativi di pezzi fiorentini nelle raccolte d'oltreoceano. Infine, Thomas P. F. Hoving,⁴ nel report riservato al direttore del museo, definì *Florentine Baroque Art from American Collections* una “*scholarly exhibition*”.⁵ Questa formula potrebbe essere interpretabile sia come un elogio della serietà delle ricerche che portarono all'ideazione della mostra, di cui potremo apprezzare la portata nei paragrafi successivi, sia come la presa d'atto del suo essere inevitabilmente riservata agli addetti ai lavori e scarsamente appetibile per un pubblico generalista.

Dal catalogo della mostra, si ricavano maggiori informazioni sugli “*scholars*” che lavorarono all'esposizione. Oltre al già citato Hibbard, che sul frontespizio è citato come autore dell'*Introduzione*, a Joan Nissman è attribuita la paternità delle schede dei dipinti. Questa studiosa stava allora terminando il suo dottorato presso il dipartimento di storia dell'arte della Columbia, come ci informa Hibbard nella pagina di ringraziamenti con cui inizia il catalogo.⁶ Il risultato dei suoi studi confluì nella sua tesi, discussa nel 1979 nello stesso ateneo e dedicata al Passignano. La dissertazione non fu pubblicata ma può essere letta in esemplari dattiloscritti alla Bibliotheca Hertziana e al Kunsthistorisches Institut di Firenze.⁷ Nella bibliografia della studiosa non sembrano esserci altri lavori pubblicati, e di questo non si può che provare un certo rammarico, specie ammirando l'asciutta correttezza e il rigore scientifico con cui furono redatte le schede dei dipinti nel catalogo della mostra del 1969.⁸ Nelle pagine introduttive, viene detto anche che Nissman stava conducendo le sue ricerche con frequenti soggiorni a Firenze, durante i quali strinse rapporti di collaborazione con gli studiosi specialisti della pittura fiorentina del Seicento. Tra questi, sono citati gli italiani Piero Bigongiari, Carlo Del Bravo, Marco Chiarini, Ugo Procacci e il “fiorentino d'adozione” Ulrich Middeldorf, oltre allo staff di Palazzo Pitti e del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.⁹ Mina Gregori è poi nuovamente ringraziata, questa volta singolarmente, per un intervento che non dovette limitarsi solo al consiglio alla giovane dottoranda, ma dovette prevedere una più attiva collaborazione assolta direttamente anche su suolo americano. A lei è tributato il posto d'onore, alla fine dei ringraziamenti, con le parole di più calorosa lode e ammirazione:

*Finally, Miss Nissman and I want to thank Mina Gregori for her help, advice, and encouragement both in Florence and later in the United States. Her unique connoisseurship guided many of our selections and her attributions, often still unpublished, will be found sprinkled through the catalogue. Much of the value of this show stems from her sprightly and knowing aid.*¹⁰

⁴ Hoving fu direttore del MET dal 1967 al 1977. Un suo saporito profilo biografico, a firma dello scrittore e giornalista americano vincitore del premio Pulitzer John Angus McPhee è in MCPHEE 1968, pp. 1-64.

⁵ HOVING 1969, p. 40.

⁶ H. Hibbard, in NISSMAN 1969, p. 5.

⁷ NISSMAN 1979.

⁸ La Nissman avviò poi un'attività di mercante d'arte, insieme a Mort Abramson, specializzandosi soprattutto in *Old Master Drawings*, come ricorda SPEAR 2017, p. 60.

⁹ H. Hibbard, in NISSMAN 1969, p. 6.

¹⁰ *Ibidem*.

Il peso dichiarato già in apertura che Mina Gregori in particolare, e gli studiosi italiani in generale, ebbero sulla realizzazione della mostra del 1969 sarà verificato quando entreremo nello specifico delle opere esposte. Ad ora ci basti rilevarlo, prima di proseguire con la lettura dei *Ringraziamenti*, da cui è possibile ricavare ulteriori informazioni che specificano il contesto d'origine dell'esposizione. Hibbard esordiva precisando che quel progetto espositivo non andava confuso con quelli che il dipartimento della Columbia University aveva prima di allora già promosso e organizzato contando sulle risorse interne all'istituto.¹¹ Esso andava invece ricondotto ad un entusiasmo personale dello stesso Hibbard.¹² Il protagonista di quelle iniziative passate era stato Rudolf Wittkower, il grande storico dell'arte tedesco che nel 1955 si era trasferito negli Stati Uniti e proprio alla Columbia University aveva ottenuto la cattedra di storia dell'arte e una posizione interna al consiglio direttivo dell'ateneo. Intenzionato a trasformare quel dipartimento in un centro di eccellenza per lo studio della storia dell'arte, Wittkower decise di organizzare delle esposizioni al duplice scopo di stimolare gli studenti e gli studiosi dell'ateneo ad esercitarsi in attività di ricerca storico-artistica e di ricavare dei fondi (di cui un dipartimento in forte espansione era fortemente bisognoso) grazie ai proventi delle mostre. Una lunga intervista alla moglie Margot, pubblicata a stampa nel 1994, contiene ricordi di prima mano degli anni in cui Wittkower fu alla guida del dipartimento. Una di queste memorie riguarda proprio un'esposizione allestita nel 1959 presso la nota galleria newyorkese Knoedler's,¹³ che si rivelò un grande successo di pubblico.¹⁴ Furono esposti disegni di antichi maestri, tra cui cinque provenienti dalla collezione reale inglese che rappresentarono la principale attrazione della mostra.¹⁵ Secondo il racconto di Margot, infatti, furono molti i visitatori disposti a pagare il biglietto d'ingresso per potersi subito dirigersi verso i fogli di proprietà della regina Elisabetta II e andare via subito dopo averli visti.¹⁶ Come dichiarato dallo stesso Wittkower nella prefazione al catalogo della mostra,¹⁷ questi furono ottenuti grazie ai buoni uffici dell'amico Anthony Blunt, allora Sovrintendente della *Royal collection*.

¹¹ "First of all, I should make it clear that this exhibition should not be confused with the great Benefits that the Department of Art History and Archaeology at Columbia University has put on three times in the past" (*ibid.*, p. 5).

¹² "This show was originally just an enthusiasm of mine" (*ibidem*).

¹³ La mostra fu GREAT MASTER DRAWINGS 1959. L'esposizione godette del patronato di Sua Maestà la regina Elisabetta II d'Inghilterra.

¹⁴ WITTKOWER 1994, p. 272.

¹⁵ I disegni prestati dalla regina, conservati al castello di Windsor, furono: una *Testa di san Lorenzo*, inv. RCIN 912812, attribuito da Berenson al Beato Angelico e da Popham a Benozzo Gozzoli; un *Ercole e Anteo* di Luca Signorelli, inv. RCIN 912805, il *Processo a Maria di Scozia* di una artista fiammingo del tardo Cinquecento, inv. RCIN 912999; un *Progetto per una fontana* di Gian Lorenzo Bernini, inv. RCIN 905627; una veduta con una *Villa ai confini della città di Padova* del Canaletto, inv. RCIN 907514.

¹⁶ "There were people who came in and said: 'Where are the queen's pictures?' They went straight to those pictures without looking at anything else, and then they left" (WITTKOWER 1994, pp. 272-273). Poco prima nell'intervista, Margot aveva dichiarato di non ricordare precisamente se alla mostra fossero stati esposti dipinti, come sembra credere quando fa riferimento ai "pictures" della regina, oppure disegni, come effettivamente fu.

¹⁷ GREAT MASTER DRAWINGS 1959, p. IX.

Un'altra esposizione importante patrocinata dalla Columbia University fu allestita nel 1967 presso la stessa galleria newyorkese. Essa era dedicata ai bozzetti ad olio di età barocca, soprattutto italiani ma anche provenienti dai Paesi Bassi, dalla Francia e dall'Inghilterra, e si giovò di prestiti da collezioni americane ed europee.¹⁸ Le opere italiane, le più numerose, erano divise per scuole (bolognese, romana, napoletana, genovese, veneziana e nord-italiana) e rappresentavano il lavoro dei maggiori artisti del periodo, dai Carracci, a Bernini al Tiepolo. Tra gli stranieri, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Le Brun, Fragonard e Hogart aggiungevano lustro alla mostra, il cui catalogo era come di consueto redatto dagli studenti del dipartimento della Columbia, coordinati questa volta da Milton Lewine, che insieme a Hibbard fu il principale allievo di Wittkower in America.

Nella sua intervista, Margot precisava quanto questo tipo di iniziative fosse allora del tutto inedito tra i dipartimenti di storia dell'arte, che proprio in quegli anni cominciavano a diffondersi a macchia d'olio tra gli atenei statunitensi.¹⁹ Oltre all'esigenza di raccogliere fondi, l'organizzazione di queste mostre, col lavoro di ricerca che la redazione dei loro cataloghi comportava, contribuiva a formare un gruppo di lavoro coeso e abituato ad operare secondo metodologie rigorose e omogenee, sulle quali Wittkower vigilava con attenzione.²⁰ Colui che più di altri colleghi della generazione più giovane seppe approfittare degli stimoli offerti dal magistero dell'illustre studioso tedesco fu proprio Howard Hibbard. Non a caso, egli subentrò nella carica di *chairman* del dipartimento alla morte del maestro²¹ e redasse il suo necrologio pubblicato sul Burlington magazine in cui, tra le altre cose, ricordava proprio l'impegno profuso da Wittkower nella creazione di una scuola di storici dell'arte affiatata e scientificamente aggiornata.²²

La precisazione con la quale Hibbard esordì nel catalogo della mostra del 1969, che distingueva quella sua esposizione da quelle organizzate dal maestro negli anni passati, copriva però (forse per modestia) un legame profondo con l'opera di Wittkower. L'idea di approfondire una singola scuola del Barocco italiano, in questo caso quella fiorentina, trova evidentemente la sua origine in quello che era ed è tuttora il più utile testo introduttivo all'arte di quel periodo: *Art and Architecture in Italy: 1600-1750*, pubblicato da

¹⁸ MASTERS OF THE LOADED BRUSH 1967.

¹⁹ Alla domanda se fosse pratica comune tra gli atenei organizzare tali esposizioni, Margot rispose: "I don't remember any other university doing that. It was also a way of teaching students how to write catalogs; the catalogs were all done by students" (WITTKOWER 1994, p. 273).

²⁰ Margot ricordava quanto il marito insistesse con gli allievi per frequentare il più possibile i musei e le collezioni private, stringendo accordi in tal senso con direttori e collezionisti, per assicurare un confronto diretto con le opere (*ibidem*).

²¹ *Ibid.*, pp. 271-272: "He [Rudolf Wittkower] very carefully built up the next generation, which included Howard Hibbard, Milton Lewine, and Bob Branner. He was always thinking in terms of who would be a good chairman and keep the department together and carry it on as a really broad thing, get on with the administration, and get on with colleagues from other fields. [Intervistatore]: Did Hibbard become chairman after him? [Margot]: Yes".

²² HIBBARD 1972. A riprova dell'impegno di Wittkower nel far crescere il dipartimento, Hibbard ricordava che "by 1968-69, the year of his compulsory retirement from full-time teaching, the department had eighteen tenured professors and numerous others who offered more than seventy-five graduate courses. This was accomplished almost exclusively by Wittkower's persistence, energy, and example, for he himself taught a full schedule, ran the department, and continued active outside lecturing and continual publication" (p. 176).

Wittkower la prima volta nel 1958.²³ Malgrado quell'opera fosse fortemente (e consapevolmente) sbilanciata a favore di quanto veniva realizzato a Roma nell'intervallo cronologico indicato nel titolo, non mancavano sezioni in cui era analizzata anche la produzione degli altri principali centri italiani, in pittura, scultura e architettura, per ognuna delle sottosezioni cronologiche in cui è organizzato il libro.²⁴ Guardando l'indice, infatti, si individuano alcuni capitoli e paragrafi (per esempio il numero 5: *Painting outside Rome* o il numero 17: *Architecture in Piedmont*) dedicate alle scuole "provinciali" italiane. Firenze è tra queste sempre presente, sebbene le opere dei suoi artisti avessero ricevuto giudizi tutt'altro che favorevoli, come è stato già sottolineato nella nostra *Introduzione*.²⁵

1.2 Detroit 1965

Un anello di congiunzione forse ancora più stretto tra la mostra del 1969 e il lavoro di Wittkower è rappresentato da un'altra esposizione, una delle più importanti per la fortuna del Barocco in America, che si tenne nel 1965 al Detroit Institute of Arts, per la quale lo studioso tedesco scrisse l'*Introduzione* al catalogo²⁶ (fig. 3). Sebbene non emerga un coinvolgimento diretto di Hibbard alla mostra, è assai probabile che Wittkower lo tenne aggiornato nel corso dei lavori preparatori, dati i buoni rapporti tra i due e l'affiatamento professionale e umano che univa i membri del dipartimento della Columbia University. Anche la mostra di Detroit era articolata secondo scuole locali e, come quella del 1969, esponeva soprattutto opere provenienti da collezioni pubbliche e private statunitensi. Wittkower nella sua *Introduzione* sottolineava, infatti, che uno degli obiettivi che il comitato organizzatore si era posto era proprio quello di verificare l'avanzamento dell'interesse dei collezionisti nei confronti dell'arte barocca sul suolo americano.²⁷ Come primo significativo risultato degli studi e dell'attività collezionistica sul Barocco italiano, la mostra del 1965 sarà per noi importante punto di partenza per valutare quale fosse a quelle date lo stato della fortuna dell'arte fiorentina di quel periodo, così da apprezzare meglio i grandi passi in avanti realizzati nei dieci anni successivi.

Tutti i prestatori alla mostra del 1965, tra enti pubblici e soggetti privati, erano americani. Le sole due eccezioni erano costituite da sir Denis Mahon, che prestò soprattutto opere di scuola emiliana, e dal direttore

²³ Un'ottima contestualizzazione di quel testo è fornita da Liliana Barroero nel suo saggio introduttivo all'edizione italiana Einaudi: WITTKOWER 1972 (e successive ristampe).

²⁴ Il testo è diviso in tre parti dedicate rispettivamente a *The Period of Transition and the Early Baroque circa 1600-circa 1625*; *The Age of the High Baroque circa 1625-circa 1675*; *Late Baroque and Rococo circa 1675-circa 1750*. Per ognuno di questi periodi, l'autore indaga l'opera dei principali artisti in pittura, scultura e architettura, cominciando dal contesto romano e poi ampliando il discorso agli altri centri italiani.

²⁵ Si veda p. 4.

²⁶ CUMMINGS 1965.

²⁷ "Most of the other American museums acquired their Baroque pictures, of which the visitor will see a good sampling, in recent years. The main challenge today comes from a few inspired collectors. This exhibition would not have been possible without the impressive achievements of Mr. Walter P. Chrysler, Jr., Mr. and Mrs. Paul H. Ganz, Mr. and Mrs. Robert Manning, all of New York, and Mr. Denis Mahon, who enriched the exhibition with some of the treasures assembled in his London house" (*ibid.*, p. 12).

d'orchestra italiano Francesco Molinari Pradelli,²⁸ che prestò una *Fuga in Egitto* allora attribuita a Giulio Cesare Procaccini.²⁹ Tra i privati statunitensi, invece, quelli che contribuirono all'esposizione col maggior numero di prestiti furono Robert e Bertina Suida Manning, Paul H. Ganz, Walter P. Chrysler jr. e Janos Scholz, che fornì gran parte dei disegni esposti.³⁰ Tra gli enti pubblici, ma legati ugualmente alle collezioni dei privati che animavano quelle istituzioni, si possono citare il Museo d'Arte di Ponce in Puerto Rico, fondato e diretto da Luis Alberto Ferré, e la Bob Jones University di Greenville, presieduta dal 1947 al 1971 da Robert Reynolds Jones jr. (comunemente conosciuto come "dr. Bob"), figlio del fondatore dello stesso ateneo. Tutte le personalità citate appartenevano alla generazione nata dopo il 1900,³¹ e cominciarono le loro attività di collezionisti d'arte, con una forte preferenza per il periodo barocco, nel corso degli anni Cinquanta.³² Di almeno tre di loro, Ferré, Ganz e Scholz, Wittkower fu amico e consulente per le loro acquisizioni.³³

La generazione precedente di grandi collezionisti, quella dei John Pierpont Morgan (1837-1913), Peter (1834-1915) e Joseph Widener (1871-1943), Henry Clay Frick (1849-1919), Andrew Mellon (1855-1937) etc., aveva largamente trascurato quel periodo della storia dell'arte, preferendo piuttosto i dipinti medievali su fondo oro o le opere del Rinascimento, facendo un'eccezione al massimo per il Seicento olandese o per Giovan Battista Tiepolo e il Settecento veneziano. Il loro era lo stesso pregiudizio antibarocco avviato in Europa da John Ruskin alla fine del XIX secolo e portato in America da Charles Eliot Norton, docente ad Harvard dal 1875 al 1898, e dal suo discepolo Bernard Berenson,³⁴ la cui influenza come consigliere dei succitati collezionisti è evidente dalla qualità delle loro collezioni, fortemente sbilanciate a favore dei secoli del Medioevo e del Rinascimento italiani.³⁵ Anche quando un collezionista della generazione più anziana come Samuel Henry Kress acquistò tante importantissime opere italiane del XVII e XVIII secolo, che furono donate allo Stato americano in diverse fasi dal 1939 al 1961, queste trovavano solitamente la strada dei musei di città periferiche, come El Paso, Houston, Kansas City, Memphis, Raleigh, San Francisco o Tulsa,

²⁸ Sulla sua collezione, che iniziò a formarsi nel corso degli anni Cinquanta del secolo scorso, si veda: VOLPE 1984; MAZZA 2012.

²⁹ Sulla tela si veda: PAVESI 2015, che argomenta una più precisa attribuzione ad Ambrogio Figino. La problematicità dell'attribuzione al Procaccini proposta nel catalogo era stata già notata da Hibbard e Lewin, che nella loro recensione alla mostra scrissero a tal proposito: "*the attribution of this busy, bright, and mannered work is open to question*" (HIBBARD – LEWINE 1965, p. 371).

³⁰ Si veda la lista dei prestatori, in calce al catalogo della mostra: CUMMINGS 1965, pp. 189-190.

³¹ Janos Scholz nacque nel 1903, Luis Alberto Ferré nel 1904, Walter Chrysler jr. nel 1909, Paul Henry Ganz nel 1910, Bob Jones jr. nel 1911 e Robert Manning nel 1924.

³² La migliore e più completa disamina del collezionismo di opere barocche in America è tuttora quella di ZAFRAN 1994.

³³ Con Ferré, Wittkower si unì in amicizia nel corso degli anni Cinquanta, quando il collezionista faceva i suoi acquisti consigliato da Julius Held, collega di Wittkower e docente presso il Barnard College, ateneo femminile collegato alla Columbia University, che ammetteva invece soli uomini; Ganz fu allievo di Wittkower alla Columbia; Scholz ospitava spesso lo studioso tedesco e aveva reso accessibile a lui e ai suoi allievi la propria collezione di disegni.

³⁴ Una testimonianza di quel pregiudizio si trova ancora nel racconto di Margot Wittkower, che nella sua citata intervista con Teresa Barnett riferiva il ricordo di quando il marito, impegnato a Roma nelle sue ricerche sulla grafica berniniana insieme a Heinrich Brauer, ricevette la visita di Berenson il quale davanti alle riproduzioni di quei disegni esclamò: "*When I look at these, I feel physically sick*" (WITTKOWER 1994, p. 79).

³⁵ Oltre al già citato saggio di Zafran, si veda su questo anche: LOIRE 2015, in particolare pp. 22-23.

a causa soprattutto del *chief curator* (1938-1956) e poi direttore (1956-1969) della National Gallery of Art di Washington, John Walker (1906-1995),³⁶ che era stato allievo di Berenson e condivideva il suo sprezzo per le opere realizzate in età successive al Rinascimento. Egli, infatti, esercitò pressioni sulla Kress Foundation per ottenere le opere utili alla creazione di una ricca sezione di arte medievale e rinascimentale presso la National Gallery of Art, ma non si curò di fare lo stesso per il Barocco, relegando ai musei minori le opere di quel periodo.³⁷

Negli anni Sessanta del Novecento, i risultati dell'attività collezionistica dei più giovani *art lovers* iniziarono ad essere evidenti. Appena prima dell'aprirsi del decennio, infatti, nel 1959, inaugurò il Ponce Museum of Art sulla base della collezione di Luis Ferré, che non smise di ampliarla negli anni successivi.³⁸ Inoltre, fu possibile ideare e allestire mostre dedicate all'arte dell'età barocca, sia di carattere generale, come quella importantissima del 1965 a Detroit, sia monografico, come quelle sul Seicento genovese, veneziano e napoletano curate dai coniugi Manning³⁹, quella della collezione di Walter Chrysler jr.,⁴⁰ oltre a quella stessa sull'arte fiorentina del 1969, ma anche mostre più "specialistiche", come quelle dedicate ai disegni della collezione di Janos Scholz, che transitarono in numerose città d'America e d'Europa,⁴¹ o quella già citata dedicata ai bozzetti a olio presso la galleria Knoedler's di New York.

Come anticipato, la mostra di Detroit del 1965 conteneva una piccola sezione dedicata all'arte fiorentina del Sei e Settecento. Vi figuravano in totale sette disegni, tre dipinti ad olio e alcune piccole sculture in bronzo, tutti provenienti da collezioni statunitensi.⁴² Gli artisti rappresentati erano: Jacopo Chimenti detto l'Empoli, Ludovico Cardi detto il Cigoli, Baldassarre Franceschini detto il Volterrano, Stefano della Bella ed Ercole Bazzicaluva, di cui erano esposti delle prove grafiche (un foglio per ciascuno, tranne per l'Empoli e della Bella di cui erano esposti due disegni), Cristofano Allori, Matteo Rosselli e Francesco Montelatici detto Cecco Bravo con una tela a testa, e infine Massimiliano Soldani Benzi, autore di un bronzetto con *Venere e Adone* proveniente dalla Walters Art Museum di Baltimora. La preponderanza della grafica a testimoniare la scuola fiorentina era una scelta abbastanza coerente con quanto già si era visto in passato. Disegni di artisti fiorentini erano stati esposti in tutte le mostre dedicate alla grafica di

³⁶ Sulla figura di Walker come direttore del museo di Washington, si veda: KOPPER 1991, pp. 250-263.

³⁷ Su questo, si veda: PETERS BOWRON 1994, in part. p. 54.

³⁸ Sul museo di Ponce e sull'attività collezionistica del suo fondatore, si veda: PÉREZ D'ORS 2017.

³⁹ MANNING 1962a; MANNING 1962b; Manning 1963; ma anche l'anno prima: GILBERT 1961.

⁴⁰ BAROQUE PAINTINGS 1963.

⁴¹ Alcune delle città in cui in quel torno di anni furono allestite mostre dei disegni della collezione Scholz furono: Hagerstown nel Maryland nel 1960, Columbia nella Carolina del Sud nel 1961, New Haven nel Connecticut nel 1964, Notre Dame in Indiana nel 1964, una serie di mostre dedicata ognuna ad una scuola regionale italiana allestite presso la Mills College Art Gallery di Oakland in California nel 1956, nel 1957, nel 1960 e nel 1961, Amburgo e Colonia in Germania nel 1963-1964. Questo elenco è ricavato dalla lista di mostre dedicate all'arte dell'età barocca stilato da Stephen Pepper con la quale si chiude il catalogo della mostra di Detroit del 1965 (CUMMINGS 1965, pp. 193-194).

⁴² La sezione fiorentina occupa le seguenti pagine del catalogo: *ibid.*, pp. 114-122.

età barocca fino ad allora allestite⁴³ e non si mancava mai di sottolineare la persistenza di una forte tradizione disegnativa nel contesto fiorentino del Seicento, di cui si coglievano le lontane radici rinascimentali.⁴⁴ La maggiore e più precoce fortuna dei disegni rappresentò quindi un filtro che influenzò la ricezione anche della pittura e della scultura prodotte a Firenze nel Seicento. Essa trovava il suo fondamento in alcuni dei caratteri profondi di quella produzione, che proprio sulla continuità della sapienza disegnativa basava alcune riprese neo-cinquecentesche, ove non addirittura neo-quattrocentesche, tipiche dell'arte fiorentina.⁴⁵

Senza dubbio, però, le opere fiorentine più significative esposte nel 1965 erano la grande tela con il *Trionfo di David*, attribuita a Matteo Rosselli e prestata dalla Bob Jones University, e un quadro di più piccole dimensioni con *Angelica e Ruggiero* attribuito a Cecco Bravo, proveniente dalla collezione Kress⁴⁶ (fig. 4). Entrambe le tele erano arrivate negli Stati Uniti già da molti decenni. La prima, anzi, era tra le principali opere che componevano la raccolta di Isaac Lea (1792-1886), uno dei pionieri del collezionismo artistico americano già nella prima metà del XIX secolo.⁴⁷ Naturalista di fama, egli ebbe anche uno spiccato interesse per l'arte degli *Old Masters*, coltivata nei suoi ripetuti viaggi in Europa, tra Londra, Parigi e Firenze. Qui, nel 1852, acquistò ben 192 dipinti (molti dei quali, come affermano le testimonianze coeve, repliche od opere di qualità modesta⁴⁸), spediti poi in America via nave. Molto legato alla sua città natale di Philadelphia, parte della sua collezione, ormai trasmessa ai suoi eredi e in parte dispersa in raccolte pubbliche e private americane, fu esposta nel 1926 in una mostra nel museo della città.⁴⁹ Guardando alle opere appartenutegli che sono state identificate, si può registrare un certo interesse per il Seicento fiorentino, perché oltre al *Trionfo di David* vi figuravano almeno altre sette tele di quella scuola pittorica.⁵⁰ Su tale precoce sebbene piuttosto episodica attenzione per il Barocco fiorentino avremo modo di tornare. Essa si legava del resto ad un certo gusto in voga in America nella seconda metà

⁴³ Alcuni esempi di mostre in America in cui furono esposti disegni fiorentini del Seicento furono: EXHIBITION OF ITALIAN PAINTING 1930; ITALIAN DRAWINGS 1960; DRAWINGS FROM TUSCANY 1961; STAMFLE – BEAN 1967. Gli artisti più rappresentati erano l'Empoli, il Cigoli, Francesco Furini, Stefano della Bella, Matteo Rosselli e Giovanni da San Giovanni.

⁴⁴ Così per esempio Wittkower: “to a greater or lesser extent Florentines remained tied to their tradition of draughtsmanship, and their attempts to adjust themselves to the use of North Italian colour were more often than not half-hearted and inconsistent” (WITTKOWER 1982 (1958), p. 97), così come nella sua *Introduzione* al catalogo della mostra del 1965: “the Florentines kept up their traditional emphasis on bright local colors, on the rhythmic line and the clear silhouette through most of the seventeenth century” (CUMMINGS 1965, p. 20).

⁴⁵ A tal proposito, citeremo più avanti la recensione di Michael Kitson alla mostra di New York del 1969 (KITSON 1969). Si veda pp. 36-37.

⁴⁶ CUMMINGS 1965, pp. 117-119, cat. 127-128.

⁴⁷ Su Lea e la sua collezione, si veda: KAGAN 2021.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 70-71.

⁴⁹ Su quest'esposizione si veda: BYE 1926; KIMBALL 1926.

⁵⁰ Queste sono oggi presso il Philadelphia Museum of Art: un *Ritratto d'uomo* e una *Maria Maddalena* di anonimi pittori fiorentini, inv. nn. F1938-1-15 e F1938-1-11; una *Santa Rosalia*, una *Santa Dorotea* e una *Santa Caterina d'Alessandria* attribuiti a Simone Pignoni o alla sua cerchia, inv. nn. F1938-1-2, F1938-1-49 e F1938-1-40; due tele di Cecco Bravo, una *Andromeda* e un *Paesaggio con figure*, inv. nn. F1938-1-23 e F1938-1-32. Tutte queste opere furono donate nel 1938 al museo di Philadelphia dall'erede di Isaac Lea, suo nipote Arthur Henry (1859-1939).

dell'Ottocento, che non sdegnava la pittura seicentesca, specie nella sua versione più laccata e devota. Il campione di questa corrente era naturalmente Carlo Dolci, la cui fama, quasi unico tra gli artisti fiorentini di età barocca, fu sempre molto alta, tanto da penetrare diffusamente anche nella letteratura americana. Già Thomas Jefferson, alla fine del Settecento, registrò tra le più sentite scoperte del suo viaggio in Europa i dipinti di Dolci visti nella galleria dell'Elettore Palatino a Düsseldorf, tanto che il pittore divenne per lui “*a violent favorite*”. Nei decenni successivi furono numerosi i romanzieri a citare qualche opera del fiorentino, ora come miracolo di perfezione nella tecnica pittorica, ora come esempio dell'affettata ipocrisia cattolica che offendeva la sensibilità protestante americana, ma sempre comunque come uno dei grandi rappresentanti dell'arte del Seicento.⁵¹ Alcuni suoi capolavori, infatti, come la serie degli *Evangelisti* già di proprietà di Luciano Bonaparte, mantennero quotazioni alte e furono conservate in collezioni di altissimo prestigio ancora per tutto l'Ottocento, cedendo ad altri generi di opere solo nei primi decenni del Novecento, quando la moda “berensoniana” dei fondi oro oscurò la fama della pittura barocca.⁵²

Tornando all'*Angelica e Ruggiero*, il suo più antico passaggio di proprietà risale al 1905, quando entrò nella collezione di Dan Fellows Platt ad Englewood, nel New Jersey, dopo un passaggio dalle Ehrich Galleries di New York.⁵³ Essa restò presso il suo proprietario fino al 1943, anno in cui fu venduta insieme ad altre cinque opere tre-quattrocentesche alla Samuel H. Kress Foundation, per essere infine donata al Smart Museum of Art dell'Università di Chicago nel 1973.⁵⁴ Dan Fellows Platt (1873-1938), laureato con lode a Princeton nel 1895 e studente nel 1895-96 alla American School of Classical Studies in Rome, fu un archeologo e uno studioso di arte italiana, specialmente della Siena del Quattrocento. La sua collezione rifletteva i suoi interessi e conteneva soprattutto monete e gemme antiche, che iniziò a raccogliere già negli anni del *college*, e dipinti del XV secolo centro-italiano, per i quali accettava i consigli di Allan Marquand, professore della Princeton University, e del collezionista-mercante Frederick Mason Perkins.⁵⁵ Molti degli oggetti della sua collezione furono donati dopo la sua morte dalla moglie Ethel Appleby Bliss all'università di Princeton, presso la quale

⁵¹ Un'ampia silloge di brani della letteratura americana ed europea dell'Otto e del Novecento in cui è citata qualche opera di Dolci è in STRAUSSMAN-PFLANZER 2017.

⁵² La storia collezionistica dei quattro ottagononi con gli *Evangelisti* di Carlo Dolci è ricostruita in FREDERICKSEN 1976, da cui si evince che il valore economico di quei dipinti scese solo negli ultimi loro passaggi di proprietà, che portarono due di quelli in California nel 1964 (il *San Matteo* al Getty Museum di Los Angeles e il *San Giovanni* presso un collezionista privata di San Marino (CA)). Gli alti prezzi a cui furono venduti nelle transazioni del secolo precedente, invece, dimostravano che “*the masters of the early Renaissance had obviously still not overtaken those of the seventeenth century in popularity*” (*ibid.*, p. 71).

⁵³ RUSK SHAPLEY 1973, p. 86.

⁵⁴ Gli archivi della Samuel H. Kress Foundation conservano i documenti dell'acquisto di questa tela, unitamente a cinque tavole del Quattrocento toscano, avvenuto il 1° dicembre 1943. L'intero blocco di opere fu venduto dalla vedova Platt alla Kress Foundation per \$105,000.00 (Samuel H. Kress Foundation Archive, Series 1.7b Dealer Correspondence and Bills of Sale, n. identificativo: ACQ196, consultabile al link: <https://kress.nga.gov/Detail/acquisitions/ACQ196>).

⁵⁵ Mason Perkins fu anche autore di un importante articolo dedicato proprio alla collezione di Platt: MASON PERKINS 1911.

Platt era stato *chairman e lecturer*.⁵⁶ Il contratto di vendita del 1943 alla Kress Foundation è indicativo del gusto allora dominante e di quello di Platt in particolare. La tela di Cecco Bravo era l'unica opera di età barocca tra le sei oggetto di transazione, mentre tutte le altre risalivano al XIV e al XV secolo. È significativo, inoltre, che tra le clausole del contratto ci fosse l'indicazione che quattro delle tavole medievali erano vendute “*with the understanding that they are to be deeded to the National Gallery of Art, Washington D.C.*”,⁵⁷ cioè con l'intenzione di destinarle al principale museo statale americano, evidentemente perché ritenute di maggior pregio. In effetti, tre di quelle (due scene della *Vita di Sant'Antonio* del Maestro dell'Osservanza⁵⁸ e una *Crocifissione* di Bernardo Daddi⁵⁹) sono tuttora conservate presso il museo di Washington. Le altre due tavole sono una *Madonna col Bambino* di Francesco di Giorgio Marini, ora al Lowe Art Museum dell'Università di Miami,⁶⁰ e un tondo col *Profeta Isaia* di Taddeo Gaddi al Williams College Museum of Art di Williamstown, Massachusetts.⁶¹ L'*Angelica e Ruggiero*, venduta con un'attribuzione a Furini e identificata erroneamente come un *Perseo e Andromeda*,⁶² era evidentemente l'opera che godeva di meno considerazione tra quelle del gruppo. Prima del 1943, inoltre, sono documentate altre due vendite da parte della vedova Platt alla Kress Foundation, una del 1° gennaio e una del 17 marzo 1939, e riguardarono solo opere medievali o del primo Rinascimento italiano.⁶³ Nel 1911 l'amico e consigliere di Platt, Frederick Mason Perkins, aveva addirittura avanzato il dubbio che l'*Angelica e Ruggiero*, allora ancora nella collezione Platt, non fosse nemmeno di Furini, bensì di un pittore ferrarese vicino a Dosso Dossi.⁶⁴ Questa notizia fa supporre che la sua isolata presenza tra dipinti tanto più antichi fosse da giustificarsi con la credenza, suggerita a Platt da Perkins, che si trattasse di un'opera di un pittore cinquecentesco, di cui era apprezzata l'aria stregonesca (oltre che l'alta qualità), ovidiana prima ancora che ariostesca (ricordiamo che allora il soggetto era interpretato come *Perseo e Andromeda*), che effettivamente avvicina il

⁵⁶ Informazioni sulla vita e sulla collezione di Dan Fellows Platt sono in ROSS 2000, in part. p. 303. A lui è stato dedicato anche un intervento di Frank Dabell nell'ambito del seminario *Il mestiere del conoscitore. Bernard Berenson, Herbert Horne, Roger Fry. Firenze-Londra 1900, idee diverse per una storia dell'arte sulle opere*, curato da Elisa Camporeale e Andrea De Marchi presso la Fondazione Zeri nel settembre 2022, la cui registrazione è visibile sul canale YouTube della Fondazione. Informazioni sui suoi interessi culturali, quali si manifestarono soprattutto nei suoi frequenti viaggi in Italia, si ricavano anche dal suo libro di memorie: FELLOWS PLATT 1908, di cui esiste una traduzione italiana: FELLOWS PLATT 2003. Oltre a molti oggetti della sua collezione, la Princeton University conserva anche carte e documenti privati di Platt, tra cui i suoi taccuini di viaggio in cui registrava le opere viste durante i suoi viaggi in Europa.

⁵⁷ Samuel H. Kress Foundation Archive, Series 1.7b Dealer Correspondence and Bills of Sale, n. identificativo: ACQ196 (consultabile al link <https://kress.nga.gov/Detail/acquisitions/ACQ196>).

⁵⁸ Queste sono le tavolette con *Sant'Antonio che distribuisce i suoi beni ai poveri* e con *Sant'Antonio che lascia il suo monastero* (Washington, National Gallery of Art, inv. nn. 1952.5.20-21).

⁵⁹ Washington, National Gallery of Art, inv. n. 1961.9.2.

⁶⁰ Miami, Lowe Art Museum, inv. n. 61.025.000.

⁶¹ Williamstown, Williams College Museum of Art, inv. n. 60.11.

⁶² Samuel H. Kress Foundation Archive, Series 1.7b Dealer Correspondence and Bills of Sale, n. identificativo: ACQ196.

⁶³ Samuel H. Kress Foundation Archive, Series 1.7b Dealer Correspondence and Bills of Sale, nn. identificativi: ACQ390 (consultabile al link: <https://kress.nga.gov/Detail/acquisitions/ACQ390>) e ACQ263 (consultabile al link: <https://kress.nga.gov/Detail/acquisitions/ACQ263>).

⁶⁴ MASON PERKINS 1911, p. 145.

Montelatici al Luteri, come ancora recentissimamente è stato notato da Andrea Bacchi.⁶⁵ Una volta di più, come nel caso della collezione di Isaac Lea, si ha l'impressione che l'interesse per il Seicento fiorentino in casi cronologicamente così precoci fosse in realtà episodico e quasi fortuito, insinuatosi sotto attribuzioni erranee che indirizzavano verso contesti diversi.

La paternità delle tele esposte alla mostra di Detroit del 1965 offriva problemi piuttosto spinosi ai curatori. Il redattore delle schede delle opere fiorentine, Dwight C. Miller, era uno studioso americano specialista della pittura sei e settecentesca bolognese, noto soprattutto per le sue ricerche su Marcantonio Franceschini.⁶⁶ L'incertezza che si riscontra leggendo i testi sulle opere esposte nel 1965 non può però essere attribuita solo alla poca dimestichezza dell'autore con la pittura fiorentina del Seicento, ma anche allo stadio ancora aurorale degli studi sull'argomento, che avevano solo da poco dissodato il terreno e non avevano evidentemente ancora raggiunto una diffusione internazionale. Abbiamo già visto come l'*Angelica e Ruggiero* portasse attribuzioni a Dossi e Furini, quest'ultima riportata nel catalogo della collezione Kress del 1949.⁶⁷ Nicola Ivanoff nel 1958 propose invece il nome di Sebastiano Mazzoni, seguito da Michelangelo Muraro.⁶⁸ In questo caso, Miller si affidò prudentemente al parere degli specialisti che intanto avevano riscattato dall'oblio e dato appropriata definizione all'opera di Francesco Montelatici. La scheda del catalogo della mostra del 1965, infatti, riporta il parere di Gerhard Ewald e Anna Rosa Masetti che attribuivano definitivamente la tela a Cecco Bravo.⁶⁹ Come noto, Ewald aveva iniziato a ricavare il catalogo del pittore fiorentino attribuendogli opere che erano state esposte con attribuzioni a pittori di scuola veneziana alla mostra del 1959 su *La pittura del Seicento a Venezia*.⁷⁰ In particolare, la maggior parte degli equivoci sorgevano con le opere di Sebastiano Mazzoni, pure fiorentino ma del tutto inseritosi nell'ambiente della laguna. L'articolo di Ewald apparso sul Burlington Magazine del 1960 univa infatti i caratteri della recensione alla mostra veneziana a quelli di un primo affondo monografico sul Montelatici (preceduto solo dalla tesi di laurea, non ancora pubblicata, di Anna Rosa Masetti⁷¹). In quel testo, ben quattro delle opere che erano state esposte nel 1959 con attribuzioni a Mazzoni furono spostate in favore di Cecco Bravo.⁷²

Nel caso del *Trionfo di David*, invece, Miller decise di lasciare la tradizionale attribuzione a Matteo Rosselli, che era stata intanto corretta, in favore del suo allievo Jacopo Vignali, da Carlo Del Bravo.⁷³ Ancora

⁶⁵ A. Bacchi, in BALDASSARI 2024, I, p. XIII.

⁶⁶ Su Franceschini e la pittura emiliana, si vedano i suoi: MILLER 1956; MILLER 1959; MILLER 1969; MILLER 1963.

⁶⁷ WALKER 1949, p. 131.

⁶⁸ IVANOFF 1958/59, p. 222; MURARO 1960, p. 74, nota 5.

⁶⁹ EWALD 1960, pp. 351-352; MASETTI 1962a, p. 91.

⁷⁰ PITTURA DEL SEICENTO A VENEZIA 1959. Su questa mostra si veda: BOREAN 2019; SIMONE 2024.

⁷¹ MASETTI 1958.

⁷² Inoltre, Ewald attribuiva a Cecco Bravo anche un *Giacobbe ed Esau* che era stato esposto con un'attribuzione a Bernardo Strozzi.

⁷³ DEL BRAVO 1961, p. 32, nota 6.

più significativo è il caso di un' *Allegoria della Costanza* esposta come opera di Cristofano Allori (fig. 5). Essa fu prestato dai proprietari della tela, Robert e Bertina Suida Manninig,⁷⁴ ed è oggi conservata presso il Blanton Museum of Art di Austin con una più esatta attribuzione a Cesare Dandini,⁷⁵ proposta la prima volta nel 1965 da Mina Gregori,⁷⁶ la quale non era evidentemente stata consultata per la mostra di Detroit.

Le incertezze sulla scuola fiorentina dimostrate dai curatori erano già state notate da Howard Hibbard e Milton Lewine nella loro recensione dell'esposizione apparsa sul Burlington Magazine. Nel contesto di una generale valutazione positiva, spiccava infatti il giudizio severo espresso proprio sulla sezione della mostra dedicata a Firenze, sulla quale scrisse: *"the section devoted to Florentine painting was a failure – the artist chosen were neither representative nor securely attributed"*.⁷⁷ Hibbard aggiungeva poi una lista delle opere la cui attribuzione riteneva dubbiosa, tra le quali figuravano sia l' *Allegoria della Costanza*, della quale Hibbard rifiutava l'attribuzione a Cristofano Allori orientandosi piuttosto verso un qualche pittore francese,⁷⁸ sia l' *Angelica e Ruggiero*, di cui negava fortemente la paternità del Mazzoni proposta da Ivanoff e citata nella scheda di catalogo, ma dubitava anche di quella di Cecco Bravo, perché *"our knowledge of these Florentine masters in the wake of Furini is still too sketchy to assure the attribution of this attractive little picture"*.⁷⁹ Queste opinioni sulle opere fiorentine esposte nel 1965 risulteranno ancor più significative quando le confronteremo con i testi che a quelle stesse opere furono dedicati in occasione della mostra del 1969, curata proprio da Hibbard.

Chiudeva la sezione fiorentina della mostra di Detroit un bronzetto di Massimiliano Soldani Benzi che rappresenta *Venere e Adone*,⁸⁰ prestato dalla Walters Art Museum di Baltimora, dove il pezzo ancora si trova⁸¹ (fig. 6). Esso era stato attribuito la prima volta allo scultore fiorentino da Klaus Lankheit nel 1956⁸² e nuovamente discusso in un articolo sulla rivista del museo di Baltimora che conserva quello e un altro gruppo bronzeo dello stesso Soldani Benzi.⁸³ La presenza di questa scultura a Detroit era giustificata dal fatto che l'esposizione del 1965 si proponeva di fornire almeno una succinta rassegna anche della produzione plastica del Barocco italiano, sebbene *"the emphasis was on paintings"*,⁸⁴ come notavano Hibbard e Lewine nella già citata recensione. Tutte le sculture presenti, però, a parte il gruppo di Soldani

⁷⁴ CUMMINGS 1965, pp. 116-117, cat. 126.

⁷⁵ Austin, Blanton Museum of Art, inv. n. 2017.1074. Nello stesso museo, proveniente pure dalla collezione dei coniugi Manning, è una *Santa Caterina d'Alessandria* di Vincenzo Dandini (inv. n. 2017.1075), fratello e allievo di Cesare.

⁷⁶ M. Gregori, in GREGORI 1965, pp. 17, 46, cat. 11.

⁷⁷ HIBBARD – LEWINE 1965, p. 371.

⁷⁸ *"The attribution to Allori is hardly convincing and the picture may well be French"* (*ibidem*).

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ CUMMINGS 1965, p. 122, cat. 133.

⁸¹ Baltimora, The Walters Art Museum, inv. n. 54.677, h: 47 cm (senza base).

⁸² LANKHEIT 1956, p. 192.

⁸³ LANKHEIT 1956/57. L'altro gruppo bronzeo di Soldani Benzi nel museo di Baltimora è la *Pietà*, inv. n. 54.1066, h. 50.5 cm.

⁸⁴ HIBBARD – LEWINE, p. 370.

Benzi e pochi altri bronzetti di cui diremo fra poco, illustravano esclusivamente la produzione scultorea del Seicento romano. Ai due capiscuola Bernini e Algardi, infatti, si univano Girolamo Lucenti, Ercole Ferrata, Melchiorre Cafà e Pierre Legros il Giovane, tutti presenti con una o più loro opere, alcune delle quali di grande qualità e importanza.⁸⁵ Naturalmente, la preponderanza della scuola romana tra le sculture scelte per la mostra non deve stupire, specie se consideriamo l'importante ruolo svolto da Wittkower, grande studioso berniniano, nella sua ideazione. Stupisce maggiormente, invece, la presenza del gruppo di Soldani Benzi. A questo dobbiamo inoltre aggiungere altri due bronzetti di Pietro Tacca,⁸⁶ esposti alla mostra ma inspiegabilmente schedati nella sezione del catalogo dedicata alla scuola bolognese.⁸⁷ Con tre sculture su un totale di quindici, quindi, la produzione plastica fiorentina poteva dirsi degnamente rappresentata, sebbene non ci sia dubbio che i grandi nomi degli scultori romani l'avessero oscurata agli occhi del pubblico meno avvertito. Quest'ultimo punto è tanto più vero in quanto un'opera di Giovan Battista Foggini, di cui diremo a breve, fu esposta con l'errata attribuzione a Cafà. Malgrado tali confusioni, si deve segnalare che la mostra del '65 non mancò di registrare l'importanza della scultura del Barocco fiorentino e specialmente di quella in bronzo di piccole dimensioni. Di questa, si erano già individuati i poli entro la quale circoscriverla, dalla sua origine legata all'eredità giambolognesca alla svolta portata da Foggini negli ultimi decenni del secolo.⁸⁸

La *Venere e Adone* del Soldani Benzi proveniva, come gran parte dei manufatti del museo di Baltimora, dalla collezione di Henry Walters (1848-1931). Questi nel 1909 aprì al pubblico il suo palazzo dalle forme neo-rinascimentali e lo lasciò alla sua morte, insieme alle opere contenutevi, alla città di Baltimora affinché diventasse un museo, l'attuale Walters Art Gallery.⁸⁹ Il bronzetto era stato comprato presso la galleria di Jacques Seligmann (1858-1923), fondata a Parigi nel 1880 e ampliata con una sede newyorkese già nel 1904. Alla morte di Jacques, suo figlio Germain (1893-1978) proseguì con

⁸⁵ Di Bernini, per esempio, erano presenti il modello in terracotta del trono di san Pietro per la Cattedra della basilica pontificia, conservato al Detroit Institute of Arts; di Algardi il busto bronzeo di *Clemente IX* del museo di Cleveland; di Cafà, l'*Alessandro VII*, busto bronzeo al Metropolitan Museum di New York; di Legros, il modello in terracotta del rilievo con *San Luigi Gonzaga in gloria* per l'altare della chiesa di Sant'Ignazio a Roma, prestato dal museo di Detroit. Le schede, brevi ma di grande efficacia e valore, di questo come di tutte le altre sculture esposte alla mostra furono redatte da Olga Raggio.

⁸⁶ CUMMINGS 1965, pp. 93-94, cat. 91-92.

⁸⁷ L'incertezza o i lampanti errori nell'inserimento degli artisti nella corretta sezione relativa alla loro scuola regionale erano stati denunciati già da Hibbard e Lewine nella recensione alla mostra del 1965: "*all that is left is the catalogue, in which the artists are grouped according to cities, with obvious distortions of the historical position (not to mention mistakes, such as Chiari's listing under Bologna)*" (HIBBARD – LEWINE 1965, p. 371).

