

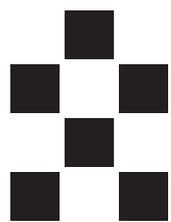
Fondazione
1563

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

ILARIA SERATI

**Wilhelm Suida (1877-1959) e la fortuna
del Barocco negli Stati Uniti**





Fondazione
1563

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

**IX – 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 della Compagnia di San Paolo

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

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. +39 011 15630570 – 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

Borse di Alti Studi 2021

Tema del Bando 2021: *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: Beatriz Calvo Bartolomé, Vincenzo Pernice, Ilaria Serati, Massimiliano Simone

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 9788899808518

9.3 Ilaria Serati, *Wilhelm Suida (1877-1959) e la fortuna del Barocco negli Stati Uniti*

© 2024 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2021 – IX EDIZIONE

Con la pubblicazione degli esiti delle borse di Alti Studi sul Barocco, anno 2021, che qui presentiamo, si inaugura, all'interno della collana digitale Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco (ASECB), la serie dedicata al progetto di ricerca *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*, sviluppato nell'ambito del Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563.

Avviato nel 2021 e operativo secondo una pianificazione pluriennale, il progetto *Quale Barocco?* si pone in ideale continuità con il suo predecessore, *Antico/Moderno*, curato da Michela di Macco e Giuseppe Dardanello, ma allo stesso tempo se ne distingue per le modalità di declinazione: se infatti *Antico/Moderno* si configurava come un'ampia cornice che vedeva le borse affrontare annualmente temi specifici e circoscritti (il ritratto, il paesaggio, l'ornato, la Storia...), *Quale Barocco?* è invece inteso come un disegno unitario che ha mantenuto nelle tre edizioni delle borse (2021, 2022, 2023) il medesimo dettato del bando per arrivare a costruire un portfolio di studi che si spaziano su cronologie e geografie differenti, ma si tengono comunque insieme per letture incrociate e continui rimandi.

Il progetto si differenzia, inoltre, per una definizione di campo più focalizzata – ossia la fortuna del Barocco indagata nel corso del XX secolo e letta attraverso il filtro dei musei, delle mostre e delle collezioni private –; per una regia singola affidata alla professoressa Maria Beatrice Failla dell'Università degli Studi di Torino, che ha coordinato le ricerche dei borsisti per ottenere risultati indipendenti, ma ben armonizzati secondo i pilastri del progetto; per un notevole sforzo di divulgazione rappresentato da *Barocca-mente*, il blog che raccoglie brevi testi e spigolature derivanti dalle ricerche in corso. È da sottolineare anche il consolidamento di una fitta rete di istituzioni museali di primaria importanza – il Museo del Prado di Madrid, le Gallerie dell'Accademia di Venezia, i Musei d'Arte Antica del Comune di Genova, i Musei Reali di Torino – con cui la Fondazione 1563 ha stretto accordi di collaborazione culturale e scientifica e costruito attività di ricerca congiunta e occasioni di riflessione quali seminari e giornate di studio.

Nell'ambito della collana ASECB, questa serie dedicata alle borse 2021 e le prossime che verranno per offrire alla comunità scientifica i risultati delle borse 2022 e 2023 ora in corso vanno quindi viste come un corpus organico che da una parte mira a rispecchiare la peculiare identità scientifica del progetto che li sostanzia, dall'altra rispetta, seppur con caratteri di autonomia, gli assi di ricerca che regolano il longevo Programma Barocco, iniziato nel 2012.

Ci auguriamo che i saggi dei borsisti della Fondazione 1563 arricchiscano il panorama degli studi sul Barocco e che siano per loro validi strumenti di costruzione e rafforzamento delle carriere di umanisti e ricercatori.

Il Presidente
Piero Gastaldo

ILARIA SERATI

**Wilhelm Suida (1877-1959) e la fortuna
del Barocco negli Stati Uniti**

Prefazione

MARIA BEATRICE FAILLA



Ilaria Serati. Dopo il conseguimento della laurea magistrale all'Università degli Studi di Milano e una collaborazione scientifica presso l'Accademia Carrara di Bergamo (2016-2017), ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università di Roma, La Sapienza, con una tesi sul contributo del collezionista bergamasco Giacomo Carrara alla letteratura artistica (2021). I suoi principali interessi di ricerca sono inerenti alla letteratura artistica, l'epistolografia e il collezionismo del XVIII secolo.

SOMMARIO

IX	Prefazione di Maria Beatrice Failla
1	Wilhelm Suida (1877-1959) e la fortuna del Barocco negli Stati Uniti
3	Introduzione
7	1. 1877-1938: le radici dell'interesse di Wilhelm Suida per il Barocco
7	Storici dell'arte, <i>art dealers</i> , antiquari e restauratori: i rapporti di Suida con il mondo dell'arte europeo
17	L'officina delle riviste
27	Il legame con Genova
30	<i>Italienische Barockmalerei</i> , Vienna 1937
37	2. 1939-1949: il primo decennio americano
39	<i>Gems of Baroque Painting</i> , 1942
50	Il catalogo di Sarasota (1949) e i contatti con Everett Austin e Roberto Longhi
56	La <i>provenance</i> quale fattore di prestigio: la catalogazione della Collezione Clowes
61	3. 1947-1959: Suida <i>Curator of Research</i> della Samuel H. Kress Collection
62	«The most comprehensive and most complete demonstration of Italian Art»: la fase conclusiva della Kress Collection
66	La scuola bolognese e il caso Guercino
67	La scuola genovese: Bernardo Strozzi e Valerio Castello
71	I meccanismi e gli attori delle scelte di acquisto
77	4. 1959: dall'Europa all'America, andata e ritorno
78	Appunti sulla fortuna della pittura veneziana del Seicento in America
85	I prestiti Kress, Suida e Chrysler alla mostra <i>La pittura del Seicento</i> a Venezia, 1959
93	Appendici
141	Bibliografia
179	Immagini

Prefazione

Il lavoro di Ilaria Serati, dedicato a Wilhelm Suida e alla fortuna del Barocco negli Stati Uniti, si inserisce nel nuovo ciclo di quattro monografie scaturite dal primo anno del progetto *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*, condotto nell'ambito del Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. Il progetto intende 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 inedite 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 inaspettati e vertiginosi accostamenti di opere d'arte che durante il Novecento conoscono una rinnovata temperie di sguardi che vi si appoggiano facendo scaturire aggiornate riflessioni sul Barocco inteso come motore di modernità.

Il ruolo di curatori e storici dell'arte che trasferiscono linguaggi, metodi e saperi dall'Europa martoriata dalla guerra agli Stati Uniti si rivela un tramite ineludibile per inseguire non soltanto gli spostamenti delle opere sulle rotte del collezionismo ma soprattutto l'andamento e la tenuta degli studi. In questo contesto Suida gioca una partita di primo piano sulla via della riscoperta del Barocco mantenendo, anche dopo il crinale della prima metà del secolo, un ruolo strategico di intermediario tra gli studiosi al di là e al di qua dell'Atlantico. Il volume di Serati mette finalmente a fuoco gli interessi dello studioso viennese per la cultura figurativa del XVII e del XVIII secolo, fino ad ora mai indagati sistematicamente, ponendo in relazione la fase di formazione culturale, le predilezioni per il contesto italiano e l'approdo al ruolo di Curator of Research della Kress Foundation tra il 1947 e il 1959, momento in cui si intensificano gli acquisti di testimonianze dell'età barocca sul mercato europeo.

Caso esemplare è, tra gli altri, quello della piccola mostra *Gems of Baroque Painting* allestita nel 1942 presso la sede newyorkese delle Schaeffer Galleries della quale Suida cura il catalogo, un avamposto dal quale si irradia per tempo il nuovo favore del pubblico e degli studi verso il Barocco con un filo teso a collegare gli esiti della cruciale esposizione fiorentina del 1922 di Palazzo Pitti e lo svolgimento delle precoci ricerche di Arthur Everett Austin Jr., già addentrate sulla via americana della riscoperta del Barocco.

Si tratta di una ricerca serrata che spazia con disinvoltura – solo apparente perché frutto di rigoroso esercizio filologico – tra l'analisi dei testi, lo scandaglio della corrispondenza, la costituzione di relazioni tra eventi espositivi e fortuna di singoli artisti e che rende permeabile la membrana tra predilezioni personali, mercato dell'arte e contesti istituzionali. Ne fuoriesce un testo avvincente e ineccepibile dal punto di vista metodologico.

MARIA BEATRICE FAILLA

Wilhelm Suida (1877-1959)
e la fortuna del Barocco
negli Stati Uniti

Introduzione

Wilhelm Suida (1877-1959) è noto, soprattutto in Italia, per i suoi contributi dedicati al Cinquecento veneziano (culminati nel suo libro su Tiziano del 1933), a Luca Cambiaso (1958) e alla pittura genovese e, soprattutto, all'arte rinascimentale lombarda, con le monografie su *Leonardo e i leonardeschi* (1929) e su *Bramantino* (1953). Il nome dello storico dell'arte viennese, inoltre, si aggancia alla sua collezione, pittorica e grafica, che dal 1999 si conserva al Blanton Museum of Art di Austin, in Texas. Da dove nasce, quindi, l'idea di dedicare uno studio al rapporto tra Suida e la pittura barocca?

Tale relazione – che finora non è stata oggetto di un'indagine mirata – è in realtà più stretta di quanto finora prospettato dalla critica e ciò emerge, da un lato, tessendo tra loro gli sporadici cenni dedicati al tema dalla storiografia italiana e, dall'altro, gettando nuova luce sugli studi americani dedicati al periodo in cui Suida fu Curator of Research della Kress Foundation. Solo assumendo questo ruolo (1947-1959), infatti, egli ebbe la possibilità di rendere manifesto e tangibile il proprio interesse per la pittura italiana del Seicento e Settecento, scegliendo per la famiglia Kress opere barocche rintracciate sul mercato antiquario, destinate a formarne la collezione.

Questo arco cronologico – relativamente breve se confrontato con quello biografico – è una fase apicale le cui radici devono essere individuate sin dai primi anni dell'attività di storico dell'arte di Suida: è stato quindi necessario rintracciare, all'interno del primo capitolo, questa propensione per il Barocco, nata e cresciuta insieme alla particolare relazione che Wilhelm stabilì con l'Italia, terra da lui stesso considerata come una vera e propria patria adottiva anche dopo il trasferimento in America (1939). Pertanto, si è tentato di mettere in luce, almeno nelle linee generali, gli studi di Suida inerenti al Barocco e soprattutto di ricostruire la sua rete di conoscenze con conoscitori, collezionisti privati e antiquari che, negli anni Venti e Trenta del Novecento, costituivano il canale privilegiato di studio e ricerca per uno storico dell'arte. Dati evidenti della sua implicazione nel mondo del mercato sono, ad esempio, l'elevato numero di *expertises* da lui firmate e le proposte attributive rilanciate attraverso articoli scientifici, molti dei quali pubblicati sulla rivista «Belvedere», di cui fu direttore dal 1922 al 1938. Al bacino del collezionismo privato e dell'antiquariato attinse anche a piene mani precoci esempi per illustrare la pittura italiana del XVII e XVIII secolo all'interno di una mostra a Vienna nel 1937, da lui curata insieme a Ludwig Baldass, Hermann Voss e Giuseppe Delogu.

Ricostruito il *background* europeo, i successivi tre capitoli sono dedicati al ventennio americano (1939-1959), sviscerato attraverso alcuni casi studio. Nel 1942, Suida curò *Gems of Baroque Painting*, una piccola mostra allestita presso la sede newyorkese delle Schaeffer Galleries nella quale furono messi in vendita trentasette pezzi della collezione berlinese di Frederick Haussmann. Grazie ad alcune lettere, finora inedite, nelle quali il gallerista teneva informato il proprietario, si è potuto risalire all'andamento della

vendita, ricostruendo quali dipinti furono acquistati immediatamente, quali dopo un ribasso e quali, invece, rimasero invenduti. Un *focus* rappresentativo della fortuna del Barocco nella costa occidentale americana registratosi, peraltro, ad un'altezza cronologica piuttosto precoce rispetto alla crescita di interesse per l'arte del Seicento e Settecento che, nel giro di una ventina d'anni, sarebbe esplosa.

Fin da subito, infatti, anche in America, Suida ebbe modo di partecipare a quello stato concitato e febbrile con cui studiosi e collezionisti stavano iniziando a guardare il Barocco: significativa, ad esempio, è la comunione di interessi con Everett "Chick" Austin in merito a Bernardo Strozzi e al genere della natura morta di inizio Seicento, qui appena abbozzata, che apre a futuri studi. Un ulteriore momento di fertile incontro tra Suida e il Barocco avvenne in occasione della stesura, da parte di Wilhelm, del catalogo scientifico del John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota (Florida), licenziato nel 1949 ma iniziato almeno quattro anni prima. Il lavoro è qui riletto alla luce dei confronti e dei consigli attributivi richiesti, tramite lettera, a Roberto Longhi, ma, allo stesso modo, ricerche negli archivi del museo della Florida potrebbero riservare ulteriori sorprese.

Sondare il contributo di Suida alla fortuna del Barocco significa, inevitabilmente, scontrarsi con i rapporti tra storici dell'arte, mercato artistico e collezionismo che solo in tempi recenti hanno iniziato a essere oggetto di indagine dischiudendo, di pari passo, molteplici problematiche e campi di studio pressoché incolti e estremamente fecondi. Per questo motivo, con una breve deviazione dall'oggetto di indagine, alcune pagine sono state spese per tratteggiare il compito di catalogazione che Suida fu chiamato a svolgere dal collezionista George H.A. Clowes: non solo perché fu una palestra importante prima del lavoro per Kress, ma soprattutto perché mette in luce alcune dinamiche del mercato antiquario e del collezionismo privato allora in via di sviluppo, nelle quali la *provenance* stava diventando un fattore determinante per la qualità e il prestigio della collezione.

Il nodo centrale della formazione, tramite l'operato di Suida, del nucleo di pittura italiana del Seicento della Kress Collection è stato sbrogliato nel terzo capitolo, scandagliando con cura appunti e *memoranda*, dattiloscritti e manoscritti, conservati al Samuel H. Kress Foundation Archive di New York. Affrontare questo argomento ha implicato smuovere acque abitate anche, almeno, dalle figure direttive della Kress Foundation (Rush Kress, Guy Emerson e Mario Modestini); dall'antiquario fiorentino Alessandro Contini Bonacossi; dai galleristi che rifornivano abitualmente Kress (come Jacob Heimann e David Koetser); da John Walker, *Chief Curator* e in seguito direttore della National Gallery of Art di Washington; e da altri storici dell'arte come Denis Mahon, il cui nome, negli anni Cinquanta, si intreccia con quello di Suida proprio relativamente alle attribuzioni di dipinti italiani del Seicento. Giunti a questo decennio, ormai, le maglie del collezionismo americano diventano più fitte, ed essendo Suida uno solo dei giocatori dell'intero *parterre*, il suo interesse per il Barocco è spesso costretto a rimanere a uno stadio di pura volontà, scontrandosi con molteplici fattori e, soprattutto, con le scelte imposte dal direttivo della Kress

Foundation. Ciò nonostante, alcuni casi riflettono chiaramente la sua precoce sensibilità per il Seicento, alla cui fortuna, innegabilmente, contribuì mettendo in campo le qualità di acuto conoscitore abbinate a una profonda conoscenza storica, preziosa eredità della scuola viennese.

Lo studio si chiude inevitabilmente nel 1959, anno della morte di Suida ma anche della mostra *La pittura del Seicento a Venezia*. In questo caso sono le lettere tra il curatore Pietro Zampetti e Suida, nominato commissario per gli Stati Uniti, conservate all'archivio del comune di Venezia, a raccontare un circoscritto episodio di fortuna del Barocco, ma di fondamentale risonanza. Attraverso la loro corrispondenza si sono ricostruite le ragioni della presenza e, soprattutto, dell'assenza dei *desiderata* provenienti dalle istituzioni museali americane e dalle collezioni Kress, Suida e Walter Chrysler (della quale la figlia di Wilhelm, Bertina, era curatrice), che erano stati chiamati a illustrare la produzione del Seicento veneziano che tanto in Italia quanto in America aveva avuto scarso successo, almeno fino a questa data. Il contributo scientifico di Wilhelm all'esposizione veneziana è riletto alla luce della fortuna della scena pittorica lagunare del XVII secolo negli Stati Uniti, tracciando i principali snodi espositivi e collezionistici che, ancora, attendono un dovuto approfondimento. La mostra veneziana fu l'occasione di confronto, come in un serrato gioco di specchi, tra due immaginari della pittura barocca veneziana, uno italiano e uno americano, tanto nell'articolazione rispetto agli attori in gioco quanto nei giudizi di qualità e nei fattori di gusto.

Questa ricerca, insomma, vuole configurarsi come un punto di partenza: una spinta a considerare l'interesse di Suida per il Barocco tutt'altro che «sporadico», a smuovere ulteriormente le relazioni tra storici dell'arte e mercato antiquario al fine di destare l'interesse per figure rilevanti ma ancora poco note, come il mercante Jacob Heimann, e ad approfondire il ruolo di Suida quale consulente privato. Inoltre, diverse questioni, qui solo accennate, meritano futuri approfondimenti: anche nell'ambito della grafica, ad esempio, Suida contribuì alla formazione della collezione di Arthur Feldmann attraverso consigli per gli acquisti di disegni di maestri di scuole italiane; oppure, restando nell'ambito della pittura barocca italiana, è noto come egli abbia indirizzato le acquisizioni di altri collezionisti americani, quali Bob Jones e Walter Chrysler, ma le modalità attraverso cui operò sono ancora da indagare. In queste pagine viene poi citata più volte la *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* allestita a Firenze, nelle sale di Palazzo Pitti, nel 1922: la fortuna americana dell'iniziativa resta ancora da valutare, ma alcune presenze e risonanze qui rintracciate costituiscono già dati di un significativo riscontro.

Soprattutto, la riflessione meriterebbe di estendersi agli anni Sessanta, quando il Barocco, finalmente sotto i riflettori, divenne parte dell'immaginario americano popolare. Ciò fu possibile grazie anche ai coniugi Bertina Suida e Robert Manning, anch'egli storico dell'arte, i quali, attingendo da collezioni private, promossero una serie di mostre a cadenza annuale che esplorarono scuole pittoriche e artisti del Seicento: un tema di rilievo, che mi auguro di aver modo di studiare in futuro.

Ringraziamenti

Questa ricerca non avrebbe potuto essere mai nata senza il sostegno della Fondazione 1563, e in particolare di Elisabetta Ballaira e Francesca Bocasso, e senza la fiducia di Maria Beatrice Failla, che ha creduto nel progetto fin dal primo momento, supportandolo in tutte le sue fasi. I consigli di Michela di Macco e Serena Quagliaroli hanno, poi, contribuito alla scelta di precisi indirizzi di studio.

Anche la condivisione con i miei colleghi, Beatriz Calvo, Vincenzo Pernice, Massimiliano Simone e Valentina Balzarotti è stata essenziale: sono sinceramente grata a Enzo, per la segnalazione delle *expertises* di Suida a Pellicoli; a Massimiliano, per le lettere tra Suida e Zampetti, sulle quali ho potuto costruire l'ultimo capitolo di questo elaborato; e a Valentina, per i contatti tra Suida e Mahon.

Ringrazio, inoltre, Antonie Wiedemann, Fulvia Zaninelli e Jonathan Bober per gli acuti suggerimenti che, nel caso di Antonie, si sono articolati in un'autentica partecipazione dei risultati delle sue ricerche.

Alessandra Dolnier Manning, in addition to the photograph of her grandfather, has kindly granted me the permission to consult the letters preserved in Italian, European and American archives and institutions, where I have always found great helpfulness. Ringrazio, dunque, Paolo Benassai, Holly Borham, Marcella Culatti, Anastasia Karel, Barbara Lunazzi, Eugenio Malgeri Zeri, Simonetta Ottani, Annette Schlagenhauff, Maddalena Taglioli, Lorenzo Vivarelli, Sandra Williams e lo staff dell'Archives of American Art, dell'Associazione Giovanni Secco Suardo, della Biblioteca Civica Berio di Genova, della Biblioteca Civica d'Arte di Milano, della Fondazione Ragghianti e della Fototeca Cini di Venezia. Special thanks, for time and patience, to Shea Spiller of the Kress Foundation Archive in New York, for sharing me several records on Suida's work as Kress Collection Conservator; as well as to Kim Collins (Robert Woodruff Library, Emory University, Atlanta) and Gabriele Kottke (Ars Libri) for electronic inventory lists of the volumes that were part of the Suida-Manning library.

Desidero ringraziare inoltre Giovanni Agosti, Agostino Allegri, Elisa Coletta, Martina Colombi, Camilla Colzani, Giulio Dalvit, Luca Esposito, Alessandra Frabetti, Alessandro Morandotti, Lorenzo Napodano, Margherita Priarone, Giovanni Renzi, Jacopo Stoppa e Lorenzo Tunesi, per i preziosi consigli e l'aiuto nel reperire bibliografia Oltreoceano.

Senza il supporto incondizionato di Enea, non avrei potuto dare alla luce questo libro.

1. 1877-1938: le radici dell'interesse di Wilhelm Suida per il Barocco

Storici dell'arte, *art dealers*, antiquari e restauratori: i rapporti di Suida con il mondo dell'arte europeo

Sono nato il 26 aprile 1877 a Neunkirchen nella Bassa Austria come figlio dell'industriale Albert Suida e di sua moglie Bertha, nata von Hein. [...] Nell'inverno 1895-96 ho iniziato a studiare giurisprudenza all'università di Lipsia, ma presto ho preferito la storia dell'arte; dedicando gli studi ad essa, ho passato i seguenti otto semestri a Heidelberg. Alcuni viaggi in Italia, soprattutto un lungo soggiorno a Firenze e Milano, mi sono serviti per gli studi che ho perseguito sotto la guida di Prof. Thode.¹

Così Wilhelm Suida riassume gli anni della propria formazione allo scoccare del nuovo secolo, nel 1900, presentando una tesi di dottorato di ricerca della facoltà di filosofia dell'Università di Heidelberg su *Le rappresentazioni di genere nella pittura di Albrecht Dürer*. Per il nostro discorso, l'informazione più importante è l'anticipazione, rispetto a quanto finora creduto, dell'avvio del legame tra Suida e l'Italia, che perdurò poi tutta la vita sia durante gli anni europei, quando risiedeva a Baden bei Wien (capoluogo del distretto di Baden, in Bassa Austria, a sud-ovest di Vienna), sia in quelli americani, grazie ai frequenti viaggi e alla rete epistolare.

Per provare a rintracciare l'interesse di Suida per la pittura barocca italiana si deve quindi partire dagli anni immediatamente successivi la formazione e proseguire fino al trasferimento in America, cercando di individuare le principali figure con cui si è relazionato e che l'hanno portato a contribuire alla riscoperta del Barocco (storici dell'arte, mercanti e antiquari). Ciò implica un tentativo di ricostruzione di contesto attraverso i numerosi legami con il mercato antiquario e con i collezionisti privati avviati nei decenni europei: è questa la chiave di lettura che permette di comprendere la particolarità del contributo di Suida alla fortuna del Sei e Settecento, che avrà piena maturazione nel periodo americano.

L'anticipazione del suo rapporto con l'Italia e, in particolare, i lunghi soggiorni a Milano e Firenze esplicitamente menzionati da Suida nella citazione sopraripotata, giustificano le sue primissime pubblicazioni già del 1902, incentrate sulla pittura lombarda del Quattrocento. Di quell'anno, infatti, è l'articolo *Un'opera creduta perduta di Bramantino* ("Ein verloren geglaubtes Werk Bramantinos") pubblicato su «*Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel*» – rivista diretta dallo storico dell'arte Hermann

¹ WIEDEMANN 2013, p. VI, traduzione da SUIDA 1900, p. 64.

Popp (1871-1943) e finanziata dal mercante d'arte Hugo Helbing (1863-1938) –,² nel quale rende noto il *Compianto su Cristo* della collezione viennese Artaria, in quel momento esposto nella galleria dello stesso Helbing a Monaco.³ Gli accostamenti stilistici proposti per l'attribuzione vertono su opere di collezioni pubbliche e private lombarde, contesto nel quale Suida dimostra di muoversi agilmente anche in altri due contributi dello stesso anno, inerenti all'attività pittorica di Bramante.⁴ Infatti, per «Repertorium für Kunstwissenschaft», il periodico diretto dal suo maestro Henry Thode (1857-1920), dà alle stampe un'ampia indagine sul contesto figurativo di Bramante e Bramantino, soffermandosi in particolare su Butinone e Zenale: la riflessione è avviata sulla scorta del volume di Francesco Malaguzzi Valeri, pubblicato lo stesso anno, a cui è contrapposta una ricostruzione del catalogo dei due artisti basata sull'analisi stilistica.⁵ Qui la conoscenza delle opere, sia pubbliche che private, chiamate in causa per puntuali confronti, risulta ancora più consistente e capillarmente distribuita sull'intero territorio lombardo.

Effettivamente, Suida doveva aver avuto modo di trascorrere lungo tempo in Italia ben prima dell'inverno 1903, quando diventa assistente scientifico di Heinrich Brockhaus, direttore dell'Istituto germanico di Firenze dal 1896 al 1912;⁶ un'esperienza da cui, da un lato, germogliarono gli studi sulla pittura toscana del Trecento, e dall'altro maturarono quelli sul Bramantino, sfociati in un ulteriore articolo del 1905.⁷

Questo contributo, in particolare, è esemplare della metodologia con cui Suida si appropria per tutta la vita alla storia dell'arte, sintetizzata, con cristallina limpidezza, nel necrologio redatto da Roberto Longhi (1890-1970) per «Paragone. Arte»: «cresciuto dal ramo viennese della scuola morelliana, il Suida appartenne pienamente alla schiera dei “conoscitori” dell'ultimo cinquantennio».⁸ Un modo di procedere che accosta la lettura stilistica delle opere, assimilata grazie alle lezioni di Franz Wickhoff (1853-1909), all'analisi storico-critica della letteratura artistica e dei documenti. Infatti, Suida sceglie di presentare proprio il saggio del 1905 sull'attività giovanile di Bramantino per la richiesta di *venia docenti* all'Università di

² Hermann Popp, che sullo stesso numero del 1902 firmò un contributo su Tiepolo (POPP 1902), nel 1913 pubblicò un volume sull'architettura barocca e rococò in Germania e Svizzera, *Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz*. Su Hugo Helbin: HOPP, STEINKE 2016. Recentemente, più di settecento cataloghi annotati e manoscritti di Helbing – su un totale di circa 800 pubblicati dalla casa d'asta tra il 1887 e il 1937 – sono stati donati al Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco.

³ SUIDA 1902a. Ritenuto autografo da Suida, il dipinto oggi è considerato una delle copie dell'originale, disperso, destinato alla basilica romana di Santa Croce di Gerusalemme (cfr. AGOSTI 2012, pp. 62-66, che segnala il dipinto Artaria presso la Galleria Sarti di Parigi).

⁴ SUIDA 1902b; SUIDA 1902c.

⁵ MALAGUZZI VALERI 1902 e SUIDA 1902d. Sul testo di Malaguzzi Valeri e, in particolare, per il rapporto con le pubblicazioni di Suida: ROSSI 2014, pp. 129 e 132.

⁶ Il tramite fu probabilmente Thode perché era membro del comitato scientifico dell'Istituto e conosceva Brockhaus: Suida fu assistente scientifico nell'anno 1903/1904, e come tale ricevette una borsa di studio che, parallelamente al lavoro part-time per la direzione, gli permise di seguire le proprie ricerche (cfr. HUBERT 1997, pp. 26 e 163).

⁷ SUIDA 1905.

⁸ LONGHI 1959b.

Vienna insieme a diverse proposte di lezioni per l'attività didattica, tra le quali, significativamente, una sulla storia dell'arte genovese.⁹ Con la guida di *Genua* stampata nel 1906, infatti – dedicata alla moglie –, è evidente che Wilhelm, nel frattempo, si era addentrato anche all'interno dei vicoli del capoluogo ligure, intrecciando rapporti con collezionisti privati e funzionari museali, molti dei quali sono esplicitamente ringraziati nella prefazione del testo periegetico.¹⁰

Il 1906 è anche l'anno in cui pubblica i primi articoli su due riviste italiane, «Rassegna d'arte» e «L'arte», che denunciano le relazioni con i rispettivi comitati scientifici, e soprattutto con Guido Cagnola (1861-1954), Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928), Corrado Ricci (1858-1934), e Adolfo Venturi (1856-1941), quest'ultimo conosciuto, forse, tramite Thode.¹¹ Con alcuni, Suida intrattiene effettivamente un rapporto epistolare: ad esempio, le lettere indirizzate a Cagnola, recentemente pubblicate, coprono un arco temporale dal 1913 al 1948 e trattano principalmente dello scambio di fascicoli di «Rassegna d'arte», della segnalazione di opere leonardesche in mano privata nonché delle richieste, da parte di Suida, di fotografie di quadri della stessa collezione del restauratore.¹² Quelle indirizzate a Adolfo Venturi, invece, datate dal 1906 al 1932, si concentrano soprattutto sulla pubblicazione di articoli per «L'arte» e sulle segnalazioni di dipinti italiani in collezioni austriache, proposti per essere autenticati dallo storico dell'arte modenese, assiduamente ricercato per le sue «attribuzioni divinatorie».¹³

Un'opera di cui Suida fu intermediario, ad esempio, fu il *Ritratto d'uomo* di Correggio oggi al Museo Thyssen-Bornemisza, già Somzée e precedentemente Zampieri: il dipinto era stato venduto dalla casa d'asta Lepke nel febbraio 1912, sotto il nome di El Greco;¹⁴ ma il 13 novembre 1927 Suida riferisce che il proprietario di allora (purtroppo non specificato) aveva richiesto a Venturi una «dichiarazione intorno alla restituzione del nome tradizionale del Correggio per questo quadro, e di permettergli di mettersi in rapporto direttamente con Lei per regolare i suoi debiti per un tale certificato».¹⁵ Grazie alla conferma

⁹ Cfr. WIEDEMANN 2013, pp. XI-XII, dove si specifica, inoltre, che la commissione dell'abilitazione era guidata proprio da Wickhoff.

¹⁰ SUIDA [1906] 2018, pp. 25-26. Sulla guida di Suida: GREGORI 2001, p. 11. Inoltre, l'anno seguente, Suida stilò la voce su Andrea Ansaldi per il Thieme, Becker: SUIDA 1907a. Per la corrispondenza tra Suida e Hans Vollmer, uno dei redattori dell'*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, cfr. WIEDEMANN 2003, p. XXVII nota 121. Per le voci di Suida nel Thieme, Becker relative al Seicento, cfr., ad esempio, SUIDA 1936a (Sinibaldo Scorza); SUIDA 1936b (Giovanni Serodine); SUIDA 1938b (Francesco Terzi).

¹¹ Per le lettere Thode-Venturi: AGOSTINELLI 2010, pp. 193-196.

¹² Per le lettere Suida-Cagnola: *Lettere a Guido Cagnola* 2012, pp. 67-68, 227-232, 288-289, 445-446.

¹³ AGOSTI 1992, pp. 15-16 e 26; AGOSTI 1996, pp. 226-227. Ad esempio, nelle prime due lettere (20 ottobre 1906 e 12 luglio 1907), Suida discute dell'articolo sui quadri italiani primitivi nella Galleria Nazionale di Budapest (SUIDA 1907b); nelle epistole del 1930, e anche in quella del 27 dicembre 1932, mette in contatto Venturi con diversi collezionisti austriaci (non sempre specificati) che desideravano sottoporre alcuni dipinti al suo giudizio. Le lettere si conservano presso il Centro Archivistico della Scuola Normale Superiore di Pisa (d'ora in poi SNS), Fondo Adolfo Venturi; sono state citate da AGOSTINELLI 2010, pp. 219-220 e, precedentemente, da AGOSTI 1990, p. 86 e AGOSTI 1991, p. 48.

¹⁴ Cfr. la scheda n. 183 in *Old Masters* 2009.

¹⁵ SNS, Fondo Adolfo Venturi, lettera di Suida a Venturi del 13 novembre 1927.

dell'attribuzione, pubblicata anche su «L'arte» nel 1928, il dipinto fu venduto ed entrò subito nella collezione Thyssen-Bornemisza.¹⁶ Diversi anni dopo, nell'agosto 1930, accompagnerà personalmente Adolfo Venturi a Zell am See, nei pressi di Salisburgo, «per vedere i quadri che si trovano in un castello vicino», specificando che «essendo gente molto da bene il Suo onorario è assolutamente garantito, e la somma minima che Lei propone (prima di sapere quanti certificati potrà fare, i quali naturalmente devono essere ricompensati in proporzione), Le sarà versata all'arrivo».¹⁷

Certamente, Suida conobbe anche il figlio di Adolfo Venturi, Lionello (1885-1916), nel cui archivio, conservato all'Università di Roma La Sapienza, si conserva una perizia, firmata dallo storico dell'arte viennese nel febbraio 1932, per un ritratto maschile assegnato al Bronzino e venduto nel mese di maggio dello stesso anno a un'asta della Galerie Fischer: in questa occasione, passò dalla collezione di Sir Charles Turner a quella Rabinowitz, della quale Venturi stenderà poi il catalogo.¹⁸ Come avremo modo di vedere anche più avanti, i collezionisti erano soliti affidare agli storici dell'arte la raccolta, in apposite cartelle, dei certificati attributivi e della documentazione dei passaggi di proprietà delle opere che sceglievano di acquistare, e poiché Lionello studiò a fondo la collezione Rabinowitz, è probabile che la perizia di Suida fosse stata allegata all'asta del maggio 1932 e inclusa poi nel materiale di lavoro di Venturi, oppure che gli sia stata passata direttamente dallo stesso Wilhelm, che l'anno prima aveva recensito i due grandi volumi sulle *Pitture italiane in America* (Milano, Hoepli, 1931). Di questa fondamentale prima ricognizione è significativo che Suida sottolineasse già come dal Cinquecento Lionello Venturi fosse passato direttamente a un gruppo di dipinti veneziani del Settecento, superando il Seicento «con un salto da gigante».¹⁹

Oltre agli storici dell'arte italiani e ai collezionisti privati, Suida inizia presto a collaborare con il mondo del mercato antiquario: nel febbraio 1910, per la vendita della collezione d'arte del conte de la Roche di Graz, firma infatti tutte le perizie dei quadri antichi in qualità di docente universitario, titolo che compare

¹⁶ VENTURI 1928. La vicenda, oltre a testimoniare che le perizie erano fornite dietro compenso remunerativo, dimostra che la figura di Venturi non era stata sminuita dall'incidente dell'errata attribuzione di un Correggio nel 1923, che aveva avuto risvolti economici importanti: cfr. AGOSTI 1996, pp. 226-227.

¹⁷ SNS, Archivio Adolfo Venturi, lettera di Suida del 9 agosto 1930. Stando alla lettera del 30 agosto, Venturi deve aver effettivamente visto dal vero i dipinti. Quattro anni dopo, Suida ricevette anche la visita di Bernard Berenson (1865-1959), che condusse per Graz insieme al conte Attems e a Karl Garzarolli-Thurnlack (1894-1964), quest'ultimo allievo di Suida all'università e suo successore alla direzione della Landes-Bildergalerie; non sappiamo se fu un incontro di piacere o anch'esso, come quello di Adolfo Venturi, interessato: cfr. Settignano (FI), Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies, Berenson Library (d'ora in poi BL), lettera di Suida a Berenson del 25 febbraio 1934: «Ihr Besuch in Graz ist dem Grafen Attems und Dr. Garzarolli noch in angenehmster Erinnerung, und beide beauftragen mich, Ihnen Grüsse zu bestellen» («la sua visita a Graz è ancora ben ricordata dal Conte Attems e dal Dottor Garzarolli, ed entrambi mi hanno incaricato di porgerle i loro saluti». La traduzione è mia).

¹⁸ La perizia, che accompagna la stessa fotografia del catalogo d'asta, si conserva presso l'Università di Roma La Sapienza, Archivio Lionello Venturi (d'ora in poi AVRm), faldone XXVII, Fiorentini 500, fascicolo 2, «Bronzino». Cfr., inoltre, *Galerie Fischer* 1932, p. 71, n. 1139; tav. 33; VENTURI 1945, pp. 59-60, tav. XXVII. Anche Lionello Venturi, com'è noto, si trasferì a New York nel 1939: sulla sua attività americana: GILBERT 2002.

¹⁹ SUIDA 1931c; VENTURI 1931.

nel frontespizio del catalogo d'asta.²⁰ L'anno precedente, infatti, era stato nominato secondo professore di storia dell'arte moderna all'Università di Graz, ruolo che, tuttavia, non prevedeva una remunerazione.²¹ Da questo momento, almeno fino al 1944, si possono rintracciare centinaia di *expertises* di Suida relative a opere intercorse dal XIV al XVIII secolo, espressamente citate nei cataloghi d'asta: principalmente, coopera per il già incontrato Hugo Helbing, nelle sue sedi di Monaco e Francoforte; ma collabora anche per la galleria di Theodor Fischer di Lucerna;²² per la casa d'asta di Rudolph Lepke di Berlino e per Dorotheum.²³

Non è chiaro quale forma avessero i certificati – anche se, probabilmente, consistevano in lettere manoscritte allegate alla cartella di vendita dell'opera –, né se Suida fosse legato da un esplicito rapporto lavorativo anche solo a una delle singole case d'asta: studi recenti hanno messo in luce come gli studiosi potevano sì avere un legame principale con un antiquario o un mercante, ma non univoco.²⁴ D'altra parte, questa frequentazione permise a Suida di raccogliere un considerevole bagaglio di opere e artisti che non solo gli tornerà utile in America, durante gli anni di lavoro presso la Kress Foundation, ma che anche nel periodo europeo fruttò diverse occasioni per *addenda* attributivi e scoperte scientifiche.

Esplicativo è il volume licenziato nel 1911, *Österreichische Kunstschatze* («Tesori d'arte austriaci»), dedicato a opere poco note conservate in collezioni pubbliche e private, e costituito da 80 tavole di grande formato nelle quali la riproduzione dei dipinti è accompagnata da un breve commento. Soffermandoci in particolare sulle opere barocche, per il *Bambino dormiente* della collezione Czernin, prima dato a Murillo, Suida suggerisce il nome di Bernardo Strozzi, avvallato anche da Gustavo Frizzoni;²⁵ attribuisce a Domenico Piola un dipinto dimenticato in un deposito del Joanneum di Graz,²⁶ e considera Giacomo Francesco Cipper detto il Todeschini quale autore di una tela anch'essa parte della collezione del museo della Stiria, di cui era stato nominato direttore lo stesso anno. Precedentemente il quadro, raffigurante *L'arrotino e la zingara*, era stato riferito a Panfilo Nuvolone e, più genericamente, a scuola lombarda, ma Suida era riuscito a individuare la mano del pittore grazie alla somiglianza stilistica con tre quadri, eseguiti dalla

²⁰ Dorotheum 1910.

²¹ Sui retroscena della nomina: WIEDEMANN 2003, pp. XII-XIV. Primo professore risultò Hermann Egger: anch'egli autore di perizie degli oggetti d'arte per la stessa vendita di Dorotheum.

²² Cfr., ad esempio, *Galerie Fischer* 1926, n. 177 e *Galerie Fischer* 1942, nn. 1044-1045.

²³ Cfr. *Lepke's Kunst-Auctions-Haus* 1928, nn. 19, 26, 40-41, 46, 56.

²⁴ Cfr. PROVO 2017 (per Berenson e Duveen) e ZANINELLI 2020 (per Bode e Contini).

²⁵ SUIDA 1911, tav. VII.

²⁶ SUIDA 1911, tav. LIV. Nel catalogo del museo rettificherà l'attribuzione a Paolo Gerolamo Piola: cfr. SUIDA 1923, p. 87, n. 250.

stessa mano, passati all'asta del 5 aprile 1911 dell'Osterreichischer Kunstverein di Vienna, uno dei quali portava firma e data: "Giacomo Francesco Cipper Tedesco 1707".²⁷

La segnalazione di Suida, preceduta solamente da due studi del 1859 e del 1905 dove si rendevano noti, rispettivamente, quattro quadri nella galleria londinese di Thomas Walesby e altrettanti nelle collezioni reali di Hampton Court,²⁸ fu l'avvio, in uno stretto giro di anni, di diverse indagini sul Todeschini, condotte da figure correlate allo storico dell'arte viennese. Nel 1916, infatti, Benno Geiger (1882-1965) mise in relazione il nome del Cipper con quello, esistente nella tradizione orale di Bergamo e Brescia, di Todeschini,²⁹ e a lui seguirono le riflessioni di August Liebmann Meyer (1885-1944), Giuseppe Delogu (1898-1971) e Wart Arslan (1899-1968), nonché l'episodio fondamentale della mostra sulla pittura del Sei e Settecento allestita nel 1922 a Palazzo Pitti a Firenze, nella quale, tuttavia, dei cinque quadri esposti come Todeschini, due si rivelarono di Ceruti.³⁰

In particolare, proprio a Wart Arslan, nell'agosto 1930, Suida fornì l'estratto dei suoi *Tesori d'arte austriaci* sul Cipper non appena seppe che questi era al lavoro sull'articolo *Del Todeschini e di qualche pittore affine*, uscito su «L'arte» nel 1933, dicendosi pronto anche a indicare ulteriori «parecchi quadri sconosciuti». ³¹ Non sappiamo se e quali segnalazioni, oltre al dipinto del Joanneum riprodotto anche nell'articolo italiano, siano dovute a Suida, citato solo alla fine del testo nella nota bibliografica.

²⁷ SUIDA 1911, tav. XLVI; *Osterreichischer Kunstverein* 1911, nn. 17-19. La descrizione della scena e le dimensioni, riportate nel catalogo d'asta, portano a presupporre che il dipinto firmato e datato di cui Suida si è servito per l'identificazione dell'autore sia stato, probabilmente, il n. 18.

²⁸ Cfr. TOGNOLI 1976, p. 124 e WISHNEVKY 1981, p. 726.

²⁹ Sei lettere di Suida a Benno Geiger, tra cui una cartolina, si conservano a Venezia, Fondazione Giorgio Cini (d'ora in poi: FGCVe), fondo Geiger, corrispondenti stranieri, datate dal 3 aprile 1930 al 2 dicembre 1951, ma esulano dalla tematica di questa ricerca. Segnalo solamente che, nella missiva del 18 novembre 1937, Suida si dispiaceva di non aver potuto incontrare Geiger durante un suo passaggio a Venezia: il restauratore e collezionista bolognese Publio Podio, infatti, gli aveva riferito di un interessante quadro che Geiger gli avrebbe voluto mostrare («Mi è dispiaciuto molto non vederti quando sono passato da Venezia. Una settimana prima, Podio mi ha detto che avevi un quadro interessante da mostrarmi»). Con questa testimonianza, possiamo aggiungere Podio tra i collezionisti privati italiani noti a Suida: l'attività di restauratori della famiglia Podio fu avviata a Roma alla fine dell'Ottocento da Publio e continuò con i figli Luigi, Enrico e Decio, che lavorarono anche a Venezia (nel sestiere di San Polo, Campiello del Remer 2063-64) e Bologna, in via Mazzini 46: cfr. STERN 1927, pp. 406 e 430. Segnalo, inoltre, una liquidazione (relativa a dipinti, mobili, porcellane, tappeti) in un'asta della Galleria Pesaro di Milano del maggio 1937: *Catalogo Podio* 1937.

³⁰ Sulla nascita della fortuna critica dell'artista fino al 1938, anno in cui Roberto Longhi cominciò a separare le opere del Todeschini da quelle di Monsù Bernardo (LONGHI 1938): BLAŽIČEK 1966, p. 774; TOGNOLI 1976, p. 124 e WISHNEVSKY 1981, p. 726. Per i quadri esposti alla mostra di Palazzo Pitti: *Mostra Seicento e Settecento* 1922, p. 181, nn. 1008-1012; *Mostra Seicento e Settecento* 1924, p. 183, nn. 1008-1012.

³¹ ARSLAN 1933, in part. p. 263, fig. 9 e p. 273. Le lettere di Suida a Arslan si conservano a Milano, Centro di alti studi sulle arti visive, Fondo Wart Arslan (d'ora in poi: CASVA). Todeschini è citato nelle lettere di Suida a Arslan del 31 agosto 1930 («Pubblicando un quadro della Galleria di Graz nella mia pubblicazione «Osterreichische Kunstschaetze» Vienna 1911-1912, ho parlato un poco di Giacomo Francesco Cipper detto il Tedesco, quale firma trovai su un quadro in Ungheria. Sono spiacentissimo di non aver più nessun estratto per attingerlo. Ma farò il possibile per trovare uno ancora per Lei. Se il Todeschini l'interessa potrei indicarle parecchi quadri sconosciuti»); del 26 dicembre 1930 («Del mio articolo sul Todeschini le invio – non trovando copia disponibile fuori dell'esemplare rilegato della «Osterreichische Kunstschaetze» I, 1911 – la copia scritta. Le mie parole accompagnano la riproduzione del quadro di Graz») e del 12 luglio 1933 («Finalmente ho trovato ancora una copia di quella tavola con testo della mia pubblicazione «Osterreichischen Kunstschaft» riproducente il quadro di Todeschini nel museo di Graz»).

Nel caso di Todeschini è importante sottolineare come la sua riscoperta sia passata attraverso le dinamiche del mercato antiquario ben note a Suida: la circostanza del passaggio di un'opera all'asta, firmata e datata, lo porta a ricondurre alla stessa mano un'opera in collezione pubblica e a contribuire così, tra i primi, alla rinascita della fortuna critica.

Inoltre, Suida era riuscito a sfruttare le occasioni del mercato antiquario per mettere insieme una propria raccolta di dipinti, della quale, purtroppo, non è possibile stabilire la consistenza. Infatti, al nucleo originario a lui appartenuto si aggiunsero, in seguito, gli acquisti della figlia Bertina (1922-1992) e del genero Robert L. Manning (1924-1996), e in questa veste verrà donata dalla nipote Alessandra Manning Dolnier al Blanton Museum of Art di Austin, in Texas, nel 1999, dove ancora è custodita.³²

Certo è che il 18 maggio 1914 Suida decide di vendere, presso la casa d'asta Helbig di Monaco, ben quarantaquattro dipinti italiani dal XIV al XVIII secolo, a cui seguono, l'8 giugno dello stesso anno, anche diversi disegni.³³ È probabile che sia stato lo stesso proprietario a occuparsi della composizione dei cataloghi d'asta in quanto l'attribuzione è frequentemente giustificata da precisi riferimenti stilistici, non da *expertises*.

Le opere, a causa delle stringate descrizioni e delle scarse riproduzioni, sono difficilmente identificabili; ma è utile almeno elencare gli artisti del Seicento e Settecento che Suida aveva scelto per la propria collezione personale, sin dagli anni Dieci. In vendita, c'era una *Sacra famiglia* di Giovanni Battista Gaulli detto il Baciccio, nella sua cornice originale; una scena di pellegrini di Michelangelo Cerquozzi; un *Ritratto di chierico* di Giacomo Ceruti, descritto come molto vicino alle opere dello stesso pittore conservate a Brera; un *San Carlo Borromeo* di Giuseppe Maria Crespi; un *San Sebastiano* di Domenico Fetti; *Lot e le sue figlie* di Domenico Fiasella, attribuito alla luce di rimandi stilistici e figurativi delle opere genovesi; un ritratto della cerchia di Pietro Longhi; una *Sacra conversazione* di Giovanni Battista Paggi, che ricordava la composizione della pala d'altare della chiesa della Santissima Concezione a Genova; un' *Annunciazione* di Carlo Francesco Nuvolone, assegnatagli sulla base dei confronti con le opere di Brera e della Certosa di Pavia; un Giovanni Battista Piazzetta, probabilmente un bozzetto; un ritratto di giovane donna con copricapo attribuito a Domenico Piola, per la somiglianza con le figure allegoriche di Palazzo Bianco; un'allegoria della carità di Giovanni Battista Pittoni; un altro ritratto maschile di scuola veneziana del XVII secolo; un San Luigi Gonzaga di Domenico Maria Viani, con vecchia iscrizione apposta sul retro; e due Francesco Zuccarelli.

³² Sull'acquisizione della collezione Suida Manning da parte del Blanton Museum of Art di Austin (Texas): BOBER 1999, BOBER 2001b, BOBER 2001c. La biblioteca della famiglia, invece, composta da circa quindicimila volumi messi insieme da Wilhelm, Bertina e Robert Manning, è stata venduta da Ars Libri ltd. e acquistata, nel febbraio 1998, dall'Emory Libraries: cfr. GLEASON 1998.

³³ *Galerie Helbing* 1914a, pp. 1-7; *Galerie Helbing* 1914b, pp. 41-47.

Nel manifesto di vendita, stampato nell'ottobre 1914 a asta conclusa, accanto a ogni pezzo è indicato il prezzo di acquisto: si scopre, ad esempio, che Domenico Fetti era stato acquistato per ben 2500 corone; ma Domenico Fiasella per 125 e Domenico Piola per sole 66; anche Cerquozzi aveva ingolosito il pubblico, venduto a 1100 corone, nonostante l'opera più desiderata rimanesse un affresco strappato di Correggio, che raggiunse il prezzo di ben 6000 corone.³⁴ Non sappiamo se la vendita fosse dettata da motivi economici o di gusto, ma è significativo sottolineare che, già a questa data, è evidente una predilezione di Suida per l'arte barocca genovese e lombarda, fondata su un'approfondita conoscenza del territorio.

Tra gli anni della pausa forzata dovuta alla Prima Guerra Mondiale, alla quale partecipa in qualità di primo ufficiale, e il crollo dell'Impero austro-ungarico, Suida si dedica alla direzione della Landesbildergalerie und Skulpturensammlung di Graz, museo del quale era diventato direttore nel 1910: riallestitisce le sale seguendo il criterio delle scuole pittoriche; propone nuovi acquisti; cataloga l'intera collezione e, nel 1913, organizza una mostra sul pittore Hans Adam Weißenkircher (1646-1695), un allievo di Carl Loth noto a livello locale soprattutto per i suoi affreschi presso il castello di Eggenberg, e del quale il museo possedeva numerosi dipinti. Suida tornerà su questo artista quasi dieci anni più tardi con un saggio su «Belvedere», riconoscendo che l'esposizione del 1913 e la prefazione del relativo catalogo furono il primo tentativo per una rivalutazione critica delle opere del pittore del quale, nel frattempo, egli stesso aveva avuto modo di definire meglio la personalità artistica, con espunzioni e *addenda*.³⁵

La galleria di Graz possedeva anche una ricca collezione di dipinti italiani, tra i quali più della metà appartenenti al Sei e Settecento:³⁶ Suida si mise subito al lavoro sul catalogo scientifico, che venne però pubblicato solo nel 1923, due anni dopo l'auto-licenziamento presentato a seguito di forti tensioni scaturite proprio dalla proposta del nuovo percorso museale e dai suoi persistenti legami con il mercato antiquario.³⁷ Nel maggio 1917, infatti, il consiglio di amministrazione del Johanneum impose a tutti i dipendenti la firma di un'auto-dichiarazione nella quale dovevano affermare di impegnarsi a non collaborare con il mercato antiquario e a rinunciare al collezionismo privato: un'azione che si inserisce nel contesto di dibattito della comunità scientifica, condotto, tra gli altri, anche da Hans Tietze (1880-1954), contrario alle perizie a pagamento, e da Wilhelm von Bode (1845-1929), aperto invece a una soluzione

³⁴ *Der Kunstmarkt* 1914. Anche la collezione grafica di Suida nel catalogo d'asta del giugno 1914 è ricca di attribuzioni basate su confronti stilistici; tra le opere del Barocco, ad esempio, figuravano disegni di Francesco Guardi, Francesco Zuccarelli e Pietro Antonio Novelli (cfr. *Galerie Helbing* 1914b, nn. 757, 799, 764).

³⁵ SUIDA 1924b, in part. p. 66 nota 1.

³⁶ SUIDA 1923, pp. 71-97; in part., per le opere barocche, pp. 81-97, nn. 223-294.

³⁷ Per la ricostruzione dell'attività al Johanneum, sostenuta da numerosi documenti locali: WIEDEMANN 2003, pp. XV-XVIII.

più pragmatica perché, del resto, anch'egli coinvolto nella medesima attività con Alessandro Contini Bonacossi (1878-1955).³⁸

Il provvedimento era, nemmeno troppo velatamente, rivolto allo stesso Suida, il quale aveva conosciuto, almeno dall'inizio degli anni Venti, anche Contini Bonacossi, quando quest'ultimo viveva ancora a Roma.³⁹ Qui Suida vide anche la mostra su *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonacossi*, allestita dall'1 maggio al 31 luglio 1930 in quattro sale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, curata da Roberto Longhi e August Liebmann Mayer, sulla quale scrisse una recensione su «Belvedere».⁴⁰ Oggetto del suo interesse, tuttavia, erano soprattutto i dipinti tizianeschi posseduti da Contini Bonacossi, dei quali chiede insistentemente le fotografie a Roberto Longhi per poterli pubblicare nei suoi studi sul pittore veneziano.⁴¹ Dopo le *Rivendicazioni a Tiziano* apparse nel 1927 su «Vita artistica», diretta da Longhi e Emilio Cecchi, Suida dedicò molto tempo alla stesura di una prosecuzione, che però non vedrà mai la luce a causa dell'interruzione della stampa del periodico.⁴² Non conosciamo, quindi, la consistenza del materiale di cui Suida, tuttavia, aveva inviato la bozza a Longhi nel 1929,⁴³ né possiamo sapere se e in che modo sia confluito nella monografia su Vecellio, stampata dalla casa editrice Valori Plastici nel 1931, con 304 tavole in fototipia.⁴⁴

Sono questi gli anni, infatti, degli sforzi dedicati al grande maestro veneto – sul quale tornerà poi negli anni Cinquanta –,⁴⁵ prendendo spunto dalle opere conservate nei musei europei e nelle collezioni private, tra le quali appunto anche quella Contini. Suida, ad esempio, era venuto a conoscenza che l'antiquario aveva acquistato una *grisaille* attribuita al Correggio, da lui già vista in precedenza quando il monocromo si trovava a Firenze, nella cui occasione l'aveva ricondotto a Tiziano. Il 28 giugno 1928 chiese dunque a Longhi, in virtù del suo rapporto con Contini e qualora fosse concorde sull'attribuzione, il permesso di

³⁸ WIEDEMANN 2003, pp. XVII-XVIII. Sul caso Bode-Contini Bonacossi: ZANINELLI 2020.

³⁹ In una lettera del 15 novembre 1926, infatti, Contini chiedeva a Wilhelm von Bode un parere su «tre miei importantissimi quadri per i quali mi urgerebbero le expertise», già periziati da Longhi, Gronau, Suida, Venturi e Meyer, specificando che costoro avevano visto i dipinti e ne avevano «scritto entusiasticamente» (cfr. ZANINELLI 2018, pp. 99-100).

⁴⁰ SUIDA 1930b. Sulla mostra: TOVAGLIERI 2023, pp. 35-36.

⁴¹ Per il rapporto Contini Bonacossi-Longhi si può partire da ZANINELLI 2018, pp. 100-104.

⁴² SUIDA 1927b. La rivista «Vita artistica» infatti, dopo i fascicoli 11-12 del 1927, si interruppe riprendendo con un solo fascicolo nel 1932. Nel mentre, tra il 1928 e il 1929, Longhi e Cecchi diressero, com'è noto, «Pinacotheca».

⁴³ Cfr. la lettera di Suida a Longhi del 15 maggio 1929 (Firenze, Fondazione Roberto Longhi, Archivio Roberto Longhi [d'ora in poi ARL]): «Spero di poter mandarLe presto la bozza di stampa della seconda parte sulle "Rivendicazioni" con delle fotografie migliori, che mi sono state promesse dalle diverse gallerie»; e quella del 25 novembre 1929: «Il ritardo nel rimandar le bozze di stampa è stato involontario da parte mia».

⁴⁴ SUIDA 1931b. La monografia è stata poi tradotta in tedesco (1933) e in francese (1935).

