



Fondazione

1563

QUADERNI  
di RICERCA

Programma di Studi  
sull'Età e la Cultura del Barocco

# OFFICINA 1922

## Una mostra alle origini della fortuna del Barocco

*a cura di Maria Beatrice Failla e Serena Quagliaroli*











# OFFICINA 1922

## Una mostra alle origini della fortuna del Barocco

*a cura di*  
Maria Beatrice Failla e Serena Quagliaroli

**SAGEP**  
EDITORI

### **Collana Quaderni di Ricerca**

La collana raccoglie gli esiti dei progetti di studio e ricerca promossi dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo in ambito storico, storico-artistico, storico-architettonico e storico-critico.

### **Comitato scientifico**

Walter Barberis

Lorenzo Bianconi

Marco Carassi

Pierre Rosenberg

### **Coordinamento editoriale**

Elisabetta Ballaira

### **Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco**

#### **Direttore scientifico**

Michela di Macco

Per il volume è stato adottato il sistema di referaggio *double blind peer review*.

Tutti i diritti riservati

© 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

[www.fondazione1563.it](http://www.fondazione1563.it) · [info@fondazione1563.it](mailto:info@fondazione1563.it)

### **Sagep Editori**

*Direzione editoriale*

Alessandro Avanzino

*Grafica e impaginazione*

Barbara Ottonello

Matteo Pagano

*Segreteria di redazione*

Giorgio Dellacasa

### **Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo**

*Redazione*

Alessandra Cosmi

© 2025 Sagep Editori, Genova

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

ISBN 979-12-5590-190-7

## PREFAZIONE

**O**fficina 1922. Una mostra alle origini della fortuna del Barocco, a cura di Maria Beatrice Failla e Serena Quagliaroli, è il volume che raccoglie gli esiti della Summer School *Officina 1922*, organizzata dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura nell'ambito del Programma di Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, e documenta gli sviluppi successivamente scaturiti da questo nucleo di esplorazioni e riflessioni.

La scuola estiva, svoltasi dal 7 al 9 giugno 2023 con la collaborazione scientifica della Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria" e del Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino, si poneva l'obiettivo di analizzare le esposizioni temporanee come strumento di lavoro e di ricerca della disciplina storico artistica, e di provare a rintracciare gli esordi della fortuna novecentesca della cultura figurativa del Sei-Settecento. Punto di partenza era allora stata la mostra della *Pittura Italiana del Sei e Settecento* (Firenze, Palazzo Pitti 1922), studiata negli aspetti dell'organizzazione, dell'allestimento, della movimentazione delle opere e indagata nei retroscena critici oltre che dal punto di vista della risonanza internazionale. A rafforzare il già ricco panel degli interventi sono state le ampie discussioni e i contributi dei partecipanti, con gli apporti degli studenti universitari e dei borsisti che costituiscono il fronte della ricerca primaria della Fondazione 1563, attraverso i tre cicli di borse alti studi (2021-2023), i cui esiti sono pubblicati nella collana digitale ASCEB. Il libro che qui si introduce riunisce spunti e riflessioni germinati in tale occasione, per formulare una proposta interpretativa sul ruolo decisivo della mostra fiorentina nel rilancio della fortuna critica, ma anche del mercato, per la stagione artistica che sintetizziamo sotto l'etichetta di Barocco, segnando una svolta anche nell'apprezzamento da parte di pubblici geograficamente e culturalmente più vasti, aprendo la strada per rivisitazioni e revival transatlantici.

La Summer School prima, e il volume ora, si inseriscono con organicità e coerenza nel solco tracciato dal Programma Barocco della Fondazione 1563, che ha sempre ritenuto lo studio delle mostre una chiave di lettura privilegiata non solo per ricostruire la fortuna critica ma anche per esplorare il contesto storico culturale in cui schemi analitici e modelli mentali si sono mossi e sviluppati. E per dare maggiore risalto a questo filone di ricerca, favorendo una disseminazione ancora più allargata dei risultati, la Fondazione 1563 ha voluto sperimentare per il presente volume una nuova formula editoriale che tenesse conto sia della sostenibilità economica e ambientale della pubblicazione, sia della possibilità di mettere immediatamente a libera disposizione il libro, senza aspettare il termine dei due anni entro cui solitamente la Fondazione pubblica

sul proprio website istituzionale i volumi. *Officina 1922. Una mostra alle origini del Barocco* ha quindi previsto la stampa cartacea tradizionale secondo gli standard della collana e la messa online della versione digitale in Gold Open Access, con licenza creative commons CC-BY, augurandoci che questo possa diventare il nuovo parametro per i Quaderni di ricerca, in modo da poter sostenere in maniera sempre più FAIR la circolazione delle idee e dei saperi. La Fondazione 1563 è riconoscente alle curatrici del volume, alla direttrice scientifica del Programma, alla casa editrice Sagep e al proprio staff per il grande lavoro svolto.