⁸⁸ Una mostra di pochi anni precedenti, allestita a Londra ma fatta transitare anche per Amsterdam e Firenze, proponeva già uno schema simile e a un livello di completezza e specificità persino maggiore. Vi erano esposti, infatti, bronzetti italiani delle varie scuole regionali dal XV al XVIII secolo. Del periodo di nostro interesse furono scelte opere di Giambologna, Giovanni Caccini, Antonio e Giovan Francesco Susini, Orazio Mochi, Pietro Tacca e Francesco Fanelli, per la fase più antica della bronzistica fiorentina, e di Giovan Battista Foggini e Massimiliano Soldani Benzi per quella più tarda (LONDRA 1961).

⁸⁹ La biografia di riferimento dedicata a Henry Walters e a suo padre è: JOHNSTON 1999; al rapporto con Bernard Berenson, con il quale Walters intrattenne un rapporto epistolare di cui sono emerse una sessantina di lettere presso la villa I Tatti, è dedicato: MAZOFF 2010.

successo l'impresa paterna. Dalla loro galleria, i principali collezionisti d'America e d'Europa acquistavano opere d'arte antica, moderna e contemporanea, e la foltissima documentazione legata alla loro attività è oggi liberamente consultabile presso gli Archives of American Art.⁹⁰ Prima ancora, la *Venere e Adone* si trovava in collezioni nobiliari inglesi, di Albert Henry George, quarto conte Grey (1851-1917), e prima ancora della famiglia Liddell di Ravensworth Castle, nel Durham. Una probabile origine inglese è da ipotizzarsi anche per un *Cupido a cavallo* di Francesco Fanelli, "scultore del re della Gran Bretagna",⁹¹ venduto a Walters sempre da Seligmann nel 1911.⁹² Le antiche collezioni aristocratiche nelle *country houses* inglesi erano diventate, infatti, specialmente a seguito delle dispersioni causate dai disastri delle due Guerre Mondiali, una delle principali fonti di approvvigionamento di opere d'arte di età barocca,⁹³ di cui i mercanti come lo stesso Seligmann o come i fratelli Duveen seppero approfittare, contribuendo a trasferire capolavori di pittura, scultura e arti decorative dall'Inghilterra (e non solo) agli Stati Uniti.⁹⁴

Gli altri due bronzetti del Tacca che furono esposti a Detroit sono entrambi legati alla tradizione fiorentina della raffigurazione di cavalli per monumenti equestri. Oltre ad una statuetta con il re di Spagna *Filippo IV a cavallo*, parte della collezione del Detroit Institute of Arts⁹⁵ (fig. 7), era esposto un bronzetto raffigurante un *Cavallo rampante* prestato dal Seattle Museum of Arts.⁹⁶ Di entrambi, la letteratura critica, fin dagli esordi, sottolineava il legame con l'opera di Giambologna e con il tipo di monumento equestre diffusosi a partire dal *Cosimo I de' Medici* in Piazza della Signoria. Il *Filippo IV* fu subito individuato come una derivazione da un modello per il monumento equestre commissionato a Pietro Tacca, che vi lavorò fino alla morte nel 1640, per il palazzo del Buen Retiro di Madrid, sebbene quest'ultimo presenti notevoli

⁹⁰ Link al sito: <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936>.

⁹¹ Così si definisce lo scultore fiorentino nel frontespizio del suo FANELLI 1661. Sull'opera del Fanelli, si veda almeno: POPE-HENNESSY 1953; AVERY 2011; SANGUINETI 2014.

⁹² Baltimora, The Walters Art Museum, inv. n. 54.146, h. 15.7 cm. Già POPE-HENNESSY 1953, pp. 156-162, pubblicava due fonti inglesi (una lista delle sculture nella Cabinet Room di Withehall compilata da Van der Doort e uno dei taccuini di George Vertue) che attestavano la presenza in collezioni inglesi di più di un esemplare di statuette che raffiguravano un *Cupido a cavallo* tra Sei e Settecento. Uno di questi esemplari si trova al Victoria and Albert Museum (inv. n. A.37-I952, h. 14.3 cm) e differisce di poco da quello di Baltimora solo per la presenza di ali sulla schiena del Cupido e per la torsione della testa del cavallo.

⁹³ LOIRE 2015, pp. 21-22, 25.

⁹⁴ Un repertorio di opere rispettivamente di pittura, scultura e arti decorative che furono vendute dai *Duven Brothers* a collezionisti americani è in: DUVEEN PICTURES 1941; DUVEEN SCULPTURES 1944; VIGNON 2019.

⁹⁵ Detroit, Detroit Institute of Arts, inv. n. 29.348, h. 40 cm.

⁹⁶ Seattle, Seattle Art Museum, inv. n. 49.157, h. 22.2 cm. Acquistato dal museo nel 1949, fu pubblicato da LEE 1950, con una proposta di attribuzione a Pietro Tacca accolta da Olga Raggio, autrice della scheda nel catalogo del 1965. Il precedente proprietario era l'ungherese Alexander von Frey (1882-1951), che aveva cominciato la sua attività collezionistica negli anni Venti. Visse tra Berlino, Vienna e Lucerna fino al 1948, anno in cui si trasferì a New York con la moglie Erika. Nello stesso articolo, Lee pubblicava pure un bronzetto, anch'esso esposto alla mostra del 1965, che riteneva tratto dal modello in terracotta del *Battesimo di Cristo* conservato in Vaticano (già di proprietà chigiana) per l'altare maggiore della chiesa di S. Giovanni a La Valletta di Melchiorre Caffà e terminato da Giuseppe Mazzuoli. Si trattava in realtà di uno dei bronzetti della serie dell'Elettrice Palatina, realizzato da Foggini.

differenze rispetto al bronzetto.⁹⁷ Per il *Cavallo rampante* l'attribuzione poteva basarsi invece solo su motivazioni stilistiche. Sia Sherman Lee, che pubblicò il bronzetto,⁹⁸ che Olga Raggio, che lo schedò per il catalogo del 1965,⁹⁹ propendevano per il nome dello stesso Pietro Tacca, preferendolo a Francesco Susini per la vigorosa animazione della figura e la ricercata “acconciatura” della coda e della criniera del cavallo, in cui i due studiosi leggevano stilemi tipici dello scultore carrarese.

La statuetta equestre del *Filippo IV* è occasione per fare una prima rassegna degli autori che avevano fino ad allora affrontato l'argomento della plastica fiorentina in bronzo di piccole dimensioni, al fine di trarre alcune prime conclusioni sulla fortuna critica di quel tipo di oggetti. I primi a scrivere del bronzetto furono tutti studiosi tedeschi di massima grandezza. Apriva la lista Wilhelm von Bode (1845-1929) che nel terzo volume del suo repertorio, *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, indicava la statuetta (definita “*sehr edle*”), allora nella residenza di William Newall a Croyley Green, ai confini di Londra, come opera dello stesso Giambologna piuttosto che del Tacca (“*eber auf GianBologna als auf seinen Schüler und Mitarbeiter Tacca*”),¹⁰⁰ a causa della sua alta qualità, da allora sempre riconosciuta.

Seguiva un articolo in cui il curatore della sezione di *European Art*, il tedesco trasferitosi in America Walter Heil (1929-1973), presentava il pezzo quando fu acquistato dal museo di Detroit.¹⁰¹ Lo studioso rifiutava l'attribuzione a Giambologna soprattutto per un motivo esteriore, legato all'abbigliamento dell'effigiato, caratterizzato dalla presenza della *golilla*, un tipo di colletto rigido e piuttosto modesto che fu introdotto per decreto di Filippo IV nel 1623 per sostituire più lussuosi capi di vestiario, in ossequio alla proverbiale severità ispanica.¹⁰² L'opera, quindi, doveva essere stata eseguita dopo quella data, quando Giambologna era già morto da quindici anni. Il nome che Heil riteneva più probabile, pur rimarcando il forte legame con i monumenti equestri del maestro e in particolare con quello di Cosimo I in Piazza della Signoria,¹⁰³ era quello del suo erede Pietro Tacca, di cui citava a confronto i due piccoli cavalli di bronzo (uno dei quali con cavaliere) al Bargello,¹⁰⁴ preparatori del mai realizzato *Monumento equestre a Luigi XIII* (fig. 8). Quanto all'identità dell'effigiato, pur orientandosi ovviamente verso

⁹⁷ Le differenze più lampanti riguardano il cavallo, che nel monumento ora in Plaza de Oriente a Madrid è sospeso sulle sole due zampe posteriori, e il braccio destro del cavaliere che sorregge il bastone, sospeso a mezz'aria nella versione monumentale e invece tenuto appoggiato alla gamba nel bronzetto.

⁹⁸ LEE 1950, p. 260.

⁹⁹ O. Raggio, in CUMMINGS 1965, p. 94, cat. 92.

¹⁰⁰ BODE 1907, III, p. 3, tavola CXXXII.

¹⁰¹ HEIL 1930.

¹⁰² Sull'introduzione di questo capo alla corte di Filippo IV e sul suo significato ideologico si veda: WUNDER 2017.

¹⁰³ “*Not only are horse and rider almost identical in their position, but we can observe in the small work the same curious shortness of the horse that characterizes the large statue*” (HEIL 1930, p. 47).

¹⁰⁴ Su cui si veda: PAOLOZZI STROZZI – ZIKOS 2006, p. 279.

l'ambiente spagnolo, non riuscì che ad avanzare la dubitativa proposta che si trattasse del comandante genovese Ambrogio Spinola, sulla base di confronti coi ritratti di Rubens e Velázquez.¹⁰⁵

A rispondere anche a quest'ultimo quesito fu l'allora direttore del Detroit Institute of Arts, anch'egli un esule dalla Germania, Wilhelm Reinhold Valentiner (1880-1958), in un articolo pubblicato sul bollettino del museo.¹⁰⁶ Per riuscirci, Valentiner era ricorso alle informazioni contenute in un saggio di un altro studioso tedesco, di una generazione precedente, Carl Justi (1832-1912), che affrontava il tema del *Monumento equestre di Filippo IV* a Madrid¹⁰⁷ (fig. 9). Nel testo era ricostruita la vicenda di quella commissione sulla base della corrispondenza tra il conte duca di Olivares e l'ambasciatore spagnolo a Firenze. Secondo l'interpretazione di Justi, le prime indicazioni che nel 1634 giunsero dalla corte spagnola a Firenze erano state piuttosto generiche e avevano indotto il Tacca (a cui intanto l'ambasciatore si era rivolto come principale scultore specialista del bronzo) a seguire il modello del *Monumento funebre a Filippo III*, iniziato da Giambologna e terminato dallo stesso Tacca vent'anni prima. In effetti, la posizione di cavallo e cavaliere in quella statua è in tutto simigliante a quelle che si vedono nel bronzetto di Detroit. Solo nel settembre del 1635, quando Olivares fece arrivare un ritratto del giovane re e i disegni dell'armatura e del costume con cui si voleva fosse ritratto, a Tacca fu specificato che era assolutamente imperativo che il cavallo dovesse stare sospeso sulle sole zampe posteriori, in omaggio alla destrezza equestre del re. Avendo realizzato già entro l'agosto di quell'anno il modello della statua che raffigurava però il cavallo al passo ("di passeggio"), lo scultore fu quindi costretto a ricominciare tutto da capo. Da quel primo modello (probabilmente in cera) sarebbero quindi stati ricavati numerosi bronzetti, tra cui quello a Detroit, secondo una prassi tipica delle botteghe degli scultori di età barocca.¹⁰⁸

Dall'indagine della fortuna di quest'opera così importante (per qualità e per l'identità dell'effigiato) emerge chiaramente quanta parte avessero avuto gli studiosi tedeschi nel valorizzare, già a date precoci, la tradizione della scultura in bronzo di età tardo-rinascimentale e barocca, all'interno della quale a Firenze era riconosciuto un ruolo egemone o comunque di primissimo piano. Agli autori già citati, come vedremo, vanno aggiunti almeno Erica Tietze-Conrat (1883-1958), il goriziano d'origine ma viennese di formazione Leo Planiscig (1887-1952), Ulrich Middeldorf (1901-1983), Hans Robert

¹⁰⁵ HEIL 1930, p. 47.

¹⁰⁶ VALENTINER 1935.

¹⁰⁷ JUSTI 1883, ristampato in JUSTI 1908, II, pp. 245-274.

¹⁰⁸ Patricia Wengraf ha notato che sia l'esemplare di Detroit che quello simile al MET (inv. n. 1979.135.19) mancano del dito indice della mano destra del cavaliere, a indicare che furono entrambi ricavati da un modello che presentava già quella lacuna. Il terzo esemplare noto di questo gruppo, già nella collezione di Cyril Humphris e passato in asta Sotheby's a New York il 10 gennaio 1995 (lotto 62), ha invece la mano perfettamente integra, sebbene questo non basti a dimostrare la sua dipendenza diretta dal modello autografo dello scultore (che la studiosa ritiene essere stato Francesco Fanelli piuttosto che Pietro Tacca). Su questo si veda: P. Wengraf, in LEITHE-JASPER – WENGRAF 2004, pp. 204-209, cat. 19. Dubbi sull'identità del cavaliere effigiato (identificato col conte duca di Olivares) e sull'autore del bronzetto (Francesco Fanelli) erano già stati sollevati da Alan Darr, in DARR – BARNET – BOSTRÖM – AVERY 2002, II, pp. 21-24, cat. 134.

Weihrauch (1909-1980) e Klaus Lankheit (1913-1992), i quali contribuirono a più riprese all'assestamento critico di questi argomenti.

Se apparentemente la scultura fiorentina più rappresentata nella mostra di Detroit del 1965 era quella di eredità giambolognesca, in effetti, però, a venire in soccorso di Massimiliano Soldani Benzi e della sua *Venere e Adone* per rinfoltire il numero di opere tardo-barocche fu, seppur “inconsapevolmente”, Giovan Battista Foggini. Una delle opere schedate tra quelle romane, e in particolare tra quelle realizzate da Melchiorre Caffà, era stata in realtà eseguita dallo scultore fiorentino. Il *Battesimo di Cristo* (fig. 10) fu esposto nella mostra di Detroit del 1965 proprio con l'attribuzione al maltese.¹⁰⁹ L'autrice della scheda, Olga Raggio, traeva quell'opinione dall'articolo in cui Sherman Lee aveva presentato il suo acquisto da parte del museo di Seattle,¹¹⁰ e fu corretta da Jennifer Montagu solo nel 1974, quando lo stesso gruppo fu esposto con la corretta attribuzione al Foggini, che lo aveva realizzato per la serie di bronzetti dell'Elettrice Palatina.¹¹¹ La studiosa inglese spiegò l'errore ricordando che quel *Battesimo* “fu messo in rapporto, come quasi tutti i gruppi del Barocco italiano di questo soggetto, al progetto di Melchiorre Caffà per l'altar maggiore della chiesa di S. Giovanni alla Valletta”.¹¹² La presenza di questo pezzo così significativo alla mostra del 1965 e la sua storia collezionistica anteriore a quell'anno sono indice della fortuna di cui oggetti come i modelli e i bronzetti barocchi già godevano in America. Evidentemente, però, la penetrazione degli studi e il relativo apprezzamento di cui il contesto berniniano aveva goduto già dalla prima metà del Novecento era così forte da assorbire anche opere realizzate da artisti che non godevano ancora di altrettanta considerazione e che non erano stati ancora oggetto di sufficienti trattazioni specialistiche. È il caso, per esempio, della stupenda coppia di busti ritratto del Granduca Ferdinando II e della moglie Vittoria della Rovere di Giovan Battista Foggini, dal 1942 alla National Gallery di New York,¹¹³ provenienti dalla collezione di Peter Widener a Elkins Park, in Pennsylvania. Widener li aveva acquistati nel 1900 dai fratelli Duveen, che a loro volta se li erano aggiudicati l'anno prima in un'asta Christie's dedicata ad opere della collezione fiorentina di Stefano Bardini, dove erano presentati come opere di Gian Lorenzo Bernini.¹¹⁴ Furono poi studiati da Lankheit nel 1962¹¹⁵ ed esposti con la corretta attribuzione al

¹⁰⁹ O. Raggio, in CUMMINGS 1965, p. 70, cat. 60.

¹¹⁰ LEE 1950.

¹¹¹ J. Montagu, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 50, cat. 13.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ New York, The National Gallery, inv. nn. 1942.9.129, 1942.130.

¹¹⁴ CHRISTIE'S 1899, p. 70. I due busti, descritti come ritratti di Cosimo III e di *Marie della Robere, wife of Cosimo III*, sono indicati coi numeri 480 e 481, che corrispondono ai numeri del lotto di vendita, e 385 e 387, che corrispondono invece al loro numero nel catalogo della collezione Bardini. Dopo che nel 1942 la collezione Widener fu donata alla National Gallery di Washington, il catalogo che ne fu fatto riportava i due busti come di un anonimo maestro italiano del XVII secolo, ma con la loro corretta identificazione in Ferdinando II e Vittoria della Rovere (PAINTINGS AND SCULPTURES 1948, pp. 128-129).

¹¹⁵ LANKHEIT 1962, pp. 75-77, 210.

Foggini alla mostra sugli *Ultimi Medici* nel 1974, insieme ad altri busti della serie (i *Ritratti di Giovan Carlo*, di *Cosimo III* e del *Gran Principe Ferdinando de' Medici*).¹¹⁶ Dalle ricerche di Fulvia Zaninelli si può trarre un ulteriore esempio del fraintendimento tra scultura romana e fiorentina. La studiosa, infatti, ha recentemente proposto di identificare una statuetta di *Endimione dormiente*, che si sa essere stata venduta da Contini Bonacossi ad un collezionista newyorkese intorno al 1926 con un'attribuzione a Bernini, con quella di Agostino Cornacchini oggi al Cleveland Museum of Art (inv. n. 1942.51) (fig. 35).¹¹⁷ Che si potesse attribuire un'opera di Cornacchini al Bernini, equivocando quindi tra due culture figurative assai diverse, rende bene l'idea di quanto poco diffusa fosse la reale comprensione della produzione plastica fiorentina tra Sei e Settecento e di quanto fossero necessarie ulteriori ricerche su quel capitolo della storia dell'arte. Sarà nella mostra del 1974, originata in circostanze e con presupposti differenti rispetto a quella del 1965, che vedremo finalmente apparire i risultati di quegli studi.

1.3. *Florentine Baroque Art from American Collections*

Avendo illustrato il precedente importante dell'esposizione di Detroit del 1965, sarà possibile riprendere la nostra indagine della mostra sul Seicento fiorentino allestita al MET nel '69. Potranno così essere apprezzati non solo gli avanzamenti intanto compiuti in termini di specificazioni attributive, ma soprattutto il maturare di un'interpretazione complessiva della produzione figurativa del contesto fiorentino ben più ampia e approfondita, la prima che fosse elaborata e resa pubblica negli Stati Uniti.

L'indagine sul gruppo di lavoro che mise in piedi la mostra del '69, già abbozzata nel primo paragrafo di questo capitolo, permette di rilevare innanzitutto che, malgrado il forte legame con l'impostazione metodologica proposta da Wittkower, alla base del progetto espositivo c'era evidentemente un interesse differente da quelli portati avanti dal maestro. Howard Hibbard dovette, cioè, superare l'opinione piuttosto limitativa, se non del tutto negativa, che Wittkower aveva già espresso sull'arte del Seicento fiorentino.¹¹⁸ Ciò è del resto dichiarato esplicitamente da Hibbard nei *Ringraziamenti* che aprono il catalogo della sua mostra, in cui scrisse: "*this show was originally just an enthusiasm of mine, generously encouraged by our Chairman, Rudolf Wittkower*".¹¹⁹ L'interesse personale di Hibbard per il Barocco fiorentino è confermato

¹¹⁶ K. Lankheit, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, pp. 68-72, cat. 31-35.

¹¹⁷ Su questo, si veda la registrazione dell'intervento della studiosa nell'ambito della giornata internazionale di studi intitolata *Alessandro Contini Bonacossi (1878-1955). Mercato dell'arte e storia delle opere tra Europa e Stati Uniti*, curata da Andrea Bacchi, Marcello Calogero e Fulvia Zaninelli e tenutasi presso la Fondazione Federico Zeri il 3 ottobre 2024, visionabile online su canale YouTube della Fondazione.

¹¹⁸ Per i quali si rimanda ai brani citati nell'*Introduzione* di questo volume.

¹¹⁹ H. Hibbard, in NISSMAN 1969, p. 5.

anche dalla sua attività collezionistica, grazie alla quale poté contribuire alla mostra con il prestito di due opere, una *Carità romana* di Cecco Bravo e una *Maddalena penitente* di Simone Pignoni (figg. 11-12).¹²⁰

Scorrendo la lista degli altri privati che prestarono opere per l'esposizione, si notano alcuni nomi che si ripetono rispetto alla mostra del '65 ma anche alcune assenze. La più significativa è senza dubbio quella di Walter Chrysler jr., che per la mostra di Detroit prestò ben dieci opere ma nessuna per quella di New York, segno evidente che nella sua collezione non figuravano opere significative del Seicento fiorentino. I nomi che invece ritornano sono soprattutto quelli di Robert e Bertina Suida Manning e di Paul Ganz. Quest'ultimo, in particolare, prestò ben quattro tele alla mostra del '69.¹²¹ Altre due, prestate dal Museo de Arte de Ponce, avevano fatto precedentemente parte della collezione di Ganz, che le aveva vendute a Luis Ferré.¹²² Una buona parte dei disegni era come sempre stata prestata da Janos Scholz. Milton Lewine e Winslow Ames, inoltre, che lavoravano come Hibbard alla Columbia University, avevano prestato opere sia in occasione della mostra di Detroit che di quella a New York, a ulteriore conferma dell'attivo coinvolgimento, stimolato da Wittkower, delle forze del dipartimento di storia dell'arte alle iniziative promosse direttamente o indirettamente dall'ateneo.¹²³ Vale la pena citare qui, sebbene non figurasse tra i prestatori, anche Julius Weitzner (1896-1984), mercante d'arte newyorkese attivo già dagli anni Venti. A lui erano appartenute, infatti, alcune pregevoli opere esposte alla mostra. La più importante tra queste è la tela con *Cefalo e Aurora*, attribuita nel '69 a Jacopo Vignali, ma ritenuta oggi di Francesco Furini¹²⁴ (fig. 13). Inoltre, fu esposto il bozzetto di Cristofano Allori per la pala con la *Madonna col Bambino e santi* per il Duomo di Pisa,¹²⁵ già appartenuto a Weitzner e acquistato dallo Spencer Museum of Art dell'Università del Kansas (inv. n. 50.2). Di Cecco Bravo, infine, erano la *Carità romana*, che fu acquistata da Howard Hibbard, e *L'incontro di Isacco e Rebecca*¹²⁶. Oltre a queste, transitarono dalla collezione di Weitzner altre opere del Barocco fiorentino, non esposte alla mostra di New York. Tra queste, una

¹²⁰ NISSMAN 1969, pp. 48-49, 55-56, cat. 43, 56. Sulla tela di Cecco Bravo, si veda: CANTELLI 1983, p. 116; su quella di Pignoni: CANTELLI 1974, p. 27, fig. 16.

¹²¹ *Ibid.*, cat. 1, 14, 54, 69.

¹²² *Ibid.*, cat. 10, 37. Inoltre, dell'*Allegoria della Carità* di Cesare Dandini (cat. 30), la scheda ricorda un'esemplare simile, non esposto, nella stessa collezione di Paul Ganz, passato poi per le mani di Julius Weitzner di New York e poi in asta Sotheby's (New York) il 14 ottobre 1992, lotto 192.

¹²³ Margot Wittkower, nella già citata intervista, ricordava l'impulso che il marito aveva dato all'attività collezionistica innanzitutto di Ganz ma anche di Hibbard e Lewine (WITTKOWER 1994, pp. 274-275).

¹²⁴ NISSMAN 1969, pp. 34-35, cat. 27. L'opera fu acquistata presso Weitzner da Luis Ferré nel 1958, che preparava allora il suo museo a Ponce in Puerto Rico, insieme ad altri quattro dipinti barocchi italiani (un Girola Troppa, un Alessandro Magnasco, un Sebastiano Conca e un Pompeo Batoni). Su questo si veda: PÉREZ D'ORS 2017, pp. 70-71.

¹²⁵ NISSMAN 1969, p. 28, cat. 17.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 48-49, cat. 43-44). La *Carità romana* già appartenuta ad Hibbard fu poi venduta da Christie's (New York), l'11 gennaio 1989, lotto 92, a beneficio dell'Howard Hibbard Fellowship Fund della Columbia University e poi nuovamente da Christie's (Londra) l'8 luglio 1994, lotto 34; *L'incontro di Isacco e Rebecca* è ora al Nasher Museum of Art della Duke University (inv. n. 2002.1.1).

Madonna col Bambino di Carlo Dolci, acquistata nel 1965 dalla Bob Jones University,¹²⁷ una versione dell'*Allegoria della Carità* di Cesare Dandini simile a quella esposta nel '69,¹²⁸ due ovali con un *Concerto* e un *Interno di un harem* attribuiti a Camillo Sagrestani o al pittore francese a lungo attivo in Toscana, François Riviére, transitati dalla Heim Gallery di Ciechanowiecki a Londra nel 1968,¹²⁹ e un *Olimpo* di Giovan Domenico Ferretti, ora presso la collezione di E. Maser a Chicago.¹³⁰

Un altro nome assai significativo che appare per la prima volta tra i prestatori della mostra del '69 è quello di Michael Hall (1926-2020). Questi fornì alcuni dei manufatti in bronzo che formavano la sezione dedicata alla scultura. Oltre al bronzetto giambolognesco di *Nesso e Deianira* e a otto medaglie di Massimiliano Soldani Benzi,¹³¹ Hall prestò un autentico capolavoro di Giovan Battista Foggini, *Il Tempo rapisce la Bellezza*¹³² (fig. 14) che fu poi esposto nel 1974 anche alla mostra sugli *Ultimi Medici*¹³³ e acquistato nello stesso anno dal Los Angeles County Museum of Art dove ora è conservato.¹³⁴ Il profilo biografico di questo curioso *amateur* specializzato in scultura del Rinascimento e del Barocco è abbastanza rappresentativo del collezionismo statunitense, caratterizzato da un entusiasmo ingenuo ma allo stesso tempo capace di attingere a fonti di autentica conoscenza. Avviatosi a una carriera da attore hollywoodiano (fig. 15), che lo portò a interpretare un ruolo minore in un film di grande successo del 1946 (*The Best Years of Our Lives* di William Wyler), ebbe così l'occasione di conoscere l'attrice Marion Davies, compagna del magnate del giornalismo e grande collezionista di arte e antichità William Randolph Hearst (a cui Orson Wells si ispirò per il protagonista di *Citizen Kane*).¹³⁵ Sul suo esempio, Hall cominciò con grande entusiasmo a raccogliere antiche sculture orientali e almeno un primo oggetto legato a Firenze: il letto del XVI secolo appartenuto alla nobildonna Maria Salviati, sul quale il suo nuovo proprietario usò per molti anni dormire.¹³⁶ Non fu però solo l'intuito e la passione a guidarlo nella ricerca di opere. Nella Los Angeles degli anni Cinquanta, Hall poté seguire le lezioni di uno specialista di scultura come Wilhelm Valentiner, che collaborava con il Los Angeles County Museum of Art, dopo essere stato a lungo direttore del Detroit Institute of Arts.¹³⁷ Successivamente, approfittò della guida di

¹²⁷ Greenville (South Carolina), Bob Jones University Museum and Gallery, inv. n. 65.365.19.

¹²⁸ Si veda la nota 122.

¹²⁹ Su cui si veda: MELONI TRKULJA 1984.

¹³⁰ Su cui si veda: BALDASSARI 2002, p. 167, cat. 105.

¹³¹ NISSMAN 1969, pp. 66, 72-84, cat. 73, 82.

¹³² *Ibid.*, p. 71, cat. 80.

¹³³ J. Montagu, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, pp. 66-67, cat. 30.

¹³⁴ Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv. n. M.74.8, h. 54.29 cm. Sull'opera, si veda: S. Bellesi, in SCHMIDT – BELLESI – GENNAIOLI 2019, pp. 220-221, cat. 36.

¹³⁵ Una sua biografia è in: PROCTER 2007. La sua favolosa residenza di Hearst Castle contiene ancora oggetti della sua collezione ed è stata musealizzata all'interno del California State Park; su di essa si veda: KASTNER 2000; SEELY – COLLINS 2007.

¹³⁶ LEVENSON 2020 (consultabile online al link: <https://www.apollo-magazine.com/michael-hall-collector-1926-2020>).

¹³⁷ Sul ruolo di Valentiner nella diffusione degli studi storico-artistici in America si veda: MASCOLO 2017; MASCOLO 2018.

un altro decano degli studi, John Pope-Hennessy, e si legò in amicizia con Wittkower.¹³⁸ Questi contatti gli servirono per affinare il suo gusto, che si orientò verso le arti decorative e la scultura rinascimentale e barocca, e per avviare nel 1963, insieme al socio William Mills, un'attività di mercante d'arte presso una galleria sita in 6 East 79th Street di New York, dalla quale si rifornirono grandi collezionisti come Charles e Jayne Wrightsman e musei come il Metropolitan Museum of Art di New York, il Museum of Fine Art di Boston, il Los Angeles County Museum of Art, che acquistò il gruppo di Foggini esposto nel '69, e il Detroit Institute of Art.¹³⁹ Oltre alle opere già citate, Hall prestò in occasione della mostra del '74 un'ulteriore bronzetto fiorentino, una *Pomona* di Soldani Benzi tratta da un marmo antico.¹⁴⁰ Ciò conferma l'interesse nient'affatto episodico di questo collezionista nei confronti del Barocco fiorentino e la sua posizione di primo piano nel panorama dei mercanti specializzati in questo tipo di oggetti. Egli fu tra i primi in America, già nel corso degli anni Sessanta, a gestire con consapevolezza e coerenza delle compravendite di bronzetti fiorentini, il cui riflesso si vide anche nelle mostre degli anni successivi.¹⁴¹ Il peso del suo contributo sarà oscurato solo, come vedremo, da quello di Andrew Ciechanowiecki in occasione proprio della mostra del '74.

Fu evidente, quindi, che la mostra del '69 manifestò quanto meno la volontà, cui si opponevano i limiti dell'esposizione che coinvolse un numero piuttosto ridotto di opere prese dalle sole collezioni americane (trent'otto dipinti e circa cinquanta tra disegni, sculture e altri generi di manufatti), di offrire un'immagine complessiva delle arti a Firenze tra la fine del XVI e gli inizi del XVIII secolo, che considerasse oltre che la pittura anche la scultura e persino le arti minori del Seicento fiorentino. Veniva finalmente a colmarsi, così, un ritardo che la scuola fiorentina aveva sofferto rispetto ad altri contesti italiani dell'età barocca. Ben al di sotto delle due grandi scuole romana e bolognese, già da tempo oggetto di un compiuto assestamento critico, pienamente accolto anche in America (e in questo ebbero grande parte lo stesso Wittkower e sir Denis Mahon per quanto riguarda soprattutto l'Emilia), quella fiorentina era stata seconda anche rispetto ad altre, come la genovese e la napoletana, che condividevano con lei un carattere "periferico" rispetto ai centri di Roma e Bologna. Già si è detto dell'impegno che Robert e Bertina Manning avevano profuso, sia in vesti di studiosi che di collezionisti, nella riscoperta di queste due scuole. Sulla napoletana, si devono aggiungere almeno i pioneristici studi di Walter Vitzthum (1928-1971) sulla grafica meridionale seicentesca. Questo studioso, nato già alla vigilia della catastrofe che

¹³⁸ LEVENSON 2020.

¹³⁹ Opere provenienti dalla sua collezione sono state esposte in numerose mostre, tra cui: AVERY 1998; GIURESCU HELLER 2002, e aste come CHRISTIE'S 2010; HINDMAN 2021. Al MET si conservano, tra i bronzetti transitati dalla galleria di Michael Hall, un *Ratto delle Sabine* (inv. n. 1970.315) e un *Mercurio* (inv. n. 1974.28.145), da modelli di Giambologna, sui quali si veda: ITALIAN RENAISSANCE AND BAROQUE BRONZES 2022, pp. 359-361, 384-387, cat. 129, 138.

¹⁴⁰ J. Montagu, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 116, cat. 77.

¹⁴¹ Varianti possedute da Michael Hall di opere fiorentine esposte in mostre di quegli anni sono indicate, per esempio, in WIXOM 1975, cat. 145, 147, 148 e in AVERY 1975, pp. 48-49. Un'attribuzione a Giuseppe Piamontini proposta da Hall del bronzetto raffigurante il *Sacrificio di Polissena* apparso in asta Sotheby's il 10 aprile 1975 fu citata e accolta da MONTAGU 1976, p. 134, nota 7.

investì la Germania nella prima metà del secolo, raccolse dalle macerie della Seconda Guerra Mondiale l'illustre tradizione della *connoisseurship* germanica, che già da alcuni anni aveva sofferto per la diaspora dei più illustri rappresentanti causata dal nazismo. Definito quindi “più che un conoscitore tedesco, un conoscitore europeo”,¹⁴² egli contribuì fortemente, almeno dalla seconda metà degli anni Cinquanta, ad avvicinare le due sponde dell'Atlantico, visitando con intensità sorprendente le collezioni statunitensi e non mancando di recensire le mostre che venivano allestite nei musei americani. Tra queste, grande rilievo ebbe quella curata nel 1961 da Creighton Gilbert a Sarasota, forse la prima a presentare l'arte napoletana fuori della Campania.¹⁴³ La recensione di Vitzthum non solo evidenziò l'importanza di quell'esposizione, ma fu occasione anche per un riordino critico del disegno meridionale,¹⁴⁴ condotto da allora con ulteriori interventi che tenevano sempre presente la situazione delle collezioni americane.¹⁴⁵

È indubbio, però, che l'immagine del Seicento fiorentino veicolata dalla mostra del '69 fu costruita soprattutto sulla base di un'accresciuta conoscenza delle opere di pittura realizzate in quel secolo. Il compito di fornire un'interpretazione generale di tale produzione fu assolto da Howard Hibbard in un saggio introduttivo nel catalogo, che analizzeremo ora da vicino.

1.4. L'Introduzione di Hibbard

Il punto fermo dal quale partiva l'autore era la constatazione che gli studi avevano fino ad allora sempre presentato il Seicento fiorentino come un periodo di decadenza rispetto ad altre fasi della storia delle arti a Firenze: “*the home of Giotto and Michelangelo was no longer a source of vital artistic ideas, and the greatest Tuscan artists founded their careers in Rome*”.¹⁴⁶ Subito, però, si dichiarava l'intenzione di rivalutare quella scuola: “*it is a premise of this exhibition that, despite all this, Florentine seventeenth-century art has a fascination and beauty worthy of our attention: it is a sensuously colorful and romantic school of painting, sometimes even magical and mystical, that has too long been neglected*”.¹⁴⁷ Già da queste prime righe si può proporre un confronto con le parole che Luigi Dami aveva dedicato agli artisti fiorentini nel suo saggio nel catalogo della mostra di Palazzo Pitti del 1922, uno dei grandi eventi sempre citati tra le cause del rilancio degli studi sull'arte barocca.¹⁴⁸

¹⁴² ZEZZA 2018, p. 416. Il saggio è molto importante per apprezzare il peso e il valore della pur breve attività dello studioso tedesco, prematuramente morto a soli quarantatré anni.

¹⁴³ GILBERT 1961.

¹⁴⁴ WITZTHUM 1961.

¹⁴⁵ WITZTHUM 1963a; WITZTHUM 1963b; WITZTHUM 1966; WITZTHUM 1971.

¹⁴⁶ H. Hibbard, in NISSMAN 1969, p. 7.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Le seguenti citazioni dal testo di Dami sono tratte da: OJETTI – DAMI – TARCHIANI 1924. Sulla mostra del 1922, sui suoi precedenti e sulle sue conseguenze, si veda: MARANGONI 1922/23; LONGHI 1961; MAZZOCCA 1975; AMICO 2010; DEBONO 2019; LEONARDI 2022; FAILLA – QUAGLIAROLI 2025.

Innanzitutto, tra gli studi che avevano dipinto a tinte fosche il Seicento, paragonandolo ad altri periodi della storia e della storia dell'arte toscana, c'era proprio il saggio di Dami. La cattiva opinione sulla Firenze di età barocca si estendeva nell'interpretazione dello studioso anche agli anni del secondo Cinquecento. Egli la denigrava affermando che essa non era più "la Firenze di Lorenzo e neanche di Cosimo ma, ahimè, di Francesco e di Ferdinando, e degli altri che nascondono con un numero romano l'usurpazione del nome agli antenati".¹⁴⁹ La situazione artistica di tutti i centri italiani in quei decenni era "piuttosto sconsolante" e vedeva dominare a Firenze Santi di Tito, ironicamente appellato da Tiziano "Tirititoto Matitatoio". Egli era colui che, "accanto all'incorreggibile secondo Bronzino e allo spaesato Ligozzi, raduna tutte le fila della pittura e le dipana, con serietà compunta, in mezzo agli universali sbadigli".¹⁵⁰ Mentre a Roma si affermano le riforme provenienti dalla Lombardia dei Carracci e del Caravaggio, a Firenze invece il Cigoli e il Passignano "tentarono, parallelamente ai Carracci, e per conto loro, un movimento di reazione del tutto simile".¹⁵¹ Più che al Barocci, e quindi al Correggio, cui pure alcuni storici li avvicinavano (e ai quali invece secondo Dami guardarono più i senesi Francesco Vanni e Ventura Salimbeni), i due "tentarono più di acquistare alle loro forme grosse lo splendore coloristico veneziano, anche per influenza del Ligozzi. Ma l'educazione di scuola vietò a loro anche questo".¹⁵² Particolarmente interessante, perché in relazione con quanto ne aveva scritto Hibbard, è il giudizio espresso sull'uso del colore da parte dei pittori fiorentini che operarono in tutta la prima metà del secolo, dal Bilivert, a Cristofano Allori, a Matteo Rosselli fino ad arrivare a Carlo Dolci. Secondo il Dami, costoro "non riuscirono mai a liberarsi da un senso del colore a fondamento gotico. Colore era per loro ancora gaiezza e tinte vivaci. Si attaccarono a dei rossi e azzurri e gialli veneti, li fecero sgargianti e contadineschi, e se ne servirono a tingeggiare forme già costrutte dal disegno e dal chiaroscuro".¹⁵³ La lettura banalizzante che secondo lo studioso i fiorentini avevano dato del tonalismo veneto si concilia solo in parte con gli attributi che Hibbard aveva impiegato per le loro opere. Proprio il loro particolare cromatismo (*"sensuously colorful"*), invece, era stato uno dei mezzi con cui quella scuola aveva raggiunto i suoi risultati più alti e caratterizzanti, in opere descritte con termini che potrebbero essere ben impiegati, per esempio, su un dipinto di Gustave Moreau (*"romantic school of painting, sometimes even magical and mystical"*).¹⁵⁴ A quest'ultima descrizione, Dami faceva forse corrispondere il solo Furini, "che seicenteggiò un certo quale sfumato leonardesco ad ammorbidirne voluttuosamente nudi di femmine".¹⁵⁵

¹⁴⁹ L. Dami, in OJETTI – DAMI – TARCHIANI 1924, p. 22.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵² *Ibid.*, p. 23.

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ H. Hibbard, in NISSMAN 1969, p. 7.

¹⁵⁵ L. Dami, in OJETTI – DAMI – TARCHIANI 1924, p. 23.

Proseguendo l'analisi dell'*Introduzione* di Hibbard, si leggono poche righe in cui l'autore sottolineò il prestigio di cui la scultura in bronzo continuò a godere a Firenze per tutto il secolo, prima sulla base dell'eredità di Giambologna (e sono citati Giovanni Caccini, la bottega dei Susini e soprattutto Pietro Tacca, di cui era esposto il brozetto del *Monumento equestre a Filippo IV*, modello per il primo esemplare di statua bronzea di un cavallo sospeso sulle sole zampe posteriori, a compimento del sogno degli scultori “since Leonardo”), e poi nelle persone di Foggini e Soldani Benzi, indicati come “*rejuvenators of Florentine bronze casting*” in grado di rispondere al “*new Baroque style*” elaborato da Bernini.¹⁵⁶

Con grande intelligenza, poi, e sicuramente valorizzando il testo di Harold Acton sugli ultimi Medici,¹⁵⁷ Hibbard indicava nella corte granducale una forza che era stata capace non solo di reggere il confronto con le omologhe europee, ma addirittura di esserne stata il prototipo, già a partire da Cosimo I.¹⁵⁸ Inoltre, citava le prestigiose ed oculate strategie matrimoniali dei Medici, che si legarono con vincoli familiari prima alla Francia (già con Caterina e poi con Maria le quali sposarono due re francesi) e poi agli Asburgo d'Austria (Cosimo II sposò la sorella dell'imperatore Ferdinando II e la loro figlia, Anna, sposò Ferdinando Carlo e generò quindi la futura imperatrice Claudia). A tali circostanze di politica internazionale, inoltre, Hibbard era in grado di ricondurre anche esperienze artistiche, come i soggiorni di numerosi artisti fiorentini alla corte di Innsbruck (dove Cecco Bravo terminò i suoi giorni) e la scelta di un fiammingo, Justus Sustermans, come ritrattista di corte, sul modello del connazionale Antoon Van Dyck, impiegato in ruoli analoghi a Genova e a Londra. Sempre alla vita di corte, descritta come all'avanguardia nella cura impiegata per l'allestimento di feste, spettacoli teatrali o pirotecnici e sfilate di carri trionfali “*produced on an unrivalled scale with bizarre fantasy*”,¹⁵⁹ era ricondotta la produzione così abbondante e caratteristica di immagini (“*charming and idiosyncratic miniatures*”¹⁶⁰) ad opera di Jacques Callot e del suo allievo Stefano Della Bella.

La corte, inoltre, proteggeva le scienze oltre che le arti e il principe Leopoldo era presentato come discepolo di Galileo Galilei, di cui commissionò la biografia, e fondatore dell'Accademia del Cimento. Galileo era anche l'occasione per accennare all'amico Ludovico Cigoli, che dipinse per primo la reale superficie della Luna nell'*Assunzione della Vergine* a Santa Maria Maggiore, e al veronese Jacopo Ligozzi, che aveva mostrato interessi per le scienze naturali nelle sue accurate raffigurazioni di piante e animali, il

¹⁵⁶ H. Hibbard, in NISSMAN 1969, p. 8.

¹⁵⁷ ACTON 1932. Si vedano in particolare le pagine dedicate alle celebrazioni organizzate dalla corte del Granduca in città e nelle ville suburbane (pp. 76-85), tali da suscitare l'ammirazione di Luigi XIV, che chiamava Cosimo III “cugino”, dopo che questi sposò la sua congiunta Margherita Luisa d'Orléans.

¹⁵⁸ “*The circle around the first grand duke, Cosimo (1519-74), can claim to be the legitimate prototype for that most characteristic and grandiose production of seventeenth century absolutism, the Versailles of Louis XIV*” (H. Hibbard, in NISSMAN 1969, p. 8).

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

cui genere era rappresentato in mostra da un disegno di Giovanna Garzoni (l'unica artista donna presente).¹⁶¹ Di Ligozzi, inoltre, si ricordava l'impegno nella realizzazione di mobili e altari in commessi lapidei ("pietre dure") nella manifattura fondata nel 1588 da Ferdinando I, testimoniato da un altare con colonnine in lapislazzulo ai lati di un dipinto a olio su rame.¹⁶²

Fino a qui, il testo forniva il contesto generale in cui erano maturate le arti fiorentine. Questa parte era debitrice soprattutto del saggio di Acton e forse delle pagine di Francis Haskell dedicate agli artisti e ai committenti fiorentini,¹⁶³ non avendo potuto valersi né del precedente di Wittkower, che aveva largamente trascurato il contesto fiorentino, né del precedente storiografico proposto dalla grande mostra fiorentina del 1922, pur così importante e ricca di conseguenze per altre scuole artistiche del Barocco italiano. Essa, infatti, come abbiamo accennato, aveva in ogni modo limitato l'importanza degli artisti fiorentini, che per certi riguardi sembravano quasi dover essere battuti persino nella sfida con i correligionari senesi, lucchesi o pisani.¹⁶⁴ Seguiva una più dettagliata analisi dell'opera dei pittori le cui opere erano presenti in mostra e che rappresentavano il nucleo principale dell'esposizione.¹⁶⁵

Hibbard tentava di orientarsi nella vasta e variegata produzione dei molti artisti operosi a Firenze durante il Seicento proponendo alcuni raggruppamenti. Innanzitutto, vi erano i tardo-manieristi e i loro primi allievi, che continuarono tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento i modi di Michelangelo, Pontormo e del Bronzino. Questi erano Alessandro Allori, Santi di Tito, Michelangelo Naldini, Giovanni Balducci, Bernardino Poccetti e Domenico Cresti detto il Passignano. Menzione speciale in questo primo gruppo meritava Jacopo Chimenti da Empoli per il suo peculiare cromatismo.¹⁶⁶ Seguiva la "rimoderna" del Cigoli, baroccesco e correggesco, da cui partì una nuova generazione di pittori di cui fecero parte il Bilivert, Sigismondo Coccapani, Cristofano Allori e Matteo Rosselli, questi ultimi due definiti "*Cigoli's most important followers in Florence*".¹⁶⁷ Rosselli, di cui pure si sottolineavano i limiti ("*provincial and even backward as he often was*"), era considerato importante in quanto maestro di quasi tutti i pittori attivi

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 41-42, cat. 36.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 20-21, cat. 3.

¹⁶³ Per esempio sul Cigoli, definito "*leader of those Florentine artists who were breaking away from an early Mannerist style to a more rational and naturalistic manner*" (HASKELL 1971 (1963), p. 102), di cui sono ricordate le propensioni scientifiche e l'amicizia con Galileo; oppure sul Gran Principe Ferdinando de' Medici, il cui mecenatismo è descritto in dettaglio e ben ambientato nelle dinamiche della corte e del mondo culturale fiorentino del tardo Seicento (*ibid.*, pp. 229-241).

¹⁶⁴ Così come i senesi Vanni e Salimbeni erano riusciti, secondo Luigi Dami, ad attingere al correggismo di Federico Barocci più e meglio del Cigoli e del Passignano, allo stesso modo Manetti, Rustici, Paolini e Riminaldi erano più autentici caravaggeschi di Giovanni da San Giovanni e di Jacopo Vignali (L. Dami, in OJETTI – DAMI – TARCHIANI 1924, p. 23).

¹⁶⁵ Nei ringraziamenti, Hibbard dichiarava esplicitamente che "*the main purpose of the exhibition was to show and illustrate Florentine painting from about 1600 to 1700*" (NISSMAN 1969, p. 5).

¹⁶⁶ "*Among these older artists the long-lived Jacopo da Empoli should be mentioned as a colorist*" (*ibid.*, p. 10); un'analoga particolare attenzione all'Empoli e in particolare al suo uso brillante del colore si legge, con parole molto simili a quelle impiegate da Hibbard, in WITTKOWER 1982 (1958), p. 97: "*a painter of considerable charm, who deserves special mention, is Jacopo Chimenti da Empoli [...] a peculiar compound of the older Florentine Mannerism and a rich, precise, and sophisticated colour scheme in which yellow predominates*".

¹⁶⁷ H. Hibbard, in NISSMAN 1969, p. 11.

intorno alla metà del secolo, anche molto diversi tra loro, come il “*pietistic*” Carlo Dolci e il “*sensual*” Simone Pignoni. Da questa sintesi generale, che non si discostava troppo da quella che era l’immagine complessiva della pittura del Seicento fiorentino già elaborata in precedenza da altri autori,¹⁶⁸ Hibbard partiva per alcuni affondi più specifici.