⁴⁵ Dopo la monografia, Suida interverrà ancora su Tiziano sulle pagine di «Dedalo» nel 1931, del «Burlington Magazine» nel 1936 e, lo stesso anno, anche di «Critica d'arte». Per quest'ultimo, si conservano alcune lettere tra Suida e Carlo Ludovico Ragghianti, direttore della rivista, datate 12 maggio e 3 agosto 1936, a Lucca, Fondazione Ragghianti, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Carteggio generale, Suida, Wilhelm Emil detto William. Negli anni Cinquanta, Suida tornò nuovamente su Tiziano pubblicando, in successione, quattro *Miscellanee tizianesche* su «Arte Veneta»: SUIDA 1953b, SUIDA 1957, SUIDA 1960a.

pubblicazione dell'opera.⁴⁶ Pochi anni dopo, nel 1935, il *Putto con la ruota del tempo* venne venduto da Contini alla Fondazione Kress, accompagnato da numerose perizie datate marzo dello stesso e firmate, oltre che dagli stessi Suida e Longhi, da Giuseppe Fiocco, Georg Gronau, August Mayer, Mason Perkins e Adolfo Venturi.⁴⁷

Una tematica costantemente presente nelle lettere di Suida a Longhi è proprio la persistente necessità di recuperare riproduzioni fotografiche delle opere d'arte, strumento sia per conoscere quei dipinti che transitavano sul mercato antiquario o che erano di proprietà privata, sia come essenziale corredo alla pubblicazione del testo scritto. La ricerca delle fotografie spesso risultava faticosa, dovendo mettere in moto una rete di conoscenze che non sempre portava a risultati soddisfacenti: Suida, ad esempio, fu costretto a tardare l'invio della bozza delle *Rivendicazioni a Tiziano II* (quell'articolo poi mai stampato su «Vita artistica») proprio perché si attardò nella raccolta di fotografie che stava attendendo dalle varie istituzioni.⁴⁸ Tuttavia, era deciso ad aumentare il numero delle illustrazioni nell'edizione francese della monografia su Tiziano «per avvicinarsi all'ideale di un inventario illustrato».⁴⁹ Già nell'edizione in lingua italiana, Suida specifica che aveva preferito riprodurre in formato minore le opere di capitale importanza, in quanto già note, per dare spazio alle illustrazioni di dipinti mai riprodotti prima, abbondando anche nella riproduzione di incisioni e xilografie perché utili a valutare il raggio dell'influenza storica del maestro anche qualora siano state «eseguite con l'intervento di allievi ed aiuti, quando non pure da questi ultimi esclusivamente, sopra disegni e progetti del maestro o da lui ispirati».⁵⁰

Per questo motivo, gli epistolari diventano un utile strumento per reperire fotografie dei dipinti di collezione privata, indirizzati non solo ai colleghi ma anche ai restauratori, mercanti, e agli stessi proprietari. Ma poiché le fotografie, come è noto, potevano anche essere oggetto di una personale collezione, spesso erano anche mercanti e antiquari che, viceversa, inviavano a Suida riproduzioni di dipinti in vendita: ne abbiamo traccia nelle lettere indirizzate a Suida da Germain Seligmann (1893-1978), uno dei più grandi *art dealers* di antichità e arti decorative, figlio di Jacques Seligmann, fondatore dell'omonima azienda che, dopo il primo ufficio parigino aperto nel 1888, ampliò il proprio mercato Oltreoceano, con una sede a New York attiva a partire dal 1904.⁵¹ Suida e Seligmann si erano probabilmente conosciuti

⁴⁶ ARL, lettera di Suida a Longhi del 28 giugno 1928. Suida pubblicò il monocromo su «Dedalo» e nella monografia: SUIDA 1931a, p. 895 e SUIDA 1931b, tav. LVI.

⁴⁷ Inv. K390. Il materiale è stato interamente digitalizzato: <https://kress.nga.gov/Detail/objects/633>.

⁴⁸ Il 29 settembre 1928, Suida comunicò a Longhi che mancavano ancora diverse fotografie; e ancora, il 15 maggio 1929, scrisse: «Spero di poter mandarle presto la bozza di stampa della seconda parte sulle "Rivendicazioni" con delle fotografie migliori, che mi sono state promesse dalle diverse gallerie» (ARL, lettera di Suida a Longhi del 29 settembre 1928).

⁴⁹ ARL, lettera di Suida a Longhi del 22 febbraio 1935.

⁵⁰ SUIDA 1931b, p. n.n.

⁵¹ Su Jacques Seligmann & Co. si può consultare la biografia online sul sito dello Smithsonian Institution: <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/more-information>.

negli anni Trenta, durante uno dei viaggi dello storico dell'arte a Parigi: dalle lettere del periodo europeo, in particolare, traspare che il mercante si preoccupava di fornire allo storico dell'arte riproduzioni di opere rinascimentali in vendita sul mercato antiquario, «heureux de penser qu'elles vont figurer au milieu de votre collection de précieux documents». ⁵² È significativo che Seligmann faccia esplicito riferimento a una vera e propria collezione di Suida di fotografie quale preziosa testimonianza documentaria, che potrebbe trovarsi ancora nell'archivio personale, purtroppo non riordinato, depositato al Blanton Museum of Art, insieme alla collezione di dipinti e disegni. ⁵³

Le relazioni di Suida, negli anni Trenta, erano ormai divenute capillari: così, a Antonio Morassi (1893-1976), ad esempio, consiglia di rivolgersi al fotografo Dino Zani (1891-notizie fino al 1939) per una riproduzione di un'opera già in collezione Melzi D'Eril; ⁵⁴ e a Wart Arslan invia fotografie in suo possesso di vari quadri dei Bassano che aveva avuto occasione di vedere in diverse città. ⁵⁵

L'officina delle riviste

Nel 1921, lo stesso anno del licenziamento dalla direzione della Landesbildergalerie di Graz, Suida venne finalmente nominato professore con stipendio fisso all'Università della stessa città; tuttavia, anche il periodo della carriera accademica fu ostacolato dal suo rapporto con il mercato antiquario, che fu un pretesto per un processo disciplinare conclusosi, nel 1934, con un'aspettativa forzata. ⁵⁶ Questi impedimenti non frenarono Suida, il quale assunse anzi la direzione della rivista «Belvedere. Kunstzeitschrift

⁵² Washington D.C., Smithsonian Institution, Archives of American Art, Jacques Seligmann & Co., Records, 1904-1978, bulk 1913-1974, Series Correspondence, box 93, Folder 15, Paris, September 13th, 1933. Nello stesso fondo si conservano, in tutto, un telegramma senza data e tre lettere di Germain (o Georges, nome con cui si firma in seguito al trasferimento della ditta negli Stati Uniti nel 1937), con data 13 settembre 1933, 24 aprile 1946 (alla quale aveva incluso fotografie di opere di Bronzino, Catena, Gaddi, Magnasco, Tiepolo, Tintoretto e Vannuccio) e 21 luglio 1953 (cfr. <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-1-3/box-93-folder-15>). In seguito, negli anni Cinquanta, quando entrambi si erano trasferiti ormai in America, Seligmann proporrà alla Kress Foundation, di cui Suida era diventato Curator of Research, la vendita di numerose sculture.

⁵³ L'archivio non è consultabile perché non è ancora stato oggetto di riordino: diversi anni fa, è riuscito tuttavia ad accedervi Jonathan Bober.

⁵⁴ Università Ca' Foscari di Venezia, archivio e fototeca Antonio Morassi (d'ora in poi AMVe), unità V XXVIII, sottounità 06, n. inventario 192, lettera di Suida a Morassi del 14 marzo 1934: «Il quadro della Collezione Melzi fu esposto a Milano nel 1923 e, a quanto ricordo, fu fotografato da Dino Zani in quell'occasione. Non sarà quindi difficile ottenere la fotografia proprio a Milano». La conoscenza di Morassi e Suida potrebbe essere avvenuta a Vienna già negli anni Dieci, quando lo storico dell'arte frequentava i corsi di Max Dvořák; negli anni Venti, poi, scrisse diversi contributi per «Belvedere». In questo caso, Morassi chiese informazioni sulla collezione Melzi (sulla quale: MELZI D'ERIL 1973; MORANDOTTI 2008, p. 115 nota 57) perché Suida ne aveva già pubblicato alcune opere.

⁵⁵ CASVA, lettera di Suida a Arslan del 12 dicembre 1929, citata anche da ERICANI 2019, p. 85. Solo Giuliana Ericani menziona il rapporto epistolare Suida-Arslan per gli studi sui Bassano, non citato nemmeno in RUSCIO 2005.

⁵⁶ Per gli ostacoli derivati dal mercato antiquario alla cattedra universitaria: WIEDEMANN 2003, p. XIX.

für Sammler» («Belvedere. Rivista d'arte per collezionisti»), pubblicata dalla società Krystall-Verlag. Nata come una costola di Dorotheum, i due amministratori delegati furono scelti tra i funzionari e i mercanti d'arte del noto banco dei pegni statale viennese, uno dei quali fu Leopold Satori, cognato di Suida, fratello della moglie Hermine Eugenie.⁵⁷

L'attività economica della società era principalmente volta alla vendita di opere d'arte su commissione, al commercio di libri antichi e alla pubblicazione di periodici storico-artistici e di libri d'arte, stampati con ottime riproduzioni: tra essi, ad esempio, figura anche la monografia di Alessandro Magnasco di Benno Geiger del 1923 dove, nel catalogo delle opere, è elencato anche un piccolo *San Francesco* di proprietà di Wilhelm Suida.⁵⁸ Tra le riviste, figura anche «Belvedere», affidata a Suida e a Edmon Wilhelm Braun (1870-1957), direttore del Museo Statale della Slesia a Troppau, affiancati da un comitato redazionale nel quale, in particolare, l'Italia era rappresentata da Mario Salmi (1889-1980).⁵⁹ Sfogliando il periodico, si incontrano diversi interventi relativi all'arte del Seicento e Settecento firmati da Suida, scaturiti proprio dalla frequentazione dei musei, delle collezioni private e del mercato antiquario, e condotti con la metodologia propria già degli studi giovanili, che abbina la conoscenza delle fonti all'analisi stilistica delle opere.

Nel 1922, ad esempio, sul secondo fascicolo, Suida rilancia un'attribuzione, già precedentemente avanzata nel 1910, di un dipinto di proprietà del Kunsthistorisches Museum di Vienna che raffigura *Mosè bambino alla prova del fuoco*.⁶⁰ Precedentemente assegnato a Bernardo Strozzi, Wilhelm lo ritiene piuttosto riconducibile al pennello di Domenico Fiasella (1589-1669) datandolo attorno al 1630, chiamando in causa un preciso confronto stilistico, *Il Beato Alessandro Sauli fa cessare una pestilenza* della Basilica di Carignano a Genova eseguito all'incirca nello stesso anno, nonché le ancora evidenti corrispondenze con l'arte genovese precedente, soprattutto con Luca Cambiaso. L'attribuzione diventa il pretesto per tratteggiare una breve biografia su Fiasella, articolata sulle fonti di Raffaele Soprani e Carlo Giuseppe Ratti, e un inquadramento stilistico che amplia quello già schizzato in *Genova* ma senza arrivare alla sottolineatura proposta da Roberto Longhi qualche anno prima, nel 1916, all'interno di quello che, di fatto, è il primo catalogo ragionato di Gentileschi padre e figlia.⁶¹ Dopo una prima formazione a Genova con

⁵⁷ Per notizie sulla casa editrice Krystall, cfr. http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page_id=348 (riproduzione online del testo di M.G. Hall, *Osterreichische Verlagsgeschichte: 1918-1938*, II, Wien 1985).

⁵⁸ GEIGER 1923, p. 58 e tav. XII. Sulla riscoperta di Magnasco a cura di Geiger: FRANCHINI GUELFU 2001.

⁵⁹ Nei fascicoli delle prime due annate (1922 e 1923) sono indicati solo i nomi dei due direttori; il comitato scientifico, invece, che compare a partire dal primo fascicolo del 1924, si costituisce di diversi storici dell'arte.

⁶⁰ Inv. 1630; SUIDA 1922. Sull'autografia dell'opera, la critica non è concorde: Newcome-Schleier tendeva a riferirla piuttosto a Luca Saltarello (1608/1609-1640/1645 circa), un allievo di Fiasella, mentre Camillo Manzitti, così come Franco Boggero, sposano l'attribuzione di Suida: cfr. NEWCOME SCHLEIER 1996, p. 47 e tav. 49; MANZITTI 2007, p. 28 nota 9; e la scheda n. 38 a cura di Franco Boggero, in *Superbarocco* 2022, p. 196.

⁶¹ SUIDA [1906] 2018, pp. 159-160; LONGHI 1916, pp. 267-268.

Aurelio Lomi e Giovanni Battista Paggi, Fiasella infatti si trasferì a Roma tra il 1607 e il 1615, dove, secondo Longhi, «deve avere assistito ai trionfi del nuovo caravaggismo in “bianco, azzurro e oro” inaugurato da Gentileschi negli ultimi anni romani». ⁶² Se è pur vero che la ricostruzione di Suida manca di considerare «la centralità della figura di Domenico Fiasella quale nesso tra la pittura dei Gentileschi (padre e figlia) e quella genovese», ⁶³ ha il merito di costituire, tuttavia, uno dei primi passi verso un tentativo di definizione della personalità di un artista del Seicento genovese, all'inizio del Novecento ancora sconosciuta.

Per questo motivo, allegherà una copia dell'articolo a una lettera, redatta con tono formale e ossequioso ma che rivela certamente una conoscenza pregressa, destinata a Orlando Grosso, allora direttore dell'Ufficio di Belle Arti del comune di Genova, che aveva precedentemente licenziato un piccolo catalogo sulla collezione grafica di Palazzo Bianco (1910). ⁶⁴ Suida si era fatto tramite per la richiesta di riproduzione di un disegno conservato nella raccolta genovese per conto di Thomas Muchall Viebrook (1881-1963), assistente presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco. ⁶⁵ Muchall-Viebrook stava infatti preparando un testo sui disegni di scuola fiamminga del Seicento con ben centosettanta riproduzioni, tra le quali avrebbe voluto includere anche il foglio genovese. Quest'ultimo era già stato pubblicato nel 1903 dallo storico dell'arte olandese Max Rooses che ne aveva proposto una rettifica attributiva, spostandolo da Giovanni Andrea De Ferrari a Rubens e agganciandolo al grande trittico raffigurante il *Miracolo di Sant'Idelfonso*, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. ⁶⁶ Muchall-Viebrook però, che concordava con la nuova assegnazione ma riteneva il foglio uno studio destinato a altre opere, ⁶⁷ non riuscì a ottenere la fotografia perché il foglio, nel frattempo, era stato rubato: la riproduzione del 1903, pertanto, è l'unica ancora oggi nota del supposto disegno di Rubens. ⁶⁸ La richiesta, dunque, cadde nel vuoto, così come non ebbe seguito l'invito da parte di Suida di pubblicare un contributo su «Belvedere».

⁶² LONGHI 1916, p. 267. Secondo Longhi, esplicitivo di questo contatto sarebbe *Agar e l'angelo*, allora in collezione Briganti a Genova e oggi a Palazzo Barberini (inv. 1696), dove riconosce anche esserci, nel viso di Agar, «un ricordo dello Strozzi che il Fiasella tenta di risolvere e distendere nelle dieresi placide, apprese dal Gentileschi».

⁶³ ORLANDO 2016, p. 50, che chiarifica il problema della presenza di Artemisia Gentileschi a Genova e del rapporto Fiasella-Gentileschi.

⁶⁴ GROSSO 1910.

⁶⁵ La lettera di Muchall-Viebrook, infatti, è datata 25 marzo 1924, mentre la richiesta di Suida 1 maggio 1924: «Egregio buon dottor, il dottor Thomas Muchall Viebrook, Staatlich Graphische Sammlung München Monaco di Baviera, mi domanda per ottenere una fotografia di un disegno ritratto muliebre del Rubens, già attribuito al Giovanni Andrea De Ferrari, nel Palazzo Bianco. Il disegno è stato pubblicato come opera del Rubens dal Rooses in *Onze Kunst* 1903, II, 46. Sarei lieto di poter pubblicare un suo contributo nella nostra rivista *Belvedere*». Nella breve risposta del 18 maggio 1924, Suida ringrazia Grosso dell'informazione e unisce il suo «articoletto su un quadro di Fiasella a Vienna» (BBGe, Fondo Orlando Grosso, lettera di Suida a Orlando Grosso del 1° maggio 1924).

⁶⁶ Cfr. ROOSES 1903, p. 46.

⁶⁷ MUCHALL-VIEBROOK 1926, p. 32, n. 26.

⁶⁸ Oggi il foglio di Palazzo Bianco è considerato una copia di un disegno conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe gli Uffizi (n. 1043 E); cfr. *Rubens. The drawings* 2005, n. 68, p. 210 nota 4.

Proseguendo nello spoglio della rivista viennese, due anni dopo l'articolo attributivo su Fiasella, nel 1924, Suida dedicò alcune pagine a un pittore friulano poco noto, Antonio Carneo (1637-1692). La riflessione, in questo caso, prese l'avvio dalle visite alla collezione Caiselli, che si trovava nell'omonimo Palazzo a Udine, e da un precedente articolo dello storico dell'arte Oswald Kutschera-Woborsky (1887-1922).⁶⁹ Suida tenta una prima ricostruzione della biografia, appoggiandosi alle fonti storico-artistiche, e del *corpus* pittorico, mettendo in fila i dipinti Caiselli, la *Vecchia all'arcolaio* di Brera – indicandone per primo la paternità esatta mentre Malaguzzi Valeri, nel catalogo del 1908, l'aveva ritenuta opera di scuola genovese –⁷⁰ e altri due pezzi segnalati da Otto von Benesch, allora in collezione privata a Cracovia.⁷¹ Soprattutto, nell'articolo avvia l'indagine sull'attività grafica dell'artista, ancora oggi problematica, attribuendo due fogli di collezione privata viennese, il primo dei quali recava in basso a sinistra la scritta "Carnio Vecchio".⁷² Lo sforzo di Suida non fu di poco tenore perché a quella data non si conoscevano documenti su Carneo, pubblicati una ventina di anni dopo da Benno Geiger nella prima monografia sul pittore. Geiger considererà in questi termini i lavori di Kutschera-Woborsky e Suida:

[...] rimasti, l'uno e l'altro, senza conoscenza dei limiti e senza alcun dato preciso intorno alla vastità ed entità dell'argomento, non riuscirono a distinguere la personalità di Antonio da quella del figlio Giacomo, né a sceverare l'originalità del primo dalla deficienza del secondo, né ad assegnare ad Antonio il posto che gli spetta nella storia della pittura. Ciononostante ci si meraviglia con quale intuito e precisione entrambi siano riusciti ad inquadrare il Carneo nel suo tempo; palese dimostrazione dei meriti del pittore, il quale, attraverso un'opera sola del suo pennello, sapeva esprimersi compiutamente.⁷³

Nonostante ciò, la via austriaca della riscoperta di Carneo, che culminerà appunto con la monografia di Geiger, nella recente bibliografia è considerata una tappa fondamentale per la fortuna critica dell'artista, riconoscendo a Suida, in particolare, l'indicazione dell'importanza dell'influsso esercitato sul Carneo da pittori quali Francesco Maffei e Antonio Zanchi, che sarà ulteriormente approfondito con le precisazioni di Giuseppe Fiocco, Carlo Ludovico Ragghianti e Rodolfo Pallucchini.⁷⁴ Anche negli anni successivi Suida tornerà più volte sul pittore friulano: nel 1934, nuovamente su «Belvedere», aggiungerà al

⁶⁹ KUTSCHERA-WOBORSKY 1919. Oswald von Kutschera-Woborsky, storico dell'arte originario di Praga, dedicò i propri studi soprattutto alla pittura del Settecento italiano e, in particolare, a Tiepolo padre e figlio, donando nel 1922 anche la propria collezione personale di dipinti e disegni a diversi musei viennesi.

⁷⁰ Reg. Cron. 212. Cfr. *Pinacoteca Brera* 1908, p. 328, n. 590; e la scheda di Mariolina Olivari in *Pinacoteca Brera* 1990, p. 454, n. 228.

⁷¹ SUIDA 1924a.

⁷² SUIDA 1924a, p. 49.

⁷³ GEIGER 1941, p. 39. All'interno della monografia di Geiger, Suida viene citato più volte per rettifiche attributive.

⁷⁴ FURLAN 1995, pp. 32-33.

catalogo un *Ratto di Proserpina*; e avrà occasione di redigere alcune *expertises*, tanto di dipinti quanto di disegni, in vendita sul mercato.⁷⁵

Ancora nel 1924, Suida si trova a dover intervenire, in qualità di direttore di «Belvedere», per calmare le acque in seguito a una questione attributiva su Giovanni Serodine (1600-1630), pittore originario di Ascona, sull'alto lago Maggiore, scaturita tra Roberto Longhi e Otto von Benesch (1896-1964). Il pomo della discordia fu una *Cena in Emmaus* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, anticamente sotto il nome di Bartolomeo Schedone e da Wickhoff ricondotta a scuola napoletana.⁷⁶ Sia Benesch che Longhi, però, erano sostenitori dell'autografia di Giovanni Serodine: per il primo, l'idea dell'attribuzione, pubblicata nel fascicolo di apertura del 1924 di «Belvedere», era scaturita dall'articolo di Roberto Papini su Serodine apparso su «Dedalo», nel quale veniva anche ricostruita, per la prima volta, la storia dei due dipinti destinati alla chiesa romana di San Lorenzo fuori le mura.⁷⁷ In particolare, la proposta di Benesch per il quadro viennese verteva sul confronto con l'*Elemosina di san Lorenzo* riprodotto nell'articolo di Papini, che in quegli anni si trovava ancora presso l'abbazia cistercense di Valvisciolo.⁷⁸ Roberto Longhi, però, ne dovette rivendicare l'attribuzione in una prima lettera alla redazione di «Belvedere» – che noi, oggi, non abbiamo –, alla quale seguì una risposta dello stesso Suida del 25 settembre 1924, su carta intestata della redazione:

Egregio e gentilissimo dottor Longhi,

Mi perdoni il lungo silenzio inesplicabile, forse, senza comunicazioni dettagliate. Sono stato dolente di quanto mi ha scritto intorno all'attribuzione del quadro viennese pubblicato dal dottor Benesch. Ho dovuto far passare qualche tempo finché ho avuto occasione di parlare con lui, sempre un po' malaticcio. Sono convinto che aveva scritto l'articololetto sul Serodine senza mal animo. Mi ha detto che veduta la riproduzione del quadro di Valvisciolo nel Dedalo gli era saltata fuori la somiglianza col quadro viennese. Ci ha mandato per Belvedere una dichiarazione che spero potrà soddisfare a Lei. Le saremo molto grati se vorrà autorizzarci di non pubblicare la Sua lettera.⁷⁹

Una lettera, tuttavia, fu effettivamente pubblicata nel fascicolo successivo di «Belvedere», con data 4 novembre 1924, nella quale Longhi sottolineava che la questione non poteva essere risolta con una

⁷⁵ *Sammlung Burchard* 1928, n. 240, p. 53 (Antonio Carneo, *Due scene di strada con mendicanti e vagabondi nelle strade di Napoli*; perizie di Voss e Suida); *Weinmüller* 1938, nn. 109-111, p. 21.

⁷⁶ *Gemäldegalerie*, 235.

⁷⁷ PAPINI 1923-1924.

⁷⁸ Dal 1970, il dipinto è conservato nel museo dell'abbazia di Casamari: cfr. AGOSTI, STOPPA 2015, pp. 22-24.

⁷⁹ ARL, lettera di Suida a Longhi del 25 settembre 1924. A questa data, Suida non aveva ancora conosciuto Longhi di persona; così approfitta della questione per inviargli una fotografia di un quadro seicentesco in collezione privata a Graz, che purtroppo non mi è stato possibile rintracciare nella fototeca della Fondazione Longhi.

semplice “rettifica”, in quanto

[...] la mia attribuzione al Serodine del quadro di Vienna era stata da me personalmente comunicata al Dott. Otto Benesch in persona fino dall’agosto 1921, come potrei eventualmente comprovare anche con testimonianza e come non dubito che il Dott. Benesch vorrà lealmente riconoscere.⁸⁰

La *bagarre* attributiva – alla dichiarazione di Longhi, nata dalla necessità di salvaguardare «l’assoluta priorità dei miei risultati scientifici», seguì un’altra di Benesch, nella quale accusava lo storico dell’arte italiano di un vuoto di memoria –,⁸¹ è prova dell’interesse per la rivalutazione e la conseguente riscoperta del Seicento, declinata soprattutto attraverso il recupero di personalità poco note e appartenenti a scuole pittoriche liminari ancora tutte da studiare, sulle quali la comunità scientifica, in quegli anni, stava concentrando le proprie energie.

Inoltre, come già per Fiasella e Carneo, anche su Serodine Wilhelm ebbe occasione di tornare a riflettere negli anni successivi, ma nel frattempo, nel 1932, il catalogo del pittore di Ascona si era arricchito dell’*Allegoria* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, attribuzione avanzata da Mauro Pellicoli (1887-1974) in concomitanza di un intervento di restauro: anch’egli, come Suida, avanzava il nome di Fetti per la formazione stilistica, non condiviso invece da Longhi.⁸² Il dipinto venne incluso da Suida nell’«aggiornatissima» voce sul Thieme-Becker del 1936, nella quale è citato, per la prima volta, il *San Pietro che legge* della Pinacoteca Züst di Rancate e dove, sulle orme di Benesch, richiamava il nome di Domenico Fetti.

Nel 1938, poi, Serodine diventava uno dei protagonisti della *Mostra d’arte ticinese del Sei e Settecento* di Locarno: l’esposizione fu accompagnata anche da una conferenza di Roberto Papini, Lallo Vicredi (alias Aldo Crivelli) e Wilhelm Suida, trascritte parzialmente sulla rivista storica locale.⁸³ Roberto Longhi non partecipò alla giornata di studi, nonostante l’invito dello storico dell’arte viennese del 4 agosto 1938: «come le dissi a Venezia, mi ha scritto qualche tempo fa il presidente della mostra sul Barocco Ticinese

⁸⁰ LONGHI 1924. In seguito, Longhi cambiò idea sul quadro, inserendolo nell’attività giovanile «del Ter Brugghen, autore che il Serodine ebbe in mente più di una volta» (cfr. LONGHI 1954, p. 154).

⁸¹ BENESCH 1924.

⁸² SUIDA 1936b. Sulla fortuna critica di Serodine nella prima metà del Novecento: LONGHI 1954, pp. 136-138, in part. p. 138. Per l’opinione di Longhi sui rapporti Fetti-Serodine: AGOSTI, STOPPA 2015, p. 32 nota 8. Sull’*Allegoria* dell’Ambrosiana: C. Geddo in *Pinacoteca Ambrosiana* 2006, pp. 233-237, n. 296 e AGOSTI, STOPPA 2015, p. 21; sull’attribuzione di Pellicoli: RINALDI 2014, p. 121. Suida, nella lettera a Luigi Dami del 3 giugno 1922, aveva già affermato di conoscere «una serie di opere firmate» di Serodine: cfr. Archivio Storico del Comune di Firenze (d’ora in poi: ASCFi), *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, 1922, Atti - Pubblicità, cartellina “Pubblicità su riviste e giornali”.

⁸³ *Mostra d’arte ticinese* 1938, pp. 44-45, nn. 13-18. Le conferenze sono state parzialmente trascritte: PAPINI 1938; VICREDI 1938; SUIDA 1938a. Suida partecipava alle giornate di studio italiane: ad esempio, era stato presente anche al convegno organizzato in occasione della mostra del Correggio a Parma (1935), insieme, tra gli altri, a Adolfo Venturi, Antonio Morassi, Roberto Longhi e Giuseppe Fiocco: cfr. FADDA 2017, p. 66; GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960; *Manifestazioni parmensi* 1936, pp. 35-42, in part. p. 38. Suida era intervenuto nel pomeriggio della prima giornata subito dopo Longhi, con una comunicazione su «Correggio e Tiziano. Rapporti personali e artistici», uscito poi in una singola pubblicazione (SUIDA 1935).

a Locarno pregandomi di organizzare un convegno di studiosi in settembre. La prego, illustre amico, di autorizzarmi di proporre una Sua conferenza sul Serodine». ⁸⁴

Suida, invece, aveva presentato un breve intervento su due dipinti presenti in mostra, che aveva già trattato nella voce del *Künstlerlexikon* del 1936: il *Ritratto di Cristoforo Serodine*, esposto come un «*Santo*» ma dietro al quale aveva compreso nascondersi un ritratto (fig. 19), ⁸⁵ e il *San Pietro che legge*, allora in collezione Luvini, riproducendone anche uno studio preparatorio che aveva visto nella raccolta di Otto Wessner a San Gallo (di cui si ignora la collocazione attuale). ⁸⁶

L'interesse per artisti allora poco noti quali Fiasella, Carneo e Serodine può essere letto attraverso la chiave della *Mostra della Pittura italiana del Seicento e Settecento* curata da Ugo Ojetti e allestita nelle sale di Palazzo Pitti, nel 1922. ⁸⁷ L'esposizione, come è già stato notato, fu possibile solo grazie alla «fitta rete di studi su argomenti secenteschi», rivelandosi «un'occasione straordinaria non solo per nuove scoperte, ma anche per aggiunte ed espunzioni nel corpus dei dipinti di molti pittori». ⁸⁸ Anche questi tre pittori erano stati selezionati dalle commissioni preposte: Domenico Fiasella era presente con due opere, *La morte di Meleagro* dell'Accademia linguistica di Belle Arti di Genova e *l'Agar e l'angelo* – che, in seguito, Roberto Longhi, non «più tanto sicuro» dell'autografia, riterrà «cosa giovanile di Giovanni Andrea de Ferrari –»; ⁸⁹ Giovanni Serodine con il riscoperto *San Lorenzo* di Valvisciolo (fig. 16); ⁹⁰ mentre Carneo compariva con una tela del duomo di Udine, *Isacco e Giacobbe*, tuttavia certamente non sua. ⁹¹

Suida visitò la mostra accompagnato dalla moglie il 10 maggio 1922, lo stesso giorno di Hans Posse, Pietro Toesca, Margherita Nugent e Lionello Ciacchi, direttore di un noto studio fotografico fiorentino. ⁹² Il 3 giugno, a caldo, scriveva a Luigi Damini informandolo delle notizie che era riuscito a reperire sul Todeschini, allegando l'estratto della pubblicazione viennese del 1911, e chiedendo delle riproduzioni fotografiche di alcuni dipinti, soprattutto genovesi, che avrebbero dovuto accompagnare «una serie di articoli di vari autori» destinati a «Belvedere». Non una recensione, ma una serie di riflessioni scaturite

⁸⁴ ARL, lettera di Suida a Longhi del 4 agosto 1938.

⁸⁵ Sul ritratto, nella collezione della Città di Lugano, cfr. J. Stoppa in AGOSTI, STOPPA 2015, pp. 82-93, in part. p. 85.

⁸⁶ Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, inv. PZ 25, sul quale: J. Stoppa in AGOSTI, STOPPA 2015, pp. 102-112, in part. p. 102. Inoltre, Suida riproponeva l'attribuzione a Serodine per una natura morta del Museo Kaiser Friedrich di Berlino, già data a scuola spagnola, che secondo Longhi però, così come il disegno Wessner, non reggeva, essendo «cosa tutta spagnola e riberesca» (cfr. SUIDA 1936b; SUIDA 1938a; LONGHI 1959a, p. 138).

⁸⁷ Sull'esposizione di Palazzo Pitti, almeno: MAZZOCCA 1975; AMICO 2010a e AMICO 2010b; MUCCIANTE, POLICICCHIO, STILLITANO 2019.

⁸⁸ AMICO 2010b, p. 61.

⁸⁹ Cfr. *Mostra Seicento e Settecento* 1922, pp. 88-89, nn. 416-417; LONGHI 1959a, p. 501.

⁹⁰ Cfr. *Mostra Seicento e Settecento* 1922, p. 169, n. 922; LONGHI 1954, p. 137.

⁹¹ Cfr. *Mostra Seicento e Settecento* 1922, p. 54, n. 214; LONGHI 1959a, p. 499.

⁹² Cfr. ASCFi, *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento. 1922*, Atti - Carte generali. 1921-1923, collocazione CF 05075, registro n. 2 degli ingressi al primo piano e registro n. 1 degli ingressi al secondo piano, 10 maggio 1922.

dalla visita delle sale che, purtroppo, non ebbero luogo perché Alinari interruppe presto la campagna fotografica a causa delle ingenti spese.⁹³

Anche Mauro Pellicoli, citato poco sopra in merito a Serodine, si annovera tra le conoscenze di Suida, al quale fornì materiali per almeno tre contributi dello storico dell'arte viennese. Tra il 1927 e il 1928, infatti, lo studioso austriaco pubblicò alcuni dipinti appartenenti alla collezione milanese di Eugenio Sardi (notizie 1927-1953), non altrimenti nota:⁹⁴ un tondo di scuola raffaellesca, per il quale suggeriva il nome di Giovanni Francesco Penni detto il Fattore, sulle pagine del «The Burlington Magazine»;⁹⁵ una *Pietà* di Paolo Veronese su «Pantheon»;⁹⁶ e, infine, una selezione della collezione, descritta probabilmente seguendo l'allestimento della dimora milanese, su «Belvedere».⁹⁷

In quest'ultimo articolo, Sardi è elogiato per aver voluto raccogliere pezzi di discreta qualità artistica e iconografica in un momento infelice per il capoluogo lombardo, caratterizzato dalla dispersione di numerose raccolte private. Suida aveva conosciuto la collezione Sardi grazie appunto a Pellicoli, esplicitamente citato su «Belvedere» quale autore della scoperta della *Pietà* di Veronese, da lui «magistralmente» restaurata.⁹⁸ È probabile, quindi, che Pellicoli abbia consigliato a Sardi di rivolgersi a Suida per la redazione delle *expertises* dei dipinti in suo possesso: sette certificati firmati dallo storico dell'arte viennese, datati 29 marzo e 1 aprile 1927, si conservano infatti a Lurano, nel fondo Pellicoli.⁹⁹

Grazie a questi documenti si comprende che Pellicoli venne a contatto con Sardi attraverso la tela di Veronese, probabilmente a seguito di una richiesta di restauro dello stesso proprietario; in seguito, si può ipotizzare che il restauratore propose Suida per la redazione dei certificati attributivi. Così, oltre alla *Pietà* di Veronese, in collezione Schorr dal 1983,¹⁰⁰ e al tondo raffaellesco reso noto sul «Burlington» – nel 2001 passato presso la galleria Fondoantico di Bologna con un'attribuzione a Bartolomeo Passerotti –

⁹³ Cfr. LEONARDI 2016, p. 115 e p. 135 nota 7, e LEONARDI 2022, p. 232, dove si riferisce a una lettera conservata presso l'Archivio Storico del Comune di Firenze riportandone, però, una collocazione errata. Ringrazio Serena Quagliaroli per aver rintracciato i documenti, segnalandomi l'esatta collocazione: ASCFi, *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento. 1922*, Atti -Pubblicità, cartellina "Pubblicità su riviste e giornali".

⁹⁴ Le ricerche sulla figura di Eugenio Sardi non hanno portato, purtroppo, ad alcun esito. Gli unici estremi cronologici sono noti grazie a Suida, che nel 1928 affermava che Sardi si stava dedicando all'arte solo da pochi anni, mentre nel 1953 testimoniava la raccolta a Santa Margherita Ligure (cfr. SUIDA 1928b, p. 12 e SUIDA 1953a, p. 63 nota 59)

⁹⁵ SUIDA 1927a.

⁹⁶ SUIDA 1928a.

⁹⁷ SUIDA 1928b.

⁹⁸ SUIDA 1928b, p. 12.

⁹⁹ Lurano (BG), Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani (d'ora in poi ASRI), Archivio Mauro Pellicoli, fald. 41, fasc. 7.18-7.22. Oltre alle perizie, ci sono anche tre lettere relative a possibili incontri a Milano e Londra: ASRI, Archivio Mauro Pellicoli, fald. 5, fasc. 47 (lettera di Suida a Pellicoli da Firenze, 11 ottobre 1929); fald. 28, fasc. 31.1 e 31.2 (lettere di Suida a Pellicoli da Baden, rispettivamente del 30 dicembre 1929 e del 17 febbraio 1930).

¹⁰⁰ Cfr. WRIGHT 2014, p. 250, n. 397, dove è segnalato il passaggio all'asta Finarte di Milano del 18 aprile 1972 e l'acquisto del 1983 tramite Colnaghi (cfr. *Finarte* 1972, n. 18 e fig. XIII).

,¹⁰¹ Suida aveva identificato, tra le opere del XVI secolo, una copia del *Cristo* Thyssen di Bramantino (già Del Mayno) ma senza paesaggio, che considerava «fatta da Gianpaolo Lomazzo o uno dei suoi scolari (Stresi?)»,¹⁰² e una scena tratta dall'*Eneide* di Virgilio (*Incontro di Enea e Latino*), che riteneva di Enea Salmeggia.¹⁰³ Per il Seicento, invece, segnalava una *Tentazione di Cristo* di Giovanni Lanfranco, in origine destinata a un soffitto, passata recentemente all'asta con le stesse dimensioni;¹⁰⁴ un *Sisifo* di Giovanni Battista Langetti, assegnatogli sull'«originalità della composizione, il senso drammatico dell'atteggiamento, il brio del colorito»,¹⁰⁵ e, sconfinando nel Settecento, due ritratti di Martin van Meytens il giovane, raffiguranti uno l'imperatrice «Maria Teresa in vestito azzurro con ricami d'oro colle corone del Impero, dell'Ungheria, della Boemia e dell'arciducato d'Austria» – definito «uno dei migliori e più rappresentativi» della produzione del pittore svedese –, l'altro dell'imperatore «Francesco I di Lotaringia in abito riccamente ricamato d'oro colle corone dell'impero Germano e di Lotaringia».¹⁰⁶ Inoltre, su «Belvedere», Suida elencava anche un *Ercole e Deianira* del Cavalier d'Arpino, la cui perizia è stata segnalata, una trentina di anni fa, presso il Photo Archive del Getty Center di Los Angeles:¹⁰⁷ è probabile, quindi, che la

¹⁰¹ Cfr. la scheda a cura di Daniele Benati in *Fondoantico* 2001, pp. 46-48, n. 4, dove però l'ovale è segnalato come inedito, «ignoto agli studi perché solo da poco ricomparso sul mercato internazionale».

¹⁰² ASRI, archivio Mauro Pellicoli, faldone 41, fasc. 7.18, 29 marzo 1927: «Il Cristo col manto grigio è ripetizione esatta del quadro di Casa del Mayno di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, senza il paesaggio. Trattandosi di pittura di buon pennello della seconda metà del Cinquecento pare probabilissimo che sia fatta da Gianpaolo Lomazzo o uno dei suoi scolari (Stresi?), dei quali sappiamo che hanno studiato ed ammirato il Bramantino in modo particolare fra i maestri Lombardi». Sulla copia di Bramantino Sardi, cfr. SUIDA 1953a, p. 63 nota 59, e G. Agosti in *Bramantino a Milano* 2012, pp. 81-82.

¹⁰³ ASRI, archivio Mauro Pellicoli, faldone 41, fasc. 7.22, 29 marzo 1927: «Il quadro rappresenta la tregua fatta fra Enea ed il re Latino, descritta nell'Eneide di Virgilio. I protagonisti Enea e Latino, come anche Turno, sono identificati per mezzo di iscrizioni apposte al basso di ciascuna figura. Quanto all'autore ritengo che sia Enea Salmeggia detto il Talpino, uno dei più valenti fra i pittori bergamaschi del Cinquecento. La grande scarsità di soggetti profani fra le opere di questa epoca rende questo dipinto di rilevante importanza storica e di indiscusso valore». Su Salmeggia, anch'esso disperso, cfr. RUGGERI 1966, p. 35; RUGGERI 1978, p. 315, n. 100 e p. 339, tav. 1 (che la ritiene opera autografa, probabilmente giovanile); FACCHINETTI 2007, p. 56 nota 6, che considera invece il soggetto profano non pertinente al catalogo del Salmeggia.

¹⁰⁴ ASRI, archivio Mauro Pellicoli, faldone 41, fasc. 7.22, 29 marzo 1927: «Il quadro di Cristo, davanti al quale fugge il tintatore, e due angeli dietro al Salvatore, ritengo che sia opera caratteristica di Giovanni Lanfranco (1582-1647). Lo giudico fra le opere più interessanti di questo geniale maestro parmigiano, sia per il colorito, sia per l'arditezza della composizione». Cfr. <https://www.artnet.com/artists/giovanni-lanfranco/tentazione-di-cristo-HVuo5R6enlJeNIuYAZLmjA2>.

¹⁰⁵ ASRI, archivio Mauro Pellicoli, faldone 41, fasc. 7.21, datata 1 aprile 1927: «Il quadro rappresentante Sisifo che porta il sasso è da ritenersi opera caratteristica di Giovanni Battista Langetti (nato a Genova nel 1625, morto a Venezia nel 1676). L'originalità della composizione, il senso drammatico dell'atteggiamento, il brio del colorito, sono elementi bastevoli per poter affermare l'autenticità del notevole dipinto». Il dipinto non è registrato da STEFANI MANTOVANELLI 1990 e STEFANI MANTOVANELLI 2011.

¹⁰⁶ ASRI, archivio Mauro Pellicoli, faldone 41, fasc. 7.20, entrambe con data 29 marzo 1927: «Il ritratto della imperatrice Maria Teresa in vestito azzurro con ricami d'oro colle corone del Impero, dell'Ungheria, della Boemia e dell'arciducato d'Austria, ritengo che sia opera caratteristica ed egregia del pittore di Corte Martin Van Meytens. Fra tanti ritratti della imperatrice che il Meytens ha fatto, questo certamente è uno dei migliori e più rappresentativi»; «Il ritratto dell'imperatore Francesco I di Lotaringia in abito riccamente ricamato d'oro colle corone dell'impero Germano e di Lotaringia ritengo che sia opera eccellente dello svedese Martin von Meytens (Mytens) pittore della corte di Vienna, eseguita fra il 1750-1760. Gli spetta un posto insigne fra le opere del maestro». Non sono riuscita a identificare i dipinti di van Meytens il giovane, sul quale rimando a NATALE 2018, con bibliografia di riferimento.

¹⁰⁷ Cfr. PANZERI 1996, pp. 105 e 112, che riproduce la fotografia del dipinto, di ubicazione ignota. Una ricerca condotta tramite i cataloghi online del Photo Archive del Getty Research Institute non ha portato a ulteriori risultati.

triangolazione Pelliccioli-Sardi-Suida sia stata più articolata e che, soprattutto, la collezione milanese fosse ben più corposa.

Questa carrellata di studi che contribuirono alla riscoperta del Barocco può essere conclusa, infine, con un articolo su Giuseppe Petrini (1677-*ante* 8 aprile 1759), pubblicato sul bollettino del museo nazionale svizzero di Zurigo, rivista che già nel 1908 aveva ospitato la prima ricognizione sull'artista firmata da Siegfried Weber.¹⁰⁸ Solido nella conoscenza delle fonti storico-locali e artistico-letterarie, in apertura Suida specificava che, se le coordinate biografiche di massima e documentarie erano già parzialmente note, il numero delle opere di Petrini era ancora troppo modesto per avanzare ipotesi sulla sequenza cronologica e sull'andamento dello sviluppo artistico: allora, infatti, si conosceva la data esatta di una sola opera, lo stendardo per la Confraternita del Rosario in Sant'Abbondio a Gentilino (nel Canton Ticino), eseguito nel 1721. Pertanto, Suida preferiva limitarsi a «elencare le opere dell'artista in base ai luoghi in cui si sono conservate, precisando espressamente che non considero affatto l'elenco completo, anche se da molti anni dedico al Maestro di Carona il più attento interesse».¹⁰⁹

Infatti, l'articolo si divide in due parti, dedicate rispettivamente alle opere di Petrini all'interno e all'esterno del Canton Ticino, procedendo con l'elenco dei luoghi in ordine alfabetico. Alla voce "Baden" segnala anche un dipinto in proprio possesso, un ritratto ovale di san Girolamo Emiliani che presentava sul verso un'antica iscrizione, forse autografa dell'artista, ma che non figura tra i dipinti del Blanton Museum, dove, invece, si trova una *Visione della Vergine* attribuita a Petrini, di cui si ignorano provenienza e modalità di acquisizione.¹¹⁰ Nonostante all'interno di questa griglia venissero proposti, a maglie larghe, un periodo giovanile e uno tardo, l'impostazione topografica rimaneva il perno della ricostruzione, sia perché risentiva della lettura e dell'attento spoglio delle fonti settecentesche e ottocentesche, e in particolare della guidistica, ma soprattutto perché derivante da un modo preciso di fare storia dell'arte, impostato sulla battitura palmo a palmo del territorio e sulla conoscenza di appassionati locali, quali parroci, prevosti e professori di istituti superiori, che segnalano al conoscitore numerosi dipinti custoditi nelle scuole e nelle case dei sindaci.¹¹¹

Questa prima ampia ricostruzione del *corpus* di Petrini aprì agli studi l'interesse per l'artista proseguiti, in primo luogo, con la stesura della voce sul Thieme-Becker del 1932 a cura di Hermann Voss, dove

¹⁰⁸ WEBER 1908; SUIDA 1930a. Su Petrini, oltre a VILLATA 2015: COPPA 2020, p. 1 nota 1 per la bibliografia di riferimento.

¹⁰⁹ Cfr. SUIDA 1930a, p. 269 (la traduzione in italiano proposta nel testo è mia).

¹¹⁰ Cfr. SUIDA 1930a, p. 276. Per l'opera di Petrini in collezione Suida (inv. 2017.1289): la scheda a cura di Giulio Bora in *Capolavori* 2001, p. 68, I.15.

¹¹¹ Cfr., ad esempio, SUIDA 1930a, pp. 271-273. È molto probabile, in effetti, che Suida da tempo si interessasse a Petrini: una lettera a Guido Cagnola del 16 agosto 1913 spedita da Lugaggia, nei pressi di Lugano, testimonia la frequentazione di questi territori ben prima del 1930 (cfr. *Lettera a Guido Cagnola* 2012, p. 67).

veniva ripresa la suggestione di Suida per possibili riferimenti stilistici al Piazzetta.¹¹² L'artista è poi presente con ben dodici tele nella già incontrata mostra di Locarno sulla pittura ticinese del Sei e Settecento dove figurava anche Serodine;¹¹³ ma la figura di Petrini venne definita soprattutto da Arslan, dapprima con un articolo del 1947-1948 e poi con la prima monografia, nel 1960.¹¹⁴ Oltre all'ampliamento del catalogo dell'artista, Arslan si dedicò soprattutto a definirne lo stile pittorico per «misurarne la portata esatta confrontandola al linguaggio, ormai straordinariamente complesso [...] degli artisti operanti nell'Italia Settentrionale».¹¹⁵ È il tassello successivo del lavoro di Suida, effettivamente carente nella definizione stilistica ma, tuttavia, ricco di spunti ripresi da Arslan, studioso che dedicò gran parte delle proprie energie alla riscoperta del Sei e Settecento lombardo.¹¹⁶

Il legame con Genova

Città italiana particolarmente cara a Suida fu Genova, nel cui contesto storico-artistico ebbe modo di inserirsi fin da inizio Novecento, come dimostra la già citata *Genova* (1906), gli articoli sopra citati e, soprattutto, gli acquisti di opere destinate alla collezione personale. Solo tra il 1926 e il 1927, ad esempio, comperò alcuni disegni di Luciano Borzone, Giovanni Battista Castello, Lorenzo De Ferrari e Giovanni Battista (o Domenico) Parodi, provenienti dalla collezione Luxoro; e un dipinto di Luca Cambiaso, *Venerere e Cupido*, che, prestato alla *Mostra centenaria di Luca Cambiaso* del 1927, sarà poi acquistato dall'Art Institute of Chicago nel 1942, tramite il mercante Adolf Frederick Mont, *alias* A.F. Mondschein (1894-1994).¹¹⁷

In particolare, grazie agli epistolari, abbiamo traccia della presenza nel capoluogo ligure di Suida durante l'estate del 1938, quando visitò la *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento* allestita nelle sale di Palazzo Reale, ideata da Orlando Grosso (1882-1968), Mario Bonzi e Caterina Marcenaro (1906-

¹¹² VOSS 1932.

¹¹³ *Mostra d'arte ticinese* 1938, pp. 43-44, nn. 1-12.

¹¹⁴ ARSLAN 1947-1948; ARSLAN 1960. Per un breve *excursus* sulla fortuna critica di Petrini: CHIAPPINI 1991, in part. pp. 20-22.

¹¹⁵ ARSLAN 1947-1948, p. 47.

¹¹⁶ Cfr. ad esempio, ARSLAN 1960, pp. 19, 22 e 84. Sul contributo di Arslan alla conoscenza della pittura del Seicento e Settecento: FRANGI 2019 e TERRAROLI 2019.

¹¹⁷ Su Suida e Genova: BOBER 2001d; sui disegni ex Luxoro: BOBER 2001c, p. 16; GALASSI 2001, p. 68 nota 28, con bibliografia di riferimento. Sul dipinto di Luca Cambiaso (inv. 1942.290), infine: BOBER 2001c, p. 16, che rimanda a *Chicago Italian Paintings* 1993, pp. 58-62, e *Luca Cambiaso* 1927, p. 18, n. 8. Il dipinto è incluso nella monografia sul pittore originario di Moneglia redatta da Wilhelm e Bertina: SUIDA MANNING, SUIDA 1958, p. 159, n. 338, con la ricostruzione della *provenance*. Infine, sul legame tra Suida e Adolf Fritz Mont: PUPPI 2018, p. 92.

1976).¹¹⁸ In una lettera della Marcenaro indirizzata a Grosso del 4 luglio 1938, infatti, sappiamo che Suida, accompagnato dalla studiosa, aveva passato «due intere giornate col naso sui dipinti», lodandone la «disposizione “riposata e scaltra nel metodo intercalato”».¹¹⁹

Dalle quattro fotografie conservatesi che riproducono alcune sale di Palazzo Reale che ospitavano la mostra, si nota effettivamente come i dipinti, ciascuno con la propria cornice, fossero regolarmente intervallati e disposti alla stessa altezza, ma allestiti con modalità differenti. Erano stati posizionati o direttamente sul muro, come nella Sala delle Pace le opere del Mulinaretto e di Tavella (fig. 1), oppure sulla tappezzeria, agganciati al soffitto con un filo di ferro, come nella Sala delle Udienze le opere del Travi e Strozzi (fig. 2). Altri, ancora, erano sostenuti da un semplice basamento, appena sagomato, alto circa 50 centimetri, dietro al quale scendeva una stoffa dai toni chiari, come si vede nella Sala da Ballo dove erano radunati diversi artisti quali Strozzi, Grechetto, Assereto, Giovanni Bernardo Carbone, Mulinaretto e Giovanni Battista Gaulli (fig. 3); infine, i dipinti erano anche stati montati su pannelli, come i paesaggi di Alessandro Magnasco nella Galleria degli Specchi (fig. 4).¹²⁰

Oltre ai commenti sull'allestimento, Marcenaro riferiva a Grosso che Suida era pressoché concorde su tutte le attribuzioni, ritenendo solamente che il paesaggio del *Viaggio di frati* dato a Alessandro Magnasco, in prestito dalla Galleria Sabauda di Torino, fosse in realtà di Sebastiano Ricci (sul quale anche Hermann Voss aveva avanzato dubbi),¹²¹ e che il bozzetto di *Gesù che cade sotto la croce*, di proprietà del marchese Gustavo Doria, non fosse di Strozzi, credendolo piuttosto di scuola o di una mano diversa, rispetto, invece, a un altro bozzetto della stessa collezione che poteva essere dello stesso Strozzi.¹²² Una rettifica attributiva condivisa anche da Roberto Longhi il quale, nelle note sulla mostra genovese del 1938 – come è noto pubblicate postume nel 1979 – sosteneva che tutte le scene della Passione della

¹¹⁸ Su Caterina Marcenaro, almeno la monografia di FONTANAROSSA 2015, dove si commenta la stessa lettera della visita di Suida alla mostra (cfr. FONTANAROSSA 2015, pp. 43-44). Marcenaro riprenderà i contatti con Wilhelm e Bertina Suida negli anni Cinquanta, quando preparerà le mostre su Van Dyck del 1955 a Palazzo Rosso e su Luca Cambiaso del 1956: cfr. FONTANAROSSA 2015, pp. 124 e 144-145. La figura di Mario Bonzi merita futuri approfondimenti: collaboratore di Orlando Grosso, si dedicò soprattutto alla studio della pittura genovese con pubblicazioni divulgative stampate da Liguria Editore, quali i testi su Giacomo Serfolio (1932), Giovanni Maria Dellepiane detto il Mulinaretto (1939 e 1962), Bartolomeo Biscaino (1940), Carlo Antonio Tavella (1961) e numerosi altri. Bonzi dovette certamente aver conosciuto Suida perché contribuì al volume per gli ottant'anni dello studioso austriaco con un saggio su Lodovico Carracci (cfr. BONZI 1959).

¹¹⁹ Genova, Biblioteca Berio (d'ora in poi BBGe), Fondo Orlando Grosso, Epistolario, cassetto 10, cartella 16, n. 1329, 4 luglio 1938, lettera di Caterina Marcenaro a Orlando Grosso; già commentata e parzialmente trascritta anche da LEONARDI 2016, pp. 37-41.

¹²⁰ Le fotografie dell'allestimento sono conservate a Genova, presso il centro DocSAI – Archivio Fotografico del Comune di Genova; alcune di esse sono state pubblicate da LEONARDI 2016, pp. 37-39 (tutte tranne quella della Galleria degli Specchi) e da FRANGI, MORANDOTTI 2019, p. 145 (solo la Sala da Ballo). Oltre a questi due interventi, la mostra non mi sembra sia stata analizzata tra le altre numerose rassegne espositive d'arte antica degli anni Trenta, focalizzate su singoli artisti o scuole regionali (vedi, ad esempio, *Origine delle grandi mostre in Italia* 2017).

¹²¹ *Pittori genovesi* 1938, p. 73, n. 121. Il dipinto (Musei Reali di Torino, inv. 127 – Galleria Sabauda) è oggi riconosciuto come lavoro a quattro mani fra Ricci e Magnasco.

¹²² *Pittori genovesi* 1938, p. 26, nn. 18 e 19.

collezione del marchese Gustavo Doria, e non solo quello di *Gesù che cade sotto la croce*, fossero di Andrea Ansaldo.¹²³

Suida aveva elogiato anche il catalogo «come un volume raro e prezioso per il suo apporto scientifico, necessario per ogni studioso di pittura secentesca», ed era «entusiasta delle biografie». Infatti, nelle intenzioni di Grosso, il catalogo avrebbe dovuto essere uno strumento di studio per gli storici dell'arte data la difficoltà nel rintracciare la letteratura relativa alla pittura genovese del Seicento e del Settecento: ogni pittore quindi, seguendo il criterio cronologico della mostra, era stato dotato di un corredo di informazioni bio-bibliografiche, diligentemente raccolte dalla Marcenaro. Per questa ragione, la studiosa aveva confidato a Grosso che «dopo aver fatto la ruota per Lei, ho dovuto esaurirmi nel farne un poco anche per me».¹²⁴

In effetti, il volume non si esauriva in un semplice catalogo della mostra, peraltro arricchito dagli indici degli artisti e delle illustrazioni, ma aveva l'ambizione di costituire un primo riferimento bibliografico essenziale e ragionato sull'oggetto dell'esposizione, sul quale la bibliografia stava iniziando, proprio in quegli anni, a costituirsi di nuovi contributi dopo quelli della letteratura artistica (Raffaello Soprani e Carlo Giuseppe Ratti) e della guidistica locale (le due guide di Federigo Alizieri), che fino a quel momento erano rimaste le uniche fonti. Così, le ultime pagine sono dotate di apparati critici, quale un piccolo elenco sui «dipinti di pittori genovesi del Seicento e del Settecento nelle chiese e gallerie di Genova e provincia» che, se risente dell'impostazione topografica dei testi sopra citati, si rivela tuttavia incompleto considerando lo stato degli studi, tra i quali figurava anche *Genova*.¹²⁵

In conclusione, il giudizio di Suida era positivo: aveva apprezzato la scelta dei quadri, ricca anche di inediti, per rappresentare la scuola genovese, che «considera alla testa delle varie correnti secentesce»; e definiva, come già Pietro Toesca, l'impresa «riuscitissima» e «di interesse scientifico», augurandosi fosse «la prima di una serie». La mostra del 1938 presentò certamente difficoltà e aporie anche per lo stato degli studi del tempo, già inquadrate e sottolineate dalla critica,¹²⁶ ma costituì il primo vero tentativo volto a evidenziare «quei caratteri di originalità e di omogeneità culturale» della scuola genovese, che proprio in quegli anni, dopo la presenza ancora indefinita del 1922 a Palazzo Pitti, iniziava a essere riscoperta grazie agli studi di Delogu, Grosso, Longhi e Suida stesso.

¹²³ Cfr. LONGHI 1979, p. 16. Si tratta delle due tele *pendant* donate poi alla galleria di Palazzo Bianco, oggi considerate di Strozzi: cfr. MANZITTI 2013, pp. 87-88, nn. 33-34. Per un interessante confronto delle idee di Longhi e Suida su Ansaldo: FRANGI, MORANDOTTI 2019, pp. 141-142; sulla fortuna critica di Ansaldo, invece: PRIARONE 2011, pp. 15-27, in part. pp. 18-23.

¹²⁴ Cfr. la prefazione di Orlando Grosso in *Pittori genovesi 1938*, pp. 5-8 e la lettera sopracitata.