Piero Gastaldo  
Presidente della Fondazione 1563

## INTRODUZIONE

Questo volume prende origine dalle riflessioni emerse durante la Summer School *Officina 1922. Una mostra alle origini della fortuna del Barocco* organizzata nel giugno 2023 nell'ambito del Programma Barocco della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo con la collaborazione del Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" e del Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino. Da quelle giornate, ricche di spunti e interconnessioni tutte focalizzate su un torno d'anni circoscritto ma risolutivo per la parabola di assestamento della fortuna critica e museologica del Barocco, tema centrale per il progetto *Quale Barocco? Fortuna e ricezione visiva dell'età barocca nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*, era emerso nitidamente il valore aggiunto che solo una riflessione corale e una moltiplicazione di sguardi e guizzi metodologici può restituire a un tema stratificato come la storia delle mostre intesa come strumento di lavoro e di ricerca della disciplina storico artistica.

Loggetto di analisi, l'epocale *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento* allestita nella primavera del 1922 nelle sale di Palazzo Pitti a Firenze, non era certamente nuovo al caleidoscopio degli studi, sorretti dagli architravi dei lavori di Fernando Mazzocca e di Francis Haskell e puntellati dai testi che compongono la bibliografia di questo volume, tra cui, non ultimo e nevralgico per gli esiti di raccordo con i percorsi della produzione artistica contemporanea, il catalogo della mostra *Novecento Sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, a cura di Anna Mazzanti, Lucia Mannini, Valentina Gensini, ma si è rivelato un cantiere aperto, dove proprio l'intersezione di diverse prospettive, la storia della critica artistica, le vicende del museo, la fortuna dei singoli artefici, le vicende del collezionismo, del mercato e del restauro, possono ancora far scoccare nuove sollecitazioni.

Sul tavolo di lavoro la mostra fiorentina è stata squadernata, smontata e rimontata, e a rimescolare le note e gli appunti sono intervenuti studiosi, amici e colleghi, che tornavano a ragionare, con grande generosità, su temi già affrontati nei loro studi, come nel caso di Marta Nezzo sull'imponente figura di Ugo Ogetti o di Andrea Leonardi e Cristiano Giometti, che da tempo lavorano sulla cultura delle esposizioni nel XX secolo, ma anche giovani colleghi e borsisti del Programma Barocco, quali Alice Cutullè, Ilaria Serati, Massimiliano Simone, che si sono concentrati su casi specifici di fortuna critica e museologica esplosa proprio nelle sale di Palazzo Pitti, sulle figure di storici dell'arte, intermediari, collezionisti e mercanti che da quella mostra hanno attinto per irradiare la fortuna europea e poi transoceanica della cultura figurativa del Sei e Settecento. Un lavoro intrecciato che

ha visto inoltre la partecipazione di una squadra formidabile di studenti del corso di Museologia della laurea magistrale in Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Torino, che hanno letteralmente frammentato e ricomposto l'esposizione analizzandone la macchina organizzativa, le impostazioni critiche e l'allestimento. Le connessioni con il tema dei musei di ambientazione, e in particolare con le vicende museologiche delle Palazzina di Caccia di Stupinigi, sono state affrontate da Stefania De Blasi, mentre gli esiti delle sperimentazioni digitali sulle mostre della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo sono stati illustrati nei laboratori della Summer School e in questo volume da Francesca Bocasso e da Elisabetta Ballaira, alla quale si deve l'instancabile lavoro di coordinamento delle attività scientifiche ed esecutive della Fondazione.

Ci auguriamo che lo spirito di condivisione e la volontà di offrire il proprio sapere alla discussione critica che ha contraddistinto quelle giornate sia ben custodito e traspaia tra le pagine di questo volume, che, in calce ai contributi degli autori soprammenzionati, propone un atlante iconografico costruito a partire dai cataloghi realizzati in occasione della mostra del 1922 – e in particolare dall'edizione di lusso pubblicata nel 1924 – e dalle (purtroppo poche) fotografie Cipriani che immortalano le sale di Palazzo Pitti con le opere allestite. Accompanate da brevi didascalie, queste immagini intendono essere un agile viatico per visitare idealmente la mostra, delineandone sinteticamente i temi portanti, gli artisti quantitativamente e qualitativamente preminenti e le principali scelte espositive.