Si puntavano i riflettori sulla decorazione di Casa Buonarroti¹⁶⁹ e del Casino Mediceo,¹⁷⁰ in cui operarono artisti con stili assai diversi tra loro e che reagirono ad influenze esterne presenti a Firenze intorno al 1620. È citata Artemisia Gentileschi, che portò un “*powerfully tenebrist style derived from Caravaggio*” che non mancò di influenzare Jacopo Vignali, il quale guardò anche al Guercino. “*Vignali’s warm coloration and rustic woodnotes make him one of the most appealing and undervalued Florentines of the time*”.¹⁷¹ Meno lodato è Giovanni da San Giovanni che, malgrado la sua vena briosa e la grande pratica dell’affresco, “*neither in Rome (where he was assisted by Furini in the mid-1620’s) nor in Florence could he really compete with the great decorators*”.¹⁷² Si introducevano così i soggiorni di Pietro da Cortona in città, che aprirono una nuova fase nell’arte fiorentina: “*Cortona’s commissions broke the back of Florentine pretensions to large-scale decorative projects; the only Florentine decorator of note to follow, Volterrano, was forced or pleased to adopt a Cortonesque style*”.¹⁷³ Anche il Volterrano, però, dovette cedere il passo quando un altro forestiero, Luca Giordano, giunse a decorare le grandi superfici murarie dei palazzi e delle chiese fiorentine. Così si sintetizzava la pittura a fresco e di grande formato prodotta a Firenze per quasi tutta la durata del secolo.

Il focus dell’esposizione, però, stava nei dipinti di piccolo formato e di committenza privata, sia per motivi oggettivi, dovuti alla mancanza di grandi pale d’altare nelle collezioni americane e alla difficoltà di farne arrivare dell’Italia, sia per consapevole convinzione che quel genere di opere esprimesse le maggiori qualità all’interno della produzione pittorica seicentesca fiorentina. Si voleva veicolare un’immagine ben precisa dell’arte di quel secolo, ben testimoniata dall’opera scelta come copertina del catalogo, l’*Arciere* di Francesco Furini conservato al museo della Columbia University¹⁷⁴ (fig. 1). Hibbard, infatti, individuò

¹⁶⁸ Wittkower citava, sebbene in modo ancora più sintetico e con giudizi quasi sempre più accentuatamente negativi, gli stessi pittori citati da Hibbard, e gli assegnava una posizione simile nel contesto generale del Seicento fiorentino (WITTKOWER 1982 (1958), pp. 97-98, 344-346 e relative, importanti note); anche le pagine del saggio introduttivo di Mina Gregori alla mostra del 1965 a Palazzo Strozzi furono molto utili a Hibbard per tracciare la sua sintesi della pittura fiorentina (GREGORI 1965, pp. 5-37). In fin dei conti, molti dei temi qui contenuti (dal Cigoli parallelo o addirittura antesignano dei Carracci, all’importanza del soggiorno fiorentino di Pietro da Cortona, fino al peso del mecenatismo mediceo sui destini dell’arte fiorentina) erano già stati colti da Luigi Lanzi e prima ancora da Filippo Baldinucci. Si veda, infatti: LANZI 1795-96, I, pp. 206-249 (“Il Cigoli e i suoi compagni tornan la Pittura in migliore grado), pp. 250-274 (“Cortoneschi”).

¹⁶⁹ Su cui Hibbard indicava come riferimento bibliografico: WITTKOWER 1964.

¹⁷⁰ Per il quale si rimandava a: MASETTI 1962b.

¹⁷¹ H. Hibbard, in NISSMAN 1969, p. 11.

¹⁷² *Ibid.*, p. 12.

¹⁷³ *Ibidem.*

¹⁷⁴ J. Nissman, in *ibid.*, pp. 43-44, cat. 28. L’opera fu pubblicata la prima volta proprio in occasione della mostra, di cui fu senza dubbio una delle maggiori acquisizioni.

nei soggetti secolari (allegorie, storie, paesaggi, ritratti o nature morte) o tratti dall'Antico Testamento quelli più frequentati dai pittori fiorentini per i loro dipinti da cavalletto. Facevano eccezione Felice Ficherelli, che dipinse spesso sanguinose scene di martirio in uno stile influenzato da Guido Reni, parallelo a quello di pittori come Cagnacci o Francesco Cairo. Se poi anche Pignoni e Furini scelsero temi simili, secondo Hibbard lo fecero soprattutto per avere l'occasione di dipingere le loro caratteristiche, sensuali figure femminili¹⁷⁵ (fig. 16). Furini, anzi, con il suo destino umano culminato nella scelta di prendere i voti sacerdotali, è preso ad esempio di una certa condotta morale assai diffusa nella società del Seicento, “trapped hopelessly between fanatical religious beliefs and everyday human desires”.¹⁷⁶ In questo gruppo di pittori, assai caratteristici del Seicento fiorentino, Hibbard inseriva pure Cecco Bravo, di cui era ricordata anche l'attività come paesaggista messa in luce da Mina Gregori.¹⁷⁷ Nel complesso, l'*Introduzione* di Hibbard forniva un quadro della pittura del Seicento a Firenze piuttosto aggiornato, che faceva largo uso delle ricerche che studiosi europei e soprattutto italiani avevano dedicato all'argomento negli ultimi anni.

Può essere utile, per dare la misura dell'aggiornamento della mostra del 1969, confrontarla con la sezione fiorentina di quella di Detroit del 1965. Alcune delle opere che furono lì esposte, infatti, furono portate anche al MET quattro anni dopo. Queste erano: il bronzetto di *Venere e Adone* di Soldani Benzi¹⁷⁸ (fig. 6), un disegno del Cigoli con una *Figura inginocchiata*,¹⁷⁹ l'*Angelica e Ruggero* di Cecco Bravo¹⁸⁰ (fig. 4), l'*Allegoria della Costanza* di Cesare Dandini¹⁸¹ (fig. 5) e il *Trionfo di David* di Jacopo Vignali.¹⁸² Queste ultime due tele subirono, tra il 1965 e il 1969, un cambio di attribuzione. La *Costanza*, infatti, era stata presentata a Detroit come opera di Cristofano Allori, mentre fu esposta a New York con un'attribuzione a Cesare Dandini; l'altra, invece, passò da Matteo Rosselli a Jacopo Vignali. Significativamente, a giustificare il cambio di attribuzione era citato in entrambi i casi il parere di uno studioso italiano specialista del Seicento fiorentino, Mina Gregori nel primo¹⁸³ e Carlo Del Bravo nel secondo¹⁸⁴. Anche un confronto con

¹⁷⁵ A rappresentare questo tipo di dipinti di Furini c'era l'*Allegoria della Temperanza*, già nella collezione Ganz e venduto poi al museo di Ponce, dove attualmente è conservata (inv. n. 66.0598). Sulla tela, si veda: CANTELLI 2010, p. 130, cat. 61.

¹⁷⁶ H. Hibbard, in *ibid.*, p. 12. Letture “psicanalitiche” delle immagini furiniane, e di molte altre tipiche di questo filone della pittura fiorentina, erano comuni a Piero Bigongiari, citato nei *Ringraziamenti* della mostra del 1969. Si veda per esempio: l'*Introduzione* di Bigongiari a CANTELLI 1969, ripresa e ampliata in BIGONGIARI 1982, pp. 83-98 (in cui è pubblicato un testo datato 1971).

¹⁷⁷ Nella scheda di un *Paesaggio* di Cecco (cat. 46), anticamente nella collezione di Isaac Lea e prestato dal Philadelphia Museum of Art, Joan Nissman anticipava uno studio della Gregori di prossima pubblicazione in cui l'attività di paesaggista del pittore sarebbe stata messa a fuoco.

¹⁷⁸ J. Nissman, in *ibid.*, p. 75, cat. 84.

¹⁷⁹ J. Nissman, in *ibid.*, p. 25, cat. 13.

¹⁸⁰ J. Nissman, in *ibid.*, pp. 49-50, n. 45.

¹⁸¹ J. Nissman, in *ibid.*, pp. 36-37, cat. 29.

¹⁸² J. Nissman, in *ibid.*, pp. 33-34, cat. 26.

¹⁸³ M. Gregori, in GREGORI 1965, pp. 17, 46, cat. 11.

¹⁸⁴ DEL BRAVO 1961, p. 32, nota 6, fig. 22.

la già citata recensione di Hibbard alla mostra del '65 mostra una certa evoluzione delle sue stesse conoscenze intorno all'arte fiorentina. A proposito della bellissima *Angelica e Ruggero*, già nella collezione Kress, aveva scritto di dubitare dell'attribuzione a Cecco Bravo che il redattore della scheda di catalogo aveva accolto da un articolo di Gerhard Ewald, affermando che “*our knowledge of these Florentine masters in the wake of Furini is still too sketchy to assure the attribution of this attractive little picture*”.¹⁸⁵ Quattro anni dopo, evidentemente, quando gli studi sul pittore fiorentino si erano ulteriormente assestati, Hibbard si convinse a sciogliere le sue riserve e ad avallare l'attribuzione al Montelatici.

Naturalmente, l'esposizione pagava per le incertezze che allora (e in certa misura persino tuttora) minavano la perfetta comprensione dei cataloghi di alcuni dei pittori di quel secolo; per esempio, di Sigismondo Coccapani, per il quale ci si poteva solo appoggiare alle fugaci quanto fortunate indicazioni fornite da Hermann Voss e Roberto Longhi¹⁸⁶ (il quale descriveva il suo stile caratterizzato da modi “tra fioriti e negromantici”) e accolte da Mina Gregori,¹⁸⁷ ma che doveva essere ancora specificato e distinto da quello di Alessandro Rosi, ad opera soprattutto di Elisa Acanfora.¹⁸⁸ A questi, infatti, spetta la *Sacra famiglia* che fu esposta nel 1969¹⁸⁹ (fig. 17). Tutto sommato, però, la mostra di New York si pone come una tappa importante nella riscoperta del Seicento fiorentino, specie in America, dove era quasi del tutto sconosciuto. A ciò contribuivano anche le brevi ma efficaci schede biografiche degli artisti esposti in mostra, le quali facevano largo uso delle *Vite* di Filippo Baldinucci e consentivano al pubblico di familiarizzare con personalità fino ad allora quasi o del tutto ignote.

1.5. Ficherelli-Vermeer

La mostra fu favorevolmente recensita, sul Burlington Magazine, da Michael Kitson.¹⁹⁰ Oltre ad una veloce sintesi dell'impianto storiografico che sorreggeva l'esposizione, accolto dal recensore, il testo contiene alcune intelligenti notazioni critiche. In particolare, si poneva l'accento, in termini niente affatto limitativi, sul carattere retrospettivo di molta della migliore pittura prodotta a Firenze in quegli anni. Andrea del Sarto, soprattutto, è citato come punto di riferimento quasi onnipresente, specie come disegnatore. Secondo Kitson,

¹⁸⁵ HIBBARD – LEWINE 1965, p. 371.

¹⁸⁶ VOSS 1910; LONGHI 1943, pp. 56-57 e nota 77.

¹⁸⁷ Nell'importante mostra di Palazzo Strozzi del 1965 curata dalla studiosa, erano esposte due opere attribuite a Coccapani sulla base delle tracce fornite da Voss e Longhi, ma che non sono più accettate nel catalogo del pittore (M. Gregori, in GREGORI 1965, pp. 44-45, cat. 8-9). In particolare, la *Sacra famiglia* proveniente dalla collezione del prof. Ulrico Bracci (*ibid.*, cat. 8) è un esemplare quasi identico a quello esposto a New York nel 1969 (J. Nissman, in NISSMAN 1969, p. 30, cat. 20). Entrambe sono da ricondurre ad Alessandro Rosi (si veda: ACANFORA 1994, pp. 68-70, cat. 16).

¹⁸⁸ Sul Coccapani, il primo intervento della studiosa è: ACANFORA 1989; i risultati di successivi suoi studi sul pittore sono confluiti in ACANFORA 2017. Ad Alessandro Rosi, la studiosa ha dedicato la monografia di riferimento: ACANFORA 1994.

¹⁸⁹ J. Nissman, in NISSMAN 1969, p. 30, cat. 20

¹⁹⁰ KITSON 1969.

egli assurse al ruolo di *genius loci* per gli artisti fiorentini, superando Raffaello e Michelangelo i quali, avendo lasciato Firenze in favore di Roma, pagavano il prezzo del loro “tradimento”. Ma anche l’arte fiorentina del Quattrocento fu fonte di ispirazione per i pittori del Seicento, in una sorta di movimento pre-raffaellita ante litteram. Notevole era l’accostamento di una *Madonna col Bambino* di Carlo Dolci (la numero 67 del catalogo del ’69) con i rilievi di Verrocchio,¹⁹¹ idea questa di un confronto con molta scultura quattrocentesca accolta e specificata da Edward Goldberg e Francesca Baldassari in recenti studi sul pittore¹⁹² (figg. 18-19).

Eppure, “*the painting which may well attract the most attention among non-specialists is perhaps not by a Florentine artist at all*”.¹⁹³ È questo il primo accenno, oltre a quello presente nello stesso catalogo della mostra, ad una vicenda che ha continuato ad agitare il mondo degli studiosi e soprattutto dei mercanti d’arte fino ad anni recentissimi. Il mistero ruota intorno ad una tela con una *Santa Prassede* esposta nel ’69 (fig. 20), schedata tra le opere di Felice Ficherelli detto il Riposo,¹⁹⁴ che porta due scritte, una facilmente leggibile come “Meer 1655” e l’altra assai sbiadita che è stata interpretata come “[Ver]Meer N[aar] R[ip]o[s]o”, ossia “Vermeer dal Riposo”.¹⁹⁵ Da questo già la Nissman nella sua scheda per il catalogo del ’69 aveva ipotizzato, pur con molta prudenza, che si potesse trattare di una copia autografa del pittore olandese da un prototipo di Ficherelli. Non entreremo nella complessa discussione circa l’autografia del dipinto, sulla quale non c’è tuttora unanime accordo;¹⁹⁶ rievocheremo la vicenda di questo dipinto solo da punto di vista della sua storia collezionistica, in larga parte svoltasi in America, evidenziando come le esposizioni abbiano giocato un ruolo importante nella valutazione dell’opera. Il suo primo proprietario conosciuto, che prestò la tela per la mostra di New York, era Erna Reder (1904-1971). Nata in Ucraina col nome di famiglia di Frenkel, si trasferì ad Antwerp dove conobbe suo marito Jacob Reder, mercante di diamanti attivo anche nel commercio d’arte. Entrambi lasciarono precipitosamente l’Europa, coi due figli Manuel e Silvia, alla volta di New York nel 1939, abbandonando agli invasori tedeschi i loro beni, tra cui molte opere d’arte che divennero preda di guerra e riapparvero lentamente dopo la fine del conflitto.¹⁹⁷ In America, i due continuarono a dedicarsi al commercio di dipinti, come dimostra la loro dichiarazione, in occasione del censimento del 1950, della loro professione: “*art researcher*” per Jacob e “*research writer*” per Erna, entrambi specializzati in “*old paintings*”¹⁹⁸ (fig. 23). Il dipinto in questione entrò a far parte della loro collezione nel 1943, senza che apparentemente i loro proprietari si fossero avveduti della supposta firma di

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 410.

¹⁹² GOLDBERG 2017, pp. 37-39; BALDASSARI 2015, pp. 39-40.

¹⁹³ KITSON 1969, p. 410.

¹⁹⁴ J. Nissman, in NISSMAN 1969, pp. 44-45, cat. 39.

¹⁹⁵ Arthur K. Wheelock Jr., in WHEELOCK 1995, p. 86, cat. 1.

¹⁹⁶ In opposizione al parere espresso da Arthur K. Wheelock Jr., principale difensore dell’autografia di Vermeer, sta per esempio il parere di Francesca Baldassari, che nella sua monografia sul Pignoni riferiva con argomenti convincenti la tela al Ficherelli.

¹⁹⁷ Informazioni sulla famiglia Reder e sui beni perduti dopo la loro partenza dal Belgio sono in SELS 2023, pp. 105-108, 334-339.

¹⁹⁸ Il documento, segnato ED 31-841, è tratto dalla pagina web dei National Archives statunitensi, al link: <https://1950census.archives.gov/search/?county=New%20York&page=9&size=100&state=NY#>.

Vermeer.¹⁹⁹ Questa fu scientificamente analizzata per la prima volta proprio nel '69, in occasione della mostra, dai membri del Conservation Department del Metropolitan Museum (in particolare da Ted Rousseau),²⁰⁰ e considerata coeva alla stesura cromatica originaria del dipinto.²⁰¹ Già questa sua prima apparizione pubblica si rivelò fondamentale per la successiva storia collezionistica dell'opera. Essa, infatti, entrò a far parte, nello stesso anno in cui fu esposta, della collezione del mercante d'arte newyorkese Spencer A. Samuels (1907-1999), a cui è riconosciuto il merito di aver intuito il valore anche commerciale dell'opera, per affermare il quale fu necessario il parere di uno specialista della pittura olandese del Seicento.²⁰² Nel 1986, infatti, dopo alcuni pareri di studiosi scettici,²⁰³ il curatore della sezione dei dipinti del Barocco nord-europeo della National Gallery of Art di Washington, Arthur K. Wheelock Jr., pubblicò un articolo in cui sostenne l'autografia di Vermeer per il dipinto,²⁰⁴ che era stato intanto esposto all'inaugurazione della galleria dello stesso Samuels.²⁰⁵ L'operazione commerciale dovette avere successo, e nel 1987, poco dopo l'avallo dato da Wheelock all'autenticità dell'opera, essa fu acquistata da Barbara Piasecka Johnson (1937-2013), nella cui collezione rimase fino alla sua morte, a seguito della quale fu venduta nel 2014.²⁰⁶ Dopo l'acquisto da parte della Piasecka Johnson, la *Santa Prassede* fu esposta numerose volte,²⁰⁷ anche a fianco del possibile prototipo di Ficherelli, ora in collezione privata²⁰⁸ (fig. 21), dal quale Vermeer l'avrebbe copiata, e ad un altro esemplare autografo del fiorentino, ora in una collezione ferrarese e già appartenuto a Carlo Del Bravo (fig. 22).²⁰⁹ Tutte queste occasioni hanno contribuito certamente a neutralizzare lo scetticismo della maggior parte della critica specialistica²¹⁰ e ad affermare il valore del dipinto, dimostrato dalle alte quotazioni raggiunte e dal cartellino col quale è esposto

¹⁹⁹ Così afferma Wheelock, citando i ricordi di Spencer A. Samuels che acquistò l'opera dopo averla vista alla mostra (A. K. Wheelock Jr., in WHEELLOCK 1995, p. 89, nota 3).

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ J. Nissman, in NISSMAN 1969, pp. 44-45, cat. 39.

²⁰² OLIVER 1999, consultabile al link: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-feb-05-mn-5140-story.html>. Nell'articolo sono citati ricordi personali di Samuels circa la sua convinzione di aver scoperto un autentico dipinto di Vermeer di alto valore ("well into seven figures" secondo l'espressione idiomatica americana che allude alle sette cifre che compongono il milione di dollari), seguendo la quale avvicinò lo specialista Arthur K. Wheelock Jr. affinché ne certificasse l'autenticità.

²⁰³ BLANKERT 1978, p. 75, definì la tela "no more than a copy after the Florentine painter Felice Ficherelli", dopo aver già messo in dubbio la grafia della firma e la qualità del dipinto nell'edizione originale della sua monografia sul pittore (BLANKERT 1975, p. 112); Christopher Wright, inoltre, citò la *Santa Prassede* come possibile attribuzione a Vermeer solo nell'*Introduzione* del suo libro, e non nel catalogo dei dipinti (WRIGHT 1976, p. 7).

²⁰⁴ WHEELLOCK 1986.

²⁰⁵ HUNT STOLBACH 1984, cat. 14.

²⁰⁶ Christie's (London), 8 luglio 2014, lotto n. 39, aggiudicato per 6.242.500 sterline, il prezzo medio di un autentico Vermeer.

²⁰⁷ La principale di queste occasioni fu la mostra curata dallo stesso Wheelock a Washington e all'Aia: WHEELLOCK 1995.

²⁰⁸ Passata in asta Dorotheum il 17 ottobre 2017, lotto n. 104, aggiudicato per la cifra, ben superiore al prezzo medio di una tela di Ficherelli, di 350.508 euro.

²⁰⁹ Così in GRABSKI 1991, pp. 8-28 e in WHEELLOCK – LIEDTKE – BANDERA 2012, cat. 45b.

²¹⁰ Oltre al già citato, autorevole parere di Francesca Baldassari, hanno espresso pareri contrari all'autografia di Vermeer anche Walter Liedtke, in LIEDTKE 2001, pp. 581-582, nota 87, e BROOS 1998, p. 30.

nella sua attuale sede, il National Museum of Western Art di Tokyo.²¹¹ La mostra del '69 rappresentò, ben al di là delle intenzioni dei curatori, il primo tassello di questa storia in cui ricerca e mercato si sono contesi il diritto ad avere l'ultima parola su un'opera d'arte.

1.6. Le opere del Barocco fiorentino nella collezione Kress

Resta di indagare, perché contribuì al successo dell'esposizione, l'attenzione che Samuel Kress aveva dedicato al Barocco fiorentino mentre allestiva la sua imponente collezione. Tre dei dipinti esposti, infatti, avevano fatto parte di quella raccolta. Di uno di questi, il *Ruggero e Angelica* di Cecco Bravo, abbiamo già discusso a sufficienza, perché fece parte già della sezione fiorentina della mostra del 1965 a Detroit. Il secondo è un *Sacrificio della figlia di Iephte* di Sebastiano Mazzoni al Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City²¹² (fig. 24). L'opera entrò nella collezione della Samuel H. Kress Foundation il 25 aprile 1950, dopo che fu acquistata dalla Galleria Sestieri di Londra. Precedentemente, aveva avuto dei passaggi sul mercato tra Londra e Firenze nel corso degli anni Trenta.²¹³ Nel 1961, infine, essa fu donata al museo di Kansas City dove tuttora si conserva. Il terzo dipinto che fu portato alla mostra del '69 è una *Musa della Pittura* attribuito a Giovan Battista Lupicini, ora al Columbia Museum of Art²¹⁴ (fig. 25). Esso entrò nella collezione Kress il 1° luglio 1950, a seguito di un enorme acquisto presso Contini-Bonacossi, per un totale di centoventicinque dipinti e una scultura (il busto marmoreo di *Monsignor Francesco Barberini* di Gian Lorenzo Bernini ora a Washington),²¹⁵ e fu successivamente donato al museo di Columbia nel 1961. Come quasi tutte le opere che Kress acquistò da Contini-Bonacossi, anche la *Musa della Pittura* fu accompagnata da un'*expertise* di Roberto Longhi datata 20 marzo 1950, in cui lo studioso, pur lamentando le ancora scarse conoscenze sull'"arte fiorentina del primo Seicento", si provava ad attribuire quel "buon dipinto all'artista più operoso tra la generazione del Cigoli e quella di Lorenzo Lippi e cioè a Matteo Rosselli, caposcuola ai suoi tempi".²¹⁶ Successivamente, l'attribuzione fu spostata in favore di Lorenzo Lippi,²¹⁷ di Giovan Battista Lupicini²¹⁸ e infine di Francesco Lupicini,²¹⁹ sulla base del confronto con la *Maria Maddalena ripresa da Marta* nel Kunsthistorisches Museum di Vienna, la cui paternità è accertata

²¹¹ Depositato dalla Kofu Company Inc. presso il museo di Tokyo, inv. n. DEP.2014-0001.

²¹² Kansas City (Missouri), Nelson-Atkins Museum of Art, inv. n. 61-64.

²¹³ Al seguente link del sito della Samuel H. Kress Foundation è possibile seguire la storia collezionistica dell'opera, unitamente alle scansioni di alcuni documenti (certificati di vendita, *condition reports* etc.) che la riguardano: <https://kress.nga.gov/Detail/objects/2963>.

²¹⁴ Columbia (South Carolina), Columbia Museum of Art, inv. n. 1954.39.

²¹⁵ Dettagli e documenti di questo acquisto, in cui il nostro dipinto è indicato col n. K1740, sono consultabili al link: <https://kress.nga.gov/Detail/acquisitions/ACQ158>.

²¹⁶ Documento consultabile al link: <https://kress.nga.gov/Detail/archival/DOC08753>.

²¹⁷ SUIDA 1954, p. 49.

²¹⁸ EWALD 1965, p. 308.

²¹⁹ PAPI 1989.

dalla stampa di Jan van Troyen che la riproduce come parte della serie del *Theatrum pictorium* dedicata all'Arciduca d'Austria Leopoldo Guglielmo nel 1660.²²⁰

Insieme alla *Musa della Pittura*, nella stessa occasione Kress acquistò da Contini-Bonacossi altri due dipinti del Seicento fiorentino: il *San Paolo eremita sfamato dal corvo* di Carlo Dolci, ora all'Austin Arts Center del Trinity College ad Hartford,²²¹ e un *Santo che legge* di Lorenzo Lippi, al New Orleans Museum of Art²²² (figg. 26-27). Ciascuna delle due tele era accompagnata da un parere estremamente positivo di Longhi. Della prima specificava che in quel caso almeno il pittore non si era indugiato “ad accarezzare soverchiamente le sue leziose Madonnine, ma sa anzi mostrare intelligenza vera della tradizione naturalistica della pittura seicentesca italiana, pure accordandola col pathos lievemente affettato del sentimento gesuitico”;²²³ della seconda scriveva che “è certamente la cosa più bella che il secentista fiorentino Lorenzo Lippi ci abbia lasciato” e coglieva nuovamente l'occasione per lamentare la “colpevole trascuraggine degli studiosi su tale periodo dell'arte italiana”.²²⁴ Sempre di Dolci, Kress aveva posseduto un altro dipinto con la *Visione di san Luigi da Tolosa*, anch'esso ora al New Orleans Museum of Art²²⁵ (fig. 28). Già in una collezione privata newyorkese con un'attribuzione a Carlo Maratta, passò in una data imprecisata alla Sixtina Art Gallery di New York, dalla quale Kress lo acquistò nel 1949.²²⁶ Inoltre, ancora due bronzetti, un *Cupido su un delfino* della bottega di Francesco Fanelli, ora alla National Gallery di Washington,²²⁷ e il bellissimo *Compianto sul Cristo morto* di Massimiliano Soldani Benzi al Seattle Art Museum,²²⁸ completavano le opere del Barocco fiorentino transitate nella collezione di Samuel Kress (figg. 29-30). È evidente, quindi, un certo grado di consapevolezza dietro gli acquisti del magnate americano, anche nei confronti di una scuola che, come abbiamo visto, era stata fino almeno a tutti gli anni Cinquanta del Novecento oggetto quasi solo di sporadiche ove non del tutto fortuite attenzioni da parte dei collezionisti americani. Il recente studio di Ilaria Serati, pubblicato in questa stessa collana, ha fatto definitivamente luce sul contributo che Wilhelm Suida aveva dato al collezionismo di Kress come suo *Curator of Research*, anche e soprattutto nel campo dell'arte barocca.²²⁹ Il *Memorandum* redatto nel febbraio 1949 da Suida servì come traccia per allestire una collezione che fosse rappresentativa di tutte le scuole italiane, con i loro principali rappresentanti, e conteneva anche una sezione dedicata all'arte barocca fiorentina.

²²⁰ Su cui si veda: VEGELIN VAN CLAERBERGEN 2006.

²²¹ Hartford, Trinity College, Austin Arts Center.

²²² New Orleans, New Orleans Museum of Art, inv. n. 61.82.

²²³ Documento consultabile al link: <https://kress.nga.gov/Detail/archival/DOC03710>.

²²⁴ Documento consultabile al link: <https://kress.nga.gov/Detail/archival/DOC08717>.

²²⁵ New Orleans, New Orleans Museum of Art, inv. n. 61.84.

²²⁶ Per la storia collezionistica dell'opera, si veda il link: <https://kress.nga.gov/Detail/objects/2932>.

²²⁷ Washington, National Gallery of Art, inv. n. 1957.14.50.

²²⁸ Seattle (Washington), Seattle Art Museum, inv. n. 61.178.

²²⁹ SERATI 2024.

Non sorprende individuarvi alcuni nomi di pittori di cui sarebbero effettivamente state acquistate delle opere: Francesco Furini (sotto il cui nome fu acquistata l'*Angelica e Ruggero* di Cecco Bravo), Carlo Dolci, Lorenzo Lippi, Sebastiano Mazzoni (da Suida inserito nella scuola veneziana) e Pietro da Cortona (inserito sotto la voce "*Florence*", ma di cui in questo studio non ci siamo occupati, non ritenendo la sua fortuna novecentesca legata a quella del Seicento fiorentino).²³⁰

²³⁰ *Ibid.*, p. 98.

2. New York e Cleveland 1971

2.1. *Italian Paintings. Florentine school*

La mostra allestita al MET nel 1969 ebbe l'indubbio merito di richiamare l'attenzione degli studiosi e dei curatori museali americani su un periodo della storia dell'arte fino ad allora poco o nulla considerato. Ciò non mancò di avere alcuni immediati riflessi. Il primo da prendere in esame consiste in un'esposizione, allestita nuovamente presso il museo newyorkese,¹ organizzata in coincidenza con l'uscita del volume dedicato alla scuola fiorentina del catalogo degli *Italian Paintings* del MET, firmato da Federico Zeri.² Di questa mostra non fu redatto un catalogo, ma è possibile ricavarne un resoconto da alcuni interventi del suo principale promotore, Everett Fahy, allora *curator in charge* del *Department of European Paintings*.³ In quell'occasione furono esposti tutti i circa 140 dipinti di scuola fiorentina posseduti a quella data dal MET, gli stessi che erano stati schedati da Zeri, in una mostra “*whose goal is inclusiveness rather than selectivity*”.⁴ Fahy, inoltre, esplicitò più volte il legame con l'impresa editoriale di Zeri (“*the new catalogue is the work of Federico Zeri, an expert of international standing, who brings great knowledge and connoisseurship to the task*”), oltre a denunciare le lacune della collezione museale, che coincidevano proprio con il XVII e XVIII secolo. Infatti, solo due opere del Seicento fiorentino poterono essere schedate ed esposte. La prima era un letto,⁵ il cui soffitto ligneo è decorato con una trentina di pannelli dipinti da artisti fiorentini che Zeri avvicinava a Giovanni da San Giovanni e, per certi parti (soprattutto i quattro ottagononi con la raffigurazione del *Arxangelh*), a Cecco Bravo⁷ (figg. 31-32). Esso era stato donato al MET nel 1969 da Alan Hartman (1930-2023), collezionista e mercante attivo a New York, specializzato soprattutto in arte orientale, argenteria europea e pittura impressionista,⁸ ma era arrivato in America già nel 1918 dalla collezione di Stefano Bardini.⁹ La seconda era l'*Allegoria della Carità* di Cesare Dandini già esposta nel 1969¹⁰ (fig. 33). Quest'opera subì diversi passaggi collezionistici, proprio in coincidenza con le esposizioni dedicate all'arte fiorentina. Inizialmente sul mercato londinese (Wengraf Old Master Gallery), nel 1954 passò nella galleria Wildenstein di New York, con un'attribuzione ad un anonimo artista francese, smentita nel 1962

¹ MET 1971.

² ZERI 1971. Le lettere tra Zeri e il personale impiegato presso il museo, molte delle quali concernenti la redazione del catalogo dei dipinti del MET, sono pubblicate in: BACCHI – MATTEDI 2022.

³ FAHY 1971a; FAHY 1971b.

⁴ FAHY 1971a, p. 431.

⁵ *Ibidem*.

⁶ New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 68.162.

⁷ ZERI 1971, pp. 214-216. Zeri citava anche, in favore dell'attribuzione a Cecco Bravo, una lettera di Philip Pouncey.

⁸ Un'importante vendita di oggetti della sua collezione si è avuta recentemente, il 17 e 18 giugno 2024 presso Sotheby's (New York), su cui si veda il catalogo con informazioni anche sulla vita del collezionista e di sua moglie Simone: SOTHEBY'S 2024. La collezione di argenti dei coniugi Hartman è conservata al Museum of Fine Arts di Boston; su questo si veda: HARTOP 2001.

⁹ ZERI 1971, p. 216.

¹⁰ New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 69.283, su cui: J. Nissman, in NISSMAN 1969, pp. 37-38, cat. 30.

da Federico Zeri con comunicazione che proponeva il nome di Dandini, confermato poi da Mina Gregori.¹¹ Con quest'attribuzione, il dipinto fu esposto nel 1967 ad una mostra a Winnipeg, dedicata al tema iconografico della Madonna col Bambino,¹² e poco dopo, nel 1968, acquistata da Ralph Friedman, che prima la prestò (mantenendo l'anonimato) per l'esposizione di *Florentine baroque art* del '69 al MET e infine la donò allo stesso museo,¹³ dove tuttora si conserva. Evidentemente quella donazione dovette essere stata contestuale alla mostra ed è un chiaro indizio dell'apprezzamento riscosso dall'opera presso i curatori del museo. Questo traspariva già dalla scheda dedicatale da Joan Nissman ma soprattutto dalle parole con cui Fahy descrisse quell'unica tela che rappresentava tutto il XVII secolo, nel suo articolo di presentazione alla mostra del '71.¹⁴ Ancora una volta, quindi, un'esposizione aveva contribuito fortemente ad orientare il collezionismo pubblico e privato.

La schiacciante disparità numerica tra le opere della scuola fiorentina realizzate nei secoli del Medioevo e del Rinascimento rispetto a quelle di età barocca possedute dal MET, però, dice più della specifica storia di quel museo che del generale apprezzamento per i pittori del Seicento fiorentino. Keith Christiansen ha dimostrato come l'interesse per il Barocco fosse giunto molto tardi presso i curatori del MET,¹⁵ assai in ritardo rispetto ad altri enti museali come, per esempio, il Wadsworth Atheneum di Hartford, dove già nel 1630 fu allestita un'importante mostra di arte barocca negli Stati Uniti.¹⁶ Al museo newyorkese, invece, si cominciò davvero a collezionare opere di quel periodo solo a partire dall'acquisto dei *Musici* di Caravaggio, nel 1952.¹⁷ Eppure, bisognò aspettare ancora diversi anni perché i quadri barocchi si infittissero sulle pareti del museo. Infatti, “*almost three-fourth of the pictures that currently hang in the galleries of seventeenth-century Italian painting have been acquired since 1970*”.¹⁸ Non sorprende, quindi, che le opere del Seicento fiorentino fossero così poche nel 1971, condividendo con quelle delle altre scuole italiane la scarsa fortuna fino ad allora goduta al MET.

Evidentemente, però, l'idea di evidenziare una singola scuola artistica, esponendo insieme tutte le opere che la rappresentassero tra quelle possedute nel museo, ebbe successo. A Cleveland, infatti, si decise di fare lo stesso.

¹¹ ZERI 1971, pp. 212-213; M. Gregori, in GREGORI 1965, pp. 45-46, cat. 10.

¹² ECKHARDT 1967, p. 12, cat. 41.

¹³ A proposito della donazione dell'*Allegoria della Carità*, l'allora curatore del dipartimento di pittura europea del MET, Claus Virch, nel numero di ottobre del 1970 del Bollettino del museo scrisse che il dipinto era giunto “*just in time to be included in the first volume, on the Florentine school, of the Museum's new and revised catalogue of Italian paintings now beings printed*” (VIRCH 1970, p. 76).

¹⁴ “*It is remarkable, moreover, for its extraordinarily vibrant colors – dazzling reds, white, and lapis lazuli blue*” (FAHY 1971, p. 443).

¹⁵ CHRISTIANSEN 2005.

¹⁶ EXHIBITION OF ITALIAN PAINTING 1930.

¹⁷ New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 52.81.

¹⁸ CHRISTIANSEN 2005, p. 9.

2.2. *Florence and the Arts. Five Centuries of Patronage*

Nell'estate del 1971, anche il museo di Cleveland decise di esporre le opere di scuola fiorentina conservate nelle gallerie e nei depositi, per coprire circa cinque secoli della storia artistica del centro toscano, a partire dalle più antiche (metà del XIII secolo) fino agli inizi del XVIII secolo.¹⁹ Il suo curatore fu Edmund P. Pillsbury, allora ancora un giovane studioso. Laureatosi a Yale nel 1965, proseguì gli studi al Courtauld Institute of Art di Londra, dove conseguì il M.A. e nel 1973 il dottorato, prima di intraprendere una brillante carriera da curatore nei musei americani, prima alla Yale University Art Gallery (1971-1980) e poi al Kimball Art Museum di Fort Worth in Texas (1980-1998), che contribuì in larga parte a trasformare nel “*America’s best small museum*”, secondo il parere di Thomas Hoving, già direttore del MET.²⁰ Il suo principale campo di studi fu il Manierismo centro-italiano, alla cui conoscenza contribuì fin dalle due tesi discusse al Courtauld su Jacopo Zucchi e con numerosi interventi sulla produzione grafica di artisti del Cinquecento tosco-romano.²¹ La sua collaborazione con il Cleveland Museum of Art si fondava su una *internship* finanziata dalla Ford Foundation nell’ambito di un programma di collaborazione coi principali musei americani per promuovere pratiche di curatela e gestione delle collezioni tra giovani professionisti e studiosi di storia dell’arte. Quell’anno, Pillsbury ne era stato il beneficiario presso il museo di Cleveland e l’esposizione da lui curata ne fu il risultato finale.²²

Così come nel caso della mostra del 1971 al MET, anche a Cleveland si stava procedendo alla stesura del catalogo generale degli antichi dipinti europei.²³ Ciò facilitò sicuramente anche l’allestimento dell’esposizione e la stesura del catalogo, almeno per la parte delle pitture. Un’ulteriore similitudine con la mostra del MET consisteva nel suo carattere interno, per cui la quasi totalità delle opere proveniva dalla stessa collezione del Cleveland Museum of Art. A differenza che a New York, però, qui fu esteso il campo non solo alla pittura, ma anche alla scultura e ad arti “minori” come la miniatura, il disegno e l’incisione, l’intaglio di mobili in legno, la ceramica, l’oreficeria e la tessitura degli arazzi. Questa particolarità era rivendicata nell’*Introduzione* del catalogo, in cui si sottolineava la sua eccentricità rispetto ad altre precedenti mostre di arte fiorentina (e il principale riferimento è probabilmente a *Florentine Baroque Art* del 1969) per il suo carattere inclusivo, tanto ad un livello cronologico (“*it is not limited to a specific period*”)

¹⁹ PILLSBURY 1971.

²⁰ LEE 2010.

²¹ PILLSBURY 1967a; PILLSBURY 1967b; PILLSBURY 1973; PILLSBURY 1974a; PILLSBURY 1974b.

²² “*The present exhibition is the work of Edmund Pillsbury, the current Ford Foundation Fellow at this Museum, and represents a part of his training as well as being a very real contribution to public education and to the Museum’s still limited catalogue resources*” (S. E. Lee, in PILLSBURY 1971, p. V).

²³ Nel report delle attività del museo per l’anno 1971, è indicato che “*a definitive catalogue of paintings, The Cleveland Museum of Art – part 1: European Paintings Before 1500, is in the printing stage and will be published in 1972. Further progress has been made on Part III: European Paintings 1500-1800*” (TZEUTSCHLER LURIE – TALBOT 1972, p. 157).

quanto tipologico o di tecnica esecutiva (“*nor is it confined to a specific medium like frescoes or miniatures*”²⁴). Inoltre, l’arte del XVII e XVIII secolo fu meglio rappresentata. A fronte delle sole due opere seicentesche esposte a New York (la *Carità* del Dandini e il letto decorato con dipinti di pittori fiorentini), a Cleveland erano presenti due tele (un’*Adorazione dei pastori* di Carlo Dolci e un’*Apparizione delle Vergine a san Francesco d’Assisi* dipinta da Luca Giordano durante il suo soggiorno a Firenze²⁵), cinque piccole sculture (due bronzetti di ambito giambolognesco, una terracotta di Giovan Battista Foggini, un piccolo marmo di Agostino Cornacchini (figg. 34-35) e un ulteriore bronzetto di un anonimo artista vicino a Soldani Benzi²⁶), tre disegni (di Jacopo Chimenti, del Cigoli e di Giulio Parigi²⁷), sei incisioni (due di Jacque Callot e quattro di Stefano della Bella²⁸) e una coppia di candelieri per altare in legno dorato.²⁹

È probabile, però, che anche quest’occasione di allargamento presso il pubblico americano di conoscenze e interesse sul Seicento fiorentino mancasse almeno in parte il bersaglio. Tutte le attenzioni del museo furono infatti monopolizzate dalla mostra dedicata a *Caravaggio and his followers*, che occupò le sale del museo di Cleveland dal 27 ottobre 1971 al 2 gennaio dell’anno successivo.³⁰ Ad essa furono dedicate le pagine più significative del report annuale delle attività del museo, a firma del suo direttore Sherman E. Lee,³¹ e le importanti recensioni di Benedict Nicolson e Robert Engass³² e fu contestualmente organizzato un convegno di studi.³³ Su alcuni temi fondamentali intorno all’arte fiorentina, però, si insistette fin dall’*Introduzione* al catalogo della nostra mostra, a firma del curatore Edmund Pillsbury. Innanzitutto, si poneva ancora una volta l’accento sulla fiorentinità che sembrava caratterizzare, pur con ampie oscillazioni, tutta la produzione artistica del capoluogo toscano lungo i cinque secoli presi in esame. Alla domanda “*What is Florentine about Florentine art?*”,³⁴ Pillsbury provava a rispondere proponendo le nozioni di “disegno” (“*line or contour*”) che gli artisti fiorentini impiegavano in tutte le tecniche cui si applicarono, dalla pittura all’architettura e persino alla modellazione dei boccali o dei grandi piatti in maiolica realizzati a Cafaggiolo. Il risultato formale che i fiorentini perseguirono con tale mezzo fu la

²⁴ PILLSBURY 1971, p. 1. Il riferimento alla tecnica dell’affresco è connesso probabilmente alla grande mostra *The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo*, tenutasi al MET dal 28 settembre al 15 novembre 1968 e curata da Thomas Hoving, Millard Meiss e Ugo Procacci, in cui le opere realizzate da artisti fiorentini nei circa tre secoli presi in considerazione avevano un larghissimo spazio.

²⁵ PILLSBURY 1971, cat. 16-17).

²⁶ *Ibid.*, cat. 36-40.

²⁷ *Ibid.*, cat. 62-64.

²⁸ *Ibid.*, cat. 75-80.

²⁹ *Ibid.*, cat. 91.

³⁰ SPEAR, 1971.

³¹ LEE 1972.

³² NICOLSON 1972; ENGASS 1973.

³³ Richiamato anch’esso da Sherman Lee nel suo report annuale.

³⁴ PILLSBURY 1971, p. 1.

monumentalità (“*monumentality*”), che combinarono in vario grado con una più ricercata raffinatezza (“*urbanity and sophistication*”), su una scala che aveva ad un estremo Giotto e Michelangelo e all’altro Botticelli e Pontormo.³⁵ Inoltre, si proponeva una scansione del mecenatismo fiorentino che andava dalle Arti e le corporazioni medievali fino al quasi completo monopolio sulle commissioni artistiche imposto dai Medici a partire dall’instaurazione del Granducato. Di quest’ultima fase, che interessa maggiormente la nostra indagine sull’età barocca, si sottolineava (in linea con quanto già fatto da Hibbard nel catalogo della sua mostra del 1969) il peso che la corte granducale ebbe sull’orientamento del gusto e della produzione artistica a Firenze nel Sei e Settecento, sia attirando artisti importanti provenienti da fuori le mura cittadine (come nel caso di Jacques Callot e Luca Giordano), sia promuovendola all’estero.³⁶ Questo tema era reso particolarmente evidente dalla sezione della scultura fiorentina presente alla mostra, in cui i due bronzetti da modelli di Giambologna (un *Marte* e una *Venere*) testimoniavano quel tipo di produzione dello scultore di corte dei Medici spesso impiegata dalla dinastia toscana come doni diplomatici ai sovrani europei;³⁷ di Giovan Battista Foggini, inoltre, era esposto il modello in terracotta del perduto bronzetto di *David con la testa di Golia*, eseguito secondo Baldinucci nel 1723 come parte della serie commissionata dall’Elettrice Palatina.³⁸ È significativo che questi concetti strettamente legati alla specifica storia dell’arte barocca fiorentina fossero ormai correttamente compresi anche da non specialisti dell’argomento, quale il giovane Pillsbury, a riprova di quanto fossero ormai penetrati tra gli studiosi e adeguatamente presentati al più ampio pubblico in occasione di eventi espositivi.

Intanto, mentre ancora nelle gallerie del MET e del museo di Cleveland erano appese le tele e mostrate le sculture degli artisti fiorentini, tra Londra, Firenze e Parigi un gruppo di collezionisti e storici dell’arte cominciava a progettare la più importante delle esposizioni internazionali dedicate al Barocco fiorentino.

³⁵ *Ibidem*. Una disamina del significato del concetto di “Fiorentinità” dell’arte fiorentina, in relazione con l’altrettanto problematica nozione di “Barocco”, è in STRUHAL 2019.

³⁶ PILSBURY 1971, p. 1.

³⁷ In MONTAGU 1963, pp. 79-80 la pratica medica di presentare bronzetti realizzati nella bottega di Giambologna come doni diplomatici era illustrata proprio con una *Venere* che è una variante di quella esposta alla mostra di Cleveland.

³⁸ L’opera fu poi esposta nella mostra sugli *Ultimi Medici* a Detroit e a Firenze nel 1974, unitamente al disegno preparatorio conservato presso la Columbia University di New York (J. Montagu, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 48, cat. 11-12).

3. Detroit-Firenze 1974

3.1. Il comitato organizzatore

La storia della complessa organizzazione della mostra sugli *Ultimi Medici* (fig. 36) può essere ricostruita ad un buon livello di dettaglio grazie alla documentazione che si è conservata. È stato possibile reperire materiale documentario in quattro diversi archivi di enti pubblici, ma sicuramente molto altro potrebbe trovarsi nelle raccolte private degli individui che parteciparono a vario titolo a quell'evento. Le carte amministrative, a carattere più ufficiale, prodotte nel corso del lungo iter burocratico necessario all'allestimento della mostra (polizze assicurative, contratti con le ditte di trasporti, verbali di riunioni del comitato promotore etc.) si conservano soprattutto presso l'Archivio Storico del Comune di Firenze.¹ Copie di quella documentazione e alcuni altri documenti che aggiungono poco a quanto lì conservato si trovano nell'Archivio Storico degli Uffizi, dove sono confluite molte carte della Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze e Pistoia, retta allora da Giuseppe Marchini, e quelle prodotte dai musei di Palazzo Pitti, dove lavorava Marco Chiarini.² Informazioni utilissime sono tratte, inoltre, dall'abbondante corrispondenza che intercorse tra le personalità coinvolte. La maggior parte di questo materiale si conserva al Getty Research Institute di Los Angeles, dove si conserva l'archivio di Andrew Ciechanowiecki, il quale, come diremo, fu la figura centrale che più si spese per l'organizzazione dell'esposizione.³ Sulla base della documentazione presentata, nei prossimi paragrafi si proverà a ricostruire la genesi della mostra e a valutarne la riuscita rispetto agli intenti dei suoi organizzatori.

Già quattro anni prima dell'inaugurazione, si cominciò a lavorare, almeno a livello ideativo, per stendere un piano dell'esposizione. Lo dimostra una lettera del 1972 di Giuseppe Marchini al sindaco di Firenze, Luciano Bausi, in cui si dice: “sono circa due anni che un comitato di studiosi e direttori di musei hanno pensato di allestire una mostra dedicata all'arte fiorentina del Tardo Barocco sotto il Granducato di Cosimo III e Gian Gastone, cioè dal 1670 al 1743”.⁴ La stessa lettera rende espliciti almeno

¹ Presso l'Archivio Storico del Comune di Firenze (d'ora in avanti ASCF), si conserva un faldone di documenti, con la collocazione “Serie Cultura - Fila 51, Scaffale A - 1974 Barocco”. I documenti lì contenuti si presentano in forma di fogli sciolti, non numerati. Tutte le citazioni da documenti conservati in quell'archivio sono tratti da carte contenute nel faldone succitato. D'ora in avanti, quindi, indicheremo in nota quelle citazioni solo con il nome dell'Archivio (ASCF) e la data riportata sul documento stesso.