¹²⁵ *Pittori genovesi 1938*, pp. 77-78.

¹²⁶ Per l'inquadramento della mostra del 1938: LONGHI 1979, pp. 12-25; GAVAZZA 1990, p. 14; MANZITTI 2001, pp. 257-258; SANGUINETI 2014, p. 11; LEONARDI 2016, pp. 37-41; FRANGI, MORANDOTTI 2019, pp. 145-148, in part. p. 147.

Italianische Barockmalerei, Vienna 1937

Come era già apparso chiaro dalla vendita della collezione personale del 1914 presso Hugo Helbing, l'interesse di Suida per il Barocco si articola anche nel suo collezionismo privato, attraverso la scelta di dipinti e disegni che era solito mettere a disposizione degli studiosi e che, significativamente, collimavano con gli interessi di ricerca del tempo.

Così, oltre al Magnasco segnalato nel 1923 da Geiger, nel 1936 vennero resi noti altri tre pezzi della raccolta Suida. Hermann Voss incluse un foglio, firmato e con iscrizione autografa, in un'aggiunta al catalogo di Paolo Pagani (1655-1716), pittore originario di Castello Valsolda (Como) che, in quegli stessi anni, stava incuriosendo anche Mario Bonzi e Wart Arslan (fig. 5).¹²⁷ Rodolfo Pallucchini (1908-1989), invece, pubblicò, in due diverse sedi, un disegno e un dipinto di Giovanni Battista Piazzetta, che aveva visto personalmente nel 1934 a Baden (figg. 6 e 7).¹²⁸ Collegava il primo a un dipinto, il *San Giovanni Battista* allora conservato nella Pinacoteca del Seminario Vescovile di Rovigo,¹²⁹ mentre il quadro, la *Ragazza con cesto di frutta*, veniva menzionato insieme a una carrellata di *Opere inedite di Giambattista Piazzetta* pubblicata su «L'arte»:¹³⁰ grazie a un appunto nel quaderno di viaggio di Pallucchini, sappiamo che era stato visto e giudicato «bellissima cosa da Briganti quand'era in Inghilterra».¹³¹ Testimonianza di questi scambi sono le lettere di Suida conservate nell'archivio Pallucchini presso l'Università degli Studi di Udine.¹³² Suida aveva concesso di buon grado la pubblicazione dei pezzi della propria collezione al giovane Pallucchini, storico dell'arte italiano, laureatosi nel 1931 a Padova con Giuseppe Fiocco (1884-1971), e ne aveva procurato le fotografie: fornendo la riproduzione del disegno, ad esempio, si diceva «molto obbligato se lo pubblicherà», interessato dalla «sua precisione come studio per il quadro di Rovigo».¹³³ Allo stesso modo, anche

¹²⁷ VOSS 1936, p. 14; BONZI 1935 e ARSLAN 1935. Per il disegno di Pagani che raffigura *Antioco e Stratonice* (Austin, Blanton Museum of Art, 275 × 544 mm, inv. 2017.1261), vedi le schede di Jonathan Bober in BOBER 2001b, n. 60 e in *Capolavori* 2001, p. 176, V.12.

¹²⁸ Cfr. BERTIN 2019, p. 156.

¹²⁹ PALLUCCHINI 1936a. La presenza del disegno nella collezione Suida, con l'appiglio dell'articolo di Pallucchini quale *ante quem*, è noto agli studi: cfr. BOBER 2001c, p. 16. Per i dipinti e disegni che dovevano essere in collezione Suida tra il 1902 e il 1937: BOBER 2001b, p. 40. Sul foglio, che si conserva oggi a Austin, Blanton Museum of Art (471 × 405 mm, inv. 2017.1294), vedi le schede di Jonathan Bober in BOBER 2001b, n. 70 e *Capolavori* 2001, p. 180, VI.I. Il dipinto di Piazzetta (sul quale vedi *Pinacoteca Rovigo* 2001, n. 4) si trova oggi alla Pinacoteca di Rovigo a Palazzo Reverella. Il disegno, tuttavia, è stato anche accostato ad altre figure presenti nelle opere di Piazzetta: cfr. BOBER 2001b, n. 70.

¹³⁰ PALLUCCHINI 1936b.

¹³¹ Cfr. BERTIN 2019, p. 156 nota 57. Il dipinto è rimasto in collezione Suida e oggi è al Blanton (inv. 2017.1297).

¹³² Il fondo, donato dalle eredi all'Università degli Studi di Udine, è liberamente consultabile online, e conserva lettere datate tra il 16 aprile 1935 e il 25 agosto 1959 (cfr. <https://teche.uniud.it/archivio/archivio-rodolfo-pallucchini>).

¹³³ Udine, Università degli Studi di Udine, Biblioteca umanistica e della formazione, archivio Rodolfo Pallucchini (d'ora in poi: APUd), lettera di Suida a Pallucchini del 16 aprile 1935. Nella stessa lettera, Suida lo ringrazia per l'invito a partecipare con un contributo a «Critica d'arte», neonata rivista fondata il medesimo anno da Carlo Ludovico Ragghianti, e ricambia offrendo disponibilità su «Belvedere». Suida invierà effettivamente a Ragghianti un articolo sulle incisioni tratte da Tiziano, che uscirà nel 1936 (SUIDA 1936c). Per «Belvedere», invece, non verrà pubblicato nessun articolo di Pallucchini, nonostante il 5 aprile 1937

per il dipinto era «molto lieto e riconoscente di vederlo pubblicato dallo specialista più competente della materia».¹³⁴

Suida aveva colto le abilità di Pallucchini, tanto che l'anno seguente, nel 1937, gli inviò in due *tranches* diverse fotografie di

quadri che sono destinati ad essere esposti a Vienna in una piccola mostra sul Sei e Settecento. Sono di attribuzione incerta, ma di buona qualità. Sicché sto facendo il catalogo le sarei obbligatissimo se volesse dirmi – possibilmente a volta di corriere – che cosa ne pensa in base delle fotografie. S'intende che una sua eventuale precisione sarà citata coscienziosamente sul catalogo.¹³⁵

La «piccola mostra sul Sei e Settecento» cui fa riferimento è *Italienische Barockmalerei*, curata da Suida, Ludwig Baldass (1887-1963), Hermann Voss e Giuseppe Delogu, allestita dal 14 maggio al 15 giugno 1937 a Vienna, presso la Galerie Sanct Lucas di Friederick Mont. Essa raccoglieva dipinti italiani del XVII e XVIII secolo custoditi in collezioni pubbliche statali (soprattutto dal Kunsthistorisches Museum di Vienna), di enti religiosi (come le marine di Magnasco prestate dal monastero di Seitenstetten, in Bassa Austria) e di proprietari privati, tra i quali figuravano il conte Attems di Graz, il celebre collezionista Richard Neumann (1879-1961) e, appunto, lo stesso Suida.¹³⁶

Il catalogo, compilato e revisionato da Wilhelm, si apre con quattro brevi *focus* che costituiscono, di fatto, piccoli affondi tematici sulla produzione artistica barocca, ciascuno dedicato a singole scuole o generi pittorici. Il primo, firmato da Baldass, più che in una prefazione consiste in una riflessione sullo stato del collezionismo in Austria, del quale constatava la ricerca di nuovi stimoli, determinata soprattutto dall'ormai rarità dei desiderata (cioè i dipinti del Rinascimento italiano, degli olandesi del XV secolo e dei francesi del XVIII e XIX secolo), ma anche, d'altra parte, la fatica nel prendere in considerazione la pittura barocca italiana. Eppure, l'interesse per il Barocco si stava risvegliando grazie alla mostra fiorentina del 1922, a quella sul Settecento veneziano del 1929 e, in territorio tedesco, alle due esposizioni

Suida ne avesse inviato una bozza, non meglio specificata (cfr. APUD, lettera di Suida a Pallucchini del 5 aprile 1937). L'amicizia tra Suida e Pallucchini durò fino alla morte dello storico dell'arte viennese: cfr. PALLUCCHINI 1960.

¹³⁴ APUD, lettera di Suida a Pallucchini del 13 maggio 1936.

¹³⁵ APUD, lettera di Suida a Pallucchini del 27 aprile 1937. Tuttavia, nel catalogo della mostra Pallucchini è espressamente ringraziato solo in un caso, cioè per l'attribuzione di un Cignaroli (*Italienische Barockmalerei* 1937, p. 26, n. 26); e possiamo ricondurre ai suoi suggerimenti solo il bozzetto per una pala d'altare di Federico Bencovich: gli altri pareri attributivi rimangono nell'ombra (cfr. *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 23, n. 9; cfr. APUD, lettera di Suida a Pallucchini s.d., ma *post* 27 aprile 1937: «Il bozzetto della Madonna è attribuito al Piazzetta, mentre ho pensato al Bencovich. L'altro potrebbe essere del Crespi?». Per il Crespi cfr. *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 27, nn. 30-33).

¹³⁶ Cfr. A. Mondschein, R. Herzig in *Italienische Barockmalerei* 1937, p. n.n. Sia Attems che Neumann erano conoscenze precedenti di Suida: il secondo si perfezionò a Heidelberg come Wilhelm, ma l'anno successivo (1901).

intitolate *Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts* organizzate da Hermann Voss (1884-1969), tenutesi rispettivamente a Berlino nel 1927 e a Wiesbaden nel 1935.¹³⁷

Nel catalogo di *Italienische Barockmalerei*, dopo le pagine di Baldass, seguono quelle firmate da Suida sulla scuola genovese e napoletana, quelle di Voss sul vedutismo e, infine, di Delogu sulla pittura di genere, il quale ideò anche una mappa concettuale, inserita alla fine del volume, per rappresentare graficamente i collegamenti tra le scuole pittoriche italiane più importanti del Seicento e del Settecento (fig. 8). Sulle ordinate sono disposti gli estremi cronologici dal XVI al XVIII secolo, e sulle ascisse le principali regioni, nel seguente ordine: Liguria, Lombardia, Emilia, Toscana, Marche e Umbria (insieme), Roma, Napoli e Venezia. I nomi degli artisti, di cui spesso sono indicate le date di nascita e di morte, sono collegati tra loro da un fitto reticolato di linee rosse al fine di evidenziare le relazioni stilistiche tra luoghi e tempi solo in apparenza distanti, comprendendo anche presenze straniere opportunamente segnalate tra parentesi quadre.

È chiaro che ne risultava un panorama ben più complesso e articolato di quello presente in mostra: anche Suida, in apertura del suo scritto, specificava che la selezione delle opere esposte era ben lontana da una pretesa esaustiva, ma voleva essere una testimonianza eloquente dell'inaudita ricchezza del genio artistico che si esprimeva, in generale, in tutte le maggiori scuole pittoriche italiane (oltre a quella genovese e napoletana, su cui si soffermava, citava anche la romana, toscana, bolognese e veneziana).¹³⁸ Una peculiarità dell'originalità dell'arte barocca, secondo Wilhelm, consisteva proprio nella sua capacità di espansione, tanto in Italia – dove determinò modifiche alla geografia storica, eleggendo centri artistici propulsori differenti da quelli protagonisti durante il Rinascimento –, quanto in Austria, Germania, Polonia e Russia.

Dopo questa introduzione, Suida proseguiva passando brevemente in rassegna i dipinti esposti in mostra della scuola genovese e napoletana. Per la prima, sottolineava la presenza di quattro quadri di collezione privata, di cui due in vendita, di Bernardo Strozzi (1581-1644), definito non inferiore a Franz Hals «nell'audacia della sua pennellata»,¹³⁹ che nella mappa di Delogu era riportato due volte, in corrispondenza della Liguria e di Venezia. Valerio Castello (1624-1659) era rappresentato invece con tre dipinti appartenenti a un anonimo proprietario e disponibili all'acquisto;¹⁴⁰ mentre di Giovanni Benedetto

¹³⁷ Cfr. *Mostra Seicento e Settecento* 1922; *Settecento italiano* 1929; *Italienische Malerei* 1927 e *Italienische Malerei* 1935. Su Voss: LONGHI 1966; EWALD [1970] 2008 e L. Sorensen, *Voss, Hermann*, Dictionary of Art Historians (<https://arthistorians.info/vossh>).

¹³⁸ Cfr. SUIDA 1937, p. 11: «[...] ein beredtes Zeugnis zu geben für den unerhörten Reichtum des künstlerischen Genius».

¹³⁹ Cfr. SUIDA 1937, p. 9; *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 42, nn. 120-123.

¹⁴⁰ Cfr. SUIDA 1937, p. 9; *Italienische Barockmalerei* 1937, pp. 24-25, nn. 17-19. Uno dei tre, la *Strage degli Innocenti*, nel 1965 entrò a far parte del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. Gemäldegalerie, 9674).

Castiglione (1609-1664) era esposto un quadro del Kunsthistorisches Museum di Vienna.¹⁴¹ In vendita c'era anche una *Circe* di Anton Maria Vassallo (1617/1618-1660), un soggetto frequentemente replicato dall'artista, ma che aveva la particolarità di essere firmato «Ant. M. Vassallo»:¹⁴² costituiva quindi un'importante aggiunta al catalogo del pittore, sul quale la mostra del 1922 orchestrata da Ugo Ojetti non era riuscita a fare chiarezza perché escluso in favore del Grechetto.¹⁴³ Per questo, sulle pagine di «Dedalo», Orlando Grosso aveva denunciato la mancata occasione di riferire alla forte personalità del Grechetto «il gruppo di artisti minori, fiamminghi noti ed ignoti, maestri italiani e genovesi che prepararono la sua evoluzione», e soprattutto quei «suoi contemporanei le cui opere vengono spesso erroneamente a lui attribuite», tra i quali appunto si deve annoverare anche Vassallo, del quale pubblicava due tele dell'Ermitage di San Pietroburgo.¹⁴⁴ Nell'esposizione viennese, Suida riconosceva che il recupero della personalità artistica di Vassallo, confusa già nelle biografie di Carlo Giuseppe Ratti, era dovuto soprattutto alla riscoperta di quelle due tele russe e il ritrovamento di un altro dipinto siglato aveva dunque un «importante significato storico artistico» («eine besondere kunsthistorische Bedeutung»)¹⁴⁵ Infine, la rappresentanza della scuola genovese si chiudeva con quattro dipinti di Alessandro Magnasco, in prestito dal monastero di Seitsetten.¹⁴⁶

La pittura napoletana invece, il secondo caso analizzato da Suida, era rappresentata in modo più articolato. Dalle costole di Caravaggio e Ribera, del quale era esposta una *Fuga in Egitto* di proprietà privata viennese e precedentemente nelle collezioni di Hans Wickhoff e Max Dvorak, datata 1637 e firmata «SHP. M(?)»,¹⁴⁷ fa nascere i primi maestri, quali Andrea e Gaspare Traversi, che nella mostra fiorentina del 1922 erano stati confusi con Gaspare Bonito. Nell'esposizione viennese, invece, grazie alle rettifiche di Longhi, erano opportunamente distinti: Gaspare Traversi figurava con una *Scena di seduzione* e Giuseppe Bonito con una *Lezione*.¹⁴⁸ Inoltre, si potevano ammirare dipinti eseguiti da Aniello Brandi, fratello del più noto pittore Domenico; di Scipione Compagno, presente con un altro prestito del Kunsthistorisches Museum di Vienna;¹⁴⁹ di Monsù Desiderio e Francesco Solimena.

¹⁴¹ Cfr. SUIDA 1937, p. 9; *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 25, n. 20 (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie, 1645).

¹⁴² Cfr. SUIDA 1937, pp. 9-10; *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 44, n. 135. Sulle sette versioni note della *Circe* di Vassallo: ORLANDO 1999, pp. 31-35; in part., per quella viennese: p. 33, fig. 40, e p. 145.

¹⁴³ Infatti, l'unico pittore ligure di animali e quadri di genere rappresentato era il Grechetto: cfr. *Mostra Seicento e Settecento* 1922, p. 60.

¹⁴⁴ GROSSO 1922-1923, p. 502.

¹⁴⁵ GROSSO 1922-1923, pp. 511-522 e SUIDA 1937, p. 10. Sulla fortuna critica di Vassallo: ORLANDO 1999, pp. 9-10.

¹⁴⁶ Cfr. SUIDA 1937, p. 10; *Italienische Barockmalerei* 1937, pp. 34-35, nn. 77-80.

¹⁴⁷ Cfr. SUIDA 1937, p. 10; *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 39, n. 107.

¹⁴⁸ Cfr. LONGHI 1927; per il dipinto di Traversi esposto a Vienna: FORGIONE 2014, p. 178, A52.

¹⁴⁹ SUIDA 1937, p. 10; *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 24, n. 14.

Varrebbe la pena soffermarsi di più su questa mostra per provare a scomporla e riscoprire interessanti intrecci nascosti rivelati, ad esempio, nel caso dello splendido *Ritratto di Raffaello Menicucci*, che nel 1975 Jean-Pierre Cuzin attribuirà a Valentin de Boulogne (1591-1632), nome avanzato in precedenza anche da Roberto Longhi (fig. 9).¹⁵⁰ In mostra, era stato prestato da un anonimo collezionista e esposto, in vendita, come opera di scuola romana del XVII secolo.¹⁵¹ Da un recente tentativo di ricostruzione della *provenance* sembra che il ritratto, segnalato nell'inventario del 1670 della collezione del cardinale Mazzarino (1602-1661), sia riapparso solo nel 1936, precisamente il 20 novembre, nella vendita della collezione di un avvocato di origini irlandesi, Arthur Cane (1864-1939), presso Christie's.¹⁵² In questa occasione, probabilmente, fu acquistato da un antiquario viennese dal quale, a sua volta, lo comperò Friederick Mont.¹⁵³ A questo punto, entrano in gioco Benedict Nicolson (1914-1978), futuro editor del «Burlington Magazine», e Bernard Berenson: è Nicolson, infatti, il proprietario del ritratto registrato subito dopo la mostra, sebbene non dovrebbe averlo acquistato direttamente. Pare, infatti, che da Londra, dove risiedeva dopo aver terminato gli studi a Oxford, partì il 4 agosto 1937 per raggiungere a Villa I Tatti Berenson, disponibile ad accoglierlo per un soggiorno di studio, senza passare da Vienna. Arrivò a Venezia il 28 settembre, ma dovette attendere altri due mesi (fino al 29 novembre) per incontrare Berenson e Nicky Mariano, che nel frattempo si trovavano appunto in Austria. Nella fototeca de I Tatti è conservata proprio la fotografia del ritratto di Valentin, con appuntati la stessa attribuzione e il numero di catalogo della mostra della Galerie Sanct Lucas: «the type of photograph that would accompany a purchase of a painting».¹⁵⁴ È stato ipotizzato quindi che Berenson abbia visitato la mostra e, adocchiato il dipinto, avesse deciso di acquistarlo per poi rivenderlo a Nicolson.¹⁵⁵

Infine, Suida partecipò alla mostra anche in qualità di prestatore: sebbene il suo nome non venga espressamente citato, si nasconde certamente lui dietro alla dicitura «Privatbesitz Wien» per la *Giovane contadina che regge un'ampolla di vino* di Jacopo Ceruti, già segnalata nella sua collezione da Giuseppe Fiocco nel 1935 (fig. 10);¹⁵⁶ per due Giuseppe Maria Crespi, una *Pastorella addormentata*, firmata e datata 1698, e

¹⁵⁰ Oggi all'Indianapolis Museum of Art, inv. 56.72. Cfr. CUZIN 1975, pp. 53-54.

¹⁵¹ *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 40, n. 114.

¹⁵² Sulla *provenance* (nonché sull'identità dell'effigiato), riassumo THEILER 2016, in part. pp. 139-142, al quale rimando per la bibliografia di riferimento.

¹⁵³ THEILER 2016, p. 141, che cita in merito una testimonianza di Robert Herzig in una lettera conservata presso l'Indianapolis Museum of Art.

¹⁵⁴ THEILER 2016, p. 142.

¹⁵⁵ Il dipinto è, ovviamente, segnalato anche in NICOLSON 1990, I, p. 204. Dal 1970 il ritratto si conserva all'Indianapolis Museum of Art (inv. SL.10.2016.8.1), sul quale si rimanda alla scheda a cura di Keith Christiansen, in *Valentin de Boulogne* 2016, n. 41, pp. 193-194.

¹⁵⁶ Cfr. *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 26, n. 23; FIOCCO 1935, p. 152. Sul dipinto, ancora oggi al Blanton (inv. 2017.1035): la scheda di Giulio Bora in *Capolavori* 2001, p. 66, I.14.

una scena di amorini, anch'essi già pubblicati da Cesare Gnudi nel 1935 (figg. 11-12),¹⁵⁷ e per la *Ragazza con cesto di frutta* di Giovanni Battista Piazzetta, resa nota, come abbiamo visto, da Pallucchini (fig. 7).¹⁵⁸ A questi pezzi, riconducibili alla collezione Suida grazie alle citazioni bibliografiche, si possono ragionevolmente aggiungere anche il *Cantastorie* di Domenico Tiepolo (come è già stato notato)¹⁵⁹ e l'*Artemisia* di Domenico Fetti: anche se, infatti, non ne sono note le coordinate d'acquisto, per soggetto, attribuzione e misure coincidenti, è possibile identificarli con i dipinti allora esposti e, di conseguenza, avanzare il 1937 come data *ante quem* per l'ingresso nella raccolta (figg. 13 e 14).¹⁶⁰

La collaborazione di Suida all'esposizione in qualità di curatore – membro di un comitato scientifico composto da studiosi internazionali con i quali collaborava da tempo – e prestatore, rende la mostra un vero e proprio snodo storiografico e museografico fondamentale, ancorato alla vigilia della partenza per gli Stati Uniti. Con questo bagaglio di relazioni e conoscenze scientifiche, l'anno seguente Wilhelm si trasferirà a New York, continuando a restare legato al contesto europeo soprattutto tramite i frequenti viaggi condotti, una volta terminata la Seconda Guerra Mondiale, a cadenza pressoché annuale.

¹⁵⁷ Cfr. *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 27, nn. 30 e 32; GNUDI 1935, p. 29, fig. 16 e p. 32, fig. 20. Entrambi i dipinti sono ancora conservati al Blanton (invv. 2017.1061 e 2017.1062).

¹⁵⁸ Cfr. *supra* e *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 88 n. 103.

¹⁵⁹ BOBER 2001c, p. 18.

¹⁶⁰ Su Tiepolo (Blanton Museum of Art, inv. 2017.1400), cfr. la scheda a cura di Jonathan Bober in *Capolavori* 2001, p. 130, III.15 e *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 43, n. 130. L'*Artemisia* di Fetti (cfr. *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 29, n. 41) è stata donata da Alessandra Dolnier Manning (nipote di Wilhelm Suida) al Vassar College Art Gallery in onore di Pamela Askew, professoressa emerita (inv. n. 154). Sul dipinto si veda anche SAFARIK 1990, p. 259 n. 114, che ne riferisce l'acquisto a Firenze nel 1936.

2. 1939-1949: il primo decennio americano

Nel 1938, alla vigilia del trasferimento Oltreoceano, sappiamo che Suida aveva trascorso in Italia alcuni mesi: all'inizio di luglio, aveva visitato la *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento*; nell'agosto, a Venezia, aveva incontrato Roberto Longhi;¹ e verso settembre partecipato al convegno di studi in occasione della *Mostra d'arte ticinese del Sei e Settecento*, tenutosi nel Castello di Locarno, nel Canton Ticino. Le notizie relative al 1939, invece, sono più scarse e gli epistolari diradati perché è l'anno del trasferimento a New York: grazie alle liste dei passeggeri, liberamente consultabili online sul sito della Ellis Island Foundation, abbiamo conoscenza delle esatte coordinate.

Wilhelm Suida (all'età di 61 anni), insieme alla moglie Eugenia (56) e alla figlia Ernestina Albert (nota con il diminutivo «Bertina»; una sedicenne in grado di parlare tedesco, inglese e italiano) si era imbarcato il 12 aprile 1939 sul transatlantico Île de France da Southampton, in Inghilterra, per approdare a Ellis Island il 19 dello stesso mese.² Sulla lista numero 13 del registro degli arrivi di quel giorno, si legge che Wilhelm – un uomo alto circa 177 cm, con capelli brizzolati, di condizioni fisiche e mentali buone, professore universitario che si definiva di etnia «german» e non «hebrew» (come molti altri passeggeri della stessa nave), e che per la prima volta metteva piede negli Stati Uniti – viaggiava con una visa rilasciata il 10 febbraio 1939 a Venezia, città dichiarata infatti quale ultima permanenza nell'apposito spazio del documento.

Il nome e l'indirizzo indicati invece quali «nearest relative or friend in country whence alien came», però, sono quelli di «Sir Robert Witt, 32 Portman, SQ. London, England»: il Robert Witt (1872-1952) cofondatore del Courtauld Institute of Art di Londra che, insieme alla moglie Mary Helen, raccolse centinaia di migliaia di fotografie di opere d'arte che, com'è noto, formarono la Witt Library. Una volta ottenuto il passaporto, quindi, Suida si era spostato con la famiglia a Londra e, aiutato da Witt, partì per New York: all'arrivo, dichiarò di volersi fermare solo sei mesi, risiedendo dall'«amico» Richard Offner (1889-1965), storico dell'arte di origini austriache e professore alla New York University.³

In realtà, sotto le mentite spoglie di un viaggio di lavoro si nascondeva un vero e proprio trasferimento che Suida stava preparando da tempo poiché si era premurato di spostare la propria collezione di dipinti e disegni proprio a Venezia, con l'aiuto del padrone del suo *pied-à-terre* lagunare, tale Giorgio Ma-

¹ Cfr. ARL, lettera di Suida a Longhi del 4 agosto 1938.

² Cfr. i nn. 21-23 delle liste liberamente consultabili online: <https://heritage.statueofliberty.org/show-manifest-big-image/czoxOToiMDA0ODc5NzMxXzAwMDUxLmpwZy17/2> e <https://heritage.statueofliberty.org/show-manifest-big-image/czoxOToiMDA0ODc5NzMxXzAwMDUyLmpwZy17/2>.

³ Il rapporto Suida-Offner (così come quello Suida-Witt) merita di essere approfondito, soprattutto in relazione agli studi di arte fiorentina del XIV e XV secolo: a titolo esemplificativo, ricordo la recensione di Suida al secondo e terzo volume di Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Berlin 1930 (SUIDA 1932).

rangoni, e dell'avvocato italiano Domenico Ravaioli, il quale custodì un gruppo di opere durante la guerra per poi consegnarle, nel 1948, a Alessandro Contini Bonacossi.⁴

Stabilitosi dapprima a Forest Hills e, verso il 1958, a Kew Gardens (due quartieri del distretto del Queens di New York),⁵ Suida da subito aveva potuto fare affidamento sulle precedenti relazioni europee per inserirsi nel mondo americano: già il 13 dicembre 1939 infatti, dietro a una cartolina del Museo del Prado con una riproduzione della *Sacra famiglia con san Giovannino* di Bernardino Luini, scriveva a Costantino Baroni (1905-1956): «Qui ho visto moltissimo e sono invitato per conferenze fino in California».⁶

Tempestivi frutti di queste relazioni sono le stesure di un catalogo di dipinti della collezione berlinese di Frederick Haussmann, in vendita presso la galleria di Hanns Schaeffer, e del primo catalogo scientifico del Ringling Museum di Sarasota, sui quali qui ci soffermeremo. Il primo caso è rappresentativo dell'accoglienza che il contesto di New York, all'inizio degli anni Quaranta, riservò a una preziosa raccolta europea di dipinti barocchi: le selezioni, come vedremo, sono motivate da fattori di gusto e dalla fortuna critica già in atto. Il secondo, invece, è esplicativo di un meccanismo frequente in America, consistente nella commissione, da parte del collezionista a un conoscitore europeo di fama internazionale, dello studio di una raccolta formata in precedenza al fine di aumentarne il prestigio, la qualità e il valore.

Oltre ai certificati attributivi, un altro fattore in questo senso determinante inizia a essere anche la *provenance*, come dimostra il rapporto tra Suida e George H.A. Clowes, della durata di circa due anni (1947-1949). La catalogazione della collezione Clowes, purtroppo non terminata, non è strettamente inerente alla fortuna del Barocco in America ma concerne dinamiche del mercato dell'arte nelle quali era quotidianamente implicato; nonché, soprattutto, fu una palestra per Wilhelm in vista del lavoro che, a breve, sarebbe stato chiamato a svolgere per la Kress Foundation.⁷

⁴ Cfr. BOBER 2001c, pp. 18-19, dove è trascritta anche la polizza di assicurazione dei beni privati intestata a Wilhelm e Eugenia Suida, per il periodo dal settembre 1948 al settembre 1951. Bober ha tratto queste notizie da «sei lettere dattiloscritte di Marangoni a Suida, datate 5 settembre 1939-18 aprile 1940; da tre lettere dattiloscritte di Suida, due a Ravaioli datate 16 ottobre e 6 novembre 1948, e una dello stesso contesto ad Antonio Morassi datata 3 ottobre 1948. Ci sono anche tre lettere dal Bellini Hotel Terminus di Milano a Suida, datate 13, 22 e 27 marzo 1940 [...]», conservate tutte nell'archivio di Austin (cfr. BOBER 2001c, p. 22 nota 12).

⁵ Gli indirizzi si leggono sulla carta intestata delle lettere: 111-40, 76th drive, Forest Hills 75, Long Island, New York; e 82-54 Grenfell Street, Kew Gardens 15, New York (quest'ultimo indirizzo decorre, a quanto mi risulta, a partire dalla lettera di Suida a Federico Zeri del 19 gennaio 1958, conservata presso l'Archivio privato di Federico Zeri). BOWRON 1994, p. 46, riferisce anche di un insegnamento al Queens College di New York, ma nell'archivio del dipartimento di storia dell'arte, purtroppo, non sono rimasti documenti relativi agli anni Quaranta (ringrazio la signora Annie degli archivi del Queens College per l'informazione).

⁶ La cartolina (conservata presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico, cartella 181, corrispondenza prof. Baroni) è l'unica traccia della corrispondenza Baroni-Suida, che certamente dovette essere ben più consistente in virtù dei loro interessi in comune sulla scuola leonardesca e su Bramantino (cfr. SUIDA 1953a, p. n.n.: «Esprimo inoltre la mia gratitudine a Costantino Baroni il cui aiuto, direi quasi la cui collaborazione, risultò subito preziosa e fondamentale per le nuove ricerche»). Sulla cartolina si legge un indirizzo di Suida non altrimenti riscontrato, forse una prima sistemazione nell'Upper West Side: 322 West 72nd Street.

⁷ Sulla pittura barocca in collezione Clowes è necessario citare almeno due dipinti, ancora oggi all'Indianapolis Museum of Art: l'*Amorino dormiente* (inv. 2010.39) e una natura morta attribuita a Velasquez (inv. 2019.26). Il primo, oggi riconosciuto co-

Gems of Baroque Painting, New York 1942

In America, Suida poté contare fin da subito tanto sull'appoggio del mondo accademico quanto sulle numerose relazioni del mercato antiquario, intessute durante gli anni europei.

Esplicativa è, in questo senso, *Gems of Baroque Painting*, una piccola mostra allestita dal 27 gennaio al 28 febbraio 1942 presso la prima sede newyorkese delle Schaeffer Galleries, a Manhattan: era stato il proprietario Hanns Schaeffer (1886-1967), una precedente conoscenza di Suida, ad affidargli la compilazione del catalogo,⁸ il cui titolo ha un doppio significato. Da un lato, richiama un piccolo catalogo curato da Raimond van Marle nel 1938, riprodotto in una tiratura di soli duecentocinquanta esemplari, intitolato appunto *Gemme d'arte antica italiana*. Il volume, stampato nell'officina Alfieri & Lacroix su un tipo di carta particolarmente pregiato, consiste in una rassegna illustrata di dipinti e sculture dal XIII al XVI secolo appartenenti a collezioni private italiane, periziati già in precedenza da Adolfo Venturi.⁹ Poiché Suida possedeva il testo, il riferimento, anche se non esplicito, è lampante, considerando il fatto che il catalogo americano raccoglie opere d'arte di provenienza privata ma, significativamente, di una cronologia successiva. In secondo luogo, il titolo, giocato sulla metonimia, è motivato da Wilhelm per il «peculiar charm» che, a suo parere, si ritrova «in the concentration of one's interest in Italian Baroque painting because of the surprise and delight felt in being the first to recognize new artistic values which have not been appreciated up to the present time in accordance with their merit».¹⁰ Sembra, in effetti, che Suida provasse un vero e proprio coinvolgimento emotivo nell'osservazione delle opere d'arte, come ricorda il suo allievo austriaco Karl Garzarolli-Thurnlack.¹¹ Anche Alfred Frankfurter (1906-1965), nella recensione alla mostra, applaudiva la scelta del titolo perché la metafora era riferita non ai consueti capolavori ma a «esperienze» minori e tuttavia particolarmente coinvolgenti: se, infatti, mancavano all'appello i vistosi nomi di Caravaggio, Guercino, Strozzi e Piazzetta, la mostra metteva in luce

pia della versione di Caravaggio conservata a Palazzo Pitti, era stato attribuito a Merisi da Walter Friedlander (1948, 1950) e Lionello Venturi (1949); Clowes lo acquistò da Podgoursky nel 1952, ma era sul mercato almeno dalla prima perizia di Friedlander del 1948, senza una *provenance* attendibile: non sappiamo, purtroppo, cosa ne pensava Suida (cfr. *Clowes Collection* 1968, pp. n.n.; *Clowes Collection* 1973, p. 42). Inoltre, sempre tramite Podgoursky, nel 1947 Clowes acquistò la natura morta sopra citata: un caso che, come quello del Maestro di Hartford, si inserisce nella ripresa della fortuna della natura morta seicentesca, ma di cui, di nuovo, non conosciamo il parere di Suida (cfr. *Clowes Collection* 1968, p. n.n.; *Clowes Collection* 1973, p. 64).

⁸ La Schaeffer Galleries era stata fondata da Hanns Schaeffer e dalla moglie, Kate, nel 1925, a Berlino (dove rimase fino al 1939), seguirono poi succursali a Londra, San Francisco e, nel 1936, a New York, tutte denominate Schaeffer Galleries. La prima sede newyorkese era stabilita sulla 61 East 57th Street, ma in seguito cambiò diverse volte, fino a quella definitiva a Park Avenue. Dopo la morte di Hans Schaeffer, la moglie Kate diventò l'unica proprietaria e presidente, continuando a gestire la galleria fino alla definitiva chiusura, nel 2000. Gli archivi della Schaeffer Galleries si conservano presso lo Smithsonian Institution, Archives of American Art e a Los Angeles, Getty Research Library. Anche negli anni successivi Suida rimase in contatto con Schaeffer: nel 1946 firmò, ad esempio, la scheda di vendita per un ritratto di Bronzino: cfr. SUIDA 1947.

⁹ VAN MARLE 1938.

¹⁰ SUIDA 1942, p. n.n. Il catalogo della mostra, poiché non è reperibile in nessuna biblioteca italiana, è riprodotto qui in appendice (A 3).

¹¹ GARZAROLLI-THURNLACK 1960.

numerosi artisti che costituivano anch'essi lo scheletro del Barocco e che avevano contribuito a rendere estremamente moderna tale corrente artistica.¹²

Nella breve prefazione del catalogo, Wilhelm si sofferma in primo luogo sulla fortuna del Barocco citando i capisaldi della recente storia espositiva americana: *Italian Painting of the Sei- and Settecento*, curata da Arthur Everett Austin, Jr. (1900-1957) e tenutasi nel 1930 al Wadsworth Atheneum di Hartford, riconosciuta come la prima significativa mostra sull'argomento già dalla critica del tempo;¹³ *Italian Paintings and Drawings of the XVIIIth Century*, organizzata a New York da Durlacher Brothers nel 1932; *Italian Baroque Painting of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, allestita all'Art Gallery del Vassar College (Poughkeepsie) nel 1940, dove erano stati esposti trentaquattro pezzi dalla collezione museale universitaria e altri ventidue prestati da Jacob Heimann; e, da ultima, la più grande esposizione fino a quel momento messa in piedi, *Italian Baroque Painting*, curata da Thomas Carr Howe, Jr., direttore del California Palace of the Legion of Honor di San Francisco, dal maggio al giugno 1941, nella quale erano stati presentati ben centoquindici dipinti di arte barocca provenienti da tutto il nord America.¹⁴

Tuttavia, Suida rimarca come le ragioni di queste mostre americane affondavano, anch'esse, nell'esposizione del 1922 di Palazzo Pitti che, come abbiamo visto, aveva già riconosciuto quale momento fondativo della rinascita della fortuna del Barocco nel saggio introduttivo al catalogo viennese di *Italienische Barockmalerei* (1937).¹⁵ Nonostante, infatti, sin dal secolo precedente i movimenti artistici europei del naturalismo e dell'impressionismo avessero iniziato a guardare a Caravaggio, Fetti e Strozzi piuttosto che a Carracci o Guido Reni – paladini di un classicismo mai tramontato –, anche la via americana della riscoperta del Barocco passava attraverso la *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*: «“discovery” has followed “discovery”». Solo da questo momento catalizzatore iniziarono, prosegue Suida, a essere studiati Giuseppe Bazzani, Giuseppe Maria Crespi, Bernardo Cavallino, Giuseppe Ghislandi, Sebastiano Maffei e Gaspare Traversi, artisti sconosciuti alla critica ma dei quali la produzione artistico-letteraria aveva mantenuto traccia.¹⁶ Infine, specifica che le informazioni sugli artisti era-

¹² Cfr. FRANKFURTER 1942, p. 23. La seconda parte della recensione sottolinea la modernità degli artisti del Barocco, che li rendeva più interessanti rispetto a Poussin, Lorrain e Fragonard. Era probabilmente un sentimento comune all'epoca: lo stesso anno, nel 1942, il Baltimore Museum of Art presentò infatti un sorprendente gruppo di artisti nella mostra *Contrasts in Impressionism: Alessandro Magnasco, Claude Monet, and John Marin* (cfr. ZAFRAN 1994, p. 57). È una linea di ricerca che meriterebbe di essere sviluppata perché anch'essa contribuì alla riscoperta del Barocco.

¹³ Sulla mostra e sulla direzione di “Chick” Austin a Hartford: ZAFRAN 2017a.

¹⁴ Su queste esposizioni: ZAFRAN 1994, pp. 52 e 56-57. Il saggio di Zafran, come è noto, è fondamentale per seguire la linea della fortuna del Barocco in America nel Novecento: cfr., in particolare, ZAFRAN 1994, pp. 46-56.

¹⁵ Cfr. SUIDA 1937, p. 9: «Jede der Ausstellungen italienischer Barockmalerei (beginnend mit der Riesenveranstaltung im Palazzo Pitti im Jahre 1922) hat die dankbare Rolle spielen können, bisher unbeachtete Werte zu entdecken, bedeutende Künstler sozusagen der Welt wiederzuschicken»; e SUIDA 1942, p. n.n.: «Since the great exhibition in the Palazzo Pitti in 1922, there have been numerous occasions when individual masters, local groups, or important characteristic works of different schools have been shown to the public». Il parallelismo, concettuale e sintattico, è stringente.

¹⁶ SUIDA 1942, p. n.n.

no state registrate dai biografi contemporanei, i quali avevano «collected and published diligently and reliably all the obtainable information about native artists and works of art», «stand side by side with the wealth of paintings and documents of all kinds which have been preserved up to the present time»:¹⁷ una precisazione che, in un catalogo di vendita, possiede un significato di natura economica, dotando i dipinti di un valore documentario che si riversa su quello finanziario.

Dopo questo breve ragionamento sulla nascita della fortuna del Barocco e sulle fonti, Suida propone una suddivisione, in quattro gruppi, della produzione pittorica barocca in base al formato, al supporto e alla destinazione. L'elenco si apre con gli affreschi monumentali che, in dialogo con l'architettura, decorano chiese, monasteri e palazzi; prosegue con le pale d'altare; con le tele più piccole di soggetti religiosi, mitologici, allegorici, storici e della pittura di genere (come i paesaggi, le vedute, le nature morte e i ritratti); e si conclude, infine, con i bozzetti e i disegni. L'intento dell'esposizione, infatti, non voleva essere la ricerca di caratteristiche utili a una definizione teorica della tendenza artistica, bensì mostrare il molteplice fascino artistico attraverso i dipinti in mostra, peraltro in eccellente stato di conservazione: è un'affermazione che, di nuovo, richiama ciò che Suida aveva espresso nel catalogo del 1937, dove aveva sottolineato la ricchezza e la capacità di diffusione dell'arte barocca nelle vesti di molteplici forme e scuole pittoriche, anche al di là delle Alpi.¹⁸ Per questo motivo, invitava i collezionisti privati a ricercare la qualità considerando anche i pittori sconosciuti, «outside of expert circles», e non limitando il raggio d'azione ai nomi noti. La varietà, per Suida, è preferibile all'esemplarità: è l'idea di totalità che perseguirà anche Rush Kress e che Suida proverà, di lì a poco, a sviluppare proponendo linee direttive di acquisizione, come vedremo.

È un concetto di Barocco privo di barriere geografiche e cronologiche, diverso, ad esempio, da quello di Voss, circoscritto invece alla produzione artistica romana tra il 1620 e il 1700 e declinato nelle due direttrici personificate da Caravaggio da un lato e dai Carracci dall'altro, frequentemente ripreso dagli studiosi americani.¹⁹ L'idea di Suida, invece, si avvicina maggiormente a quella che Hans Riegl

¹⁷ SUIDA 1942, p. n.n.

¹⁸ Cfr. SUIDA 1937, p. 11 e SUIDA 1942, p. n.n.

¹⁹ Per il concetto di Barocco di Voss analizzato a partire da *Die Malerei des Barock in Rom* (1924): DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017. Il riverbero del suo pensiero si riscontra anche nell'introduzione di Arthur McComb in *Italian Painting* 1930, p. 5, dove la corrente artistica è fatta iniziare a Roma alla fine del XVI secolo, quando si scontrano Annibale Carracci («eclectic, austere, academic» e «reformer») e Caravaggio («a revolutionary»), generando «two divergent artistic currents [...] continued to flow on far into the century». Allo stesso modo, anche Thomas Carr Howe, nell'introduzione alla mostra del 1941 di San Francisco, interpreta il Barocco alla luce di queste due opposte linee, l'accademica dei Carracci e la naturalistica di Caravaggio (cfr. T. Carr Howe, Jr., *Foreword*, in *Italian Baroque Painting* 1941, pp. n.n.). Inoltre, come è noto, un'interpretazione dell'arte barocca fondata su due forze dialettiche, che tuttavia si riconciliano in una sintesi produttiva, venne divulgata da Erwin Panofsky in una conferenza tenuta al Vassar College nel 1935, lo stesso anno in cui arrivò in America (cfr. PANOFSKY 1996 [2011]). Segnalo la consistenza di quattro lettere tra Suida e Panofsky conservate presso lo Smithsonian Institution, Archives of American Art, Erwin Panofsky papers, 1904-1990, bulk 1920-1968, Series 1: Correspondence, 1921-1978, box 12, folder 2 (29 dicembre 1950; 10 aprile 1950; 6 aprile 1952; 8 aprile 1952). Tali documenti sono inerenti alle pubblicazioni dei cataloghi della collezione Kress e a favori personali.

(1858-1905) aveva divulgato nelle lezioni all'Università di Vienna dal 1894 al 1902, solo parzialmente sviluppata nel postumo *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908).²⁰

Grazie alla recente analisi degli appunti manoscritti destinati ai corsi universitari, infatti, si è chiarito come con il termine «barocco» Riegl intendesse quel fenomeno stilistico nato a Roma attorno al 1520 e sviluppatosi poi in tutta Italia e in Europa fino alla fine del XVIII secolo, tramutatosi negli ultimi cinquant'anni nel Neoclassicismo.²¹ In particolare, è stato acutamente osservato come Riegl avesse applicato una sintesi metodologica tra la filologia (*kunstgeschichte*) e l'analisi storica universale (*universalgeschichte*) – noto oggi come metodo morfologico comparativo –, unendo il metodo storico-filologico, quale utile strumento per la ricerca storiografica e l'analisi stilistica, all'idea che la singola opera d'arte possa fornire informazioni sullo sviluppo della storia dell'umanità, e viceversa.²² Un'affinità calzante con il pensiero di Suida, che traspare nei saggi introduttivi dei cataloghi delle esposizioni del 1937 e del 1942.²³

Ora, le «gemme» oggetto di *Gems of Baroque Painting* sono una metonimia per indicare la curata selezione della collezione appartenente all'avvocato berlinese Fritz Hausmann, avviata probabilmente a partire dagli anni Venti:²⁴ nel 1927, infatti, alcuni quadri figuravano già come sua proprietà alla mostra della pittura italiana del XVII e XVIII secolo tenutasi a Berlino e curata da Voss,²⁵ il quale, pochi anni dopo, rese noto un gruppo più ampio in sede di pubblicazione.²⁶

In Italia, la raccolta venne fatta conoscere grazie a Giuseppe Delogu che, nel 1935, pubblicò e illustrò su «Emporium» ulteriori dipinti, citando, *en passant*, anche un ricco nucleo di disegni di Pompeo Batoni.²⁷ In una nota conclusiva, specificava che tutte le pitture, tanto quelle illustrate quanto quelle inedite, erano state «oggetto di studio, di giudizio e di confronto da parte dei più eminenti cultori

²⁰ Sull'idea di Barocco di Riegl: WITTE 2017. Suida frequentò l'Università di Vienna nel 1901-1902: cfr. WIEDEMANN 2013, p. IX nota 29.

²¹ Cfr. GAUDIERI 2020, in part. p. 9.

²² Cfr. GAUDIERI 2020, p. 16.

²³ Negli ultimi anni della sua vita, inoltre, Suida si dedicherà alla scrittura di una monografia, pubblicata postuma da Phaidon (*Kunst und Geschichte*, 1960), nella quale, analizzando i diversi periodi artistici, proporrà uno schema geometrico dello sviluppo degli stili artistici in base all'unità stilistica raggiunta: è un tentativo di ricerca di una legge geometrica che governi la storia dell'arte, al fine di inserirla tra le scienze esatte (cfr. SUIDA 1960b e WIEDEMANN 2013, pp. XXIX-XXX).

²⁴ Su Fritz Hausmann sono riuscite a ottenere poche coordinate grazie, ancora una volta, alle liste dei passeggeri stranieri della Ellis Island Foundation: dovrebbe essere lui, infatti, l'avvocato di cinquantun anni nato a Ratibor (oggi Racibórz, in Polonia) nel 1886, e arrivato a Ellis Island il 17 giugno 1939. Dai dati del registro sembra che, lasciata la madre a Berlino nella casa di famiglia a Lietzenburgerstrasse, viaggiasse da solo, dichiarando di doversi fermare tre settimane a New York per lavorare presso la Edeleanu Company, un'azienda chimica leader nel settore della raffineria petrolifera. Cfr. n. 9 in <https://heritage.statueofliberty.org/passenger-details/czoXmzoiOTAxMTk3MDg4NzQ5MiI7/czo5OjJwYXNzZW5nZXliOw==>.

²⁵ Cfr. *Italianische Malerei* 1927, p. 14 nn. 40 (Carlo Cignani) e 42 (Francesco Cozza), p. 17 n. 51 (Carlo Dolci), p. 19 n. 83 (Guercino), p. 20 n. 86 (Filippo Lauri), p. 91 n. 98 (Carlo Maratta), p. 24 nn. 123-124 (due Michele Rocca) e n. 127 (Pietro Rotari), p. 25 n. 131 (Francesco Solimena).

²⁶ VOSS 1931/1932.

²⁷ DELOGU 1935.

d'Europa».²⁸ Informava, inoltre, che Haussmann aveva raccolto i pezzi di arte barocca «con grande amore, seguendo cataloghi e vendite, confrontando gli acquisti con le opere dei musei di stato, studiando con intelligenza quanto s'è venuto procurando» in un momento in cui, invece, spadroneggiava la passione per i fondi-oro e i primitivi.²⁹

Si può ipotizzare, quindi, che Haussmann sia stato aiutato da conoscitori e *art dealers* anche nelle fasi di acquisizione della raccolta, in gran parte ignote; così come non si conoscono i motivi, se di natura economica o di gusto, che lo spinsero a mettere in vendita nel 1942 trentacinque dipinti e un bozzetto di terracotta, presentati al pubblico a rotazione.³⁰

Cinque mesi dopo la mostra newyorkese, ventiquattro dei trentacinque dipinti furono esposti anche al Berkshire Museum di Pittsfield (Massachusetts), dal 3 al 30 giugno 1942, in una mostra intitolata semplicemente *Baroque Painting*. Il catalogo, che ripeteva le stesse informazioni bibliografiche di quello precedente, si apre con una breve prefazione del direttore del museo locale, Stuart C. Henry, Jr.³¹ Gli articoli dei giornali locali che annunciavano l'apertura della mostra sottolineavano soprattutto lo sconcerto («startle») provocato dagli effetti scenografici della pittura barocca, sorprendenti tanto per i contemporanei quanto per il visitatore moderno, elogiandone le caratteristiche impostate sull'opposizione *fantastic versus classicism*: «strong flashes of light set against the general darkness»; «the compositions [...] full of movement, often obtained through the use of diagonal lines of motion, and sometimes through the use of spirals»; «twisting and turning compositions and flying draperies».³²

Per comprendere come il *milieu* americano accolse questa preziosa collezione tedesca, si rivelano un utile strumento due lettere, inviate da Hanns Schaeffer a Fritz Haussmann, rispettivamente il 26 novembre 1943 e il 19 settembre 1944, conservate negli Schaeffer Galleries Records del Getty Research Library. Esse ci informano, parzialmente, sull'andamento delle vendite di una buona metà dei dipinti, offrendo quindi una panoramica particolarmente interessante sullo stato del gusto e del collezionismo americano per la pittura barocca, all'inizio degli anni Quaranta.

²⁸ DELOGU 1935, p. 333.

²⁹ DELOGU 1935, p. 328.

³⁰ Cfr. FRANKFURTER 1942, p. 23. Inizialmente era incluso anche un disegno di Giovanni Battista Piazzetta (una testa di ragazza con fiori), depennato però nella bozza di catalogo: cfr. Los Angeles, Getty Research Library (d'ora in poi GRL), Schaeffer Galleries Records, 1907-1988, series V.B., Exhibitions and gallery stock, 1927-1954, box 187, folder 8.

³¹ *Baroque Painting* 1942. Gli autori dei dipinti presenti a questa seconda esposizione, prestati tutti dalla Schaeffer Galleries, sono: Francesco Albani, Giuseppe Bazzani, Bartolomeo Bettera, Carlo Carlone, Giovanni Benedetto Castiglione, Giuseppe Cesari, Carlo Cignani, Giuseppe Maria Crespi, Carlo Dolci, tutti e tre i Domenico Fetti, Artemisia Gentileschi, Luca Giordano, Filippo Lauri, Carlo Maratta, Mattia Preti, Niccolò Renieri, i due Michele Rocca, Pietro Rotari, Massimo Stanzione, Gaspare Traversi e Francesco Trevisani. Grazie alla gentilezza della *registrar* del Berkshire Museum, Sandra Williams, sono riuscita a consultare, tramite scansione, il catalogo della mostra e diversi articoli di giornali locali che annunciavano l'apertura dell'esposizione, *vernissage* accompagnato da «an illustrated talk on Baroque painting» del direttore Henry C. Stuart.

³² Cfr. HENRY 1942.

Significativo è, ad esempio, il caso della *Morte di Saffira* del pittore mantovano Giuseppe Bazzani (1690-1769), che arrivava in America con un eccellente *curriculum*: esposta alla mostra berlinese del 1927 *Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhundert* come in collezione Ernst Lang, figurò di nuovo, ma già come proprietà Haussmann, nell'esposizione di Wiesbaden del 1935, focalizzata ancora sulla pittura del XVII e XVIII secolo (fig. 15).³³ Riprodotta sia da Voss sia da Delogu,³⁴ fu presentata dalla Schaeffer Galleries a New York e a Pittsfield con la corretta identificazione del soggetto veterotestamentario; in seguito, fu acquistata dall'Allen Memorial Art Museum dell'Oberlin College (Ohio) per \$ 500, dopo un abbassamento di prezzo.³⁵ Bazzani era una riscoperta recente Oltreoceano perché i primi quadri a lui attribuiti erano stati acquistati dalla Kress Foundation nel 1935, in due *tranches*: il 12 giugno era arrivata la *Partenza del figliol prodigo* e il 10 luglio altri cinque, cioè l'*Uomo che ride* e quattro bozzetti a *grisailles* già di proprietà Contini Bonacossi, quasi tutti precedentemente esposti sia alla mostra veneziana sul *Settecento italiano* (1929) sia alla prima retrospettiva mantovana sull'artista, nel 1933.³⁶ Questo gruppo di dipinti era accompagnato dalle *expertises* di Adolfo Venturi, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi e dello stesso Suida, il quale specificava come la gloria del pittore mantovano «re-began with the Palazzo-Pitti exhibition». E infine, poco prima di *Gems of Baroque Painting*, Kress acquistò da Contini anche *L'incredulità di san Tommaso* e una serie di quattro sovrapposte, di incerta iconografia, eseguite dallo stesso pittore mantovano.³⁷ Tanto precocemente la Kress Foundation si era impegnata negli acquisti di pittura barocca, quanto rapidamente essi si tramutavano in un modello per collezionisti privati e musei statali che, a catena, cercavano di ottenere esempi di quegli artisti divenuti, in un battito di ciglia, figure imprescindibili dell'olimpico del Barocco.

³³ Cfr. *Italienische Malerei* 1927, p. 11 n. 15 (e la recensione di BLOCH 1927, pp. 178-179) e *Italienische Malerei* 1935, p. n.n. In entrambe le mostre il soggetto è identificato come *La morte della Vergine*. Probabilmente, Haussmann acquistò il dipinto all'asta del 30 aprile 1929, presso la Lepke Kunst-Auction-Haus di Berlino: cfr. *Lepke's Kunst-Auctions-Haus* 1929, p. 13, n. 20.

³⁴ VOSS 1931/1932, p. 165 e DELOGU 1935, p. 330.

³⁵ *Gems of Baroque* 1942, n. 2 e *Baroque Painting* 1942, n. 2. Cfr. GRL, Schaeffer Galleries Records, series IV.B, box 172, folder 10, lettera di Hanns Schaeffer a Frederick Haussmann, 26 novembre 1943 (segua questo documento per i riferimenti agli abbassamenti di prezzo delle opere esposte). La tela di Bazzani, conservata ancora nello stesso luogo (inv. 1943.278), fu acquistata utilizzando i finanziamenti di R.T. Miller Jr., un uomo d'affari di Chicago laureatosi all'Oberlin College, che dal 1940 aveva iniziato a donare \$ 25000 all'anno al museo per promuovere nuove acquisizioni.

³⁶ Le *expertises* sono liberamente consultabili online sul sito Kress Collection Digital Archive. Specifico soltanto le attuali collocazioni, frutto della politica di donazioni della Kress Foundation: *La partenza del figliol prodigo* (K 312) si trova al Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City; *L'uomo che ride* (K344) al Museum of Art and Archeology, University of Columbia; mentre i quattro bozzetti (K349-352) sono rimasti nella collezione privata Kress. Su questi dipinti: CAROLI 1988, p. 168, n. 236; p. 74, n. 41 e p. 207, nn. 318-321, con bibliografia di riferimento. Sulla fortuna critica di Bazzani tra il 1922 e il 1950, anno di un'importante mostra mantovana a cura di Nicola Ivanoff (*Mostra del Bazzani* 1950) mi permetto di rinviare al mio intervento: *Sull'avvio della fortuna critica di Giuseppe Bazzani: da Palazzo Pitti alla Kress Collection*, tenutosi in occasione della *Summer School "Officina 1922. Una mostra alle origini della fortuna del Barocco"*, a cura di M.B. Failla, S. Quagliaroli (Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale, 7 giugno 2023), prossimamente oggetto di pubblicazione.

³⁷ K1266 (oggi a Tucson, University of Arizona, Museum of Art) e K1270-1273, sui quali: CAROLI 1988, p. 95, n. 85 e p. 148, nn. 211-214.