Il nostro ringraziamento va a tutti coloro che hanno condiviso con noi l'entusiasmo per la ricerca su questo tema, dimostrando generosità e disponibilità al confronto: gli autori e le autrici dei contributi nel volume, Michela di Macco, Cristiano Giometti, Stefania Ventra, Gelsomina Spione; i partecipanti e le partecipanti alla Summer School del 2023, il Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", il Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino e la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, in special modo Laura Fornara, Elisabetta Ballaira e Francesca Bocasso, Alice Cresta, Alice Tagliapietra e per Regesta Giovanni Bruno e Fabiana Guernaccini.

Siamo infine grate ad Alessandra Cosmi e alla redazione di SAGEP per la cura con cui hanno accompagnato questo volume.

Maria Beatrice Failla e Serena Quagliaroli  
Università degli Studi di Torino



# SOMMARIO

IL PROGRAMMA DI ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO: DALLA RICERCA PRIMARIA AI LOD <b>Elisabetta Ballaira, Francesca Bocasso</b>	3
OJETTI. "SPAZIO BIENNALI" <b>Marta Nezzo</b>	11
«BELLA È LA MOSTRA DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO ITALIANO»: LONGHI'S PAPERS/FIRENZE 1922 <b>Andrea Leonardi</b>	21
UNA MOSTRA IN DIVENIRE: L'ARTICOLATA COSTRUZIONE DEL CATALOGO DELL'ESPOSIZIONE FIORENTINA DEL 1922 <b>Serena Quagliaroli</b>	35
GINO FOGOLARI E LA RISCOPERTA DELL'ARTE DEL SEI E SETTECENTO TRA MOSTRE E ACQUISTI <b>Alice Cutullè</b>	53
DA PALAZZO PITTI AGLI STATI UNITI: IL CASO DI GIUSEPPE BAZZANI DAL MERCATO ANTIQUARIO ALLE COLLEZIONI MUSEALI <b>Ilaria Serati</b>	67

LA PITTURA VENEZIANA DEL SEICENTO TRA DUE MOSTRE (1922-1959). ALCUNE CONSIDERAZIONI <b>Massimiliano Simone</b>	79
BECOMING STUPINIGI. LA MOSTRA DEL 1922, GLI ALLESTIMENTI D'AMBIENTAZIONE E LE PREMESSE PER IL MUSEO DI STORIA, DI ARTE E DI AMMOBILIAMENTO <b>Stefania De Blasi</b>	89
SWINGING BAROQUE. L'ECO INTERNAZIONALE DI PITTI 22 E LA RIVALUTAZIONE DEL BAROCCO DALL'EUROPA AGLI STATI UNITI <b>Maria Beatrice Failla</b>	105
SMONTARE LA MOSTRA: FIRENZE 1922 <b>Lorenzo Barucco, Simone Ciocchetti, Silvia Cumino, Eleonora Enria, Francesca Ghio, Carlotta Magliozzo, Enrica Marongiu, Marta Tasinato</b>	121
ATLANTE ICONOGRAFICO	135
APPARATI <b>a cura di Alessandra Cosmi</b>	162
Bibliografia	163
Indice dei nomi	176
Crediti fotografici	181