² Per l'accesso a questa documentazione, ringrazio la dottoressa Simona Pasquinucci, Capo Divisione Curatoriale delle Gallerie degli Uffizi. Le carte, in fogli sciolti non numerati, si conservano in faldoni segnati *ad annum*. Il materiale consultato si trova in quello del 1974. Anche in questo caso indicheremo le citazioni tratte da quelle carte con l'indicazione dell'archivio (d'ora in avanti ASU) e la data del documento citato.

³ In quell'enorme archivio (d'ora in avanti GRI), raccolto sotto il titolo di “*Heim Gallery records*”, le carte sulla mostra sugli *Ultimi Medici* si conservano nella scatola numero 13, ai fascicoli 6-9 (*box 13, folders 6-9*), con l'intestazione “Florence: Palazzo Pitti 1973-1974”. Per questo materiale, ringrazio di cuore Pietro Rigolo. Un numero assai più contenuto di lettere, infine, si conserva nell'archivio del Bayerisches Nationalmuseum a Monaco di Baviera. Per l'accesso a quei documenti, sono particolarmente grato a Dimitrios Zikos e a Jens Ludwig Burk.

⁴ ASCF, protocollata dal Gabinetto del Sindaco il 28 luglio 1972.

due dei “direttori di musei” coinvolti nell’iniziativa: Frederick W. Cummings del Detroit Institute of Arts e Hans Robert Weihrauch del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera.⁵ Il museo tedesco avrebbe quindi dovuto inizialmente ospitare l’esposizione, al pari di Detroit e Firenze. Inoltre, per Firenze si pensò inizialmente a Palazzo Strozzi come sede ideale della mostra ma ad un certo punto, in una fase più avanzata dell’organizzazione, si dovette ripiegare su Palazzo Pitti.⁶ Già nel settembre 1972, però, era ufficiale che Monaco si era tirata indietro e non avrebbe più partecipato, come una delle sedi, all’organizzazione della mostra:

Infatti è giunta proprio in questi giorni una lettera del Prof. H. Weirauch, Direttore del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco, nella quale si diceva che, stante le forti spese affrontate dallo Stato di Baviera per le recenti Olimpiadi, l’attuazione della Mostra a Monaco, come era stato progettato, non poteva più aver luogo.

Ciò implica una totale riconsiderazione dell’organizzazione della mostra, ora ristretta solo a Firenze – Detroit.⁷

Di quest’importante notizia parla anche una lettera di Ciechanowiecki al diretto interessato:

Dear Professor Weihrauch,

It is with great sadness that I received your letter of the 1st September. Although you had warned us many times that it was not certain in Munich could in fact participate, the decision of the Bavarian authorities has come to me as a painful shock. I hope, nevertheless, that we will be able to continue to count on your personal support, advice and help in the realization of our project, which, as it seems now, will be restricted to two showings only (Detroit and Florence) and that you will not refuse us the loans from your Museum, without which, as you know, the whole exhibition would have to be called off.⁸

Forse una frase di una lettera di Chiarini sintetizza al meglio l’enorme mole di problemi che fin da subito, come già i pochi documenti presentati permettono di affermare, insidiarono la riuscita dell’evento: “*the exhibition has not been born under a good star*”.⁹ Pazientemente, però, tutti gli ostacoli furono superati, grazie allo sforzo degli organizzatori. Oltre ai già citati Ciechanowiecki, Chiarini, Cummings, Marchini e Weihrauch, grande impegno fu dimostrato anche da Klaus Lankheit, che fu nominato presidente del comitato scientifico, Jennifer Montagu, Alvar González-Palacios, Mina Gregori e Kirsten

⁵ “La mostra, patrocinata dal Detroit Institute of Arts, dal Bayerisches Nationalmuseum, ha già trovato il pieno appoggio e l’approvazione del Ministero della Pubblica Istruzione e del Consiglio Superiore delle Belle Arti” (*ibidem*).

⁶ In una lettera di Marco Chiarini ad Andrew Ciechanowiecki, del 30 novembre 1973, e nella successiva risposta, del 3 dicembre, è dichiarato per la prima volta che “*the second big problem, as you know, is Palazzo Strozzi, which seems very difficult to obtain. Palazzo Pitti, of course, is in a way, very suitable, but there is a lot of work to be done, to remodel the Apartments to the needs of the Exhibition. I am sure it can eventually be done, but I am already quite exhausted!*” (GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Marco Chiarini ad Andrew Ciechanowiecki, 30 novembre 1973).

⁷ ASCF, Marco Chiarini a Luciano Bausi, sindaco di Firenze, 15 settembre 1972.

⁸ Bayerisches Nationalmuseum Archiv (d’ora in avanti BNA), *Schachtel 32, Dokument 1617*, 11 settembre 1972.

⁹ GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Marco Chiarini ad Andrew Ciechanowiecki, 18 maggio 1973.

(Cristina) Aschengreen-Piacenti. Le lettere e i documenti attestano loro interventi in varie fasi della realizzazione della mostra, come specificheremo via via che vi ci imbatteremo. Dalla documentazione consultata, però, emerge senz'ombra di dubbio che il peso maggiore dell'organizzazione fu sostenuto dalle spalle di Ciechanowiecki. Dalla sua scrivania, infatti, come se fosse il quartier generale dell'operazione, transitarono sotto forma di lettera, telegramma, appunto o carta bollata tutte le innumerevoli questioni sorte durante i circa quattro anni necessari ad allestire l'esposizione. Egli faceva da tramite tra le personalità coinvolte e sapeva facilitare enormemente i contatti con i musei, le istituzioni e i privati che avrebbero permesso o finanziato il prestito delle opere da esporre. Sarà necessario, quindi, fare prima un approfondimento su questo importante personaggio.

3.2. Andrzej (Andrew) Stanisław Ciechanowiecki (1924-2015)

La storia di questo studioso e mercante d'arte di origine bielorusa e polacca (fig. 37) è tinta del fascino di cui certi nobiluomini esuli dall'Europa Orientale erano avvolti ancora fino a qualche decennio fa, in un'atmosfera da romanzo dell'Ottocento. Egli nacque, infatti, in una famiglia altolocata di Varsavia. Suo padre era un diplomatico di origini nobiliari bielorusse e sua madre una contessa. Trascorse l'infanzia a Budapest, dove il padre era impiegato alla locale ambasciata, ma dopo la prematura morte di questi la famiglia rientrò a Varsavia. Lo stesso Ciechanowiecki rievocò gli anni più drammatici della sua esistenza, quelli della giovinezza e prima maturità, in un'intervista per una rivista polacca del 1993,¹⁰ da cui emergono le difficoltà che la sua famiglia dovette affrontare allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale e ai torbidi legati alle prime, sospettose fasi della Guerra Fredda.¹¹ Durante la guerra, a Varsavia, Andrew studiò nelle scuole clandestine da cui uscì la classe dirigente della Polonia del dopoguerra e iniziò a frequentare un corso di storia dell'arte, tenuto da Władysław Tatarkiewicz, “per distrarsi dalle durezze della guerra”.¹² Evidentemente godendo già allora di potenti protezioni (fu segretario del politico conservatore, conte Adam Feliks Ronikier), riuscì a sfuggire indenne all'occupazione nazista, malgrado il suo coinvolgimento con la resistenza polacca.¹³ Dopo la guerra, nella Polonia entrata nell'orbita sovietica, fu impiegato per incarichi diplomatici, a causa soprattutto della sua buona conoscenza delle lingue straniere, e contemporaneamente completò a Cracovia i suoi studi sia in campo economico-giuridico che storico artistico. Appena ricevuto un incarico di insegnamento e cominciato a lavorare al dottorato, però,

¹⁰ KOSSOWSKA 1993. Per la traduzione dal polacco di questo testo, ringrazio di cuore la mia cara amica dottoressa Pamela Krzemien e la sua gentilissima madre.

¹¹ Di fronte all'invasione tedesca, a settembre 1939, Andrew e la madre si trasferirono come ospiti nella residenza degli Skirmunt, famiglia legata all'ambasciata polacca a Londra, nelle regioni orientali della Polonia, distretto di Brest, oggi in Bielorussia. Quando poi anche i Sovietici attaccarono la Polonia, dovettero fuggire in Ucraina per poi tornare a Varsavia nel maggio del 1940 (*Ibidem*, p. 78).

¹² *Ibid.*, p. 79.

¹³ *Ibidem*.

fu costretto, il 23 ottobre 1950, a interrompere ogni attività perché arrestato con l'accusa di aver favorito la Gran Bretagna e il Vaticano con attività di spionaggio.¹⁴ Andrew fu quindi trattenuto in un carcere e costretto a difendersi dalle accuse, dalle quali fu del tutto assolto nel 1956. A quel punto, egli decise prudentemente di lasciare comunque la patria e, finanziato da una borsa di studi della Ford Foundation di Detroit, nel 1958 intraprese un viaggio di studio in Inghilterra e Stati Uniti, essenziale affinché cominciasse a formare quella fitta rete di rapporti internazionali tra i responsabili di collezioni d'arte pubbliche e private che gli fu essenziale per la sua carriera di mercante.¹⁵ Questa ebbe inizio nel 1961, quando divenne direttore della nuova filiale londinese della Mallett and Sons Antiques, presso la quale cominciò ad organizzare mostre dedicate ad argomenti che avrebbero da allora in avanti sempre attratto la sua attenzione.¹⁶ In particolare, furono esposte opere di statuaria di piccole dimensioni, specialmente dei secoli dal XVII al XIX, di ambito italiano e francese.¹⁷ L'occasione che rese davvero centrale la figura di Ciechanowiecki, però, giunse quando nel 1965 François Heim lo invitò a collaborare all'apertura a Londra, in Jermyn Street, di una sede della sua galleria parigina. Nel giro di qualche anno, Ciechanowiecki divenne l'unico proprietario della filiale londinese della Heim Gallery e poté così "rivoluzionare il ruolo del mercante d'arte londinese".¹⁸ Due volte all'anno venivano allestite presso la galleria delle esposizioni in cui erano presentati i pezzi in vendita. In estate erano proposte le opere più importanti, per intercettare l'interesse dei direttori dei grandi musei americani in viaggio in Europa per le vacanze estive; in autunno, opere più accostabili e alla portata di una più ampia platea di collezionisti privati.¹⁹ Se i dipinti erano forniti soprattutto dalla sede parigina della Heim Gallery, le sculture, di piccolo e grande formato, erano prerogativa di Ciechanowiecki, che si imponeva sempre più come esperto di scultura di età barocca e neoclassica.²⁰ Fin dalla mostra di inaugurazione, nel 1966,²¹ figurarono opere di Lorenzo Ottoni,

¹⁴ *Ibid.*, pp. 79-80. Se l'accusa di contatti con gli inglesi si spiega facilmente con l'effettiva vicinanza già della famiglia di Ciechanowiecki agli ambienti diplomatici britannici, quella di aver favorito il Vaticano trova forse ragione, pur nella distorsione attuata dal regime comunista, nella dichiarata fede cattolica di Andrew, di stampo conservatore e aristocratico, come ben si mostrerà nella successiva sua adesione all'ordine nobiliare e monastico dei Cavalieri di Malta.

¹⁵ MARANDEL 2017, p. 80.

¹⁶ Jennifer Montagu, ricordando l'amico appena defunto, scrisse in relazione a questa fase della sua attività che Ciechanowiecki, "asked to mount an exhibition of bronzes, he acquired a substantial collection of the French animaliers, a name he was the first to use in an adjectival form (since accepted by the Académie Française); this type of bronze, previously little known here, had an immediate popularity with British animal-lovers. Other exhibitions of French nineteenth-century painting and sculpture followed, showcasing artists such as Dalou and Carpeaux" (MONTAGU 2016).

¹⁷ Per esempio, MALLETT 1963; oppure MALLETT 1964, la quale transitò anche da Parigi, presso la sede francese della Heim Gallery (HEIM – MALLETT 1965).

¹⁸ "It was here that he could be said to have revolutionized the role of the London art dealer" (MONTAGU 2016, p. 204).

¹⁹ Indicativi i titoli di alcune di queste esposizioni autunnali: *Baroque Paintings, Sketches, and Sculptures for the Collector* (1968) oppure *Baroque Art for the Collector* (1969).

²⁰ MARANDEL 2017, p. 81.

²¹ HEIM 1966.

Alessandro Algardi e dei fiorentini Antonio Montauti e Massimiliano Soldani Benzi e non sarebbero mancati oggetti di scultura in quasi nessuna delle esposizioni successive.²²

Il successo della Heim Gallery non si spiega solo con il gusto con cui erano allestiti i suoi locali,²³ né con l'allure mondano dei suoi eventi.²⁴ A giustificarlo furono soprattutto la qualità delle opere in vendita, i prezzi abbordabili tanto per i musei quanto per i collezionisti privati e la cura scientifica con cui furono redatti i cataloghi che accompagnavano le mostre. In particolare, la scelta delle opere e la loro indagine, che risultava in accurate schede di catalogo, erano garantite ai più alti livelli di qualità non solo dalle capacità di *connoisseur* dello stesso Ciechanowiecki e dei suoi più stretti collaboratori, ma anche dalle preziose informazioni fornite da illustri studiosi del Barocco europeo, tutti generosamente disposti a collaborare al successo delle iniziative promosse dal loro amico polacco. Le pagine introduttive dei cataloghi della Heim, in cui erano espressi i ringraziamenti ai collaboratori, possono ancora oggi servire, infatti, come un'utile lista degli autori da leggere per erudirsi sugli studi sul Barocco. Vi figurano, tra gli altri, Anthony Clark, Robert Enggass, Oreste Ferrari, Klaus Lankheit, Roberto Longhi, Denis Mahon, Mira Pajes Merriman, Dwight Miller, Jennifer Montagu, Philip Pouncey, Erich Schleier e Carlo Volpe.²⁵ Le competenze di Ciechanowiecki e i suoi rapporti con così importanti studiosi (facilitati anche dal suo talento di ex-diplomatico) gli consentirono di battere la concorrenza, esplorando territori della storia dell'arte fino ad allora ancora poco battuti. Egli contribuì, infatti, alla definitiva affermazione della scuola napoletana del Sei e Settecento²⁶ e fu tra i maggiori esperti di scultura barocca fiorentina. Per dare un'idea di quanto spesso Ciechanowiecki trattò oggetti usciti dalle botteghe fiorentine, basterà citare che nel solo *Repertorio della scultura fiorentina del Sei e Settecento* curato da Giovanni Pratesi nel 1993, sono illustrate ben trentacinque opere passate dalla sede londinese della Heim Gallery (e molte altre se ne potrebbero aggiungere tra quelle conservate nei musei ma acquistate da quella stessa galleria).²⁷ Non sorprende, quindi, che l'idea di organizzare una grande mostra in cui quegli oggetti avrebbero avuto un grande

²² Benedict Nicolson, recensendo la mostra, come di lì in poi avrebbe fatto per ognuna delle esposizioni della Heim Gallery, scrisse che: "*Sculpture has a lot of catching up to do; and museum curators are advised to Concentrate on three-dimensional objects, before the prices for them also soar out of their reach*", e citava tra le sculture più significative il busto in terracotta del cardinal Orazio Mattei, di Lorenzo Ottoni, acquistato proprio in quell'occasione dal Birmingham Museums and Art Gallery (inv. n. 1966P36), una serie di grosse medaglie di Soldani Benzi e una versione in terracotta del tondo bronzeo di Alessandro Algardi con la *Decollazione del Battista* per l'altare maggiore di S. Paolo a Bologna (NICOLSON 1966, p. 383).

²³ "*The exhibition makes an excellent visual impression, because the pictures are divided up by sculpture. In fact the place has an old-fashioned air of cluttered-up sumptuousness that we have lost sight of, and that reminds us of faded photographs of Edwardian exhibition galleries*" (*ibidem*).

²⁴ "*His opening parties became a part of the London art scene, and a meeting place for scholars, museum directors and the social elite [...] Museum directors and curators from either side of the Atlantic, but also art historians, both the established and the young, would be treated to lunch at his [di Ciechanowiecki] regular table at Franks, next door to the Heim, and instructed in the sculpture that he loved, while also exchanging the latest news and gossip of the art world, in which he retained a lively interest up to his death*" (MONTAGU 2016, p. 204). Non erano infrequenti, inoltre, le occasioni in cui membri della casa reale inglese presenziavano a quegli eventi, specie se legati a qualcuna delle iniziative filantropiche che Ciechanowiecki portò avanti per tutta la vita parallelamente alla sua attività di studioso e mercante d'arte.

²⁵ MARANDEL 2017, p. 82.

²⁶ Molto importante, in questo senso, fu la mostra HEIM 1971.

²⁷ PRATESI 1993. Nell'*Indice topografico delle opere* curato da Sandro Bellesi (*ibidem*, I, pp. 67-110), sono registrate ben cinquantanove sculture passate dalla galleria londinese di Ciechanowiecki.

spazio fosse venuta proprio a lui.²⁸ Nella sezione dei *Ringraziamenti* del catalogo, infatti, è riconosciuto allo studioso e mercante polacco il merito di aver dato il primo slancio ideativo al progetto: “questa mostra è nata da un’idea di Andrew Ciechanowiecki, da molti anni studioso di questo periodo”.²⁹ È indubbio, però, anche il suo interesse personale dietro la realizzazione di quell’evento.³⁰ Il successo della mostra avrebbe ulteriormente accreditato Ciechanowiecki presso la sceltissima clientela di collezionisti e direttori di musei che avrebbe visto e apprezzato l’esposizione e avrebbe rinsaldato i suoi rapporti con gli studiosi, che come abbiamo visto erano utilissimi nell’aggiungere valore alle attività commerciali della Heim Gallery. Inoltre, due opere furono prestate direttamente dalla galleria di Ciechanowiecki e acquistate, proprio in coincidenza con l’esposizione di Detroit e Firenze, dal Boston Museum of Fine Arts, in un’operazione commerciale che sarà stata sicuramente facilitata da quell’evento.³¹ Anche il grande gruppo bronzeo con il *Ritorno del Figliol prodigo* di Antonio Montauti fu acquistato dal Detroit Institute of Arts presso la galleria di Ciechanowiecki, appena prima della mostra (dove pure fu esposta), come parte degli accordi per la sua organizzazione.³²

3.3. Il ‘concetto’ della mostra

Due documenti prodotti dal comitato scientifico nelle fasi organizzative della mostra fanno luce sul suo ‘concetto’, con lo scopo di presentarlo alle istituzioni che avrebbero dovuto finanziare od ospitare l’evento. Essi sono preziosi perché ci permettono di conoscere, dal punto di vista dei curatori, quali fossero i risultati che ci si proponeva di conseguire.

Entrambi sono senza data, ma quello che è probabilmente il più antico, in lingua inglese e intitolato *Prolegomena for the exhibition “Twilight of the Medici”*, doveva servire a rendere evidenti, in termini generali e sintetici, l’obiettivo della mostra e soprattutto i mezzi necessari al suo conseguimento. Esso è suddiviso in paragrafi numerati e redatto con grande essenzialità di linguaggio, la quale amplifica l’impressione che i suoi autori volessero con quel documento dichiarare inequivocabilmente i propri intendimenti. Il primo paragrafo esplicita l’intento della mostra:

²⁸ A ulteriore riprova di quanto Ciechanowiecki fosse direttamente coinvolto nell’esposizione, si può indicare il fatto che ben otto delle centoquattro sculture esposte (quindi poco meno di un decimo) provenissero direttamente o fossero transitate in passato dalla Heim Gallery (CHIARINI – CUMMINGS 1974, cat. 37, 38, 48, 54, 55, 69, 87, 93).

²⁹ M. Chiarini, F. Cummings, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, [p. 10].

³⁰ Come mi è stato confermato da Alvar González-Palacios, testimone diretto di questi fatti, che ho avuto l’onore di intervistare nel corso della mia ricerca. La nostra conversazione è stata in parte trascritta per il blog Barocca-mente della Fondazione 1563, liberamente consultabile al link: <https://programmabarocco.fondazione1563.it/unconoscitoreallacortemedici>.

³¹ Ci si riferisce ai due rilievi bronzei di Giuseppe Piamontini con la *Strage degli Innocenti* e alla *Caduta dei giganti*, dal 1974 al Boston Museum of Fine Arts (inv. nn. 1974.606, 1974.607).

³² Già presentato in una mostra della Heim Gallery (HEIM 1973, cat. 35), fu poi esposto a Detroit e Firenze nel 1974 (J. Montagu, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 86, cat. 48) e fatto oggetto di un articolo di Jennifer Montagu sulla rivista del museo (MONTAGU 1975). La stessa studiosa, cui ho avuto il piacere di rivolgere personalmente delle domande sulla mostra del ’74, mi ha confermato che quell’acquisto fece parte degli accordi legati all’esposizione tra Ciechanowiecki e il museo di Detroit.

1. *Its goal is to illustrate a period, which up to now has been neglected in the history of art, through its finest works. This goal is obviously an ideal one, which can only be achieved to a certain extent. But with the participation of important museums on the one hand and of the specialised scholars on the other, one can come close to this ideal.*³³

Il fatto che la collaborazione tra i musei e gli studiosi fosse presentata come il mezzo che potenzialmente avrebbe sancito il successo della mostra, ma che ancora non era sostanziata da accordi certi, fa pensare che questo sia il documento più antico. L'altro, infatti, riporta già che "la mostra è appoggiata dal Museo di Detroit (Direttore W. F. Woods) e dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze (Prof. G. Marchini e Prof. L. Bertì), che ha ottenuto il consenso e l'appoggio della Direzione Generale e del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, del Ministero della Pubblica Istruzione", oltre ad elencare i nomi del comitato scientifico.³⁴

Dietro il secondo paragrafo si avverte l'ombra di Ciechanowiecki.

2. *It is in this combination, which will not repeat itself again for some decades, that the great chance [sottolineato nel testo] of success lies. This exhibition will mould the vision of Florentine Baroque of the next generation, and if full use is not made of this opportunity the picture will be false and irreparably incomplete.*³⁵

L'occasione irripetibile di poter godere della collaborazione tra "important museums" e "specialised scholars", infatti, era resa possibile solo dall'intervento di Ciechanowiecki, il quale sapeva fare come nessun altro da tramite tra gli studiosi e il mondo delle collezioni pubbliche e private. Se per qualche motivo quell'occasione fosse stata sprecata, difficilmente egli avrebbe investito nuovamente la sua reputazione e professionalità per un progetto simile, che non avrebbe quindi potuto ripetersi ancora per molti anni. Si spiega così il fatto che nei *Ringraziamenti* il primo posto spettò proprio al polacco, prima persino di Klaus Lankheit, cui fu affidato, in quanto decano degli studi sulla scultura barocca fiorentina, il ruolo di presidente del comitato scientifico. Ciechanowiecki, da fine diplomatico, rifiutò persino un posto in quel comitato, riservandosi solo di figurare in quello consultivo, ma nessuno tra gli informati ebbe dubbi su chi avesse avuto il principale merito della realizzazione della mostra.

Seguivano due paragrafi in cui venivano chiariti l'oggetto della mostra, cioè il "Florentine Baroque", espressione che veniva usata per definire uno "stile",³⁶ e i limiti cronologici in cui dovevano ricadere le opere esposte, cioè dal 1670 al 1743, "that is, the years of the rule of the last Medici up to the death of Anna Maria Luisa".³⁷

³³ GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, fogli senza data, con in testa "Prolegomena for the exhibition 'Twilight of the Medici'".

³⁴ ASCF, fascicolo di fogli senza data raccolti con una graffetta, con in testa "Mostra 'L'arte alla Corte degli Ultimi Medici – Il Tardo Barocco a Firenze, 1670-1740'". Nello stesso documento sono già esplicitati le date di inaugurazioni della mostra a Detroit e gli accordi presi sulle spese di trasporto e assicurazione delle opere, a riprova di una sua datazione tarda. Il fatto che si accenni ad un aumento dei costi di allestimento rispetto a quanto già calcolato, "data l'impossibilità di avere Palazzo Strozzi" (*ibidem*), colloca questo documento in una data successiva alla fine di novembre 1973, quando si ebbe la certezza che la sede fiorentina inizialmente prevista non sarebbe più stata disponibile (si veda la nota 6).

³⁵ GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, fogli senza data, con in testa "Prolegomena for the exhibition 'Twilight of the Medici'".

³⁶ "The name 'Florentine Baroque' will, for reasons of clarity, only be used in the sense of style". This above all means the exclusion of items bought or commissioned by Florentines abroad. The exhibition cannot be limited only to artists born in Florence or Tuscany, but the work of art exhibited must either have been created in Florence or by artists belonging to the Florentine School" (*ibidem*).

³⁷ *Ibidem*.

Il quinto paragrafo, lungo e importante, afferma un presupposto essenziale di tutta l'iniziativa. Viene dichiarato, infatti, che *"the most decisive factor for the success of the exhibition is that the exhibits be of the highest possible quality"*.³⁸ La scelta delle opere da esporre doveva quindi essere guidata innanzitutto da considerazioni sulla loro qualità: *"one has to try to bring together the really important works of art in their respective fields"*.³⁹ Al documento era allegato anche una lista degli *"essentials"* (purtroppo non pervenuta), cioè di quelle opere che se non si fosse riusciti ad ottenere, non si sarebbe dovuto nemmeno provare ad allestire la mostra.⁴⁰ La maggior parte di queste, si specificava nel documento, era conservata a Firenze. Si auspicava quindi che le autorità italiane, e toscane in particolare (Comune e Soprintendenza di Firenze), fossero ben disposte ad appoggiare la mostra, per incentivare lo studio e la valorizzazione di opere di loro pertinenza.⁴¹ Vedremo che questa speranza, espressa evidentemente dai soggetti non italiani che partecipavano all'organizzazione dell'evento, si realizzò solo a costo di grandi difficoltà.

Il sesto paragrafo stabiliva a massimo 300 il numero di oggetti da esporre, sulla base del criterio che solo raramente qualità e quantità andavano congiunte.⁴² Nel settimo, infine, si specificava che la mostra, col suo catalogo, non sarebbe stato il luogo opportuno per affrontare *"problemi"* concernenti le opere; quindi nessun oggetto di attribuzione incerta, o proveniente da contesti dispersi e di complessa ricostruzione, né tanto meno repliche e copie troppo lontane dall'originale sarebbero state esposte.⁴³ Su questi più specifici argomenti si sarebbe potuto tornare in occasione del *"Symposium"*, che già da allora ci si proponeva di organizzare in parallelo alla mostra (sebbene si fosse inizialmente pensato al Zentral-Institut für Kunstgeschichte di Monaco come sua sede,⁴⁴ piuttosto che all'Istituto Germanico di Firenze, dove in effetti ebbe luogo).⁴⁵

Il documento prodotto in lingua italiana, dattiloscritto, ha un'impostazione leggermente diversa. Esso dichiara con minor forza ed efficacia, rispetto a quello in inglese, i presupposti teorici dietro l'organizzazione della mostra, forse perché erano ormai già dati per assodati in quella fase organizzativa più avanzata. Si dilunga, invece, sia su un sintetico piano delle spese previste per l'allestimento della versione

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *"If even a few of these items were not available one would have to re-think the project, while if an important part of the list were not to be had, then the exhibition would have to be cancelled"* (*ibidem*).

⁴¹ *"A large number of these 'essentials' are under the jurisdiction of Florentine museums and Tuscan Soprintendenze, and as the exhibition is striving to add a new dimension to Florentine culture one can hope that in their own interest these Institutions will be ready to collaborate fully and without compromises"* (*ibidem*).

⁴² *"As one knows from experience that quality and quantity are mutually exclusive and that too large an exhibition is tiring and often chaotic, it is suggested that the list of exhibits should not exceed ca. 300 catalogue numbers"* (*ibidem*).

⁴³ *"The established goal of showing Florentine Baroque in its finest achievements, presupposes that no 'Problems' will be brought forward. Uncertain attributions, items preserved only in a fragmentary form, third-rate copies of copies should not be exhibited"* (*ibidem*).

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Le giornate di studi si tennero dal 23 al 26 settembre 1974 presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze; gli atti furono pubblicati in LANKHEIT 1976a.

fiorentina della mostra (essendo le spese per quella americana a carico del museo di Detroit, che si caricò anche dei restauri⁴⁶), stimate in circa 80 milioni di lire;⁴⁷ sia in una più dettagliata descrizione del tipo di opere che sarebbero state esposte. È quindi annunciato che la mostra, e il relativo catalogo, sarebbe stata articolata in cinque sezioni (“scultura, pittura, arti minori, architettura e urbanistica, feste e apparati”⁴⁸). Di ogni sezione, è fornito anche un breve sunto delle opere e degli artisti da presentare, in tutto corrispondente a quanto poi effettivamente verificatosi durante l’esposizione.⁴⁹

Più interessante è l’intenzione dichiarata dal comitato promotore di contribuire ad organizzare una serie di eventi collaterali, che avrebbero animato l’estate fiorentina del 1974 contemporaneamente alla mostra.

Intento degli organizzatori sarebbe quello di polarizzare l’attenzione anche su aspetti che alla Mostra non possono comparire, o vi compaiono per simboli. Così è stato progettato di attuare contemporaneamente una serie di manifestazioni minori integrative (v. lista aggiunta), che dovrebbero veramente creare, nell’estate fiorentina del 1974, un clima di revival [sottolineato nel testo] di quella che era stata la cultura e la vita sociale a Firenze durante il granducato degli ultimi Medici.⁵⁰

La “lista aggiunta” specifica quali dovevano essere questi eventi. Innanzitutto, avrebbe dovuto esserci una mostra parallela, intitolata “*I Medici mecenati e collezionisti, da Cosimo III a Gian Gastone*”, da allestire nelle “sale degli Appartamenti a Palazzo Pitti nello stesso periodo”, che avrebbe dovuto esporre

⁴⁶ “Detroit (Istituto di Belle Arti) si è fin’ora assunta tutto lo sforzo organizzativo dell’impresa, coadiuvata dalla Soprintendenza alle Gallerie: le spese necessarie sono state sostenute da Detroit, comprese quelle, molto rilevanti, concernenti i restauri di parecchie opere d’arte concesse da Firenze per la Mostra.

Detroit sosterrà le spese di imballaggio, spedizione, assicurazione, ecc., fino al ritorno delle opere a Firenze” (ASCF, fascicolo di fogli senza data raccolti con una graffetta, con in testa “Mostra ‘L’arte alla Corte degli Ultimi Medici – Il Tardo Barocco a Firenze, 1670-1740”).

⁴⁷ “All’edizione fiorentina spetterà la gestione successiva [sic] della Mostra e la rispedizione di quelle opere che non sono di proprietà di Musei, Enti, Privati fiorentini. Dovrà anche sostenere una parte delle spese comuni per l’avvio organizzativo della Mostra: tale somma si aggira all’incirca sui 10.000.000. Per quanto riguarda l’allestimento e la gestione della Mostra a Firenze, esiste un preventivo di massima che prevede una spesa di 68.000.000: tuttavia tale preventivo sarà da modificarsi dei dieci milioni di cui sopra e per la svalutazione della lira. Inoltre, sul bilancio si dovrà forse aumentare la spesa di allestimento prevista, poiché essa era stata calcolata in rapporto all’allestimento della Mostra nei locali di Palazzo Strozzi: dipenderà dalla scelta di un’altra sede; data l’impossibilità di avere Palazzo Strozzi, l’eventuale aumento dei costi. Per quanto riguarda la sede, si pensa che il Palazzo Pitti possa ospitare la Mostra in quello che è il suo luogo più naturale e cioè gli Appartamenti Monumentali, che naturalmente andranno completamente smontati e riadattati” (*ibidem*).

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Per la scultura sono citati i nomi di “G. B. Foggini, G. Fortini, G. Piamontini, A. Montauti, G. Ticciati, E. Ferrata, G. Cateni, A. Cornacchini”; per la pittura sia i fiorentini Dolci, Volterrano, Pignoni, Sagrestani, Dandini, Gherardini e Gabbiani, che “quegli artisti non fiorentini che, contemporaneamente presenti a Firenze perché chiamati dai Medici e dalla nobiltà, ne rinnovarono il suto pittorico: da Luca Giordano ad A. Magnasco, a G. M. Crespi, a Marco e Sebastiano Ricci, ai meno noti C. Onofri, M. Caffi, P. Reschi, G. A. Fumiani, N. Cassana, J. F. Van Douven”; interessante quanto si diceva delle arti minori, le quali “per l’eccellenza raggiunta alla corte medicea dagli stipettai fiorentini e stranieri – G. B. Foggini, P. A. Paolini, B. Permosè, F. Sengher, P. Stockamer, L. Van der Vinne, G. Zumbo – avranno particolare risalto, e compariranno con opere in ebano, bronzo, legni preziosi intarsiati, avorio, pietre dure e metalli preziosi, questi ultimi rappresentati soprattutto da oggetti liturgici e reliquiari di grande bellezza”; per l’architettura si sarebbero esposti “progetti e modelli per gli edifici più importanti edificati in quel momento, e di disegni e incisioni che ne documentino la crescita urbana” (*ibidem*).

⁵⁰ *Ibidem*.

soprattutto riproduzioni di opere celebri ma inamovibili, oltre a “documenti, libri, autografi, oggetti personali” con cui illustrare le preferenze di gusto e gli interessi dei personaggi che dettero un’impronta al gusto contemporaneo.⁵¹ Nella settecentesca Sala Bianca di Palazzo Pitti, inoltre, si sarebbero tenuti concerti di musica barocca a cura del Maggio musicale fiorentino e del Conservatorio, mentre nel Museo di scienze naturali “si potrebbe dare particolare risalto, riunendoli in una sala apposita, agli oggetti scientifici del periodo”,⁵² per dar conto del clima di grande sperimentalismo che, già sulla scia di Galileo Galilei, fu energicamente promosso dagli ambienti vicini alla corte medicea nel corso del Sei e Settecento. Un’ultima riga aggiunta a penna testimoniava l’intenzione di allestire agli Uffizi anche una mostra di disegni di artisti fiorentini del periodo (“Uffizi: Sala Disegni: Disegni di artisti fiorentini del Tardo Barocco”⁵³).

Tutte queste iniziative, se certamente erano dovute alla vivacità intellettuale dei circoli culturali fiorentini, nascondevano forse anche la volontà, sentita più o meno consapevolmente come una necessità, di cercare di superare i pregiudizi che ancora pesavano sul periodo più tardo della storia della Firenze medicea, rispetto ad altre fasi precedenti. Si sarebbe cercato, cioè, di accorciare la distanza che separava il pubblico dall’arte di età barocca, immergendo il visitatore in un’atmosfera complessiva (una sorta di “bel composto delle arti”) in cui avrebbe fruito non solo la pittura e la scultura, ma anche la musica, il teatro, la cultura letteraria e scientifica di quel periodo, oltre ad ammirare l’arredamento dei locali in cui sarebbero stati allestiti i vari eventi. Alludeva a ciò già il documento italiano di presentazione della mostra, quando si impiegava l’espressione “clima di revival di quella che era stata la cultura e la vita sociale a Firenze durante il granducato degli ultimi Medici”. In un altro paragrafo, in linea con quanto già detto, si legge anche:

Intento della Mostra è quello di presentare al pubblico e agli studiosi un periodo dell’arte fiorentina che è quasi completamente sconosciuto, e che rappresenta, viceversa, l’ultimo grande apporto alla tradizione culturale toscana della Famiglia dei Medici. [...] La mostra vuole porre l’accento soprattutto sul carattere di rinnovamento stilistico che i prodotti di questo periodo impressero al gusto barocco. È per questo che le varie sezioni nelle quali sarà articolata la Mostra – Scultura, Pittura, Mobili e Arazzeria, Arti Minori, Topografia e

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*. Sull’organizzazione di questa mostra, si conserva anche una lettera di Klaus Lankheit ad Anna Forlani Tempesti, allora Direttrice del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, in cui lo studioso tedesco dichiarava: “dal Dr. Marco Chiarini apprendo con gran piacere che Lei vuole allestire negli Uffizi, parallelamente alla grande mostra ‘L’Arte alla Corte degli ultimi Medici’ una mostra di disegni di quel periodo. Noi speriamo inoltre che Lei sia possibile prestare i pochi disegni che noi vorremmo esporre nel quadro della grande mostra che si terrà a Detroit e a Palazzo Strozzi. Questa nostra preghiera mi sembra tanto più esaudibile in quanto non si tratterebbe di capolavori dell’arte grafica, bensì di disegni il cui valore consiste nel rapporto che essi hanno con opere compiute. Per questi due motivi il Comitato Consultivo ed io personalmente riteniamo importante se Lei, gentile Dottoressa, entrasse a far parte di questo Comitato. Tutti i partecipanti salterebbero questo passo: non solo per il fatto che sarebbe cosa opportuna riguardo alle due mostre parallele, bensì anche per trarne profitto dai Suoi consigli e dalle Sue conoscenze specifiche ai fini della grande mostra” (GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Klaus Lankheit ad Anna Forlani Tempesti, 8 maggio 1973). La studiosa entrò effettivamente nel Comitato, sebbene soli pochi disegni provenienti dal Gabinetto degli Uffizi furono poi esposti alla mostra, limitatamente alla sezione architettonica. Nel 1974, inoltre, fu allestita presso il Gabinetto Disegni e Stampe una mostra sulle recenti acquisizioni (PETRIOLI TOFANI 1974).

Iconografia – per un totale di circa 400 numeri di esposizione, si equilibrano nel numero per sottolineare l'interdipendenza delle varie arti in questo momento [corsivo mio].⁵⁴

A nulla di tutto ciò alludeva, invece, il documento in lingua inglese, redatto e pensato per un pubblico internazionale di studiosi e professionisti dei beni culturali. Lì, anzi, il mezzo principale col quale si sarebbe dovuto sancire il successo dell'esposizione era la semplice qualità dei pezzi da esporre. Evidentemente quest'ultima, nelle aspettative dei curatori, sarebbe stata sufficiente ad avvicinare il pubblico americano all'arte barocca fiorentina.⁵⁵ Più di quarant'anni di mostre sulla pittura, la scultura e la grafica del Sei e Settecento, a partire da quella già citata del 1930 ad Hartford, dovevano aver ormai convinto gli studiosi e i direttori di musei statunitensi che ogni pregiudizio su quel periodo della storia dell'arte fosse ormai venuto meno. La versione in lingua inglese dei *Ringraziamenti* nel catalogo della mostra, leggermente diversa da quella in lingua italiana,⁵⁶ allude a tale ormai solida confidenza del pubblico americano con l'arte barocca. Il primo paragrafo del testo inglese, significativamente assente nella versione italiana, intendeva infatti ric collegare il progetto sul *Twilight of the Medici* alla lunga serie di esposizioni sull'arte del XVII e XVIII secolo che il museo di Detroit aveva patrocinato nel corso degli anni. Per farlo, si citava l'*Introduzione* che Rudolf Wittkower, ormai stabilmente considerato il decano degli studi barocchi in America, aveva redatto per la mostra del '65 su cui ci si è già soffermati nel primo capitolo di questo testo.⁵⁷ Si ribadiva così che non solo gli studiosi ma anche il pubblico si era ormai appassionato persino ai maestri un tempo considerati “oscuri o minori” del periodo barocco.⁵⁸ Non si poteva dire lo stesso, forse, per il contesto italiano, e in particolare fiorentino, se ancora nel giugno 1973, per incoraggiare il sindaco della città ad appoggiare l'esposizione sugli *Ultimi Medici*, Ugo Procacci era costretto a ribadire che:

Firenze non può ormai più affrontare mostre dei *suoi periodi più fulgidi*, per la nota disposizione che esclude qualsiasi spostamento di dipinti su tavola, né d'altra parte Firenze può rimanere estranea alle più importanti manifestazioni culturali che la riguardano.

⁵⁴ ASCF, fascicolo di fogli senza data raccolti con una graffetta, con in testa “Mostra ‘L’arte alla Corte degli Ultimi Medici – Il Tardo Barocco a Firenze, 1670-1740”.

⁵⁵ L'allestimento della mostra a Detroit rifletteva questa considerazione, come diremo quando affronteremo questo argomento. Se anche l'accostamento tra opere realizzate con tecniche e materiali diversi fu sistematicamente ricercato nelle sale del museo americano, non fu fatta alcuna concessione alla ricreazione “in stile” di ambienti barocchi. Le sole qualità formali degli oggetti esposti dovevano essere sufficienti a testimoniare la ricchezza e l'importanza di quella fase della storia dell'arte fiorentina.

⁵⁶ Gli *Acknowledgements* in inglese sono firmati prima da Cummings e poi da Chiarini, a differenza dei *Ringraziamenti*, che presentano per prima la firma dello studioso italiano. La principale differenza tra i due testi, quasi del tutto identici, sta proprio nel primo paragrafo della versione inglese, che qui si commenta, del tutto assente in quella italiana.

⁵⁷ Si veda il paragrafo 1.2. In quel testo, Wittkower tracciava un primo bilancio degli studi sul Barocco con particolare attenzione al contesto americano, facendo emergere quanto già nel 1965 le conoscenze e l'apprezzamento dell'arte di quell'età fosse penetrata nel pubblico statunitense, superando i pregiudizi vignetici nei primi decenni del secolo.

⁵⁸ “In 1965 Rudolf Wittkower could observe that while American museums and private collectors were showing interest in the broad spectrum of Italian 17th century baroque art, the public remained familiar with only the great names of the Roman and Bolognese schools. Today, however, our appreciation of the baroque in Italy has grown; most museums and numerous private collectors search avidly for works from this period, and artists formerly considered obscure or minor are now shown with pride as masters of their time” (F. Cummings, M. Chiarini, in CHIARINI – CUMMINGS 1974), senza numero di pagina.

D'altra parte, gli studi più recenti e l'interesse del pubblico sono ormai nettamente inclini a una rivalutazione critica di altri periodi che, *anche se non ebbero altrettanta importanza*, presentano un alto interesse anche dal punto di vista spettacolare [corsivi miei].⁵⁹

Ad ostacolare il celere avanzamento nell'organizzazione della mostra fiorentina, si sommavano da una parte la diffusa antipatia per l'arte di età barocca, che era ancora più acuta nel contesto fiorentino in cui si tendeva a rimarcare la supremazia di altri periodi della propria storia culturale; e dall'altra la preoccupazione dell'Amministrazione che iniziava proprio in quegli anni una tendenza, che ai nostri giorni è diventata regolativa, a privilegiare mostre dal sicuro successo di pubblico (ed economico) a quelle di interesse prevalentemente scientifico, come dichiaratamente era quella sugli *Ultimi Medici*.⁶⁰ Il modello cui si cominciava a guardare, proprio da Firenze, infatti, era la mostra organizzata nel 1972 al Forte del Belvedere sulle opere di Henry Moore,⁶¹ che aveva avuto il merito, agli occhi dell'Amministrazione fiorentina, di garantire un notevole ritorno rispetto all'investimento economico iniziale.⁶²

La lettera di Procacci è la perfetta dimostrazione del primo ordine di difficoltà che i curatori dell'esposizione del '74 dovettero affrontare. La stessa identità del suo autore è significativa, se pensiamo a quanto il suo nome fosse legato allo studio e alla salvaguardia del patrimonio artistico toscano dei secoli del Medioevo e del Rinascimento.⁶³ Non sorprende quindi rilevare nel brano epistolare citato un'indubbia preferenza per quei "periodi più fulgidi" della storia dell'arte fiorentina.

È possibile, invece, vedere un riflesso delle perplessità della giunta comunale fiorentina a impegnarsi a sostenere una mostra di ricerca come quella sugli *Ultimi Medici* nel fatto che la sede pensata per quell'evento, come è stato già detto, fosse stata inizialmente Palazzo Strozzi. Quell'edificio era ormai stabilmente considerato il palcoscenico più prestigioso per le esposizioni d'arte a Firenze, a partire dagli eventi curati da Carlo Ludovico Ragghianti, che avevano dato grande risonanza al panorama artistico italiano e internazionale contemporaneo.⁶⁴ È probabile che l'Amministrazione fiorentina fosse ben disposta a far in modo che anche la mostra sugli *Ultimi Medici* fosse allestita a Palazzo Strozzi. Quella sede sarebbe stata un "campo

⁵⁹ ASCF, Ugo Procacci a Luciano Bausi, 22 giugno 1973.

⁶⁰ Per le riflessioni che chiudono questo paragrafo, sono grato a Carlo Sisi, che fu testimone diretto, mentre era impegnato in quegli anni al progetto della nascente Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, di questa delicata congiuntura nei primi anni Settanta. Ai suoi ricordi e ai suoi autorevoli suggerimenti devo la ricostruzione di questa fase dell'organizzazione della mostra fiorentina sugli *Ultimi Medici*.

⁶¹ CARANDENTE 1972.

⁶² Omaggiata dall'arrivo di 350.000 visitatori, tra cui numerose celebrità come la principessa Margaret d'Inghilterra e il primo ministro britannico. Alla mostra è stata dedicata nel 2022 a Palazzo Vecchio una retrospettiva fotografica: *Back to Moore. Forte Belvedere 1972*, a cura di Sergio Risaliti. Al rapporto dell'artista inglese con l'Italia è dedicato: RISALITI 2021.

⁶³ I più recenti contributi sulla figura di Procacci, che ne mettono in rilievo, tra le altre cose, la statura di studioso del Medioevo e del Rinascimento centro-italiano, sono FRANCESCHINI 2024 e PINTO 2024.

⁶⁴ Ci riferiamo tanto alle mostre dedicate ai grandi architetti modernisti allestite tra il 1951 e il 1966, nell'ambito di un progetto politico-culturale di rinascita post-bellica, quanto a quella del 1967, sull'*Arte moderna in Italia 1915-1935*, che reagiva allo choc dell'alluvione dell'Arno dell'anno precedente. Sulle prime, si veda: CAROTTI 2020; sull'ultima: BOLPAGNI – PATTI 2020.

neutro” tra il Comune e la Soprintendenza, cui afferiva Marco Chiarini in quanto direttore della Galleria Palatina di Palazzo Pitti. Ciò avrebbe garantito un compromesso tra le esigenze di dare all’iniziativa grande visibilità pubblica con un conseguente buon successo economico, e quella di mantenere un alto valore scientifico. Il precedente per una mostra così congeniata sarebbe stato in tutto e per tutto quella delle *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino* curata da Mina Gregori nel 1965.⁶⁵

L'impossibilità di ottenere Palazzo Strozzi fece pendere la bilancia definitivamente a favore delle ragioni della Soprintendenza, rappresentata da Chiarini. Che ciò fosse dovuto a cause di forza maggiore o ad un preciso calcolo dello studioso, questo cambio di sede permise alla mostra di fare un grande passo avanti e di inserirsi in una precisa strategia di valorizzazione delle età e dei generi fino ad allora trascurati della storia artistica fiorentina che aveva proprio in Palazzo Pitti il proprio centro propulsore. Il complesso museale della residenza granducale era articolato in tre sezioni che sussistono tuttora: la Galleria degli Argenti, la Galleria Palatina e la Galleria d'Arte Moderna. I loro tre direttori erano rispettivamente Cristina Aschengreen-Piacenti, Marco Chiarini e Sandra Pinto. D'intesa tra di loro, avevano avviato negli anni precedenti al 1974 una complessa operazione culturale, tesa alla riqualificazione di Palazzo Pitti come reggia per le tre dinastie (Medici, Asburgo-Lorena e Savoia) che avevano scelto quegli spazi come loro residenza. Il periodo del XVII e XVIII secolo rientrava in pieno in questo disegno e vedeva coinvolti in stretta collaborazione Chiarini e Piacenti, cui si univa il lavoro di Sandra Pinto sui secoli successivi.⁶⁶ Si riscopriva così la storia artistica e culturale fiorentina di età fino ad allora quasi o del tutto trascurate. Per la fase barocca della reggia, Piacenti aveva innanzitutto condotto una vasta campagna di studio sulla storia degli arredi e degli oggetti originariamente collocati nel palazzo. Questi erano stati per la maggior parte trasferiti in depositi o dispersi come mobilio nei tanti uffici delle amministrazioni pubbliche fiorentine, lasciando le sale spoglie più o meno come le vide Hitler durante la sua visita a Pitti nel 1938. L'indagine sui documenti permetteva di identificare quegli oggetti, dei quali si erano perse tracce e memoria, e recuperarli a fini conservativi.⁶⁷ Il tassello successivo sarebbe stato quello di ricollocarli negli spazi per i quali erano stati originariamente pensati, così da restituire almeno in parte l'immagine storica delle stanze del palazzo. Questa operazione fu coronata da successo nel 1979, in occasione della mostra *Curiosità di una reggia*, curata dalla stessa studiosa con l'attiva collaborazione di Chiarini e Pinto, in cui si erano voluti ricreare, con abbondante ricorso al mobilio e agli oggetti d'arte, gli spazi in cui i membri

⁶⁵ GREGORI 1965.