Dalle lettere sappiamo che, oltre a Bazzani, Haussmann aveva deciso di abbassare il prezzo di due Domenico Fetti: il *Buon samaritano*, che nonostante fosse disposto a cedere per \$ 600 rimase alla Schaeffer Galleries, la quale riuscì a venderlo quattro anni più tardi per \$ 1400 al Museum of Fine Arts di Boston;³⁸ e *Tobia e l'angelo*, rimasto anch'esso al gallerista che lo donò poi al Los Angeles County Museum of Art, ma attualmente disperso (fig. 16).³⁹ C'era, inoltre, anche un terzo dipinto di Fetti, una versione della *Parabola della pagliuzza e della trave*, che dovrebbe invece essere stato acquistato subito, a prezzo di mercato, dall'Art Museum dell'Università di Princeton, dove ancora si trova (fig. 17).⁴⁰

Il ribasso del prezzo, inoltre, rese stimolanti altri dipinti: una scena pastorale di Giovanni Benedetto Castiglione, identificata poi come *Labano e il gregge di Giacobbe*, che fu acquistata per \$ 500 dal magnate della stampa William Randolph Hearst (1863-1951) per decorare il suo castello privato a San Simeon (Los Angeles);⁴¹ l'*Adorazione dei pastori* di Luca Giordano (\$ 400), donata al Detroit Institute of Art dall'associazione del museo nel 1944 (fig. 18);⁴² e la *Cacciata dal Paradiso* di Michele Rocca che, forse, fu acquistata dal banchiere e collezionista Arthur M. Erlanger (1883-1967) dopo un ulteriore ribasso del 20%, arrivando a essere venduta solo per \$ 160 (fig. 19).⁴³ Un caso interessante è costituito, inoltre, dall'*Adorazione della Madonna con il Bambino*, identificata poi come *Santa Francesca Romana presenta Gesù Bambino al suo confessore*, un dipinto di Giuseppe Maria Crespi che, fino all'estate del 1951, rimase alla Schaeffer Galleries per essere poi acquistato dal genero di Suida, Robert Manning (fig. 20).⁴⁴ Furono soggetti al ribasso, venduti a soli \$ 125, anche una *Lapidazione di santo Stefano* di Filippo Lauri (fig. 21)⁴⁵ e un *San Giu-*

³⁸ Cfr. *Gems of Baroque* 1942, n. 14; *Baroque Painting* 1942, n. 10. Sul dipinto conservato a Boston (inv. 46.1145): SAFARIK 1990, p. 104 n. 25e.

³⁹ Il dipinto infatti è stato poi venduto dal museo a un'asta Sotheby's del 18-20 giugno 1982, per \$ 2200: cfr. Frick Photoarchive Items; Fetti, Domenico 702d, e SAFARIK 1990, p. 58 n. 13b.

⁴⁰ Inv. y1942-64. L'acquisto è reso noto sul bollettino del museo della primavera del 1943 (cfr. MATHER 1943); tuttavia, secondo SAFARIK 1990, p. 77 n. 19g, il dipinto è una copia.

⁴¹ FREDERICKSEN, ZERI 1972, p. 49, testimoniano poi il dipinto (in mostra anche a Pittsfield, cfr. *Baroque Painting* 1942, n. 5) passato nella collezione del LACMA (Los Angeles County Museum of Art, inv. 46.16.15); in seguito è stato venduto a un'asta Sotheby's, a New York, il 10 gennaio 1991: cfr. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/62978/Castiglione%20Giovanni%20Benedetto%20%28Grechetto%29%2C%20Labano%20e%20il%20gregge%20di%20Giacobbe>.

⁴² Inv. 44.3. Cfr. *Gems of Baroque* 1942, n. 18; *Baroque Painting* 1942, n. 14 e Frick Photoarchive Items; Giordano, Luca 703-5a.

⁴³ Erlanger donò il dipinto nel 1959 al Wadsworth Atheneum (inv. 1959.249). Cfr. *Gems of Baroque* 1942, n. 28; *Baroque Painting* 1942, n. 20; FREDERICKSEN, ZERI 1972, p. 176, e Frick Photoarchive Items; Rocca, Michele 701b.

⁴⁴ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 10 e Frick Photoarchive Items; Crespi, Giuseppe Maria 711e. Il dipinto, però, non è confluito al Blanton Museum. Non è chiaro, in realtà, a quale «adoration» di Giuseppe Maria Crespi si riferisca la lettera del 26 novembre 1943: potrebbe anche essere infatti l'*Adorazione dei pastori*, probabilmente rimasta a Schaeffer fino al 1949, quando venne donata al Seattle Art Museum da Ernst e Kathryn Patty (inv. 49.130). Cfr. *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 9; *Baroque Painting* 1942, n. 8.

⁴⁵ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 20; *Baroque Painting* 1942, n. 15, e Frick Photoarchive Items; Lauri, Filippo, 703b: unlocated.

seppe con il Bambino di Massimo Stanzione⁴⁶ – entrambi non rintracciati –, e una *Ragazza che ride con una coppia di anziani* di Gaspare Traversi, per \$ 350 (fig. 22).⁴⁷

Quest'ultimo, oggi in collezione privata napoletana, era stato già esposto alla mostra del 1922 con un'attribuzione a Giuseppe Bonito e acquistato poco dopo da Achillito Chiesa insieme al suo *pendant* del Ringling Museum di Sarasota;⁴⁸ fu tra i dipinti che Haussmann volle mettere «in an unlimited auction sale», insieme al *Buon samaritano* di Fetti, allo Stanzione, a un altro dipinto di Michele Rocca,⁴⁹ e a una *Madonna con Bambino e angeli* di Carlo Cignani.⁵⁰

Infine, chiudevano la lettera del 26 novembre 1943 due gruppi di dipinti che dovevano essere restituiti al collezionista. Schaeffer suggeriva la riconsegna («we shall return to you») di una *Madonna* di Francesco Albani,⁵¹ e di quel Crespi acquistato poi da Manning, che rimase invece al gallerista; mentre dovevano tornare a Haussmann («we have return to you») quattro tele: un bozzetto di Carlo Carlone (fig. 23);⁵² l'*Educazione di Achille* attribuita al Cavalier d'Arpino di provenienza Rospigliosi;⁵³ *Luna e Endimione* di Francesco Trevisani,⁵⁴ e un disegno di Giovanni Battista Piazzetta, che non venne nemmeno registrato nel catalogo a stampa.

Nella seconda lettera, datata 18 settembre 1944, Schaeffer confermava a Haussmann un avanzo di \$ 400, «on account of future sales of your paintings still in my possession», specificando di essere stato autorizzato direttamente dal collezionista a ridurre di un ulteriore 20% i prezzi fissati il 26 novembre 1943 e, qualora le vendite non fossero state ancora realizzabili, di sottoporgli anche le offerte più basse «in an effort to realize quick sales».⁵⁵ Difatti, nella prima lista, alcuni nomi sono depennati da una riga

⁴⁶ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 33 e *Baroque Painting* 1942, n. 22. Nella lettera conservata al Getty, il soggetto viene identificato come un *San Cristoforo*.

⁴⁷ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 34 e *Baroque Painting* 1942, n. 23. Per il dipinto si rimanda a FORGIONE 2014, pp. 178-179, A54.

⁴⁸ SPINOSA 2003, p. 112, n. 19a, con bibliografia di riferimento. Nella lettera di Hanns Schaeffer a Fritz Haussmann del 23 novembre 1943, tra i dipinti a cui ridurre il prezzo figura anche un «Portrait of a Woman» di Rosalba Carriera (\$ 500), che però non è elencato nel catalogo.

⁴⁹ Nella mostra newyorkese (cfr. *Gems of Baroque* 1942, n. 27; ma non a Pittsfield;) era esposto anche un altro dipinto di Michele Rocca, un' *Allegoria della nascita della rosa*: cfr. SESTIERI 2004, p. 189, n. 12 B.

⁵⁰ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 8 e *Baroque Painting* 1942, n. 7. In mancanza dell'illustrazione, l'identificazione è difficile.

⁵¹ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 1 e *Baroque Painting* 1942, n. 1. Anche questo dipinto non è illustrato.

⁵² *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 4 e *Baroque Painting* 1942, n. 4. Nonostante venga riprodotto sia nel catalogo di New York sia in DELOGU 1935, p. 332, il quadro risulta oggi disperso: cfr. Frick Photoarchive Items; Carlone, Carlo 709a e *Carlo Innocenzo Carloni* 1997.

⁵³ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 7 e *Baroque Painting* 1942, n. 6. Per i quadri del Cavalier d'Arpino in collezione Rospigliosi, tra i quali non è menzionato il nostro soggetto mitologico, cfr. NEGRO 2007, p. 24.

⁵⁴ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 34 e *Baroque Painting* 1942, n. 24. Non sono riuscita a rintracciare ulteriori informazioni sul dipinto.

⁵⁵ GRL, Schaeffer Galleries Records, series IV.B, box 172, folder 10, lettera di Hanns Schaeffer a Frederick Haussmann del 18 settembre 1944.

in *lapis* (Giordano, Stanzone, Rocca, Lauri, Carriera e Bazzani), forse perché avevano già trovato l'acquirente prima dell'ulteriore ribasso.

Le lettere, purtroppo, non forniscono informazioni in merito a molti altri dipinti in vendita: quelli non menzionati, in particolare, è probabile siano stati acquistati a stretto giro; e di diversi pezzi si perdono immediatamente le tracce, quali la *Natura morta con limoni* di Bartolomeo Bettera (fig. 24),⁵⁶ e il *Tributo della moneta* di Salvator Rosa (prima appartenuto a Hermann Voss; fig. 25).⁵⁷ La mostra *Gems of Baroque Painting* è l'ultima rilevazione anche per le opere di Monsù Bernardo,⁵⁸ Alessandro Magnasco,⁵⁹ e Mattia Preti;⁶⁰ mentre di Carlo Dolci (fig. 26),⁶¹ del Domenichino (fig. 27)⁶² e di Carlo Maratta (fig. 28)⁶³ le tracce proseguono nel mercato antiquario fino agli anni Ottanta e Novanta. Inoltre, risultano attualmente «unlocated» due tele che probabilmente, nonostante siano incluse nel catalogo, non appartenevano alla collezione Haussmann: un *Autoritratto* di Luigi Crespi, firmato (fig. 29),⁶⁴ e la *Donna con viola da gamba* assegnata a Artemisia Gentileschi, riapparsa però recentemente sul mercato antiquario con un'attribuzione a Antiveduto Grammatica e che, a seguito di una pulitura, ha rivelato la presenza di una figura maschile sulla sinistra (figg. 30a e 30b).⁶⁵

Infine, possiamo seguire un ultimo gruppo confluito, come già il Bazzani, nelle collezioni museali: al Wadsworth Atheneum di Hartford, allora sotto la direzione di Everett Austin, giunsero il *Ragazzo con*

⁵⁶ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 3; *Baroque Painting* 1942, n. 3 e Frick Photoarchive Items; Bettera, Bartolomeo 716-2a.

⁵⁷ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 29 e Frick Photoarchive Items; Rosa, Salvator 703-15a.

⁵⁸ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 19.

⁵⁹ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 22. Il dipinto di Magnasco potrebbe essere lo stesso riprodotto in DELOGU 1935, p. 331, perché sembra corrispondente allo schizzo sul catalogo posseduto dalla Frick Library.

⁶⁰ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 24 e *Baroque Painting* 1942, n. 17.

⁶¹ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 12 e *Baroque Painting* 1942, n. 9. Nel catalogo online della fototeca della Fondazione Zeri è segnalata la vendita all'asta Christie's di New York del 19 gennaio 1982, lotto n. 132 (<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/55243/Dolci%20Carlo%2C%20Madonna%20con%20Bambino>).

⁶² *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 13 e Frick Photoarchive Items; Domenichino 703c (per la vendita presso Christie's a Londra, l'11 dicembre 1992, n. 415).

⁶³ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 23 e *Baroque Painting* 1942, n. 16. Dopo l'asta Christie's di New York del 10 gennaio 1980, n. 4, nel database della Fondazione Zeri l'ultima rilevazione segnalata risulta essere quella del mercato antiquario romano: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/51225/Maratta%20Carlo%2C%20Sacra%20Famiglia%20con%20san%20Giovannino>.

⁶⁴ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 11. Questo dipinto ha una *provenance* differente: era incluso, infatti, nel catalogo di vendita del 30 aprile 1941 del *dealer* Arthur S. Vernay, con una base d'asta di \$ 950, ma fu acquistato per nemmeno la metà del prezzo (\$ 400) dalle Schaeffer Galleries e incluso nella mostra dell'anno seguente. Per questo motivo, nel catalogo dell'esposizione conservato alla Frick Library, accanto al n. 11 è annotato «we have this»: nell'archivio era già presente, cioè, una riproduzione dell'opera. Cfr. Frick Photoarchive Items; Crespi, Luigi 721-10c.

⁶⁵ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 17 e *Baroque Painting* 1942, n. 13. Anche questo dipinto risulta essere stato esposto a diverse mostre americane tra il 1938 e il 1942 (quale, ad esempio, *Italian Baroque Painting* 1941, p. 17, n. 41) proveniente dalla collezione Grundherr (Vienna). Cfr. Frick Photoarchive Items; Gentileschi, Artemisia Lomi 727-3a; e *Freeman's* 2015, n. 99, dove si evince che il dipinto, prima di approdare in una collezione privata newyorkese negli anni Cinquanta, era passato dalla galleria Hammer e da Gimbel Brothers. Recentemente, è stato venduto a un'asta Freeman's (European Art & Old Masters, January 29, 2015, lotto 99, con un'attribuzione a Grammatica dubbia).

bulldog di Domenico Maggiotto (fig. 31)⁶⁶ e, se l'identificazione è corretta, la *Natura morta con pesci* di Giuseppe Recco, che potrebbe però non essere appartenuta a Haussmann;⁶⁷ al Detroit Institute of Art, oltre all'*Adorazione dei pastori* di Luca Giordano, arrivarono la *Sant'Agata* di Bernardo Cavallino – donata nel 1945 dopo un passaggio da Mondschein – (fig. 32),⁶⁸ e l'unica scultura presentata, la *Gloria di san Luigi Gonzaga*, un bozzetto di terracotta di Pierre Legros, studio per l'altare della chiesa di Sant'Ignazio di Loyola a Roma (fig. 33). Quest'ultimo fu acquistato nel 1942 direttamente dal museo, in quegli anni guidato da William R. Valentiner (1880-1958).⁶⁹

Ancora, il lavoro di squadra dei magnati americani e dei funzionari museali fece confluire altri quadri in collezioni pubbliche statali: sempre lo stesso anno della mostra, e anch'essi dopo un fugace passaggio presso Mondschein, l'Art Institute of Chicago si aggiudicò la coppia di paesaggi con scene di Policrate dipinti da Salvator Rosa (figg. 34 e 35);⁷⁰ lo splendido *Autoritratto* di Nicolas Régnier (fig. 36), già pubblicato diverse volte prima della mostra, fu acquistato da Eric Schroeder (1904-1971), conservatore del dipartimento di Arte Islamica al Fogg Art Museum dell'Università di Harvard, alla cui istituzione fu donato dalla moglie nel 1982;⁷¹ e *La ragazza che scrive una lettera* di Pietro Rotari, dopo decenni di movimenti sul mercato antiquario, nel 1979 venne finalmente comperato dal Norton Simon Museum di Pasadena (fig. 37).⁷²

Si potrebbero seguire altre strade per analizzare questa mostra, come, ad esempio, ragionare sulle recensioni (e dunque sui loro autori, qualora noti) e sugli articoli dei giornali locali: ad esempio, in una recensione sulle colonne di un giornale locale di Pittsfield, il dipinto attribuito a Artemisia Gentileschi era considerato un modello della «radical theory of securing an illusion of motion through diagonal composition», e l'*Autoritratto* di Régnier, che era uno dei pittori meno noti in vendita, sorprende per il drammatico contrasto di luci e ombre.⁷³ Oppure, anche la scelta delle riproduzioni fotografiche che accompagnano le pubblicazioni può aiutare a orientarsi nella comprensione del gusto allora in via di formazio-

⁶⁶ *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 21 e Frick Photoarchive Items; Maggiotto, Domenico 728a.

⁶⁷ Inv. 1942.405 (acquisto del museo del 1942). La natura morta, infatti, era già stata esposta alla mostra del 1941 a San Francisco, come di proprietà Schaeffer Galleries: cfr. *Italian Baroque Painting* 1941, p. 24, n. 88 e *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 25.

⁶⁸ Inv. 45.508. Cfr. *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 6.

⁶⁹ Inv. 42.52. Cfr. *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 36. Sulla collezione barocca di Detroit e il periodo della direzione di Valentiner (1924-1945): DERSTINE 2017, in part. pp. 217-224.

⁷⁰ Invv. 1942.291 e 1942.292. Cfr. *Gems of Baroque* 1942, nn. 30-31.

⁷¹ Inv. 1982.116. Cfr. *Gems of Baroque* 1942, n. 26 e *Baroque Painting* 1942, n. 18. Sul dipinto si veda la scheda di catalogo a cura di Annick Lemoine in *Nicolas Régnier* 2017, pp. 111-112, n. 9, con bibliografia di riferimento.

⁷² Inv. M.1979.18.P. Cfr. *Gems of Baroque* 1942, n. 32; *Baroque Painting* 1942, n. 21 e, per la *provenance*, Frick Photoarchive Items; Rotari, Pietro dei 720a (Frederick Stern, Cosmos Art, Inc., New York, fino al 1944; Willem Kleinberg, New York, dal 1945 al 1979; Sale, Sotheby's, New York, *Important Old Masters Paintings and Drawings*, January 12, 1979, lot 134; Paul Rosenberg & Co., New York, 1979; acquistato il 15 marzo 1979 dal Norton Simon Museum di Pasadena).

⁷³ Cfr. HENRY 1942.

ne. Solo un piccolo cenno: Frankfurter, nella recensione apparsa su «Art News», aveva scelto di mettere al centro della pagina il dipinto di Castiglione poiché rappresentava la natura «as Poussin would have done it had he never known Descartes», e, sulla colonna laterale sinistra, quello di Domenico Maggiotto, esplicativo dell'allora sconosciuto Barocco veneto, al quale sottostava il bozzetto di terracotta di Pierre Legros, «as the Franco-Italian Baroque liaison» (fig. 38).⁷⁴

In merito al nostro discorso, *Gems of Baroque Painting* resta importante per almeno due motivi. In primo luogo, la curatela e il catalogo sono tra i primissimi lavori a cui Wilhelm Suida si dedica appena arriva negli Stati Uniti, nella cui prefazione dimostra di conoscere la fortuna critica collezionista e espositiva europea ma anche americana, inquadrando la produzione barocca senza restrizioni concettuali. Inoltre, in dialogo con il contesto americano, la mostra è rappresentativa di un momento di precoce fermento di quell'attenzione per la pittura barocca in cui agivano collezionisti, direttori museali e *art dealers* pionieri che seppero cogliere l'eredità europea migrante, sottoponendola, tuttavia, già a indirizzi di moda e gusto precedentemente formati.⁷⁵

Il catalogo di Sarasota (1949) e i contatti con Everett Austin e Roberto Longhi

Dopo la chiusura di *Gems of Baroque Painting*, Suida si era impegnato contemporaneamente su più fronti, soprattutto su quello del mercato antiquario: in questo arco di anni (1942-1949) – in gran parte coincidenti con le fasi finali della Seconda Guerra Mondiale – si rintracciano infatti numerose *expertises* a sua firma, sia per il mercato europeo sia per quello americano. Del 1942, ad esempio, è un certificato per un dipinto di Zurbarán per un'asta viennese di Dorotheum e di numerosi altri per la Galerie Fischer;⁷⁶ del 1943 per un'*Apoteosi di guerriero veneziano* di Giovanni Battista Tiepolo, che entrò poi nella collezione di Walter Chrysler,⁷⁷ e di tre anni dopo per una scena di genere, in vendita presso Oscar Klein, ascrivita a Cipper.⁷⁸

Allo stesso tempo, la rete di conoscenze in ambito museale e museografico si ampliò: come è noto, tornò a figurare in qualità di prestatore alla mostra *Three Baroque Masters: Strozzi, Crespi, Piazzetta*, curata

⁷⁴ FRANKFURTER 1942, p. 23.

⁷⁵ Cfr. ZAFRAN 1994, pp. 21-56.

⁷⁶ *Dorotheum* 1942, n. 214; *Galerie Fischer* 1942, nn. 1044 (Tiziano) e 1045 (Paolo Veronese).

⁷⁷ Cfr. la perizia del 22 novembre 1943 allegata alla fotografia, conservate entrambe a Bologna, Fototeca Zeri, inv. 69488 e allegato inv. F2945.

⁷⁸ Cfr. la perizia manoscritta sul retro della fotografia conservata a Bologna, Fototeca Zeri, inv. 174313v: «The painting reproduced in this photograph, representing Card Players and a young couple – on canvas 51 × 68 inches – is in my opinion a characteristic and even important work by Giacomo Francesco Cipper called Todeschini. We know of his activity in Northern Italy, in America and in England within the years 1707-1736. New York, May 5, 1946. W. Suida».

da Hans Tietze e allestita al Baltimore Museum of Art dal 28 aprile al 4 giugno 1944, alla quale contribuì con due dipinti, la *Pastorella addormentata* di Giuseppe Maria Crespi – già esposta a *Italienische Barockmalerei* del 1937 (fig. 11) –,⁷⁹ e la *Ragazza con cesto di frutta* di Giovanni Battista Piazzetta (fig. 7);⁸⁰ e con il disegno del *San Giovanni Battista* dello stesso autore, che aveva reso noto Rodolfo Pallucchini nel 1936 (fig. 6).⁸¹ Inoltre, Suida aveva dato disponibilità anche per altri due quadri di Crespi e una *Santa Cecilia* che credeva di Strozzi,⁸² offrendosi inoltre per un contributo scientifico alla mostra. In una lettera all'Acting Director del Baltimore Museum, Adelyn D. Breeskin, Suida scriveva:

Quanto allo Strozzi, fui il primo, nel mio libro su Genova, tanti anni fa, a riconoscere il pieno valore artistico di questo pittore. Da allora il confronto con Frans Hals che avevo utilizzato per alcuni di questi ritratti è stato ripetuto quasi da tutti. In tutti questi anni mi sono anche procurato la più completa collezione di fotografie delle opere di Strozzi. Ho pronto tutto il materiale per una monografia su questo pittore.⁸³

L'esposizione infatti presentava notevoli capolavori di Strozzi, prestatati da musei e da collezionisti privati, tra i quali c'era anche Jacob M. Heimann (1891-?), figura molto interessante e ancora tutta da indagare: proprietario, negli anni Venti, di una galleria d'arte a Milano in via Serbelloni 13, anch'egli si trasferì nel 1939 negli Stati Uniti, dove continuò a vendere opere d'arte insieme al nipote, Lasar Kipnis.⁸⁴ Heimann aveva già avuto contatti in America, dove aveva concluso alcune transazioni: l'1 marzo 1938 aveva venduto alla Kress Foundation due dipinti, un Dosso Dossi e una marina di Magnasco, accompagnati dalle *expertises* di Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Antonio Morassi e Adolfo Venturi, alle quali si aggiunsero anche quelle di Suida, firmate a New York nel maggio 1939, successive quindi all'acquisto.⁸⁵ Alla mostra del 1944, ad esempio, Heimann aveva prestato un *Ercole e Onfale* di Giovanni Battista Piazzetta già in collezione Haussmann,⁸⁶ ma il suo nome tornerà di frequente in questa ricerca sulla fortuna del Barocco, soprattutto negli anni Quaranta, come vedremo.

Tra i dipinti di Strozzi presentati alla mostra del 1944, Suida era rimasto particolarmente colpito dall'*Adorazione dei pastori*, donata al museo nel 1931 dall'omonimo fondatore, Henry Walters (1848-

⁷⁹ Cfr. *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 27, n. 30 e *Three Baroque Masters* 1944, p. 39, n. 29.

⁸⁰ Cfr. *Three Baroque Masters* 1944, p. 53, n. 43.

⁸¹ Cfr. PALLUCCHINI 1936a e *Three Baroque Masters* 1944, p. 57, n. 53.

⁸² Austin, Blanton Museum of Art, inv. 2017.1382.

⁸³ Cfr. BOBER 2001a, p. 234; e BOBER 2001b, p. 84 nota 21. Bober ricava queste notizie da lettere conservate nell'archivio del Blanton Museum di Austin.

⁸⁴ Oltre a queste scarse notizie su Heimann, rintracciabili online (<https://www.nga.gov/collection/provenance-info.28472.html#biography>) segnalò alcune sue lettere indirizzate a Hanns Schaeffer, conservate in GRL, Schaeffer Galleries Records, series IV.A. Correspondence by date, 1950-1985, box 101, folder 6 e box 113, folder 4.

⁸⁵ Invv. K1129-1130. Cfr. SKFA, Series 1.7b Dealer Correspondence and Bills of Sale, ACQ043.

⁸⁶ Cfr. *Three Baroque Masters* 1944, p. 48, n. 37. Il dipinto è segnalato a Milano, in un'asta Finarte del 1965, dopo la quale se ne perdono le tracce (cfr. *Finarte* 1965, n. 30).

1931), alla quale dedicò un breve articolo sul fascicolo del 1946 del *Journal of the Walters Art Gallery* (fig. 39).⁸⁷ La tela, come diversi pezzi della raccolta Walters, proveniva dalla collezione Massarenti, con un'antica attribuzione a Murillo.⁸⁸

Nell'articolo del 1946, Wilhelm si concentra sull'analisi stilistica dell'*Adorazione* Walters, della quale aveva già proposto l'attribuzione a Strozzi nel 1943,⁸⁹ suggerendo una cronologia attorno al 1620: un momento che ritiene «very charming», in cui il pittore risente ancora dell'influenza della pittura toscana ma, allo stesso tempo, inizia a elaborare il proprio stile pittorico maturo. Il volto della Vergine, «in type as well as in the calculated gracefulness of her attitude, is an unmistakable outgrowth of the phase of European art that we call, with a ridiculously awkward term, Mannerism»: richiama, cioè, la formazione giovanile di Strozzi avvenuta sotto il senese Pietro Sorri (1556-1622) e le presenze a Genova, a cavallo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, dei toscani Francesco Vanni, Ventura Salimbeni e Federico Barocci, ma anche del fiorentino Giovanni Battista Paggi (1554-1627). Tuttavia, accanto alle reminiscenze dell'educazione giovanile, secondo Suida, il gruppo delle figure di sinistra mostra chiaramente tendenze artistiche nuove, determinate dalla presenza di Rubens a Genova: «in the motives as well as in the pictorial execution naturalistic elements predominate». Infine, non manca di sottolineare la bellezza della natura morta che richiama quelle fiamminga, presente nelle collezioni private genovesi con numerosi esempi.

In questo breve articolo, si ricollega dunque alle fonti letterarie e mette in campo le proprie doti da conoscitore, proponendo una lettura stilistica dell'opera basata sui riferimenti pittorici. Letta con gli occhi di oggi, alla luce delle conoscenze maturate e dei documenti scoperti (che peraltro continuano, per Strozzi, ad apportare novità),⁹⁰ la ricostruzione dello sviluppo stilistico del pittore genovese è certo sommaria – a quella data manca completamente, ad esempio, la conoscenza del fondamentale soggiorno milanese –; ma, se contestualizzata, è tutt'altro che secondaria: si colloca sulla scia dei precedenti studi di Grosso, Fiocco e Delogu, e precede di dieci anni il primo elenco delle opere a cura di Luisa Mortari, studiosa che concorderà peraltro con la cronologia proposta da Suida.⁹¹

Nel frattempo, negli anni 1944-1945, Suida aveva ottenuto una borsa di studio presso la Solomon R. Guggenheim Foundation, durante la quale aveva potuto preparare il manoscritto della monografia

⁸⁷ Baltimore, The Walters Art Museum, inv. 37.277. Cfr. *Three Baroque Masters* 1944, p. 19, n. 7 e SUIDA 1946.

⁸⁸ Sulla collezione Walters: MAZAROFF 2010. Sarebbe interessante conoscere il parere di Bernard Berenson su questo Strozzi già Massarenti: Berenson, infatti, analizzò la collezione acquistata da Walters e si offrì di stilarne il catalogo, che non fu mai pubblicato (cfr. MAZAROFF 2010, pp. 83-90 e 123-131).

⁸⁹ Cfr. ZERI 1976, p. 492 n. 374, che cita una lettera di Suida del 1943 conservata nei *records* del museo di Baltimore.

⁹⁰ Ad esempio: TERZAGHI 2010, p. 100 e MARENGO, ORLANDO 2019.

⁹¹ MORTARI 1955, in part. p. 327, dove sono anche pubblicati due disegni della collezione Suida ritenuti di Strozzi (MORTARI 1955, p. 312, fig. 2 e p. 322, fig. 14), conservati al Blanton Museum: la *Testa femminile* (inv. 2017.1377; 229 × 164 mm) è ancora attribuita a Strozzi, mentre la *Presentazione al tempio* (inv. 2017.1255; 396 × 280 mm) è attualmente data a Pietro Novelli il Monrealese: cfr. le schede a cura di Jonathan Bober in *Capolavori* 2001, p. 156, n. V.2 e p. 160, n. V.4; e PRIARIONE 2019, p. 361.

pubblicata *post-mortem*, *Kunst und Geschichte*;⁹² e subito dopo si mise a lavorare sulla collezione Ringling, formatasi negli anni Venti e Trenta del Novecento. Sappiamo, infatti, che il catalogo dei dipinti del John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota (Florida), gli fu affidato da Henry Ringling North (1909-1993), *chairman* del *trustees* del museo e fratello del collezionista, circa quattro anni prima della pubblicazione.⁹³ Per questo motivo, nonostante la data di stampa (1949), il catalogo merita una trattazione precedente al rapporto lavorativo con la Kress Foundation (avviato nel 1947): pertanto, si analizzerà brevemente in questo punto alla luce, in particolare, dei consigli attributivi che Suida aveva richiesto a Roberto Longhi e Hermann Voss.⁹⁴

John Ringling (1866-1936) aveva accumulato un'immensa fortuna trasformando il circo da attività familiare a un *business* nazionale, fino a diventare, nel 1925, uno degli uomini più ricchi al mondo, celebrato persino sulla copertina del «Time» del 6 aprile. In quell'anno, per dare forma a un'ambientazione il più possibile coerente con la casa di famiglia Ca' d'Zan, edificata in stile neogotico veneziano, andò in Europa in cerca di acquisti vantaggiosi, facendosi accompagnare dall'*art dealer* di origini tedesche, Julius Böhler (1883-1966). È in questa precisa occasione che decise di voler fondare anche un museo d'arte, che aprì per la prima volta il 31 marzo 1930: in soli sei anni, il mecenate e l'antiquario erano riusciti a mettere insieme una collezione di dipinti nella quale figuravano anche importanti pezzi di arte barocca acquistati all'asta, spesso provenienti da collezioni aristocratiche inglesi che, in quegli anni, si stavano disperdendo.⁹⁵

Suida, quindi, si trova a stendere il catalogo scientifico di una collezione accorpata vent'anni prima, in una fase assai precoce per la fortuna del Barocco in America, una scelta motivata da Böhler sia per ragioni economiche (l'irrisorio prezzo dei dipinti del Seicento) ma anche per affinità tra la produzione barocca e la Florida:

When Mr. Ringling and myself started forming the Museum, we bought whatever pictures we thought were right and good in price. We certainly made mistakes, especially in trying to collect all schools and all periods. But we learned and in time we conceived the idea of concentrating our energies on buying baroque

⁹² Cfr. *Vorwort*, in SUIDA 1960b, p. n.n.

⁹³ Cfr. SUIDA 1949, p. 3 e BL, lettera di Suida a Berenson del 26 luglio 1949: «It gave me great pleasure to send you a few weeks ago my catalogue of the Sarasota Museum and I hope that you have received it by this time. I am glad that it was finally published as I finished the manuscript about four years ago».

⁹⁴ Un'analisi più approfondita del *Catalogue of Paintings in the John & Mable Ringling Museum of Art* del 1949 richiederebbe una sede appropriata, ma sarebbe senz'altro estremamente interessante. Un solo esempio: Suida scrisse a Berenson di aver identificato in Giovanni Michele Graneri l'autore di un quadro che Ringling aveva acquistato come Pietro Longhi perché «the coat of arms painted over the door of a building has been unquestionably identified as that of the Savoia dynasty, thus connecting the painting with Piedmont where Granieri was active». (BL, lettera di Suida a Berenson del 30 dicembre 1949, nella quale, inoltre, Suida ringrazia per le «very kind words about my Sarasota catalogue»). Per il dipinto in questione (SN195): SUIDA 1949, p. 163, n. 195 e BRILLIANT 2017b, pp. 133-135, I.78.

⁹⁵ Sulla formazione della collezione barocca Ringling: BRILLIANT 2017a.

pictures. We thought that a collection of this kind would be most appropriate for a southern country and then it was also possible to buy these pictures fairly cheaply as they were not at all in fashion and consequently low in price. A great help was the dispersal of several great English collections during these years, collections which were rich in fine baroque paintings. We bought a great number of these with the result that today already the Sarasota museum is the richest in baroque paintings in the States.⁹⁶

Alla morte di Ringling (1936), però, il museo rimase chiuso per dieci anni a causa di traversie legali sulla proprietà, ottenuta infine dallo stato della Florida che, insieme al *board* dei *trustees*, nel 1946 decise di chiamare Everett Chick Austin alla direzione dell'istituzione, carica che manterrà fino al 1957. Austin promuoverà una seconda fase di acquisizioni che, tuttavia, non fecero in tempo a rientrare nel catalogo steso da Suida. Nel 1950, ad esempio, riuscì ad aggiudicarsi un meraviglioso dipinto di Bernardo Strozzi, *Un atto di misericordia: dare da bere agli assetati*.⁹⁷ Il quadro, in eccellente stato conservativo, era allora in vendita presso Julius Weitzner che, in una lettera a Austin del 23 marzo 1949, lo descrive come il più importante e magnifico Strozzi che avesse mai visto, prevedendone quindi l'acquisizione o dal Museum of Fine Arts di Boston o da Rush Kress, dato che Suida – il quale a questa data lavorava ormai per la Kress Foundation – era già stato da lui due volte a chiederne il prezzo.⁹⁸ Wilhelm, in realtà, conosceva il dipinto dagli anni europei, quando Bruno Kern l'aveva concesso in prestito per la mostra del 1937 presso la Galerie Sanct Lucas di Vienna.⁹⁹ Anche Everett Austin era un appassionato di Strozzi: nel 1931, direttore del Wadsworth Atheneum di Hartford, si era aggiudicato la *Santa Caterina di Alessandria* per \$ 16000, un'opera che era rimasta un suo chiodo fisso da quando, una decina di anni prima, l'aveva vista esposta alla mostra di Firenze del 1922, allora di proprietà del collezionista e pittore veneziano Italo Brass (1870-1943).¹⁰⁰

Svieremmo dalla tematica di ricerca se provassimo a indagare i punti di giuntura tra Suida e Austin, due storici dell'arte di generazione e formazione differenti ma determinanti per la fortuna del Barocco in America, i cui interessi si incrociarono più volte, come nel caso dei *Vasi di fiori e frutta su tavolo* del Maestro di Hartford.

⁹⁶ BRILLIANT 2017a, pp. 64-65, che trascrive da appunti manoscritti di Böhler datati 1951, conservati nei Ringling Museum Archives.

⁹⁷ Sul dipinto (inv. SN634), cfr. la scheda di catalogo in BRILLIANT 2017b, pp. 305-308, I.182.

⁹⁸ Cfr. BRILLIANT 2017a, p. 316 nota 21: «This later item acquired a week or so ago in magnificent state will be surely acquired either by Boston or Kress Foundation (in fact Suida has twice been here asking price)».

⁹⁹ Cfr. *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 42, n. 121. Dopo la mostra viennese, nel 1938 il dipinto entrò poi nella celebre collezione di Oscar Bondy (1870-1944) ma fu subito sequestrato dai nazisti; restituito dieci anni dopo, fu messo in vendita all'asta il 3 marzo 1949 a New York, presso Gimbel Brothers, per \$ 2250: in questa occasione venne acquistato da Weitzner, che lo rivendette al Ringling Museum l'anno successivo (cfr. Frick Photoarchive Items; Strozzi, Bernardo 700a).

¹⁰⁰ Cfr. ZAFRAN 2017a, p. 84. Sulla collezione Brass, che merita futuri studi: MALNI PASCOLETTI 1991.

Nel 1941 David Koetser, proprietario dell'omonima galleria stabilita a New York dal 1939, esibiva a Austin una natura morta, conoscendo la sua passione per il Barocco e il precedente della mostra che aveva presentato tre anni prima a Hartford (*The Painters of Still Life*, 1938). Assicurava che il dipinto era accompagnato da un'attribuzione firmata da Suida a Fede Galizia (documentata a Milano dal 1587 al 21 giugno 1630), sotto il cui nome Austin, l'anno dopo, decise di acquistarlo per \$ 2500. L'attribuzione a Fede Galizia di questo pezzo – attorno al quale la critica ricostruirà la personalità del Maestro di Hartford –,¹⁰¹ è sempre stata nota agli studi sin dalla pubblicazione sulla rivista «The Art News» del maggio 1944, ma fino a pochi anni fa non si sapeva, invece, che il nome della pittrice era stato fatto proprio da Suida.¹⁰² Nel 1941, quando Koetser dovette rivolgersi a Suida per il certificato attributivo, la fortuna della pittrice era appena agli esordi: solo nel 1938 Curt Benedict, riflettendo sulla mostra *Peintres de la Réalité en France* del 1934, aveva segnalato due nature morte in collezioni private, attribuendole a Galizia. Una, firmata e datata 1602 sul retro, si trovava a Amsterdam (in collezione Anholt); l'altra, invece, era di proprietà di Vitale Bloch che, nonostante fosse senza nome e senza data, Benedict reputava della stessa mano.¹⁰³ La proposta di Suida potrebbe essere ragionevolmente motivata con la conoscenza tanto dell'articolo di Benedict quanto, soprattutto, della natura morta posseduta da Bloch, i cui legami sono certi.¹⁰⁴ Al di là dell'errata attribuzione, questo episodio – precedente di ben dieci anni l'annuncio del ritrovamento, da parte di Roberto Longhi, di alcune tavolette della pittrice da pubblicare su «Paragone» –¹⁰⁵ rappresenta un caso precoce di attenzione per quegli artisti sconosciuti appartenenti al panorama seicentesco italiano, i cui fili oggi risultano a volte solo più difficili da seguire perché nascosti tra le dinamiche del mercato antiquario.

Tornando al catalogo del Ringling Museum di Sarasota, come anticipato, Suida vi lavorò a più riprese, tra il 1945 e il 1949: nella lettera del 2 ottobre 1948 indirizzata a Roberto Longhi, includeva «un numero di fotografie di quadri del Museo di Sarasota, di cui ho fatto il catalogo, che è in corso di stampa. Se Lei avesse qualche suggerimento, non sarebbe troppo tardi di citarlo nel catalogo, e Le sarei obbligatissimo».¹⁰⁶ Il 5 marzo dell'anno successivo sappiamo che Longhi aveva già risposto a Suida

¹⁰¹ Sul Maestro di Hartford: DOTTI 2016; mentre sul dipinto, conservato ancora a Hartford (inv. n. 1942.353), cfr. la scheda di Giulia Palloni in *L'origine della natura morta* 2016, pp. 228-230, n. 13.

¹⁰² Cfr. *Art News* 1944 e ZAFRAN 2017a, p. 88, che cita l'*expertise* di Suida riferendosi a una lettera inviata da Koetser a Austin del 27 novembre 1941, conservata nell'archivio del Ringling Museum di Sarasota.

¹⁰³ Sulle nature morte eseguite da Fede Galizia: STOPPA 2021; sulle due nature morte rese note da BENEDICT 1938 (in part. p. 309, nota 1, e p. 313, fig. 14), cfr. le schede di catalogo a cura di G. Agosti, J. Stoppa in *Fede Galizia* 2021, pp. 304-309, n. 39 e pp. 319-323, n. 43.

¹⁰⁴ Vitale Bloch frequentava lo stesso ambiente tedesco di Suida: cfr., ad esempio, la recensione, non troppo favorevole, sulla mostra della pittura italiana del Sei e Settecento organizzata da Voss nel 1927 presso la Antiquitätenhaus Wertheim di Berlino (BLOCH 1927); sappiamo anche che Suida accompagnò Bloch per collezioni private austriache (cfr. ARL, lettera di Suida a Longhi del 18 febbraio 1930).

¹⁰⁵ Cfr. LONGHI 1950, p. 14.

¹⁰⁶ ARL, lettera di Suida a Longhi del 2 ottobre 1948.

perché quest'ultimo lo ringraziava in questi termini: «I Suoi suggerimenti su certi quadri seicenteschi del Museo di Sarasota mi hanno interessato moltissimo. Ne ho fatto comunicazione [sic] all'attuale direttore di quel museo, Everett Austin, aggiungendo che le Sue impressioni erano basate su fotografie. Spero che Le sarà possibile di veder fra poco anche gli originali».¹⁰⁷

Una ricerca preliminare nella Fototeca Longhi ha fatto riemergere, tuttavia, una sola fotografia riconducibile a questo scambio di pareri attributivi, che possiamo però rintracciare nel catalogo a stampa.¹⁰⁸ Per il *San Matteo e l'angelo* (oggi attribuito a Nicolas Régnier), nonostante Longhi avesse suggerito di cercare l'autore in ambito fiammingo attorno a Jacob van Oost, Suida decise di pubblicarlo con un'attribuzione a Orazio Gentileschi (fig. 40).¹⁰⁹ Allo stesso modo, i due miracoli di Cristo provenienti dalla collezione Giustiani, *Cristo risuscita il figlio della vedova di Naim* e *Cristo dona la vista al cieco nato* (figg. 41 e 42), secondo Longhi potevano essere stati eseguiti da un pittore caravaggesco attivo a Genova, forse Cesare Corte (1550-dopo il 1619), mentre Suida li schedava come attribuiti a Ludovico Carracci, forse perché Ringling li aveva acquistati all'asta Holford nel 1927 come di Annibale. Solo dal 1960 infatti, con la pubblicazione dell'inventario *post mortem* di Vincenzo Giustiniani a cura di Luigi Salerno, le due grandi tele saranno ricondotte definitivamente a Domenico Fiasella.¹¹⁰

Le problematiche attributive si concentravano anche attorno alla *Cena in Emmaus*, che Ringling aveva acquistato da Anderson Galleries di New York nel 1927 come opera di Caravaggio per soli \$ 800, credendo di essere il primo, in America, a possedere un dipinto del Merisi (fig. 43).¹¹¹ Per quest'opera, l'unica di cui è stata rintracciata la riproduzione nella Fototeca Longhi, lo storico dell'arte italiano pensava a un «Flemish painter in Naples, perhaps Enrico Fiammingo», mentre Cesare Brandi, espressamente citato nel catalogo da Suida, aveva suggerito la mano di Antiveduto Grammatica.¹¹² Suida, invece, preferì non sbilanciarsi, utilizzando maglie ben più larghe e ascrivendolo a un anonimo pittore caravaggesco attorno al 1620. Ancora oggi, la paternità di questo dipinto resta un enigma.¹¹³

¹⁰⁷ ARL, lettera di Suida a Longhi del 5 marzo 1949.

¹⁰⁸ La ricerca, svolta dal dott. Paolo Benassai (che ringrazio), ha portato a rintracciare solo la *Cena in Emmaus*: cfr. *infra*.

¹⁰⁹ Inv. SN109; cfr. SUIDA 1949, p. 97, n. 109. L'attribuzione a Nicolas Régnier è stata proposta per la prima volta da Voss nel 1952: cfr. BRILLIANT 2017b, pp. 455-457, III.28 e la scheda a cura di Annick Lemoine in *Nicolas Régnier* 2017, n. 5, pp. 99-100, con bibliografia di riferimento.

¹¹⁰ Invv. SN112-113. Cfr. SUIDA 1949, p. 101, n. 112 e p. 103, n. 113; TOMORY 1976, p. 53, nn. 44, 45; BRILLIANT 2017b, pp. 82-85, I.504A, B. Per i due *pendants*, che rappresentano *Cristo risuscita il figlio della vedova di Naim* e *Cristo risana il cieco*: DANESI SQUARZINA 2003, I, pp. 338-339, nn. 161-162; BRILLIANT 2017a, pp. 63-64; PIERGUIDI 2019, p. 96.

¹¹¹ Inv. SN116. Cfr. BRILLIANT 2017a, p. 59: tuttavia, come è noto, il primato spettò al Wadsworth Atheneum (dunque di nuovo a Austin), che nel 1943 riuscì ad acquistare il *San Francesco d'Assisi in estasi*.

¹¹² SUIDA 1949, p. 107, n. 116. Il parere attributivo di Brandi riportato nel catalogo è l'unica notizia che ho rinvenuto del rapporto con Suida: nell'archivio Brandi, infatti, non si conservano lettere di Suida (ringrazio la dottoressa Manuela Fusi per l'informazione).

¹¹³ Cfr. BRILLIANT 2017b, pp. 207-208, I.125.

Le difficoltà permanevano anche per altri due dipinti che Suida aveva sottoposto a Longhi: un'*Annunciazione*, acquistata nel 1930 come Carlo Dolci e nel catalogo del 1949 pubblicata come opera di artista italiano del XVII secolo, che lo storico dell'arte italiano credeva piuttosto di un pittore franco-fiammingo (attualmente assegnata a Benedetto Gennari);¹¹⁴ e un *Sant'Ambrogio consacra sant'Agostino vescovo* (soggetto oggi identificato come una *Consacrazione di sant'Ambrogio vescovo*) che, fino al catalogo curato da Tomory del 1976, manterrà l'etichetta di scuola romana con cui Ringling l'aveva acquistato, considerata plausibile da entrambi gli studiosi.¹¹⁵

La provenance quale fattore di prestigio: la catalogazione della Collezione Clowes

Prima di diventare *Research Curator* della Fondazione Kress, Suida fu ingaggiato da un altro collezionista americano, George Henry Alexander Clowes (1877-1958). Clowes, come numerosi mecenati di quegli anni, non aveva una formazione da storico dell'arte: nato in Inghilterra e con un dottorato in chimica conseguito a Göttingen, si trasferì in America nel 1900; dapprima lavorò come ricercatore e, terminata la Prima Guerra Mondiale, nell'azienda farmaceutica Eli Lilly and Company, contribuendo alla scoperta dell'utilizzo dell'insulina per le cure diabetiche.¹¹⁶

Disponendo di un importante capitale, cominciò ad acquistare dipinti a partire dagli anni Trenta: inizialmente, si riforniva in maniera pressoché esclusiva dal mercante Abris Silberman (1896-1968), proprietario della E. and A. Silberman Galleries, con sedi a Vienna e a New York; ma dal 1946, quando il pensionamento gli permise di dedicarsi totalmente al collezionismo, iniziò a trattare anche con Newhouse Galleries, Jacob Heimann e Ivan Podgoursky (1901-1962). Alla morte della moglie Edith (1967), la quale ricopriva un ruolo di primo piano negli acquisti, la collezione, già legata alla Clowes

¹¹⁴ Inv. SN131. Cfr. SUIDA 1949, p. 119, n. 131; TOMORY 1976, p. 125, n. 130; BRILLIANT 2017b, pp. 98-101, I.57.

¹¹⁵ Inv. SN141. Cfr. SUIDA 1949, p. 127, n. 141; TOMORY 1976, p. 142, n. 148. Nel recente catalogo, il dipinto viene aganciato all'ambito spagnolo di tardo Seicento: cfr. BRILLIANT 2017b, pp. 388-389, II.20. Oltre alle attribuzioni di Longhi e all'unica (a oggi individuabile) di Brandi, sfogliando il catalogo si rintracciano anche cinque pareri di Hermann Voss, ai quali Wilhelm si attenne strettamente con una sola eccezione, il dipinto della *Vergine con san Luigi Gonzaga*, che riportò a Solimena nonostante Voss avesse suggerito il nome di Francesco Mura, alla cui bottega è, ancora oggi, ricondotto (inv. SN165. Cfr. SUIDA 1949, p. 143, n. 165 e BRILLIANT 2017b, p. 203, I.121). Le altre attribuzioni suggerite da Voss sono le seguenti: Antonio Zanchi per il *Martirio di san Sebastiano* (inv. SN144; cfr. SUIDA 1949, p. 129, n. 144; assegnato a Niccolò di Simone a partire dalla scoperta della firma sul dipinto resa nota da TOMORY 1976, p. 160; cfr. anche BRILLIANT 2017b, pp. 301-302, I.178); Andrea Vaccaro per il *San Giovanni Battista nel deserto* (inv. SN148; cfr. SUIDA 1949, p. 131, n. 148, e BRILLIANT 2017b, pp. 344-345, I.207); Vincenzo Damini per una *Giuditta con la testa di Oloferne* (inv. SN178; cfr. SUIDA 1949, p. 151, n. 178, e BRILLIANT 2017b, pp. 65-66, I.44, che concorda sul nome del pittore veneziano); e, infine, Luca Giordano per un *Baccanale* (inv. SN161, cfr. SUIDA 1949, p. 141, n. 161, e BRILLIANT 2017b, pp. 115-117, I.65).

¹¹⁵ Cfr. EWALD [1970] 2008, p. 129.

¹¹⁶ WANGENSTEEN 2022.

Foundation dal 1952, venne spostata all'Indianapolis Museum of Art, in un padiglione appositamente costruito e recentemente restaurato (marzo 2022).

Diversamente da Ringling, Clowes non si serviva di un consulente professionista: sceglieva da solo i dipinti, facendosi guidare da rudimentali doti di conoscitore acquisite con il tempo e da una particolare attenzione per lo stato conservativo, collaborando direttamente con i restauratori chiamati a eseguire analisi tecnico-scientifiche sul singolo oggetto tramite tecnologie avanzate.¹¹⁷ Inoltre, si muoveva con prudenza, assicurandosi che i dipinti fossero corredati da certificati attributivi firmati da studiosi di fama internazionale: per questo motivo, nei Clowes Registration Archives dell'Indianapolis Museum of Art, si conservano numerose perizie firmate, tra gli altri, da van Marle, Valentiner, Panofsky e dallo stesso Suida, datate tra il 1929 e il 1935 e inerenti ai dipinti primitivi e rinascimentali acquistati da Clowes in quell'arco di anni.¹¹⁸

Questi documenti erano inclusi in dossier scientifici che comprendevano, per ciascun'opera, riproduzioni fotografiche, pubblicazioni e corrispondenza: Clowes svolgeva, in sostanza, un'attività da vero e proprio conservatore, avendo compreso in modo intelligente che la propria collezione (e dunque la fama di collezionista) acquistava valore attraverso la qualità scientifica.

A un certo punto, però, Clowes si accorse di avere bisogno della professionalità di uno storico dell'arte. L'occasione dell'incontro non è nota, ma il rapporto lavorativo Suida-Clowes si avviò nel 1947: nei mesi di maggio e giugno Suida si trovava infatti a Indianapolis per raccogliere il materiale preparatorio in vista della pubblicazione del catalogo della collezione. L'incarico proseguì, a singhiozzo, almeno fino al 1949, e nonostante Wilhelm fosse più volte sollecitato da Clowes, che avrebbe voluto vedere stampato il testo entro il 1948, il volume non venne mai alla luce.¹¹⁹

Nel frattempo, infatti, Suida era stato nominato *Curator of Research* della Kress Foundation da Rush Kress, al quale dovette chiedere il permesso di assentarsi qualche giorno per poter rivedere i dipinti a Indianapolis, assicurando che il suo lavoro di catalogazione per la fondazione non avrebbe subito alcun ritardo:

¹¹⁷ SPERBER 2022. I restauratori con cui Clowes collaborava erano Caesar Roman Diorio, Ludwig Furst e William Suhr.

¹¹⁸ Cfr., ad esempio, la scheda relativa a Bicci di Lorenzo, *Scene from the Legend of St. Nicholas*, in *Clowes Collection Paintings* 2022, nota 1, (certificate and statement by William Suida, February 1929); e quella relativa a Badia a Isola Master, *Madonna and Child*, in *Clowes Collection Paintings* 2022, nota 3 (Letter from William Suida, 26 September 1935; citata insieme a quelle di Fiocco, van Marle e Sirén dello stesso anno). Su quest'ultimo dipinto Suida tornerà più volte: in una lettera dell'aprile 1939, ad esempio, portava all'attenzione del collezionista il problema della paternità, specificando: «It is a mistake to pretend that what we call 'an original by Duccio' should be painted exclusively by his own hand. Such a concept contradicts the working system of that as well as of many other periods. It goes without mentioning that everyone, especially of the larger works of a master like Duccio, is actually the product of a cooperation of several people, not only the gilder and leading master» (cfr. Badia a Isola Master, *Madonna and Child*, in *Clowes Collection Paintings* 2022, nota 29).

¹¹⁹ Il primo catalogo della collezione, infatti, è del 1959, a cui seguì un secondo stampato nel 1973: cfr. *Clowes Collection* 1959, *Clowes Collection* 1973. Tra i due, ve ne è un altro a cura di Mark Roskill, rimasto in formato dattiloscritto ma consultabile online: cfr. *Clowes Collection* 1968.

About two years ago, I had promised to Dr. Clowes to compile the Catalogue of his collection of paintings. I was in Indianapolis in May – June of 1947, and had collected the preparatory material for this work before I took over my office in the Samuel H. Kress Foundation. [...] As the main work in research and collecting the scientific material has been done long ago, the only problem is the absence from my office for some days, in order to revise the collection in Indianapolis. I do not need to emphasize, that my compiling the Clowes catalogue would not interfere in the least with my work in the S.H. Kress Foundation. [...] My revision and completion of the National Gallery files is so far advanced, that I am well prepared to furnish a great deal of material for a new catalogue.¹²⁰

Tuttavia, a causa dell'improvvisa morte del restauratore Stephen Pichetto (1890-1949), avvenuta il 20 gennaio 1949, Suida dovette rimandare la partenza, proseguendo il lavoro di raccolta di informazioni a distanza, sfruttando la presenza a New York dei fratelli Silberman.¹²¹

Il 22 dello stesso mese, infatti, Suida sottopose al collezionista una lista di annotazioni relative alla *provenance* di alcuni dipinti del XV e XVI secolo, che gli erano state comunicate oralmente. La prima tornata di informazioni – di cui non sono citate le fonti – raccoglie dati sulla storia espositiva e sui precedenti possessori di alcuni pezzi che erano stati venduti da Silbermans attorno agli anni Trenta, quando operavano soprattutto sul mercato europeo sfruttando il bacino austro-ungarico.¹²²

Come gli studi di Fulvia Zaninelli hanno ampiamente dimostrato, la pratica di legittimare l'autenticità di un'opera d'arte attraverso la verifica di uno studioso costituiva un tassello fondamentale per la catena di vendita, tant'è che i mercanti, già negli anni Venti, avevano iniziato a comporre singole cartelle contenenti le fatture d'acquisto e i certificati attributivi, appositamente redatti dagli storici dell'arte.¹²³ Le richieste del collezionista precisamente indirizzate alla *provenance*, però, dimostrano che, nel giro di una ventina d'anni, l'*expertise* era diventata ormai un requisito fondamentale, accettato da tutte le figure implicate nella catena di vendita (lo storico dell'arte, il venditore e il collezionista).¹²⁴ Si per-

¹²⁰ New York, Samuel H. Kress Foundation Archive, Series 1. Kress Collection (1683-2016), 1.7a Correspondence, box. 110, Suida, William: Reports and Correspondence, 1948-1961 (d'ora in poi: SKFA), lettera di Suida a Rush Kress del 28 novembre 1948, sotto la quale si legge un appunto manoscritto: «Suida will go to Indianapolis sometime in January 1949». A questo documento Suida allegava una copia di una lettera ricevuta da Clowes il 17 luglio 1948, nella quale il collezionista gli ricordava il termine per la catalogazione dei dipinti (l'inverno 1948), auspicandosi pertanto una presenza a Indianapolis dello storico dell'arte viennese verso ottobre: «You will remember that we originally made arrangements for you to do this the winter before last. I now hope to be back in Indianapolis by the middle of October and hope that you can arrange to do the work in question in November or early December» (cfr. SKFA, lettera di George A.H. Clowes a Suida del 17 luglio 1948).

¹²¹ Probabilmente, Suida riuscì a andare a Indianapolis solo nel luglio: cfr. la scheda relativa a Giovanni Bellini and Workshop, *Madonna and Child with St. John the Baptist*, in *Clowes Collection Paintings 2022*, nota 22, nella quale è citata un'annotazione manoscritta di Suida ancorata a questa data.

¹²² Cfr. Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, Clowes Registration Archive (d'ora in poi CRA), lettera di Suida a Clowes del 22 gennaio 1949 e lettera di Clowes a Suida del 31 gennaio 1949: le informazioni che il collezionista desiderava riguardavano «the previous history of the picture», «the exhibition» e, nel caso dei ritratti, «the identity of the individual».

¹²³ Cfr. ZANINELLI 2020, in part. p. 250.

¹²⁴ ZANINELLI 2020, pp. 250-251.

cepiva insomma la necessità di colmare «the previous history of the picture», cioè dati e documenti relativi ai passaggi di proprietà che avrebbero contribuito anch'essi a stabilire l'autenticità dell'opera d'arte, dotandola di un solido *background* storico-culturale e, di conseguenza, di valore economico.