# IL PROGRAMMA DI ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO: DALLA RICERCA PRIMARIA AI LOD

*Elisabetta Ballaira, Francesca Bocasso*

Nel 2013, la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura ha avviato un ampio Programma di studi e ricerche sul Barocco, che ha coinvolto una fitta rete di accademici, esperti disciplinari e giovani ricercatori italiani e stranieri, formando una comunità della conoscenza che ha generato una ricca e articolata produzione di ricerca primaria. La scelta del tema del Programma era motivata dalla specificità della cultura barocca a Torino e in Piemonte che, nella sua originale declinazione, ha contribuito con caratteri propri allo sviluppo della cultura europea tra il Seicento e il Settecento. Dedicare un programma di studi e ricerche di eccellenza a questo campo rappresenta anche un significativo apporto allo sviluppo di questa caratteristica storica e culturale della città di Torino, che è oggi una meta di turismo culturale dall'Italia e dall'estero, ed è percepita, soprattutto dal punto di vista architettonico e storico artistico, come una 'città barocca'<sup>1</sup>. Come tale è apparso importante che nel mondo internazionale della ricerca umanistica la città sia identificata come sede di eccellenza di progetti di ricerca dedicati a un'ampia cronologia storica che spazia dalla fine del Cinquecento al tardo secolo XVIII. L'obiettivo del Programma è stato fin da subito l'ampliamento degli studi sul Barocco in un'ottica interdisciplinare e internazionale tramite l'attivazione di filoni di ricerca inediti, aggiornati sul dibattito contemporaneo e attenti all'utilizzo delle tecnologie ICT applicate alle discipline umanistiche. Sotto la direzione scientifica di Michela di Macco, nell'ambito del Programma di Alti studi sull'età e la cultura del Barocco, la Fondazione ha così articolato un esteso piano di sostegno alle ricerche che ha incluso l'attivazione di bandi annuali per l'erogazione di borse di ricerca, la promozione di incontri, seminari di studio, convegni, summer school, l'organizzazione e la pubblicazione degli esiti delle ricerche, lo sviluppo di un sistema di relazioni con il mondo accademico e con altre istituzioni culturali in Italia e all'estero. Con il seminario *Ripensare il Barocco*, curato dalla Fondazione nel 2012 e propedeutico all'avvio del Programma avvenuto nel 2013, si è delineato il quadro generale delle attività<sup>2</sup>. Nel simposio, svoltosi a Torino con la partecipazione di studiosi e *stakeholder*, il Programma sul Barocco, strettamente integrato con l'altro grande filone di attività della Fondazione 1563, la valorizzazione dell'Archivio Storico della Compagnia di San Paolo, faceva riferimento a una 'storia europea del locale', aperta all'esplorazione dei multiformi aspetti dell'età del Barocco, che, nonostante l'avanzamento degli studi, rimane per molti aspetti inesplorata, nonché discussa nella sua stessa definizione e periodizzazione. In tale prospettiva e

<sup>1</sup> Cfr. <https://programmabarocco.fondazione1563.it/il-programma/> (consultato 30/01/2025).

<sup>2</sup> Cfr. <https://programmabarocco.fondazione1563.it/il-programma/seminario-2012/> (consultato 30/01/2025).



1. Locandina di Laendro Agostini *Sfida al Barocco Roma, Torino, Parigi 1680 - 1750*, mostra a cura di Michela di Macco, Giuseppe Dardanello (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020, poi, causa Covid, 30 maggio-20 settembre 2020), progetto della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo.

con obiettivi di confronto interdisciplinare nazionali e internazionali, il progetto ha negli anni promosso studi sul patrimonio letterario, musicale, teatrale, artistico e architettonico, storico-politico e del pensiero dell'età barocca nelle diverse articolazioni durante il XVII e il XVIII secolo. Il Programma è stato impostato sull'idea di ripercorrere i sentieri degli studi critici del Novecento sul Seicento e sul Settecento, le mostre che hanno segnato il secolo scorso e contribuito alla riscoperta e rivalutazione di artisti e collezioni, il rapporto tra cultura figurativa moderna e il mondo antico. Con questo impianto delineata dalla direzione scientifica, sono stati condotti due vasti programmi in ambito storico artistico e della critica: il programma *Antico e Moderno. Roma, Torino, Parigi 1680-1750*, ideato e condotto da Michela di Macco e Giuseppe Dardanello dal 2015 al 2020<sup>3</sup>, e il programma *Quale Barocco? Fortuna e ricezione visiva dell'età barocca nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*, progettato e guidato da Maria

<sup>3</sup> Cfr. <https://programmabarocco.fondazione1563.it/studi-sul-barocco/antico-moderno/> (consultato 30/01/2025).