⁶⁶ Tra i molti interventi di Sandra Pinto di quegli anni sui temi dello studio e valorizzazione della cultura fiorentina dell'Ottocento in relazione all'esperienza museale della Galleria d'Arte Moderna, si possono citare: PINTO 1972a; PINTO 1972b; PINTO 1975. Un suo profilo biografico e professionale, con particolare riferimento però al contesto torinese, è in FAILLA 2023.

⁶⁷ Le ricerche della studiosa, avviate già nella prima metà degli anni Sessanta, culminarono nel catalogo del museo degli argenti (ASCHENGREEN PIACENTI 1967).

delle tre case regnanti avevano abitato dal Seicento ai primi del Novecento.⁶⁸ Anche chi criticò quella mostra, come Mauro Cristofani nella sua recensione pubblicata su *Prospettiva*, colse il suo virtuoso intento “di tutelare un patrimonio culturale trascurato e di riqualificare Palazzo Pitti, fino a poco fa sede anche per *‘défilés’* di moda, matrimoni o altre imprese poco edificanti”.⁶⁹

Il gruppo dei curatori fiorentini ebbe quindi l'intelligenza di cogliere l'occasione offerta dalla mostra sugli *Ultimi Medici*, che originava, come è stato detto, nell'ambiente internazionale vicino a Ciechanowiecki, per saldarla alle iniziative già da loro avviate di studio e valorizzazione della storia di Palazzo Pitti. Indicativa è la frase con cui Chiarini annunciò a Ciechanowiecki che l'opzione di Palazzo Strozzi era ormai impercorribile e che si poteva cominciare a pensare invece a Pitti:

*The second big problem, as you know, is Palazzo Strozzi, which seems very difficult to obtain. Palazzo Pitti, of course, is in a way very suitable, but there is a lot of work to be done, to remodel the Apartments to the needs of the Exhibition. I am sure it can eventually be done.*⁷⁰

Come diremo nel paragrafo dedicato all'allestimento dell'esposizione fiorentina, infatti, si volle dare grandissimo risalto agli oggetti di arredo, dai tavoli in commesso di pietre dure ai candelabri foggiani.⁷¹ Così facendo si sarebbe ottenuto il duplice risultato di illustrare la cultura figurativa degli ultimi decenni del regno mediceo, che era l'intento principale della mostra, e di restituire ulteriormente al Palazzo il suo aspetto storico, continuando il percorso già iniziato dai tre direttori dei musei di Pitti. Non c'è dubbio che il protagonista di questa saldatura fu Chiarini. Fu lui che, con le sue forti aperture internazionali,⁷² seppe intercettare l'iniziativa di Ciechanowiecki e unire le forze e le esigenze della Soprintendenza fiorentina a quelle del gruppo di studiosi internazionali che il mercante polacco portava in dote in forza di suoi contatti personali.

Ciononostante, furono molti gli ostacoli che Chiarini e i suoi colleghi italiani dovettero superare prima di riuscire a portare a termine il progetto della versione fiorentina dell'esposizione.

⁶⁸ ASCHENGREEN PIACENTI 1979.

⁶⁹ CRISTOFANI 1979, p. 88.

⁷⁰ GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Marco Chiarini ad Andrew Ciechanowiecki, 30 novembre 1973.

⁷¹ Per esempio, C. Aschengreen-Piacenti, A. González-Palacios, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, cat. 200, 222, 223, 225 per i tavoli e cat. 213 per la coppia di candelabri.

⁷² Consorte di Chiarini era Françoise Pouncey Chiarini, figlia di Philip e valente storica dell'arte ella stessa. Come mi ha confermato il professor Sisi, la coppia era il principale referente per gli stranieri che visitavano Firenze. La perfetta conoscenza dell'inglese facilitava i rapporti di Chiarini anche con la sponda americana dell'organizzazione della mostra. Nel fascicolo relativo all'esposizione nell'archivio del Getty Research Institute, infatti, sono numerose non solo le lettere tra Ciechanowiecki e Chiarini, ma anche tra questi e Cummings, Lankheit e altre personalità coinvolte a livello internazionale.

3.4. La difficile organizzazione della mostra fiorentina

Mentre sulla sponda americana dell'Atlantico si procedeva abbastanza speditamente all'organizzazione della mostra, grazie soprattutto al sostegno della Ford Foundation,⁷³ in Italia, invece, si verificarono difficoltà di ordine economico e amministrativo la cui risoluzione impegnò i curatori fin quasi all'ultimo momento. Una lettera datata 18 maggio 1973 di Marco Chiarini, che da Firenze più attivamente curava il lato italiano del progetto, ad Andrew Ciechanowiecki sintetizza alcuni dei problemi fino ad allora verificatisi.

As I told you once before – and this is the main reason of my writing – I am a bit worried about the situation here in Florence.

The exhibition has not been born under a good star: too many things have happened in the meantime, and we still don't know if [Luciano] Berti will stay or go. This means a lot: because [Giuseppe] Marchini did not take too much trouble in the exhibition, Berti's action has subsequently – and this is understandable – not been adequately strong. But I cannot push him too much until we are certain who is going to be Soprintendente [sottolineato nel testo] here.

The Mayor – and now I understand why – is also elusive. The 'Nazione' published the news a few days ago that the city of Florence is intending organizing a big Picasso exhibition for '74, like the one for H. Moore. At this point, I understand all the Mayor's hesitations and, as you know, only an assurance from Rome, Direzione Generale AABBA4 [Antichità e Belle Arti], about the concession of a part of the amount of money, will convince the Florentine Authorities to have the Exhibition. It seems rather absurd, but is unfortunately so!

[...] I am upset that there is still no Florentine Committee yet, and that the Town seems so uninterested in our project. But you know well the political situation here, and all connected with it. I hope the Direzione will give us its support, but as you know, it is a critical moment, both politically and financially. Furthermore, there are various other exhibitions planned for next year – i.e. Sebastiano Ricci, Barocci, Venezia e Bisanzio, Vasari etc. – which should all have taken place this year: this does not help the situation!⁷⁴

La difficoltà maggiore consisteva evidentemente nel fatto che a meno di un anno dall'inaugurazione della mostra in America non si fosse ancora formato un comitato che promuovesse la sua edizione fiorentina. Ciò dimostrava, secondo Chiarini, la mancanza di volontà politica a impegnarsi in quell'evento, senza la quale sarebbe stato impossibile reperire le indispensabili risorse economiche. Altri eventi espositivi, e in particolare uno dedicato a Picasso, esplicitamente ideato sul modello della grande mostra su Henry Moore, monopolizzavano le attenzioni della giunta comunale, in linea con quella tendenza già evidenziata che vedeva l'Amministrazione sempre più impegnata a promuovere mostre dal sicuro successo economico. A complicare le cose, sembra di capire, stava anche un possibile cambio al vertice della Soprintendenza fiorentina, che limitava le energie che Luciano Berti avrebbe voluto approfondire nel progetto.

⁷³ Nei *Ringraziamenti* del catalogo, "Mrs. Edsel B. Ford" è citata per prima tra i finanziatori che resero possibile l'esposizione. Inoltre, la Detroit Renaissance, un ente creato nel 1971 da Henry Ford II per rinnovare l'aspetto urbano di Detroit dopo la dolorosa esplosione di violenza che nel 1967 aveva attraversato le strade del grande centro manifatturiero (su cui: FINE 1989), aveva deciso di finanziare la versione americana della mostra sugli *Ultimi Medici*, come annunciava una lettera di Ronald L. Winokur, allora *Curatorial Assitant* del dipartimento di arte europea del Detroit Institute of Arts, ad Andrew Ciechanowiecki (GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, 13 agosto 1973).

⁷⁴ GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Marco Chiarini ad Andrew Ciechanowiecki, 18 maggio 1973.

Nei mesi successivi, però, grazie alle pressioni esercitate da alcune figure importanti del mondo culturale italiano, i vari ostacoli che impedivano il procedere dei lavori furono ad uno ad uno superati e finalmente, in una lettera del 24 dicembre 1973, Chiarini comunicò a Ciechanowiecki che:

With Leonardo Lappicciarella⁷⁵ and Leonardo Ginori's⁷⁶ strong support I have managed to form the Florentine committee as well as the money: we had a very profitable meeting this morning at the Regione and also one last Monday at the Azienda del Turismo. All understand very well the importance of the exhibition and the need to start organizing immediately.⁷⁷

Per arrivare a quel risultato, fu essenziale il supporto della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Istruzione, per ottenere il quale sia Chiarini che Frederick Cummings, in visita a Firenze e Roma nell'estate del '73, si impegnarono personalmente. Essi cercarono l'appoggio di Italo Faldi e Giulio Carlo Argan, membri del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti,⁷⁸ e Cummings scrisse anche una lettera a Egidio Ortona, ambasciatore italiano negli Stati Uniti, affinché questi sollecitasse i Ministeri italiani coinvolti (quello dell'Istruzione, delle Finanze e degli Affari esteri) ad appoggiare politicamente ed economicamente l'organizzazione della mostra.⁷⁹

La presenza di Cummings in Italia fu evidentemente molto importante per velocizzare tanto le procedure amministrative quanto la redazione del catalogo da parte dei vari autori. Il 12 luglio, egli scrisse a Ciechanowiecki riassumendo i risultati conseguiti durante il suo soggiorno italiano:

⁷⁵ Leonardo Lappicciarella (1927-2022) fu il fondatore, nel 1959, di un'importante galleria d'arte in Borgognissanti a Firenze, trasferitasi poi sul Lungarno Vespucci dopo l'alluvione dell'Arno nel 1966. Suo interesse specifico era l'arte di età neoclassica e le porcellane di Doccia.

⁷⁶ Leonardo Ginori Lisci (1908-1987), della nobile famiglia che nel Settecento aveva fondato la nota manifattura di porcellana a Doccia. Dal padre Lorenzo, Leonardo ereditò il titolo di marchese. Oltre ai suoi interessi per le scienze agrarie, in cui si laureò nel 1931 presso l'Istituto superiore delle Cascine di Firenze, sono da segnalare i suoi importanti studi sull'architettura toscana, culminati nei due volumi sui Palazzi nobiliari fiorentini (GINORI LISCI 1972), e sulla porcellana prodotta nella manifattura familiare, in numerosi articoli e monografie, tra cui GINORI LISCI 1963. Fu membro di svariate associazioni sociali e culturali fiorentine (Accademia dei Georgofili, Cassa di Risparmio di Firenze, di cui fu a lungo Consigliere, Deputazione di storia patria per la Toscana), il che lo rese un membro influente della comunità cittadina. Su di lui, si veda: PAMPALONI 1989.

⁷⁷ GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Marco Chiarini ad Andrew Ciechanowiecki, 24 dicembre 1973.

⁷⁸ In una lettera di Chiarini a Ciechanowiecki, si legge che: *"I am going to Rome on the 5th of June for the opening of the Cavalier d'Arpino exhibition, where I hope to meet Italo and Argan and ask their advice"*; nella stessa lettera, inoltre, Chiarini annunciò che *"a few days ago received a letter from the Sottosegretario di Turismo e Spettacolo, on. Speranza, saying that he personally has put pressure on the Minister of Public Instruction. I hope this will work and I shall advise Berti to do likewise with our Director General when he sees him in Rome in a few days"* (*ibidem*, Marco Chiarini ad Andrew Ciechanowiecki, 28 maggio, 1973).

⁷⁹ *"I have learned from a letter in today's post that certain financial difficulties have been encountered in the City of Florence. The Mayor of the City together with Luciano Berti, the Soprintendente delle Belle Arti, and Dr. Marco Chiarini, Director of the Palazzo Pitti, have applied to the Ministry of Public Instruction in Roma for a grant of funds to put forward the exhibition. Apparently, the Mayor of the City of Florence feels it absolutely essential to have such a grant in order to proceed. I am forwarding this letter in the fervent hope that you may be able to write in support of this unusually important cultural undertaking. In discussing this matter with Professor Italo Faldi on Monday he indicated his particular hope that funding would be made available for this exhibition. He said that a letter from you directly to the Ministry of Finance would be the most helpful. However, I should say that the Ministry of Public Instruction and the Ministero degli Affari Esteri are also involved to some degree in this project. I sincerely hope that there may be an opportunity for you to assist with this exhibition which is one of the most important cultural exchanges between America and Italy in recent years"* (*ibid.*, Frederick Cummings a Egidio Ortona, 12 luglio 1973).

My talks in Florence and Rome were most useful, and I found that the exhibition in general is in quite good order. Gerhard Ewald is working hard and is producing well. As it happens Alvar and Kirsten are somewhat behind. In particular Alvar will require some personal inducement. Perhaps you will make inquiries about his progress while he is in London during early August. The catalogue is approximately 2/3 finished at this time.

I am particularly happy about my discussion with Centro Di. They will be an excellent publisher and their concept of the design of the catalogue is admirable.

I had an interview with [Augusta Ghidiglia] Quintavalle, and I believe she will give her personal assistance to the exhibition.⁸⁰ Marco will follow through with her.

The matter of support from Florence and Rome is now in the hands of Marco [Chiarini] and also Nando Cinelli⁸¹ who is in Florence. Marco seems to have faith that the Florentines will come through, and I must have faith that he is in correct. In any case, the exhibition will be in Detroit even if Florence cannot do it. As Marco said, since the exhibition has more or less been presented to the City of Florence, it would be most unwise of them not to take it.⁸²

Gli sforzi congiunti di tutti i personaggi coinvolti non tardarono a sortire un effetto positivo.⁸³ Anche la nuova Soprintendente, Augusta Ghidiglia Quintavalle, si mostrò subito favorevole al progetto. Inoltre, già il 20 luglio '73 arrivò la notizia che la Direzione Generale Antichità e Belle Arti si era informata su quali fossero le esigenze economiche per l'allestimento della mostra fiorentina, al fine di stanziare una certa somma nel bilancio ministeriale dell'anno successivo.⁸⁴ In novembre, un finanziamento di quindici milioni di lire fu infine annunciato dal Ministro dell'Istruzione al Sindaco di Firenze.⁸⁵ Giunti a quel

⁸⁰ Proprio in quelle settimane, Augusta Ghidiglia Quintavalle era stata nominata Soprintendente alle Gallerie di Firenze e Pistoia, dopo aver a lungo diretto la Soprintendenza di Parma e Piacenza.

⁸¹ Conte Ferdinand "Nando" Oreste Federico Hartz Cinelli (Detroit, 1916-Tenuta di Spannocchia, Siena, 2002) era figlio di France Hartz Cinelli e Delfino Cinelli, noto scrittore fiorentino. Cresciuto a Firenze, partecipò alla Seconda Guerra Mondiale, arruolandosi nell'esercito inglese dopo l'8 settembre 1943, col quale partecipò alla liberazione di Firenze. Dopo la guerra si trasferì a Detroit e lavorò nell'azienda di famiglia (la J. F. Hartz e co.) nel campo delle forniture mediche. Con sua moglie Sarah Edma McGraw, fondò nel 1959 la Etruscan Foundation, cui pertiene oggi la tenuta Spannocchia, vicino Siena, finanziando ricerche archeologiche in Toscana. Fu anche *trustee* del Detroit Institute of Arts e della Detroit Symphony Orchestra (PECK 2010, pp. 74-75).

⁸² GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Frederick Cummings ad Andrew Ciechanowiecki, 12 luglio 1973. Una lettera di Cristina Aschengreen-Piacenti a Ciechanowiecki ribadiva il successo della visita di Cummings in Italia: "*Fred seemed well-pleased with what we have managed to accomplish here in Florence and had a very successful visit to Centro Di in the afternoon with Jackie. He has chosen them as the editors of the catalogue. During the morning I took him to see our present Superintendent, Signora Quintavalle, which was a lucky chance. He then went to Rome where he saw Marco who, I am sure, will tell you of the outcome of their meeting*" (*ibid.*, Cristina Aschengreen-Piacenti ad Andrew Ciechanowiecki, 13 luglio 1973).

⁸³ Oltre ai già citati Cinelli e Ginori, anche Mina Gregori cercò in questa fase di coinvolgere maggiormente le autorità fiorentine in favore della mostra. Lo si evince da una lettera di Ciechanowiecki a Cummings, in cui si legge: "*I have in the meantime seen Mina Gregori here, who is also doing her best about the Civic Authorities in Florence at the request of Marco, and is planning several manifestations (musical and a small exhibition on Cosimo III's Academy in Roma) to coincide and complement our show. She is energetic and her help with the Civic Authorities may be useful*" (*ibid.*, Andrew Ciechanowiecki a Frederick Cummings, 20 luglio 1973).

⁸⁴ "*A good thing is that the Direzione Generale recently asked for the exhibition budget so as to include the possible sum for next year's expenses: I think that the continued contacts and pressure put on them will at last make the sum available*" (*ibid.*, Marco Chiarini a Frederick Cummings, 20 luglio 1973).

⁸⁵ "*The Minister has written to the Mayor, promising 15.000.000, which is less than we asked for, but in the present climate of austerity, is better than nothing. If we can raise some more money from other sources (and Lapicciarella and others are working in that direction), the exhibition should come off. I am somewhat upset about the multitude of difficulties which have arisen, but more about that another time! — all caused by the Florentines, especially the Mayor, who never would decide to call a meeting to form the Florentine committee*" (*ibid.*, Marco Chiarini ad Andrew Ciechanowiecki, 30 novembre 1973. Alla fine, però, il Ministero concesse una cifra leggermente più alta, di venti milioni (*ibid.*, documento datato 12 agosto 1974, su carta intestata del Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, con oggetto "Mostra – L'arte alla corte degli ultimi Medici").

punto, solo un'unilaterale e ingiustificata posizione negativa del primo cittadino fiorentino avrebbe potuto impedire il buon esito dell'evento. Questa per fortuna non ci fu e si poté finalmente procedere, entro la fine del '73, a formare un Comitato Promotore presieduto dal Sindaco, cui parteciparono, oltre al Comune di Firenze, anche la Regione Toscana, la Provincia di Firenze, l'Ente Provinciale per il Turismo e l'Azienda Autonoma di Turismo di Firenze.⁸⁶ Da allora in poi, nelle riunioni del gruppo si cominciarono ad affrontare positivamente le numerose questioni legate all'organizzazione pratica della mostra, come il reperimento di fondi, la scelta dell'ente che avrebbe assicurato le opere (furono selezionate infine Le Assicurazioni d'Italia) e della ditta che avrebbe curato i trasporti delle stesse (la Messeri trasporti), oltre a stabilire orari di apertura e costo del biglietto di ingresso alla mostra.⁸⁷

È molto interessante anche l'accento al Centro Di. La scelta di questo editore, sia per il catalogo italiano che per quello inglese, sembra essere stata effettuata da Cummings, ma non credo si possa sottovalutare il ruolo avuto anche in questa decisione da parte del gruppo fiorentino, in particolare da Chiarini, che era nelle condizioni migliori per conoscere da vicino il lavoro di quell'azienda. Lo stile sobrio e minimale che tradizionalmente era adottato dal Centro Di per le pubblicazioni storico-artistiche fu un valore aggiunto per il catalogo, perché ne evidenziava l'elevato valore scientifico. Fu quello l'avvio di una collaborazione tra l'editore e molti dei personaggi coinvolti nella mostra del '74, i cui testi, italiani e inglesi, furono da allora frequentemente pubblicati in quella sede editoriale.⁸⁸

3.4. I saggi introduttivi di Acton e Lankheit

Come già annunciavano i documenti commentati sopra, la mostra si articolava in cinque sezioni (scultura, pittura, arti minori, architettura, feste e apparati), per un totale di circa 300 opere esposte. Ogni sezione fu affidata a specialisti dell'argomento. Della scultura si occuparono Jennifer Montagu e Klaus Lankheit; della pittura, Marco Chiarini relativamente ai pittori non fiorentini e Gerhard Ewald per quelli fiorentini; delle arti minori Cristina Aschengreen-Piacenti e Alvar González-Palacios; dell'architettura Giuseppe Chigiotti; degli apparati festivi Barbara Grohs. Oltre a scegliere le opere da esporre, i curatori avrebbero redatto nel catalogo un'introduzione per ciascuna delle sezioni affidategli. Inoltre, ad Harold Acton e a Klaus Lankheit furono richiesti due brevi saggi che dovevano servire come introduzione generale al periodo storico indagato. Da questi ultimi partiremo per entrare nel vivo dell'esposizione.

⁸⁶ Presso l'Archivio Storico del Comune di Firenze si conserva la delibera con cui è istituito il Comitato (ASCF, documento non datato, deliberazione n. 1044, protocollo n. 283/10L) e i verbali di due sue riunioni, (*ibid.*, due fascicoli di due e quattro fogli legati, datati 20 marzo e 7 maggio 1974).

⁸⁷ Come si evince dai verbali delle due riunioni del Comitato (*ibidem*).

⁸⁸ È il caso innanzitutto del catalogo della grande mostra sulla CIVILTÀ DEL '700 A NAPOLI 1979-1980, che vide di nuovo una collaborazione tra studiosi internazionali in cui Ciechanowiecki ebbe un ruolo di coordinazione non dissimile da quello ricoperto per la mostra del '74.

I due testi diedero non poche preoccupazioni ai curatori. La loro presenza nel catalogo era più che opportuna e serviva a rendere immediatamente evidente al lettore le coordinate in cui situare la mostra. Infatti, da un punto di vista storico essa si ricollegava esplicitamente, fin dal titolo, al testo del 1932 di Acton.⁸⁹ Klaus Lankheit, invece, era stato il primo a fornire un profilo unitario di questa fase della storia dell'arte fiorentina, sebbene limitatamente alla scultura. Il suo libro del 1962, *Florentinische Barockplastik*, era confidenzialmente definito “*the Bible*” tra chi si occupava di scultori fiorentini come Giovan Battista Foggini o Antonio Montauti,⁹⁰ e portava anch'esso nel sottotitolo (*Die Kunst am Hofe der letzten Medici: 1670-1743*) un riferimento agli “ultimi Medici”.

Alle *Introduzioni* di Acton e Lankheit si riferiva una preoccupata lettera di Susan F. Rossen, *editor* della pubblicazione, a Marco Chiarini:

Fred [Cummings] asked me to write to you about the Foreword to the exhibition, which at one time was to be written by Harold Acton. Do you know if he has written it, or is still planning to do it? Fred feels that it is very important that Acton do it. Would you please let us know how this stands, and what steps you feel should be taken to get Acton do it? One other introduction is giving us some concern, that which is to be written by Lankheit on the City of Florence during the time period covered by the exhibition. We are aware that he has sent his introduction to the sculpture section to Andrew and Jennifer to edit,⁹¹ but does anyone know where this other introduction stands, if he has done it, if he plans to do it? Perhaps you could look into this for us.⁹²

Alla data di questa missiva, 28 settembre '73, cioè, i due testi non erano ancora completati e forse nemmeno iniziati. Quello di Acton giunse nella prima metà di dicembre di quell'anno; per quello di Lankheit,⁹³ invece, fu necessario un passaggio ulteriore, per tradurlo dal tedesco all'inglese. Di questa traduzione si occupò Ciechanowiecki stesso,⁹⁴ che godeva della fiducia dell'illustre studioso tedesco (“*Ich würde Ihnen spätestens jetzt meinen Hausorden verleihen, wenn ich einen zu verleihen hätte*”,⁹⁵ gli scrisse Lankheit,

⁸⁹ ACTON 1932.

⁹⁰ In un'accurata lettera di Jennifer Montagu a Ciechanowiecki, su cui torneremo, la studiosa inglese sintetizzava così la carriera e il contributo di Lankheit agli studi sull'argomento: “*Lankheit is, as his note-paper so blatantly proclaims, Professor of Art History at Karlsruhe and Honorary Professor at Heidelberg, he is some 17 years my senior, and the rightly respected author of the Bible*” (GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Jennifer Montagu ad Andrew Ciechanowiecki, 18 agosto 1973).

⁹¹ Su questo, torneremo nel paragrafo sulla sezione della mostra dedicata alla scultura.

⁹² GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Susan F. Rossen a Marco Chiarini, 28 settembre 1973.

⁹³ “*Harold Acton has sent his very lively introduction – 7/8 pages, which is just what we wanted and will add to the Catalogue an interesting piece of literature on the Medici family*” (*ibid.*, Marco Chiarini ad Andrew Ciechanowiecki, 12 dicembre 1973).

⁹⁴ “*Lieber Dr. Ciechanowiecki,*

vielen Dank für Ihren Brief vom 10. Dezember mit der Übersetzung meiner General Introduction. Ich habe sie soeben schon überflogen und meine, daß sie sachlich in der Tat so bleiben kann. Ihre vorzügliche Übersetzung wird ganz entscheidend zum Verständnis beitragen.

Lassen Sie mich wiederholen, wie dankbar ich Ihnen bin, daß Sie sich der Mühe unterzogen haben. Ich wüßte wirklich niemanden sonst, der diese Aufgabe so großartig bewältigt hätte. Angesichts der recht dürftigen Übersetzungen meiner Scheden wird mir der Abstand doppelt deutlich!” (*ibid.*, Klaus Lankheit ad Andrew Ciechanowiecki, 19 dicembre 1973).

⁹⁵ *Ibidem.*

che veniva da regioni della Prussia Orientale dal teutonico passato medievale, giocando con una certa antiquariale passione per gli ordini nobiliari, comune a entrambi⁹⁶).

L'*Introduzione* di Acton si potrebbe definire una sintesi estremamente asciugata del suo ampio studio sugli ultimi sovrani della dinastia medicea. Soprattutto su tre dei personaggi di quella dinastia si concentrava ora nelle poche pagine del suo testo introduttivo: Cosimo III e i suoi due figli, il principe Ferdinando e Gian Gastone, ultimo dei Medici Granduchi. Di Cosimo, Acton ricordò l'impegno come protettore delle scienze e delle arti, sia a Roma, dove fece aprire una scuola diretta da Ciriaco Ferri ed Ercole Ferrata, affinché gli artisti fiorentini potessero recarvisi a spese dello Stato e formarsi sotto la guida di quei maestri, sia a Firenze, con tante importanti commissioni, tra cui "il mausoleo della famiglia in S. Lorenzo che, come scrisse con intuizione profetica Joseph Addison nel 1701, 'sarà probabilmente, una volta compiuto, il monumento più costoso che mai sia stato eretto sulla terra, ma procede con tanta lentezza che la stirpe dei Medici rischia di estinguersi prima di veder terminato il suo sepolcro'".⁹⁷ Dei meriti di quel sovrano, Acton sottolineò soprattutto la sua apertura internazionale, specialmente nei confronti dell'Inghilterra del tempo della Restaurazione Stuart di Carlo II. Oltre al successo del suo viaggio giovanile in quel regno, dove fu accolto con favore a corte e tra i docenti delle università di Oxford e Cambridge, Acton ricordava i buoni rapporti con sir John Finch, legato inglese a Firenze, e con Thomas Platt, console a Livorno, e anche i ritratti che Samuel Cooper e Richard Gibson, pittori specializzati nella realizzazione di effigi in miniatura, dipinsero per il giovane Medici.⁹⁸ Sul Gran Principe Ferdinando, grande promessa della dinastia defunto prima del padre, Acton citava le belle pagine che al suo fine gusto artistico, orientato verso Venezia, aveva dedicato Francis Haskell,⁹⁹ il quale faceva tra l'altro parte del Comitato consultivo della mostra. Di Gian Gastone, infine, si cercava di riscattare la cattiva fama, ricordando lo slancio riformatore che segnò i primi anni del suo regno (abbassò le tasse, rinnovò la corte allontanando gli elementi che più avevano contribuito al clima di bigotteria ipocrita durante il lungo governo paterno, abrogò leggi eccessivamente crudeli e proibì le esecuzioni capitali pubbliche).¹⁰⁰ Non si potevano però nascondere le sue debolezze e stranezze caratteriali, tante volte raccontate con tinte fosche dalle fonti contemporanee. La dinastia medicea si esauriva, quindi, in una curiosa contraddizione tra splendore pubblico e miserie private che contribuiva al fascino decadente di questa fase della storia fiorentina.

⁹⁶ Alla passione di Ciechanowiecki per tale materia alluse l'amico Ganzález-Palacios, nella pagina introduttiva al numero dedicatogli di *Antologia di belle arti*: "diciamo ancora come egli sia membro onorato di molti illustri consessi internazionali e come sia stato insignito di infinite onorificenze delle quali, sola sua vanità, va molto fiero" (LA SCULTURA 1994, [p. 6]).

⁹⁷ H. Acton, *Nota sugli ultimi Medici*, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 15.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 15-16. Sul ritratto in miniatura di Cosimo III dipinto da Samuel Cooper si veda: CRINÒ 1957.

⁹⁹ H. Acton, *Nota sugli ultimi Medici*, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, pp. 16-17. Le pagine di Haskell sul mecenatismo di Ferdinando de' Medici sono in HASKELL 1971 (1963), pp. 229-241.

¹⁰⁰ H. Acton, *Nota sugli ultimi Medici*, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 17.

Per molti aspetti, al saggio di Acton assomigliava molto quello di Lankheit. Alcuni degli elementi toccati dal primo ritornavano nel secondo, come le qualità personali di Cosimo III che contrastavano con il clima eccessivamente austero e religioso che impose alla corte e alla vita cittadina, oppure come le speranze suscitate dal carattere brioso di suo figlio Ferdinando, erede spirituale del suo carismatico zio Francesco Maria (1663-1711, fratello di Cosimo III) e ancora prima del colto cardinal Leopoldo (1617-1675, zio di Cosimo III). Qualche informazione in più era fornita sul contesto urbano di Firenze, la cui floridezza in termini di popolazione, qualità del tessuto urbanistico e attività economiche ne facevano malgrado tutto una delle principali città italiane se non europee.¹⁰¹ Se la prima parte di questo testo ricalcava forse un po' troppo da vicino quanto scritto da Acton,¹⁰² la seconda parte era invece più originale e forniva un'efficace panoramica del sistema delle arti a Firenze in quei decenni. In particolare, si descriveva la struttura piuttosto gerarchica in cui era organizzata la produzione degli artisti, specie nel campo della scultura e dell'architettura, che risaliva addietro fino al Cinquecento e al formarsi della signoria assoluta dei Medici sulla Toscana. Giovan Battista Foggini, infatti, occupò la posizione di "Primo Scultore della Casa Serenissima", che fu già di Giambologna, passando all'indietro per Ferdinando e Pietro Tacca.¹⁰³ Ad essa perteneva l'alloggio e l'officina in Borgo Pinti e la stretta dipendenza dalle commissioni dirette del Granduca.¹⁰⁴ Lo stesso Foggini divenne poi, nel 1694-95 anche "Architetto Primario", o "Soprintendente dei Lavori", assommando le due principali cariche artistiche di Firenze, segno della grande fiducia di cui godeva presso Cosimo III.¹⁰⁵ La Zecca, inoltre, sotto la direzione di Massimiliano Soldani Benzi, non fu solo un ufficio del Ministero delle finanze, ma divenne un altro importante centro artistico e portò alla "rinascita della grande medaglia".¹⁰⁶ La pittura era invece meno strettamente dipendente dalle volontà dei sovrani. Oltre alle commissioni mediche, e sebbene alcuni pittori come Livio Mehus e Pandolfo Reschi fossero legati alla dinastia perché ricoprivano cariche da cubiculari,¹⁰⁷ in questo campo ci fu la possibilità per alcune grandi famiglie patrizie di richiedere l'intervento di artisti importanti, e spesso forestieri, come Luca Giordano a Palazzo Medici-Riccardi o Sebastiano Ricci a Palazzo Marucelli-Fenzi. Seguivano alcuni affondi sulle predilezioni dei singoli membri della famiglia regnante. Cosimo III fu il grande protettore della pittura smaltata di Carlo Dolci, con cui condivideva

¹⁰¹ K. Lankheit, *Firenze sotto gli ultimi Medici*, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 20.

¹⁰² Questo era forse dovuto al fatto che i due autori, avendo scritto indipendentemente i loro testi e avendoli consegnati, come abbiamo visto, piuttosto tardi, appena negli ultimi giorni del 1973, non ebbero modo di coordinare meglio i loro contributi ed evitare sovrapposizioni.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁴ Sulla casa-officina di Giambologna e i suoi eredi, si veda: ZIKOS 2002.

¹⁰⁵ K. Lankheit, *Firenze sotto gli ultimi Medici*, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 20. Sull'attività di Foggini come architetto granducale, si veda: SPINELLI 2003.

¹⁰⁶ K. Lankheit, *Firenze sotto gli ultimi Medici*, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 22.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

anche la profonda devozione religiosa. Una delle più note *Madonne col Bambino* di quel pittore fu inserita per volontà di Cosimo in una ricchissima cornice in pietre dure realizzata nel 1697 dal capo dei gioiellieri granducali, Cosimo Merlini, su disegno del Foggini¹⁰⁸ (fig. 38). L'opera esprimeva perfettamente, secondo Lankheit, l'atteggiamento religioso del committente, che accoppiava all'amore per Dio un gusto per la magnificenza lussuosa, per cui "più difficile e refrattario è il materiale (il porfido per esempio), più, agli occhi di Cosimo, esso piace a Dio".¹⁰⁹ All'opposto, il Gran Principe Ferdinando, il cui fine giudizio era sorretto da "una vera sensibilità estetica", si orientava sempre verso opere che allettassero i sensi, così in scultura, prediligendo la "morbidezza" sensuale e sottilmente erotica dei bronzetti di Soldani Benzi, con soggetti tratti dalla mitologia pagana, quanto in pittura, apprezzando la calda pittura dei Veneziani o quella neo-correggesca di Mehus.¹¹⁰ Questa fase storica sembrò estinguersi velocemente tra terzo e quarto decennio del XVIII secolo. Con la morte di Cosimo III nel 1723, quella di Foggini nel '25 e il contemporaneo ritiro di Soldani Benzi dalla guida della Zecca, uscirono di scena alcuni tra i protagonisti del Barocco fiorentino e non tardarono a giungere le avvisaglie della fine politica del governo mediceo, tra cattivi raccolti e conflitti militari che transitarono per la Toscana. Solo la manifattura di Doccia, inaugurata dal marchese Ginori nel 1737, proprio allo scadere di questo periodo, contribuì a tenere viva la produzione degli artisti della generazione precedente, replicando in porcellana, "arte che come nessun'altra impersona il rococò",¹¹¹ le più famose sculture antiche così come i bronzetti di Foggini e degli altri scultori del Barocco fiorentino.

3.6. La scultura

Dopo i due saggi introduttivi, la prima sezione del catalogo era dedicata alla scultura, curata da Jennifer Montagu e dallo stesso Lankheit. Ne facevano parte centoquattro opere, più di un terzo del totale degli oggetti esposti. La posizione iniziale di questa sezione e la quantità (e qualità) delle opere selezionate facevano della scultura fiorentina del Sei e Settecento senza dubbio uno dei centri focali dell'esposizione. Ciò non deve sorprendere, dato il ruolo così importante di Ciechanowiecki, il quale, come abbiamo visto, era personalmente coinvolto nella valorizzazione di quel tipo di manufatti, e di Lankheit. Quest'ultimo, in particolare, può essere considerato un anello di una catena di studi che già da alcuni decenni avevano riordinato con rigore filologico il grande campo della scultura fiorentina, specialmente bronzea, dell'età rinascimentale e barocca. Tutti o quasi gli studiosi che si erano dedicati a quegli argomenti erano tedeschi, all'interno di una tradizione, in questo assai diversa da quella italiana, particolarmente sensibile allo studio

¹⁰⁸ Cristina Aschengreen-Piacenti, Alvar González-Palacios, in *Ibid.*, pp. 356-357, cat. 199.

¹⁰⁹ K. Lankheit, *Firenze sotto gli ultimi Medici*, in *ibid.*, p. 23.

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 24.

della scultura, che affondava le sue radici indietro fino a Winckelmann. Già si è accennato, infatti, alle ricerche di Bode e Valentiner.¹¹² Seguirono alcuni importanti articoli di Erica Tietze-Conrat¹¹³ i quali, se pure mostravano, come già gli studi di Bode, di privilegiare la plastica dell'età di Giambologna e dei suoi immediati eredi, proponevano anche prime importanti aperture al periodo successivo e alle opere, tra gli altri, di Massimiliano Soldani Benzi, sia come scultore che medaglista.¹¹⁴ Anche Leo Planiscig univa alla conoscenza della scultura quattro e cinquecentesca, specialmente toscana, interessi per le epoche successive.¹¹⁵ Ulrich Middeldorf, poi, dovette essere più addentro ai problemi della scultura barocca fiorentina rispetto a quanto la sua bibliografia possa lasciare intendere.¹¹⁶ Moltissimo materiale sul periodo più tardo dell'arte toscana dovette rimanere in forma incompiuta sulla scrivania dello studioso, che preferiva dedicarsi invece al Quattrocento.¹¹⁷ A questo alludeva sia Lankheit, che lo citò tra i principali promotori del suo libro sulla *Florentinische Barockplastik*,¹¹⁸ sia Ursula Schlegel, che ricordò "le indicazioni e i copiosi e puntuali riferimenti di Ulrich Middeldorf, che servirono da punto di partenza per lo stesso Lankheit".¹¹⁹ Parallelamente a quest'ultimo, anche il suo collega e amico Hans Weirauch affrontava quegli argomenti,¹²⁰ non solo fornendo un nuovo, ampio repertorio di scultura tra XV e XVIII secolo, ma anche tentando una classificazione che rispondesse ai molti problemi metodologici posti soprattutto dalla statuaria bronzea in piccole dimensioni, in cui la distinzione tra calchi da modelli, riduzioni da sculture antiche o moderne, repliche semplificate da composizioni più complesse e statuette pensate fin da subito come tali è estremamente difficile e da ricercare caso per caso.¹²¹

La radice tedesca di questi studi, cui Lankheit si sentiva personalmente legato, merita di essere sottolineata perché può spiegare l'atteggiamento un po' protezionistico che l'autorevole studioso manifestò soprattutto nei confronti della più giovane Jennifer Montagu, con cui dovette dividere la curatela della sezione della mostra del '74 dedicata alla scultura. I rapporti tra i due non furono semplici. Lo dimostra un aneddoto raccontatomi dalla stessa protagonista. Ella fu così scoraggiata dalla difficile collaborazione con Lankheit, che ad un certo momento pensò addirittura di ritirarsi dal gruppo che curava

¹¹² Si veda pp. 23-24. Agli interessi di Bode nei confronti della scultura bronzea del Rinascimento e del Barocco era dedicata la mostra allestita in occasione dei 150 anni dalla nascita dello studioso: KRAHN 1995.

¹¹³ TIETZE-CONRAT 1914; TIETZE-CONRAT 1918.

¹¹⁴ È il caso del saggio di TIETZE-CONRAT 1917, in part. pp. 65-85.

¹¹⁵ Si veda, almeno: PLANISCIG 1923; PLANISCIG 1937.

¹¹⁶ Tra questa, almeno MIDDELDORF – GOETZ 1944 dedicava ampio spazio alle opere in bronzo del Seicento fiorentino.

¹¹⁷ Tale circostanza mi è stata confermata da Dimitrios Zikos, che ringrazio per i preziosi suggerimenti sulla storia degli studi sulla scultura tardo barocca fiorentina. Un profilo del grande studioso tedesco è in COLLARETA 2018.

¹¹⁸ "Ulrich Middeldorf hat mich mit der ihm eigenen Begeisterungsfähigkeit und mit seiner umfassenden Kenntnis in meinem für Florenz scheinbar ganz abseitigen Vorhaben bestärkt und an dem Fortgang der Arbeit mit Rat und Tat teilgenommen" (LANKHEIT 1962, p. 12).

¹¹⁹ U. Schlegel, *Nota introduttiva*, in PRATESI 1993, I, p. 13.

¹²⁰ WEIHRAUCH 1967. La sezione dedicata al Barocco fiorentino è alle pp. 169-237.

¹²¹ Su questo, si veda la recensione di MONTAGU 1969.

l'organizzazione della mostra. Solo l'intervento diplomatico di Ciechanowiecki permise di superare il difficile frangente.¹²² Egli organizzò una cena riparatrice a base di aragoste, di cui Montagu era ghiotta, a seguito della quale i convitati si riferirono all'esposizione sugli *Ultimi Medici* col nomignolo di "mostra dell'aragosta". Non furono però solo difficoltà personali a creare tra i due le sotterranee tensioni che, se pure non esplosero mai in aperto litigio, sicuramente contribuirono ad allontanarli.¹²³ Essi avevano anche divergenze di opinioni circa gli argomenti che erano chiamati ad affrontare insieme nelle ricerche per la mostra. Alcune lettere di Montagu a Ciechanowiecki permettono di far luce sulla questione. Una molto importante del 18 agosto 1973 esprimeva bene sia le preoccupazioni di carattere personale della studiosa, sia le sue obiezioni alla prima versione dell'*Introduzione* di Lankheit alla sezione sulla scultura.¹²⁴ La riportiamo quindi quasi per intero.

My dear Andrew,

I apologize for making you waste time over the translation of this, but I hope you understand my feelings about the exhibition: since April '72 I have given it top priority; now I have done what I was asked to do – and rather more – and all I ask is to be left in peace so as to be able to return to some of the things I really want to do in my life. But I seem never to be able to shake free of it. As you will also realize, the Introduction is something I have particularly dreaded, because I foresaw that it would bring out the irreconcilable differences between Lankheit's conception of Florentine baroque sculpture and mine. And I was right. But even in my most pessimistic moments I had not foreseen that we should differ so diametrically over what an Introduction ought to do. [...]

From the remarks you made, I think we are in complete agreement as to its fundamental failings: it should offer a synthesis, and instead he merely repeats what is, or ought to be, in the entries. This is particularly true so as of 'my' pieces, since my entries are fuller than his, and include rather more about style; but even in such pieces as the Soldani Seasons [sottolineato nel testo] he merely repeats his entries, adding that they are Ferriesque, without saying precisely what this means. Surely this is the place where one should explain what it was which Soldani etc. learnt from Ferri, what one means by his style, and the influence of Cortona, and not repeat the history of the commission, the fact that the terracottas are models not bozzett [sic], etc., all of which is already in the entry.

The section of the origins of the Florentine baroque school is pitifully inadequate. He must say more about Algardi than just that he was more classical than Bernini (something about his importance for relief sculpture, both low relief in bronze, and the virtual invention of the high relief marble altar. Ferrata too must be dealt with more fully, again as regards the marble altar relief, and the fact that he had collaborated with Cortona (it might be relevant that Algardi was a close friend of Cortona)).¹²⁵

¹²² González-Palacios così rievocava i meriti della diplomazia dell'amico in occasione delle mostre di Firenze-Detroit (1974) e Napoli-Detroit (1980) a cui Ciechanowiecki partecipò: "Posso dire che non poco merito dei risultati ottenuti si debba al nostro amico il quale mise a disposizione di tutti non solo la sua scienza ma anche il suo spirito di perseveranza, la sua *finesse* e, perché non dirlo, la sua biblica pazienza e le sue doti diplomatiche. Non era semplice mettere d'accordo spiriti complessi e polemici come quelli di Jennifer Montagu e di Klaus Lankheit a Firenze, o anime vulcaniche come quelle di Raffaello Causa e di Nicola Spinosa a Napoli" (LA SCULTURA 1994, [p. 5]).

¹²³ Come mi è stato confermato nella già citata intervista ad Alvar González-Palacios.

¹²⁴ Lankheit aveva inviato questa bozza a Ciechanowiecki il 9 agosto del 1973, come si evince da una lettera di quella data (GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6: "Lieber Dr. Ciechanowiecki, hier kommt erst einmal das Manuskript meiner Einleitung für die Sektion 'Skulptur'"), e gli aveva chiesto di darne un giudizio sincero e di tradurla (*ibidem*: "Ich habe nun zuerst die große Bitte, daß Sie mir Ihre ungeschminkte Meinung sagen möchten: sind alle Gesichtspunkte berücksichtigt? ist das Ganze richtig ausponderiert? sollten die Akzente anders gesetzt werden? was ist falsch oder gar unverständlich, was müßte geändert werden? [...] Meine zweite Bitte, die aber wohl verfrüht ist, wäre noch größer: Ich könnte mir natürlich keinen kompetenteren Übersetzer denken, als Sie! Sie allein brächten die Nuancen heraus, auf die es mir ankäme (Sie brächten die Nuancen sogar herein, wo sie fehlen). Nur Sie könnten die Fachausdrücke sachgemäß treffen und nur Sie hätten den Stil, den ich mir wünschte").

¹²⁵ *Ibid.*, Jennifer Montagu ad Andrew Ciechanowiecki, 18 agosto 1973.

Queste stesse perplessità sulla bozza del testo di Lankheit, e altre ancora, furono a questi riferite da Ciechanowiecki, che come sempre faceva da ambasciatore e mediatore tra le parti. Questa volta fu forse meno diplomatico del solito e non tacque nessuna delle critiche che già si leggono nella lettera di Montagu. In particolare, insistette molto sul fatto che si sarebbero dovute aggiungere molte più considerazioni stilistiche sulle opere degli scultori fiorentini (*"my hope was that your Introduction would be a synthesis bringing above all a discussion of the style"*).¹²⁶ In accordo con quanto già scrittogli da Montagu, Ciechanowiecki suggeriva di sottolineare ulteriormente l'importanza che la lezione di Algardi, tramite Ercole Ferrata, e di Pietro da Cortona, tramite Ciro Ferri, ebbero sullo sviluppo della scuola fiorentina. Inoltre, qualche parola in più avrebbe dovuto essere spesa sui precedenti giambologneschi, per rendere più evidenti le novità della scultura presa in esame dalla mostra, e sulla fine repentina di quella fase storica, nel corso del secondo quarto del XVIII secolo. Infine, un elenco in ben quattordici punti evidenziava specifici elementi della bozza di Lankheit che andavano corretti, integrati o spiegati meglio.¹²⁷

La risposta a questa lettera giunse il 10 settembre. Lankheit accoglieva le critiche avanzategli e si giustificava sia spiegando quanto poco tempo aveva potuto dedicare alla redazione del testo a causa degli impegni che l'incarico di docenza gli imponeva alla fine del semestre accademico, sia affermando di non aver voluto ripetere quanto già scritto nel suo libro sulla scultura barocca fiorentina.¹²⁸ Per rimediare, prometteva di inviare sia la bozza dell'*Introduzione* generale, non ancora completa, che avrebbe dovuto scrivere per il catalogo, sia il testo di una conferenza tenuta anni prima alle Università di Uppsala e Stoccolma su quegli stessi argomenti. Questo materiale, oltre naturalmente al suo stesso libro del 1962, avrebbe dovuto servire da base per una nuova versione dell'*Introduzione* alla scultura, che Lankheit chiedeva allo stesso Ciechanowiecki di mettere a punto, perché troppo oberato di lavoro per farlo da solo.¹²⁹ Per questo, si diceva pronto a discutere sulla forma più opportuna da trovare per rendere evidente il ruolo di Ciechanowiecki come co-autore.¹³⁰ Il mercante polacco si disse felice di adempiere a questo compito,¹³¹ ma decise di delegarlo a Jennifer Montagu, probabilmente tenendo Lankheit all'oscuro di questo fin quasi all'ultimo. Una lettera di

¹²⁶ *Ibid.*, Andrew Ciechanowiecki a Klaus Lankheit, 31 agosto 1973.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *"Ich hätte den Text nicht im Trubel des Semesterendsputts schreiben sollen. Ferner war es mein Fehler davor zurückzusuchen, das, was ich in meinem Buch geschrieben hatte, zu wiederholen. Dabei hätte ich bedenken sollen, daß der Normalbesucher aus Detroit und Florenz diese Buch ja nie in die Hände bekommt"* (*ibid.*, Klaus Lankheit ad Andrew Ciechanowiecki, 10 settembre 1973).