Questo lavoro sulla *provenance* – che si aggiungeva a quello di *connoisseurship* esercitato, in questo caso, da Suida negli anni Trenta quando, per la prima volta, aveva redatto i certificati attributivi dei dipinti in vendita sul mercato e aggiornato, una seconda volta, con analisi dal vero della collezione – deve essere però condotto necessariamente da uno storico dell'arte. Del resto, quando Suida chiese a Kress il permesso di proseguire il lavoro sulla collezione Clowes, aveva specificato: «catalogue work of this type, as also Mr. Berenson and Dr. Valentiner did repeatedly, always add prestige».¹²⁵ Il riferimento a due dei conoscitori più stimati e riconosciuti a livello internazionale è speso in modo intelligente da Suida, attraverso il quale si richiama al metodo filologico-stilistico di analisi dell'opera d'arte, alla fruizione pubblica e alla finalità didattica dei beni privati, quest'ultimo tipicamente americano: due scopi fondamentali, sposati anche da Samuel H. Kress.

¹²⁵ SKFA, lettera di Suida a Rush Kress del 28 novembre 1948.

3. 1947-1959: Suida *Curator of Research* della Samuel H. Kress Collection

Il 15 ottobre 1947, Wilhelm Suida venne nominato da Rush H. Kress (1877-1963) *Librarian e Research Curator* della Samuel Henry Kress Collection: Rush aveva assunto la direzione della Fondazione l'anno precedente a causa dei problemi di salute del fratello Samuel (1863-1955), il quale aveva iniziato a raccogliere dipinti a partire dal 1924.

Come è stato schematizzato da Bowron, la formazione della collezione può essere divisa in tre fasi: dall'inizio degli anni Venti alla metà dei Trenta, periodo in cui Samuel H. Kress è responsabile di tutti gli acquisti; dalla metà degli anni Trenta al 1946, quando le acquisizioni sono in gran parte frutto della pianificazione congiunta tra la Fondazione – nel frattempo costituitasi nel 1929 – e lo staff della National Gallery of Art di Washington; e, infine, dal 1946 al 1960 circa, la fase conclusiva in cui gli acquisti venivano selezionati soprattutto dalle nuove figure direttive della fondazione, ovvero Rush Kress, lo stesso Suida, Guy Emerson (1886-1969) – un banchiere che, da semplice ruolo amministrativo nel *trustees*, nel 1946 venne nominato *Foundation's Art Director* – e Mario Modestini (1907-2006), *Conservator* succeduto a Pichetto nel 1949, nome avanzato da Alessandro Contini Bonacossi.¹

È fondamentale, quindi, tenere a mente che quando Suida inizia a lavorare per la Kress Foundation non solo eredita una collezione in gran parte già formata, ma deve inserirsi e trovare un proprio argine di manovra nelle logiche di funzionamento della stessa fondazione e, soprattutto, nel dialogo che quest'ultima aveva avviato con John Walker (1906-1995), *Chief Curator* della National Gallery of Art di Washington dal 1939 e in seguito direttore dal 1956 al 1969, il quale giocò un ruolo chiave nel vaglio dei dipinti Kress da destinare a Washington.²

Scopo di questo capitolo è duplice: in primo luogo, comprendere se, costretto in queste maglie, Suida riuscì a influenzare gli acquisti di dipinti italiani del XVII e XVIII secolo; e, più in generale, quale immagine della pittura barocca italiana la Kress Collection contribuì a diffondere negli Stati Uniti d'America, attraverso l'allestimento della National Gallery of Art di Washington e il *Kress Regional Galleries Program*.

¹ Cfr. BOWRON 2015, pp. 107-108. Sulla collezione Kress in generale: *A gift to America* 1994 e PERRY 1994; sugli acquisti di pittura barocca invece: BOWRON 1994. Sulla figura di Modestini, almeno: MODESTINI 2006; su Pichetto: HOENIGSWALD 2006.

² Su Walker: BOWRON 1994, pp. 50-53.

«The most comprehensive and most complete demonstration of Italian Art»: la fase conclusiva della Kress Collection

A Suida era nota la collezione Kress da ben prima dell'avvio del rapporto lavorativo, cioè almeno dagli anni Trenta, quando Samuel H. Kress si serviva di Alessandro Contini Bonacossi quale canale prediletto di approvvigionamento per i suoi acquisti.³ In particolare, nel marzo e nell'agosto 1935 Suida firmò a Firenze diverse perizie di dipinti posseduti dall'antiquario, tra i quali vi erano due quadri divenuti poi celebri: il *San Sebastiano* di Tanzio da Varallo e la *Natura morta* attribuita oggi a Pensionante del Saraceni che Suida allora, sulla scorta di Roberto Longhi, assegnava a Caravaggio (figg. 44 e 45).⁴ Entrambi i dipinti vennero inclusi nella prima donazione Kress alla National Gallery of Art, nel 1939, dove ancora si trovano. Oltre a questi due casi, nello stesso periodo Suida siglò numerose perizie relative a dipinti del XVIII secolo eseguiti da Vittore Ghislandi, Giuseppe Bazzani, Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Tiepolo e Francesco Guardi.⁵

In alcuni casi, tuttavia, l'*expertise* è successiva all'acquisto: il *Ritratto maschile* del Galgario, ad esempio, era stato acquistato da Contini Bonacossi nel 1932 con una *expert opinion* datata e firmata lo stesso anno da Roberto Longhi, mentre quella di Suida porta la data del 1935.⁶ I due certificati attributivi sono stati redatti a tre anni di distanza perché hanno un significato diverso: quello di Longhi legittimava l'autenticità dell'opera in vendita costituendo quel passaggio discriminatorio, parte essenziale della catena del mercato antiquario, per il buon fine della transizione; quello di Suida invece conferma l'attribuzione precedente aumentando il prestigio e l'autorevolezza del dipinto e, di riflesso, della collezione, ed è infatti accompagnato da ulteriori certificati di Giuseppe Fiocco, Raimond van Marle (1888-1936), Mason Perkins e Adolfo Venturi. Anche questi ultimi, sebbene non riportino una data, dovrebbero essere stati firmati dopo l'acquisto dell'opera perché redatti su carta intestata della Samuel H. Kress Collection e perché le fotografie, sul cui verso sono state dattiloscritte le informazioni generali sul dipinto, sono state eseguite dallo stesso studio.⁷ Anche una volta trasferitosi in America, Suida continuò a redigere *expertises* di dipinti che Samuel H. Kress aveva precedentemente acquistato sia tramite Contini Bonacossi sia attraverso altri

³ Sul legame Contini Bonacossi-Samuel Kress: ZANINELLI 2018, pp. 203-244, e TOVAGLIERI 2023.

⁴ Cfr. SHAPLEY 1973, p. 80, K1223 e pp. 65-66, K306; *Italian Paintings* 1996, pp. 198-205, inv. n. 1939.1.159 e pp. 254-258, inv. n. 1939.1.191.

⁵ Cfr., ad esempio, SHAPLEY 1973, p. 106, K215 (Fra Vittore Ghislandi); pp. 114-117, K1266, K344, K312 e K349-352 (Giuseppe Bazzani); pp. 128-129, K163 e K164 (Sebastiano Ricci); pp. 155-156, K150 e K151 (Lorenzo Tiepolo, ma acquistati come Giovanni Battista Tiepolo); pp. 171-172, K235 (Francesco Guardi).

⁶ Cfr. DOC00423 e DOC00433 in Washington, National Gallery of Art, Gallery Archives (d'ora in poi NGA), 46A2 Kress Collection Object Files.

⁷ Cfr. DOC00429, DOC00430 e DOC00431 in NGA, 46A2 Kress Collection Object Files.

art dealers, come il *Paesaggio con frati* di Alessandro Magnasco, venduto nel marzo 1938 da Jacob Heimann e periziato nel maggio 1939 (appena un mese dopo il suo trasferimento Oltreoceano).⁸

Che l'attenzione di Suida fosse convogliata sulla collezione americana già in questi anni, trova conferma anche dal suo articolo uscito su «Pantheon» nel 1940, nel quale offriva una panoramica dei dipinti Kress conservati alla neonata National Gallery of Art di Washington, soffermandosi soprattutto sui capolavori del Rinascimento veneziano di Giorgione, Lotto, Tiziano, e Tintoretto.⁹ Al Seicento invece dedicava pochissime righe perché, sottolineava, era rappresentato da sporadici esempi, sebbene particolarmente interessanti: la stessa natura morta allora creduta di Caravaggio; la *Parabola di Lazzaro e del ricco epulone* di Domenico Fetti e il nucleo, di elevata qualità, di Giuseppe Maria Crespi. Il Settecento era composto da un numero maggiore di dipinti, ma si articolava solo nelle opere veneziane di Ricci, Piazzetta, Tiepolo, Longhi, Rotari, Canaletto e Guardi.¹⁰

In effetti, dei trecentosettantacinque dipinti italiani dal XIII al XVIII secolo che Kress decise di donare alla National Gallery di Washington nel 1939 – che si aggiungevano ai centoventisei di Andrew W. Mellon, il quale aveva finanziato la costruzione del museo nazionale statunitense –¹¹ un'esigua percentuale copriva gli ultimi due secoli di questa cronologia. I primi cataloghi della National Gallery of Art di Washington confermano che la pittura italiana del Seicento era davvero poco presente nel dono Kress: oltre ai già citati Tanzio, il presupposto “Caravaggio”, Fetti e Crespi, si può aggiungere solo il *Ritratto di Quintilia Fischieri* di Federico Barocci, per un totale di appena sette dipinti.¹² E il Settecento si costituiva effettivamente dei nomi ricordati da Suida nell'articolo su «Pantheon»: c'erano due Bazzani (*Il figliol prodigo* e *L'uomo che ride*); un Canaletto di eccellente qualità; due Rosalba Carriera; il ritratto maschile di Vittore Ghislandi acquistato da Contini nel 1932; tre Francesco Guardi; due Pietro Longhi; quattro Magnasco; il celebre *Interno del Pantheon* di Giovanni Paolo Panini; la *Pastorella addormentata* di Giovanni Battista Piazzetta; ben quattro Sebastiano Ricci; due Pietro Rotari e diversi Giovanni Battista Tiepolo.¹³

L'allestimento, poi, si basava su un ordinamento per scuole e cronologico: i dipinti italiani occupavano dalla Gallery 1 alla Gallery 37, mentre le Galleries 38-48 erano dedicate ai dipinti fiamminghi, olandesi e tedeschi fino al XVII secolo, nelle quali la Gallery 42 costituiva un'eccezione perché vi erano esposti i

⁸ Cfr. SHAPLEY 1973, p. 112, K1130; DOC08600, in NGA, 46A3 Kress Collection Object Files.

⁹ Cfr. SUIDA 1940, pp. 274-280.

¹⁰ Cfr. SUIDA 1940, p. 282. Suida chiude l'articolo elogiando la magnanimità di Samuel Kress e la sua attenzione per la conservazione dei dipinti, posti sotto l'occhio costante di Stephen Pichetto.

¹¹ *Washington* 1941, p. VII.

¹² Cfr. *Washington* 1941, pp. 12-13, n. 276; p. 32, n. 270; pp. 48-49, nn. 173 e 530; p. 64, n. 199; p. 193, n. 302; e *Book of illustrations* 1941, p. 60, n. 276; p. 77, n. 270; p. 89, n. 173; p. 90, n. 830; p. 100, n. 199; p. 189, n. 302.

¹³ Cfr. *Washington* 1941, pp. 17-18, nn. 275 e 301; pp. 31-32, n. 234; pp. 36-37, nn. 177 e 247; p. 77, n. 213; pp. 93-94, nn. 224, 240 e 292; p. 110, nn. 174 e 175; pp. 119-120, nn. 476, 482, 528 e 532; p. 148, n. 135; p. 153, n. 157; pp. 170-171, nn. 166, 182, 183 e 533; p. 176, nn. 218-219; pp. 194-195, nn. 117, 178, 179, 211, 221 e 458.

ritratti di Rubens e Van Dyck. Altre gallerie (dalla 52 alla 67) si trovavano nella parte est dell'edificio, dove erano conservati dipinti e sculture del XVIII e XIX secolo della scuola francese, spagnola, inglese e americana; mentre al piano terra erano state ricavate le Ground Floor Galleries (da G-11 a G-15), destinate a ulteriori dipinti italiani.¹⁴

Nel 1945, quando fu pubblicato il primo catalogo esclusivamente dedicato alla Collezione Kress donata a Washington, la situazione era migliorata di poco perché, nel frattempo, era stata arricchita soprattutto con opere francesi e rari *Old Masters*, e appena tre pezzi seicenteschi: l'*Angelica e Ruggiero*, dipinto proveniente dalla collezione di Dan Fellows Platt e acquistato nel 1943 come Francesco Furini e oggi ritenuto di Francesco Montelatici (fig. 46);¹⁵ un nuovo Domenico Fetti, *Il velo della Veronica* (fig. 47), venduto per \$ 8000 da Paul Drey con una solida *provenance*, proveniente dal duca di Mantova Ferdinando Gonzaga (1587-1626);¹⁶ e un ritratto di soldato ritenuto di Salvator Rosa (oggi di Lionello Spada), acquistato da Contini Bonacossi nel 1941 (fig. 48).¹⁷

È questa la situazione lacunosa, relativamente alla pittura barocca italiana, che Wilhelm Suida si trovò a dover affrontare a partire dall'ottobre 1947, quando venne nominato *Curator of Research* della Kress Collection. Fonte preziosa sul suo lavoro quotidiano di conservatore, sul metodo e sugli ingranaggi di funzionamento della macchina Kress, nonché sulla collezione, sono diversi appunti, *reports*, *memoranda*, lettere e documenti, manoscritti e dattiloscritti redatti da Suida, conservati nell'archivio della Samuel H. Kress Foundation di New York.

Uno dei primi impegni cui Wilhelm si dedicò fu lo studio scientifico di tutti gli oggetti di proprietà Kress esposti alla National Gallery of Art di Washington, condotto attraverso una completa revisione, correzione e aggiornamento dei *files* sui riferimenti bibliografici recenti, in modo che ciascun *dossier* fosse il più possibile completo e pronto per la predisposizione di un catalogo scientifico.¹⁸ A questo preliminare lavoro di ricerca, Suida affiancò intere giornate di sopralluogo in museo, dalle quali trasse precise linee di sviluppo collezionistico al fine di perseguire lo scopo del fondatore, consistente nel dare forma a «the most comprehensive and most complete demonstration of Italian Art, from 1200 to 1800, existing in the world».¹⁹ Il 23 febbraio 1949, infatti, Suida presentò a Rush Kress una lista dei pittori a quella data mancanti alla collezione. Il *memorandum*, frutto dei continui confronti con Emerson e Pichetto, era stato

¹⁴ *Washington* 1941, p. VIII.

¹⁵ Cfr. *Kress Collection* 1945, p. 131 e SHAPLEY 1973, p. 86, K1371.

¹⁶ Cfr. *Kress Collection* 1945, p. 135; SHAPLEY 1973, pp. 67-68, K1366; *Italian Paintings* 1996, pp. 85-89, inv. n. 1952.5.7; SAFARIK 1990, pp. 241-242, n. 106.

¹⁷ Cfr. *Kress Collection* 1945, p. 136; SHAPLEY 1973, p. 74, K1276.

¹⁸ Cfr. *Memorandum* 1/18/1949, Suida, William: Reports and Correspondence, 1948-1961, box. 110, Samuel H. Kress Foundation records: series 1. Kress Collection (1683-2016), 1.7a Correspondence, Samuel H. Kress Foundation Archive, New York, NY (d'ora in poi: SKFA). Le date dei documenti sono indicate seguendo il *format* americano.

¹⁹ Cfr. *Memorandum* 2/23/1949, in SKFA, trascritto in Appendice (A 1).

preparato per lo scopo specifico di rispondere alla cruciale questione, sollevata da Rush Kress, «about the possible development and completion of the S.H. Kress Collection as the most complete demonstration of Italian Art existing in the world».²⁰

Se per i secoli dal XIV al XVI le liste dei *desiderata*, che comprendono sia «leading Italian masters» sia pittori di «seconda categoria», si esauriscono in una trentina di nomi, quelle del Sei e Settecento sono ben più articolate, alle quali è premessa la seguente riflessione:

Seventeenth century Painting in Italy only recently has regained the full interest it deserves. It is not too late to form a collection of exquisite examples of Seicento Painting. I dare to hope that, within the Samuel H. Kress Collection, not only the most complete but also the most beautiful collection of Italian Baroque Painting will be formed. Here we have the rare advantage to be able to select only la crème de la crème out of a great number of items which, eventually, will be available. The following lists are ordered according to art centers and within them alphabetically. They are by no means complete and they contain only indispensable names. It will depend more on the absolute quality of the single painting available, than on the names, for many others. This procedure is the more justified as within the last quarter of a century, even, some painters of outstanding quality have been rediscovered, and some more may await their resurrection as soon as careful research is focused on them.²¹

Suida intendeva, cioè, che l'ambizione di totalità non si sarebbe anteposta alla prerogativa della qualità, quest'ultima variabile sì strettamente dipendente dalla disponibilità sul mercato antiquario ma principale fattore discriminatorio nelle scelte d'acquisto sin dalla prima fase governata da Samuel, dato che l'ingente disponibilità economica della Fondazione permetteva la selezione de «la crème de la crème» degli oggetti in vendita. D'altra parte, negli ultimi quindici anni il mercato aveva offerto numerose occasioni di «resurrezione» per molti artisti, ma molti altri ancora aspettavano il proprio turno di riscoperta.

Nel *memorandum* poi specificava di aver suddiviso il Seicento in base ai centri artistici di riferimento sotto i quali, a loro volta, elencava gli artisti in ordine alfabetico: i nomi sottolineati – undici su un totale di ottantasei – identificano gli autori già presenti nella collezione Kress con almeno un'opera, mentre quelli senza sottolineatura sono i mancanti, gli «indispensabili» per costituire una collezione museale che includesse anche la pittura barocca. Nella lista del XVIII secolo, invece, il raggruppamento geografico veniva meno: i nomi, infatti, si susseguono in ordine alfabetico poiché «the great number of the leading masters are already represented in the Samuel H. Kress Collection by outstanding works which scarcely could be surpassed»; l'arco cronologico dunque poteva essere implementato relativamente poco, «save

²⁰ Cfr. A 1.

²¹ Cfr. A 1.

for the opportunity to acquire some exceptionally beautiful work». Gli artisti sottolineati risultano quindici su trentotto, appartenenti, come abbiamo avuto modo di accennare in precedenza, soprattutto alla scuola veneziana. Nonostante ciò, mancavano ancora opere di Luca Carlevarijs, Francesco Capella, Carlo Carlone, Giambettino Cignaroli, Alessandro Longhi, Giovanni Antonio Pellegrini, Giovanni Battista Pittoni, Domenico Tiepolo, Giuseppe Zais e Francesco Zuccarelli.

La scuola bolognese e il caso Guercino

Particolarmente interessanti, scorrendo le liste del *memorandum*, risultano i casi della scuola bolognese e genovese del Seicento. L'elenco felsineo si compone, in tutto, di sedici nomi, il numero più alto delle scuole chiamate in rappresentanza della pittura barocca italiana, dei quali all'inizio del 1949 Kress possedeva solo opere di Francesco Albani,²² Annibale Carracci (proveniente dalla collezione Cook),²³ e Lavinia Fontana,²⁴ mentre mancavano all'appello esempi di Giovanni Antonio Burini, Guido Cagnacci, Simone Cantarini, Lodovico Carracci, Giacomo Cavedoni, Domenichino, Guercino, Giovanni Lanfranco, Guido Reni, Ippolito Scarsellino, Bartolomeo Schedoni, Lionello Spada e Alessandro Tiarini. A fronte di questa situazione di partenza, negli anni successivi, dal 1949 al 1955, la Fondazione riuscì ad aggiudicarsi un buon numero di opere bolognesi, ad eccezione solo di Burrini, Cantarini, Cavedoni, Scarsellino e Schedoni, arrivando quindi alla presenza di undici artisti, riscontro dell'avvio della fortuna del Barocco bolognese negli Stati Uniti sin dagli anni Cinquanta, un caso precoce rispetto alle altre scuole italiane.

Fra i dipinti scelti a illustrare questa scuola, il *Ritratto del Cardinale Francesco Cennini* del Guercino costituisce un esempio particolarmente curioso (fig. 49). In America, l'opera apparve in vendita nel 1955 presso David Koetser, il quale, a sua volta, se l'era aggiudicata l'anno precedente in un'asta londinese di Christie's, con provenienza Maynard.²⁵ In questa occasione, lo storico dell'arte britannico Denis Mahon (1910-2011), uno dei massimi esperti di pittura emiliana del Seicento, aveva identificato il soggetto ritratto grazie alla citazione della *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia, che ne testimoniava anche la data di esecuzione (1625).²⁶ Lo stesso Koetser però, due anni prima, aveva avuto per le mani un'altra opera

²² Oggi considerata copia: cfr. SHAPLEY 1973, p. 77, K1405.

²³ Cfr. SHAPLEY 1973, pp. 72-74, K1539 e K1622; *Italian Paintings* 1996, pp. 45-54, inv. nn. 1952.5.58 e 1961.9.9.

²⁴ Cfr. SHAPLEY 1973, p. 71, K1402.

²⁵ Cfr. SHAPLEY 1973, p. 78, K2110; *Il Guercino* 1991, p. 184, n. 64; *Italian Paintings* 1996, pp. 158-162, inv. n. 1961.9.20.

²⁶ In merito alla compravendita e all'identificazione del ritratto del Guercino vi sono alcune lettere, datate tra il novembre 1954 e l'aprile 1955, tra Koetser, Mahon e Suida, conservate a Dublino, alla National Gallery of Ireland, Sir Denis Mahon Archive, IE/NGI/DM/1/2/3/2/1/17/51. Per un puntuale inquadramento, rimando alla ricerca di Valentina Balzarotti, che ringrazio per la segnalazione e la condivisione del materiale.

eseguita da Guercino, *Sansone che porta il fave di miele ai suoi genitori* (fig. 50), aggiudicatasi da un altro grande collezionista di pittura italiana barocca, Walter P. Chrysler Jr. (1909-1988). Per le scelte d'acquisto quest'ultimo – almeno fino a quando, nel 1956, la figlia di Wilhelm Suida, Bertina, diventò *Research Curator* della Chrysler Collection – era solito appoggiarsi a una rete di conoscitori tra i quali c'era lo stesso Suida. Il *Sansone* venne acquistato infatti con le *expertises* di Wilhelm e di Denis Mahon, che lo ritennero eseguito appena prima della partenza dell'artista per Piacenza (1626).²⁷

A distanza di due anni, quindi, passarono da Koetser due opere del Guercino, di soggetto diverso ma esemplificative della stessa fase stilistica e, soprattutto, con caratteristiche estremamente ghiotte per il mercato antiquario (l'alta qualità e l'eccellente *provenance*); entrambe erano note a Suida, che era perfettamente inserito, ormai, nella rete di galleristi newyorkesi. Non conosciamo le motivazioni per cui la Kress Foundation decise di non acquistare il *Sansone*, che è ragionevole ritenere le fosse stato sottoposto, ma la procrastinazione fu propizia perché la collezione poté, così, fregiarsi di un raro esempio di ritrattistica dell'artista.²⁸

La scuola genovese: Bernardo Strozzi e Valerio Castello

L'altro caso su cui ci si vuole soffermare, relativo alla scuola genovese del Seicento, risulta particolarmente complesso per l'intrecciarsi, in maniera evidente, di diversi fattori, quali la disponibilità di dipinti sul mercato e l'intromissione delle figure in gioco nelle scelte di acquisizione della National Gallery.

Al momento della creazione del *memorandum*, nella Kress Collection il Barocco ligure era rappresentato solamente da due dipinti, entrambi di Bernardo Strozzi: il *Ritratto di Alvise Grimani*, su cui poi ci soffermeremo, e *Agar e l'angelo*, acquistato da Frederick Mont nel 1948 come esempio dello stile maturo di Strozzi, donato al Seattle Art Museum nel 1952.²⁹ Già nel marzo del 1949 tuttavia, dunque un mese dopo la creazione della lista, la Fondazione acquistò da Contini Bonacossi *La dispensa* di Antonio Maria Vassallo, dipinto attribuito da Roberto Longhi nel dicembre 1948 e pubblicato sul primo numero di «Paragone», dopo essere stato svariatamente assegnato a Grechetto, Velazquez e Murillo.³⁰ Inoltre, sempre grazie a Contini, nel luglio 1950 la collezione si arricchì di una coppia di tele di Giovanni Benedetto

²⁷ Cfr. SUIDA MANNING 1956, pp. 30-31, n. 34. Sulla collezione Chrysler: ZAFRAN 2017b.

²⁸ Sui ritratti di Guercino: *Italian Paintings* 1996, p. 162, note 11 e 12.

²⁹ Cfr. SHAPLEY 1973, p. 89, K1532.

³⁰ Cfr. LONGHI 1950, p. 16; SHAPLEY 1973, pp. 92-93, K1635; *Italian Paintings* 1996, pp. 323-327, inv. n. 1961.9.91.

Castiglione e di altre due del Baciccio.³¹ Rispetto al caso bolognese, dei dodici nomi elencati nel *memorandum*, più della metà non entreranno mai a far parte della Kress Collection: Ansaldo, Assereto, Biscaino, Fiasella, Langetti, Domenico Piola e il Sestri.

Di fatto, la scuola genovese rimase sovrarappresentata da Bernardo Strozzi, del quale vennero acquistate ben sei opere in pochi anni. In primo luogo, il mercato offrì l'occasione per uno splendido ritratto che comparve per la prima volta nel 1902 a un'asta Bardini presso la sede londinese di Christie's, con un'attribuzione a van Dyck (fig. 51). Fu acquistato poi il 7 dicembre 1946 da Silberman's, la galleria con cui Suida aveva già lavorato per la ricerca della *provenance* dei dipinti Clowes, per la quale stilò un'*expertise*: sul retro della fotografia, infatti, il 24 settembre 1946 Suida avanzò l'attribuzione a Strozzi, riservandosi di identificare l'effigiato in vista di una pubblicazione futura.³² Riuscì nell'intento grazie a un'iscrizione presente su una copia del ritratto – indice peraltro della fortuna dell'originale – che riportava il nome di Alvisè Grimani, nominato vescovo di Bergamo nel gennaio 1633, alla cui data si poteva agganciare quindi l'esecuzione (fig. 52).³³ È probabile che Strozzi avesse eseguito il dipinto mentre si stava spostando verso Venezia dove, qualche anno dopo, realizzò anche il *Ritratto di Giovanni Grimani*, padre di Alvisè.³⁴

Se il *Ritratto di Alvisè Grimani* fu incluso nel dono destinato alla National Gallery of Art di Washington del 1961,³⁵ gli altri cinque furono compresi nel programma delle gallerie regionali: l'*Agar e l'angelo*, come anticipato, fu donato al Seattle Art Museum;³⁶ la *Santa Caterina d'Alessandria*, proveniente da una collezione privata genovese e passata nel 1949 da Ars Antiqua, venne destinata al Columbia Museum of Art nel 1954;³⁷ la *Carità di san Lorenzo*, splendida tela del periodo veneziano venduta da David Koetser nel 1950 in eccellente stato conservativo, arricchì invece il Portland Art Museum;³⁸ e la *Berenice*, eseguita da Strozzi attorno al 1640, fu acquistata da Weitzner's nel 1950 e, tre anni dopo, donata a El Paso Museum of Art.³⁹ Infine, nel 1953, la Fondazione si aggiudicò anche un *Concerto*, purtroppo

³¹ Cfr. SHAPLEY 1973, p. 91, K1775A e K1775B (Grechetto), p. 94, K1774A e K1774B (Baciccio).

³² Cfr. SHAPLEY 1973, p. 88, K1416 e DOC00960, National Gallery of Art, Gallery Archives, 46A2 Kress Collection Object Files, National Gallery (<https://kress.nga.gov/Detail/archival/DOC00960>).

³³ Suida aveva visto la riproduzione fotografica della copia (cfr. *Kress Collection* 1951, p. 142) della quale sono riuscita solo a sapere che nel 1962 era in vendita presso la Galleria Cortinovis di Bologna. La fotografia in bianco e nero, il cui negativo si trova nel fondo della ditta Fototecnica, è stata digitalizzata dalla Fondazione Carisbo: <https://digital.fondazionecarisbo.it/artwork/copia-da-bernardo-strozzi-ritratto-del-vescovo-alvisè-grimani-sec-xvii-34902-2021-07-22t07-49-10-643z>. Sull'identificazione del ritratto e sul rapporto Suida-Strozzi, mi permetto di rinviare a <https://programma.barocco.fondazione1563.it/alla-ricerca-di-identita-un-ritratto-senza-nome-di-strozzi/>.

³⁴ Conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, inv. n. 1358.

³⁵ Cfr. *Italian Paintings* 1996, pp. 249-253, inv. n. 1961.9.41.

³⁶ Cfr. SHAPLEY 1973, p. 89, K1532.

³⁷ Cfr. SHAPLEY 1973, pp. 87-88, K1640.

³⁸ Cfr. SHAPLEY 1973, pp. 89-90, K1693.

³⁹ Cfr. SHAPLEY 1973, p. 90, K1879.

distrutto da un incendio tre anni dopo.⁴⁰ Questi acquisti serrati dimostrano che la fortuna collezionistica di Strozzi negli Stati Uniti, sia in ambito museale sia privato, era ormai avviata, consacrata sia dagli studi scientifici sia da eventi espositivi come la mostra del 1944 del Baltimore Museum,⁴¹ nei quali la particolare predilezione di Suida per questo pittore, dimostrata sin dalla guida *Genova* del 1906, trova un terreno particolarmente fertile.

Tra i grandi esclusi della lista genovese risalta il nome di Valerio Castello, che era stato segnalato invece nella bozza manoscritta.⁴² Di questo pittore, tuttavia, erano comparsi giusto poco prima sul mercato antiquario almeno due dipinti. In una lettera del 13 novembre 1948 infatti, il conservatore aveva inviato delle riproduzioni fotografiche all'amico Mario Labò (1884-1961), architetto e storico dell'arte genovese e autore, nel 1942, della prima monografia su Castello:

Non ho dimenticato di raccogliere per Lei il materiale genovese nei musei americani. Oltre qualche buono Strozzi ed una infinità di Magnasco, il materiale è assai scarso. Per buon principio Le mando oggi due Valerio Castello assai grandi ed uno Strozzi, tutti tre finora sconosciuti e passando sotto altri nomi. Unisco anche un mio articolo sullo Strozzi di Walters Art Gallery di Baltimore.

Le sarò grato se vorrà raccontarmi che cosa è stato pubblicato in quest'ultimo tempo. E se ci ha qualche pubblicazioni sulla pittura genovese, specialmente da Luca Cambiaso fino a Castiglione, con nuovi documenti, opere sconosciute ecc.⁴³

Oltre all'onnipresente Strozzi (di cui inviava, molto probabilmente, la riproduzione del *Ritratto di Alvise Grimani* e una copia dell'articolo del 1946 sull'*Adorazione* di Baltimore),⁴⁴ lo stralcio epistolare è importante per identificare i «due Valerio Castello assai grandi», «finora sconosciuti» e passati «sotto altri nomi»: il riferimento dovrebbe essere a due tele che, fin dalla loro prima comparsa sul mercato (fine degli anni Quaranta), erano state messe in stretto rapporto dalla critica, raffiguranti due episodi di amor sacro e profano, la *Leggenda di santa Genoveffa di Brabante* e *Diana e Atteone con Pan e Siringa* (figg. 53 e 54).⁴⁵

Del primo dipinto sappiamo che era proveniente da una collezione privata inglese e, passato a New York da Julius Weitzner, entrò in collezione Chrysler nel 1953 con un'attribuzione a Valerio Castello

⁴⁰ Cfr. SHAPLEY 1973, pp. 88-89, K1968.

⁴¹ Cfr. *Three Baroque Masters* 1944.

⁴² La bozza manoscritta, priva di titolo e data, si conserva sempre in Box 110. Suida, William: Reports and Correspondence 1948-1961, Samuel H. Kress Foundation records: Series 1. Kress Collection (1683-2016), 1.7a Correspondence, Samuel H. Kress Foundation Archive, New York, NY.

⁴³ Cfr. WIEDEMANN 2011, p. 146, che trascrive la lettera conservata presso la Fondazione Mario Labò di Genova. Lo Strozzi di cui parla dovrebbe essere appunto il *Ritratto di Alvise Grimani*.

⁴⁴ SUIDA 1946.

⁴⁵ Cfr. MANZITTI 2008, pp. 178-180, nn. 187-188.

proposta, appunto, da Suida, e fu ripulito da Modestini nel dicembre 1955. La grande tela potrebbe essere la medesima di cui il gallerista aveva parlato a Roberto Longhi in una lettera del 3 dicembre 1952: «I have a fine Valerio Castello for sale now – might sell it to Kress [...]. I asked \$ 5000.00. Suida is mad about the painting – the colors are magnificent. I have been told by a friend that Mr. Scerni [?] of Genua might be a buyer. If you have any ideas let me know».⁴⁶ Nonostante l'apprezzamento e il desiderio viscerale di Suida per il dipinto, la Fondazione decise di non acquistarlo: la richiesta economica e l'estromissione dal *memorandum* ufficiale del 1949 fecero perdere un'importante occasione, lasciando il campo libero a Walter Chrysler guidato, come abbiamo visto, da Wilhelm prima e Bertina poi.⁴⁷

La seconda opera che Suida menziona a Labò, invece, nel 1947 fu esposta alla mostra *Italian Baroque Painting*, allestita allo Smith College Museum of Art di Northampton (Massachusetts), con un'attribuzione a Luca Giordano, quando apparteneva alla collezione di Herbert M. Sears (qui pervenuta da Francis Bartlett). È questo, pertanto, il dipinto chiave che ci permette di identificare le tele oggetto delle riproduzioni fotografiche citate nella lettera: entrambi i dipinti sono infatti «assai grandi» (misurano infatti rispettivamente cm 166 × 257 e cm 165 × 252) e rimasero «sconosciuti» fino a quel momento perché passati «sotto altri nomi»: portavano, cioè, un'attribuzione errata.

In realtà, Wilhelm aveva visto la tela raffigurante *Diana e Atteone con Pan e Siringa* già in una raccolta privata nel 1945, ancor prima della mostra, e ne aveva riconosciuto la mano del Castello. Nonostante ciò, l'attribuzione, confermata nel 1949 anche dal parere di Mahon, rimase sottotraccia perché il dipinto fu esposto alla mostra del 1947 come Luca Giordano e come tale fu acquistato dal Norton Museum of Art di Palm Beach (Florida), dove ancora si trova.⁴⁸

Più che alla fortuna critica di Valerio Castello, che aveva subito una netta stroncatura da Giuseppe Delogu negli anni Venti ma la cui riabilitazione era già in corso anche grazie agli studi di Labò,⁴⁹ le scelte collezionistiche sono dunque da imputare ai singoli attori che agivano nel particolare contesto del mercato antiquario americano, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta.

Solo grazie a Bertina Suida e al marito Robert Manning, *Assistant Curator* di Suida alla Kress Foundation dal 1950 al 1961 e, in seguito, direttore del Finch College Museum of Art di New York, Valerio Castello diventerà finalmente un esponente riconosciuto della scuola genovese nella mostra *Genoese Masters Cambiato to Magnasco*, esposizione itinerante nel 1962 fra il Dayton Art Institute di Dayton in Ohio,

⁴⁶ ARL, lettera di Julius Weitzner a Roberto Longhi del 3 dicembre 1952. Ringrazio Valentina Balzarotti per la segnalazione e la trascrizione del documento.

⁴⁷ Il dipinto si trova oggi al Wadsworth Athenaeum di Hartford, dal quale è stato acquistato nel 1999 (inv. n. 1999.12.1).

⁴⁸ Inv. n. 49.3. Sull'attribuzione del 1945 di Suida: SUIDA MANNING 1956, p. 33, n. 40. Per il dipinto: MANZITTI 2008, p. 180, n. 188, e, più recentemente, la scheda di catalogo a cura di Jonathan Bober in *Superbarocco* 2022, p. 216, n. 46.

⁴⁹ Sulla fortuna critica di Valerio Castello: MANZITTI 2008, pp. 33-38, in part. pp. 36-37.

il John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota e il Wadsworth Atheneum di Hartford. In questa occasione, un decennio dopo il *memorandum* del padre, Bertina sceglieva di esporre non solo il Valerio Castello di proprietà Chrysler, ma anche dipinti di quegli artisti (Ansaldo, Assereto, Biscaino, Fiasella, Langetti e Travi) che, allo stesso modo, non fecero mai parte della Collezione Kress.⁵⁰

I meccanismi e gli attori delle scelte di acquisto

Gli altri centri artistici elencati da Suida nel *memorandum* (Firenze, Milano, Roma, Napoli, Venezia) sono accomunati da stati collezionistici iniziali e finali molto simili. Per tutte le liste infatti – ciascuna composta da dodici soggetti, ad eccezione dei dieci di quella veneziana – i nomi sottolineati sono generalmente solo uno o due; nel caso di Firenze nessuno, e in quello di Milano tre: risultavano già, infatti, esempi di Filippo Abbiati, in quanto era creduto suo il *Ritratto di Giovanni Battista Silva* (oggi attribuito a Carlo Francesco Nuvolone);⁵¹ di Caravaggio, che era considerato l'autore sia della natura morta citata più volte, sia dei *Santi Pietro e Paolo* acquistati nel 1948 da Ivan Podgoursky's e oggi attribuiti a Pietro Antonio Novelli;⁵² e infine di Tanzio da Varallo. Di tutti gli altri autori presenti nell'elenco milanese, solo Pier Francesco Mola (elencato sotto Milano per via della sua origine comasca e per l'attività in Italia del nord e in Svizzera) giunse ad arricchire la raccolta, che rimase dunque priva di dipinti di Cavagna, Cerano, Ceresa, Daniele Crespi, Ghisolfi, Morazzone, Giulio Cesare Procaccini e Serodine.⁵³

Per quanto riguarda Roma, invece, il Seicento si declinava in due pezzi già citati, il ritratto di Barocci e la *Parabola* di Fetti, ai quali nel 1950 si aggiunse, grazie a Contini Bonacossi, solo una *Madonna* di Carlo Maratta.⁵⁴ Venezia e Napoli erano rappresentate, rispettivamente, da un solo artista, cioè Francesco Maffei (che, come si vedrà nel capitolo successivo, costituisce un caso problematico) e Salvator Rosa,⁵⁵ ai quali si aggiunsero relativi esempi di tre artisti ciascuno.⁵⁶ Infine, la scuola fiorentina, da una situazione

⁵⁰ Cfr. *Genoese Masters* 1962.

⁵¹ Era stato Suida ad attribuire il ritratto all'Abbiati, mentre Roberto Longhi l'aveva dato a Francesco del Cairo: cfr. SHAPLEY 1973, p. 96, K1180.

⁵² Cfr. SHAPLEY 1973, p. 97, K1535.

⁵³ Sui Mola in collezione Kress: SHAPLEY 1973, pp. 69-70, K1706 e K1969.

⁵⁴ Cfr. SHAPLEY 1973, p. 30, K313 (Federico Barocci), pp. 68-69, K203 (Domenico Fetti), p. 70, K1783 (Carlo Maratta, attribuito poi da Zeri a Giovanni Domenico Cerrini).

⁵⁵ Cfr. SHAPLEY 1973, pp. 98-99, K1577, K1544, K1545 e p. 124, K1780.

⁵⁶ I dipinti vennero acquistati tra il 1950 e il 1955 con varia provenienza: la scuola napoletana si arricchì delle opere di Bernardo Cavallino (cfr. SHAPLEY 1973, p. 96, K1401); Luca Giordano (cfr. SHAPLEY 1973, p. 99, K1787), di ben tre Ribera (cfr. EISLER 1977, pp. 209-211, K1683, K1827 e K1698); e di Massimo Stanzione (cfr. SHAPLEY 1973, pp. 95-96, K2112); quella veneziana di esempi di Carpioni (cfr. SHAPLEY 1973, p. 124, K1639), Mazzoni (cfr. SHAPLEY 1973, p. 125, K1697) e di Pietro Vecchia (cfr. SHAPLEY 1973, p. 124, K1780).

di partenza di totale svantaggio, arrivò a essere illustrata da due Carlo Dolci,⁵⁷ due Orazio Gentileschi,⁵⁸ e un Lorenzo Lippi, quest'ultimo giudicato da Roberto Longhi il più bel quadro eseguito dal pittore fiorentino.⁵⁹ Pietro da Cortona, invece, arrivò nel 1956, quando la Fondazione acquistò la serie degli arazzi Barberini raffiguranti episodi della *Storia di Costantino il Grande*, intessuti su cartoni disegnati da Berretini e Peter Paul Rubens.⁶⁰

In sostanza, alla metà degli anni Cinquanta la presenza della pittura barocca italiana era stata implementata di circa un terzo dei nomi che Suida aveva proposto per arrivare a formare la più completa collezione di pittura italiana esistente al mondo: con i numeri alla mano, nel *memorandum* del 1949 gli artisti mancanti risultavano settantaquattro per il Seicento e ventuno per il Settecento, e alla fine della fase di acquisizione ne furono acquistati ventisette del primo gruppo e nove del secondo.

Di questi trentasei, ben diciotto erano stati recuperati da Alessandro Contini Bonacossi, compresi nel lotto di centoventicinque dipinti e una scultura (il busto di *Monsignor Francesco Barberini* di Gian Lorenzo Bernini) che aveva proposto alla Kress Foundation il 16 giugno 1950, quasi tutti accompagnati dalle *expertises* siglate da Roberto Longhi e datate nel marzo dello stesso anno. Le opere confluirono ufficialmente nella raccolta americana il primo luglio, quando Contini, tramite il suo rappresentante legale Renzo Rava, accettò la proposta di Rush Kress di quattro milioni di dollari.⁶¹ Seguendo l'ordine della lista sottoposta a Kress, in rappresentanza della scuola toscana del XVII secolo vennero offerti dipinti di Carlo Dolci, Lorenzo Lippi e Matteo Rosselli; della scuola emiliana di Francesco Allegrini, Ludovico Carracci, Giuseppe Maria Crespi, Donato Creti, Michele Rocca e Elisabetta Sirani; per il Settecento di Bergamo e Brescia due ritratti di Vittore Ghislandi e uno di Giacomo Ceruti; per il Barocco genovese opere del Baciccio e del Grechetto; per il Seicento napoletano di Sebastiano Conca e Luca Giordano; e per Roma un Pompeo Batoni. Soprattutto, Contini era riuscito a ottenere diversi dipinti del Settecento veneziano di Canaletto, Guardi, Piazzetta, Pittoni, Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Tiepolo, Zais e Zuccarelli, che colmarono diverse lacune dell'elenco steso da Suida ma che confermano, di fatto, la fortuna collezionistica di tale corrente pittorica che, come abbiamo avuto modo di vedere, negli anni Trenta era già ben avviata.

⁵⁷ Cfr. SHAPLEY 1973, pp. 86-87, K1738 e K1637.

⁵⁸ Cfr. SHAPLEY 1973, pp. 83-84, K1949. Due anni più tardi, la Fondazione acquisterà anche un altro dipinto dello stesso artista: cfr. SHAPLEY 1973, p. 83, K1920.

⁵⁹ Cfr. SHAPLEY 1973, pp. 85-86, K1739. Suida considererà di Matteo Rosselli anche il dipinto oggi assegnato a Giovanni Battista Lupicini (cfr. SHAPLEY 1973, p. 85, K1740).

⁶⁰ Cfr. DuBON 1964.

⁶¹ Cfr. ACQ158, Series 1.7b Dealer Correspondence and Bills of Sale, Samuel H. Kress Foundation Archive, New York (<https://kress.nga.gov/Detail/acquisitions/ACQ158>).

Del resto, una tale coincidenza tra i nomi proposti da Suida nel documento e gli artisti procurati da Contini Bonacossi si spiega con il profondo inserimento dell'antiquario nelle dinamiche interne della Kress Foundation: negli anni Cinquanta, Contini continuò a essere il primo canale d'acquisto anche di Rush Kress, senza subire ripercussioni dal cambio di *management*, avvantaggiato anzi dalla presenza di Suida, che conosceva da tempo, e con cui lavorava gomito a gomito. Sappiamo infatti che il 18 e 19 marzo 1949 Wilhelm tornò a Washington per un ulteriore sopralluogo accompagnato da Mario Modestini, il quale era appena arrivato in America per sostituire Pichetto, e da Gualtiero Volterra (1901-1967), agente di Contini.⁶² Scopo di questi due giorni interamente trascorsi nelle sale del museo consistette nell'individuare sia i dipinti che avrebbero potuto essere sostituiti a causa della scarsa qualità o dello stato conservativo sia, soprattutto, i «main desiderata», cioè i «leading artists» che non erano adeguatamente rappresentati nelle gallerie Kress: per quanto riguarda il Barocco, Suida, Modestini e Volterra si prefiguravano una necessaria aggiunta articolata in due o tre gallerie dopo la Gallery 34, che si accompagna al *memorandum* di febbraio, steso nella stessa ottica di sviluppo e ampliamento della raccolta.⁶³

Per quanto riguarda poi la titolazione delle singole gallerie, già nel settembre 1948 Suida si era confrontato con il *Chief Curator* John Walker proponendo di sfruttare il nome dell'autore maggiormente rappresentato o dell'opera più significativa esposta nella stanza: per la numero 34, ad esempio, Wilhelm aveva suggerito la denominazione «The Caravaggio Gallery» poiché il visitatore si sarebbe trovato di fronte a due opere del raro e influente maestro che, al pari di Giotto, avviò una scuola di seguaci.⁶⁴ Per la Gallery 37, invece, considerando la quantità di opere, peraltro di eccellente qualità, lì esposte, aveva proposto «the name of the greatest and most versatile master of the Venetian Settecento: «The Tiepolo Gallery»».⁶⁵

Dopo il sopralluogo del marzo 1949, Suida stese un *report* che, oltre a sintetizzare lo scambio di opinioni sulle possibili modifiche dell'allestimento che avrebbero potuto mettere in risalto l'articolazione della pittura italiana già presente nelle sale museali, sottolineava, di nuovo, la necessità di un ulteriore arricchimento della collezione. Il documento rivela, in parte, la procedura utilizzata della Fondazione per le nuove acquisizioni:

⁶² Su Gualtiero Volterra e la Kress Foundation: ZANINELLI 2018, pp. 105-110.

⁶³ Cfr. *Report* 3/24/1949, in SKFA, trascritto in Appendice (A 2): «The possibility of an adequate development of the collection of Italian Baroque in the National Gallery of Art depends essentially on the adding of two or three galleries after Gallery 34».

⁶⁴ Cfr. *Memorandum* 9/8/1948, in SKFA: «It does not seem a problem to call Gallery No. 34 «The Caravaggio Gallery». Again as in the Giotto Gallery, we are in front of a most influential and very rare master, who will assemble around his two canvases (instead of one, now on exhibition) a very impressive choice of his followers».

⁶⁵ Cfr. *Memorandum* 9/8/1948, in SKFA: «Finally, Gallery No. 37 should be called with the name of the greatest and most versatile master of the Venetian Settecento: «The Tiepolo Gallery». This is justified by the number as well as by the outstanding quality of Tiepolo's works in the Samuel H. Kress Collection».

Since Mr. Pichetto's passing quite a number of letters accompanied by photographs have been directed to the Samuel H. Kress Foundation, attention Dr. Suida. Before submitting them to Mr. R.H. Kress I have considered it my duty to examine carefully every case and every painting offered to the Samuel H. Kress Foundation in order to be able to give full information to Mr. R.H. Kress, and to Mr. Guy Emerson.

In so far as those paintings are in New York, Mr. R.H. Kress may decide whether he wants to inspect them in the Samuel H. Kress Foundation office at 745 Fifth Avenue, or whether he prefers to be accompanied by the undersigned to those places where the paintings are. The latter procedure would be especially advisable for those paintings which are in galleries of Dealers who are equipped to show them in adequate surroundings and in the best light. I am expecting Mr. R.H. Kress' decision as to how to procede.⁶⁶

Alla morte di Pichetto, Suida aveva ereditato una considerevole quantità di fotografie di dipinti che erano stati sottoposti alla Fondazione per una valutazione d'acquisto. A lui spettava compiere una prima cernita, analizzando attentamente il singolo caso; la selezione veniva poi sottoposta a Rush Kress che visionava dal vero le opere, grazie anche all'utilizzo di strumenti tecnici adeguati.

Un esempio di questo metodo di lavoro è l'appunto che Suida, il 26 febbraio 1949, inviò a Rush Kress e al suo segretario, F.C. Geiger, relativo a cinque dipinti dei quali, dopo preliminari studi e per via del prezzo vantaggioso, ne consigliava l'acquisto. Di questi, ben tre erano relativi al Barocco: un *Baccanale* di Giulio Carpioni venduto da Di Segni, secondo Suida «one of the best specimens of this painter, who was one of the leading masters of the Venetian School in the 17th century. He is also known as an engraver. Has good original frame»; un'*Erminia tra i pastori* di Francesco Solimena, citato dalla fonte settecentesca napoletana di De Dominicis e di proprietà del dottor Fiala; e un ritratto di cavaliere di Pietro Vecchia, «an outstanding example», proposto da Reyre.⁶⁷ Se l'identificazione è corretta, solo quello di Carpioni venne acquistato (fig. 55).⁶⁸

Tuttavia, quando le proposte giungevano da Contini Bonacossi, Kress utilizzava probabilmente una procedura meno rigida perché l'antiquario partecipava a monte della catena di approvvigionamento. L'8 febbraio 1950, sei mesi prima dell'offerta del corposo lotto menzionato sopra, Contini scriveva a Kress di aver lavorato sistematicamente allo scopo di completare le gallerie di Washington ottenendo un risultato sorprendente perché era riuscito a radunare le migliori opere esemplificative di ogni campo dell'arte italiana che andavano a colmare le lacune della collezione Kress la quale, grazie a questa partita, avrebbe

⁶⁶ Cfr. A 2.

⁶⁷ Cfr. SFKA, documento senza nome, datato February 26, 1949.

⁶⁸ La Fondazione Kress acquistò il Giulio Carpioni tramite Ars Antiqua, ma la provenienza Di Segni mi pare fosse, finora, sconosciuta (cfr. SHAPLEY 1973, pp. 124-125, K1639). Gli altri dipinti citati non confluirono nella collezione Kress: il Solimena fu un'occasione persa (del quale un dipinto con lo stesso soggetto pervenne nel 1959 al The Snite Museum of Art, University of Notre Dame, Notre Dame [Indiana], inv. 59.4.2); mentre di Pietro Vecchia oggi è considerato un ritratto acquistato da Contini l'1 luglio 1950, con una perizia di Longhi che lo assegna a Francesco Maffei (cfr. SHAPLEY 1973, p. 124, K1780).

potuto arrivare finalmente a essere «not only the greatest collection in the world but the most complete ever assembled in History».⁶⁹ A questo punto, però, entrò in gioco John Walker, personaggio fondamentale per il nostro discorso sulla fortuna del Barocco nella Kress Collection: il curatore della National Gallery, che fu sempre contrario agli acquisti di massa («mass purchases») proposti da Contini, si oppose alla vendita perché non considerava tutti i pezzi adeguati allo standard museale. La transazione comunque ebbe esito, ma Walker scelse per il suo museo solo diciassette dipinti fra tutti quelli proposti dall'antiquario: oltre all'intromissione nelle fasi preliminari, ovviamente aveva l'ultima parola anche sulla scelta dei dipinti da destinare alla National Gallery of Art.⁷⁰

Le motivazioni, in realtà, come testimonia Modestini, sono probabilmente più profonde: «like Berenson, Walker did not understand painting after the Renaissance».⁷¹ Le ragioni dettate dal gusto e dalla venerazione dei modelli del suo maestro spinsero Walker anche a rifiutare, ad esempio, il *San Giovanni Battista* di Caravaggio – considerato da Berenson una copia –, e nonostante Rush Kress avesse autorizzato ugualmente Modestini per un tentativo d'acquisto, avanzando un'offerta di \$ 60000, alla fine fu comperato dal Nelson Atkins Museum of Art di Kansas City.⁷² Ancora, Walker scartò una tela di Giovanni Battista Tiepolo sottoposta alla Fondazione da un collezionista privato americano, poi comperata dal Fine Arts Museum of San Francisco;⁷³ e anche il *Musical Party* di Valentin de Boulogne, offerto da Wildenstein & Co. nell'ottobre 1950, finì in mani private. In questo caso, Walker giustificò la propria opposizione sottolineando la recente acquisizione di diversi dipinti barocchi, consigliando pertanto di decidere «on the distribution of this category of pictures in the Kress Collection before adding additional canvasses».⁷⁴

Quando le proposte giungevano dai galleristi americani, e non da Contini, Walker era più libero di dettare e imporre la propria predilezione per gli *Old Masters*. In effetti, ancora Modestini racconta come il curatore accettò solamente tre (di cui uno è il *Ritratto del Cardinal Francesco Cennini* del Guercino) dei trentadue dipinti che la Fondazione acquistò da David Koetser, gallerista con un fine gusto per la pittura italiana del XVII e XVIII secolo, uno dei canali preferiti di acquisizione del genere delle “bucolic pictures” tanto amato da Rush Kress.⁷⁵ Non sappiamo se Walker si mise di traverso anche per il primo Guercino offerto da Koetser e se, soprattutto, remò contro la presenza della scuola genovese e le tele di Valerio Castello; certo è che la sua figura ebbe un peso notevole nei meccanismi di acquisizione della

⁶⁹ La lettera è citata e trascritta parzialmente da BOWRON 1994, p. 48.

⁷⁰ Cfr. BOWRON 1994, p. 48.

⁷¹ Cfr. MODESTINI 2006, p. 58.

⁷² Cfr. BOWRON 1994, p. 52 e MODESTINI 2006, p. 58.

⁷³ Cfr. MODESTINI 2006, pp. 58-59

⁷⁴ Cfr. BOWRON 1994, p. 52.

⁷⁵ Cfr. MODESTINI 2006, p. 60.

Kress Foundation, ostacolando lo sviluppo di quelle due o tre ulteriori gallerie seicentesche tanto agognate da Suida.

Paradossalmente, però, proprio questa sua avversione determinò una diffusione a macchia d'olio della pittura barocca italiana sul territorio degli Stati Uniti: i capolavori del Sei e Settecento esclusi dalla sede museale di Washington furono destinati al *Kress Regional Galleries Program*, un progetto con scopo didattico e filantropico che prevedeva la donazione a musei e istituzioni locali di un nucleo di dipinti, di varia entità, della Kress Foundation. Le opere erano accuratamente selezionate dal triumvirato Suida-Emerson-Modestini in base a specifici criteri, quali lo stato conservativo, l'interesse storico e scientifico, il numero di opere a disposizione di uno stesso artista e la destinazione. Suida, inoltre, in qualità di *Curator of Research*, aveva il compito di stilare le schede delle opere dei cataloghi che accompagnavano la singola donazione.

Nel 1950, ad esempio, la Fondazione concesse al Philadelphia Museum of Art, in occasione del Diamond Jubilee in ricordo dei settantacinque anni dall'istituzione del museo, ventisei dipinti italiani del XVI, XVII e XVIII secolo, che vennero allestiti in tre nuove apposite sale. Nonostante i quadri vennero poi redistribuiti perché nel 1959 la Fondazione decise di destinare al museo i tredici arazzi della *Storia di Costantino il Grande*, la mostra fu la prima occasione per il pubblico della Pennsylvania di vedere opere italiane del XVII e XVIII secolo in perfetto stato conservativo, che colmavano un'importante lacuna delle collezioni di questo museo: oltre alla già citata *Santa Caterina di Alessandria* di Strozzi, erano stati prestatati *Il sacrificio di Abramo* di Baciccio; il ritratto di Filippo Abbiati; un altro ritratto di Vittore Ghislandi; due tele di Sebastiano Ricci; una scena pastorale di Giuseppe Maria Crespi; due Magnasco; il *Ritrovamento di Mosè* di Michele Rocca; gli onnipresenti Piazzetta e Tiepolo e un ritratto di Pompeo Batoni.⁷⁶

⁷⁶ Cfr. SUIDA 1950.

4. 1959: dall'Europa all'America, andata e ritorno

Nel corso dei vent'anni americani, soprattutto una volta terminata la Seconda Guerra Mondiale, Suida ebbe modo di ampliare e rinsaldare i propri rapporti con il mondo dell'arte italiano attraverso i frequenti viaggi e la rete epistolare, opportuno strumento per far luce sulle riflessioni, sugli scambi di opinioni e sui retroscena delle scelte che portarono a favorire la fortuna di alcuni artisti del Seicento rispetto ad altri.