Beatrice Failla dal 2021 al 2025<sup>4</sup>. In entrambi, al rilevante numero dei borsisti che hanno portato avanti ricerche primarie, a partire dalla cornice tematica dei bandi, e che hanno partecipato a un intenso calendario di discussione, si sono via via raccolti specialisti disciplinari, docenti, ricercatori e dottorandi, provenienti dalle più rinomate accademie nazionali e internazionali. I risultati delle borse sono integralmente pubblicati in decine di monografie digitali nella serie *Alti Studi* e nei numerosi volumi in collana dei Quaderni di ricerca e dei Quaderni delle Borse e dei Premi, editi dalla Fondazione 1563 con qualificati editori<sup>5</sup>. A questi risultati si aggiunge la progettazione e la gestione della grande esposizione di arte figurativa *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi 1680 – 1750*, allestita nella Citroniera delle Scuderie Juarriane presso la Reggia di Venaria (Torino) e prevista dal 13 marzo al 14 giugno 2020, aperta per la pandemia solo nel maggio dello stesso anno, con il corredo di un poderoso catalogo<sup>6</sup> (fig. 1). Il volume testimonia un lavoro davvero fondativo, che è partito significativamente dallo studio ravvicinato delle opere e degli artisti, messi a confronto nei loro percorsi professionali e formali, per aprire linee di ricerca spesso inedite, frutto di un impegno corale biennale di una cinquantina di studiosi.

Gli esiti del programma *Quale Barocco?*, anch'esso declinato negli anni in pubblicazioni digitali dei borsisti e nei volumi dei Quaderni di ricerca, saranno valorizzati con lo svolgimento in maggio 2025 del convegno internazionale di studi *Fortuna del Barocco nel Novecento: aperture alla modernità, mostre, musei, collezioni, mercato, connoisseurship tra Europa e America*, curato da Maria Beatrice Failla e da Serena Quagliaroli, cui seguirà la pubblicazione degli atti. Il simposio presenterà il lavoro di ricerca condotto nell'ambito del Programma, ma anche, e soprattutto, sarà l'occasione per i ricercatori della Fondazione 1563 e dei numerosi esperti disciplinari, selezionati da una call aperta e invitati, di confrontarsi con nuovi apporti inerenti alla fortuna e alla ricezione critica del Barocco nell'arco del XX secolo.

Negli anni di svolgimento del Programma sul Barocco, la Fondazione 1563, oltre all'organizzazione e alla progettazione del fitto calendario di eventi, si è programmaticamente misurata con la ricerca applicata e con l'uso degli strumenti digitali, già ampiamente utilizzati e aggiornati per le ricerche nell'Archivio Storico della Compagnia di San Paolo. I progetti di digital humanities che sono stati sviluppati, hanno accompagnato le riflessioni critiche degli specialisti accademici e hanno avuto l'obiettivo di mettere in evidenza le fonti della ricerca e i processi che sottendono alla raccolta dati, e di sviluppare pratiche di sperimentazione di nuove modalità di indagine. Le tecnologie del digitale si sono in questo ultimo decennio evolute in direzioni che non avremmo potuto immaginare, anche poco tempo fa, ma proprio per questo l'impegno della Fondazione è stato significativo per creare tappe successive di un processo di supporto alla transizione digitale della ricerca umanistica, tanto ineludibile quanto necessaria per tenere il passo con la velocità comunicativa odierna.

Come indicatore dell'attenzione al nostro territorio, nell'ambito del citato programma *Antico e Moderno*, si è sviluppata a partire dal 2015 una ricerca incentrata sulla ricostruzione della fortuna del Barocco in Piemonte, a partire dagli studi di Giuseppe Dardanello e di

<sup>4</sup> Cfr. <https://programmabarocco.fondazione1563.it/studi-sul-barocco/quale-barocco-2/> (consultato 30/01/2025).

<sup>5</sup> Cfr. <https://www.fondazione1563.it/fondazione-1563/pubblicazioni/> (consultato 30/01/2025).

<sup>6</sup> Cfr. <https://www.fondazione1563.it/ricerca/sfida-al-barocco/> (consultato 30/01/2025).

Sara Abram, con l'obiettivo di analizzare due momenti fondativi della cultura figurativa e artistica: le mostre del Barocco piemontese tenutesi a Torino nel 1937 e nel 1963<sup>7</sup>. Basandosi sui documenti di archivio dei Musei Civici – oggi Fondazione Torino Musei – e sulle lastre fotografiche eseguite per la campagna fotografica voluta dal curatore delle due mostre storiche, all'ora direttore dei Musei Civici cittadini Vittorio Viale, il gruppo di studio dedicato alla mostra del 1937 è giunto a ricostruire il percorso di visita, a identificare le opere esposte e a collocarle nelle sale e a studiare i protagonisti e la comunicazione dell'evento<sup>8</sup>.