¹²⁹ *"Nun komme ich zu dem Hauptpunkt meines heutigen Schreibens. Ich finde es ganz außerordentlich hilfsbereit von Ihnen mir anzubieten, den Text selbst zu überarbeiten. Ich könnte mir keinen sachkundigeren Redaktor wünschen und bin daher umso mehr einverstanden, als hier schon wieder zu viel andere Arbeit auf mich wartet. Vielleicht können Sie ja manches aus meinem Buch übernehmen – etwa gerade auch aus meinem Schlußkapitel"* (*ibidem*).

¹³⁰ *"Freilich müßten wir eine korrekte Möglichkeit finden, Ihre Mitarbeit schriftlich zu erwähnen; Sie nur unter dem Stichwort "ferner liefern" unter zwanzig anderen Namen aufzuführen, reicht nicht. Das müssen wir beide also noch besprechen"* (*ibidem*).

¹³¹ *"May I say how flattered I am that you allow me to prepare a draft of the sculpture introduction for you? I will do it as soon as possible but it might take two to three weeks before I can send it back. I will do my best. Please also do not worry about putting in my contribution. That is a very small miss and can basically be forgotten about"* (*ibid.*, Andrew Ciechanowiecki a Klaus Lankheit, 18 settembre 1973).

Montagu già del 31 agosto, quando cioè Ciechanowiecki aveva appena inoltrato a Lankheit le sue pesanti critiche, sembra dimostrare che questo fosse il suo progetto fin dall'inizio.

*Thinking over our conversation, one thing did occur to me. If Lankheit does allow you/us to rewrite the introduction, I shall want eventually to have my name firmly on it, which will mean, at a stage too late for him to do anything about it, admitting my complicity. However, I shall be magnanimous, and not insist that it goes above his [come poi effettivamente avvenne]!*¹³²

Leggendo l'*Introduzione* alla scultura nella forma che fu poi pubblicata, troviamo effettivamente tutti quei fondamentali snodi critici sollevati da Montagu nella sua lettera a Ciechanowiecki e da questi riferiti a Lankheit. Particolarmente significativa è l'insistenza sul carattere algardiano della scultura fiorentina tardo seicentesca, evidente soprattutto nell'opera di Giovan Battista Foggini. La decorazione della cappella Corsini in Santa Maria del Carmine a Firenze (fig. 39), prima opera importante dello scultore fiorentino dopo il suo ritorno dal Roma, è letta tutta in rapporto alle opere di Ferrata a Sant'Agnese in Agone e alla tradizione del grande rilievo marmoreo inaugurata da Algardi con *L'incontro di Attila e san Leone Magno*¹³³ (fig. 40). La studiosa inglese aveva a quel tempo già pubblicato alcuni importanti esiti delle sue ricerche su Algardi,¹³⁴ che sarebbero poi culminate nella sua grande monografia.¹³⁵ Era stata quindi capace di cogliere fino in fondo l'importanza della radice algardiana sullo sviluppo della scultura fiorentina.

Anche correzioni più minute alla bozza, come quella circa le *Stagioni* di Soldani Benzi a Monaco di Baviera, a proposito delle quali, secondo Montagu, Lankheit non faceva che ripetere quanto già scritto nella relativa scheda sulle circostanze della loro commissione, trovarono nella pubblicazione a stampa una risoluzione in linea con quanto proposto dalla studiosa e da Ciechanowiecki. Di quelle opere non si diceva più come fossero giunte nel palazzo dell'Elettore Palatino a Düsseldorf, ma si sottolineava il loro carattere "pittorico", in cui la resa perfettamente integrata dei "multipli piani slontananti" annulla la distanza tra rilievo scultoreo e superficie dipinta, effetto cui contribuisce anche il sapiente uso di patine e vernici dal tipico colore rossastro e dalle tonalità sottilmente cangianti, tanto che un'incisione del 1778 ritraeva i quattro rilievi appesi alle pareti della galleria dei dipinti a Düsseldorf, indistinguibili dai quadri.¹³⁶ Proprio questo particolare era stato suggerito da Ciechanowiecki tra quelli meritevoli di essere menzionati in quell'elenco in quattordici punti inviato per lettera a Lankheit.¹³⁷

¹³² *Ibid.*, Jennifer Montagu ad Andrew Ciechanowiecki, 31 agosto 1973.

¹³³ J. Montagu, K. Lankheit, in CHIARINI-CUMMINGS, p. 27.

¹³⁴ MONTAGU 1966/67; MONTAGU 1970; MONTAGU 1971; MONTAGU 1972.

¹³⁵ MONTAGU 1985.

¹³⁶ J. Montagu, K. Lankheit, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 28. La scheda di quelle opere era firmata da Klaus Lankheit, in *Ibid.*, pp. 120-123, cat. 81.

¹³⁷ GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Andrew Ciechanowiecki a Klaus Lankheit, 31 agosto 1973.

Non credo si sia lontani dal vero, quindi, ritenendo che l'*Introduzione* alla sezione della scultura fosse stata pesantemente modificata dall'intervento di Ciechanowiecki e Montagu,¹³⁸ il cui nome, infatti, primeggia tra gli autori del testo. Anche le schede di catalogo furono scritte in una percentuale maggiore dalla studiosa (cinquantotto contro le quarantasei di Lankheit, oltre a otto biografie di scultori a fronte delle cinque redatte dal tedesco), comprendendo alcune delle sculture più significative esposte alla mostra, come i grandi gruppi di Foggini, Montauti, Piamontini e Soldani Benzi.¹³⁹ Lankheit, invece, tenne per sé la meravigliosa serie di ritratti medicei del Foggini¹⁴⁰ e quello del Gran Principe Ferdinando di Giovacchino Fortini,¹⁴¹ oltre alle numerose medaglie e monete coniate da Fortini, Selvi, Montauti, Soldani Benzi, Ticiati, Della Valle e Weber.¹⁴²

3.7. La pittura

Con tutta l'enfasi che fu posta sulla sezione scultorea, la pittura rischiava di essere eccessivamente sacrificata. Se ne accorse Frederick Cummings, con l'esperienza del direttore di museo abituato a percepire immediatamente l'equilibrio alla base di una buona esposizione. In una lettera di Ciechanowiecki a Chiarini, si legge infatti:

Fred is in London and I have spoken to him at length about our problems. The main one seems to be Ewald and his 'not complete' list. I feel that you must put as much pressure on him as possible and if he does not respond immediately, turn to Mina Gregori. She is after all on our Consultative Committee and therefore it is completely justified to submit Ewald's list to her for further comments and criticisms.

*Fred feels that Ewald has not been ambitious enough and that the Exhibition needs a few more major Florentine paintings of a certain size, also to show that this field of the arts was not neglected. He feels very strongly that if Florentine painters are not better and more strongly represented, we shall obtain a falsified picture of the period.*¹⁴³

Il problema riguardava specificamente le opere dei "Florentine painters", di cui doveva occuparsi Gerhard Ewald, e non tanto la sezione dei pittori forestieri attivi a Firenze, affidata a Chiarini. Quest'ultimo nella sua *Introduzione* aveva esaltato l'opera di Pietro da Cortona a Palazzo Pitti, ancora negli anni del governo di Ferdinando II, tanto influente da lasciare "tracce profonde nell'ambiente artistico fiorentino, tali da segnare fin dentro il Settecento gli indirizzi di una pittura locale 'ufficiale'".¹⁴⁴ Cosimo III seguì solo in parte il modello mecenatesco paterno, concentrandosi forse maggiormente sulla scultura e preferendo inviare

¹³⁸ Il testo fu rinviato da Ciechanowiecki a Lankheit il 2 novembre 1973, con una lettera di accompagnamento in cui si legge: "here finally is the re-written introduction. It has been turned around quite a bit, but I feel that your aim has been achieved, while at the same time cutting out a certain amount of material which will be, in any case, in the entries. We have thus, what seems to me to be a more concise and clearer picture of the development of Florentine sculpture" (*ibid.*, 2 novembre 1973).

¹³⁹ Tra i bronzetti di dimensioni e complessità maggiori, Montagu schedò, tra quelli di Giovan Battista Foggini, i cat. 13-15, 24-30; di Antonio Montauti il cat. 48; di Giuseppe Piamontini, i cat. 52-55; di Massimiliano Soldani Benzi, i cat. 70-72.

¹⁴⁰ K. Lankheit, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, pp. 68-72, cat. 31-36.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 82, cat. 45.

¹⁴² *Ibid.*, cat. 46, 47, 50, 51, 58-63, 85-92, 94-104.

¹⁴³ GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Andrew Ciechanowiecki a Marco Chiarini, 1 marzo 1973.

¹⁴⁴ M. Chiarini, *Introduzione: I non-fiorentini*, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 156.

artisti fiorentini a studiare a Roma piuttosto che richiamarne di stranieri in città. Sebbene egli commissionasse a Ciro Ferri la cappella maggiore di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, "l'ambiente più 'romano' a Firenze dopo le sale cortonesche di Pitti", le maggiori commissioni pittoriche del periodo furono in mano ad altre famiglie nobili. Tra queste imprese, primeggiano la cupola della cappella Corsini nella chiesa del Carmine e la galleria di Palazzo Medici Riccardi, affrescate dal napoletano Luca Giordano. In queste opere il prototipo cortonesco veniva sviluppato, proseguendo sulla via di un affrancamento della superficie dipinta dai limiti posti dall'architettura, per creare "un rapporto illusorio tra interno-esterno che sarà alla base di ogni successiva decorazione di soffitto nell'arte europea".¹⁴⁵ Il ricco apparato decorativo della cappella Corsini era ben rappresentato in mostra, sia nella sua sezione scultorea che pittorica. Montagu, infatti, schedò un modello in terracotta, conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, della pala marmorea sulla parete sinistra della cappella con *La prima messa del beato Andrea Corsini* e il relativo studio a penna, insieme a un altro disegno preparatorio per la pala sulla parete destra, con *L'apparizione del beato Andrea Corsini alla battaglia di Anghiari*, tutti di mano di Giovan Battista Foggini, che sovrintese alla decorazione plastica del sacello.¹⁴⁶ Degli affreschi di Giordano, Chiarini volle in mostra i due bozzetti per la cupola, conservati tra i beni della famiglia Corsini, nella galleria del palazzo sull'omonimo Lungarno fiorentino.¹⁴⁷ Per la galleria riccardiana, Chiarini riuscì a procurarsi non solo i dieci grandi bozzetti ad olio allora nella collezione di sir Denis Mahon e dal 2013 alla National Gallery di Londra,¹⁴⁸ ma anche quello che faceva parte della collezione dell'industriale inglese Emmanuel Kaye (1914-1999).¹⁴⁹ Ottenere quel pezzo non fu facile, a causa delle molte condizioni poste dal suo proprietario, e solo i numerosi contatti di Ciechanowiecki e Chiarini resero possibile il prestito. In una lettera del 14 dicembre 1973 di Kaye si legge, infatti:

Dear Mr. Ciechanowiecki,

Thank you very much for offering to lend me one of your pictures if we, in turn, lend our Luca Giordano to the Florence Exhibition. As you know, I had decided NOT to lend the picture but now, out of friendship for Dr. Vitale Bloch, I have decided that I will lend the "Modello" to the Florentine Exhibition only, PROVIDED that the following conditions are observed:

- 1. That the picture and frame are insured against loss or damage of any kind for the sum of £. 35.000, from the time they leave my London flat until their return intact to [segue indirizzo].*

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 156-157.

¹⁴⁶ J. Montagu, in *Ibid.*, pp. 52-54, cat. 15-17.

¹⁴⁷ M. Chiarini, in *Ibid.*, pp. 258-259, cat. 150a-b.

¹⁴⁸ *Idem*, in *Ibid.*, pp. 260-263, 266-273, cat. 151-153, 155-161.

¹⁴⁹ *Idem*, in *Ibid.*, pp. 264-265, cat. 154, come in "collezione privata". Un inventario del 1715 di palazzo Riccardi cita "dodici quadri di diverse grandezze dipintovi da Giordano tutti i modelli della pittura di questo palazzo" (*ibid.*, p. 261). Lì rimasero fino all'Ottocento, quando furono acquistati dal Earl of Shrewsbury nel secondo quarto del XIX secolo. Le dieci tele nella collezione Mahon furono acquistate in blocco; quella di proprietà di Kaye, ancora nella sua cornice originale, deve aver lasciato la collezione Shrewsbury in tempi diversi, essendo passata anche tra i beni di Claude Phillimore, che l'aveva acquistata sul mercato antiquario inglese, senza avere notizie su precedenti passaggi di proprietà (*ibidem*). Tutti i bozzetti degli affreschi di Giordano sono stati esposti nuovamente insieme, proprio sotto la volta della Galleria degli specchi del palazzo Medici Riccardi, in occasione della mostra LATTUADA – SCAVIZZI – ZUCCHI 2023.

2. That I receive a certificate of the above effect from a reputable insurance company.
3. That my name and address is NOT mentioned anywhere in the catalogue or against the exhibit, and that the picture is listed merely as having been loaned by ad "anonymous private collector"
4. That the picture is packed in a separate case, i.e. NOT in a case with other pictures, and is returned similarly in a separately and individual case to me, and that I have two letters – one from the packer in London (who I understand will be Rogers & Co.) and one from the packer in Florence – confirming this.
5. That all the foregoing is to be without cost to me.

No doubt you will be kind enough to let me have your assurances on the above conditions.

As to the *Ciro Ferri* picture that you have so kindly offered to lend us, my wife feels that she would prefer not to hang a picture of a different size because every hanging marks the wall, so we will decline this offer with many thanks.

Yours sincerely,

Emmanuel Kaye¹⁵⁰

Di questo, subito esultò Ciechanowiecki, scrivendo a Chiarini per riferirgli che "*thanks to Vitale Bloch and your father-in-law [Philip Pouncey], Mr. Kaye has relented and is lending the Giordano to the Exhibition*" e per invitarlo a seguire da vicino la questione, data la difficoltà della trattativa.¹⁵¹

L'esempio dei Corsini e dei Riccardi di commissionare opere a pittori non fiorentini fu presto imitato da altre famiglie fiorentine, come Chiarini ben evidenziava nella sua *Introduzione*. I Gerini, infatti, protesero Pandolfo Reschi, "il più interessante interprete del Rosa e del Borgognone nel genere battaglistico nella seconda metà del Seicento",¹⁵² e poi Alessandro Magnasco, mentre i Marucelli affidarono a Sebastiano Ricci la realizzazione nel loro palazzo del più importante ciclo decorativo a Firenze dopo quello giordanesco. Anche il principe Ferdinando de' Medici, committente per molti versi eccentrico rispetto al gusto imposto dai regnanti della sua famiglia, predilesse tra fine Sei e inizio Settecento gli artisti forestieri, come Niccolò Cassana, Giuseppe Maria Crespi e il Magnasco, che poterono meglio dei Fiorentini, eccetto forse il Gabbiani, corrispondere ai suoi desideri di una pittura moderna, molto orientata verso i "generi" (paesaggio, natura morta, scena di ambiente), che erano "per lui una presa di coscienza della realtà attuale".¹⁵³ Tutti costoro erano ben rappresentati in mostra, sia con opere da cavalletto che con pale d'altare. Del Crespi, per esempio, era esposta sia *La fiera a Poggio a Caiano*, dipinta per l'appartamento di Ferdinando de' Medici durante il soggiorno dell'artista alla Villa di Pratolino nel 1709,¹⁵⁴ sia la *Santa*

¹⁵⁰ GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Emmanuel Kaye ad Andrew Ciechanowiecki, 14 dicembre 1973.

¹⁵¹ GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Andrew Ciechanowiecki a Marco Chiarini, 17 dicembre 1973. Chiarini rispondeva il giorno della Vigilia di Natale di quell'anno, scrivendo: "*thank you for your letter and the enclose (rather silly!) letter from Mr. Kaye. As I told you, I had already heard from my father-in law about the matter. I am so grateful to you for taking over the reins and hope that you finally managed to find a picture with the exact measurements Mr. Kaye requires to cover exactly the marl on his wall!*" (*ibid.*, Marco Chiarini ad Andrew Ciechanowiecki, 24 dicembre 1973).

¹⁵² M. Chiarini, *Introduzione: I non-fiorentini*, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 157. Al Reschi, Chiarini aveva dedicato un importante contributo, uscito poco prima dell'inaugurazione della mostra (CHIARINI 1973a), che Ciechanowiecki ricevette in anteprima nel luglio 1973 ("*Dear Marco, I have just received today the off-print of your most interesting article on Pandolfo Reschi. It is an interesting and valuable contribution to 17th century painting, and I am delighted to have it. Many thanks for thinking about sending it to me!*" GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, 16 luglio 1973).

¹⁵³ M. Chiarini, *Introduzione: I non-fiorentini*, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 158.

¹⁵⁴ M. Chiarini, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, pp. 208-209, cat. 118.

Margherita da Cortona, per l'altare Venuti della chiesa di Santa Maria Nuova a Cortona,¹⁵⁵ sulla quale Chiarini era già intervenuto, con un articolo sulla rivista diretta dall'amico González-Palacios, *Arte illustrata*, per fissare la sua data di esecuzione al 1701.¹⁵⁶

A fronte di questi così grandi nomi, tra i principali della pittura italiana tra Sei e Settecento, e a fronte anche della così originale e riconoscibile produzione scultorea coeva, non sorprende che Cummings avvertisse che i pittori fiorentini potessero sfigurare. È sintomatico che Ewald cominciasse la sua *Introduzione* rievocando il momento famoso in cui Matteo Rosselli e Francesco Curradi, decani dei pittori fiorentini, furono chiamati a valutare gli affreschi del Cortona appena svelati nella Sala della Stufa di Palazzo Pitti. La reazione ammirata, se pure mostra la loro inferiorità rispetto al cortonese ("O Curradi, o Curradi, quanto noi altri siamo piccini!"), è letta in termini positivi da Ewald, come "chiarezza di visione, onestà e mancanza di invidia di chi era stato per decenni il caposcuola dei pittori fiorentini".¹⁵⁷ E in effetti, secondo lo studioso, quel momento segnò un definitivo cambio di marcia nella pittura monumentale a Firenze, anche per quella realizzata dagli artisti indigeni. Baldassarre Franceschini detto il Volterrano fu il più pronto a reagire alla scossa rappresentata dagli affreschi di Palazzo Pitti e nell'appartamento di Vittoria della Rovere, prospiciente proprio agli ambienti decorati dal Cortona, egli "riuscì a elaborare in un linguaggio originale il potente stimolo della lezione cortonesca armonizzandolo con altre fonti d'ispirazione, derivategli da studi appassionati fatti a Roma e a Parma e dalle opere, ammiratissime, del Correggio".¹⁵⁸ La sua copiosa produzione a fresco, però, non poteva essere portata alla mostra, se non in formato ridotto con bozzetti e disegni. Nessun suo disegno fu però esposto, malgrado la qualità e l'abbondanza della sua produzione grafica, e solo un bozzetto ad olio su tela dell'*Assunzione della Vergine* nel transetto sinistro di Santa Felicità.¹⁵⁹ Inoltre, Ewald non richiese o non riuscì ad ottenere nessuna delle numerose sue pale d'altare e la pittura di grande formato fu quindi rappresentata solo dal *pendant* con la *Fuga in Egitto* e l'*Andata al Calvario* già nella collezione del cardinal Gian Carlo de' Medici e poi dei Marchesi Gerini.¹⁶⁰ Certamente il visitatore più avvertito poteva rimediare visitando le chiese fiorentine e le ville extra-urbane dove avrebbe trovato tante delle sue opere più importanti, pure elencate nella biografia del pittore redatta dallo studioso (come gli affreschi e le tele alla Santissima Annunziata, la cappella Niccolini a Santa Croce o la decorazione delle ville medicee della Petraia e di Poggio Imperiale).¹⁶¹ Il pubblico americano, però, avrebbe dovuto accontentarsi delle sole tre opere esposte a Detroit

¹⁵⁵ *Idem*, in *ibid.*, pp. 204-205, cat. 115.

¹⁵⁶ CHIARINI 1973b.

¹⁵⁷ G. Ewald, *Introduzione: I fiorentini*, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 172.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ G. Ewald, in *ibid.*, pp. 320-321, cat. 189.

¹⁶⁰ *Idem*, in *ibid.*, pp. 318-319, cat. 188a-b.

¹⁶¹ *Idem*, in *ibid.*, p. 318.

per farsi un'idea di colui che "può essere considerato a buon diritto il più importante artista fiorentino attivo nella seconda metà del XVII secolo".¹⁶² Dei suoi contemporanei, più rappresentati erano i pittori che si dedicarono soprattutto a quadri di medio e piccolo formato e tra questi due su tutti, ai poli opposti dell'orientamento del gusto della società fiorentina del tempo: Carlo Dolci con cinque tele esposte e Livio Mehus con sei¹⁶³ (fig. 41).

La generazione successiva, che aveva dovuto confrontarsi con Luca Giordano più che con Pietro da Cortona, era stata convocata in numero maggiore alla mostra. Erano presenti, infatti, sia chi guardò con favore alle opere del napoletano, come Alessandro Gherardini, Niccolò Lapi e Giovanni Camillo Sagrestani, sia chi tentò una reazione conservatrice, come Antonio Domenico Gabbiani. È interessante notare che Ewald periodizza e distingue la produzione degli artisti fiorentini del Sei e Settecento sempre in relazione all'apporto che artisti forestieri portarono in città a varie ondate. Dopo Giordano, anche la presenza di Sebastiano Ricci non mancò di esercitare un'influenza, seppur più limitata, sul tessuto artistico toscano, orientando verso Venezia, per esempio, la pastellista Giovanna Fratellini, "la quale elesse a modello luminoso (e giammai, neppur lontanamente, raggiunto) Rosalba Carriera".¹⁶⁴ Verso il Nord Italia, da cui venivano il Magnasco e il Crespi, e in particolare verso Bologna, guardarono invece Giovan Domenico Ferretti, Vincenzo Meucci e Mauro Soderini, che continuarono a realizzare le loro opere fino agli ultimi momenti del governo della dinastia medicea (nel 1742 al Meucci fu richiesto dall'Elettrice Palatina la decorazione della cupola di S. Lorenzo, dove erano le sepolture dei Medici). Ewald sottolineò la grande varietà di stili che caratterizzò le ultime fasi della pittura fiorentina sotto il Granducato mediceo, manifestatasi nella decorazione di numerosissime cappelle e palazzi gentilizi a Firenze e nelle cittadine vicine,¹⁶⁵ e che, per quanto possibile, si cercò di testimoniare alla mostra, anche con bozzetti e con i cartoni per le arazzerie medicee. Su tutti emergeva forse la figura di Domenico Ferretti, presente con ben quattordici tele di formato, soggetto e genere diversi, dalle "poesie boscherecce" alle scene di genere con protagonista Arlecchino, fino a grandi tele a soggetto religioso, a bozzetti per affreschi in chiese e a cartoni per arazzi¹⁶⁶ (figg. 42-43). Nel complesso, però, questa parte della mostra dovette sicuramente risultare ostica, specialmente al pubblico statunitense che non poteva avere precisa contezza del contesto in cui erano originate le pitture del primo Settecento fiorentino. Proprio citando la serie di Arlecchino del Ferretti, e avvertendo la grande varietà di stili della pittura del periodo, il critico d'arte Hilton Kramer scrisse nella sua recensione della mostra sul New York Times che "*perhaps when we have all grown more*

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Idem*, in *ibid.*, pp. 214-219, cat. 122-126 (Dolci); pp. 280-287, cat. 165-169 (Mehus).

¹⁶⁴ *Idem*, *Introduzione: I fiorentini*, in *ibid.*, p. 173.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹⁶⁶ *Idem*, in *ibid.*, pp. 220-230, cat. 128-136a-b.

familiar with the 'variations' offered us in 'The Twilight of the Medici' exhibition, we shall form a more consistent notion of what Late Florentine Baroque actually is".¹⁶⁷

3.8. Le arti decorative

“La sezione delle arti decorative o cosiddette minori, cui ha collaborato con la nota competenza Alvar González-Palacios, va a finire poi che è la più stimolante”.¹⁶⁸ Così Giuliano Briganti, nella sua recensione della mostra, proclamava la sua preferenza per la sezione dedicata alle arti decorative, a fronte di un giudizio sostanzialmente negativo sul resto dell'esposizione. La sua opinione positiva sul segmento curato da Aschengreen-Piacenti e da González-Palacios, però, non può essere scisso dal resto della sua recensione, sulla quale dovremo ora soffermarci.

Tesi fondamentale dello studioso è che l'intera mostra, che secondo il suo titolo avrebbe dovuto illustrare il “tramonto” dell'arte fiorentina medicea, non centrava il segno, innanzitutto per motivi di cronologia. Secondo Briganti, se i curatori avessero voluto mostrare la fine, splendida ma pur sempre decadente, della grande arte fiorentina, avrebbero dovuto rivolgere il loro sguardo ai decenni precedenti, quindi soprattutto al regno di Ferdinando II, Granduca dal 1621 fino al 1670, se non addirittura prima, e non agli anni di Cosimo III, coi quali iniziava il periodo preso in esame dalla mostra (1670-1743). Scriveva, infatti, lo studioso:

È per lo meno ozioso, non c'è dubbio, chiedersi quando cominci il crepuscolo mediceo, se nel 1670 o prima, quasi fosse una rappresentazione di *son et lumière*; ma è certo che il crepuscolo della cultura artistica fiorentina, che in qualche modo con esso coincide, inizia quando cessa il “potere” del manierismo, quando si esaurisce la forza comunicativa ed espansiva di una visione e di una ossessione formale che erano nate a Firenze e per lungo tempo si erano diffuse per l'Italia e per l'Europa. E fu un declino che lungamente si protrasse, a Firenze, perché la “maniera” riuscì a sopravvivere, se pur esorcizzata, nel cuore stesso dei movimenti riformisti toscani degli ultimi decenni del '500. Da essi si dipartì, nel nuovo secolo, la via di una ritrovata espressività autoctona, chiusa e provinciale questa volta, che si sviluppò soprattutto negli anni di Ferdinando II.¹⁶⁹

Tale posizione comportava di far coincidere l'arte fiorentina col Manierismo, esauritosi il quale, pur con lentezza, ben dentro la prima metà del XVII secolo, Firenze avrebbe perso ogni originale forza propulsiva. In quest'ottica, si capisce perché secondo Briganti solo le arti decorative fossero ancora vitali in quel periodo. Infatti,

¹⁶⁷ KRAMER 1974

¹⁶⁸ BRIGANTI 1974, p. 29.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

il vecchio demone antropomorfo del manierismo dimostra qui di non essere mai morto, risorgendo con una punta di follia quasi bestiale dalla penombra delle sagrestie, sotto le volte dorate dei saloni granducali: e rivive nelle tarsie di pietre dure che conferiscono agli “inganni” un’astrattezza quasi metafisica, negli innesti di specchi di marmo prezioso entro cornici di ebano trafilate di metallo dorato, nelle precise volute delle ebanisterie, in quell’accumularsi di accrocchi, di ricci, di bronzi, di orecchie, di conchiglie, che fanno di certi mobili quasi dei giganteschi croccanti, nei gioielli concepiti come minuscoli automi, negli iperboliche progetti per lampadari o per carrozze.¹⁷⁰

La scultura, invece, malgrado il tentativo di Cosimo III di promuovere un aggiornamento degli artisti fiorentini sullo stile in auge a Roma, non fu mai al passo coi tempi, quindi barocca. Foggini e gli altri, infatti, “giunti a Roma nei primi anni dell’ottavo decennio non furono attratti dal Bernini ma dall’Algardi, esasperandone la misurata eleganza formale e classicista e la ricerca di preziosità in superficie”.¹⁷¹ I pittori, allo stesso modo, non seppero approfittare di quanto di romano giunse in città, prima con Pietro da Cortona e poi con Luca Giordano (“gli effetti del suo memorabile passaggio sulla pittura fiorentina furono, a dir poco, alquanto modesti”¹⁷²). Agli occhi di chi aveva fatto coincidere il Barocco con la linea cortonesca e berniniana che a partire dal 1630 si era imposta a Roma e da lì in tutta Europa,¹⁷³ Firenze si presentava drammaticamente impermeabile a questo stile (“ma esiste veramente, sotto questo aspetto, un’arte barocca fiorentina? Sarei tentato a dire di no”¹⁷⁴). Verrebbe quasi da chiedersi, allora, dove incasellare una scultura di Foggini, troppo lontana ormai dal manierista Giambologna ma allo stesso alternativa rispetto al Barocco di Bernini. Forse un po’ contraddittoriamente, lo stesso Briganti liquidava la questione, affermando che “ora io non so bene che senso possano avere ancora definizioni come Barocco o Tardo Barocco”. Ancora una volta, come unica definizione possibile del termine proponeva il confronto con Roma (“mi sembra evidente che in questo caso si voglia alludere ad uno stile i cui rapporti con la cultura romana siano più stretti e dichiarati che non negli anni precedenti tanto da far supporre un’intesa verso gli stessi fini”¹⁷⁵). Verificato che Firenze poco seppe o volle guardare a Roma, quindi, Briganti sembrò pronto a trascurare tutto quanto eseguito in città dopo il definitivo tramonto del Manierismo, considerando tale produzione al massimo come curiosità oggetto del fascino decadentista tipico delle fasi di declino, caratterizzate da “certi languori, certi pallori splendidi, certe lividezze mortali in cui vanno disfacendosi, dopo una estenuata maturazione, determinate culture”.¹⁷⁶

Forse però, anche nel campo delle arti decorative la tesi di Briganti era un po’ forzata e deformava la realtà studiata dai curatori di quella sezione. Se, infatti, Aschengreen-Piacenti e González-Palacios, nella

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ È questa la tesi di fondo di BRIGANTI 1962.

¹⁷⁴ BRIGANTI 1974, p. 24.

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ *Ibidem.*

loro *Introduzione*, avevano evidenziato la continuità tra i prodotti delle officine granducali degli anni di Cosimo III con quelli di Ferdinando II, se non addirittura di Francesco I e Cosimo I, dando in questo modo ragione alla tesi di una sopravvivenza in questo campo del Manierismo,¹⁷⁷ essi non avevano mancato altresì di sottolineare anche quanto di romano, e propriamente berniniano, ci fosse in quelle stesse opere. Il primo punto era illustrato, per esempio, con il confronto tra lo stipo in ebano tempestato di gioielli, terminato nel 1600 e collocato nella nicchia della Tribuna dei Uffizi e ora perduto, con quello eseguito circa cinquant'anni dopo per Ferdinando II che sostituì il primo nella stessa collocazione,¹⁷⁸ e si prolunga come modello per oggetti simili, come quello prodotto ancora ai primi del Settecento su disegni di Giovan Battista Foggini, la cui decorazione in avorio a maschere e grottesche richiama quelle impiegate dall'Ammannati e dal Buon-talenti che risalgono addirittura a Michelangelo.¹⁷⁹ L'influenza del Barocco romano, invece, è da riscontrare nella grande "scarabattola" ora al Museo degli Argenti in cui era contenuta la collezione di ambre di Cosimo III che "ricorda i mobili creati da J. P. Schor, in particolare il letto di parata del 1663 per la famiglia Colonna".¹⁸⁰ O ancora, leggiamo che "dopo l'inizio del [XVIII] secolo diviene estremamente difficile determinare sulla base del solo stile l'origine fiorentina o romana di un pezzo di mobilia ad intaglio. Tale è il caso della carrozza della famiglia Riccardi [cat. 235]".¹⁸¹ A dimostrazione di tale difficoltà, nella loro *Introduzione* i due autori pubblicarono un foglio col progetto di una carrozza da parata al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (fig. 44) sotto il nome di Foggini,¹⁸² modificato modernamente proprio con quello di Schorr. Inoltre, "sebbene l'argento di proprietà dei Medici sia stato fuso dall'esercito francese invasore del 1799, il poco che ne rimane mostra una profonda dipendenza dai modelli romani creati dal Bernini e dalla sua scuola (J. P. Schor), oltre che da altri artisti quali Ciro Ferri. Anche i libri di incisioni o repertori di maestri romani più tardi (Filippo Passarini, *Nuove invenzioni d'Ornamenti*, 1698; e Giovanni Giardini, *Disegni diversi*, 1714) devono esser stati noti agli orafi fiorentini".¹⁸³

Infine, secondo i due curatori, in almeno due settori le arti decorative fiorentine di questo periodo aprirono la strada a successivi sviluppi, anticipando tendenze tipiche dei decenni avanzati del Settecento e dell'età neoclassica. Fu infatti durante l'età degli ultimi Medici, sebbene proprio nelle sue battute finali, che fu aperta l'officina di porcellana di Doccia dal marchese Ginori. Una ricca sezione della mostra, in

¹⁷⁷ "In effetti, lo stile di corte dell'ultimo Medici impersona la pompa dinastica dell'assolutismo quale si manifestò in Europa in quell'epoca. Comunque, alcuni degli elementi decorativi dello stile fiorentino affondano le radici nell'arte fiorentina anteriore; si può addirittura tracciarne l'origine sin nel regno di Cosimo I" (Cristina Aschengreen-Piacenti, Alvar González-Palacios, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 326).

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 326-327, figg. 19-20.

¹⁷⁹ C. Aschengreen Piacenti, A. González-Palacios, in *Ibid.*, pp. 376-377, cat. 214.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 328.

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 330, fig. 23. Il foglio ha il numero di inventario 6872 A presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

¹⁸³ *Ibidem.*

cui tra l'altro tornò ad essere significativo l'apporto di Jennifer Montagu, era dedicata alle opere prodotte da quell'officina, di cui furono esposti alcuni importanti pezzi che replicavano i bronzetti del Foggini, del Soldani Benzi, di Girolamo Ticciati e del suo allievo Gaspare Bruschi.¹⁸⁴ Particolarmente importante era la *Pietà* in porcellana della collezione Corsini,¹⁸⁵ tratta dal già citato bronzo di Soldani Benzi un tempo in collezione Kress e ora al Seattle Museum of Art (figg. 30, 45). Non è un caso che non molti anni dopo la mostra del '74, Lankheit pubblicò un importante studio sulla porcellana di Doccia,¹⁸⁶ recensito (piuttosto severamente) da Montagu.¹⁸⁷ Anche la moda del cammeo, che imperversò durante nell'Europa del Neoclassicismo, trovava le sue origini nella Firenze medicea. Qui, già dal XV secolo si collezionò avidamente quel tipo di oggetti, ma “non v'ha dubbio, comunque, che l'appoggio dato ad essa da Cosimo III e dai suoi figli condusse direttamente all'apice di popolarità di cui godette a Firenze quest'arte in epoca neoclassica”.¹⁸⁸ L'opinione dei due autori sullo stato delle arti decorative a Firenze nei decenni esplorati dalla mostra era quindi estremamente positiva, tanto da definire la città “un centro di intensa attività artistica, comparabile solo con Roma e con Parigi sotto Luigi XIV”, tale da essere addirittura “una fonte di suggerimenti per la Francia”. Tanto successo non poteva essere interpretato solo come una sopravvivenza estrema e tardissima del “vecchio demone antropomorfo del manierismo”.¹⁸⁹

3.9. I due allestimenti

Non sorprende però che Briganti fosse stato tanto colpito dagli oggetti di arte decorativa. Essi ebbero un ruolo importante nella strategia allestitiva della mostra, sia nella sede di Firenze che di Detroit. È stato possibile trovare le fotografie degli allestimenti presso il Gabinetto fotografico degli Uffizi relativamente a quello di Firenze e tra le carte della Heim Gallery al Getty Research Institute di Los Angeles per quello di Detroit.¹⁹⁰

Come abbiamo già accennato, le due versioni della mostra ebbero un impatto visivo piuttosto diverso. Non poteva essere altrimenti, del resto, data la grande differenza tra le sedi della mostra. Gli ambienti di Palazzo Pitti, naturalmente, sono caratterizzati da un arredo storico in larga parte originale, tra l'altro

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 414-437, cat. 242-261. Le schede di catalogo di questa sezione sono firmate dal marchese Leonardo Ginori Lisci e da Jennifer Montagu.

¹⁸⁵ L. Ginori Lisci, in *Ibid.*, pp. 420-421, cat. 246. Per l'esemplare di Seattle, per la porcellana in collezione Corsini e sul calco in cera al Museo Ginori, si vedano le schede firmate rispettivamente da D. Lauri, M. Persona, D. Zikos, in MONTAGU – ZIKOS 2017, pp. 124-131, cat. 7-9.

¹⁸⁶ LANKHEIT 1982.

¹⁸⁷ MONTAGU 1983.

¹⁸⁸ C. Aschengreen-Piacenti, A. González-Palacios, in CHIARINI – CUMMINGS 1974p. 330.

¹⁸⁹ BRIGANTI 1974, p. 29

¹⁹⁰ Le foto di Firenze, finora mai digitalizzate, si trovano presso il Gabinetto Fotografico degli Uffizi, in una cartella dal titolo “Firenze. Palazzo Pitti. Mostra Ultimi Medici”; quelle di Detroit sono in GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 9.

cronologicamente e stilisticamente coerente con gli oggetti esposti per la mostra. Nulla di tutto ciò, invece, segnava le pareti e le stanze in cui fu allestita l'esposizione al Detroit Institute of Arts. Oltre a questo, però, notiamo anche un diverso approccio nella disposizione delle opere. A Pitti si scelse di accostare sistematicamente oggetti realizzati con tecniche diverse, dai dipinti, agli arazzi, alle sculture in marmo, bronzo o porcellana, fino ai mobili decorati (figg. 46-48). L'intento evidente era quello di immergere il visitatore nello spettacolo complessivo dello stile "Tardo Barocco" mediceo e dimostrare "l'interdipendenza delle varie arti in questo momento", come recitava quel documento di presentazione della mostra già commentato in un paragrafo precedente.¹⁹¹ Un ambiente che rappresenta molto bene questa strategia dei curatori della versione fiorentina è quello dell'alcova del Gran Principe Ferdinando¹⁹² (fig. 49). Qui non solo le preesistenze storiche e gli oggetti esposti si integrano perfettamente, ma si intende creare collegamenti tematici tra le opere realizzate nelle diverse tecniche. La grata in legno riccamente traforata su disegno di Giacinto Maria Marmi, che celava uno studiolo segreto affrescato da Pietro Dandini,¹⁹³ mostra al centro il monogramma del principe. Egli è effigiato nel ritratto marmoreo di Giovan Battista Foggini,¹⁹⁴ posto davanti all'altare della piccola cappella che fu aggiunto a seguito della prematura morte di Ferdinando. Il busto è circondato dalla coppia di splendidi vasi in bronzo del Soldani Benzi, fatti venire dal Victoria and Albert Museum,¹⁹⁵ e da due candelabri eseguiti su disegno di Foggini,¹⁹⁶ che ben testimoniavano della qualità raggiunta dagli scultori e dai fonditori fiorentini. Proprio alla scultura allude l'*Allegoria* del Mehus,¹⁹⁷ pittore caro a Ferdinando, che era esposta sulla parete destra.¹⁹⁸ I *Musici* ritratti dal Gabbiani nella tela sulla parete opposta, proveniente proprio dai beni di Ferdinando nella villa di Pratolino,¹⁹⁹ alludono alla protezione che il Medici esercitò nei confronti di quest'arte e gettano ulteriore luce sulla sua personalità colta e raffinata. Il piccolo ambiente, esaltato nel suo carattere intimo e raccolto dalla disposizione delle opere, proponeva quindi un focus su una delle figure di committenti approfondite nella mostra e permetteva al visitatore di scoprire le sue predilezioni tramite il contatto diretto con alcuni degli oggetti che gli erano appartenuti.

¹⁹¹ Si veda pp. 56-59.

¹⁹² Sugli ambienti riservati al principe Ferdinando a Pitti, si veda: CHIARINI 2013.

¹⁹³ FARNETI 2008, p. 382.

¹⁹⁴ K. Lankheit, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, pp. 72-73, cat. 35.

¹⁹⁵ J. Montagu, in *Ibid.*, pp. 128-129, cat. 84a-b.

¹⁹⁶ C. Aschengreen-Piacenti, A. González-Palacios, in *Ibid.*, pp. 374-375, cat. 213.

¹⁹⁷ G. Ewald, in *Ibid.*, pp. 286-287, cat. 169.

¹⁹⁸ Non inquadrata nella foto, certifica la presenza dell'opera in quel punto il pieghevole di guida all'esposizione ("nella cappella sono esposti, accanto ad alcuni oggetti appartenenti al Gran Principe, due vasi in bronzo del Soldani [...] e l'*Allegoria della Scultura* del fiammingo Livio Mehus"), di cui ho rinvenuto alcune copie presso l'Archivio Storico del Comune di Firenze tra le carte relative alla mostra. L'alcova del Gran Principe Ferdinando era indicata come stanza numero 5 nel percorso espositivo.

¹⁹⁹ G. Ewald, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, pp. 246-247, cat. 144.

A Detroit, invece, si prese la decisione di concentrare quasi tutte le sculture in una sola, grande sala, accostandole esclusivamente alle opere grafiche (disegni e stampe) che ne illustravano la genesi, l'iconografia o il contesto (fig. 50). Anche i dipinti erano appesi alle pareti in raggruppamenti che tenevano conto, pur con grande gusto, soprattutto delle dimensioni delle tele e dei loro soggetti. Lo dimostra la bella disposizione del gruppo omogeneo delle quattro tele del Ferretti con *Scene bucoliche*²⁰⁰ su due pannelli simmetrici, traversando i quali si poteva ammirare sulla parete di fondo lo *Sposalizio della Vergine* del Sagrestani²⁰¹ (fig. 51). Analogamente, le due coppie di tele con le *Arlecchinate* del Ferretti²⁰² erano appese alla parete vicina, affiancate ai già citati *Musici* del Gabbiani (fig. 52), secondo un criterio orientato sia al rispetto di un'armonica simmetria delle dimensioni dei dipinti, sia della loro tipologia, in questo caso scene di genere a destinazione privata. Il focus era quindi molto più incentrato sulle opere stesse, più che sul "composto delle arti" che la loro interazione poteva evocare.

In effetti, ad avvicinare i due allestimenti stava soprattutto la comune relazione cercata con gli oggetti di arte decorativa, in particolare con il mobilio. Sia nelle foto di Firenze che in quelle di Detroit, infatti, vediamo spesso campeggiare al centro delle sale i bellissimi tavoli in ebano (figg. 46-48, 51, 53), trafilati in bronzo e con piani in commesso di pietre dure, prodotti dalle botteghe granducali sfruttando i disegni di Foggini e degli altri maestri.²⁰³ Essi sono presentati senza teche in vetro, che invece proteggono molti altri degli oggetti tridimensionali della mostra (vasi, bronzetti, o il bellissimo inginocchiatoio di Leonardo van der Vinne²⁰⁴), e in alcuni casi, a Firenze, addirittura senza basi (fig. 47). Evidentemente i curatori vollero consentire allo spettatore di girare intorno a quegli oggetti, ammirandone da vicino la fattura mentre erano circondati dalle sculture o dalle tele e arazzi appesi alle pareti delle sale. Allo stesso tempo, di decise di non optare per "ambientare" quelli e gli altri manufatti che dovevano testimoniare la qualità delle arti decorative fiorentine. La scelta di esporli su semplici pedane era forse quella che meglio ne dichiarava la loro qualifica di opera d'arte, rivendicando loro, pur con grande discrezione, uno statuto a lungo messo in discussione dal perdurante pregiudizio verso quel genere di oggetti. Dal punto di vista di Chiarini, condiviso dai direttori degli altri musei di Palazzo Pitti,²⁰⁵ esporre in quel modo le opere di arte decorativa nelle sale della reggia fiorentina significava restituirle ad un contesto loro confacente, esaltate al pari delle pitture e delle sculture coeve. Forse questo spiega l'impressione così forte che quei manufatti fecero su Briganti e sicuramente su molti altri visitatori della mostra, sia a Firenze che a Detroit.

²⁰⁰ *Idem*, in *ibid.*, cat. 134a-d.

²⁰¹ *Idem*, in *ibid.*, pp. 312-313, cat. 183.

²⁰² *Idem*, in *ibid.*, pp. 228-231, cat. 135a-b, 136a-b.

²⁰³ Per esempio, *ibid.*, cat. 200, 222, 223, 225.

²⁰⁴ C. Aschengreen-Piacenti, A. González-Palacios, in *Ibid.*, pp. 388-389, cat. 221.

²⁰⁵ Si veda pp. 61-62.

3.10. Il *Symposium* sul Tardo Barocco fiorentino

Come è stato già detto, fin da subito si era pensato ad organizzare un *Symposium* da tenersi parallelamente alla mostra, in cui discutere ad un livello di maggiore dettaglio singoli problemi critici relativi al contesto figurativo preso in esame. Ciò confermava gli intenti eminentemente scientifici dell'esposizione e delle altre iniziative contestualmente previste. Nemmeno questo evento, però, sfuggì a difficoltà e problemi organizzati, che possiamo ricostruire ancora una volta grazie all'abbondante corrispondenza conservata tra le carte di Ciechanowiecki.

A questi fu rivolto l'invito, oltre che a partecipare come relatore, a suggerire nomi di studiosi che avrebbero potuto contribuire con qualche aggiunta originale alla giornata di studi.²⁰⁶ Il numero massimo degli interventi non doveva superare la ventina e fu fin da subito prevista la pubblicazione degli atti a cura del Kunsthistorisches Institut in Florenz, diretto allora da Herbert Keutner.²⁰⁷ Ciechanowiecki rispose inviando a Lankheit, che aveva stretti rapporti col direttore dell'Istituto germanico a Firenze, una lista di circa settanta nomi, divisa in due sezioni numericamente equivalenti.²⁰⁸ Nella prima erano inseriti i potenziali relatori, nella seconda invece altri studiosi interessati all'argomento che sarebbe stato bene avvisare del colloquio affinché potessero intervenire in sede di discussione. Ciechanowiecki precisava che solo la metà dei possibili relatori avrebbe prevedibilmente accettato l'invito e si sarebbe così raggiunto il totale di venti interventi richiesto da Keutner. Intervennero però degli equivoci, se il 29 maggio e il 3 giugno Ciechanowiecki scrisse due lettere accorate a Keutner e Lankheit, lamentando che molti degli studiosi che aveva indicato non erano stati ancora invitati, pur essendosi egli già personalmente esposto preannunciando loro tale convocazione.²⁰⁹ Tra coloro che non erano ancora stati contattati dagli organizzatori del *Symposium* figuravano nomi importanti come Anthony Radcliffe, Terry Freedman e Pierre Rosenberg.²¹⁰ Evidentemente, però, molti di questi contrattempi furono risolti, se di quei tre solo Rosenberg non inviò alcun testo, né per il *Symposium* né per la pubblicazione a stampa degli atti. A posteriori, è possibile dire che sarebbe stato un peccato perdere gli interventi di quegli studiosi. Il saggio di Radcliffe,²¹¹ in particolare, toccava un nodo critico che per la sua importanza era stato oggetto di quelle critiche, già precedentemente evocate, che Ciechanowiecki e Montagu avevano avanzato contro il testo scritto da Lankheit a introduzione della sezione del catalogo dedicata alla scultura.²¹² Radcliffe si era

²⁰⁶ Ciechanowiecki ricevette una lettera di invito su carta intestata dell'Istituto germanico in data 30 gennaio 1974 (GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 7).