Tali selezioni iniziarono a essere particolarmente evidenti nelle mostre degli anni Cinquanta che preparano le grandi imprese espositive del decennio successivo, tanto in territorio italiano quanto americano: in quest'ultimo capitolo ci si concentrerà su un caso studio particolare, la mostra *La pittura del Seicento a Venezia*, tenutasi a Ca' Pesaro dal 27 giugno al 25 ottobre 1959, dove vi furono coinvolti anche prestiti Suida, Kress e Chrysler, la cui presenza, come vedremo, è frutto del confronto tra Suida e il curatore, Pietro Zampetti (1913-2011).¹

Nelle lettere conservate presso l'Archivio Generale del Comune di Venezia, infatti, emerge come il contributo di Suida alla mostra non fosse limitato alla funzione di intermediario tra il curatore e i collezionisti americani per favorire l'arrivo dei prestiti Oltreoceano, né alla sua partecipazione in qualità di membro del comitato scientifico o attraverso il prestito di esemplari della propria raccolta, meccanismi che, di frequente, lo vedono coinvolto nell'ultimo decennio biografico.² La discussione, infatti, in questo particolare caso, si amplia alle decisioni in merito alle presenze artistiche e alle rispettive declinazioni da includere nell'esposizione, cioè a quali dipinti avrebbero potuto rappresentare al meglio le singole personalità artistiche: si ricostruirà, quindi, il contributo scientifico di Suida allo sviluppo di tale «rasse-

¹ Nel 1953 Zampetti assunse la Direzione delle Belle Arti del Comune di Venezia, promuovendo una fervida stagione di mostre; su di lui, si può partire dalla voce a cura di Agnese Vastano in *Dizionario biografico Soprintendenti* 2007, pp. 658-662.

² Ad esempio, Suida aveva aiutato Longhi nella trattativa di alcuni prestiti americani per la *Mostra della pittura bolognese del Trecento* tenutasi a Bologna, dal maggio al luglio 1950 (cfr. ARL, lettera di Suida a Longhi del 25 marzo 1950), per la quale aveva anche scritto un articolo pubblicato su «Critica d'arte» (SUIDA 1951). Per *I pittori della realtà in Lombardia* invece (1953) aveva concesso un *Ritratto di dama* di Carlo Ceresa, un *Ritratto di prelado* attribuito a Vittore Ghislandi – entrambi inediti –, e la *Giovane contadina che regge un'ampolla di vino* di Giacomo Ceruti, già esposta alla Galerie Sanct Lucas nel 1937 (cfr. *Pittori della realtà* 1953, p. 39, n. 44, p. 54, n. 94, p. 73, n. 145). Su questa mostra e sui prestiti Suida: FRANGI 2007. Ancora, Wilhelm e Bertina Suida fecero parte, insieme a Giuliano Frabetti, Anna Maria Gabrielli, Mario Labò, Attilio Podestà e Pasquale Rotondi del comitato esecutivo della mostra genovese del 1956 su *Luca Cambiaso e la sua fortuna*, voluta da Caterina Marcenaro. Oltre a consigli sulla declinazione del profilo di Cambiaso in questa particolare ottica, la famiglia Suida prestò anche alcune opere della propria collezione: cfr. *Luca Cambiaso* 1956, nn. 1, 41, 43 e 48; e le lettere di Wilhelm e Bertina Suida a Caterina Marcenaro (nonché le schede di prestito) conservate a Genova, Archivio Storico Comunale, fondo Belle Arti, scat. 195, fasc. 119/7 e 119/15, alcune delle quali sono citate in FONTANAROSSA 2015, pp. 144-147, così come quelle relative alla mostra di Van Dyck del 1955 (cfr. FONTANAROSSA 2015, p. 124). Infatti anche per quest'ultimo progetto Suida aveva offerto il proprio contributo contattando collezionisti privati americani per prestiti e riproduzioni fotografiche.

gna esplorativa e di sondaggio» che, proprio l'anno della morte dello storico dell'arte viennese, mirava a recuperare «un secolo difficile» della storia pittorica italiana.³

Appunti sulla fortuna della pittura veneziana del Seicento in America

Le lettere tra Zampetti e Suida riflettono uno stadio del collezionismo americano legato a una data piuttosto avanzata rispetto alla cronologia fin qui analizzata: è necessario, pertanto, fare un passo indietro, ripercorrendo almeno gli snodi fondamentali che portarono a questa conformazione, al fine di inquadrare le proposte di Suida in un contesto il più possibile delineato.⁴

Le prime due iniziative espositive americane riconosciute dalla critica come il punto di avvio della fortuna del Barocco italiano in America costituiscono, di fatto, anche quello relativo al più ristretto campo del Seicento veneziano.⁵ La prima, intitolata *Exhibition of Italian XVII and XVIII Century Paintings and Drawings*, si tenne al Fogg Art Museum di Cambridge tra il gennaio e il febbraio 1929, costola delle lezioni che, presso lo stesso ateneo, aveva tenuto Arthur McComb.⁶ Gli organizzatori si erano limitati a ottenere prestiti da istituzioni pubbliche e da collezionisti privati dei dintorni di Boston, ma erano riusciti ugualmente a esporre un discreto numero di opere di quegli artisti la cui fortuna si era avviata grazie alla mostra fiorentina di Palazzo Pitti del 1922. Così infatti l'esposizione di Cambridge venne inquadrata da Ella Siple nella recensione sul «The Burlington Magazine for Connoisseur»:

This revival of interest is by no means new, by no means confined to America. It had been gathering strength even before *La Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento* held at the Pitti Palace in 1922, and, after that great exhibition, took definite form and centred about Caravaggio and those later men, Fetti, Strozzi, Lys and others who carried on the tradition to Piazzetta, Tiepolo, and Guardi.⁷

La riscoperta del Seicento veneziano avvenne dunque in funzione del Settecento, in particolare del vedutismo: così Domenico Fetti, Bernardo Strozzi e Johann Lys diventarono sin da subito le tre pre-

³ Sull'inquadramento generale della mostra e, in particolare, sul contributo di Rodolfo Pallucchini: BOREAN 2019, mentre ulteriori riferimenti a recensioni critiche saranno puntualmente citati nelle righe seguenti. Rimando inoltre, in particolare, alla ricerca del mio collega, Massimiliano Simone (*Ca' Pesaro 1959: la mostra della pittura del Seicento a Venezia*), per i numerosi punti di contatto, tra le nostre ricerche, in merito alla presenza dei dipinti di provenienza americana e allo scambio epistolare Zampetti-Suida.

⁴ Se la fortuna della pittura del Settecento veneziano in America, avviata almeno dagli anni Ottanta dell'Ottocento, ha destato specifici interessi (cfr., ad esempio, KNOX 2010), quella del Barocco, al contrario, non è stata finora oggetto di studio.

⁵ Cfr. ZAFRAN 1994, pp. 47-48.

⁶ Le lezioni, come è noto, scaturirono in MCCOMB 1934.

⁷ Cfr. SIPLE 1929, p. 105, citata anche in ZAFRAN 1994, p. 48.

senze imprescindibili anche per le mostre future. Infatti, a eccezione di Lys, sia Fetti che Strozzi vennero selezionati da Everett Austin per l'*Exhibition of Italian Art of the Sei- and Settecento*, allestita l'anno seguente (1930) al Wadsworth Atheneum, che era stata riconosciuta anche da Suida, nella prefazione di *Gems of Baroque*, uno snodo fondamentale.⁸ Qui Fetti fu rappresentato dal *Santo Stefano* del Memorial Art Gallery di Rochester (inv. n. 1929.61) e dalla *Parabola del buon samaritano* di Durlacher Brothers, proveniente dalla collezione romana Spiridon e già esposto alla mostra fiorentina sulla pittura italiana del Sei e Settecento, che lo stesso anno fu acquistato dal Metropolitan Museum of Art e che, negli anni seguenti, sarà prestato a numerose mostre (Inv. Rogers Fund, 30.31).⁹ La stessa galleria aveva concesso anche una versione del *Concerto* di Bernardo Strozzi, presente poi anche alla mostra *Three Baroque Masters* di Baltimore (1944), oggi disperso.¹⁰ Inoltre, grazie alla precoce curiosità di Austin, l'esposizione si articolava di ulteriori nomi gravitanti nella Venezia del Seicento, quali Antonio Balestra, con una *Natività* allora nella collezione del The Detroit Institute of Art di Chicago, e Antonio Zanchi, con una *Santa Elisabetta di Ungheria*, delle Ehrich Galleries di New York.¹¹

Queste nuove indicazioni, nel solco di McComb e Austin, aprirono dunque gli anni Trenta, lasciando il segno nella fortuna critica degli artisti attraverso le esposizioni e le acquisizioni, private e museali: in particolare, le gallerie antiquarie newyorkesi iniziarono a promuovere *focus* espositivi in cui la presenza di Fetti, Strozzi e Lys – declinata, di frequente, con i consueti esemplari –, si accompagnava a una ristretta rosa di nomi. Durlacher Brothers, ad esempio, nel 1934 presentò *Venetian Painting 1600-1800*,¹² esibendo tre dipinti di Fetti; la *Santa Caterina di Alessandria* di Bernardo Strozzi già in collezione Brass, acquistata nel 1930 da Everett Austin per il Wodsworth Atheneum, e un'altra versione di *Concerto*; la *Visione di san Gerolamo* di Lys, prestata dal Fogg Art Museum di Harvard (oggi ritenuta una copia tratta dall'originale della chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia);¹³ una *Santa Elisabetta* di Antonio Zanchi e un ritratto femminile di Girolamo Forabosco, acquistato dal Detroit Institute of Arts nel 1926.¹⁴

Pochi anni dopo, la pittura veneziana fu al centro di due mostre a breve distanza: *Exhibition of Venetian painting from the Fifteenth Century through the Eighteenth Century*, tenutasi nel 1938 a San Francisco, e, allo scoccare del decennio successivo, *Four Centuries of Venetian Painting* al Toledo Museum of Art, curata

⁸ Cfr. SUIDA 1942, p. n.n..

⁹ Cfr. *Italian Painting* 1930, p. 11, nn. 9 e 10 e ZAFRAN 1994, p. 53. Sulla versione del Metropolitan della serie delle tredici parabole evangeliche di Fetti: SAFARIK 1990, p. 105, n. 25i.

¹⁰ Cfr. *Italian Painting* 1930, p. 17 n. 46; *Three Baroque Masters* 1944, p. 17, n. 5. Nel 1959 la versione era testimoniata in una collezione privata veneziana: cfr. Frick Photoarchive Items; Strozzi, Bernardo 720-23b.

¹¹ Cfr. *Italian Painting* 1930, p. 9, n. 1 e p. 19, n. 52.

¹² Sulla mostra, poiché non ho avuto modo di consultarne il catalogo in quanto assente nelle collezioni delle biblioteche italiane: ZAFRAN 1994, p. 52.

¹³ Inv. 1931.133.

¹⁴ Inv. 26.105, oggi ritenuto copia o prodotto di bottega.

da Hans Tietze. La duplice curatela della mostra californiana spettò a Walter Heil e a Thomas Carr Howe, Jr., direttore dell'istituzione, il quale, nell'introduzione relativa al Sei e Settecento, metteva in luce la rivalutazione critica, allora in atto, degli artisti attivi in laguna nel XVII secolo, nonostante il giudizio non completamente positivo:

While it has been the custom to revile these painters of the early seventeenth century as mannerists and eclectics of meagre talent – and it must be admitted that there were in the group no men of outstanding genius – recent research has made it increasingly apparent that they deserve more serious consideration than has, until of late, been accorded them. A falling-off from the dazzling heights of the High Renaissance was not only to be expected, but was unavoidable and it was mainly through the efforts, however feeble, of this band of imitators and stylists, that the brilliant Venetian tradition escaped utter extinction.¹⁵

La scena pittorica del Seicento veneziano era imperniata sul trio dei «gifted painters», degli «adopted sons of the Veneto», ai quali spettava il merito di aver tenuto in vita i canoni compositivi («the canons of sound composition») e il colore amalgamato alla luce («the reverence for, and liberal use of, glowing color properly blended with light») fino alla seconda rinascita della scuola veneziana, quella settecentesca. In questo stato esangue, pittori come Forabosco e Mazzoni facevano da semplice corollario, senza particolari lodi. Nonostante la centralità della tematica, Carr Howe Jr. aveva deciso di esporre appena due opere di Domenico Fetti – ancora il *Santo Stefano* del Memorial Art Gallery di Rochester e il *Cristo servito dagli angeli* di Rhode Island –¹⁶ e una di Strozzi, la *Minerva* già in collezione Brass e nel 1929 acquistata dal Cleveland Museum of Art (fig. 116).¹⁷

Tutti e tre i dipinti furono scelti, due anni dopo, anche da Hans Tietze per la mostra di Toledo sui quattro secoli di pittura veneziana, ai quali furono aggiunti solamente la *Santa Caterina d'Alessandria* di Strozzi conservata al Wadsworth Atheneum e un ritratto femminile di Forabosco, prestato dall'antiquario Jacob Heimann (fig. 56).¹⁸ Anche in questo caso, le motivazioni dell'esigua illustrazione, ancor più evidente se confrontata con le massicce presenze del Quattro, Cinque e Settecento, sono dichiarate dallo stesso Tietze nell'introduzione:

¹⁵ Thomas Carr Howe Jr., *Introduction*, in *Venetian Painting* 1938, p. n.n. La mostra non è ricordata nel saggio di ZAFRAN 1994.

¹⁶ *Venetian Painting* 1938, nn. 25-26. Sul dipinto di Rochester (inv. n. 36.003), che nel catalogo del 1938 viene erroneamente identificato come *Cristo a casa di Simone il lebbroso*: SAFARIK 1990, pp. 66-67, n. 18a.

¹⁷ Inv. 1929.133. Cfr. *Venetian Painting* 1938, n. 56.

¹⁸ Cfr. *Venetian Painting* 1940, nn. 21-22, 23 e 45-46. Il ritratto di Forabosco verrà donato da Heimann al LACMA (inv. 47.25). Sulla mostra: ZAFRAN 1994, p. 56.

In the seventeenth century when the decay of the republic began to become more marked, the predominance of foreign artists over the Venetian school, exhausted by an incomparable productivity in the preceding century, becomes so obvious that hardly any Venetian may cope with the Roman Domenico Fetti, the Flemish Jan Lys, or the Genoese Bernardo Strozzi, who are the outstanding figures in Venetian painting of this period.¹⁹

Nonostante la decadenza della scuola pittorica veneziana venga qui inquadrata nel contesto del declino politico della Repubblica, risuona l'idea già espressa due anni prima da Carr Howe Jr. secondo la quale, nel XVII secolo, gli artisti autoctoni della laguna si limitavano a copiare da quelli stranieri, esausti dalla florida produttività cinquecentesca.

Questo concetto, tuttavia, nello stesso anno iniziava a venire scalfito dalla mostra *Italian Baroque Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, allestita al Vassar College Art Gallery di Poughkeepsie (New York) e dedicata alla pittura barocca italiana in generale.

Qui infatti i dodici esempi della collezione della galleria universitaria e i ventidue prestiti di Jacob Heimann contribuirono ad arricchire notevolmente l'immaginario sul Seicento veneziano. La triade forestiera rimaneva ovviamente presente, ma articolata in esemplari che facevano la loro prima comparsa, tutti prestati da Heimann: un *San Cristoforo* di Fetti, di cui già dopo il 1946 si persero le tracce;²⁰ *Due putti e una capra* di Lys;²¹ una versione della *Berenice* di Strozzi eseguita, probabilmente, nel periodo genovese, passata poi in collezione Hearst e al Los Angeles County Museum of Art,²² e una *Madonna con Bambino e san Giovanni* ancora di Strozzi, già apparsa alla mostra del 1937 presso la Galerie Sanct Lucas di Vienna, e qui prestata da Mrs. Sidney De Kay, la quale l'aveva appena acquistata da Heimann.²³ Oltre al ritratto femminile di Forabosco già esposto a Toledo (fig. 56),²⁴ vi erano un'opera di Francesco Maffei, *Giuseppe venduto dai suoi fratelli*, la cui pennellata ricca di colore, definita «easy flowing» permettevano di distinguerlo come un tipico pittore veneziano del Seicento (fig. 57);²⁵ e *Le quattro età dell'uomo* di Valentin de Boulogne della collezione del Vassar College, copia dell'originale della National Gallery di Londra.²⁶ In questo caso, le presenze tanto di nuovi dipinti, che declinavano lo stile pittorico di artisti già noti al pubblico americano, quanto di personalità artistiche sconosciute furono promosse dal-

¹⁹ H. Tietze, *Introduction*, in *Venetian Painting* 1940, pp. n.n.

²⁰ Cfr. *Italian Baroque Painting* 1940, n. 10. Le tracce del dipinto si perdono già dal 1946: cfr. Frick Photoarchive Items; Feti, Domenico 708-3a.

²¹ Cfr. *Italian Baroque Painting* 1940, n. 18. Non mi è stato possibile rintracciare il dipinto.

²² Cfr. *Italian Baroque Painting* 1940, n. 30 e Frick Photoarchive Items; Strozzi, Bernardo 714-9d.

²³ Cfr. *Italian Baroque Painting* 1940, n. 29 e *Italienische Barockmalerei* 1937, p. 42 n. 120. L'attuale collocazione del dipinto non è nota.

²⁴ Cfr. *Italian Baroque Painting* 1940, n. 11.

²⁵ Cfr. *Italian Baroque Painting* 1940, n. 19. Il dipinto si trova ora al San Diego Museum of Art, inv. 1949.78.

²⁶ Inv. n. 1939.5. Cfr. *Italian Baroque Painting* 1940, n. 34.

L'antiquario Heimann, del quale non si conoscono i canali di acquisizione ma sembra giocarono un ruolo importante i legami italiani che aveva potuto stringere già negli anni Venti, quando la galleria aveva sede a Milano.

Le mostre di Toledo e di Poughkeepsie precedono la già citata *Italian Baroque Painting*, allestita nel 1941 al California Palace of the Legion of Honor di San Francisco e organizzata di nuovo da Thomas Carr Howe: il progetto era un'opportunità di studio di uno stile pittorico poco considerato dalla critica e pertanto si era adoperato per ottenere ben centoquindici dipinti, giunti dai musei pubblici e dalle gallerie antiquarie di tutta America.²⁷ A soli tre anni dalla precedente esposizione tenutasi nelle stesse sale, il giudizio sul Seicento veneziano si fa più positivo:

Shortly after 1620, we find active in Venice three men to whom belongs the credit for reviving the flagging spirits of that once glorious school. Domenico Fetti, Roman born and first influenced by Caravaggio, was a fine colorist and refreshingly original in his handling of the brush. Especially in his smaller composition, he is a painter of rare distinction. Giovanni Lys, a native of Northern Germany, was also endowed with a keen sense of color and an easy, flowing style. Bernardo Strozzi, of Genoa, was a magnificent technician and an artist of highly personal vision. All three drank deep of an older Venetian tradition and, in return, injected new life into the Venetian painting of their day.²⁸

L'operato della triade non è più definito come un flebile sforzo, bensì come uno scambio di sapere, nel quale tutti e tre gli artisti attinsero dalla tradizione veneziana per conferirne nuova vitalità. Tuttavia, gli esemplari scelti a rappresentarne la scena pittorica furono sostanzialmente gli stessi: Fetti era presente con quattro dipinti;²⁹ Lyss con la *Visione di san Gerolamo* del Fogg Art Museum (già qui catalogata come opera di seguace);³⁰ e Strozzi con la *Madonna con Bambino e san Giovanni* (già al Vassar College l'anno precedente), l'onnipresente *Santa Caterina di Alessandria* di Hartford e *L'elemosina di san Lorenzo*, una versione della pala d'altare destinata alla chiesa dei Tolentini di Venezia, prestata ancora da Heimann.³¹ Inoltre, venivano nuovamente esibiti il ritratto femminile di Forabosco, ormai con una certa fortuna espositiva in quanto già mostrato a Toledo e a Poughkeepsie (fig. 56), e di nuovo *Giuseppe venduto dai suoi fratelli* di Francesco Maffei (fig. 57), entrambi concessi sempre da Heimann.³² In sostanza, l'unica novità era rappresentata da una *Natura morta con figure* prestata dal Minneapolis Institute of Art e

²⁷ Sulla mostra: ZAFRAN 1994, p. 57.

²⁸ T. Carr Howe, Jr., *Foreword*, in *Italian Baroque Painting* 1941, p. n.n.

²⁹ Cfr. *Italian Baroque Painting* 1941, p. 16, nn. 35-38.

³⁰ Cfr. *Italian Baroque Painting* 1941, p. 20, n. 63.

³¹ Cfr. *Italian Baroque Painting* 1941, p. 27, nn. 106-108. *L'Elemosina di san Lorenzo* dal 1944 si conserva al Saint Louis Art Museum (Missouri), inv. n. 37:1944.

³² Cfr. *Italian Baroque Painting* 1941, pp. 16-17, n. 39 e p. 20, n. 64.

attribuita a Nicolas Régnier, nome che stava iniziando a circolare anche in America: si ricorderà come l'anno successivo (1942) verrà esposto il suo *Autoritratto* dalla Schaeffer Galleries, in *Gems of Baroque* (fig. 36).³³ Queste principali iniziative espositive contribuirono quindi, all'interno dell'avvio della fortuna del Barocco in America, a costruire una peculiare identità e fisionomia della pittura veneziana del Seicento, imperniata fin da subito principalmente su Strozzi e Fetti,³⁴ e a renderla attraente agli occhi del collezionismo privato.

A questo punto, come cartina di tornasole, si può tornare alla lista redatta da Suida il 23 febbraio 1949 nella quale, come si ricorderà, aveva elencato i pittori allora mancanti in Collezione Kress ma considerati imprescindibili per formare una raccolta di pittura italiana il più possibile completa, focalizzandoci sui nomi registrati sotto la Venezia del XVII secolo.

In primo luogo, non troviamo né Strozzi né Fetti perché Suida aveva considerato il primo appartenente alla scuola genovese e il secondo a quella romana:³⁵ di quest'ultimo, in particolare, si ricorda che nel 1932 la Fondazione acquistò *La parabola di Lazzaro e del ricco epulone* e, una decina di anni dopo, *Il velo della Veronica*.³⁶ Lys, invece, non fu mai rappresentato all'interno della raccolta Kress nonostante compaia nell'elenco veneziano formato, inoltre, da Antonio Carneo, Giulio Carpioni, Andrea Celesti, Gerolamo Forabosco, Sebastiano Mazzoni, Carlo Saraceni, Pietro della Vecchia e Antonio Zanchi.

Suida aveva quindi un'idea della scuola pittorica non ristretta esclusivamente alle presenze straniere, bensì composta anche da artisti autoctoni che, a partire dalla parata fiorentina del 1922, avevano iniziato a essere recuperati dalla critica. Se lo stesso Suida aveva contribuito alla riscoperta di Carneo (1924 e 1934),³⁷ Arslan era stato cruciale per quella di Andrea Celesti (1938),³⁸ Fiocco di Mazzoni (1928), il quale, come è noto, nel 1929 pubblicò anche il volume pionieristico sulla scena pittorica del Seicento veneziano;³⁹ Roberto Longhi, tra i suoi numerosi contributi, aveva dedicato riflessioni anche su Saraceni;⁴⁰ Ivanoff, più tardi (1944), si dedicò finalmente a Pietro della Vecchia;⁴¹ e Alberto Riccoboni

³³ Cfr. *Italian Baroque Painting* 1941, p. 24, n. 90; *Gems of Baroque* 1942, n. 26. Il dipinto è oggi escluso dal catalogo di Régnier: cfr. LEMOINE 2007.

³⁴ A Fetti fu dedicata un'intera mostra nel 1950 presso Durlacher Brothers: *A Loan Exhibition of Paintings by Domenico Fetti 1589-1624*, sulla quale: ZAFRAN 1994, p. 60.

³⁵ Cfr. A 1.

³⁶ Cfr. SHAPLEY 1973, pp. 67-69, K1366 e K203; *Italian Paintings* 1996, pp. 85-89, inv. n. 1952.5.7; SAFARIK 1990, pp. 132-133, n. 31a.

³⁷ SUIDA 1924a e SUIDA 1934.

³⁸ ARSLAN 1938.

³⁹ FIOCCO 1928-1929 e FIOCCO 1929.

⁴⁰ Sul contributo di Longhi per la riscoperta di Saraceni si può partire dalla bibliografia indicata in OTTANI CAVINA 2017, p. 563.

⁴¹ IVANOFF 1944.

pubblicò la prima monografia su Antonio Zanchi.⁴² Ma la fortuna dell'impresa di Ugo Ojetti funzionò anche al contrario, destando cioè l'interesse anche su quei pittori la cui presenza fiorentina non era stata certo un successo, spesso per problemi attributivi che avevano generato confusioni nella distinzione dei *corpus* pittorici: fu il caso, ad esempio, di Carpioni, del quale seguì una rivalutazione soprattutto per merito di Fiocco.⁴³

Restano ancora da valutare l'effettiva influenza e le suggestioni dell'iniziativa fiorentina sull'immaginario americano della pittura barocca italiana, ma alcuni dati e risonanze costituiscono già un significativo riscontro: nella Sala della Guardia di Palazzo Pitti, ad esempio, era stata «riunita una scelta superba di quadri del genovese Strozzi, del romano Fetti e dell'oldenburghese Giovanni Van Lys, la triade interessantissima», come la definì Margherita Nugent, la medesima canonizzata anche Oltreoceano nelle esposizioni sopra ricordate.⁴⁴ Inoltre, abbiamo già incontrato diversi dipinti che erano stati esposti alla *Mostra della Pittura italiana del Sei e Settecento* ma finirono poi in collezioni americane, quali la *Santa Caterina di Alessandria* già Brass di Strozzi poi a Hartford; la *Parabola del Buon Samaritano* di Fetti acquistata dal Metropolitan; la *Parabola di Lazzaro e del ricco epulone* ancora di Fetti e il *San Sebastiano* di Tanzio da Varallo, entrambi venduti da Contini a Kress; e copie delle versioni originali della *Visione di san Gerolamo* di Lys e dell'*Elemosina di san Lorenzo* di Strozzi (entrambe scelte dai comitati del 1922) furono acquistate da diversi musei americani.

Ma torniamo al *memorandum* di Suida. L'unico nome sottolineato è quello di Francesco Maffei, del quale però fu acquistato un ritratto (oggi attribuito a Pietro della Vecchia) solo dopo la data del documento, cioè il primo luglio 1950, nel lotto del centinaio di dipinti procurati da Alessandro Contini Bonacossi (fig. 58).⁴⁵ Il certificato attributivo era stato redatto da Roberto Longhi, il quale aveva inquadrato l'opera come «una delle rievocazioni del giorgionismo caratteristiche di certo Seicento Veneziano»,⁴⁶ riferimento stilistico già speso da Giuseppe Fiocco in un articolo su *Gerolamo Forabosco ritrattista* pubblicato nel 1926 su «Belvedere», la rivista diretta da Suida:⁴⁷ sono coincidenze da rintracciare e valutare nella fortuna americana del Barocco che transita attraverso lo storico dell'arte viennese.

⁴² RICCOBONI 1922.

⁴³ Cfr. PILO 1961, pp. 26-28.

⁴⁴ NUGENT 1925, I, p. 52.

⁴⁵ Cfr. SHAPLEY 1973, p. 124, K1780.

⁴⁶ NGA, Gallery Archives, 46A3 Kress Collection, Object Files – Other Locations, DOC02868.

⁴⁷ Cfr. FIOCCO 1926, p. 27: «Da un lato par di vedervi rifluire la buona tradizione giorgionesca, e più precisamente quella delle donne belle del Palma Vecchio, a cui ci conducono diritto come per giusta nostalgia il pieno del viso fioroso e il taglio stesso del quadro, finito a mezza figura da un parapetto, a cui si appoggiano reggendo i guanti le morbide mani pienotte. Dall'altro le complete esperienze coloristiche del Seicento, tempo di arte europea ormai, cosa che troppo spesso si dimentica, non di sola arte italiana, vi si riflettono chiaro facendo pensare ad artisti di qua e di là delle Alpi». Qui Fiocco sta commentando il *Ritratto di nobildonna veneziana* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Gemäldegalerie, 3518).

Poche settimane dopo la stesura della lista, la collezione Kress acquistò il *Baccanale* di Giulio Carpioni da Ars Antiqua, per \$ 1000 (fig. 55): era uno di quei dipinti di cui Suida si era espresso favorevole all'acquisto nel documento inviato a Rush Kress e Geiger, sottolineando come l'artista fosse uno dei più importanti maestri della scuola veneziana del XVII secolo, sebbene non incluso nelle precedenti mostre americane.⁴⁸ Infine, l'anno seguente, e per una cifra ben più alta (\$ 4000), la fondazione ottenne da Sestieri un dipinto di Sebastiano Mazzoni, *Il sacrificio della figlia di Iefte*, precedentemente pubblicato da Voss e Gnudi (fig. 59).⁴⁹ Di Mazzoni, inoltre, verrà ritenuto l'*Angelica e Ruggero*, che era stato acquistato nel 1943 con un'attribuzione a Francesco Furini, ma oggi sotto il nome di Francesco Montelatici: il riferimento al pittore veneziano venne avanzato da Ivanoff nel 1959, ben dopo quindi l'acquisto del *Sacrificio*.⁵⁰ Nella più grande collezione americana di pittura italiana, la scena del Seicento veneziano era ridotta quindi a queste sole tre presenze, due delle quali, insieme ad altre opere in collezioni americane, furono concesse alla mostra del 1959 di Ca' Pesaro. Vediamo quali.

I prestiti Kress, Suida e Chrysler alla mostra *La pittura del Seicento a Venezia, 1959*

Dopo un *iter* di preparazione alla mostra piuttosto tortuoso,⁵¹ dal gennaio 1959 Zampetti iniziò a inviare ai commissari prescelti le lettere di invito, richiedendo espressamente «una segnalazione delle più importanti opere di artisti veneziani o di artisti operosi a Venezia nel 600»: anche a Wilhelm Suida, nominato Commissario degli Stati Uniti insieme a Mario Modestini, fu recapitata una prima missiva il 15 gennaio 1959, seguita da quella ufficiale del 14 febbraio firmata da Girolamo Speciale, commissario prefettizio chiamato a reggere la gestione ordinaria del comune di Venezia dopo il brevissimo mandato del sindaco Armando Gavagnin.⁵²

Poiché Suida tardava a rispondere e i tempi stringevano (aveva infatti subito un'operazione e si trovava ancora ricoverato in ospedale), il 6 marzo Zampetti scrisse un'altra lettera nella quale metteva al corrente il collega viennese delle richieste di prestito che aveva già provveduto a indirizzare ai musei americani, avanzando personalmente a lui, invece, quelle per la Kress Foundation.⁵³ Nel frattempo infatti, in questi due mesi, il curatore aveva iniziato a lavorare con gli altri commissari: nel comunicato stampa del 4

⁴⁸ Cfr. *supra* e SHAPLEY 1973, pp. 124-125, K1639.

⁴⁹ Cfr. SHAPLEY 1973, p. 126, K1697.

⁵⁰ Cfr. SHAPLEY 1973, p. 86, K1371.

⁵¹ Cfr. BOREAN 2019, pp. 299-302.

⁵² Le lettere si conservano a Venezia, Archivio Generale del Comune di Venezia - Serie Belle Arti, Mostre, *La pittura del Seicento a Venezia 1959*, (d'ora in poi ACVe), Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 3 (Commissari per l'Estero), lettera di Zampetti a Suida del 15 gennaio 1959 e lettera di Speciale a Suida del 14 febbraio 1959.

⁵³ ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Zampetti a Suida del 6 marzo 1959.

marzo aveva reso noto che il gruppo di ricerca preposto aveva «convenuto sulla necessità di esporre una selezione ragionata degli artisti e delle opere della pittura del '600 a Venezia, in modo che ne risulti una rassegna quanto mai esplicitiva e completa delle varie correnti artistiche di quel secolo». ⁵⁴

Frutto di questa valutazione critica era dunque anche l'elenco americano che Zampetti snocciolava a Suida, costituito da un primo gruppo di provenienza varia, per il quale richiedeva l'intercessione del viennese, e da un secondo integralmente Kress. ⁵⁵ Il primo si costituiva del *Ritratto del vescovo Gerardo Sagredo* di Bernardo Strozzi e del bozzetto del *Sacrificio di Polissena* di Carpioni, entrambi richiesti all'Art Institute of Chicago, ma solo quest'ultimo concesso; ⁵⁶ della *Parabola della perla* di Fetti, conservata al Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, che arrivò a Venezia; ⁵⁷ del *David con la testa di Golia* dal Cincinnati Art Museum, di nuovo di Strozzi (come vedremo non accordato); ⁵⁸ e del *Sogno di Giacobbe* di Fetti al Detroit Institute of Arts, già alla mostra del 1941 a San Francisco. ⁵⁹ Alla Kress Foundation, invece, richiedeva: il *Baccanale* di Carpioni (fig. 55) e la *Carità di San Lorenzo* di Strozzi, entrambi concessi (fig. 60); ⁶⁰ l'*Angelica e Ruggero*, allora creduto ancora di Mazzoni (fig. 46), e il *Ritratto di Lodovico Widmann* di Tiberio Tinelli (fig. 61), che in realtà non apparteneva alla collezione Kress ma alla National Gallery of Art di Washington e che Suida, nella risposta del 19 marzo, disse di non conoscere: probabilmente, su due piedi, non aveva pensato potesse trattarsi del dipinto reso noto nel 1922 da Hermann Voss e per il quale poi, identificato grazie a una fotografia inviategli da Zampetti, si fece promotore per la presenza, ma senza risultato. ⁶¹ Il meraviglioso ritratto infatti non figurò in mostra: un'occasione mancata per chiarire il ruolo di Tinelli nella ritrattistica veneziana, in quanto di suo venne esposto solo un dipinto, il *Ritratto di Emilia Papafava* dei Musei Civici di Padova. ⁶²

Infine, Zampetti chiudeva la lettera chiedendo a Suida di preparargli il terreno in merito a due richieste che non aveva ancora avanzato in via ufficiale: l'*Incontro di Rebecca con il servo di Abramo al pozzo* di Carl Loth, nelle collezioni del Fine Arts Museums di San Francisco e segnalatogli da Antonio Morassi, che fu poi accettato; ⁶³ e il *Banchetto di Cleopatra* di Mazzoni, conservato allo Smithsonian Institution di

⁵⁴ BOREAN 2019, p. 302.

⁵⁵ Seguo l'ordine dell'elenco che si legge nella lettera di Zampetti a Suida del 6 marzo 1959 in ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero).

⁵⁶ Inv. 1958.328 e 1932.203. Cfr. *Pittura Seicento* 1959, p. 83, n. 126.

⁵⁷ Inv. 48-43; cfr. *Pittura Seicento* 1959, p. 38, n. 43.

⁵⁸ Inv. 1938.10501.

⁵⁹ Inv. 39.669; cfr. *Italian Baroque Painting* 1941, p. 16, n. 36. Il dipinto non arrivò tuttavia a Venezia.

⁶⁰ Cfr. *Pittura Seicento* 1959, p. 51, n. 75 e p. 81, n. 121.

⁶¹ Cfr. ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Suida a Zampetti del 8 aprile 1959: «Per il Ritratto del Tinelli, Le sarò preciso fra qualche giorno».

⁶² Cfr. *Pittura Seicento* 1959, p. 15, n. 14.

⁶³ Inv. 47.9. Cfr. *Pittura Seicento* 1959, p. 119, n. 188.

Washington.⁶⁴ Quest'ultimo, pubblicato anche da Suida nel 1954 su «Art Quarterly», a causa del suo stato conservativo precario non fu concesso,⁶⁵ così come il ritratto di Strozzi di Chicago che Suida aveva visto presso Wildenstein nel 1957: anch'esso necessitava di una rintelaiatura e, soprattutto, era un acquisto museale recente.⁶⁶ Le pressioni sulle direzioni dello Smithsonian e dell'Art Institute furono molteplici, avanzate da Zampetti, Suida, Modestini e persino da Guy Emerson – che telefonò personalmente al direttore dell'istituzione di Washington –,⁶⁷ perché la loro presenza in mostra da un lato, nel caso di Mazzoni, avrebbe alzato la qualità, dall'altro, nel caso di Strozzi, avrebbe illustrato l'evoluzione stilistica veneziana nella particolare produzione ritrattistica del pittore.⁶⁸ Alla fine, delle diciannove opere del prete genovese, poiché Zampetti non ottenne nemmeno il *David con la testa di Golia* di Cincinnati (non ne conosciamo tuttavia le motivazioni), l'unica giunta dall'America fu dunque la *Carità di San Lorenzo* della Samuel H. Kress Collection (fig. 60).

Ancora altri prestiti furono negati: l'*Angelica e Ruggero*, in quanto parte della collezione permanente della National Gallery of Art di Washington e, come tale, sottoposta a politiche assai rigide (fig. 46); e, per puri motivi di formalità, il *Cristo servito dagli angeli* di Fetti, già esposto a Toledo nel 1940 (fig. 62).⁶⁹ Quest'ultimo fu una segnalazione di Suida perché, non essendogli note repliche o varianti, lo reputava l'opera più interessante dell'artista di origini romane conservata in America, insieme a altri due dipinti dei quali caldeggiava la presenza a Venezia ma che non vennero presi in considerazione da Zampetti: l'altare eseguito per la chiesa di San Lorenzo in Damaso a Roma e conservato a Baltimore, anch'esso pubblicato da Suida su «Art Quarterly», e il *Santo Stefano* di Rochester, già esposto a Wadsworth (1930) e a Toledo (1940).⁷⁰ Pertanto, a Ca' Pesaro giunsero dagli Stati Uniti solo due opere di Fetti: la *Parabola della perla* di Kansas City, prevista sin dall'inizio e suggerita anche da Pallucchini,⁷¹ e l'*Artemisia*, in collezione Suida almeno dal 1937, da lui stesso proposta (fig. 14).⁷² Quest'ultima non ebbe un'accoglienza

⁶⁴ Inv. 1929.6.89.

⁶⁵ Cfr. SUIDA 1954, pp. 100-106 e ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Suida a Zampetti del 3 giugno 1959: «Il dipinto di Sebastiano Mazzoni a Washington non potrebbe esser mosso prima di venire rintelato, essendo in stato pericolosissimo. Ci sarebbe infatti il pericolo di larghe cadute di colore dalla tela».

⁶⁶ Cfr. ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Suida a Zampetti del 3 giugno 1959: «La stessa spiegazione ci è stata fornita per lo Strozzi di Chicago: anche quello, prima di pensare a muoverlo dovrebbe essere rintelato».

⁶⁷ Cfr. ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Suida a Zampetti del 3 giugno 1959.

⁶⁸ Anche Pallucchini aveva sottolineato la necessità di esibire ritratti di Strozzi eseguiti negli anni Trenta: cfr. BOREAN 2019, p. 304.

⁶⁹ Vedi *supra* e ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Suida a Zampetti del 3 giugno 1959: «A Providence invece si tratta di formalità. Il direttore ci ha spiegato che è impossibile ottenere il consenso dei Trustees per il prestito».

⁷⁰ Cfr. *supra*; SUIDA 1954, pp. 99-100 e ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Suida a Zampetti del 19 marzo 1959.

⁷¹ Cfr. BOREAN 2019, p. 304 nota 19. La *Parabola della perla* del Nelson-Atkins Museum of Art aveva iniziato a essere celebre sin dalla sua prima comparsa nella mostra di Fetti del 1950 presso Durlacher Brothers: Cfr. *A Loan Exhibition of Paintings by Domenico Fetti (1589-1624)*, New York 1950, n. 2. Secondo SAFARIK 1990, p. 89, n. 22d, è una copia il cui originale è smarrito.

⁷² Cfr. *Italienische Barockmalerei 1937*, p. 29, n. 41 e *Pittura Seicento 1959*, p. 37, n. 41.

favorevole: Benedict Nicolson, nella recensione alla mostra apparsa sul «The Burlington Magazine», in generale aveva giudicato la scelta di declinazione di Fetti «a gratuitous inclusion of puzzling works» nella quale, se la presenza di alcune scene della serie delle *Parabole* non poteva essere criticata, altri oggetti non avrebbero mai dovuto trovarsi alle pareti, come appunto il dipinto della collezione Suida.⁷³

Oltre ai tre Fetti, Suida, dopo un confronto con Modestini, nella lettera del 19 marzo avanzava nuove proposte: dalla Collezione Kress metteva a disposizione il *Lamento su Cristo morto* di Palma il Giovane e *Il sacrificio di Jefte* di Mazzoni, l'artista che fu la grande rivelazione dell'esposizione;⁷⁴ dal Ringling Museum of Art di Sarasota segnalava «un eccezionale Varotari», cioè *Nesso e Deianira*, per il quale Zampetti gli diede libertà di movimento ma che, alla fine, dovette essere rifiutato perché non presente in mostra;⁷⁵ nonché, dalla collezione Chrysler, *Caino e Abele* di Lys e il *Martirio di santa Giustina* dello Strozzi. Infine, oltre all'Artemisia, dalla sua raccolta personale metteva a disposizione un dipinto di Forabosco e tre disegni, due del prete genovese e uno di Fetti, richiesti da Terisio Pignatti, curatore della sezione grafica.

Tra tutte queste offerte, Zampetti rifiutò il Palma il Giovane «perché a questo pittore è già stato assegnato un numero molto limitato di opere, essendo la sua personalità alquanto in margine rispetto al Seicento pittorico che la Mostra prende in considerazione»,⁷⁶ e il Forabosco, del quale erano già state fatte le opportune selezioni, ritenendo pertanto «più opportuno, per l'equilibrio della Mostra stessa, non aumentare troppo il numero dei dipinti di questo artista». ⁷⁷ In effetti, l'esposizione si apriva proprio con due opere di Palma il Giovane che, come concordava anche Morassi nella recensione su «Arte Veneta», illustravano a sufficienza la statura di «epigono [...] della grande pittura del Cinquecento»;⁷⁸ mentre rappresentativi della ritrattistica di Forabosco erano stati ottenuti, tra gli altri, i ritratti femminili dal Kunsthistorisches Museum di Vienna e dagli Uffizi. Sarebbe interessante, tuttavia, sapere qualcosa di più su quel Forabosco in collezione Suida, non registrato nel lascito del Blanton Museum di Austin e citato solo in queste lettere, poiché si aggancia alla fortuna americana dell'artista avviata grazie alle esposizioni degli anni Quaranta e alla precedente rivalutazione critica degli anni Venti.

Circa un mese dopo, Suida chiosava le «indicazioni su pitture cospicue del Seicento veneto nelle Collezioni americane» con due ultimi suggerimenti, di cui allegava le fotografie:

⁷³ Cfr. NICOLSON 1959, p. 287. Inoltre, nel catalogo della mostra appartenuto a Anna Maria Brizio (conservato presso la Biblioteca di Storia dell'Arte della Musica e dello Spettacolo dell'Università Statale di Milano), accanto alla scheda si legge l'appunto manoscritto: «no! replica».

⁷⁴ Cfr. NICOLSON 1959, p. 287 e MARTINI 1959, p. 62.

⁷⁵ Inv. SN142. Cfr. ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Zampetti a Suida del 26 marzo 1959: «Così La prego di ottenerci il prestito del Varotari, data la Sua particolare segnalazione».

⁷⁶ ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Zampetti a Suida del 26 marzo 1959.

⁷⁷ ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Zampetti a Suida del 14 aprile 1959.

⁷⁸ MORASSI 1959-1960, p. 271 e *Pittura Seicento* 1959, pp. 3-4, nn. 1 e 2.

1. *Giuseppe venduto dai fratelli*. Apparso in una vendita a New York circa 12 anni fa, ho potuto identificarlo come opera del Maffei. Attualmente appartiene al Museo di San Diego, California. Leggo, a tergo della foto inviatami dal Museo, che loro lo considerano del Bazzani, e non ne hanno capito il soggetto.

2. *La morte di Didone*. L'ho potuto vedere a New York, quando era dai Sigg. Mont e Newhouse; sulla base delle pitture in San Giorgio Maggiore l'ho identificato quale opera degli inseparabile Coli e Gherardi. Fa parte ora delle raccolte del Museo di Los Angeles, California.⁷⁹

Il primo dipinto è quel Maffei che, prestato dall'antiquario Heimann, era stato presentato alla mostra del Vassar College del 1940 e di San Francisco nel 1941 (fig. 57).⁸⁰ Nel 1949 venne acquistato dal San Diego Museum of Art perdendo, secondo quanto testimonia Suida, coscienza dell'autorialità: il nome di Bazzani proposto dal museo californiano è un cortocircuito attributivo dovuto alla precoce fortuna critica dell'artista mantovano in America.⁸¹ Interessato a entrambe le proposte e fattane richiesta ufficiale ai rispettivi musei, alla fine Zampetti riuscì a ottenere solo la *Morte di Didone*, che si aggiunse a altri tre dipinti eseguiti da Coli e Gherardi.⁸² Eppure, di Maffei Suida avrebbe potuto proporre il *Ritratto di uomo con barba* della collezione Kress (fig. 58), l'unico fra i dipinti del Seicento veneziano che non attraversò l'Oceano: Carpioni e Mazzoni, insieme alla *Carità di san Lorenzo* di Strozzi, furono infatti i tre prestiti concessi dalla Fondazione perché, di fatto, gli unici esemplari di questa scuola pittorica italiana.

Infine, Suida fece da tramite anche per i prestiti della collezione Chrysler, di cui aveva già consigliato lo Strozzi (che non figurò in mostra, nonostante eseguito durante il periodo veneziano) e il *Caino e Abele* di Lys (fig. 63).⁸³ Il 29 aprile infatti inviò ben sette fotografie di quadri appartenenti a Walter Chrysler, tra le quali Zampetti fu libero di vagliare i più interessanti: tra essi scelse, oltre al Lys, due ritratti di Pietro della Vecchia, un *Filosofo* e il *Ritratto di Erhard Weigel*, quest'ultimo ancora al Chrysler Museum of Art di Norfolk (fig. 64),⁸⁴ e un Nicolas Régnier.⁸⁵ La presenza di Della Vecchia nella raccolta Chrysler, a quel tempo, si articolava in ben quattro esemplari di cui ancora due si conservano nel museo in Virginia, ma vi erano anche opere di Pietro Liberi, Pietro Bellotto, Sebastiano Ricci e Gio-

⁷⁹ ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Suida a Zampetti del 16 aprile 1959.

⁸⁰ Vedi *supra*.

⁸¹ Inv. 1949.78.

⁸² Cfr. *Pittura Seicento* 1959, p. 103, n. 159 e ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Zampetti a Suida del 22 aprile 1959: «[...] sarei lieto di avere alla Mostra i due dipinti del Maffei e dei Coli e Gherardi. Farò la richiesta ufficiale, e, intanto, La prego dei Suoi buoni uffici affinché il prestito sia concesso». Il dipinto è entrato nel 1942 nelle collezioni del Los Angeles County Museum, inv. 42.1.

⁸³ Cfr. *Pittura Seicento* 1959, p. 152, n. 65 bis. Il dipinto è oggi al Chrysler Museum, inv. 89.55. Per il giudizio di Nicolson sulla presenza di Lys alla mostra: NICOLSON 1959, p. 287.

⁸⁴ Inv. 71.614. Per i due ritratti in mostra: *Pittura Seicento* 1959, p. 62, n. 95 e p. 64, n. 100. Non sono riuscita a rintracciare il *Ritratto di filosofo*.

⁸⁵ Cfr. ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Zampetti a Suida del 5 maggio 1959.

vanni Battista Pittoni:⁸⁶ una precocità di interesse per il Seicento veneziano da imputare certamente all'intelligenza di Bertina Suida e Robert Manning il quale, nel 1964, nelle sale del Finch College Museum of Art di New York, curò una mostra interamente dedicata al Barocco veneziano.⁸⁷ Infine, di Régnier era stata selezionata *La morte di Sofonisba*, magnifica versione acquistata da Weitzner nel 1953 con le attribuzioni orali di Voss, Longhi e Suida (fig. 65).⁸⁸ L'imprenditore americano in seguito decise però di venderla: apparve diverse volte sia in mostra sia sul mercato antiquario fino a essere acquistata, nel 2002, da un anonimo collezionista russo.⁸⁹

Tuttavia, non tutti i prestiti Chrysler riuscirono a figurare in mostra perché furono gravemente danneggiati durante il viaggio di andata: fu forse questo il motivo dello screzio tra Zampetti e i coniugi Suida Manning, passati a visitare l'esposizione durante il loro viaggio estivo europeo, a fine settembre.⁹⁰ Probabilmente, la presenza che avrebbe pesato sarebbe stata quella di Régnier: secondo, di nuovo, il parere di Nicolson, della Vecchia era «over-represented», e l'esposizione di Lys risultava già impressionante per la presenza della grande tela della *Visione di san Gerolamo* da San Niccolò dei Tolentini.⁹¹ Wilhelm, invece, quell'anno non riuscì, come di consueto, a venire in Italia: i suoi problemi di salute si aggravarono fino alla morte, avvenuta il 29 ottobre 1959, quattro giorni dopo la chiusura delle porte di Ca' Pesaro.

La mostra *La pittura del Seicento a Venezia* si prefiggeva di esplorare questo periodo – ancora appannaggio esclusivo degli storici dell'arte – proponendone «la strada maestra», mettendo cioè «in tavola le sue carte (con preferenza per quelle buone e tralasciando le altre), pur di vederci chiaro, nel folto di questa selva».⁹² Riletta attraverso la chiave della fortuna del Barocco in America, la finalità dell'esposizione italiana, rispetto a quella delle manifestazioni americane degli anni Trenta e Quaranta, era riuscita a fare il salto di giudizio appena accennato da Thomas Carr Howe nell'esposizione del 1941: voleva infatti provare a riconoscere quanto nella pittura del Seicento veneziano vi fosse «di vivo, vitale, fermentante». Cambiava, così, anche il significato della presenza della triade di artisti forestieri, sulla quale Antonio Morassi, nella recensione su «Arte Veneta», spese parole estremamente attuali:

⁸⁶ Cfr. ZAFRAN 2017b, pp. 276-279.

⁸⁷ *A Loan Exhibition of Venetian Baroque Paintings*, exhibition catalogue by R. Manning, New York 1964.

⁸⁸ Cfr. SUIDA MANNING 1956, p. 30, n. 33 e *Pittura Seicento* 1959, p. 57, n. 87. Sul dipinto: LEMOINE 2007, pp. 276-277, cat. n. 91.

⁸⁹ Cfr. ZAFRAN 2017b, p. 278.

⁹⁰ Cfr. ACVe, Scatola 280, Busta 207, Fascicolo 4 (Prestiti Estero), lettera di Robert e Bertina Suida Manning a Zampetti del 22 settembre 1959: «Le scrivo soprattutto per ripetere quanto ci era penoso buttare tutta la nostra "ira" sul suo capo, tanto che Lei siete [sic] tanto gentile, tanto simpatico e caro a noi. [...] Fuori dei pochi fatti discussi ieri, la mostra ci è piaciuta molto, e vi siamo grati per aver dato agli studiosi del mondo l'occasione di vedere e studiare un ambiente artistico dell'arte veneziana che è molto importante e ormai poco conosciuto». Anche sul danneggiamento delle opere, che pregiudicò soprattutto lo stato conservativo della *Sofonisba* di Régnier, rimando alla ricerca di Massimiliano Simone.

⁹¹ Cfr. NICOLSON 1959, p. 287.

⁹² Cfr. MORASSI 1959-1960, pp. 269-270, citato anche da BOREAN 2019, p. 302.

questa immigrazione doveva risultare a sua volta radicalmente fruttuosa per Venezia stessa. E se ne intende presto la ragione. Soltanto a contatto con nuove idee, nuove tendenze, nuove tematiche, poteva prodursi una germinazione atta a rinvigorire un terreno ormai quasi inaridito da una precedente coltivazione troppo intensa.⁹³

La presenza dei pittori stranieri costituì un pungolo per gli artisti veneti, produsse un'effervescenza vivace e arricchì di novità l'arte della Serenissima: non una mera conservazione e salvaguardia di uno stato catatonico e larvale della grande arte rinascimentale né un'attesa della fioritura settecentesca ma, ribaltando il punto di vista, un innesto vitale.

⁹³ Cfr. MORASSI 1959-1960, p. 270.

Appendici¹

¹ La trascrizione dei dattiloscritti di seguito presentata è il più possibile fedele all'originale, tenendo conto anche dell'impaginazione. L'unico intervento riguarda, ove necessario, l'ammodernamento della punteggiatura, ai fini di una migliore leggibilità.

Appendice 1 (A 1)

Memorandum, February 23, 1949, Box 110. Suida, William: Reports and Correspondence 1948-1961, Samuel H. Kress Foundation records: Series 1. Kress Collection (1683-2016), 1.7a Correspondence, Samuel H. Kress Foundation Archive, New York, NY²

In answering a question of fundamental importance, raised by Mr. R.H. Kress, I submit the following expose based on careful deliberations and conversations had with Mr. G. Emerson. Frequently this subject had been discussed by Mr. S.S. Pichetto and the undersigned in order to take into full consideration every aspect of the possible development of the Samuel H. Kress Collection and to clarify the possibilities of its growth. Emphasis is given to the Samuel H. Kress Collection in the National Gallery, Washington, which is to become the most comprehensive and most complete demonstration of Italian Art, from 1200 to 1800 (the XIIIth to the XVIIIth Century), existing in the world.

The following lists refer to painting. An adequate report on sculpture is in preparation.

1. The Samuel H. Kress Collection is so near to a complete illustration of all the leading Italian masters of the XIIIth, XIVth, XVth and XVIth centuries that it will be possible to find characteristic works by the relatively few painters of outstanding importance, whose names, so far, are lacking in the list.

Antonello da Messina

Bramante

Luca Cambiaso

Andrea del Castagno

Masaccio

Francesco Parmigianino

Antonio Pisano, called Pisanello

Antonio del Pollaiuolo

Giovanni Girolamo Savoldo

Paolo Uccello

2. A second category is formed by the names of painters who, although not being equal in rank with those of the first category, nevertheless, contribute considerably in giving full evidence of the exuberant multiformity and richness in excellent talents which gives Italian Renaissance art its unique character.

² Il documento è citato e brevemente commentato in BOWRON 1994, pp. 46-47.

XIV Century:

Barna da Siena
Tomaso da Modena
Altichiero and Avanzo
Maestro di S. Cecilia

XV Century

Lorenzo di Credi
Paolo Morando, il Cavazzola
Jacopo Bellini
Gentili Bellini
Jacopo de' Barbari
Bernardino Butinone
Lodovico Brea

XVI Century:

Andrea Schiavone
Sofonisba Anguissola
Cesare da Sesto

Jacopo Palma il Giovane
Primaticcio
Niccolo dell'Abate
Rosso Fiorentino

3. In some instances we have the advantage that we already possess in the Samuel H. Kress Collection works by rather rare and important painters, which eventually could be included in the National Gallery collection, if and when it is possible to find a place for their exhibition.

Here, I have in mind works by: Bernardo Parentino (Parenzano)
Liberale da Verona
Francesco Zagonelli da Cotignola
Marco d'Oggiono

4. A special group has to be formed of artists, who, although represented in the Samuel H. Kress Collection, because of their extraordinary artistic and historic importance, deserve a broader room than they now occupy. Sometimes just a typical specialty of a painter, otherwise very well represented, is lacking:

Correggio	Ambrogio de Predis (portrait)
Mantegna (portrait)	Boltraffio
Leonardo	Gaudenzio Ferrari (composition)
Piero della Francesca	Tiziano (composition)
Giovanni da Milano	Jacopo Bassano
Benozzo Gozzoli	Tintoretto (portrait)
Domenico Ghirlandajo (portrait)	Palma Vecchio (Religions composition, portrait)
Melozzo da Forlì	

5. Italian Baroque painting has to be divided into two groups, corresponding approximately to the XVIIth and the XVIIIth Centuries.

Seventeenth century Painting in Italy only recently has regained the full interest it deserves. It is not too late to form a collection of exquisite examples of Seicento Painting. I dare to hope that, within the Samuel H. Kress Collection, not only the most complete but also the most beautiful collection of Italian Baroque Painting will be formed. Here we have the rare advantage to be able to select only la crème de la crème out of a great number of items which, eventually, will be available.

The following lists are ordered according to art centers and within them alphabetically. They are by no means complete and they contain only indispensable names. It will depend more on the absolute quality of the single painting available, than on the names, for many others. This procedure is the more justified as within the last quarter of a century, even, some painters of outstanding quality have been rediscovered, and some more may await their resurrection as soon as careful research is focused on them.

The names already represented in the Samuel H. Kress Collection are underlined in the following lists. It will be evident that the Samuel H. Kress Collection already owns valuable elements to gradually build up the most complete Baroque collection, existing in any museum.