Per supportare la ricerca e il lavoro di ricostruzione storica della *Mostra del Barocco Piemontese 1937* (fig. 2), si è colta l'opportunità di attivare la collaborazione tra la Fondazione Torino Musei, la Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" e la Fondazione 1563 sul progetto di digitalizzazione, schedatura, manutenzione e condizionamento di 1.345 negativi su lastra in vetro alla gelatina al bromuro d'argento di Paolo Beccaria, fotografo e operatore cinematografico torinese. Realizzata in occasione dell'esposizione del 1937, la rilevante campagna fotografica serviva a documentare non solo gli oggetti portati in sede di mostra (e poi non necessariamente esposti), ma anche le sedi espositive e i contesti di origine delle opere. A partire da questo lavoro di prima mano sulle fonti, è proseguito un progetto rivolto alla restituzione virtuale della mostra liberamente accessibile sul web, con l'obiettivo di promuoverne la conoscenza e di valorizzare gli esiti della ricerca sulla grande esposizione torinese con la costruzione di una banca dati, una *digital library*, un percorso di accessibilità ai dati di ricerca e di visita virtuale, sviluppato dalla ricercatrice della Fondazione 1563 Francesca Bocasso, che ha disarticolato la mostra nei suoi aspetti storici, digitali e di design del *front end* della ricerca<sup>9</sup>. Non si tratta solo della ricostruzione del progetto espositivo, che fu di grandissima novità e importanza per le ricerche in ambito piemontese, purtroppo rimasto senza catalogo per le critiche continue storiche, ma di uno strumento che permette di ripercorrere la genesi della mostra e dell'allestimento e, in forma semplice ma efficace dal punto di vista informatico e dell'accessibilità, di scandagliare la provenienza delle singole opere, l'identità dei prestatori e le scelte curatoriali e di comunicazione della mostra. Il tema robusto delle esposizioni sulla cultura figurativa del Sei e del Settecento non ha perso slancio nello sviluppo del Programma sul Barocco e ha previsto a Torino, nello stesso periodo, lo svolgersi del convegno internazionale *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento* (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, 28-29 novembre 2016) e la pubblicazione del Quaderno sugli Atti relativi, curati da Michela di Macco e Giuseppe Dardanella per i Quaderni di Ricerca della Fondazione 1563<sup>10</sup>, volume denso e ben illustrato con l'intervento di differenti voci nazionali e internazionali, che hanno dispiegato ragionamenti sulle diverse tipologie di mostre e cataloghi, innescando la discussione secondo varie angolature di pensiero.

<sup>7</sup> Cfr. <https://programmabarocco.fondazione1563.it/studi-sul-barocco/antico-moderno/barocco-piemontese/> (consultato 30/01/2025).

<sup>8</sup> Del gruppo di studio dedicato alla *Mostra del Barocco* del 1937, curato da Sara Abram e coordinato da Elisabetta Ballaira, facevano parte Francesca Bocasso, Ornella Graffione, Federica Panero.

<sup>9</sup> Cfr. <https://programmabarocco.fondazione1563.it/studi-sul-barocco/antico-moderno/mostra-barocco-piemontese-1937-ricostruzione-virtuale/> (consultato 30/01/2025).

<sup>10</sup> Cfr. <https://www.fondazione1563.it/progetti/fortuna-barocco-italia/> (consultato 30/01/2025).

2. *Mostra del Barocco Piemontese*, mostra a cura di Vittorio Viale (Torino, Palazzo Carignano; Torino, Palazzo Madama; Stupinigi, Palazzina di Caccia, 19 giugno-5 dicembre 1937. Locandina di Nico Edel.



Al progetto di ricerca applicata sulla mostra torinese del 1937, si raccorda in senso evolutivo quello in corso, e declinato in forma sperimentale, della piattaforma di esposizione dei dati provenienti dallo studio della *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, svolta a Firenze, Palazzo Pitti, nel 1922, sondata dalla più recente critica storiografica e considerata a buon diritto il momento fondativo in Italia della rivalutazione dell'arte barocca. La Fondazione 1563, su sollecitazione della curatela scientifica e supportata dalle esperienze in corso per altri progetti di ricerca storica (Archivio Storico della Compagnia di San Paolo<sup>11</sup>, Fondo Gestione Egeli, progetto *Dalle Carte le Vite/Egel IN LOD*<sup>12</sup>), ha mira-

<sup>11</sup> Cfr. <https://www.fondazione1563.it/archivio-storico-compagnia-san-paolo/dac-digital-archives-collections/> (consultato 30/01/2025).