²⁰⁷ *Ibidem*. Gli atti del convegno furono pubblicati in LANKHEIT 1976a.

²⁰⁸ *Ibid.*, Andrew Ciechanowiecki a Klaus Lankheit, 1 febbraio 1974.

²⁰⁹ *Ibid.*, Andrew Ciechanowiecki a Herbert Keutner e Klaus Lankheit, 29 maggio, 3 giugno 1974.

²¹⁰ *Ibid.*, Andrew Ciechanowiecki a Herbert Keutner, 29 maggio 1974

²¹¹ RADCLIFFE 1976.

²¹² Si veda il paragrafo 3.5.

concentrato sull'opera di Ferdinando Tacca, che individuava come l'anello di congiunzione, fino ad allora scarsamente indagato, tra la tradizione propriamente giambolognesca e il nuovo corso "barocco" impresso alla plastica fiorentina da Giovan Battista Foggini. Egli innanzitutto raccolse una serie di sette gruppi bronzei a soggetto mitologico, composti da due figure ciascuno,²¹³ che potevano essere con certezza ricondotti alla mano dello scultore fiorentino.²¹⁴ Di questi, ricostruiva la storia collezionistica sulla base di inventari delle collezioni estensi a Modena e dei re di Francia e Spagna a Parigi e Madrid tra Seicento e Ottocento. Il punto da cui partiva per l'individuazione della serie era il confronto stilistico con il grande paliotto bronzeo a rilievo per l'altare della cappella Carducci a Santo Stefano al Ponte a Firenze.²¹⁵ Radcliffe leggeva quell'opera come una sintesi di gruppi di figure sul primo piano e di una quinta teatrale più in profondità, come fossero bronzetti tridimensionali appiattiti su un fondo. Parallelamente, dei sette bronzetti presentati nel saggio evidenziava le analogie col rilievo fiorentino in forza del loro carattere piatto e frontale (*"flat and frontal"*)²¹⁶, essendo stati concepiti per essere visti appunto su uno sfondo piano come una parete, esattamente come era esposto allora uno di quei gruppi, l'*Apollo e Dafne*, nella sua stanza al Louvre²¹⁷ (fig. 54). L'equivalente pittorico di questo procedimento era da ricercarsi, secondo Radcliffe, in certi disegni di Furini,²¹⁸ ma potremmo estenderci ancora confrontando l'*Angelica e Ruggero* del Tacca al Louvre con la tela di analogo soggetto di Cecco Bravo nella collezione Kress e già esposta a Detroit nel 1965 e a New York nel '69²¹⁹ (figg. 4, 55). Il paragone con la pittura proposto da Radcliffe, nulla affatto scontato a quelle date, era importante anche perché tendeva a risarcire una separatezza piuttosto netta tra la pittura e la scultura fiorentina, presente forse soprattutto tra i collezionisti. Un caso importante, strettamente legato allo stesso Radcliffe, sta a dimostrare questo assunto. Si tratta della collezione di Robert H. Smith (1928-2009), magnate dell'edilizia nell'area di Washington D.C. che ereditò dal padre ingenti ricchezze, impiegate in attività filantropiche e nel collezionismo artistico. La sua raccolta, forte soprattutto di bronzetti fiorentini e nord-europei cinque e seicenteschi, fu studiata da Radcliffe, che ne pubblicò un primo catalogo nel 1994 e un altro, insieme a Nicholas Penny, dieci anni dopo,²²⁰ quando Smith aveva appena concluso il suo incarico di presidente della National Gallery

²¹³ Questi sono: un *Angelica e Ruggero* e un *Apollo e Dafne* al Louvre, un *Mercurio e Giunone* alla Walker Art Gallery di Liverpool, una *Venere e Adone* al Szépművészeti Múzeum di Budapest, un *Angelica e Medoro* in collezione privata inglese (segnalata da PRATESI 1993, fig. 656 tra i bronzetti passati dalla Heim Gallery di Londra), una *Diana e il satiro* al Minneapolis Institute of Arts (di cui una replica con varianti era passata dalla Heim Gallery di Londra, su cui PRATESI 1993, fig. 649) e un *Ercole e Iole* in un'ulteriore collezione privata inglese (che PRATESI 1993, fig. 654 identifica con quella di Daniel Katz).

²¹⁴ La ricostruzione di questo gruppo partiva da un'intuizione già in WEIHRAUCH 1967, p. 234.

²¹⁵ Su cui si veda: BROOK 2019.

²¹⁶ RADCLIFFE 1976, p. 22.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Per esempio, con le figure ritratte in pose similissime a quella della Angelica nel gruppo del Tacca al Louvre sul recto e sul verso del foglio n. 17103 F del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

²¹⁹ CUMMINGS 1965, pp. 118-119, cat. 128; NIESMANN 1969, pp. 49-50, cat. 45.

²²⁰ RADCLIFFE 1994; RADCLIFFE – PENNY 2004.

di Washington, ricoperto dal 1993 al 2003, a cui poi donò le opere di sua proprietà.²²¹ Se però molti e di altissima qualità erano i gruppi scultorei di Pietro e Ferdinando Tacca, di Francesco Fanelli o di Giovan Francesco Susini, assai di meno erano le opere di pittori coevi, tra cui solo poche tele di pittori fiamminghi, come David Teniers il Giovane o Cornelis Norbertus Gijsbrechts,²²² alcuni disegni, tra cui un piccolo gruppo realizzati da artisti italiani come Jacopo Ligozzi, Agostino Carracci, Canaletto e Giovan Domenico Tiepolo,²²³ e dieci incisioni delle *Età dell'uomo* di Crispijn van de Passe I.²²⁴ Nessun dipinto fiorentino di età barocca bilanciava la grande ricchezza dei bronzetti collezionati da Smith, il cui gusto era quindi orientato esclusivamente verso quello specifico campo della produzione artistica fiorentina. All'opposto, in un contesto italiano, si può citare la collezione di Piero Bigongiari, che aveva raccolto, come noto, alcuni dei più bei dipinti del Seicento fiorentino, senza però dimostrare altrettanta attenzione per la coeva scultura.²²⁵

Tornando al contenuto dell'intervento di Radcliffe per il *Symposium* del '74, bisogna sottolineare come nella concezione del gruppo scultoreo come un rilievo, tipica delle opere di Ferdinando Tacca, lo studioso vedeva il precedente immediato dei bronzetti di Giovan Battista Foggini. Essi, infatti, non erano più concepiti come un oggetto che era possibile ruotare tra le mani intorno a una forte direttrice verticale, come quelli giambologneschi (*"the circular groups of Giambologna with their vertical emphasis"*²²⁶), ma come una scena teatrale il cui collocamento, su un mobile o all'interno di un più complesso supporto, andava attentamente calibrato in funzione di un unico punto di vista privilegiato²²⁷ (fig. 56). Questa considerazione portava a concludere che l'origine del Barocco fiorentino in scultura era da ricercarsi per metà a Roma (e probabilmente Radcliffe pensava ad Algardi e ai suoi allievi) ma per metà nella stessa Firenze della prima metà del XVII secolo.²²⁸ Queste considerazioni, ma soprattutto il metodo su cui è impostata l'indagine della scultura di piccole dimensioni, richiamano alla mente gli studi che Jennifer Montagu aveva già dedicato prima del 1974 a quel genere di opere, a molti dei quali abbiamo già più volte fatto riferimento. Che Radcliffe e Montagu condividessero uno stesso orizzonte di intenti e di vedute è del resto dichiarato esplicitamente. In apertura del suo saggio, infatti, Radcliffe affermava che

²²¹ Per un profilo di Robert H. Smith come collezionista, si veda: HUMPHRIS 2013.

²²² Del primo è una *Scena di taverna*, del secondo una *Natura morta con borsa da parete appesa*, inventariati presso la National Gallery di Washington rispettivamente coi numeri 1975.77.1 e 2022.181.81.

²²³ Di Ligozzi è un' *Allegoria dell'Avarizia* (inv. n. 1984.56.1), di Carracci due *Paesaggi* (inv. nn. 1978.70.1, 1978.19.1), del Canaletto due *Vedute* di luoghi di Venezia (inv. nn. 1990.21.1, 2007.111.55) e di Tiepolo due fogli con protagonista Pulcinella (inv. nn. 1979.76.3, 1979.76.4).

²²⁴ Washington, The National Gallery of Art, inv. nn. 2022.181.82- 2022.181.91.

²²⁵ Sulla collezione Bigongiari, si veda almeno: BALDASSARI 2004.

²²⁶ RADCLIFFE 1976, p. 21.

²²⁷ "A sort of miniature theatre to be precisely placed upon a piece of furniture and to be seen from one view only" (*ibid.*, p. 22). Si può citare a titolo di esempio, l'*Apollo e Marsia* di Foggini recentemente acquistato dal Cleveland Museum of Art (inv. 2023.2).

²²⁸ *Ibidem.*

l'approfondimento dell'opera del più giovane dei Tacca lo vedeva impegnato parallelamente alla collega, in una collaborazione così stretta che gli era impossibile ormai distinguere con precisione i limiti del contributo dell'uno e dell'altra.²²⁹ In particolare, la tendenza a giudicare i bronzetti prendendo in considerazione il modo anche tattile con cui erano fruiti costituisce uno dei perni intorno a cui ruotano le interpretazioni e i giudizi espressi da Montagu nel suo breve ma densissimo saggio sulla scultura in bronzo, di più di un decennio precedente.²³⁰ Lo studio dei bronzetti, tra cui quelli fiorentini avevano uno spazio preponderante, fu un campo di prova per la metodologia messa a punto dalla studiosa inglese, che ha insegnato alle generazioni successive a considerare la scultura barocca nelle sue specificità legate alle dimensioni, alle tecniche esecutive e ai materiali impiegati.²³¹

I punti toccati nel saggio di Radcliffe, dall'importanza di Ferdinando Tacca fino all'individuazione delle componenti stilistiche alla base del Barocco fiorentino, erano già presenti nella lettera che Ciechanowiecki inviò a Lankheit per proporre aggiunte e correzioni alla prima versione della sua *Introduzione* alla sezione scultorea della mostra del '74. In quelle pagine, si legge infatti, tra le cose che lo studioso tedesco avrebbe dovuto approfondire:

*Giovanni Bologna, the Susini, in particular the two Taccas (so [sottolineato nel testo] much is coming now to light about Ferdinando and Goa reliefs cannot be explained without the Sto Stefano Paliotto) – all that seen synthetically, giving a chronological development and the difference of Florence in sculpture when compared with other Italian centres and France.*²³²

Nella stessa lettera, si legge pure un altro diretto riferimento al Tacca da parte di Ciechanowiecki: “I would not quite agree with your opinion of Ferdinando Tacca”,²³³ che però non dovette essere stato del tutto accolto da Lankheit, se nella versione finale del suo testo il giudizio sullo scultore restava sostanzialmente limitato e tale da non riconoscergli una qualche particolare preminenza rispetto ai coevi eredi di Giambologna.²³⁴ Forse solo un accenno all'*Angelica e Ruggero* del Tacca al Louvre, in cui “le figure sono poste una accanto all'altra, senza tentativi di imitare le forme chiuse a blocco della scultura in marmo”²³⁵ può

²²⁹ “Jennifer Montagu and I embarked on the search for further small bronzes which might be by Ferdinando Tacca at about the same time [...] The result is that neither of us can now quite remember which of us made which particular discovery, and I am presenting what follows as the fruit of our joint researches” (RADCLIFFE 1976, p. 15).

²³⁰ MONTAGU 1963.

²³¹ Della sua copiosa produzione scientifica da cui emerge la fecondità di questo metodo, si conderi almeno, per la loro grande importanza, MONTAGU 1989 e MONTAGU 1996.

²³² GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 6, Andrew Ciechanowiecki a Klaus Lankheit, 31 agosto 1973.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Nell'*Introduzione* alla scultura, infatti, si legge che: “dopo la sua [di Giambologna] morte ne continuarono la tradizione Antonio Susini e Pietro Tacca, a cui succedettero via via il nipote del Susini, Gianfrancesco, e il figlio del Tacca, Ferdinando. [...] Essa era un vicolo cieco, un logoro gioco di variazioni su una tradizione che da molto tempo aveva perso la sua forza, e soprattutto era completamente tagliata fuori dalle nuove, eccitanti scoperte del Barocco” (K. Lankheit, J. Montagu, in CHIARINI – CUMMINGS 1974, p. 26).

²³⁵ *Ibidem*.

essere considerata un'aggiunta di Ciechanowiecki e Montagu, in linea con quanto Radcliffe avrebbe evidenziato nel suo intervento per il *Symposium* circa l'evoluzione dei bronzetti dello scultore fiorentino dal modello di Giambologna già in direzione del Foggini. Se confrontiamo i punti critici sollevati nella sua lettera da Ciechanowiecki (che, come abbiamo dimostrato, lavorava a stretto contatto con Montagu) con il saggio di Radcliffe noteremo numerosi punti di contatto. Innanzitutto, ritroviamo l'importanza riconosciuta all'altare della chiesa di Santo Stefano al Ponte, che Ciechanowiecki citava esplicitamente ad esempio massimo dell'arte di Ferdinando Tacca, così come Radcliffe da lì era partito per ricostruire un suo catalogo di bronzetti. Il polacco, inoltre, poneva in rapporto quell'opera con una di Foggini (i rilievi bronzei per il sepolcro di san Francesco Saverio a Goa), esattamente come aveva fatto Radcliffe nella conclusione del suo saggio.²³⁶ Evidentemente i due erano d'accordo nel considerare Tacca un precedente diretto del Foggini, alludendo con ciò al problema dell'origine del Barocco fiorentino e al suo rapporto con le altre scuole regionali, innanzitutto quella romana. È possibile, credo, dimostrare con buona probabilità che le grandi novità negli studi sul Tacca cui Ciechanowiecki accennava nella sua lettera a Lankheit ("*so much is coming now to light about Ferdinando*"), sulle quali il tedesco non era forse aggiornato, corrispondessero proprio alle ricerche che stava conducendo sull'argomento lo stesso Radcliffe, in parallelo a Montagu. Considerando quanto Ciechanowiecki seguisse da vicino le ricerche degli studiosi, specie londinesi come Radcliffe e Montagu, nel campo della scultura fiorentina del Sei e Settecento, e vi partecipasse contribuendo a trovare e mettere in commercio nella sua galleria opere di quel tipo, è facile presumere che egli fosse a conoscenza delle novità che stavano emergendo su Ferdinando Tacca e vi potesse alludere criticando il testo di Lankheit.

A ulteriore dimostrazione della capacità di Ciechanowiecki di orientare il lavoro di Lankheit si può citare un altro testo introduttivo scritto dal tedesco, questa volta per il *Symposium* sul Barocco fiorentino. Lo studioso, curatore del volume degli atti, si ritagliò lo spazio per un saggio iniziale di presentazione del lavoro svolto negli ultimi anni su quegli argomenti e su quali fossero le prospettive di sviluppo per la ricerca.²³⁷ Anche questo testo fu inviato da Lankheit a Ciechanowiecki affinché fosse rivisto, sia a livello linguistico che contenutistico, e ne ottenne una lunga recensione che merita di essere pubblicata per intero.

Dear Professor Lankheit,

It is most kind of you to ask me to read through your text. [...]

I fully agree with your division of the material and a "Rückblick" as the state of knowledge today or at least its most important stages is valid.

It is kind of you to mention me and my catalogues – but I will not be falsely modest: they have added something to our knowledge.

²³⁶ Il paragone proposto da Radcliffe era tra i bronzetti del Tacca presentati nel suo intervento con altri simili di Foggini, come l'*Ercole e Iole* e l'*Apollo e Marsia* del Victoria and Albert Museum di Londra.

²³⁷ LANKHEIT 1976b.

A to details: I would write a less "florid" introduction (die Insel) and put in the state of knowledge. Among the missing works I would mention the numerous Soldanis from the various inventories, and Montauti's bronzes.

A few words are necessary about the study of furniture, which has been pioneered by this exhibition but which is hardly known except for Foggini's and v. d. Vienne pieces. Nothing also has been done about silver and goldsmiths' works. We know that most of it was destroyed, but some have survived and should be studied, at least in documents.

I am not very satisfied with the example you give about the Permoser/Foggini crucifix. It is important to see the differences between Rome and Florence, but perhaps another example would be better? This one proves that stylistically we don't know enough and that is a strong admission.

The "Lespingola" opens up the whole problem of French bronzes being based on Florentine ones. I would put this problem as a whole, not only a problem of one artist! The French rococo bronze is born in Florence, as is "Boullé" marquetry and French Gobelins tapestries – their organization even based on the Guardaroba. Documentary work in France is needed.

Two signed bronzes by Damiano Cappelli are known – they all follow Giov. Bologna models (see the illuminating text on him published by you from Gaburri).

Time: By 1743 most of the work in Florence had finished – some artists were in Rome. Yes – neoclassicism, but one has to underline how 'barockisiert' through their surface, were these copies after the antique. Can the naturalism of wax figures be opposed as a pole to classicism – were they sufficiently important? Although what you say is extremely interesting.

I feel there is a half century to be discovered (1740-1790), between the end of late Baroque and the beginning of casting after the antique for tourists. The foundries did not close. We know now (or are beginning to know) what happened between the death of Giovanni Bologna and Foggini – we know nothing about the 18th century and much must have gone on.

The 'decorative character' belongs to 'stilistische Einheit'.

To finish – hope that the Exhibition and Symposium and the continued collaboration of art historians of all countries will bring about better knowledge and the filling of gaps in this art, which was not dying – but involved developments in many countries and other centres.

If you find my comments on the period 1740-90 too long – I can speak about this in the discussion.

I hope that these few points may prove useful, but basically I am in full accord with your introductory paper. It puts the problem extremely well and very precisely. It will be an excellent opening of the Symposium. Complimenti!

I fully understand your point about the Foggini relief.

With very kind regards to Mrs Lankheit and yourself,

Yours sincerely,

A. S. Ciechanowiecki.²³⁸

Se confrontiamo i vari punti toccati da Ciechanowiecki con la versione data alle stampe del testo di Lankheit, ci accorgiamo di quanto i suggerimenti del primo fossero influenti e di quanto la sua opinione sugli argomenti di arte fiorentina del Sei e Settecento fosse rispettata anche dal decano di quegli studi. Ognuno di quei suggerimenti, infatti, fu accolto quasi alla lettera dallo studioso tedesco. Per assicurarci, seguiamo l'ordine della lettera di Ciechanowiecki (che seguiva a sua volta la disposizione del testo nella bozza di Lankheit). Al primo punto, si legge che il polacco suggeriva di citare tra le opere di scultura fiorentina note per via documentaria ma non ancora rinvenute i "numerous Soldanis", che ritroviamo quindi puntualmente ricordati da Lankheit.²³⁹ Il suggerimento circa l'opportunità di accennare agli studi condotti proprio in occasione della mostra sul mobile fiorentino, malgrado però solo dei lavori di Foggini

²³⁸ GRI, Heim Gallery records, box 13, folder 7, Andrew Ciechanowiecki a Klaus Lankheit, 21 agosto 1974.

²³⁹ "I cataloghi delle mostre all'Accademia menzionano più di venti gruppi e bassorilievi di Massimiliano Soldani, dei quali non conosciamo neppure un solo esemplare di bronzo" (LANKHEIT 1976b, p. 9).

e di Van Der Vinne fosse allora possibile conoscere qualcosa di sicuro, e circa la necessità di studiare da zero almeno per via documentaria la produzione degli orafi e degli argentieri, in larga parte rifusa nelle epoche successive, è accolto alla lettera.²⁴⁰ A proposito del confronto tra la scultura romana e fiorentina, Ciechanowiecki faceva notare che l'esempio del "*Permoser/Foggini crucifix*" non era ben scelto, in quanto mostrava più che altro un'insufficiente conoscenza del problema. Quell'esempio, quindi, fu espunto da Lankheit e non figura in nessun modo nella versione finale del testo. Circa il confronto con i bronzetti francesi, invece, l'esempio proposto da Lankheit dell'*Ercole che libera Prometeo* di François Lespingola al Rijksmuseum di Amsterdam²⁴¹ (fig. 57) è accolto, ma specificato affinché non sembrasse solo un caso isolato di relazione tra l'artista francese e un altro specifico scultore fiorentino (Lankheit pensa a Soldani Benzi²⁴²), quanto piuttosto testimonianza di un debito complessivo del rococò francese dallo stile della plastica fiorentina, analogamente a come gli intarsi francesi della scuola di André-Charles Boulle e gli arazzi Gobelins dipendevano anche a livello organizzativo dalla Guardaroba medicea. A tale più profonda interpretazione, quindi, si attenne lo studioso tedesco.²⁴³ Ancora un ultimo esempio, tra gli altri possibili, per dimostrare l'influenza di Ciechanowiecki: questi riteneva necessario porre l'attenzione sul fatto che si conoscesse pochissimo del mezzo secolo tra il 1740 e il 1790 circa, sebbene si avessero indizi che la scultura fiorentina fosse rimasta vitale ed influente anche dopo la caduta dei Medici. Anche questo suggerimento fu quindi accolto da Lankheit.²⁴⁴

Il *Symposium* del 1974 non fu però solo occasione per coloro che avevano partecipato alla mostra di specificare alcune questioni del loro lavoro; a quell'evento di alto valore scientifico parteciparono anche studiosi di una generazione più giovane che poterono fare un'importante apparizione pubblica nel campo degli studi sul Barocco a Firenze. Tra questi era Charles Avery, che aveva già all'attivo importanti studi sulla scultura del Cinquecento fiorentino,²⁴⁵ che presentò un intervento sulle riproduzioni di sculture antiche e cinquecentesche realizzate da Soldani Benzi in bronzi di piccole dimensioni.²⁴⁶ Egli avrebbe da lì a poco (gennaio 1975) curato una mostra di bronzetti fiorentini e di qualche dipinto della

²⁴⁰ Per il confronto, si vedano le ultime righe del primo paragrafo di LANKHEIT 1976b, p. 10.

²⁴¹ Amsterdam, Rijksmuseum, inv. n. BK-2008-93, 57,7 × 51,8 × 35,6 cm.

²⁴² "La composizione additiva, il particolare equilibrio di piani e di spazi, il terreno come zoccolo, il trattamento dei capelli e delle pieghe dei panneggi, persino la patina fanno pensare al Soldani ed alla sua scuola" (LANKHEIT 1976b, p. 10).

²⁴³ "Lespingola viene qui citato solamente come esempio; la questione deve essere posta in forma più generale. I bronzi francesi del rococò hanno una delle loro sorgenti – forse la più importante – in Firenze. Si tratta di un problema simile a quello degli intarsi francesi del Boulle e degli arazzi francesi; qui persino l'organizzazione dell'atelier come bottega di corte si basa sul modello del guardaroba" (*ibidem*).

²⁴⁴ "Così cominciamo a comprendere che cosa è successo a Firenze fra la morte di Giovanni Bologna e gli inizi di Giovanni Battista Foggini. D'altra parte ci manca ogni visione dell'avanzato Settecento, cioè del periodo tra il 1740 e il 1790 ad eccezione della porcellana, di cui abbiamo il volume fondamentale del Marchese Ginori (1963). Le botteghe non morirono sicuramente dall'oggi al domani" (*ibid.*, p. 11).

²⁴⁵ Tra cui almeno: AVERY 1970; AVERY 1973.

²⁴⁶ AVERY 1976.

collezione Ross che per molti aspetti ripeteva in piccolo quanto fu esposto a Detroit e Firenze nel '74.²⁴⁷ Nel '78, poi, avrebbe curato con Radcliffe e Manfred Leithe-Jasper, e sempre con la collaborazione di Ciechanowiecki, la grande mostra su Giambologna a Edimburgo, Londra e Vienna.²⁴⁸

Un altro giovane studioso che contribuì al *Symposium* fu Charles McCorquodale. La sua presenza non era inizialmente prevista, ma fu proposta, con la solita diplomatica mediazione di Ciechanowiecki, da Denys Sutton a Keutner e Lankheit.²⁴⁹ McCorquodale stava lavorando al catalogo delle opere di Carlo Dolci e su questo argomento incentrò il suo intervento al *Symposium*.²⁵⁰

Malgrado i piccoli contrattempi organizzativi, quindi, la giornata di studi fu un successo, secondo il racconto degli interessati. Lankheit, in particolare, ricevette l'omaggio della comunità degli specialisti del Barocco fiorentino ("*a real and well-merited apotheosis*" la definì Ciechanowiecki²⁵¹). Negli stessi giorni era uscito il numero di settembre della rivista *Apollo*, diretta da Denys Sutton, quasi interamente dedicato agli argomenti della mostra e del *Symposium*,²⁵² a ulteriore dimostrazione di quanto quelle iniziative avessero imposto il Barocco fiorentino al centro del dibattito scientifico. Anche la stampa italiana e internazionale fu in larga misura entusiasta della mostra ed evidenziò la sorpresa di scoprire un territorio quasi del tutto inesplorato della storia dell'arte.²⁵³ Il numero di visitatori alla

²⁴⁷ AVERY 1975. Tra i ringraziamenti per quella mostra non mancò Ciechanowiecki. Inoltre, furono esposte opere simili a quelle portate alla mostra sugli *Ultimi Medici* (per esempio versioni del *Fauno danzante*, della *Pomona*, dell'*Apollo* di Soldani Benzi simili agli esemplari esposti a Detroit e Firenze). Interessante è anche l'apertura ai bronzi francesi del Settecento (tra cui il già citato *Ercole che libera Prometeo* di Lespingola), esposti in coda a quelli fiorentini per rendere evidente il legame tra quelle opere, in linea con quanto emerso soprattutto nel *Symposium* fiorentino.

²⁴⁸ AVERY – LEITHE-JASPER – RADCLIFFE 1978.

²⁴⁹ "Dear Professor Lankheit, Denys Sutton has just asked me to intercede with you and Professore Keutner for the invitation to the *Symposium* of a young English art historian, Mr. McCorquodale, who is preparing a 'Catalogue raisonné' of the works by Carlo Dolci" (GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 7, Andrew Ciechanowiecki a Klaus Lankheit, 23 agosto 1974)

²⁵⁰ MCCORQUODALE 1976. Malgrado avesse dedicato molti articoli al Dolci, McCorquodale non riuscì mai a completare e pubblicare un catalogo complessivo della sua opera.

²⁵¹ GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 7, Andrew Ciechanowiecki a Klaus Lankheit, 4 ottobre 1974.

²⁵² Oltre all'editoriale dedicato alla mostra, scrissero sulla rivista moltri tra i curatori della mostra e i relatori al *Symposium* (Charles McCorquodale, Mina Gregori, Cristina Aschengreen-Piacenti, Marco Chiarini, Jennifer Montagu).

²⁵³ Così recita un comunicato a cura della Soprintendenza alle Gallerie fiorentine a conclusione della mostra e del *Symposium*: "la stampa nazionale e internazionale, che già aveva dato ampio e dettagliato risalto dell'avvenimento dopo l'inaugurazione a Detroit, è tornata ad occuparsi dell'edizione fiorentina con lunghi e approfonditi commenti, in genere molto favorevoli. Riviste specializzate italiane e straniere hanno già dedicato ampie recensioni alla mostra, ed alcune hanno preso lo spunto da questo avvenimento per dedicare un intero fascicolo al periodo coperto dall'esposizione (GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 7, 2 novembre 1974). In una lettera di Chiarini a Ciechanowiecki a proposito della ricezione della mostra da parte della stampa, si doleva solo della già commentata stroncatura di Briganti e dell'accoglienza un po' troppo tiepida da parte degli stessi cittadini fiorentini: "l'articolo di Denys Sutton mi ha fatto grandissimo piacere: è molto buono e mi sembra che abbia compreso il significato della mostra, cosa che non è successa con Giuliano Briganti, che ne ha fatta una stroncatura su 'Bolaffi Arte', a dire il vero senza molte giustificazioni! Comunque ci ha sempre fatto un buon servizio, perché l'articolo era accompagnato da numerose illustrazioni a colore, alcune a piena pagina, e questo è quello che conta. Altri articoli sono apparsi nel frattempo, uno di Valsecchi sul 'Giornale' di Milano, un altro sul 'Messaggero' di Roma ecc. Quello che è strano è che 'La Nazione' non abbia fatto di più, dato che non è nemmeno apparsa, dopo la 'cronaca dell'inaugurazione' una recensione! Ma ormai nulla più mi stupisce in questa strana città, dove sembra che i fiorentini amino farsi del male con le loro mani: forse è puro masochismo" (*ibid.*, Marco Chiarini ad Andrew Ciechanowiecki, 19 giugno 1974). *Nemo propheta in patria!*

mostra fu di circa 96.000 nella versione americana e di circa 80.000 per quella fiorentina,²⁵⁴ sancendo così un risultato più che dignitoso che permise al comitato organizzatore fiorentino di rientrare quasi del tutto nelle spese.²⁵⁵

²⁵⁴ Riporta il numero di visitatori della mostra a Detroit il report annuale del direttore, Frederick Cummings, nel bollettino del museo (CUMMINGS 1974, p. 51); quello della versione fiorentina, invece, è sul già citato documento della Soprintendenza ((GRI, *Heim Gallery records*, box 13, folder 7, 2 novembre 1974). A titolo di confronto, si può portare la *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* del 1922, che totalizzò 140.000 ingressi (MUCCIANTE – POLICICCHIO – STILLITANO 2019, p. 41).

²⁵⁵ Presso l'Archivio Storico del Comune di Firenze si conservano molti documenti col bilancio economico della mostra, l'ultimo dei quali, datato 13 settembre 1975, riporta un incasso generale di 99.883.910 lire, a fronte di una spesa di 100.883.910 lire (ASCF, documento in due fogli con in testa: “Mostra degli ‘*Ultimi Medici – Il Tardo Barocco a Firenze*’. Situazione al 13 settembre 1975”).

Conclusioni

La mostra del '74 sancì la definitiva affermazione di un intero capitolo di storia dell'arte, quello del Barocco fiorentino, nella consapevolezza critica degli studiosi e, almeno in una certa misura, del pubblico generalista. Alcune delle immediate risposte a quell'evento sono già state citate, come il numero dedicato della rivista *Apollo*, la mostra del 1975 curata da Charles Avery a Toronto o quella simile a Cleveland curata nello stesso anno da William Wixom,¹ fino a quella sull'arredamento di Palazzo Pitti del '79.² Echi più lontani dell'esposizione del '74 si colgono ancora in importanti progetti di ricerca, esitati in monumentali pubblicazioni, come la grande mostra sul *Seicento fiorentino* del 1986 o i repertori della pittura e della scultura di quel secolo.³ Pur maturati in contesti diversi, in larga parte italiani se non strettamente fiorentini, quei testi fecero tesoro delle ricerche condotte in vista della mostra sugli *Ultimi Medici* e si giovarono dell'interesse anche internazionale che quell'evento aveva saputo suscitare intorno a quegli argomenti. Fu senza dubbio proprio la forte apertura internazionale il punto di forza della mostra del 1974. Se nella precedente, importante esposizione del 1969 sulla *Florentine Baroque Art* era emersa con chiarezza, come abbiamo cercato di dimostrare, il debito che i curatori portavano nei confronti degli specialisti italiani del Barocco fiorentino, nel '74 la situazione si era riequilibrata. Fu allora, infatti, che si ebbe l'effettiva saldatura tra le sponde dell'Atlantico, con la mediazione soprattutto dell'ambiente degli studiosi e dei collezionisti londinesi gravitanti intorno a Ciechanowiecki.

Abbiamo provato anche ad evidenziare le differenze che emersero in quell'occasione tra studiosi italiani e stranieri circa alcune nozioni generali, come Barocco (o Tardo Barocco) e la sua specifica variante fiorentina. La recensione di Briganti alla mostra è particolarmente rappresentativa di tale tensione di fondo. Sembra possibile affermare che fuori dall'Italia ci fosse una maggiore disinvoltura ad impiegare tali categorie. In America il modello storiografico offerto da Wittkower fu assai influente, come si è cercato di evidenziare in tutta la prima parte di questo testo, e come noto egli non si fece scrupolo ad usare con generosità termini come "Barocco" e le sue varianti cronologiche ("*Early, High and Late Baroque*"⁴). La visione storiografica di Briganti, invece, era così forte da portarlo a mettere in dubbio la stessa idea di fondo della mostra del '74, affermando che un "Barocco fiorentino" non fosse mai davvero esistito. Come già detto, del periodo indagato dall'esposizione (1670-1743) Briganti salvava quasi solo quegli oggetti di arte decorativa che per il loro legame formale col "vecchio demone antropomorfo del

¹ WIXOM 1975.

² ASCHENGREEN PIACENTI 1979.

³ BIGONGIARI – GREGORI 1986; CANTELLI 1983; PRATESI 1993.

⁴ WITTKOWER 1982 (1958), p. 12.

manierismo”⁵ si avvicinavano all’ultima fase in cui l’arte fiorentina aveva espresso valori propri e originali, cioè la prima metà del Seicento ancora così legata al Cinquecento manierista. Il trapasso tra queste due fasi, segnato grosso modo dalla morte del Granduca Ferdinando II e dalla salita al trono di suo figlio Cosimo III, è un punto delicato intorno al quale provarono a riflettere i curatori sia della mostra del ’69 che del ’74. Soprattutto questi ultimi, che avevano a disposizione mezzi assai maggiori, avevano correttamente evidenziato tanto le continuità quanto le rotture tra l’arte della prima e della seconda metà del XVII secolo. In scultura, si era approfondita la figura di Ferdinando Tacca, cui fu riconosciuta proprio una posizione a cavaliere tra le due età; in pittura si sottolineò la vitalità della lezione di Pietro da Cortona nel campo della grande decorazione, che con l’apporto del “cortonesco” Luca Giordano si prolungò ben oltre la metà del secolo, mentre i pittori di quadri da stanza, se in alcuni casi mantennero un legame stilistico con i maestri del Cinquecento, contestualmente si adeguarono alla tendenza moderna che vedeva la nascita e lo sviluppo dei “generi” (battaglie, paesaggi, nature morte etc.); nelle arti decorative, infine, i due curatori di quella sezione cercarono di mostrare, in un campo difficile e allora assai poco dissodato, quanto il disegno e la manifattura degli arredi e degli oggetti d’arte fiorentini da un lato proseguissero una tradizione che originava addirittura nel Cinquecento dei Granduchi Cosimo e Francesco I, e dall’altra si aggiornassero al grande sviluppo che proveniva dalla Roma di Bernini e del suo collaboratore specializzato in questo campo, Johann Paul Schor. Ne risultava una produzione complessiva niente affatto stagnante, come forse poté pensare Briganti, ma che manteneva al suo interno grande unità stilistica, anche tra le diverse arti,⁶ e riconoscibilità rispetto alle opere di altre scuole artistiche, tanto da giustificare l’espressione “Barocco fiorentino”. I casi di Michael Hall e dello stesso Ciechanowiecki, del resto, dimostrano che la “fiorentinità” delle opere di quella scuola, specie in scultura, era già avvertita dai collezionisti e dai mercanti, al di qua e al di là dell’Atlantico, e nella stessa direzione erano andate ancor prima le ricerche di quegli studiosi tedeschi, alcuni dei quali emigrati in America, che già nella prima metà del Novecento avevano affrontato il problema della plastica barocca fiorentina. La cronologia considerata dalla mostra del ’74 rappresentava, a conti fatti, una grande conferma dell’impianto storiografico di fondo proposto già diversi anni prima da Lankheit (e in campo propriamente storico ancor prima da Acton). Far cominciare l’esposizione dalla salita al trono di Cosimo III significava, infatti, identificare quell’evento come lo spartiacque che inaugurava la fase autenticamente barocca dell’arte fiorentina, come aveva fatto lo studioso tedesco nella sua grande monografia del ’62. Ai vari saggi e alle schede del catalogo era quindi affidato il compito di rivendicare l’unitarietà e la qualità

⁵ BRIGANTI 1974, p. 29.

⁶ Si vedano a conferma di ciò i confronti proposti dai vari autori che collaborarono al progetto della mostra e del relativo *Symposium* tra scultura e pittura, per esempio tra le *Pietà* di Massimiliano Soldani Benzi e di Camillo Sagrestani, o tra l’*Adorazione dei pastori* affrescata da Giovan Domenico Ferretti nella chiesa di S. Salvatore al Vescovo a Firenze e l’omonimo gruppo marmoreo di Agostino Cornacchini (LANKHEIT 1976, p. 12).

di quella stagione artistica, oltre che di approfondirla maggiormente nei suoi scambi interni e con le altre scuole italiane ed europee.

Anche a livello dell'organizzazione delle due versioni della mostra, americana e fiorentina, abbiamo creduto di poter cogliere il riflesso di una diversa considerazione dell'arte di età barocca tra le due sponde dell'Oceano. Le difficoltà incontrate dal gruppo fiorentino nel trovare presso le autorità pubbliche l'appoggio necessario, delle quali invece non c'è traccia a Detroit, non possono essere ricondotte solo a semplice scarsità di mezzi economici, ma bensì ad una precisa volontà di come impiegare quanto si aveva a disposizione. Finanziare un evento su un periodo così poco noto della storia dell'arte fiorentina, sul quale gravavano ancora i pregiudizi facilmente avvertibili dietro le parole già citate di una figura influente come Ugo Procacci,⁷ doveva sembrare un cattivo investimento per l'Amministrazione. Solo l'intercessione dei curatori presso figure illuminate e nient'affatto estranee alla riscoperta del Barocco in Italia, come Italo Faldi e Giulio Carlo Argan, poté sbloccare la situazione.⁸ Stesse difficoltà si ebbero nella scelta della sede fiorentina. L'impossibilità di ottenere il prestigioso Palazzo Strozzi permise però a Chiarini di sfruttare la mostra degli *Ultimi Medici* per proseguire il lavoro suo e dei colleghi Aschengreen-Piacenti e Pinto di riappropriazione dell'aspetto storico degli spazi della reggia di Pitti. Questo è senza dubbio un elemento che rende l'esposizione del '74 assai importante per la storia museografica di quel Palazzo.⁹

Da tutti questi punti di vista, come si è cercato di dimostrare, l'indagine della fortuna internazionale, e specialmente americana, dell'arte fiorentina del Sei e Settecento si può rivelare feconda per approfondire da una particolare ottica tematiche più ampie. Questo lavoro è quindi anche un invito, forse ridondante dopo i tanti ben più autorevoli lavori che già hanno veicolato lo stesso messaggio,¹⁰ a moltiplicare gli studi sul collezionismo e sugli eventi espositivi come mezzo per un più preciso assestamento della storia della storiografia artistica.

⁷ Per le quali si veda la nota 59, capitolo 3.

⁸ Si veda la lettera citata alla nota 79, capitolo 3.

⁹ Ringrazio nuovamente Carlo Sisi che ha generosamente condiviso i suoi ricordi e le sue riflessioni su questo argomento.

¹⁰ Su tutti, HASKELL 2000.

Bibliografia

ACANFORA 1989

E. Acanfora, *Sigismondo Coccapani disegnatore e trattatista*, «Paragone», 477, 1989, pp. 71-99.

ACANFORA 1994

E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Firenze 1994.

ACANFORA 2017

E. Acanfora, *Sigismondo Coccapani: ricomposizione del catalogo*, Firenze 2017.

ACTON 1932

H. Acton, *The last Medici*, London 1932.

AMICO 2010

F. Amico, *Firenze 1922: dal Seicento al contemporaneo*, in A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini (a cura di), *Novecento sedotto*, Firenze 2010, pp. 57-68.

ASCHENGREEN PIACENTI 1967

C. Aschengreen Piacenti (a cura di), *Il Museo degli Argenti a Firenze*, Firenze 1967.

ASCHENGREEN PIACENTI 1979

C. Aschengreen Piacenti (a cura di), *Curiosità di una reggia: vicende della guardaroba di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, gennaio-settembre 1979), Firenze 1979.

AVERY 1970

C. Avery, *Florentine Renaissance sculpture*, London 1970.

AVERY 1973

C. Avery, *Medici and Stuart: a grand ducal gift of "Giovanni Bologna" bronzes for Henry Prince of Wales (1612)*, «The Burlington Magazine», 115, 1973, pp. 493-507.

AVERY 1975

C. Avery (a cura di), *Florentine Baroque Bronzes and Other Objects of Art*, catalogo della mostra (Toronto, gennaio 1975), Toronto 1975.

AVERY 1998

C. Avery (a cura di), *Giambologna: Sculpture by the Master and His Followers from the Collection of Michael Hall, Esq.*, catalogo della mostra (New York, 6 marzo-4 aprile 1998), New York 1998.

AVERY 2011

C. Avery, *Francesco Fanelli King Charles I: a unique bronze statuette*, Pesaro 2011.

AVERY – LEITHE-JASPER – RADCLIFFE 1978

C. Avery, M. Leithe-Jasper, A. Radcliffe (a cura di), *Giambologna 1529-1608: ein Wendepunkt der europäischen Plastik*, catalogo della mostra (Edimburgo, 19 agosto-10 settembre 1978; Londra, 05 ottobre-16 novembre 1978; Vienna, 02 dicembre 1978-28 gennaio 1979), Wien 1978.

BACCI 1954

M. Bacci, *Qualche opera del Ligozzzi*, «Paragone», V, 57, 1954, pp. 52-53.

BACCHI – MATTEDI 2022

A. Bacchi, L. Mattedi, *Italian Paintings: Federico Zeri e il Metropolitan Museum (1948-1988)*, Bologna 2022.

BALDASSARI 2002

F. Baldassari, *Giovan Domenico Ferretti*, Milano 2002.

BALDASSARI 2004

F. Baldassari, *La collezione Piero ed Elena Bigongiari: il Seicento fiorentino tra "favola" e dramma*, Milano 2004.

BALDASSARI 2015

F. Baldassari, *Carlo Dolci: complete catalogue of the paintings*, Firenze 2015.

BALDASSARI 2024

F. Baldassari, *Cecco Bravo*, Todi 2024.

BAROQUE PAINTINGS 1963

Baroque paintings from the collection of Walter P. Chrysler jr., catalogo della mostra (Bowdoin (ME), 15 marzo-28 aprile 1963), Bowdoin (ME) 1963.

BIGONGIARI 1982

P. Bigongiari, *Il Seicento fiorentino tra Galileo e il "recitar cantando"*, Firenze 1982.

BIGONGIARI – GREGORI 1986

P. Bigongiari, M. Gregori (a cura di), *Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), Firenze 1986.

BLANKERT 1975

A. Blankert, *Johannes Vermeer van Delft: 1632-1675*, Utrecht 1975.

BLANKERT 1978

A. Blankert, *Vermeer of Delft: complete edition of the paintings*, Oxford 1978.

BODE 1907

W. Bode, *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlin 1907.

BOLPAGNI – PATTI 2020

P. Bolpagni, M. Patti (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte in Italia tra le due guerre. Nuove ricerche intorno e a partire dalla mostra del 1967 Arte moderna in Italia*, Lucca 2020.

BOREAN 2019

L. Borean, "Un secolo difficile". *Rodolfo Pallucchini e la mostra sulla pittura del Seicento a Venezia (Ca' Pesaro, 1959)*, in C. Lorenzini (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Udine 2019, pp. 297-308.

BRIGANTI 1950a

G. Briganti, *Barocco, strana parola*, «Paragone», I, 1, 1950, pp. 19-24.

BRIGANTI 1950b

G. Briganti, *Barock in Uniform*, «Paragone», I, 3, 1950, pp. 6-14.

BRIGANTI 1950c

G. Briganti, *Appunti su Giovanni da San Giovanni*, «Paragone», I, 7, 1950, pp. 52-57.

BRIGANTI 1951

G. Briganti, *Milleseicentotrenta ossia il Barocco*, «Paragone», II, 13, 1951, pp. 8-17.

BRIGANTI 1953

G. Briganti, *La "Burla del Piovano Arlotto" di Giovanni da San Giovanni*, «Paragone», IV, 39, 1953, pp. 46-49.

BRIGANTI 1960

G. Briganti, *L'occasione mancata di Andrea Comodi*, «Paragone», XI, 123, 1960, pp. 33-37.

BRIGANTI 1961

G. Briganti, *Pietro da Cortona dalla volta Barberini alla Sala della Stufa*, «Paragone», XII, 143, 1961, pp. 3-24.

BRIGANTI 1962

G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962.

BRIGANTI 1974

G. Briganti, *Gli ultimi Medici: il complesso di non essere magnifici*, «Bolaffi arte», V, 41, giugno 1974, pp. 24-29.

BROOK 2019

A. Brook, *Ferdinando Tacca's High Altar for Santo Stefano al Ponte and its Sculptural Decoration*, Firenze 2019.

BROOS 1998

B. Broos, *Vermeer: malice and misconception*, «Studies in the History of Art», 55, 1998 (Symposium Papers 33: Vermeer Studies), pp. 18-33.

BYE 1961

A. E. Bye, *The Lea Collection*, «Bulletin of the Pennsylvania Museum», XXI, 103, 1926, pp. 156-160.

CANTELLI 1969

G. Cantelli (a cura di), *Disegni di Francesco Furini*, catalogo della mostra (Firenze, 1969), introduzione di Piero Bigongiari, Firenze 1969.

CANTELLI 1974

G. Cantelli, *Per Simone Pignoni*, «Antichità viva», XIII, 2, 1974, pp. 18-31.

CANTELLI 1983

G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole 1983.

CANTELLI 2010

G. Cantelli, *Francesco Furini e i furiniani*, Pontedera 2010.

CARABELLESE 2024

B. Carabellese, *La cappella di San Giovanni Battista: uno scrigno per cinque secoli d'arte a Siena*, «Bullettino senese di storia patria», 130, 2024, pp. 99-130.

CARANDENTE 1972

G. Carandente (a cura di), *Mostra di Henry Moore*, catalogo della mostra (Firenze, 20 maggio-30 settembre 1972), Firenze 1972.

CAROTTI 2020

L. Carotti, *Del disegno e dell'architettura: il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti. Analisi critica delle mostre di Wright, Le Corbusier e Aalto a Palazzo Strozzi*, Lucca 2020.

CHIARINI 1973a

M. Chiarini, *Pandolfo Reschi in Toscana*, «Pantheon», 31, 1973, pp. 154-161.

CHIARINI 1973b

M. Chiarini, *La data della "S. Margherita da Cortona" di G. M. Crespi*, «Arte illustrata», 6, 1973, pp. 385-386.

CHIARINI 2013

M. Chiarini, *Il "mezzanino delle meraviglie" e la collezione di bozzetti del Gran Principe Ferdinando a Palazzo Pitti*, in R. Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663 - 1713): collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno-3 novembre 2013), Firenze 2013, pp. 82-91.

CHIARINI – CUMMINGS 1974

M. Chiarini, F. Cummings (a cura di), *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze (1670-1743)*, catalogo della mostra (Detroit, 27 marzo-2 giugno; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974), Firenze 1974.

CHELAZZI DINI 1963

G. Chelazzi Dini, *Aggiunte e precisazioni al Cigoli e alla sua cerchia*, «Paragone», XIV, 167, 1963, pp. 51-65.

CHRISTIANSEN 2005

K. Christiansen, *Going for Baroque: bringing 17th-Century Masters to the MET*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 62, 23, 2005, pp. 3-48.

CHRISTIE'S 1899

Catalogue of a choice collection of pictures, antiquities, works of art of the Middle Ages and Renaissance from the collection of Signor Stephano Bardini of Florence, Christie, Manson & Woods (London), 1899, 5-7 giugno 1899 (prima giornata).

CHRISTIE'S 2010

500 Years: Decorative Arts Europe Including Oriental Carpets and Including Sculpture from the Collection of Michael Hall, Christie's (New York), 11 giugno 2010.

CIVILTÀ DEL '700 A NAPOLI 1979-1980

Civiltà del '700 a Napoli: 1734-1799, catalogo della mostra (Napoli, 1979-1980), Firenze 1979-1980.