BOLOGNA:

Albani, Francesco
Burrini
Cagnacci, Guido

Ippolito Scarsellino
Bartolomeo Schedoni
Lionello Spada

GENOA:

Ansaldo
Assereto
Baciccia-Gaulli

Cantarini, Simone	Tiarini	Biscaino
<u>Caracci, Annibale</u>		Castiglione Gio. Benedetto
Caracci, Lodovico		De Ferrari
Cavedoni		Fiasella
Domenichino		Langetti
<u>Fontana, Lavinia</u>		Piola Domenico
Guercino		<u>Strozzi, Bernardo</u>
Lanfranco		Travi da Sestri
Guido Reni		Vassallo

FLORENCE:

Berettini, Pietro da Cortona
Biliverti
Cigoli
Dolci
Empoli
Franceschini Baldassare, il Volterrano
Furini, Francesco
Gentileschi, Orazio
Giovanni da San Giovanni
Lippi Lorenzo
Pocetti
Matteo Rosselli

ROME:

Cav. d'Arpino
Baroccio (composition)
Bernini
Borgianni
Cerquozzi
Fetti
Manfredi
Maratti

MILAN:

Abbiati Filippo
Caravaggio Michelangelo
Cavagna Paolo
Cerano, Gio. Batt. Crespi
Ceresa, Carlo
Crespi, Daniele
Ghisolfi
Mola Pier Francesco
Morazzone
Procaccini Giulio Cesare
Serodine
Tanzio da Varallo

NAPLES:

Battistello, Caracciolo
Gargiullo
Luca Giordano
Novelli il Monrealese
Mattia Preti
Recco
Ribera
Salvatore Rosa

Sacchi

Ruopoli

Spadaro

Stanzioni Massimo

Vaccaro

VENICE:

Carneo

Mazzoni, Sebastiano

Carpioni

Carlo Saraceni

Celesti

Pietro Vecchia

Forabosco

Zanchi

Liss, Jan

Maffei, Francesco

6. For the Settecento, the XVIIIth century Italian Painting, at present we are in a far better position. The greater number of the leading masters are already represented in the Samuel H. Kress Collection by outstanding works which scarcely could be surpassed.

The following list shows that relatively little can be added, save for the opportunity to acquire some exceptionally beautiful work.

Amigoni Jacopo

Crespi, Giuseppe Maria

Ricci, Marco

Angeli, Giuseppe

Gandolfi

Ricci, Sebastiano

Bazzani

Giaquinto

Rotari

Bellotto Bernardo

Ghislandi, Fra Vittore

Solimena

Batoni Pompeo

Guala

Tiepolo, Domenico

Bigari

Guardi, Francesco

Tiepolo, Gio. Battista

Canaletto, Antonio

Longhi, Pietro

Trevisani

Carlevaris Luca

Longhi, Alessandro

Zais

Rosalba Carriera

Magnasco

Zuccarelli

Capella Francesco

Marieschi

Carlone Carlo

Pagani, Paolo

Ceruti Jacopo

Pannini

Cignaroli

Pellegrini

Conca

Piazzetta

Pittoni

W. Suida

Appendice 2 (A 2)

A report, 3/24/1949, Box 110. Suida, William: Reports and Correspondence 1948-1961, Samuel H. Kress Foundation records: Series 1. Kress Collection (1683-2016), 1.7a Correspondence, Samuel H. Kress Foundation Archive, New York, NY³

During the two days of March 18th and 19th, 1949, spent in the National Gallery of Art, Washington, D.C., I checked all items of the Samuel H. Kress Collection in the National Gallery with our lists and albums. Everything is in perfect order.

Furthermore, I inspected all galleries and the store-room together with Prof. Volterra and Prof. Modestini.

The problems to be clarified in the National Gallery are the following:

1) Which paintings, now on exhibition, could or should possibly be taken but, because of somewhat inferior quality or of bad condition?

2) What are the main desiderata, in other words, which leading artists are not yet, or not sufficiently, represented in the galleries of the Samuel H. Kress Collection in the National Gallery of Art?

Including the new acquisitions, a plan for a new arrangement of all the Samuel H. Kress galleries in the National Gallery of Art can be worked out. Since I have given this problem careful study, for a long time, I will be glad to work out a detailed plan based on and preserving, as much as possible, the present arrangement, but showing some changes which everybody accepts to be improvements.

The sublime goal is to create the most complete collection of Italian Art existing in the world. The general arrangement starts with early Tuscan Art and the division between the Schools of Florence and of Siena. Considering the extraordinary importance of the Romagnole group of the XIVth Century paintings, owned by the Samuel H. Kress Collection, their imposing display should be taken into consideration. The same is true for the Ferrarese and the Lombard groups of the XVth and XVIth century paintings. The installation of special Ferrarese and Lombard Galleries is highly desirable and easily possible. Another group which deserves a special gallery are the painters of Brescia and Bergamo, especially Moretto, Romanino, Moroni, to be completed by a characteristic work by Savoldo.

³ Il documento è citato e brevemente commentato in BOWRON 1994, p. 47.

Among the leading painters of the XVIth century, Correggio is represented by two excellent but early works. Although it is extremely difficult, we must try to find an additional example, possibly of the master's maturity. There are some masterpieces by Titian in the National Gallery. Nevertheless, it is highly desirable to find a larger composition, possibly a mythological one.

The possibility of an adequate development of the collection of Italian Baroque in the National Gallery of Art depends essentially on the adding of two or three galleries after Gallery 34.

The "Study Galleries" G-11 – G-15 will be exactly what the name indicates. They certainly will not be an assembly of second rate paintings which are inferior to the standard of quality to be admired in the Main Galleries. But they will have a particular educational significance. They will introduce the visitor to a deeper understanding of the historical and iconographical significance of works of art. In conformity with an idea repeatedly expressed by Mr. R.H. Kress, each Gallery and even each painting will be accompanied by an introductory text which explains the special problems of every particular item. In a way, the G. Galleris will be a living illustration of Mr. R.H. Kress' plans for a handbook on Symbols.

I expect that the most intelligent part of the visitors will like especially these Study-Galleries. The public will immediately appreciate their extreme educational value. I mentioned this idea to Mr. Walker who accompanied me, and he immediately approved the idea.

As for new acquisitions the following procedure may be suggested:

Since Mr. Pichetto's passing quite a number of letters accompanied by photographs have been directed to the Samuel H. Kress Foundation, attention Dr. Suida. Before submitting them to Mr. R.H. Kress I have considered it my duty to examine carefully every case and every painting offered to the Samuel H. Kress Foundation in order to be able to give full information to Mr. R.H. Kress, and to Mr. Guy Emerson.

In so far as those paintings are in New York, Mr. R.H. Kress may decide whether he wants to inspect them in the Samuel H. Kress Foundation office at 745 Fifth Avenue, or whether he prefers to be accompanied by the undersigned to those places where the paintings are. The latter procedure would be especially advisable for those paintings which are in galleries of Dealers who are equipped to show them in adequate surroundings and in the best light. I am expecting Mr. R.H. Kress' decision as to how to proceed.

W. Suida

Appendice 3 (A 3)

11 are illust. that we want
attached with the inventory of fol.
3 we can order -

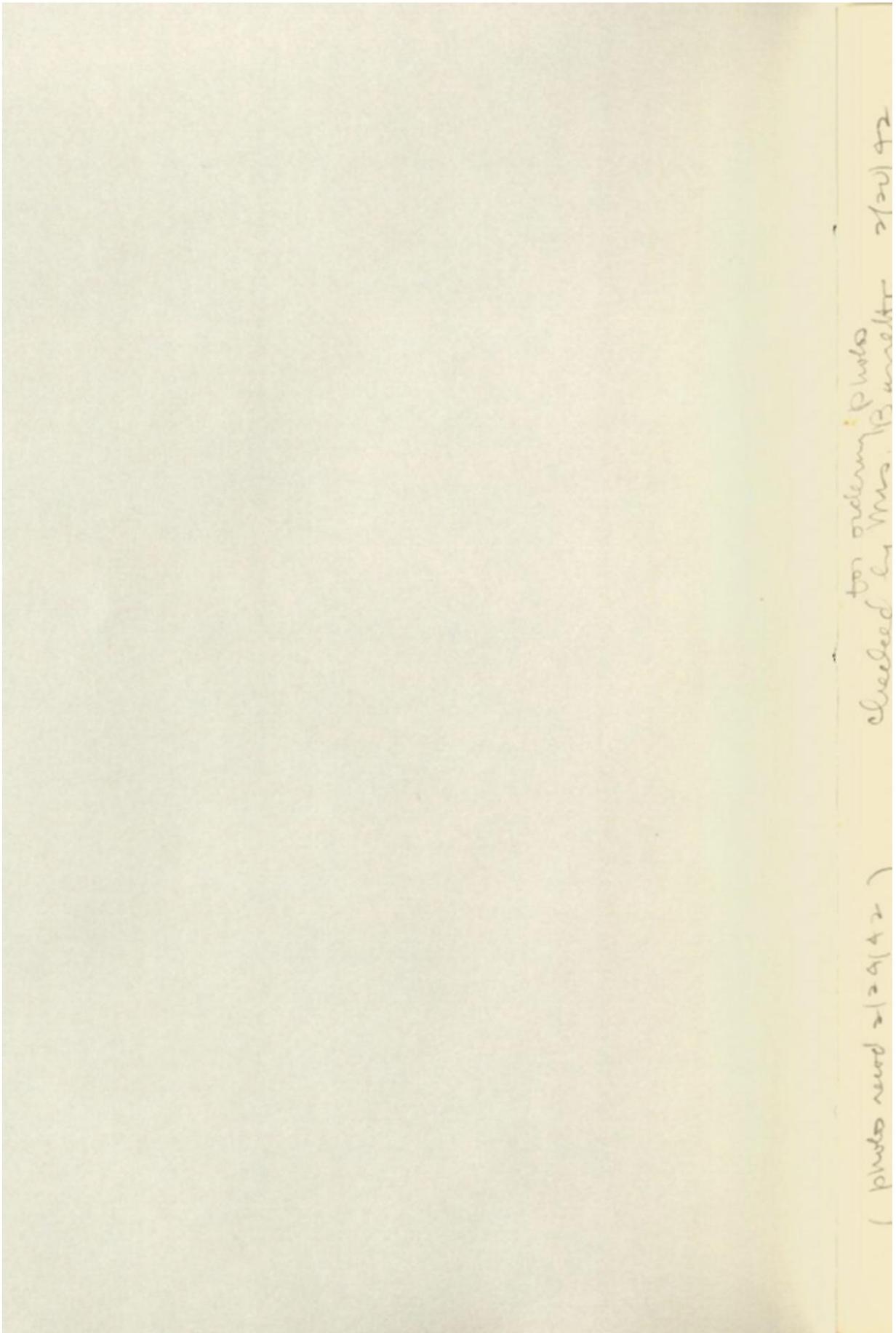
New York (City), Schaeffer galleries. Sch 13
E
N48
1942.

**GEMS OF
BAROQUE PAINTING**

Exhibition
January 27 to February 28, 1942

SCHAEFFER GALLERIES
61 East 57th Street
New York

Note all marked with red check we would like
all marked x we can get from fall.



43462

PREFACE

Various circumstances have acted together to place Italian Baroque painting in the foreground of interest today. This tendency is unmistakable. Since the great exhibition in the Palazzo Pitti in 1922, there have been numerous occasions when individual masters, local groups, or important characteristic works of different schools have been shown to the public.

The most important exhibitions in America should be mentioned: "Italian Painting of the Sei- and Settecento", Wadsworth Atheneum, Hartford 1930; "Italian Paintings and Drawings of the XVIIth Century," Durlacher Brothers, New York 1932; "Italian Baroque Painting of the Seventeenth and Eighteenth Centuries", Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, 1940; "Italian Baroque Painting", California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, May-June 1941.

One could call Italian Baroque painting a field just being rediscovered. Contemporaries highly estimated its values. Famous galleries, formed in the seventeenth and eighteenth centuries such as the Eremitage, the Louvre, the Dresden Gallery and the Vienna Gallery own an extraordinary number of outstanding works of this period. The classicism of the late eighteenth and the early nineteenth centuries looked upon Baroque, a phase which they had just overcome, with animosity even though they had a certain respect for its classicist tendencies.

checked by Mrs. B. S. ...
 (photo used in ...)
 2/20/42

In the late nineteenth century, when the aspect was naturalism and impressionism, interest was once again displayed in the masterpieces of Baroque art, everywhere to be found, and other masters attracted attention:—not the Caracci, but Michelangelo da Caravaggio; not Guido Reni, but Domenico Fetti and Bernardo Strozzi. Long ago Cignaroli and Mengs had to concede their glory to Magnasco, Piazzetta, Tiepolo and Guardi, and since 1922 “discovery” has followed “discovery”; Bazzani, Giuseppe Maria Crespi, Cavallino, Ghislandi, Maffei and Traversi.

A peculiar charm is to be found in the concentration of one's interest on Italian Baroque painting because of the surprise and delight felt in being the first to recognize new artistic values which have not been appreciated up to the present time in accordance with their merit. In addition to this, all these artists are not only shadows whose names have by chance been preserved from utter oblivion in old tax registers, no!—these are actual human beings who stand before us, whose life stories have been recorded for posterity by contemporaries or by art biographers who lived shortly after them. Most of the important Italian centers of art produced during the seventeenth and the eighteenth centuries one or several authors who collected and published diligently and reliably all the obtainable information about native artists and works of art. Hundreds and hundreds of artists' biographies stand side by side with the wealth of paintings and documents of all kinds which have been preserved up to

the present time. It is the paradise of art lovers and art historians.

The overflowing production of Baroque Painting could be divided into four groups: 1. the monumental mural, which decorates churches, monasteries, and palaces, is organically related to architecture; 2. the altarpiece, painted for the most part on canvas, belongs, because of its subject and size, to churches, palaces, and museums; 3. smaller devotional pictures, secular representations from mythology, allegory and history, landscapes and views, still lives and portraits; 4. sketches and drawings.

Italian Baroque painting is gaining in importance among the art collectors of America. The John and Mabel Ringling Museum in Sarasota owns a few characteristic examples of the second group. Generally, of course, the third and the fourth groups predominate.

The interest of our time in Italian Baroque painting is quite a general and extensive one. We are not looking for definite tendencies alone, showing actual analogy with artistic currents of our time. We more thoroughly enjoy the manifold artistic charms which this epoch spreads before us in so lavish a display. An important factor upon which collectors should place greater emphasis is the good condition in which most of these paintings are still to be found. But Italian Baroque pictures have something else to teach the public as well as private collectors: there are an amazing number of good, sometimes outstanding and leading painters whose names, outside of expert circles, are

unfamiliar. The collector should not cling, therefore, to the few more frequently mentioned names, but should look first of all for good quality.

The present exhibition contains essentially the main parts of a private collection which was established about twenty years ago with much taste and understanding. Romans and Bolognese (Albani, Cavaliere d'Arpino, Domenichino, Fetti, Lauri, Maratta, Trevisani, Crespì); Florentines (Dolci, Gentileschi) and Neapolitans (Luca Giordano, Recco, Salvator Rosa, Stanzioni, Preti, Traversi); Lombards (Bettera, Carlone), Genoese (Castiglione, Magnasco), and Venetians (Fetti, Maggiotto, Renieri, Rotari) are all represented with characteristic works. The definition of the particular paintings goes back to H. Voss, one of the most exacting of experts of this field.

W. SUIDA

New York, January 1942

*Reps in "Art News"; Feb 1-14, 1942,
p. 23.*

All Paintings Are for Sale
Prices on Request

we would like to order photographs of
all those marked X

later marks
→ = new rec'd
& put in.

FRANCESCO ALBANI

(1578—Bologna—1660)

✓ 1. **MADONNA AND CHILD
WITH TWO SAINTS AND TWO ANGELS**

Canvas: 20 x 24 $\frac{3}{8}$ inches

GIUSEPPE BAZZANI

(1690—Mantua—1769)

X

✓ 2. **THE DEATH OF SAPHIRA**

↗

Canvas: 35 $\frac{1}{4}$ x 55 $\frac{1}{8}$ inches

Collection: Ernst Lang

References: Vitale Bloch in "Vita Artistica" 1927, p.
178-79

Hermann Voss "Spätitalienische Gemäl-
de" in Zeitschrift für Bildende Kunst,
1931-32, p. 165

G. Delogu "Pittura Italiana del 600 e
del 700 Nella Collezione H" Rivista
Mensile Illustrata D'Arte e Di Cul-
tura 1935, December.

Reproduced: Hermann Voss, op. cit., p. 165

Exhibited: Italian Painting of the 17th and 18th
Century, Berlin, May-June 1927, No.
15

X
3. **BARTOLOMMEO BETTERA**
(1639 Bergamo—c. 1699 Milan?)
STILL LIFE WITH CITRUS FRUITS
ON MULTICOLORED RUG
(illustrated)
Canvas: 32 $\frac{1}{4}$ x 34 $\frac{1}{4}$ inches

X
4. **CARLO CARLONE**
(1686 Scaria—1775 Como)
GLORIFICATION OF A HERO
(illustrated)
Canvas: 33 $\frac{1}{2}$ x 41 $\frac{1}{4}$ inches
Reference: G. Delogu "Pittura Italiana del 600 e del
700 Nella Collezione H" Rivista Men-
sile Illustrata D'Arte e Di Cultura
1935, December.

GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE
(1610 Genoa—1665 Mantua)
5. **PASTORAL SCENE**
REPRESENTING A SHEPHERD ON
HORSEBACK WITH SHEEP
Canvas: 33 x 42 $\frac{1}{2}$ inches
References: Hermann Voss "Spätitalienische Gemäl-
de" in Zeitschrift für Bildende Kunst,
1931-32, p. 166
G. Delogu "Pittura Italiana del 600 e del
700 Nella Collezione H" Rivista Men-
sile Illustrata D'Arte e Di Cultura,
1935, December.

BERNARDO CAVALLINO

(1622—Naples—1654)

6. **ST. AGATHA**

Canvas: 27 $\frac{1}{4}$ x 22 $\frac{3}{4}$ inches

GIUSEPPE CESARI,
[**CALLED CAVALIERE D'ARPINO**]

(1568—Rome—1640)

7. **THE EDUCATION OF ACHILLES
BY HIS MOTHER THETIS
AND THE CENTAUR CHIRON**

Canvas: 15 $\frac{1}{4}$ x 19 $\frac{1}{2}$ inches

Collection: Rospigliosi, Rome

CARLO CIGNANI

(1628 Bologna—1719 Forli)

8. **MADONNA WITH CHILD AND ANGELS**

Canvas: 21 $\frac{1}{4}$ x 28 $\frac{1}{4}$ inches
write out

GIUSEPPE MARIA CRESPI

(1665—Bologna—1747)

→ 9. **ADORATION BY THE SHEPHERDS**

Canvas: 39 x 30 inches

Collection: Kurt Glaser

Reference: Victor Lasareff "Studies on Giuseppe
Maria Crespi" in *Art in America*, 1928
December, p. 3.

Reproduced: *ibid.* p. 18

Study for the painting in the Eremitage, Leningrad. ?

10. ADORATION OF THE
MADONNA AND CHILD

Canvas: 17 $\frac{3}{8}$ x 26 $\frac{3}{4}$ inches

we have this
→ 11. **LUIGI CRESPI**
(1707—Bologna—1779)

11. SELF-PORTRAIT

Canvas: 36 $\frac{1}{4}$ x 30 inches

Signed: Luigi Crespi f., at lower left.

we have this
→ 12. **CARLO DOLCI**
(1616—Florence—1686)

12. MADONNA DELLA ROSA
(illustrated)

Canvas: 37 $\frac{1}{2}$ x 29 $\frac{1}{2}$ inches

Exhibited: Italian Painting in the 17th and 18th
Century, Berlin 1927, No. 51

Reference: Hermann Voss "Spätitalienische Gemäl-
de" in Zeitschrift für Bildende Kunst,
1931-32, p. 167

x
7
/

[DOMENICO ZAMPIERI,
CALLED] DOMENICHINO
(1581 Bologna—1641 Naples)

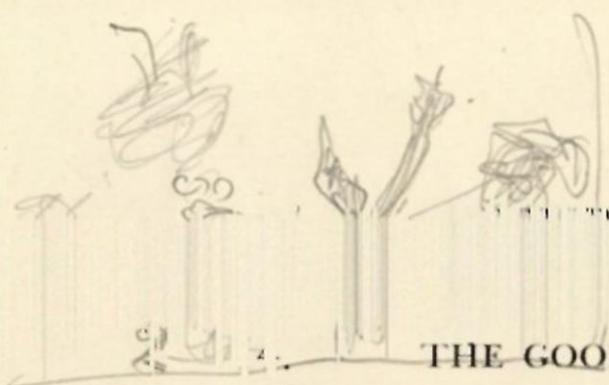
13. LANDSCAPE
WITH ST. JOHN BAPTIZING

Copper: 10¾ x 15¼ inches

Collection: Talleyrand Collection
Frank J. Mather, Jr.
Holford Collection
Sir Thomas Baring

References: Catalogue of The Holford Collection,
Dorchester House

Reproduced: *ibid.* pl. 89



FETTI
(c. 1600-1624 Venice)

THE GOOD SAMARITAN

Panel: 26½ x 32¾ inches

Exhibited: Italian Painting of the 17th and 18th century, Berlin, May-June, 1927

References: Hermann Voss "Spätitalienische Gemälde" in Zeitschrift für Bildende Kunst, 1931-32, p. 164

G. Delogu "Pittura Italiana del 600 e del 700 Nella Collezione H" Rivista Mensile Illustrata D'Arte e Di Cultura 1935, December.

Reproduced: Hermann Voss, op. cit. p. 162

Catalogue of exhibition of Italian Painting of the 17th and 18th century, Berlin, May-June 1927, No. 56

Engraved by: J. Camerata

One upright replica, without the landscape on both sides, is in the Metropolitan Museum. Another one, also horizontal but with a different architectural background, is in the Dresden Gallery. Others are to be found in the collections of Thomas Bodkin in Dublin and Cecil B. Rooke in London.

703-16c
added
not

also see
703-16i

slightly different version 703-1

♂

→

15.

X

PARABLE OF THE
MOTE AND THE BEAM
(illustrated)

v

Panel: 22 $\frac{1}{4}$ x 15 $\frac{3}{4}$ inches

References: Hermann Voss "Spätitalienische Gemälde" in Zeitschrift für Bildende Kunst, 1931-32, p. 164

Slightly changed replica in the collection of F. D. Lycett Green, England

draw
→

16. LEGEND OF TOBIT AND THE ANGEL

v

Panel: 26 $\frac{1}{2}$ x 33 inches

Engraved by: J. Camerata 1765

Replica in the Dresden Gallery

702-c
added note



X
17. **ARTEMISIA GENTILESCHI**

(1597-Rome-1651)

17. **GIRL WITH VIOLA DA GAMBA**

(illustrated)

Canvas: 41½ x 31¾ inches

Exhibitions: Vassar College, Taylor Hall, 1938
Oberlin College, Oberlin Ohio, 1939, No. 38

Portland Art Museum, Portland Oregon,
"Old Master Paintings", July-September 1940

California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, "Italian Baroque Painting", No. 41, May-June 1941

"Woman's Crowning Glory" New York City 1941

Reproduced: Catalogue of "Italian Baroque Painting", California Palace of the Legion of Honor, p. 37

Collection: Baron Grundherr, Vienna

X **LUCA GIORDANO**

(1632—Naples—1705)

→ 18. **ADORATION OF THE SHEPHERDS** ✓
(illustrated)

Canvas: 27¾ x 21 inches

References: Hermann Voss "Spätitalienische Gemälde" in Zeitschrift für Bildende Kunst, 1931-32, p. 168

G. Delogu "Pittura Italiana del 600 e del 700 Nella Collezione H" Rivista Mensile Illustrata D'Arte e Di Cultura 1935, December

Reproduced: Hermann Voss, op. cit., p. 163

**BERNHARD KEIL,
CALLED MONSÙ BERNARDO** ✓

(1624 Helsingör—1687 Rome)

19. **SCHOOL TEACHER DISCIPLINING
CHILD IN FRONT OF OTHER PUPILS**

Canvas: 42¼ x 55 inches

X **FILIPPO LAURI**

(1623—Rome—1694) ✓

→ 20. **THE STONING OF ST. STEPHEN**

Canvas: 18 x 26 inches

Exhibition: Italian Painting in the 17th and 18th Century, Berlin 1927, No. 86

Reference: Hermann Voss "Spätitalienische Gemälde" in Zeitschrift für Bildende Kunst, 1931-32, p. 168

X

DOMENICO MAGGIOTTO

(1713—Venice—1794)

21. **BOY WITH BULLDOG**

Canvas: 25 $\frac{1}{4}$ x 19 $\frac{1}{4}$ inches



low

**ALESSANDRO MAGNASCO,
CALLED LISSANDRINO**

(1667—Genoa—1749)

22. **STORMY LANDSCAPE WITH
MONKS AND PEASANTS**

Canvas: 31 x 26 inches

Exhibited: Minneapolis Institute of Art, June 1941

X

CARLO MARATTA

(1625 Camerano—1713 Rome)

23. **HOLY FAMILY WITH THE
INFANT ST. JOHN**

Canvas: 38 x 29 $\frac{1}{2}$ inches

Exhibited: Italian Painting in the 17th and 18th
Century, Berlin 1927, No. 98

Reference: Hermann Voss "Spätitalienische Gemäl-
de" in Zeitschrift für Bildende Kunst,
1931-32, p. 167

Reproduced: Catalogue of exhibition of Italian Paint-
ing in the 17th and 18th Century,
Berlin 1927.



**MATTIA PRETI,
CALLED IL CAVALIER CALABRESE**
(1613 Taverna—1699 Calabria)

24. PORTRAIT OF A YOUNG LADY

Canvas: 37½ x 29 inches

Exhibited: Mostra della Pittura Napolitana, Naples,
1938 (not in catalogue)

draw **GIUSEPPE RECCO**
(1634 Naples—1695 Alicante, Spain)

25. STILL LIFE WITH FISH

Canvas: 38½ x 53½ inches

Certificate: Hermann Voss

Exhibited: California Palace of the Legion of
Honor, San Francisco, "Italian Baroque
Painting", May-June 1941, No. 88

Nicolas Renieri (Fl.)
NICCOLO RENIERI
(1590 Maubeuge—1667 Venice)

26.

SELF-PORTRAIT
(illustrated)

Canvas: 42½ x 54 inches

References: Hermann Voss "Spätitalienische Gemälde" in Zeitschrift für Bildende Kunst, 1931-32, p. 167
G. Delogu "Pittura Italiana del 600 e del 700 Nella Collezione H" Rivista Mensile Illustrata D'Arte e Di Cultura 1935, December
Thieme-Becker "Künstlerlexikon" 1934, Vol. 28, p. 90

Reproduced: Herman Voss, op. cit., p. 161

MICHELE ROCCA
(1670-75 Parma—1751? Rome)

27. **THE ALLEGORY OF THE
BIRTH OF THE ROSE**

Canvas: 31⅞ x 25 inches

References: Hermann Voss "Spätitalienische Gemälde" in Zeitschrift für Bildende Kunst, 1931-32, p. 165

Reproduced: Herman Voss, op. cit., p. 164

Exhibited: Italian Painting in the 17th and 18th Century, Berlin 1927, No. 123

A slight variation of the same subject is in the New Palace, Potsdam.

X
→

28. THE EXPULSION OF ADAM AND EVE
FROM THE GARDEN OF PARADISE
BY THE ARCHANGEL GABRIEL
(illustrated)

Canvas: 20 x 15½

Exhibition: Italian Painting in the 17th and 18th
Century, Berlin 1927, No. 124

References: Hermann Voss "Spätitalienische Gemäl-
de" in Zeitschrift für Bildende Kunst,
1931-32, p. 165

G. Delogu "Pittura Italiana del 600 e
del 700 Nella Collezione H" Rivista
Mensile Illustrata D'Arte e Di Cul-
tura, December 1935

Reproduced: Catalogue of exhibition of Italian Paint-
ing in the 17th and 18th Century,
Berlin 1927.

X

SALVATOR ROSA

(1615 Aranella—1673 Rome)

→

29. THE TRIBUTE MONEY
(illustrated)

Canvas: 17¾ x 24 inches

Companion piece in the Collection of Professor
Hermann Voss

30. LANDSCAPE WITH POLYKRATES
RECEIVING THE FISH WITH THE RING

Canvas: 29 x 39 inches

Signed: with monogram on lower right.

31. LANDSCAPE WITH THE
CRUCIFIXION OF POLYKRATES

Canvas: 29 x 39 inches

Companion piece to the preceding

X **CONTE PIETRO ROTARI**

(1707 Verona—1762 St. Petersburg)

→ 32. GIRL WRITING A LOVE LETTER
(illustrated)

Canvas: 53 x 26½ inches

MASSIMO STANZIONI

(1585 Fratta—1656 Naples)

33. ST. JOSEPH WITH THE
INFANT JESUS

Canvas: 39½ x 29½ inches

Exhibited: Mostra della Pittura Napolitana, Naples
1938 (not in catalogue)

GASPARE TRAVERSI

(Naples, around 1752—1769)

34. LAUGHING YOUNG GIRL
WITH OLD COUPLE

(illustrated)

Canvas: 30 x 40½ inches

Collection: Chiesa Collection, Milano

Companion piece in the John and Mabel Ringling
Collection, Sarasota

FRANCESCO TREVISANI
(1656 Capo d'Istria—1746 Rome)

35. LUNA AND ENDYMION

Canvas: 24½ x 29½ inches

References: Hermann Voss "Spätitalienische Gemälde" in Zeitschrift für Bildende Kunst, 1931-32, p. 168

Sculpture

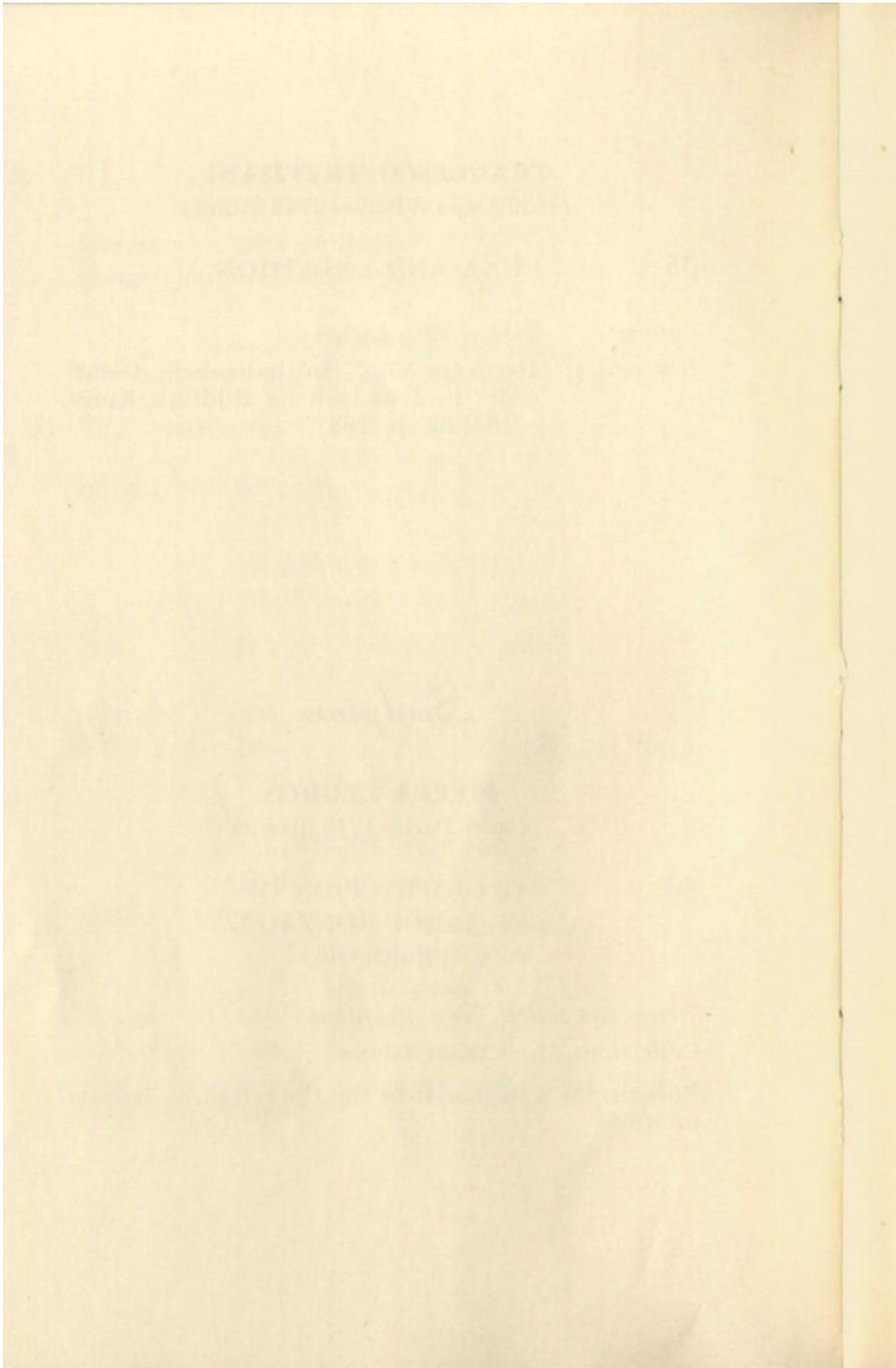
PIERRE LEGROS
(1666 Paris—1719 Rome)

36. GLORIFICATION OF
ST. LUIGI GONZAGA
(illustrated)

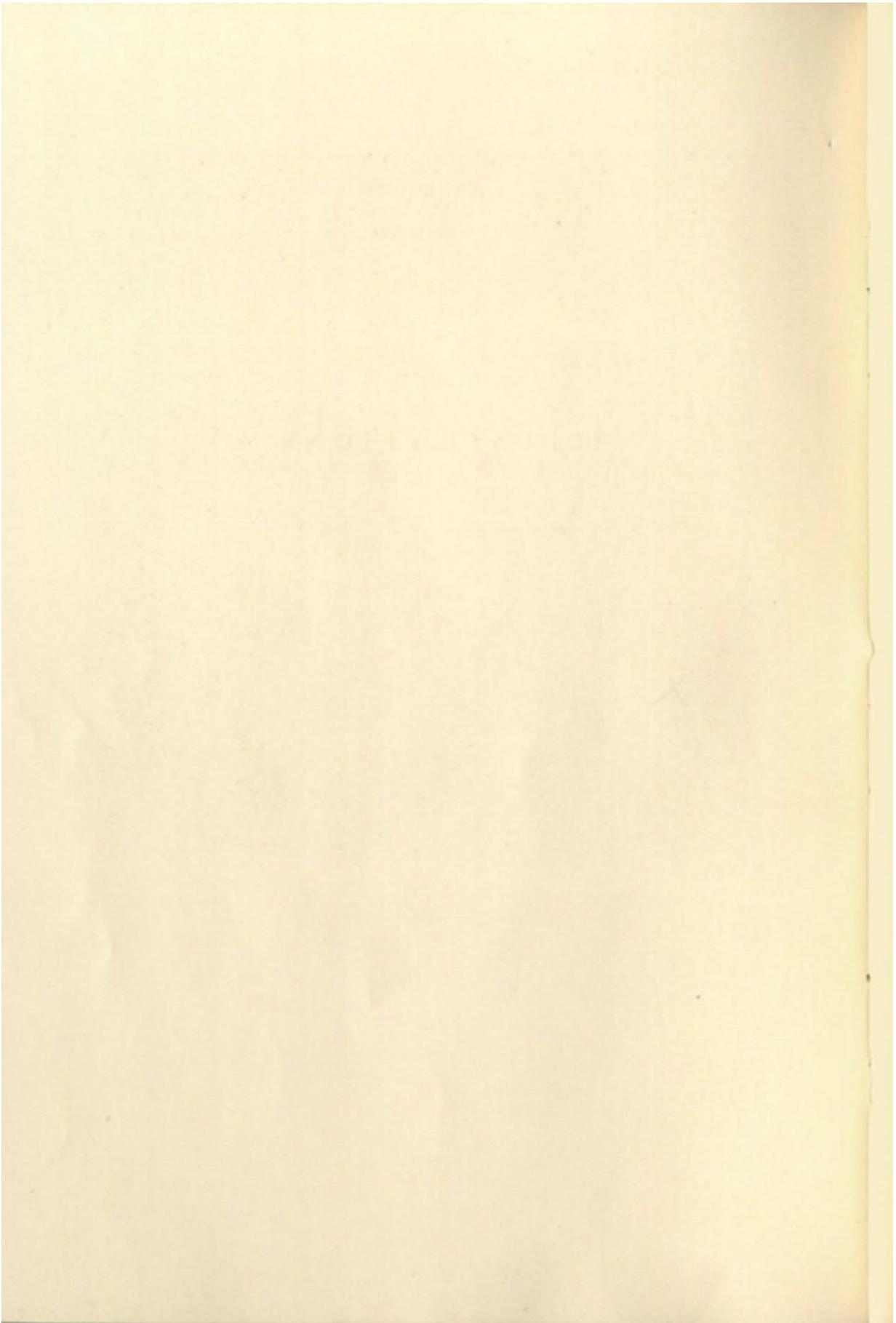
Terracotta relief: 34 x 16 inches

Collection: Kurt Glaser

Bozzetto for a memorial in the Church of St. Ignazio
in Rome



ILLUSTRATIONS





BARTOLOMMEO BETTERA
3. STILL LIFE WITH CITRUS FRUITS
ON MULTICOLORED RUG



CARLO CARLONE
4. GLORIFICATION OF A HERO



GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE
5. PASTORAL SCENE



CARLO DOLCI
12. MADONNA DELLA ROSA



DOMENICO FETTI

15. THE PARABLE OF THE MOTE AND THE BEAM



CONTE PIETRO ROTARI
32. GIRL WRITING A LOVELETTER



ARTEMISIA GENTILESCHI
17. GIRL WITH VIOLA DA GAMBA

*See
Woman's Crowning flower
Exhib' 63*



MICHELE ROCCA
28. THE EXPULSION OF ADAM AND EVE
FROM THE GARDEN OF PARADISE



NICCOLO RENIERI
26. SELF-PORTRAIT



GASPARE TRAVERSI
34. LAUGHING YOUNG GIRL WITH OLD COUPLE



LUCA GIORDANO
18. ADORATION OF THE SHEPHERDS



SALVATOR ROSA
29. THE TRIBUTE MONEY



PIERRE LEGROS

36. GLORIFICATION OF ST. LUIGI GONZAGA

The Press of John E. Weiss & Son, New York

Bibliografia

Sono stati consultati i seguenti archivi:

ACVe = Archivio Generale del Comune di Venezia (Celestia), Serie Belle Arti, Mostre, *La pittura del Seicento a Venezia* 1959

AMVe = Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio e Fototeca Antonio Morassi

APUd = Udine, Università degli Studi di Udine, Biblioteca umanistica e della formazione, Archivio Rodolfo Pallucchini

ARL = Firenze, Fondazione Roberto Longhi, Archivio Roberto Longhi

ASCFi = Archivio Storico del Comune di Firenze, *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*

ASRI = Lurano (BG), Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani, Archivio Mauro Pellicoli

AVRm = Roma, Università di Roma La Sapienza, Archivio Lionello Venturi

BBGe = Genova, Biblioteca Berio, Fondo Orlando Grosso

BL = Settignano (FI), Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies, Berenson Library

CASVA = Milano, Centro di alti studi sulle arti visive, Fondo Wart Arslan

CRA = Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, Clowes Registration Archive

FGCVe = Venezia, Fondazione Giorgio Cini

GRL = Los Angeles, Getty Research Library, Schaeffer Galleries Records

NGA = Washington, National Gallery of Art, Gallery Archives

SKFA = New York, Samuel H. Kress Foundation Archive, Series 1. Kress Collection (1683-2016), 1.7a Correspondence, box. 110, Suida, William: Reports and Correspondence, 1948-1961

SNS = Pisa, Centro Archivistico Scuola Normale Superiore di Pisa, Fondo Adolfo Venturi

A gift to America 1994

A Gift to America. Masterpieces of European Painting from the Samuel H. Kress Collection, ex. catalogue curated by C. Ishikawa, L.F. Orr, G.T.M. Shackelford, New York 1994.

AGOSTI 1990

G. Agosti, *Archivio di Adolfo Venturi. Introduzione al carteggio 1876-1908*, Pisa 1990.

AGOSTI 1991

G. Agosti, *Archivio di Adolfo Venturi. Elenco dei corrispondenti*, Pisa 1991.

AGOSTI 1992

G. Agosti, *Archivio di Adolfo Venturi. Introduzione al carteggio 1909-1941*, Pisa 1992.

AGOSTI 1996

G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996.

AGOSTI 2012

G. Agosti, *Bramantino a Milano*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi (Milano, Castello Sforzesco, 16 maggio-25 settembre 2012), Milano 2012, pp. 21-79.

AGOSTI, STOPPA 2015

G. Agosti, J. Stoppa, *Un'altra mostra di Serodine*, in *Serodine nel Ticino*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti, J. Stoppa (Rancate, Pinacoteca Züst, 31 maggio-31 ottobre 2015), Milano 2015, pp. 9-29.

AGOSTINELLI 2010

R. Agostinelli, *Adolfo Venturi e la storia dell'arte in Germania attraverso la corrispondenza (1878-1912): il modello tedesco*, «Annali di critica d'arte», 6, 2010, pp. 179-220.

AMICO 2010a

F. Amico, *Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922*, in *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di G. De Lorenzi, Roma 2010, pp. 37-59.

AMICO 2010b

F. Amico, *Firenze 1922: dal Seicento al Contemporaneo*, in *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini (Firenze, Villa Bardini, Museo Anigoni, 16 dicembre 2010-1 maggio 2011), Firenze 2010, pp. 57-68.

ARSLAN 1933

E. Arslan, *Del Todeschini e di qualche pittore affine*, «L'arte», 4, 1936, pp. 254-274.

ARSLAN 1935

E. Arslan, *Chiarimento a Paolo Pagani*, Bolzano 1935.

ARSLAN 1938

E. Arslan, *Quattro piccoli contributi*, «La critica d'arte», 1938, pp. 75-79.

ARSLAN 1947-1948

E. Arslan, *In margine al Petrini*, «Rivista archeologica della Antica Provincia e Diocesi di Como», 1947-48, pp. 47-53.

ARSLAN 1960

E. Arslan, *Giuseppe Antonio Petrini*, Lugano 1960.

Art News 1944

Fruits of the Earth in Paint and Porcelain, «The Art News», Maj 15-31, 1944, p. 12.

Baroque Painting 1942

Baroque Painting lent by The Schaeffer Galleries of New York, exhibition catalogue (Pittsfield, Berkshire Museum, June 3rd-30th, 1942), Pittsfield 1942.

BENEDICT 1938

C. Benedict, *Un peintre oublié de natures mortes Osias Beert*, «L'amour de l'art», XIX, 1938, pp. 307-314.

BENESCH 1924

O. von Benesch, *Per il quadro di Giovanni Serodine*, «Belvedere», fasc. II, 1924, pp. 37-38.

BERTIN 2019

E. Bertin, *I taccuini di Rodolfo Pallucchini (1931-1961): primi rilievi*, in *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, a cura di C. Lorenzini, Udine 2019, pp. 141-160.

BLAŽIČEK 1966

O.J. Blažiček, *Ancora del Todeschini-Cipper*, in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, I, Milano 1966, pp. 773-783.

BLOCH 1927

V. Bloch, *La pittura italiana a Berlino*, «Vita Artistica», 9, 1927, pp. 174-180.

BOBER 1999

J. Bober, *The Suida-Manning Collection in the Jack S. Blanton Museum of Art of the University of Texas at Austin*, «Burlington Magazine», 141, 1999, pp. 445-452.

BOBER 2001a

J. Bober, *William Suida storico dell'arte e collezionista: il suo ruolo per la conoscenza della pittura genovese*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi in onore di Angelo Costa (1901-1976)*, a cura di A. Orlando, Torino 2001, pp. 233-240.

BOBER 2001b

J. Bober, *I grandi disegni italiani del Blanton Museum of Art dell'Università del Texas*, Milano 2001.

BOBER 2001c

J. Bober, *La collezione Suida-Manning: un'introduzione alla sua storia*, in *Capolavori della Suida-Manning Collection*, catalogo della mostra a cura di J. Bober, G. Bora (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 27 ottobre 2001-28 aprile 2002), Milano 2001, pp. 15-22.

BOBER 2001d

J. Bober, *Suida e Genova: gli studi e il collezionismo*, in *Capolavori della Suida-Manning Collection*, catalogo della mostra a cura di J. Bober, G. Bora (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 27 ottobre 2001-28 aprile 2002), Milano 2001, pp. 31-38.

Book of illustrations 1941

National Gallery of Art. Book of illustrations, Washington 1941.

BONZI 1935

M. Bonzi, *Un quadro di Paolo Pagani*, «L'arte», 38, 1935, pp. 219-222.

BONZI 1959

M. Bonzi, *La Madonna del mappamondo di Ludovico Carracci*, in *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, London 1959, p. 276.

BOREAN 2019

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

BOWRON 1994

E.P. Bowron, *The Kress Brothers and Their "Bucolic Pictures": The Creation of an Italian Baroque*, in *A Gift to America. Masterpieces of European Painting from the Samuel H. Kress Collection*, ex. catalogue curated by C. Ishikawa, L.F. Orr, G.T.M. Shackelford, New York 1994, pp. 41-60.

BOWRON 2015

E.P. Bowron, *Samuel H. Kress and his collection of Italian Renaissance Paintings*, in *A market for merchant princes: collecting Italian Renaissance paintings in America*, edited by I. Reist, New York 2015, pp. 107-115.

Bramantino a Milano 2012

Bramantino a Milano, catalogo della mostra a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi (Milano, Castello Sforzesco, 16 maggio-25 settembre 2012), Milano 2012.

BRILLIANT 2017a

V. Brilliant, *Italian Baroque Paintings at the Ringling Museum: The Legacy of John Ringling and Chick Austin*, in *Buying Baroque. Italian Seventeenth-Century Paintings come to America*, edited by E.P. Bowron, Pennsylvania 2017, pp. 16-27.

BRILLIANT 2017b

V. Brilliant, *Italian, Spanish and French paintings in the Ringling Museum of Art*, New York 2017.

Capolavori 2001

Capolavori della Suida-Manning Collection, catalogo della mostra a cura di J. Bober, G. Bora (Cremona, Museo Civico Ala Ponzzone, 27 ottobre 2001-28 aprile 2002), Milano 2001.

Carlo Innocenzo Carloni 1997

Carlo Innocenzo Carloni, 1686/87-1775. Dipinti e bozzetti, catalogo della mostra a cura di S. Coppa, P.O. Krückmann (Rancate, Pinacoteca Comunale Giovanni Züst, 14 settembre-30 novembre 1997), Milano 1997.

CAROLI 1988

F. Caroli, *Giuseppe Bazzani e la linea d'ombra dell'arte lombarda*, Milano 1988.

Catalogo Podio 1937

Catalogo della vendita all'asta del patrimonio artistico della S.A. in liquidazione Publio Podio, Milano, Galleria Pesaro, 5-9 maggio 1937.

CHIAPPINI 1991

R. Chiappini, *Petrini, "Pittore di riputazione": fortuna critica*, in *Giuseppe Antonio Petrini*, catalogo della mostra a cura di R. Chiappini (Lugano, Galleria Civica, 14 settembre-24 novembre 1991), Milano 1991, pp. 19-23.

Chicago Italian Paintings 1993

Italian Paintings before 1600 in The art Institute of Chicago: A Catalogue of the Collection, edited by C. Lloyd, Chicago 1993.

Clowes Collection 1959

Paintings from the Collection of George Henry Alexander Clowes. A Memorial Exhibition, exhibition catalogue curated by D. Carter (Indianapolis, John Herron Art Museum, October 3rd-November 1st, 1959), Indianapolis 1959.

Clowes Collection 1968

Clowes Collection Catalogue, unpublished typed manuscript by M. Roskill, 1968. https://paintings.theclowescollection.org/downloads/roskill-manuscript/ARC_Clowes_Roskill_all_OCR.pdf

Clowes Collection 1973

A Catalogue of the Clowes Collection, edited by A.I. Fraser, Indianapolis 1973.

Clowes Collection Paintings 2022

Masterpieces from the Clowes Collection: Paintings, edited by J. Dylan Remeš, A. Schlagenhauff, Indianapolis 2022. <https://paintings.theclowescollection.org/>.

COPPA 2020

S. Coppa, *Carlo Francesco Peregalli parroco di Dublino, primo committente di Petrini in Valtellina (1703-1709)*, Sondrio 2020.

CUZIN 1975

J.P. Cuzin, *Pour Valentin: problèmes du caravaggisme*, «Revue de l'art», 28, 1975, pp. 53-61.

DANESI SQUARZINA 2003

S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, 3 voll., Torino 2003.

DELOGU 1935

G. De Logu, *Pittura italiana del 600 e del 700 nella collezione Hausmann*, «Emporium», LXXXII, 492, 1935, pp. 327-333.

Der Kunstmarkt 1914

Der Kunstmarkt, XII Jahrgang, 1914/1915, nr. 5, 30 Oktober 1914.

DERSTINE 2017

A. Derstine, *The Detroit Institute of Arts and Italian Baroque Painting*, in *Buying Baroque. Italian Seventeenth-Century Paintings come to America*, edited by E.P. Bowron, Pennsylvania 2017, pp. 211-235.

DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017

V. Di Giuseppe Di Paolo, *Hermann Voss – Die Malerei des Barock in Rom, 1924*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacci, L. Barroero, Genova 2017, pp. 32-42.

Dizionario biografico dei Soprintendenti 2007

Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974), a cura di L. Arrigoni, P. Astrua, Bologna 2007.

Dorotheum 1910

Katalog der Kunst-Sammlungen aus dem Nachlasse des Herrn Karl Ferdinand Grafen de la Roche, Graz; Auktion von Montag den 21. bis Mittwoch den 23. Februar 1910, Dorotheum, Wien, 1910.

Dorotheum 1942

473. *Kunstauktion. Gemälde des 15. bis 20. Jahrhunderts*, Auktion von Dienstag den 14. bis Donnerstag den 16 April 1942, Dorotheum, Wien, 1942.

DOTTI 2016

D. Dotti, *Il mistero irrisolto del Maestro di Hartford*, in *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, catalogo della mostra a cura di A. Coliva, D. Dotti (Roma, Galleria Borghese, 16 novembre 2016-19 febbraio 2017), Milano 2016, pp. 123-144.

DUBON 1964

D. DuBon, *Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art*, London 1964 («Complete catalogue of the Samuel H. Kress Collection», I).

EISLER 1977

C.I. Eisler, *European schools, excluding Italian*, London 1977 («Complete catalogue of the Samuel H. Kress Collection», VII).

ERICANI 2019

G. Ericani, *Arslan e i Bassano*, in *Wart Arslan e lo studio della storia dell'arte tra metodo e ricerca*, a cura di M. Visioli, Milano 2019, pp. 83-102.

EWALD [1970] 2008

G. Ewald, *Hermann Voss (1884-1969)*, in *Obituaries*, a cura di S. Ginzburg, Milano 2008, pp. 127-130.

FACCHINETTI 2007

S. Facchinetti, *Salmeggia profano*, «Prospettiva», 125, 2007, pp. 53-56.

FADDA 2017

E. Fadda, *La mostra del Correggio a Parma (1935)*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di M. Toffanello, Mantova 2017, pp. 53-68.

Fede Galizia 2021

Fede Galizia mirabile pittoressa, catalogo della mostra a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa (Trento, Castello del Buonconsiglio, 3 luglio-24 ottobre 2021), Trento 2021.

Finarte 1965

Asta di quadri antichi, 24 novembre 1965, Milano, Finarte.

Finarte 1972

Asta di dipinti dal XIV al XVIII secolo, 18 aprile 1972, Milano, Finarte.

FIOCCO 1926

G. Fiocco, *Gerolamo Forabosco ritrattista*, «Belvedere», I, 1926, pp. 24-28.

FIOCCO 1928-1929

G. Fiocco, *Sebastiano Mazzoni*, «Dedalo», IX, 1928-1929, pp. 290-297.

FIOCCO 1929

G. Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona-Firenze 1929.

FIOCCO 1935

G. Fiocco, *Giacomo Ceruti a Padova*, «Bollettino d'arte», 29, 1935, pp. 139-155.

Fondoantico 2001

Presenze nell'arte dal XV al XVIII secolo, catalogo a cura di D. Benati (Bologna, Galleria Cavour, 27 ottobre 2001-27 gennaio 2002), Bologna 2001.

FONTANAROSSA 2015

R. Fontanarossa, *La capostipite di sé. Caterina Marcenaro alla guida dei musei a Genova 1948-71*, Roma 2015.

FORGIONE 2014

G. Forgione, *Gaspare Traversi (1722-1770)*, Soncino (CR) 2014.

FRANCHINI GUELFI 2001

F. Franchini Guelfi, *Benno Geiger storico dell'arte e mercante alla riscoperta di Alessandro Magnasco*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi in onore di Angelo Costa (1901-1976)*, a cura di A. Orlando, Torino 2001, pp. 251-256.

FRANGI 2007

F. Frangi, *Dalle case degli storici dell'arte ai musei. Appunti sulla fortuna collezionistica dei "pittori della realtà"*, in *La raccolta Mario Scaglia. Dipinti e sculture, medaglie e placchette da Pisanello a Ceruti*, catalogo della mostra a cura di A. Di Lorenzo e F. Frangi (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 30 ottobre 2007-30 marzo 2008), Milano 2007, pp. 47-55.

FRANGI 2019

F. Frangi, *Edoardo Arslan e il Seicento lombardo*, in *Wart Arslan e lo studio della storia dell'arte tra metodo e ricerca*, a cura di M. Visioli, Milano 2019, pp. 171-176.

FRANGI, MORANDOTTI 2019

F. Frangi, A. Morandotti, *Milano e Genova pittrici. Mostre e studi nel Novecento*, in *Fortuna del barocco in Italia*, a cura di M. Di Macco, G. Dardanella, Genova 2019, pp. 139-175 («Quaderni di ricerca» 2).

FRANKFURTER 1942

A.M. Frankfurter, *Baroque Reading on the Barometer of Today's Taste*, «The Art News», February 01-14, 1942, pp. 23 e 30.

FREDERICKSEN, ZERI 1972

B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collection*, Cambridge 1972.

Freeman's 2015

European art & old masters, auction sale 2015, January 29th, 2015, Freeman's, Philadelphia 2015.

FURLAN 1995

C. Furlan, *Profilo di Antonio Carneio, "ingegnoso e nuovo ne' partiti delle grand'istorie"*, in *Antonio Carneio nella pittura veneziana del Seicento*, catalogo della mostra a cura di G. Bergamini, C. Furlan (Portogruaro, Palazzo Vescovile, 6 maggio-6 agosto 1995), Milano 1995, pp. 31-60.

GALASSI 2001

M.C. Galassi, *Nascita e sviluppo del collezionismo borghese: i Luxoro*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi in onore di Angelo Costa (1901-1976)*, a cura di A. Orlando, Torino 2001, pp. 59-70.

Galerie Fischer 1926

Alte Gemälde aus verschiedenen sammlungen und nachlässen. Auktion in der galerie Theodor Fischer, Luzern, Deinstag 27 Juli 1926.

Galerie Fischer 1932

Grosse Auktion. Inventar des schlosses Mauensee alter berner und luganeser patrizierbesitz und diverse provenienz. Auktion in Zürich, 26, 27 und 28 Mai 1932.

Galerie Fischer 1942

Nachlass eines Luzern Sammlers aus solothurner privatbesitz; porzellan-sammlung M.-L. Bachofen -Burckhardt, Basel; Gemälde alter und neuer meister. Auktion in Luzern, Galerie Fischer, von Donnerstag 19 bis Samstag 21 März 1942.

Galerie Helbing 1914a

Ölgemälde alter meister aus dem besitze des Herrn Professor Dr. W. Suida, Graz; Sowie aus anderem besitz. Auktion in München in der Galerie Helbing, Montag, den 18 Mai 1914.

Galerie Helbing 1914b

Katalog von Kupferstichen, Radierungen, Schwarzkunstblättern, Holzschnitten, Farbstichen, Lithographien sowie Handzeichnungen alter Meister, aus dem Besitze der Frau Gräfin Quadt-Isny †, Tegernsee; des Herr Baron S. von Reuss, Garmisch; des Herrn Professor Dr. W. Suida, Graz, Auktion in München in der Galerie Helbing, Montag, den 8 Juni 1914.

GARZAROLLI-THURNLACK 1960

K. Garzarolli-Thurnlack, *Wilhelm Suida*, «Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege», 14, 1960, p. 87.

GAUDIERI 2020

E. Gaudieri, *Alois Riegl and his lecture notes: a reconsideration of his concept of "Baroque"*, «Journal of art historiography», 22, 2020, pp. 1-18.

GAVAZZA 1990

E. Gavazza, *Per una storia della fortuna critica*, in *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 9-18.

GEIGER 1923

B. Geiger, *Alessandro Magnasco*, Wien 1923.

GEIGER 1941

B. Geiger, *Antonio Carneio*, Venezia 1941.

Gems of Baroque 1942

Gems of Baroque Painting, exhibition catalogue edited by W. Suida (New York, Schaeffer Galleries, January 27th-February 28th, 1942), New York 1942.

Genoese masters 1962

Genoese masters. Cambiaso to Magnasco 1550-1750, exhibition catalogue edited by R. Manning, B. Suida (Dayton, Dayton Art Institute, October 19th-December 2nd, 1962; Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, January 5th-February 17th, 1963; Hartford, Wadsworth Atheneum, March 19th-May 5th, 1963), Dayton 1962.

GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960

A. Ghidiglia Quintavalle, *Ricordo di Suida*, «Aurea Parma», 44, 1960, pp. 34-35.

GILBERT 2002

C. Gilbert, *Lionello Venturi e l'America*, «Storia dell'arte», 101, 2002, pp. 11-14.

GLEASON 1998

J. Gleason, *Library acquires 15.000-volume Renaissance and Baroque collection*, «Emory Report», vol. 50, n. 19, February 2, 1998.

GNUDI 1935

C. Gnudi, *Sebastiano Mazzoni e le origini del Crespi*, «Bologna. Rivista mensile del comune», gennaio 1935, pp. 18-36.

GREGORI 2001

M. Gregori, *La pittura genovese del Seicento in casa ed extra-moenia*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi in onore di Angelo Costa (1901-1976)*, a cura di A. Orlando, Torino 2001, pp. 9-16.

GROSSO 1910

O. Grosso, *I disegni di Palazzo Bianco*, Milano 1910.

GROSSO 1922-1923

O. Grosso, *A.M. Vassallo e la pittura d'animali nei primi del '600 a Genova*, «Dedalo», 2, 1922-1923, pp. 502-522.

HENRY 1942

Stuart C. Henry, *Baroque Painters Brought New Theories to Static Classicists*, June 13th, 1942.

HOENIGSWALD 2006

A. Hoenigswald, *Stephen Pichetto, conservator of the Kress Collection, 1927-1949*, in *Studying and conserving paintings: occasional papers on the Samuel H. Kress collection*, London 2006, pp. 30-41.

HOPP, STEINKE 2016

M. Hopp, M. Steinke, "Galerie Helbing" – *Auktionen für die Welt. Eine Ausstellung anlässlich der Schenkung von annotierten Katalogen des Auktionshauses Hugo Helbing an das Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München*, «Provenienz und Forschung», 1, 2016, pp. 54-61.

HUBERT 1997

H. Hubert, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897-1997)*, Firenze 1997.

Il Guercino 1991

Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino, 1591-1666, catalogo della mostra a cura di D. Mahon (Bologna, Museo Civico Archeologico; Cento, Pinacoteca Civica e Chiesa del Rosario, 6 settembre-10 novembre 1991), Bologna 1991.

Italienische Barockmalerei 1937

Italienische Barockmalerei, ausstellungskatalog herausgegeben von L. Baldass, W. Suida, H. Voss, D. Delogu (Wien, Galerie Sanct Lucas, 14 Maj-15 Juni 1937), Wien 1937.

Italian Baroque Painting 1940

Exhibition of Italian Baroque Painting of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, exhibition catalogue (Poughkeepsie [New York] Vassar College Art Gallery), Poughkeepsie 1940.

Italian Baroque Painting 1941

Exhibition of Italian Baroque Painting, exhibition catalogue edited by T.C. Howe (San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, May 16th-June 15th, 1941), San Francisco 1941.

Italian Painting 1930

Exhibition of Italian Painting of the Sei- and Settecento, exhibition catalogue (Hartford, Wadsworth Atheneum, January 22nd-February 5th, 1930), San Francisco 1930.

Italian Paintings 1996

Italian paintings of the Seventeenth and Eighteenth centuries. The collections of the National Gallery of Art. Systematic catalogue, edited by D. De Grazia, New York 1996.

Italienische Malerei 1927

Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, ausstellungskatalog herausgegeben von H. Voss (Berlin, Antiquitätenhaus Wertheim, Maj-Juni 1927), Berlin 1927.

Italienische Malerei 1935

Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine Auswahl von Bildern aus der von der Stadt Wiesbaden und dem Nassauischen Kunstverein veranstalteten Ausstellung, ausstellungskatalog herausgegeben von H. Voss, (Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum, Maj und June 1935), Wiesbaden 1935.

IVANOFF 1944

N. Ivanoff, *Il grottesco nella pittura veneziana del Seicento: Pietro il Vecchia*, «Emporium», XCIX, 592-593-594, 1944, pp. 85-94.

KENNEDY 2017

I. Kennedy, *The Bob Jones University Collection of Italian Baroque Paintings*, in *Buying Baroque. Italian Seventeenth-Century Paintings come to America*, edited by E.P. Bowron, Pennsylvania 2017, pp. 104-115.

KNOX 2010

G. Knox, *Tiepolo among the Titans. American collecting of Venetian eighteenth-century history painting*, in *La Serenissima: eighteenth-century Venetian art from North American collections* (ex. catalogue, Oklahoma City, Oklahoma City Museum of Art, September 9th, 2010-January 2nd, 2011), Oklahoma City 2010, pp. 14-31.

Kress Collection 1945

Paintings and Sculpture from the Kress Collection, Washington 1945.

Kress Collection 1951

Paintings and Sculpture from the Kress Collection. Acquired by the Samuel H. Kress Foundation, 1945-1951, Washington 1951.

KUTSCHERA-WOBORSKY 1919

O. von Kutschera-Woborsky, *Udine im achtzehnten Jahrhundert*, «Zeitschrift für bildende Kunst», 30, 1919, pp. 94-97.

L'origine della natura morta 2016

L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford, catalogo della mostra a cura di A. Coliva e D. Dotti (Roma, Galleria Borghese, 16 novembre 2016-19 febbraio 2017), Milano 2016.

LEMOINE 2007

A. Lemoine, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca. 1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007.

LEONARDI 2016

A. Leonardi, *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso (1908-1948)*, Firenze 2016.

LEONARDI 2022

A. Leonardi, *Firenze 1911-1922. La pittura italiana del Sei e Settecento in mostra*, Firenze 2022.

Lepke's Kuns-Auctions-Haus 1928

Katalog von Gemälden alter meister. Sammlung Gräfin Lodron; Sammlung Dr. N. Adalbert, Wien und anderer Privatbesitz. Versteigerung: 7. Februar 1928, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin 1928.

Lepke's Kuns-Auctions-Haus 1929

Galerie eines Altösterreichischen sammlers. Gemälde des XV-XVIII Jahrhunderts fünf gemälde aus Hamburger Privatbesitz. Versteigerung: 30. April 1929, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin 1929.

Lettere a Guido Cagnola 2012

Lettere a Guido Cagnola dal 1892 al 1954, a cura di S. Bruzzese, W. Rotelli, Brescia 2012.

LONGHI 1916

R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia* [1916], in *Scritti giovanili 1912-1922*, I, Firenze 1961, pp. 219-283.

LONGHI 1924

R. Longhi, *Per il quadro di Giovanni Serodine a Vienna*, «Belvedere», II, 1924, p. 37.

LONGHI 1927

R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* [1927], in *Saggi e ricerche. 1925-1928*, I, Firenze 1967, pp. 189-219.

LONGHI 1938

R. Longhi, *Monsù Bernardo* [1938], in *Studi e ricerche sul Sei e Settecento. 1929-1970*, Firenze 1991, pp. 103-114.

LONGHI 1950

R. Longhi, *Un momento importante nella storia della «natura morta»* [1950], in *Studi caravaggeschi. Tomo II. 1935-1969*, Firenze 2000, pp. 13-17.

LONGHI 1954

R. Longhi, *Giovanni Serodine* [1954], in *Studi caravaggeschi. Tomo II. 1935-1969*, Firenze 2000, pp. 131-173.

LONGHI 1959a

R. Longhi, *Note in margine al catalogo della Mostra Sei-Settecentesca del 1922*, in *Scritti giovanili. 1912-1921*, I, Firenze 1961, pp. 493-512.

LONGHI 1959b

R. Longhi, In memoriam: *Guglielmo Suida* [1959], in *Critica d'arte e buon governo. 1938-1969*, Firenze 1985, p. 261.

LONGHI 1966

R. Longhi, *Hermann Voss e la pittura italiana*, «Paragone. Arte», XVII, 201, 1966, pp. 3-12.

LONGHI 1979

R. Longhi, *Genova pittrice*, «Paragone. Arte», XXX, 349, 1979, pp. 4-25.

Luca Cambiaso 1927

Mostra centenaria di Luca Cambiaso, catalogo della mostra (Genova, Teatro Carlo Felice, dicembre 1927), Genova 1927.

Luca Cambiaso 1956

Luca Cambiaso e la sua fortuna, catalogo della mostra a cura di C. Marcenaro (Genova, Palazzo dell'Accademia, giugno-ottobre 1956), Genova 1956.

MALAGUZZI VALERI 1902

F. Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano 1902.

MALNI PASCOLETTI 1991

M. Malni Pascoletti, "Una delle gallerie private più interessanti del mondo intero". *Note su Italice Brass collezionista d'arte*, in *Italice Brass*, catalogo della mostra a cura di M. Masau Dan (Gorizia, Civico Museo del Castello, 6 luglio 1991-22 settembre 1991), Milano 1991, pp. 43-52.

Manifestazioni parmensi 1936

Manifestazioni parmensi nel IV centenario della morte del Correggio, 21 aprile-28 ottobre XIII, Parma 1936.

MANZITTI 2001

C. Manzitti, *Le mostre di pittura genovese e il collezionismo privato*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi in onore di Angelo Costa (1901-1976)*, a cura di A. Orlando, Torino 2001, pp. 257-265.

MANZITTI 2007

C. Manzitti, *Luca Saltarello: un percorso artistico tra naturalismo e barocco*, «Paragone. Arte», 57, 2006, pp. 21-29.

MANZITTI 2008

C. Manzitti, *Valerio Castello*, Torino 2008.

MANZITTI 2013

C. Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Torino 2013.

MARENGO, ORLANDO 2019

A. Marengo, A. Orlando, *Una nuova identità per Bernardo Strozzi nato Pizzorno e divenuto Fra Antonio. I suoi anni "genovesi" (1582-1633)*, in *Bernardo Strozzi (1582-1644). La conquista del colore*, catalogo della mostra a cura di A. Orlando, D. Sanguineti (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019-12 gennaio 2020), Genova 2019, pp. 19-43.

MARTINI 1959

A. Martini, *La pittura del Seicento a Venezia*, «Arte figurativa antica e moderna», 7, 1959, pp. 62-65.

MATHER 1943

F.J. Mather, Jr., *Domenico Fetti: the parable of the mote and the beam*, «Record of the Museum of Historic Art, Princeton University», II, 1 (spring 1943), pp. 2-3.

MAZAROFF 2010

S. Mazaroff, *Henry Walters and Bernard Berenson: collector and connoisseur*, Baltimore 2010.

MAZZOCCA 1975

F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, V, 1975, pp. 837-901.

MCCOMB 1934

A.K. McComb, *The Baroque Painters of Italy. An Introductory historical survey*, Cambridge 1934.

MELZI D'ERIL 1973

G. Melzi D'Eril, *La Galleria Melzi e il collezionismo milanese del tardo Settecento*, Milano 1973.

MODESTINI 2006

D.D. Modestini, *Mario Modestini, Conservator of the Kress Collection, 1949-1961*, in *Studying and conserving paintings: occasional papers on the Samuel H. Kress collection*, London 2006, pp. 42-62.

MORANDOTTI 2008

A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008.

MORASSI 1959-1960

A. Morassi, *Considerazioni sulla mostra della pittura veneta del Seicento*, «Arte veneta», 13-14, 1959-1960, pp. 269-277.

MORTARI 1955

L. Mortari, *Su Bernardo Strozzi*, «Bollettino d'arte», IV, 1955, pp. 311-333.

Mostra d'arte ticinese 1938

Mostra d'arte ticinese del Sei e Settecento nel castello di Locarno, catalogo della mostra (Locarno, Castello di Locarno, maggio-ottobre 1938), Locarno 1938.

Mostra del Bazzeani 1950

Mostra del Bazzeani, catalogo della mostra a cura di N. Ivanoff (Mantova, Casa del Mantegna, 10 giugno-15 ottobre 1950), Bergamo 1950.

Mostra Seicento e Settecento 1922

Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento in Palazzo Pitti, catalogo della mostra a cura di N. Tarchiani (Firenze, Palazzo Pitti, 20 aprile-6 novembre 1922), prima edizione, Milano-Roma 1922.

Mostra Seicento e Settecento 1924

La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti, catalogo della mostra a cura di U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, Milano-Roma 1924.

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 *Mostre a Firenze 1911-1942. Nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, a cura di C. Giometti, Pisa 2019, pp. 41-56.

MUCHALL-VIEBROOK 1926

T. Muchall-Viebrook, *Flemish Drawings of the Seventeenth Century*, London 1926.

NATALE 2018

V. Natale, *Meytens a Torino: i rapporti con l'Italia di un ritrattista svedese*, «Nuovi studi», 23, 2017, pp. 143-156.

NEGRO 2007

A. Negro, *La collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma 2007.

NEWCOME-SCHLEIER 1996

M. Newcome-Schleier, *Drawings and paintings by Domenico Fiasella*, «Paragone. Arte», 46, 1996, pp. 41-63.

Nicolas Régnier 2017

Nicolas Régnier. L'homme libre, édition du catalogue suivi éditorial A. Moline (Nantes, Musée d'arts de Nantes, 1 dicembre 2017-11 marzo 2018), Nantes 2017.

NICOLSON 1959

B. Nicolson, *Seicento Painting in Venice*, «The Burlington Magazine», CI, 676-677, 1959, pp. 286-288.

NICOLSON 1990

B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, 3 voll., Torino 1990.

NUGENT 1925

M. Nugent, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e del '700. Note e impressioni*, 2 voll., San Casciano 1925.

Old Masters 2009

Museo Thyssen-Bornemisza. *Old Masters*, catalogo generale a cura di M. Borobia Guerrero, Madrid 2009.

Origine delle grandi mostre in Italia 2017

All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda, a cura di M. Toffanello, Mantova 2017.

Österreichischer Kunstverein 1911

Gemälde Alter Meister des 16. Bis 19 Jahrhunderts. Ausstellung: am 1.,2.,3. Und 4. April 1911; Versteigerung: Mittwoch, den 5. April 1911, Österreichischer Kunstvereines, 1911.

ORLANDO 1999

A. Orlando, *Anton Maria Vassallo*, Genova 1999.

ORLANDO 2016

A. Orlando, *Artemisia a Genova (e il ruolo di Domenico Fiasella tra Roma e Genova)*, in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma, 30 novembre 2016-7 maggio 2017), a cura di F. Baldassarri, J. Mann, N. Spinosa, Milano 2016, pp. 47-53.

OTTANI CAVINA 2017

A. Ottani Cavina, «Saraceni, Carlo», voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020, XC, 2017, pp. 559-564.

PALLUCCHINI 1936a

R. Pallucchini, *Il disegno del Piazzetta per il S. Giovanni Battista della Pinacoteca del Seminario di Rovigo*, «Rivista d'arte», 18, 1936, pp. 282-285.

PALLUCCHINI 1936b

R. Pallucchini, *Opere inedite di Giambattista Piazzetta*, «L'arte», III, 7, 1936, pp. 187-205.

PALLUCCHINI 1960

R. Pallucchini, *William E. Suida: in memoriam*, «Arte veneta», 13/14, 1959/60, 1960, pp. 245-246.

PANOFSKY [1996] 2011

E. Panofsky, *Che cos'è il Barocco?*, in Id., *Tre saggi sullo stile: il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, Milano [1996] 2011, pp. 11-68.

PANZERI 1996

M. Panzeri, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo*, «Bollettino d'arte», 98, 1996, pp. 95-113.

PAPINI 1923-1924

R. Papini, *Di Giovanni Serodine, pittore*, «Dedalo», IV, 1923-1924, pp. 121-128.

PAPINI 1938

R. Papini, *Di Giovanni Serodine pittore*, «Rivista storica ticinese», 1, 1938, pp. 121-123.

PERRY 1994

M. Perry, *The Kress Collection*, in *A Gift to America. Masterpieces of European Painting from the Samuel H. Kress Collection*, ex. catalogue curated by C. Ishikawa, L.F. Orr, G.T.M. Shackelford, New York 1994, pp. 12-40.

PIERGUIDI 2019

S. Pierguidi, *Francesco Albani teorico e Vincenzo Giustiniani committente: i quadri sopraporta a «figure intiegre»*, «Storia dell'arte», nuova serie 2, 150, 2019, pp. 89-99.

PILO 1961

G.M. Pilo, *Carpioni*, Venezia 1961.

Pinacoteca Ambrosiana 2006

Pinacoteca Ambrosiana. Tomo secondo, Milano 2006.

Pinacoteca Brera 1908

Catalogo della R. Pinacoteca di Brera, a cura di F. Malaguzzi Valeri, Bergamo 1908.

Pinacoteca Brera 1990

Pinacoteca di Brera. Scuola veneta, Milano 1990.

Pinacoteca Rovigo 2001

La Pinacoteca del Seminario Vescovile di Rovigo, a cura di A. Romagnolo, P.L. Fantelli, Rovigo 2001.

Pittori genovesi 1938

Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento, catalogo della mostra a cura di O. Grosso (Genova, Palazzo Reale, giugno-agosto 1938), Milano 1938.

Pittori realtà 1953

I pittori della realtà in Lombardia, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-luglio 1953), Milano 1953.

Pittura Seicento 1959

La pittura del Seicento a Venezia, catalogo della mostra a cura di P. Zampetti (Venezia, Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 27 giugno-25 ottobre 1959), Venezia 1959.

POPP 1902

Hermann Popp, *Giovanni Battista Tiepolo*, «Monatsschrift über Kunstwissenschaft und Kunsthandel», 2, 1902, pp. 363-366.

PRIARIONE 2011

M. Priarone, *Andrea Ansaldo 1584-1638*, Genova 2011.

PRIARIONE 2019

M. Priarone, *I disegni di Bernardo Strozzi: fortuna critica e problemi aperti*, in *Bernardo Strozzi 1582-1844 e la conquista del colore*, catalogo della mostra a cura di A. Orlando, D. Sanguineti (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019-12 gennaio 2020), Genova 2019, pp. 361-371.

PROVO 2017

A. Provo, *Surrogates and intermediaries: the informational role of photographs in the art market*, in *Dealing art on both sides of the Atlantic, 1860-1940*, edited by L. Catterson, Leiden-Boston 2017, pp. 269-288.

PUPPI 2018

L. Puppi, *Un tassello di Wilhelm Suida per il catalogo di Tiziano e per l'iconografia di Andrea Doria*, «Arte documento», 34, 2018, pp. 90-95.

RICCOBONI 1922

A. Riccoboni, *Antonio Zanchi, pittore veneto (1631-1722) nel secondo centenario della morte*, Roma 1922.

RINALDI 2014

S. Rinaldi, *Memorie al magnetofono. Mauro Pellicoli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014.

ROOSES 1903

M. Rooses, *De teekeningen der Vlaamsche meesters*, «Onze kunst. Geillustreerd maandblad voor beeldende en decoratieve kunsten», II, 1903, pp. 44-50.

ROSSI 2014

M. Rossi, *Malaguzzi Valeri e i pittori lombardi del Quattrocento*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno di studi a cura di A. Rovetta, G.C. Sciolla (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), Segrate (MI) 2014, pp. 127-134.

Rubens. The drawings 2005

Peter Paul Rubens. The drawings, ex. catalogue by A.M. Logan in collaboration with M.C. Plomp (New York, Metropolitan Museum of Art, January 15th-March 3rd 2005), London 2005.

RUGGERI 1966

U. Ruggeri, *Enea Salmeggia detto Talpino. Rassegna e studio dell'opera pittorica e grafica*, Bergamo 1966 («Monumenta Bergomensia», 16).

RUGGERI 1978

U. Ruggeri, *Enea Salmeggia*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, a cura di P. Zampetti, G.A. Dell'Acqua, Bergamo 1978, pp. 245-385.

RUSCIO 2005

R. Ruscio, *Lettere a Wart. Il fondo Arslan. Studi e percorsi di uno storico dell'arte*, Spoleto 2005.

SAFARIK 1990

E.A. Safarik, *Fetti*, Milano 1990.

Sammlung Burchard 1928

Die Sammlung des Herrn Dr. Otto Burchard, Berlin, auktionenleitung: Paul Cassirer und Hugo Helbing, Dienstag, den 22. Mai 1928, Berlin 1928.

SANGUINETI 2014

D. Sanguineti, "*Delizie di 'natura dipinta o naturalizzata pittura'*": il contributo di Lucia Lopresti alla "*Genova pittrice*" di Roberto Longhi, «Paragone», 65, 2014, pp. 9-52.

SCIOLLA 2003

G.C. Sciolla, "*La pittura trionfante*". *Genova nell'età barocca e i sentieri della storiografia*, «Studi di storia delle arti», numero speciale in onore di Ezia Gavazza, 2003, pp. 21-30.

SESTIERI 2004

G. Sestieri, *Michele Rocca e la pittura rococò a Roma*, Roma 2004.

Settecento italiano 1929

Il Settecento italiano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo delle Biennali ai Giardini Pubblici, 18 luglio-10 ottobre 1929), Venezia 1929.

SHAPLEY 1973

F. Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian schools: XVI-XVIII century*, London 1973 («Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection», IV).

SIPLE 1929

E.S. Siple, *Italian Baroque Painting*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», LV, 317, 1929, pp. 104-106.

SPERBER 2022

R. Sperber, *Dr. Clowes and the science of art*, in *Masterpieces from the Clowes Collection: Paintings*, edited by J. Dylan Remeš, A. Schlagenhauff, Indianapolis 2022. <https://paintings.theclowescollection.org/dr-clowes-and-the-science-of-art/>

SPINOSA 2003

N. Spinosa, *Gaspare Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, Napoli 2003.

STEFANI MANTOVANELLI 1990

M. Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 17, 1990, pp. 41-105.

STEFANI MANTOVANELLI 2011

M. Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti: il principe dei tenebrosi*, Soncino 2011.

STERN 1927

J. Stern, *Maecenas*, Berlin 1927.

STOPPA 2021

J. Stoppa, *Come catturare la vita silente*, in *Fede Galizia mirabile pittoressa*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa (Trento, Castello del Buonconsiglio, 3 luglio-24 ottobre 2021), Trento 2021, pp. 296-301.

SUIDA 1900

W. Suida, *Die Genredarstellungen Albrecht Dürers*. Inauguraldissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde einer hohen philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg, Strassburg 1900.

SUIDA 1902a

W. Suida, *Ein verloren geglaubtes Werk Bramantinos*, «Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel», 2, 1902, pp. 94-96.

SUIDA 1902b

W. Suida, *Beiträge zur Kenntnis von Bramantes bildnerischer Thätigkeit, I*, «Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel», 2, 1902, pp. 197-199.

SUIDA 1902c

W. Suida, *Beiträge zur Kenntnis von Bramantes bildnerischer Thätigkeit, II*, «Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel», 2, 1902, pp. 351-354.

SUIDA 1902d

W. Suida, *Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 25, 1902, pp. 331-347.

SUIDA 1905

W. Suida, *Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi genannt Bramantino*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 25, 1905, pp. 1-72.

SUIDA [1906] 2018

W. Suida, *Genua*, traduzione e commento a cura di A.R. Wiedemann, Roma 2018.

SUIDA 1907a

W. Suida, «Ansaldo, Andrea», voce in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, II, 1907, pp. 536-537.

SUIDA 1907b

W. Suida, *Alcuni quadri italiani primitivi nella Galleria Nazionale di Budapest*, «L'arte», 10, 1907, pp. 178-183.

SUIDA 1911

W. Suida, *Österreichische Kunstschatze*, Vienna 1911.

SUIDA 1922

W. Suida, *Ein Bild des Domenico Fiasella in Wien*, «Belvedere», fasc. II, 1922, pp. 78-80.

SUIDA 1923

W. Suida, *Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz*, Wien 1923.

SUIDA 1924a

W. Suida, *Unbekannte Werke des Antonio Carneio. Mit vier Abbildungen*, «Belvedere», fasc. I, 1924, pp. 47-50.

SUIDA 1924b

W. Suida, *Hans Adam Weissenkircher*, «Belvedere», fasc. I, 1924, pp. 66-85.

SUIDA 1927a

W. Suida, *A Tondo from the School of Raphael*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», LI, 1927, pp. 86-91.

SUIDA 1927b

W. Suida, *Rivendicazioni a Tiziano*, «Vita artistica», 11-12, 1927, pp. 206-215.

SUIDA 1928a

W. Suida, *Zwei Bilder des Paolo Veronese*, «Pantheon», 1, 1928, pp. 124-128.

SUIDA 1928b

W. Suida, *Einige Gemälde aus der Sammlung Eugenio Sardi in Mailand*, «Belvedere», fasc. II, 1928, pp. 12-14.

SUIDA 1930a

W. Suida, *Die Werke des Cav. Giuseppe Petrini von Carona*, «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde», 32, fasc. IV, 1930, pp. 269-283.

SUIDA 1930b

W. Suida, *Spanische Gemälde der Sammlung Contini Bonacossi*, «Belvedere», fasc. II, 1930, pp. 142-145.

SUIDA 1931a

W. Suida, *Alcune opere sconosciute di Tiziano*, «Dedalo», 4, 1931, pp. 894-991.

SUIDA 1931b

W. Suida, *Tiziano: 304 tavole in fototipia*, Roma 1931.

SUIDA 1931c

W. Suida, *Venturi, Lionello: Pitture Italiane in America*, «Belvedere», fasc. II, 1931, pp. 190-193.

SUIDA 1932

W. Suida, *Rezension von: Offner, Richard: A critical and historical corpus of Florentine painting*, «Belvedere», fasc. II, 1932, pp. 126-129.

SUIDA 1934

W. Suida, *Ein Bild des Antonio Carneio*, «Belvedere», 1934, p. 47.

SUIDA 1935

W. Suida, *Correggio e Tiziano: rapporti personali e artistici*, Parma 1935.

SUIDA 1936a

W. Suida, «Scorza, Sinibaldo», voce in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXX, 1936, pp. 536-537.

SUIDA 1936b

W. Suida, «Serodine, Giovanni», voce in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, I-XXXVII, Leipzig 1907-1950, XXX, 1936, p. 517.

SUIDA 1936c

W. Suida, *Tizian, die beiden Campagnola und Ugo da Carpi*, «Critica d'arte», 1, 1936, pp. 285-288.

SUIDA 1937

W. Suida, *Über die genuesische und neapolitanische Bilder der Ausstellung*, in *Italienische Barockmalerei*, ausstellungskatalog herausgegeben von L. Baldass, W. Suida, H. Voss, D. Delogu (Wien, Galerie Sanct Lucas, 14 Maj-15 Juni 1937), Wien 1937, pp. 9-11.

SUIDA 1938a

W. Suida, *Due opera ignote di Giovanni Serodine*, «Rivista storica ticinese», 1 dicembre 1938, 6, 1938, p. 129.

SUIDA 1938b

W. Suida, «Terzio, Francesco», voce in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXII, 1938, pp. 546-548.

SUIDA 1940

W. Suida, *Die Sammlung Kress*, «Pantheon», 26, 1940, pp. 273-283.

SUIDA 1942

W. Suida, *Preface*, in *Gems of Baroque Painting*, exhibition catalogue edited by W. Suida (New York, Schaeffer Galleries, January 27th-February 28th, 1942), New York 1942, pp. n.n.

SUIDA 1946

W. Suida, *The Adoration of Shepherds by Bernardo Strozzi*, «The Journal of the Walters Art Gallery», 9, 1946, pp. 102-105.

SUIDA 1947

W. Suida, *Portrait of Giovanna d'Austria by Angelo Bronzino (1503-1572)*, «Schaeffer Galleries Bulletin», 3, december 1947, pp. n.n.

SUIDA 1949

W. Suida, *A Catalogue of Paintings in The John & Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota 1949.

SUIDA 1950

W. Suida, *Catalogue. Samuel H. Kress Collection*, «Philadelphia Museum of Art bulletin», 46, 1950, pp. 5-23.

SUIDA 1951

W. Suida, *Some Bolognese trecento paintings in America*, «Critica d'arte», 1, 1951, pp. 52-58.

SUIDA 1953a

W. Suida, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953.

SUIDA 1953b

W. Suida, *Miscellanea tizianesca (I)*, «Arte veneta», 6, 1953, pp. 27-41.

SUIDA 1954

W. Suida, *Italian Baroque Paintings in American Collections*, «The Art Quarterly», 17, 1954, pp. 99-106.

SUIDA 1957

W. Suida, *Miscellanea tizianesca (II)*, «Arte veneta», 10, 1957, pp. 71-81.

SUIDA 1958

W. Suida, *A drawing by John Liss*, «The Art Quarterly», 21, 1958, pp. 397-398.

SUIDA 1960a

W. Suida, *Miscellanea tizianesca (IV)*, «Arte veneta», 13/14, 1960, pp. 62-67.

SUIDA 1960b

W. Suida, *Kunst und Geschichte. Versuch einer Feststellung der Stileinheiten in der Kunsttätigkeit Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Köln 1906.

SUIDA MANNING 1956

B. Suida Manning, *Paintings from the collection of Walters P. Chrysler, Jr.*, Portland 1956.

SUIDA MANNING, SUIDA 1958

B. Suida Manning, W. Suida, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Milano 1958.

Superbarocco 2022

Superbarocco. Arte a Genova da Rubens a Magnasco, catalogo della mostra a cura di J. Bober, P. Boccardo, F. Boggero (Roma, Scuderie del Quirinale, 26 marzo-3 luglio 2022), Milano 2022.

TERRAROLI 2019

V. Terraroli, *L'invenzione del "barocchetto lombardo"*, in *Wart Arslan e lo studio della storia dell'arte tra metodo e ricerca*, a cura di M. Visioli, Milano 2019, pp. 247-254.

TERZAGHI 2010

M.C. Terzaghi, *Per il caravaggismo a Genova e in Liguria: arrivi e partenze tra Roma e Napoli*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, Milano 2010, pp. 109-125.

THEILER 2016

E. Theiler, *Valentin de Boulogne's portraits of Raffaello Menicucci: the buffoon count of Monte San Savino*, «Studiolo», 13, 2016, pp. 130-145.

Three Baroque Masters 1944

Three Baroque Masters. Strozzi, Crespi, Piazzetta, exhibition catalogue by H. Tietze (Baltimore, The Baltimore Museum of Art, April 28th-June 4th, 1944), Baltimore 1944.

TOGNOLI 1976

L. Tognoli, *G. F. Cipper, il Todeschini e la pittura di genere*, Bergamo 1976.

TOMORY 1976

P.A. Tomory, *John and Mable Ringling Museum of Art. Catalogue of the Italian paintings before 1800*, Sarasota 1976.

TOVAGLIERI 2023

T. Tovaglieri, *I Contini Bonacossi e l'arte barocca*, Torino 2023.

Valentin de Boulogne 2016

Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio, ex. catalogue curated by A. Lemoine, K. Christiansen (New York, Metropolitan Museum of Art, October 7th, 2016-16th January, 2017), New York 2016.

VAN MARLE 1938

R. van Marle, *Gemme d'arte antica italiana*, Milano 1938

Venetian Painting 1938

Exhibition of Venetian Painting from the Fifteenth Century through the Eighteenth Century, exhibition catalogue by W. Heil and T. Carr Howe Jr. (San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, June 25th to July 24th, 1938), San Francisco 1938.

Venetian Painting 1940

Four Centuries of Venetian Painting, exhibition catalogue by H. Tietze (Toledo, The Toledo Museum of Art, March 1940), Toledo 1940.

VENTURI 1928

A. Venturi, *Il più antico ritratto del Correggio*, «L'arte», 31, 1928, pp. 245-246.

VENTURI 1931

L. Venturi, *Pitture italiane in America*, II voll., Milano 1931.

VENTURI 1945

L. Venturi, *The Rabinowitz Collection*, New York 1945.

VICREDI 1938

L. Vicredi, [A. Crivelli], *Giovanni Serodine pittore d'Ascona*, «Rivista storica ticinese», 1, 1938, pp. 124-128.

VILLATA 2015

E. Villata, «Petrini, Giuseppe Antonio», voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020, LXXXII, 2015, p. 713.

VOSS 1931/1932

H. Voss, *Spätitalienische Gemälde in der Sammlung Dr. Fritz Haussmann in Berlin*, «Zeitschrift für bildend Kunst», 1931/1932, pp. 161-168.

VOSS 1932

H. Voss, «Petrini Giuseppe Antonio», voce in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXVI, 1932, p. 500.

Voss 1936

H. Voss, *L'affresco di Castello Valsolda e altre opere inedite di Paolo Pagani*, Como 1936.

WANGENSTEEN 2022

K.M. Wangenstein, *Building the Clowes Collection*, in *Masterpieces from the Clowes Collection: Paintings*, edited by J. Dylan Remeš, A. Schlagenhauff, Indianapolis 2022. <https://paintings.theclowescollection.org/building-the-clowes-collection/>

Washington 1941

National Gallery of Art. Preliminary Catalogue of Paintings and Sculpture, Washington 1941.

WEBER 1908

S. Weber, *Der Tessiner Maler cav. Giuseppe Petrini*, «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde», 10, fasc. III, 1908, pp. 237-250.

Weinmüller 1938

Handzeichnungen des XV. bis XIX. Jahrhunderts klassische meister der italienischen hochrenaissance und des XVIII. Jahrhunderts in Venedig, Münchener kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller, 13. und 14. Oktober 1938, München 1938.

WIEDEMANN 2003

A.R. Wiedemann, *Nota di studio: Wilhelm Suida e la sua attività come direttore delle collezioni artistiche del Johanneum di Graz*, «Studi di storia delle arti», 11, 2004-2010, pp. 159-162.

WIEDEMANN 2011

A.R. Wiedemann, *Lettere d'oltreoceano: William Suida e Genova nel dopoguerra. A proposito di alcune lettere a Mario Labò*, in *Rapporti epistolari per la storia dell'arte*. Lettere sparse, a cura di M. Migliorini, G. Savio, Roma 2011, pp. 135-144.

WIEDEMANN 2013

A.R. Wiedemann, *Wilhelm Suida*, Genua. *Traduzione ed edizione critica del manoscritto Soardi*, tesi di dottorato, tutor prof.ssa M. Migliorini, Università degli Studi di Genova, a.a. 2012-2013.

WIEDEMANN 2014

A.R. Wiedemann, *Wilhelm Suida conoscitore, collezionista e consulente*, in *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, a cura di G. Perini Folesani, A.M. Ambrosini Massari, Firenze 2014, pp. 325-338.

WIEDEMANN 2018

A.R. Wiedemann, *Wilhelm Suida (1877-1959): la formazione di un conoscitore tra Henry Tode e la scuola di Vienna*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano 2018, pp. 261-272.

WISHNEVKY 1981

R. Wishnevky, *Cipper (Cipri, Zipper), Giacomo Francesco, detto il Todeschini*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020, XXV, 1981, pp. 725-730.

WITTE 2017

A.A. Witte, *Alois Riegl – Die Entstehung der Barockkunst in Rom, 1908*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Genova 2017, pp. 22-31.

WRIGHT 2014

C. Wright, *The Schorr Collection of old masters and nineteenth-century paintings*, I, London 2014.

ZAFRAN 1994

E.M. Zafran, *A History of Italian Baroque Painting in America*, in *Botticelli to Tiepolo. Three centuries of Italian painting from Bob Jones University*, edited by R.P. Townsend, Seattle 1994, pp. 21-108.

ZAFRAN 2017a

E.M. Zafran, *The Atheneum to the Fore. Hartford and the Italian Baroque*, in *Buying Baroque. Italian Seventeenth-Century Paintings come to America*, edited by E.P. Bowron, Pennsylvania 2017, pp. 74-100.

ZAFRAN 2017b

E.M. Zafran, *Walter P. Chrysler, Jr., and His Collection of Italian Baroque Paintings*, in *Buying Baroque. Italian Seventeenth-Century Paintings come to America*, edited by E.P. Bowron, Pennsylvania 2017, pp. 116-128.

ZANINELLI 2018

F. Zaninelli, *Alessandro Contini Bonacossi, antiquario (1878-1955). The Art Market and Cultural Philanthropy in the Formation of American Museums*, phd thesis, University of Edinburgh, 2018.

ZANINELLI 2020

F. Zaninelli, *The interesting case of Alessandro Contini Bonacossi (1878-1955) and Wilhem von Bode (1845-1929)*, in *Florence, Berlin and beyond: late nineteenth-century art markets and their social networks*, edited by L. Catterson, Leiden-Boston 2020, pp. 249-305.

ZERI 1976

F. Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, II, Baltimore 1976.

Immagini



Fig. 1. Genova, Palazzo Reale, Sala della Pace, allestimento della *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento* (1938), Genova, Comune di Genova, DocSAI – Archivio Fotografico, inv. s7783



Fig. 2. Genova, Palazzo Reale, Sala delle Udienze, allestimento della *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento* (1938), Genova, Comune di Genova, DocSAI – Archivio Fotografico, inv. s7784



Fig. 3. Genova, Palazzo Reale, Sala da Ballo, allestimento della *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento* (1938), Genova, Comune di Genova, DocSAI – Archivio Fotografico, inv. s7783



Fig. 4. Genova, Palazzo Reale, Galleria degli Specchi, allestimento della *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento* (1938), Genova, Comune di Genova, DocSAI – Archivio Fotografico, inv. s7782



Fig. 5. Paolo Pagani, *Antioco e Stratonice*, Austin (Texas), Blanton Museum of Art, collezione Suida Manning



Fig. 6. Giovanni Battista Piazzetta, *San Giovanni Battista*, Austin (Texas), Blanton Museum of Art, collezione Suida Manning



Fig. 7. Giovanni Battista Piazzetta, *Ragazza con cesto di frutta*, Austin (Texas), Blanton Museum of Art, collezione Suida Manning

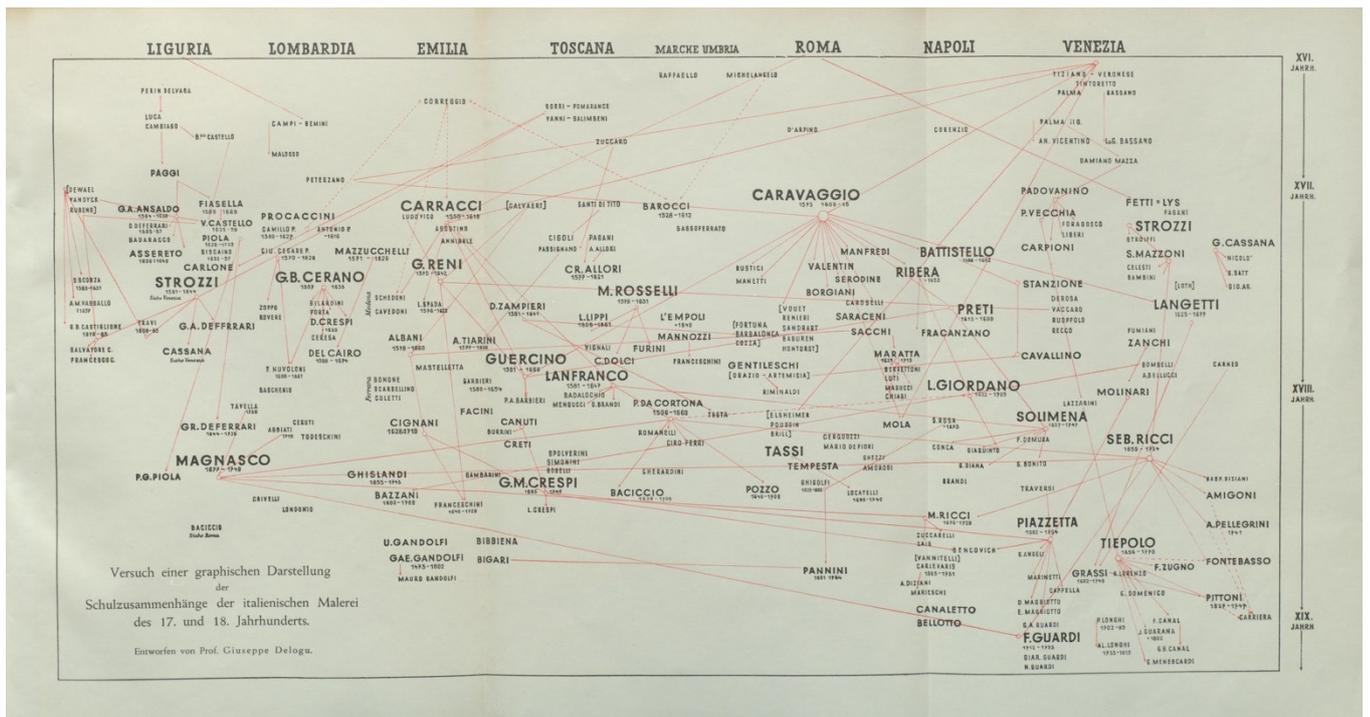


Fig. 8. Giuseppe Delogu, *Versuch einer graphischen Darstellung Schulzusammenhänge der italienischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, in *Italianische Barockmalerei*, ausstellungskatalog herausgegeben von L. Baldass, W. Suida, H. Voss, D. Delogu (Wien, Galerie Sanct Lucas, 14 Maj-15 Juni 1937), Wien 1937, p.n.n



Fig. 9. Valentin de Boulogne, *Ritratto di Raffaello Menicucci*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art. Courtesy of the Indianapolis Museum of Art at Newfields



Fig. 10. Jacopo Ceruti, *Giovane contadina che regge un'ampolla di vino*, Austin (Texas), Blanton Museum of Art, collezione Suida Manning



Fig. 11. Giuseppe Maria Crespi, *Pastorella addormentata*, Austin (Texas), Blanton Museum of Art, collezione Suida Manning



Fig. 12. Giuseppe Maria Crespi, *Le ninfe disarmano i Cupidi addormentati*, Austin (Texas), Blanton Museum of Art, collezione Suida Manning



Fig. 13. Domenico Tiepolo, *Il cantastorie*, Austin (Texas), Blanton Museum of Art, collezione Suida Manning

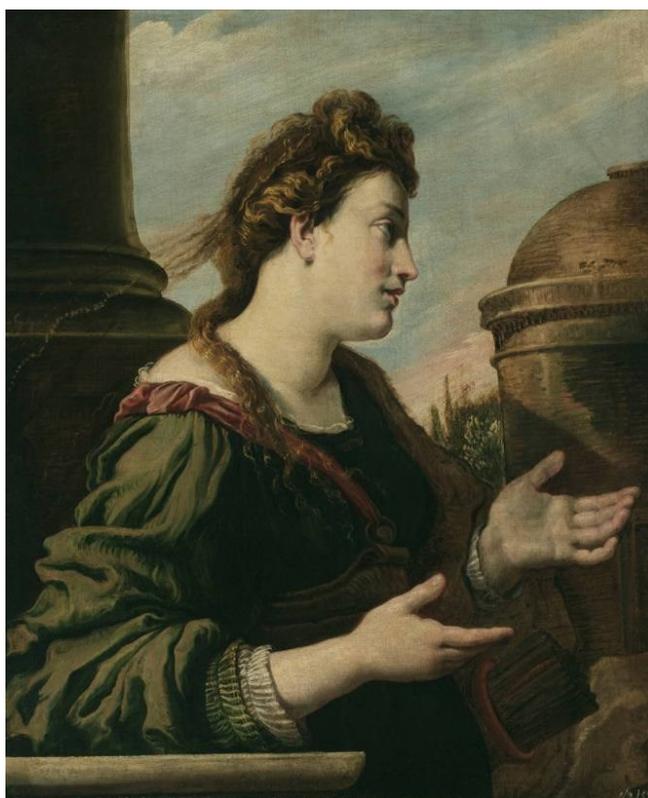


Fig. 14. Domenico Fetti, *Artemisia*, Poughkeepsie (New York), Vassar College, The Frances Lehman Loeb Art Center



Fig. 15. Giuseppe Bazzani, *Morte di Saffira*, Oberlin (Ohio), Oberlin College, Allen Memorial Art Museum



Fig. 16. Domenico Fetti, *Tobia e l'angelo*, mercato antiquario, Frick Digital Collections



Fig. 17. Domenico Fetti, *La parabola della pagliuzza e della trave*, Princeton (New Jersey), Princeton University Art Museum, Frick Digital Collections



Fig. 18. Luca Giordano, *Adorazione dei pastori*, Detroit (Michigan), Detroit Institute of Art Founders Society Purchase, General Membership Fund, 44.3



Fig. 19. Michele Rocca, *Cacciata dal Paradiso*, Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum Museum of Art, Frick Digital Collections



Fig. 20. Giuseppe Maria Crespi, *Santa Francesca Romana presenta Gesù Bambino al suo confessore*, mercato antiquario (già New York, collezione Robert Manning), Frick Digital Collections



Fig. 21. Filippo Lauri, *Lapidazione di santo Stefano*, mercato antiquario, Frick Digital Collections



Fig. 22. Gaspare Traversi, *Ragazza che ride con una coppia di anziani*, mercato antiquario, Frick Digital Collections



Fig. 23. Carlo Carlone, *Glorificazione di un eroe*, mercato antiquario, Frick Digital Collections



Fig. 24. Bartolomeo Bettera, *Natura morta con limoni*, mercato antiquario, Frick Digital Collections



Fig. 25. Salvator Rosa, *Il Tributo della moneta*, mercato antiquario, Frick Digital Collections



Fig. 26. Carlo Dolci, *Madonna della rosa*, mercato antiquario, Frick Digital Collections



Fig. 27. Domenico Zampieri detto Domenichino, *Paesaggio con san Giovanni Battista*, mercato antiquario, Frick Digital Collections



Fig. 28. Carlo Maratta, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, mercato antiquario, Frick Digital Collections



Fig. 29. Luigi Crespi, *Autoritratto*, mercato antiquario, Frick Digital Collections



Fig. 30a. Antiveduto Grammatica (?), *Donna con viola da gamba*, mercato antiquario, Frick Digital Collections
Fig. 30b. Antiveduto Grammatica (?), *Due musicisti*, Freeman's



Fig. 31. Domenico Maggiotto, *Ragazzo con bulldog*, Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum Museum of Art, Frick Digital Collections



Fig. 32. Bernardo Cavallino, *Sant'Agata*, Detroit (Michigan), Detroit Institute of Art, Gift of Mrs. Standish Backus, 45.508



Fig. 33. Pierre Legros, *Gloria di san Luigi Gonzaga* (bozzetto), Detroit (Michigan), Detroit Institute of Art, Founders Society Purchase, General Membership Fund, 42.53



Fig. 34. Salvator Rosa, *Paesaggio con Policrate*, Chicago (Illinois), Art Institute of Chicago, Wentworth Greene Field Memorial Fund



Fig. 35. Salvator Rosa, *Crocifissione di Policrate*, Chicago (Illinois), Art Institute of Chicago, Wentworth Greene Field Memorial Fund



Fig. 36. Nicolas Régnier, *Autoritratto*, Cambridge (Massachusetts), Harvard Art Museums, Fogg Art Museum, Frick Digital Collections



Fig. 37. Pietro Rotari, *Ragazza che scrive una lettera*, Pasadena (California), Norton Simon Museum, Frick Digital Collections

BAROQUE READING ON THE BAROMETER OF TODAY'S TASTE

BY ALFRED M. FRANKFURTER

NO NEED to talk any more about rediscovery of the Baroque or its curious adaptability to the modern way of seeing. From being a decade and a half ago the rarefied darling of the cognoscenti whose international meeting place was Florian's on the Piazza in the September sunshine, the painting and the decoration of seicento and settecento Italy have progressed to set the pace for department store stylists and furniture and costume jewelry. Should there be anything to

Now, however, come the Schaeffer Galleries with an exhibition that clears the atmosphere by its exploration of the lesser known currents of these schools of Italian painting. The title, "Gems of the Baroque," is better suited than one might at first suppose, for in its least banal sense the metaphor refers not necessarily to masterpieces or monuments but rather to smaller and especially eye-caressing experiences. Such are many of the thirty-six canvases (which it is the inten-



SCHAEFFER GALLERIES

PASSIONATE PASTORAL: G. B. Castiglione's "Shepherd on Horseback."

discuss, it would be the anatomy of the style itself, the more so for the diverse guises in which it is being presented to its avid audience of today.

Not has the opportunity been wanting. Between 1930 in Hartford and 1941 in San Francisco, there have been ample exhibitions of the style in general and in particular. Depending on whether you consider Tiepolo and his contemporaries Baroque or Rococo (remembering that the latter term was French and never used in Italy to distinguish the late phase of the Baroque from its earlier, seventeenth century period), it could be said that we have seen, if anything, a surfeit of the more familiar elements of painting from Caravaggio to Guardi.

tion of the exhibition to show partly in rotation), for if they conspicuously lack names like Caravaggio and Guercino, Strozzi and Piazzetta, and the great Giambattista and Giandomenico, they do bring into view a host of men who constituted the vertebrae of the Baroque—to make plausible and impressive what we had been shown as but the dazzling extremities of a style disembodied by precisely the modern perspective that brought it into prominence.

Out of the two—the great, far outreaching talents on the one hand, the perfect practitioners of the style on the other—you can begin to reconstruct the body of Baroque art. Like all stylistic organisms, it is marked by an omnipresent duality, often contradictory.



THE KNOWING genre of Baroque Venice; Magiotti's "Boy with Dog."

The schizophrenic halves of the Baroque are what Friedell brilliantly called its "Cartesian" and "Berninian" aspects, the first the supremely rational, mathematically planned sumptuousness of Louis XIV, Versailles, and Poussin, the second the wild naturalistic abandon of the baldachin of St. Peter's, the stucco walls of Venetian palazzi, and the tortured dy-

(Continued on page 30)

SCULPTURE as the Franco-Italian Baroque liaison: "Glorification of St. Luigi Gonzaga," by Pierre Legros, born in Paris, died in Rome.





Fig. 39. Bernardo Strozzi, *Adorazione dei pastori*, Baltimore (Maryland), Baltimore Museum of Art, Acquired by Henry Walters with the Massarenti Collection, 1902



Fig. 40. Nicolas Régnier, *San Matteo e l'angelo*, Sarasota (Florida), John and Mable Ringling Museum of Art, Frick Digital Collections



Figg. 41 e 42 . Domenico Fiasella, *Cristo risuscita il figlio della vedova di Naim* (sinistra) e *Cristo dona la vista al cieco nato* (destra), Sarasota (Florida), John and Mable Ringling Museum of Art, Frick Digital Collections



Fig. 43. Scuola napoletana, *Cena in Emmaus*, Sarasota (Florida), John and Mable Ringling Museum of Art, Frick Digital Collections



Fig. 44. Tazio da Varallo, *San Sebastiano*, Samuel H. Kress Collection, Washington D.C., National Gallery of Art



Fig. 45. Pensionante del Saraceni, *Natura morta*, Samuel H. Kress Collection, Washington D.C., National Gallery of Art



Fig. 46. Francesco Montelatici, *Angelica e Ruggero*, Samuel H. Kress Collection, Chicago (Illinois), University of Chicago, David and Alfred Smart Museum of Art

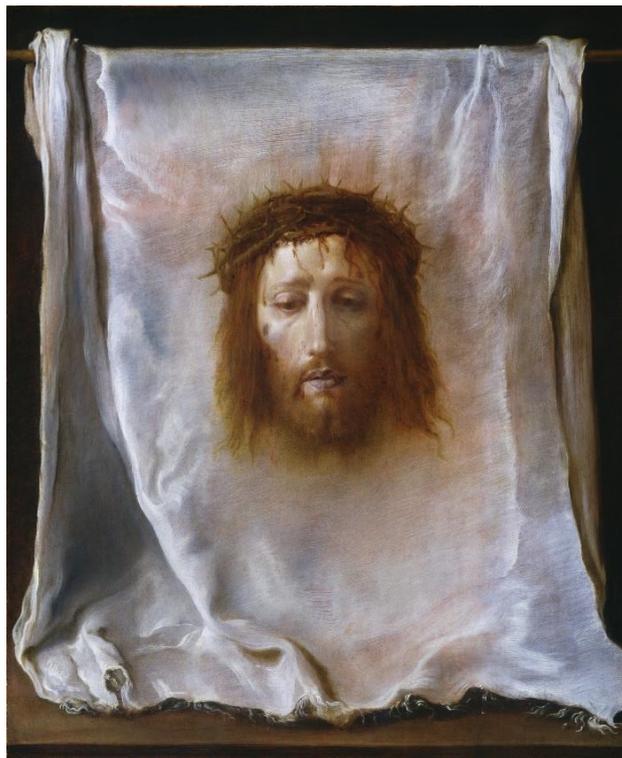


Fig. 47. Domenico Fetti, *Il velo della Veronica*, Samuel H. Kress Collection, Washington D.C., National Gallery of Art



Fig. 48. Lionello Spada (attribuito a), *Soldato*, Samuel H. Kress Collection, Tulsa (Oklahoma), Philbrook Museum of Art



Fig. 49. Guercino, *Cardinal Francesco Cennini*, Samuel H. Kress Collection, Washington D.C., National Gallery of Art



Fig. 50. Guercino, *Sansone che porta il favo di miele ai suoi genitori*, Norfolk (Virginia), Chrysler Museum of Art



Fig. 51. Bernardo Strozzi, *Ritratto di Alvise Grimani*, Samuel H. Kress Collection, Washington D.C., National Gallery of Art



Fig. 52. Copia da Bernardo Strozzi, *Ritratto di Alvise Grimani*, mercato antiquario, Fototeca Bolognese, Fondo Fototeca, inv. FF 3710-004



Fig. 53. Valerio Castello, *Leggenda di santa Genoveffa di Brabante*, Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum Museum of Art, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund, 1999.12.1. Ph. Credit: Allen Phillips/Wadsworth Atheneum



Fig. 54. Valerio Castello, *Diana e Atteone con Pan e Siringa*, Palm Beach (Florida), Norton Simon Museum of Art



Fig. 55. Giulio Carpioni, *Baccanale*, Columbia (South Carolina), Samuel H. Kress Collection, Columbia Museum of Art



Fig. 56. Girolamo Forabosco, *Ritratto femminile*, Los Angeles (Florida), Los Angeles County Museum of Art, Frick Digital Collections



Fig. 57. Francesco Maffei, *Giuseppe venduto dai suoi fratelli*, San Diego (California), San Diego Museum of Art, Frick Digital Collections



Fig. 58. Pietro della Vecchia, *Ritratto di profilo di uomo con barba*, Samuel H. Kress Collection, Amherst College, Mead Art Museum



Fig. 59. Sebastiano Mazzoni, *Il Sacrificio della figlia di Iefte*, Samuel H. Kress Collection, Kansas City (Missouri), Nelson-Atkins Museum of Art



Fig. 60. Bernardo Strozzi, *Carità di san Lorenzo*, Samuel H. Kress Collection, Portland Art Museum



Fig. 61. Tiberio Tinelli, *Ritratto di Lodovico Widmann*, Washington D.C., National Gallery of Art



Fig. 62. Domenico Fetti, *Cristo servito dagli angeli*, Providence, Museum of Art, Frick Digital Collections



Fig. 63. Johann Lys, *Caino e Abele*, Norfolk (Virginia), Chrysler Museum of Art

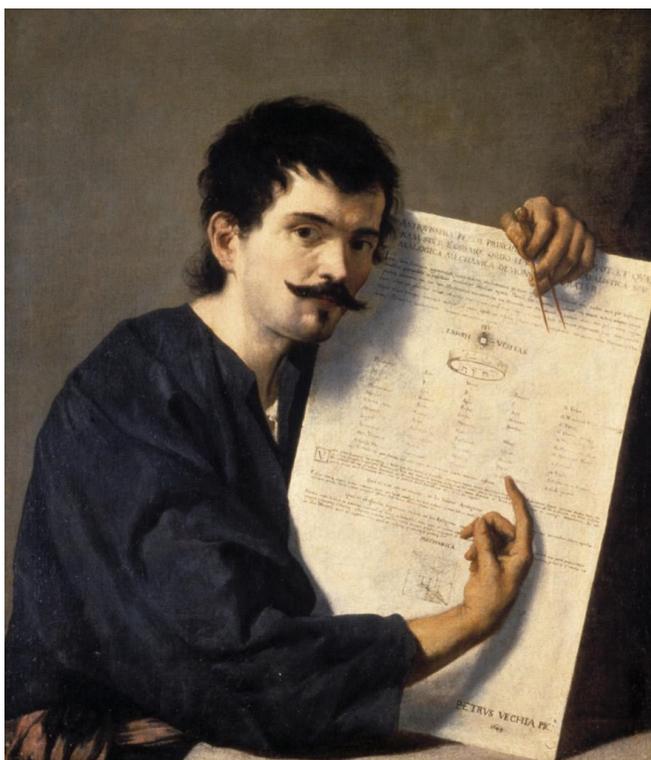


Fig. 64. Pietro della Vecchia, *Ritratto di Erhard Weigel*, Norfolk (Virginia), Chrysler Museum of Art



Fig. 65. Nicolas Régnier, *Morte di Sofonisba*, collezione privata