COLLARETA 2018

M. Collareta, *Ulrich Middeldorf (1901-1983): curiosità e "connoisseurship"*, in F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova (a cura di), *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, Milano 2018, pp. 466-471.

CRINÒ 1957

A. M. Crinò, *The Relations between Samuel Cooper and the Court of Cosmo III*, «The Burlington Magazine», 99, 646, 1957, pp. 16-19, 21.

CRISTOFANI 1979

M. Cristofani, *Curiosità di una reggia: Vicende della guardaroba di Palazzo Pitti, Firenze, Palazzo Pitti, Gennaio-Settembre 1979*, «Prospettiva», 17, 1979, p. 88.

CUMMINGS 1965

F. Cummings (a cura di), *Art in Italy 1600-1700*, catalogo della mostra (Detroit, 6 aprile-9 maggio 1965), introduzione di R. Wittkower, New York 1965.

CUMMINGS 1974

F. Cummings, *Report of the Director*, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 53, 2, 1974, pp. 51-52.

DARR – BARNET – BOSTRÖM – AVERY 2002

A. P. Darr, P. Barnet, A. Boström, C. Avery, *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, London 2002.

DEBONO 2019

S. Debono, «L'immenso Seicento»: *The 1922 Florence exhibition of Italian Seicento art and the politics of Caravaggio studies*, «Revista de História da Arte», 14, 2019, pp. 177-185.

DEL BRAVO 1961

C. Del Bravo, *Per Jacopo Vignali*, «Paragone», XII, 135, 1961, pp. 28-42.

DEL BRAVO 1963

C. Del Bravo, *Carlo Dolci, devoto del naturale*, «Paragone», XIV, 163, 1963, pp. 32-41.

DRAWINGS FROM TUSCANY 1961

Drawings from Tuscany and Umbria 1350-1700, catalogo della mostra (Oakland, 1961), Berkeley 1961.

DUVEEN PICTURES 1941

Duven pictures in public collections of America; a catalogue raisonné with three hundred illustrations of paintings by the great masters, which have passed through the House of Duveen, New York 1941.

DUVEEN SCULPTURES 1944

Duven sculptures in public collections of America: a catalogue raisonné with illustrations of Italian renaissance sculptures by the great masters, which have passed through the House of Duveen, New York 1944.

ECKHARDT 1967

F. Eckhardt (a cura di), *Mother and Child*, catalogo della mostra (Winnipeg, 14 maggio-13 agosto 1967), Winnipeg 1967.

ENGASS 1973

R. Engass, *Caravaggio and his followers*, «The Art Bulletin», 55, 3, 1973, pp. 460-462.

EWALD 1960

G. Ewald, *Hitherto Unknown Works by Cecco Bravo*, «The Burlington Magazine», 102, 689, 1960, pp. 343-352.

EWALD 1965

G. Ewald, *Studien zur florentiner Barockmalerei*, «Pantheon», 13, 5, 1965, pp. 302-318.

EXHIBITION OF ITALIAN PAINTING 1930

Exhibition of Italian Painting of the Sei- and Settecento, catalogo della mostra (Hartford, 22 gennaio-5 febbraio 1930), Hartford 1930.

FAHY 1971a

E. Fahy, *Florentine Paintings in the Metropolitan Museum: an Exhibition and a Catalogue*, "Metropolitan Museum of Art Bulletin", 29, 1971, pp. 431-443.

FAHY 1971b

E. Fahy, *Letter from New York: Florentine Paintings at the Metropolitan*, «Apollo», 114, 1971, pp. 150-153.

FAHY 2020

E. Fahy, *Studi sulla pittura toscana del Rinascimento*, A. De Marchi, E. Stumpo (a cura di), Bologna-Roma 2020.

FAILLA 2023

M. B. Failla, *All'indietro e sui tacchi a spillo: Sandra Pinto a Torino: un sistema museale restaurato*, in E. Carrara, P. Dragoni (a cura di), *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, Macerata 2023, pp. 829-837.

FAILLA – QUAGLIAROLI 2025

M. B. Failla, S. Quagliaroli (a cura di), *Officina 1922: una mostra alle origini della fortuna del Barocco*, Genova 2025.

FANELLI 1661

F. Fanelli, *Varie Architetture di Francesco Fanelli fiorentino Scultore del Re della Gran Bretagna*, Parigi, Jacques Van Merle, 1661.

FARANDA 1986

F. Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986.

FARNETI 2008

F. Farneti, *Il quadraturismo in Palazzo Pitti da Cosimo II a Cosimo III de' Medici*, «Varia historia», 24, 40, 2008, pp. 369-386.

FELLOWS PLATT 1908

D. Fellows Platt, *Through Italy with car and camera*, New York-London 1908.

FELLOWS PLATT 2003

D. Fellows Platt, *Viaggio di un collezionista in Italia con l'automobile e la macchina fotografica*, Bologna 2003.

FRANCESCHINI 2024

C. Franceschini, *Rileggere Ugo Procacci*, in U. Procacci, *Tra Giotto e Vasari: saggi di storia dell'arte*, Roma 2024, pp. 7-30.

FREDERICKSEN 1976

B. Fredericksen, *The Four Evangelists by Carlo Dolci*, «The J. Paul Getty Museum Journal», 3, 1976, pp. 67-74.

FINE 1989

S. Fine, *Violence in the Model City: The Cavanagh Administration, Race Relations, and the Detroit Riot of 1967*, Ann Arbor 1989.

GILBERT 1961

C. Gilbert (a cura di), *Baroque Painters of Naples*, catalogo della mostra (Sarasota, 4 marzo-4aprile 1961), Sarasota 1961.

GINORI LISCI 1963

L. Ginori Lisci, *La porcellana di Doccia*, Milano 1963.

GINORI LISCI 1971

L. Ginori Lisci, *Palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze 1971.

GIURESCU HELLER 2002

E. Giurescu Heller (a cura di), *Icons or Portraits? Images of Jesus and Mary from the Collection of Michael Hall*, catalogo della mostra (New York, 26 luglio-15 novembre 2002), New York 2002.

GOLDBERG 2017

E. Goldberg, *Looking at Carlo Dolci*, in E. Straussman-Pflanzer, F. Baldassari (a cura di), *Carlo Dolci: the Medici's painter and 17th-century Florence*, catalogo della mostra (Wellesley, 10 febbraio-9 luglio 2017; Durham, 24 agosto 2017-14 gennaio 2018), New Haven-London 2017, pp. 28-41.

GRABSKI 1991

Józef Grabski (a cura di), *Jan Vermeer van Delft (1632-1675). Saint Práxedes: an Exhibition of a Painting from the Collection of Barbara Piasecka Johnson*, catalogo della mostra (Cracovia, maggio-settembre 1991), Wien 1991.

GREAT MASTER DRAWINGS 1959

Great master drawings of seven centuries. A benefit exhibition of Columbia University for the Scholarship Fund of the Department of Fine Arts and Archaeology, held at M. Knoedler and Company, catalogo della mostra (New York, 18 ottobre-7 novembre 1959), New York 1959.

GREGORI 1962

M. Gregori, *Avant-propos sulla pittura fiorentina del Seicento*, «Paragone», XIII, 145, 1962, pp. 21-40.

GREGORI 1964

M. Gregori, *Arte fiorentina tra 'maniera' e 'barocco'*, «Paragone», XV, 169, 1964, pp. 11-23.

GREGORI 1965

M. Gregori (a cura di), *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, ottobre 1965), Firenze 1965.

HARTOP 2001

C. Hartop, *The Alan and Simone Hartman collection of English silver at the Museum of Fine Arts, Boston*, «Apollo», 154, 2001, pp. 22-23.

HASKELL 1971 (1963)

F. Haskell, *Patrons and Painters. a Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York 1971 (1963).

HASKELL 2000

F. Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven-London 2000.

HEIL 1930

W. Heil, *An Italian Equestrian Statuette*, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 11, 4, 1930, pp. 46-47.

HEIM 1966

Italian paintings & sculptures of the 17th and 18th centuries: summer exhibition, catalogo della mostra (Londra, Heim Londra, 7 giugno-31 agosto 1966), London 1966.

HEIM 1971

Fourteen important neapolitan paintings: summer exhibition, catalogo della mostra (Londra, Heim Gallery, 13 maggio-28 agosto 1971), London 1971.

HEIM 1973

Paintings and Sculptures of the Italian Baroque: summer exhibition, catalogo della mostra (Londra, Heim Gallery, 30 maggio-21 settembre 1973), London 1973.

HEIM – MALLET 1965

Jules Dalou (1838-1902), catalogo della mostra (Parigi, Galerie Heim, 20 marzo-15 aprile 1965), exposition org. avec le concours de la Galerie Mallett, London 1965.

HIBBARD 1972

H. Hibbard, *Rudolf Wittkower*, «The Burlington Magazine», 114, 828, 1972, pp. 173-177.

HIBBARD – LEWINE 1965

H. Hibbard, M. Lewine, *Seicento at Detroit*, «The Burlington Magazine», 107, 748, 1965, pp. 370-373.

HINDMAN 2021

Palm Beach Collections, Featuring the Michael Hall Collection, Hindman (Palm Beach), 7 aprile 2021.

HOVING 1969

T. P. F. Hoving, *Report of the Director*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 28, 2, 1969, pp. 39-52.

HUMPHRIS 2013

C. Humphris, *The eye of a connoisseur: Robert H. Smith as a collector of Renaissance bronzes*, in P. Motture, E. Jones, D. Zikos (a cura di), *Carvings, casts and collectors: the art of Renaissance sculpture. Atti del convegno*, Londra, 12-13 novembre 2010, London 2013, pp. 2-15.

HUNT STOLBACH 1984

M. Hunt Stolbach (a cura di), *Inaugural exhibition: Master paintings, drawings and sculpture*, catalogo della mostra (New York, novembre-dicembre 1984), New York 1984.

ITALIAN DRAWINGS 1960

Italian Drawings. Masterpieces of five Centuries, catalogo della mostra (Washington, Chicago, Boston, New York, 1960-1961), organizzata dal Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Washington 1960.

ITALIAN RENAISSANCE AND BAROQUE BRONZES 2022

D. Allen, L. Borsch, J. D. Draper, J. Fraiman, R. E. Stone (a cura di), *Italian Renaissance and Baroque Bronzes in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2022.

IVANOFF 1958/59

N. Ivanoff, *Sebastiano Mazzoni*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 2, 1958/59, pp. 209-279.

JOHNSTON 1999

W. R. Johnston, *William and Henry Walters, the Reticent Collectors*, Baltimore 1999.

JUSTI 1883

C. Justi, *Die Reiterstatue Philip IV von Pietro Tacca*, «Zeitschrift für bildende Kunst», 17, 1883, pp. 305-315.

JUSTI 1908

C. Justi, *Drei Jahrhunderte Spanischen Kunstlebens*, Berlin 1908.

KAGAN 2021

R. L. Kagan, *The nineteenth-century Philadelphia collectors: Isaac Lea and Henry Charles Lea*, in E. Quodbach (a cura di), *What's mine is yours: private collectors and public patronage in the United States: essays in honor of Inge Reist*, New York 2021, pp. 62-103.

KASTNER 2000

V. Kastner, *Hearst Castle: The Biography of a Country House*, New York 2000.

KIMBALL 1926

F. Kimball, *The Baroque and the Primitives: The Lea Collection*, «Bulletin of the Pennsylvania Museum», 21, 103, 1926, pp. 160-162.

KITSON 1969

M. Kitson, *Florentine Baroque Art in New York*, «The Burlington Magazine», 111, 795, 1969, pp. 409-410.

KOPPER 1991

P. Kopper, *America's National Gallery of Art: A Gift to the Nation*, New York 1991.

KOSSOWSKA 1993

S. Kossowska, *Rozmowa z dr. Andrzejem Ciechanowieckim*, «Kultura», 12, 555, 1993, pp. 77-90.

KRAHN 1995

V. Krahn (a cura di), *Von allen Seiten schön: Bronzen der Renaissance und des Barock: Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag*, catalogo della mostra (Berlino, 31 ottobre 1995- 28 gennaio 1996), Heidelberg 1995.

KRAMER 1974

H. Kramer, *Restoring a Lost Magnificence*, «The New York Times», 7 aprile 1974, p. 25.

LANKHEIT 1956

K. Lankheit, *Florentiner Bronze-Arbeiten für Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz*, «Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst», 7, 1956, pp. 185-210.

LANKHEIT 1956/57

K. Lankheit, *Two Bronzes by Massimiliano Soldani Benzi*, «The Journal of the Walters Art Gallery», 19/20, 1956/1957, pp. 8-17.

LANKHEIT 1962

K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici: 1670-1743*, München 1962.

LANKHEIT 1976a

K. Lankheit (a cura di), *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter der letzten Medici*, München 1976.

LANKHEIT 1976b

K. Lankheit, *Il tardo barocco fiorentino. Problemi e prospettive*, in K. Lankheit (a cura di), *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter der letzten Medici*, München 1976, pp. 9-13.

LANKHEIT 1982

K. Lankheit, *Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia: ein Dokument italienischer Barockplastik*, München 1982.

LANZI 1795/96

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, Remondini, 1795-1796.

LA SCULTURA 1994

La scultura. Studi in onore di Andrew S. Ciechanowiecki, «Antologia di belle arti», 48-51, 1994.

LATTUADA – SCAVIZZI – ZUCCHI 2023

R. Lattuada, G. Scavizzi, V. Zucchi (a cura di), *Luca Giordano: maestro barocco a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 30 marzo-5 settembre 2023), Roma 2023.

LEE 1950

S. E. Lee, *Two baroque bronzes in the Seattle Art Museum*, «The Art Quarterly», 13, 3, 1950, pp. 260-261.

LEE 1972

S. E. Lee, *Annual Report for 1971*, «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 59, 6, 1972, pp. 147-148.

LEE 2010

G. T. Lee, *In Memoriam: Edmund 'Ted' Pennington Pillsbury: 1943-2010, B.A. 1965*, «Yale University Art Gallery Bulletin», 2010, pp. 24-25.

LEITHE-JASPER – WENGRAF 2004

M. Leithe-Jasper, P. Wengraf (a cura di), *European Bronzes from the Quentin Collection*, catalogo della mostra (New York, 28 settembre 2004-2 gennaio 2005), New York 2004.

LEONARDI 2022

A. Leonardi, *Firenze 1911-1922: la pittura italiana del Sei e Settecento in mostra*, Firenze 2022.

LEVENSON 2020

J. Levenson, *In memory of Michael Hall, a committed connoisseur and an unforgettable character*, «Apollo Magazine», 16 giugno 2020.

LIEDTKE 2001

W. Liedtke (a cura di), *Vermeer and the Delft School*, catalogo della mostra (New York, 8 marzo-27 maggio 2001), New Haven-London 2001.

LOIRE 2015

S. Loire, *Les collections de peinture baroque aux États-Unis: un point de vue européen*, in A. Ottani Cavina, K. Christiansen (a cura di), *Aux origines d'un goût: La peinture baroque aux États-Unis*, Paris 2015, pp. 21-34.

LONDRA 1961

Italian bronze statuettes: an exhibition organized by The Arts Council of Great Britain with the Italian Ministry of Education and The Rijksmuseum, Amsterdam, catalogo della mostra (Londra, 27 luglio-15 ottobre 1961), London 1961.

LONGHI 1943

R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, «Proporzioni», I, 1943, pp. 5-63.

LONGHI 1957

R. Longhi, *Una traccia per Filippo Napoletano*, «Paragone», VIII, 95, 1957, pp. 33-62.

LONGHI 1961

R. Longhi, *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca del 1922*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze, I, 1961, pp. 493-512.

MALLETT 1963

Sculptures in terracotta: small terracottas & bozzetti of five centuries, catalogo della mostra (Londra, Mallett at Bourdon House, 22 ottobre-9 novembre 1963), London 1963.

MALLETT 1964

Sculptures by Jules Dalou (1838-1902), catalogo della mostra (Londra, Mallett at Bourdon House, 28 aprile-9 maggio 1964), London 1964.

MANGANARO 2014

V. Manganaro, *Dionisio Mazzuoli da scalpellino ad architetto e il restauro in stile "gotico" della facciata meridionale del Duomo di Siena (con un'aggiunta al catalogo di Nicola Pisano)*, «Prospettiva», 153/154, 2014 (2015), pp. 95-116.

MANNING 1962a

R. e B. Manning (a cura di), *Genoese Masters, Cambiaso to Magnasco 1550-1750*, catalogo della mostra (Dayton, 19 ottobre-2 dicembre 1962), Dayton 1962.

MANNING 1962B

R. Manning (a cura di), *A loan exhibition of Neapolitan masters of the seventeenth and eighteenth centuries*, catalogo della mostra (New York, 31 ottobre-15 dicembre 1962), New York 1962.

MANNING 1963

R. Manning (a cura di), *A loan exhibition of Venetian paintings of the sixteenth century*, catalogo della mostra (New York, 30 ottobre-15 dicembre 1963), New York 1963.

MARANDEL 2017

J. P. Marandel, *Dealing and Scholarship. The Heim Gallery, London, 1966-1995*, in E. Peters Bowron (a cura di), *Buying Baroque: Italian Seventeenth-Century Paintings come to America*, University Park (Penn.), 2017 pp. 78-91.

MARANGONI 1922/23

M. Marangoni, *Note sul Caravaggio alla Mostra del Sei e Settecento*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 16, 1922/1923, pp. 217-229.

MARTINI 1959

A. Martini, *Un singolare dipinto del Passignano*, «Paragone», X, 109, 1959, pp. 55-58.

MASCOLO 2017

M. Mascolo, *“Un occhio finissimo”: Wilhelm R. Valentiner (1880-1958) storico dell'arte tra Germania e Stati Uniti*, Roma 2017.

MASCOLO 2018

M. Mascolo, *Wilhelm Reinhold Valentiner (1880-1958): “connoisseurship”, collezionismo e museografia*, in F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova (a cura di), *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, Milano 2018, pp. 273-286.

MASETTI 1958

A. R. Masetti, *Francesco Montelatici, detto Cecco Bravo*, tesi di laurea, relatore C. L. Ragghianti, Università di Pisa, a.a. 1957/1958.

MASETTI 1962

A. R. Masetti, *Cecco Bravo, pittore toscano del Seicento*, Venezia 1962.

MASETTI 1962b

A. R. Masetti, *Il Casino Mediceo e la pittura fiorentina del Seicento*, «Critica d'arte», 50, 1962, pp. 1-27; 53/54, 1962, pp. 53-54, 77-109.

MASON PERKINS 1911

F. Mason Perkins, *Dipinti italiani nella raccolta Platt*, «Rassegna d'arte», 11, 1911, pp. 1-6, 145-149.

MASTERS OF THE LOADED BRUSH 1967

Masters of the Loaded Brush. Oil Sketches from Rubens to Tiepolo, catalogo della mostra (New York, 4-29 aprile 1967), con saggio introduttivo di R. Wittkower, New York 1967.

MAZOFF 2010

S. Mazoff, *Henry Walters and Bernard Berenson: Collector & Connoisseur*, Baltimore 2010.

MAZZA 2012

A. Mazza (a cura di), *Quadri di un'esposizione. Pittura barocca nella collezione Francesco Molinari Pradelli*, catalogo della mostra (Bologna, 21 giugno-7 ottobre 2012), Bologna 2012.

MAZZOCCA 1975

F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classi di Lettere e Filosofia», 5, 2, 1975, pp. 837-901.

MCCORQUODALE 1976

C. McCorquodale, *Some Paintings and Drawings by Carlo Dolci in British Collections*, in K. Lankheit (a cura di), *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter der letzten Medici*, München 1976, pp. 313-320.

MCPHEE 1968

J. McPhee, *A roomful of Hovings and other profiles*, New York 1968.

MELONI TRKULJA 1984

S. Meloni Trkulja, "Monsù Riviera", in F. Porzio, M. Natale (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, II, pp. 771-786.

MET 1969

Exhibitions. A chronological list of the year's exhibitions with opening and closing dates, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 28, 2, 1969, pp. 99-101.

MET 1971

Florentine Paintings in the Metropolitan Museum, catalogo della mostra (New York, 15 giugno-15 agosto 1971), New York 1971.

MIDDELDORF – GOETZ 1944

U. Middeldorf, O. Goetz, *Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection*, Chicago 1944.

MILLER 1956

D. Miller, *L'opera di M. A. Franceschini nel duomo di Piacenza*, «Bollettino d'arte», 41, 1956, pp. 318-325.

MILLER 1959

D. Miller, *Seventeenth-century Emilian paintings at Bologna*, «The Burlington Magazine», 101, 1959, pp. 206-212.

MILLER 1960

D. Miller, *An early series of decorations by Franceschini in the Palazzo Monti, Bologna*, «The Burlington Magazine», 102, 1960, pp. 32-35.

MILLER 1963

D. Miller, *The Gallery of Aeneid in the Palazzo Bonaccorsi at Macerata*, «Arte antica e moderna», 6, 1963, pp. 153-148.

MONTAGU 1963

J. Montagu, *Bronzes*, New York 1963.

MONTAGU 1966/67

J. Montagu, *A Flagellation group: Algardi or Du Quesnoy?*, «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», 38/39, 1966/67, pp. 153-193.

MONTAGU 1969

J. Montagu, *Europäische Bronzestatuetten 15.-18. Jahrhundert by Hans R. Weihrauch*, «The Burlington Magazine», 111, 795, 1969, pp. 393-394.

MONTAGU 1970

J. Montagu, *Alessandro Algardi's altar of S. Nicola da Tolentino and some related models*, «The Burlington Magazine», 112, 1970, pp. 282-291.

MONTAGU 1971

J. Montagu, *Un dono del Cardinale Francesco Barberini al re di Spagna*, «Arte illustrata», 4, 1971, pp. 42-51.

MONTAGU 1972

J. Montagu, *Le Baptême du Christ d'Alessandro Algardi*, «Revue de l'art», 15, 1972, pp. 64-78.

MONTAGU 1975

J. Montagu, *Antonio Montauti's Return of the Prodigal Son*, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 54, 1, 1975, pp. 14-23.

MONTAGU 1976

J. Montagu, *The bronze group made for the Electress Palatine*, in K. Lankheit (a cura di), *Kunst des Barock in der Toskana: Studien zur Kunst unter der letzten Medici*, München 1976, pp. 126-136.

MONTAGU 1983

J. Montagu, *Lankheit, Klaus: Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia: ein Dokument italienischer Barockplastik*. – München: Bruckmann, 1982, «The Burlington Magazine», 125, 1983, pp. 757-759.

MONTAGU 1985

J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven 1985.

MONTAGU 1989

J. Montagu, *Roman baroque sculpture: the industry of art*, New Haven 1989.

MONTAGU 1996

J. Montagu, *Gold, silver and bronze: metal sculpture of the Roman baroque*, New Haven 1996.

MONTAGU 2016.

J. Montagu, *Andrew Stanislaus [Andrzej Stanisław] Ciechanowiecki (1924-2015)*, «The Burlington Magazine», 158, 1356, 2016, p. 204.

MONTANARI 2012

T. Montanari, *Il Barocco*, Torino 2012.

MONTANARI – ZIKOS 2017

T. Montanari, D. Zikos (a cura di), *La fabbrica della bellezza. La Manifattura Ginori e il suo popolo di statue*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 18 maggio-1 ottobre 2017), Firenze 2017.

MUCCIANTE – POLICICCHIO – STILLITANO 2019

F. Mucciante, G. Policicchio, M. Stillitano, *La mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento: rilettura e riscoperta di uno stile: il Barocco*, in C. Giometti (a cura di), *Mostre a Firenze 1911-1942: nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, Pisa 2019, pp. 41-56.

MURARO 1960

M. Muraro, *Cosimo de' Noferi, ignoto fiorentino*, «Rivista d'arte», 35, 1960, pp. 71-97.

NICOLSON 1966

B. Nicolson, *Current and forthcoming Exhibitions*, «The Burlington Magazine», 108, 760, 1966, p. 383.

NICOLSON 1972

B. Nicolson, *Caravaggesques at Cleveland*, «The Burlington Magazine», 114, 827, 1972, pp. 112-117.

NISSMAN 1969

J. Nissman (a cura di), *Florentine baroque art from American collections*, catalogo della mostra (New York, 6 aprile-15 giugno 1969), introduzione di H. Hibbard, New York 1969.

NISSMAN 1979

J. Nissman, *Domenico Cresti (Il Passignano), 1559-1638: a Tuscan painter in Florence and Rome*, tesi di dottorato, Columbia University, a.a. 1978/1979.

OJETTI – DAMI – TARCHIANI 1924

U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Milano-Roma 1924.

OLIVER 1999

M. Oliver, *Spencer A. Samuels; Noted Art Dealer*, «Los Angeles Times», 5 febbraio 1999, consultabile al link: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-feb-05-mn-5140-story.html>.

PAMPALONI 1989

G. Pampaloni, *Ricordi di deputati: Leonardo Ginori Lisci*, «Archivio storico italiano», 147, 4, 1989, pp. 901-905.

PAVESI 2015

M. Pavesi, *Una Fuga in Egitto di Ambrogio Figino*, «Paragone», LXVI, 785, 2015, pp. 36-45.

PAOLOZZI STROZZI – ZIKOS 2006

B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), *Giambologna gli dei, gli eroi: genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze, 2 marzo-15 giugno 2006), Firenze 2006.

PAPI 1989

G. Papi, *Francesco Lupicini*, in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, 1989, II, pp. 793-794.

PECK 2010

W. H. Peck, *An Illusive Image of A Bird-Like Deity, Mythical or Real?*, in *The 61st Annual Meeting of the American Research Center in Egypt*, San Antonio (Texas) 2010, pp. 74-75.

PÉREZ D'ORS 2017

P. Pérez d'Ors, *Baroque in the Caribbean. Luis A. Ferré and the Museo de Arte de Ponce*, in E. Peters Bowron (a cura di), *Buying Baroque: Italian Seventeenth-Century Paintings come to America*, University Park (Penn.) 2017, pp. 66-77.

PETERS BOWRON 1994

E. Peters Bowron, *The Kress Brothers and their 'Bucolic Pictures': the Creation of an Italian Baroque Collection*, in C. Ishikawa (a cura di), *A Gift to America: Masterpieces of European Painting from the Samuel H Kress Collection*, catalogo della mostra (Raleigh, Huston, Seattle, 1994), New York 1994, pp. 41-61.

PETRIOLI TOFANI 1974

A. M. Petrioli Tofani (a cura di), *Acquisizioni 1944-1974: Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, 1974), introduzione di A. Forlani Tempesti, Firenze 1974.

PILLSBURY 1967A

E. P. Pillsbury, *Jacopo Zucchi: New Paintings and Drawings*, London 1967.

PILLSBURY 1967b

E. P. Pillsbury, *Drawings by Vasari and Vincenzo Borghini for the Apparato in Florence in 1565*, «Master Drawings», 5, 1967, pp. 281-283.

PILLSBURY 1971

E. P. Pillsbury (a cura di), *Florence and the Arts. Five Centuries of Patronage*, catalogo della mostra (Cleveland, 1971), Cleveland 1971.

PILLSBURY 1973

E. P. Pillsbury, *Jacopo Zucchi: His Life and Work*, tesi di dottorato, Courtauld Institute of Art, London, a.a. 1972/1973.

PILLSBURY 1974a

E. P. Pillsbury, *Drawings by Jacopo Zucchi*, «Master Drawings», 12, 1974, pp. 3-33.

PILLSBURY 1974b

E. P. Pillsbury, *Two drawings by Federico Zuccaro Done in Venice*, «Yale University Art Gallery Bulletin», 35, 1974, pp. 8-13.

PINTO 1972a

S. Pinto (a cura di), *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale: collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi*, Firenze 1972.

PINTO 1972b

S. Pinto, *La mostra "Sfortuna dell'Accademia": avvio al riordinamento della Galleria d'Arte Moderna in Palazzo Pitti*, «Musei e gallerie d'Italia», 17, 47, 1972, pp. 11-20.

PINTO 1975

S. Pinto, *La Galleria d'Arte Moderna*, «Atti della Società Leonardo da Vinci», 6, 1974/75 (1975), pp. 33-49.

PINTO 2024

G. Pinto, *Ugo Procacci, storico della Firenze del primo Rinascimento*, in U. Procacci, *Tra Giotto e Vasari: saggi di storia dell'arte*, Roma 2024, pp. 31-36.

PITTURA DEL SEICENTO A VENEZIA 1959

La pittura del Seicento a Venezia, catalogo della mostra (Venezia, 27 giugno-25 ottobre 1959), Venezia 1959.

PLANISCIG 1923

L. Planiscig, *Sammlung Camillo Castiglioni: Bronzestatuetten und Geräte*, Wien 1923.

PLANISCIG 1936

L. Planiscig, *Bozzetti und Modelletti der Spätrenaissance und des Barock. Kunsthistorisches Museum, Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe*, Wien 1936.

POPE-HENNESSY 1953

J. Pope-Hennessy, *Some Bronze Statuettes by Francesco Fanelli*, «The Burlington Magazine», 95, 602, 1953, pp. 156-162.

PRATESI 1993

G. Pratesi (a cura di), *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, Torino 1993.

PROCTER 2007

B. Procter, *William Randolph Hearst: The Later Years, 1911-1951*, New York 2007.

RADCLIFFE 1976

A. Radcliffe, *Ferdinando Tacca, The Missing Link in Florentine Baroque Bronzes*, in K. Lankheit (a cura di), *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter der letzten Medici*, München 1976, pp. 14-23.

RADCLIFFE 1994

A. Radcliffe, *The Robert H. Smith Collection: Bronzes 1500-1650*, London 1994.

RADCLIFFE – PENNY 2004

A. Radcliffe, N. Penny (a cura di), *Art of the Renaissance bronze 1500-1650: The Robert H. Smith collection*, London 2004.

RISALITI 2021

S. Risaliti (a cura di), *Henry Moore in Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, 18 gennaio-30 maggio 2021), Firenze 2021.

ROSS 2000

B. T. Ross, *A Prime Teaching Collection at Princeton: The Platt and Mather Drawings*, «Master Drawings», 38, 3, 2000, pp. 303-310.

RUSK SHAPLEY 1973

F. Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress collection. Italian schools XVI-XVIII century*, London 1973.

SANGUINETI 2014

D. Sanguineti, *Francesco Finelli. considerazioni sull'attività genovese*, «Prospettiva», 153/154, 2014 (2015), pp. 158-180.

SCHMIDT – BELLESI – GENNAIOLI 2019

E. Schmidt, S. Bellesi, R. Gennaioli (a cura di), *Plasmato dal fuoco: la Scultura in Bronzo nella Firenze degli Ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze, 18 settembre 2019-12 gennaio 2020), Livorno 2019.

SEELY – COLLINS 2007

J. Seely, K. Collins, *Faces of Hearst Castle*, Hearst Castle Press 2007.

SELS 2023

G. Sels, *Le trésor de guerre des nazis: enquête sur le pillage d'art en Belgique*, Bruxelles 2023.

SERATI 2024

I. Sereati, *Wilhelm Suida (1877-1959) e la fortuna del Barocco negli Stati Uniti*, Torino 2024.

SIMONE 2024

M. Simone, *Ca' Pesaro 1959. La mostra sulla pittura del Seicento a Venezia*, Torino 2024.

SOTHEBY'S 2024

A Park Avenue Treasury: The Alan and Simone Hartman Collection, Sotheby's (New York), 17-18 giugno 2024.

SPEAR 1971

R. Spear (a cura di), *Caravaggio and his followers*, catalogo della mostra (Cleveland, 27 ottobre 1971-2 gennaio 1972), Cleveland 1971.

SPEAR 2017

R. Spear, *An Invisible Web. Art Historians Behind the Collecting of Italian Baroque Art*, in E. Peters Bowron (a cura di), *Buying Baroque: Italian Seventeenth-Century Paintings come to America*, University Park (Penn.) 2017, pp. 54-65.

SPINELLI 2003

R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini "architetto primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Firenze 2003.

SRICCHIA SANTORO 1953

F. Sricchia Santoro, *Giovanni Martinelli*, «Paragone», IV, 39, 1953, pp. 29-34.

STAMPFLE – BEAN 1967

F. Stampfle, J. Bean (a cura di), *Drawings from New York Collections II: the Seventeenth Century in Italy*, catalogo della mostra (New York, 23 febbraio-22 aprile 1967), New York 1967.

STRAUSSMAN-PFLANZER 2017

E. Straussman-Pflanzer, *A taste for Carlo Dolci on both sides of the Atlantic*, in E. Straussman-Pflanzer, F. Baldassari (a cura di), *The Medici's Painter: Carlo Dolci and 17th-century Florence*, catalogo della mostra (Wellesley, 10 febbraio-9 luglio 2017; Durham, 24 agosto 2017-14 gennaio 2018), New Haven-London 2017, pp. 73-83.

STRUHAL 2019

E. Struhal, *Resisting the Baroque in Seventeenth-Century Florence*, in J. M. Locker (a cura di), *Art and Reform in the Late Renaissance after Trent*, New York-London 2019, pp. 293-315.

SUIDA 1954

W. Suida, *Art of the Italian Renaissance from the Samuel H. Kress Collection at the Columbia Museum of Art*, Columbia (SC) 1954.

TIETZE-CONRAT 1914

E. Tietze-Conrat, *Permoser-Studien*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege», 8, 1914, pp. 1-10.

TIETZE-CONRAT 1917

E. Tietze-Conrat, *Die Bronzen derder fürstlich Liechtensteinschen Kunstkammer*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege», 9, 1917, pp. 16-108.

TIETZE-CONRAT 1918

E. Tietze-Conrat, *Beiträge zur Geschichte der italienischen Spätrenaissance- und Barockskulptur*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege», 12, 1918, pp. 44-75.

TZEUTSCHLER LURIE – TALBOT 1972

A. Tzeutschler Lurie, W. S. Talbot, *Annual Report for 1971. Paintings*, «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 59, 6, 1972, p. 157.

VALENTINER 1935

W. E. Valentiner, *An Equestrian Statuette of Philip IV of Spain*, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 15, 3, 1935, pp. 34-38.

VEGELIN VAN CLAERBERGEN 2006

E. Vegelin van Claerbergen (a cura di), *David Teniers and the theatre of painting*, catalogo della mostra (Londra, 19 ottobre 2006-21 gennaio 2007), London 2006.

VIGNON 2019

C. Vignon, *Duveen Brothers and the market for decorative arts, 1880-1940*, New York 2019.

VIRCH 1969

C. Virch, *Reports of the Departments. European Paintings*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 28, 2, 1969, pp. 71-73.

VIRCH 1970

C. Virch, *Reports of the Departments. European Paintings*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 29, 2, 1970, pp. 75-78.

VOLPE 1984

C. Volpe (a cura di), *La raccolta Molinari Pradelli. Dipinti del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Bologna, 26 maggio-29 agosto 1984), Firenze 1984.

VOSS 1910

H. Voss, *Die Falschen Spanier*, «Der Cicerone», 2, 1910, pp. 5-11.

WHEELOCK 1986

A. K. Wheelock Jr., *Saint Práxedes: New Light on the Early Career of Vermeer*, «Artibus et Historiae», 14, 1986, pp. 71-89.

WHEELOCK 1995

A. K. Wheelock Jr. (a cura di), *Johannes Vermeer*, catalogo della mostra (Washington, 12 novembre 1995-11 febbraio 1996; L'Aia, 1 marzo-2 giugno 1996), New Haven-London 1995.

WHEELOCK – LIEDTKE – BANDERA 2012

A. K. Wheelock, W. Liedtke, S. Bandera (a cura di), *Vermeer: il secolo d'oro dell'arte olandese*, catalogo della mostra (Roma, 27 settembre 2012-20 gennaio 2013), Milano 2012.

WALKER 1949

Paintings and Sculpture from the Kress Collection, introduzione di J. Walker, Washington 1949.

WEIHRAUCH 1967

H. R. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten 15-18. Jahrhundert*, Braunschweig 1967.

PAINTINGS AND SCULPTURES 1948

Paintings and Sculptures from the Widener Collection, Washington 1948.

WITTKOWER 1955

R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: sculptor of the Roman baroque*, London 1955.

WITTKOWER 1964

R. Wittkower, *The divine Michelangelo: the Florentine Academy's homage on his death in 1564*, London 1964.

WITTKOWER 1972

R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, con un saggio di L. Barroero, trad. it. di L. Monarca Nardini, M. V. Malvano, Torino 1972.

WITTKOWER 1982 (1958)

R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1700*, Harmondsworth (Middlesex), 1982 (1958).

WITTKOWER 1994

M. Wittkower, *Partnership and discovery: Margot and Rudolf Wittkower*, intervista di T. Barnett, Los Angeles 1994.

WITZTHUM 1961

W. Vitzthum, *Neapolitan Seicento Drawings in Florida*, «The Burlington Magazine», 103, 700, 1961, pp. 313-317.

WITZTHUM 1963a

W. Vitzthum, *Exhibitions of Italian Drawings*, 1962, «Master Drawings», 1, 1963, pp. 55-57.

WITZTHUM 1963b

W. Vitzthum, *Le dessin baroque à Naples*, «L'Oeil», 97, 1963, pp. 41-51, 88.

WITZTHUM 1966

W. Vitzthum (a cura di), *Disegni napoletani del Sei e del Settecento nel Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra (Napoli, 19 dicembre-19 febbraio 1967), Napoli 1966.

WITZTHUM 1971

W. Vitzthum, *Disegni inediti di Ribera*, «Arte illustrata», 4, 37-38, 1971, pp. 74-84.

WIXOM 1975

W. D. Wixom (a cura di), *Renaissance bronzes from Oiho Collections*, catalogo della mostra (Cleveland, 1975), Cleveland 1975.

WRIGHT 1976

C. Wright, *Vermeer*, London 1976.

WUNDER 2017

A. Wunder, *Innovation and Tradition at the Court of Philip IV of Spain (1621-1665): The Invention of the Golilla and the Guardainfante*, in E. Welch (a cura di), *Fashioning the Early Modern: Dress, Textiles and Innovation in Europe, 1500-1800*, Oxford 2017, pp. 111-133.

ZAFRAN 1994

E. Zafran, *A History of Italian Baroque Painting in America*, in R. P. Townsend (a cura di), *Botticelli to Tiepolo: three centuries of Italian painting from Bob Jones University*, catalogo della mostra (Tulsa, Omaha, New Orleans, Birmingham, Dayton, 1994-1995), Washington 1994, pp. 21-108.

ZERI 1952

F. Zeri, *Giovanni da San Giovanni: La 'Notte'*, «Paragone», III, 31, 1952, pp. 42-47.

ZERI 1971

F. Zeri, *Italian Paintings: a Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art: Florentine School*, con l'assistenza di E. E. Gardner, New York 1971.

ZEZZA 2018

A. Zezza, *Walter Vitzthum (1928-1971) e la scoperta del disegno meridionale*, in F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova (a cura di), *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, Milano 2018, pp. 412-422.

ZIKOS 2002

D. Zikos, *Giambologna's Land, House, and Workshops in Florence*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 46, 2002, pp. 357-408.

Immagini

FLORENTINE BAROQUE ART

from American Collections



Fig. 1. Copertina di *Florentine Baroque Art from American Collection*, catalogo della mostra del 1969 al Metropolitan Museum di New York.



Fig. 2. Ritratto fotografico di Howard Hibbard.



Fig. 3. Foto dell'allestimento della mostra *Art in Italy 1600-1770* del 1965 al Detroit Institute of Arts.



Fig. 4. Cecco Bravo, *Angelica e Ruggero*, 1640 circa, Chicago, Smart Museum of Art, inv. n. 1973.42.



Fig. 5. Cesare Dandini, *Allegoria della Costanza*, 1634 circa, Austin, Blanton Museum of Art, inv. n. 2017.1074.



Fig. 6. Massimiliano Soldani Benzi, *Venere e Adone*, 1715 circa, Baltimora, The Walters Art Museum, inv. n. 54.677.



Fig. 7. Francesco Fanelli (attr.), *Don Gaspar de Guzman, Duca di San Lucar, Conte-Duca di Olivares* (oppure *Filippo IV*), 1630-1635, Detroit, Detroit Institute of Arts, inv. n. 29.348.



Fig. 8. Pietro Tacca, *Luigi XIII*, 1615-1618, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inventario Bronzi, n. 238.



Fig. 9. Pietro Tacca, *Filippo IV*, 1634-1640, Madrid, Plaza de Oriente.



Fig. 10. Giovan Battista Foggini, *Battesimo di Cristo*, 1723, Seattle, Seattle Art Museum, inv. n. 49.215.



Fig. 11. Cecco Bravo, *Cimone e Pero (Carità romana)*, 1638-1639, già collezione Howard Hibbard, passato in asta Christie's (Londra), 8 luglio 1994, lotto 34.



Fig. 12. Simone Pignoni, *Maddalena penitente*, 1660 circa, già collezione Howard Hibbard.



Fig. 13. Francesco Furini, *Cefalo e Aurora*, 1625 circa, Ponce, Museo de Arte de Ponce, inv. n. 58.0060.



Fig. 14. Giovan Battista Foggini, *Il tempo rapisce la Bellezza*, 1700-1725, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv. n. M.74.8.



Fig. 15. Ritratto fotografico di Michael Hall.



Fig. 16. Francesco Furini, *Allegoria della Temperanza*, 1630 circa, Ponce, Museo de Arte de Ponce, inv. n. 66.0598.



Fig. 17. Alessandro Rosi, *Madonna col Bambino*, 1660 circa, già Christie's (New York), 15 gennaio 1985, lotto 48.



Fig. 18. Carlo Dolci, *Madonna col Bambino*, 1645-1650, Greenville (South Carolina), Bob Jones University Museum and Gallery, inv. n. 65.365.19.



Fig. 19. Andrea della Robbia, *Madonna col Bambino*, 1485 circa, collezione privata, già Christie's (Londra), 4 dicembre 2018, lotto 24.



Fig. 20. Felice Ficherelli o Jan Vermeer, *Santa Prassede*, 1655, Tokyo, National Museum of Western Art di Tokyo (in deposito), inv. n. DEP.2014-0001.



Fig. 21. Felice Ficherelli, *Santa Prassede*, 1655 circa, collezione privata, già Dorotheum, 17 ottobre 2017, lotto 104.



Fig. 22. Felice Ficherelli, *Santa Prassede*, 1655 circa, Ferrara, collezione privata, già collezione Carlo Del Bravo.

151



Fig. 24. Sebastiano Mazzoni, *Sacrificio della figlia di Iephte*, 1655-1660, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. n. 61-64.



Fig. 25. Francesco Lupicini, *Musa della Pittura*, 1606-1625, Columbia (South Carolina), Columbia Museum of Art, inv. n. 1954.39.



Fig. 26. Carlo Dolci, *San Paolo Eremita nutrito dal corvo*, 1648 circa, Hartford, Trinity College, Austin Arts Center.



Fig. 27. Lorenzo Lippi, *Santo che legge*, 1650 circa, New Orleans, New Orleans Museum of Art, inv. n. 61.82.



Fig. 28. Carlo Dolci, *Visione di san Luigi da Tolosa*, 1675-1676, New Orleans, New Orleans Museum of Art, inv. n. 61.84.



Fig. 29. Francesco Fanelli (bottega di), *Cupido su un delfino*, 1650 circa, Washington, National Gallery of Art, inv. n. 1957.14.50.



Fig. 30. Massimiliano Soldani Benzi, *Compianto sul Cristo morto*, 1714, Seattle, Seattle Art Museum, inv. n. 61.178.



Fig. 31. Manifattura fiorentina, *Letto a baldacchino*, 1600-1625, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 68.162.



Fig. 32. Anonimo pittore fiorentino, *Decorazione del soffitto*, 1600-1625, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 68.162.



Fig. 33. Cesare Dandini, *Allegoria della Carità*, 1630 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 69.283.



Fig. 34. Giovan Battista Foggini, *Davide con la testa di Golia*, 1723, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. n. 1966.126.



Fig. 35. Agostino Cornacchini, *Endimione dormiente*, 1716, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. n. 1942.51.



Fig. 36. *Affiche* della versione fiorentina della mostra, a cura del Comune di Firenze, Grafica APL, con particolare dei *Musici di corte* di Anton Domenico Gabbiani (1652-1726).



Fig. 37. Andrzej Okńczyc, *Ritratto di Andrzej Ciechanowiecki*, 2009, collezione privata.



Fig. 38. Carlo Dolci, *Madonna col Bambino*, in cornice disegnata da Giovan Battista Foggini, 1697, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. n. OdA 751.



Fig. 39. Giovan Battista Foggini, *Apparizione di sant'Andrea Corsini durante la battaglia di Angiari*, 1689, Firenze, Santa Maria del Carmine, cappella Corsini.



Fig. 40. Alessandro Algardi, *Incontro di Attila e Leone Magno*, 1646-1653, Città del Vaticano, Basilica di S. Pietro.



Fig. 41. Livio Mehus, *Genio della Scultura*, 1650 circa, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inventario 1890 n. 5337.



Fig. 42. Giovan Domenico Ferretti, *Arlecchino pittore*, 1725 circa, Lawrence (Kansas), Spencer Museum of Art, inv. n. 1958.0028.



Fig. 43. Giovan Domenico Ferretti, *San Filippo Neri in gloria*, 1731, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, inv. n. 61.65.

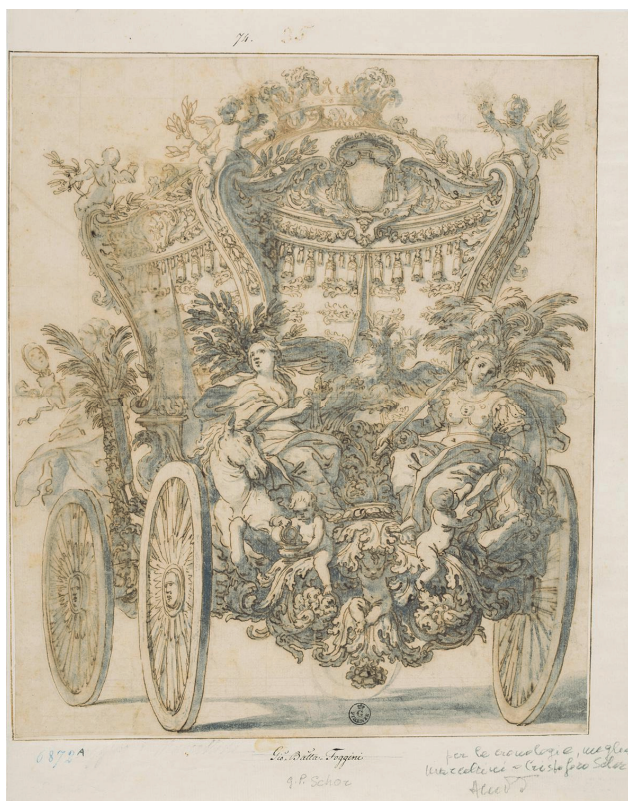


Fig. 44. Johann Paul Schor, *Disegno per una carrozza da parata*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. n. 6872 A.



Fig. 45. Gaetano Bruschi (manifattura di Doccia) da un modello di Massimiliano Soldani Benzi, *Compianto sul Cristo morto*, 1745, Firenze, Palazzo Corsini.





Figg. 46-49. Fotografie dell'allestimento della mostra sugli *Ultimi Medici* al piano nobile di Palazzo Pitti.





Fig. 50-53. Fotografie dell'allestimento della mostra sugli *Ultimi Medici* al Detroit Institute of Art.



Fig. 54. Ferdinando Tacca, *Apollo e Dafne*, 1650 circa, Parigi, Louvre, inv. n. OA 10309.



Fig. 55. Ferdinando Tacca, *Angelica e Ruggero*, 1650, Parigi, Louvre, inv. n. OA 7811.



Fig. 56. Giovan Battista Foggini, *Apollo e Marsia*, 1690-1700 circa, Cleveland, Cleveland Museum of Art, inv. n. 2023.2.



Fig. 57. François Lespingola, *Ercole che libera Prometeo*, 1745-1749 circa, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. n. BK-2008-93.