<sup>12</sup> Cfr. <https://www.fondazione1563.it/archivio-storico-compagnia-san-paolo/dalle-carte-le-vite/> (consultato 30/01/2025)



to a elaborare un'architettura semantica di descrizione delle opere della mostra fiorentina attraverso il paradigma dei LOD – Linked Open Data, per arrivare a costruire uno spazio dati che mette in relazione le risorse in complessi e ramificati percorsi di indagine.

Il *QB?-Data Space*, lo spazio dati del progetto *Quale Barocco?*, sviluppato in collaborazione con Regesta S.r.l.<sup>13</sup>, è stato costruito partendo dal concetto base e qualificante per i fini della ricerca di *descrizione dell'opera nel tempo*, cioè la registrazione di come un'opera abbia attraversato mostre, musei, collezioni, bibliografia, mercato modificandosi nella fortuna critica, attribuzioni, proprietà, autenticità. Si è così definito un sistema – un grafo – di concetti (entità) interconnessi e dipendenti, mappati con classi e proprietà afferenti alle ontologie di settore (ontologie del progetto ArCo per la strutturazione dei dati descrittivi del patrimonio culturale, ontologie di OntoPiA, Dublin Core) o modellate *ad hoc* quando non già esistenti (fig. 3). A questa struttura ontologica si riconducono le risorse, cioè i dati derivati dalla ricerca primaria, gestite tramite la piattaforma di *backend* (xDams e Digital Library con IIIF), che non lavora più sull'organizzazione del singolo dato in tabelle con relazioni strutturate, come è stato, ad esempio, per la su menzionata ricostruzione della *Mostra del Barocco 1937*, ma sulla logica a grafo, cioè sulle relazioni semantiche tra le risorse, generando così una struttura aperta che si espande dall'opera d'arte – il punto di partenza del progetto – alla ricomposizione di esposizioni temporanee, di collezioni private e museali, alla fortuna critica letta attraverso le mostre, la letteratura scientifica, i passaggi di proprietà, tutti nodi concettuali che diventano a loro volta porte di accesso per esplorare le risorse.

Seguendo le rotte di ricerca costitutive della propria identità di ente impegnato nel sostegno alle discipline umanistiche, la Fondazione 1563 lavora per ampliare e affinare i suoi strumenti digitali guardando ai paradigmi FAIR e open access e sperimentando con responsabilità e non senza difficoltà nuove soluzioni ICT.

---

<sup>13</sup> Il gruppo di lavoro è formato dalle referenti scientifiche del progetto *Quale Barocco?*, Maria Beatrice Failla e Serena Quagliaroli per l'Università degli Studi di Torino, dal team della Fondazione 1563 e da Regesta S.r.l., che si ringrazia in particolare nelle persone di Giovanni Bruno e Fabiana Guernaccini per il sempre competente supporto e la grande disponibilità dimostrati.



# OJETTI. “SPAZIO BIENNALI”

Marta Nezzo

Di Ugo Ojetti si è già detto moltissimo, non di meno egli resta una figura chiave nella politica espositiva italiana della prima metà del Novecento, una figura il cui ruolo può essere proficuamente ribadito. Nato a Roma il 15 luglio 1871, morirà a Firenze il 1° gennaio del 1946, coprendo la stagione liberale, quella fascista e i due conflitti<sup>1</sup>.

Fu un uomo poliedrico, tanto negli interessi quanto nelle scritture: romanziere e polemista, ebbe particolare attenzione all'amministrazione delle arti<sup>2</sup>, in pace e in guerra. Fu anche – come ha bene evidenziato Giovanna De Lorenzi – un collezionista accanito. Questo dettaglio non è irrilevante ai fini della valutazione del suo operato, che reca in sé intenzioni spesso calibrate su legami personali e affettivi, umani e professionali insieme. Tale complessità di interazione con il sistema delle arti e con gli artisti stessi, confluì nella sua attività giornalistica e autoriale: in carica come direttore del «Corriere della Sera» dal marzo 1926 al dicembre 1927, fonderà periodici d'interesse culturale rilevante, come «Dedalo» (1920-1933), «Pegaso» (1929-1933) e «Pan» (1933-1935), scrivendo in prima persona per queste e altre testate migliaia di articoli, spesso a posteriori raccolti in volume.

Quel che forse maggiormente interessa, in questa sede, è una riflessione sul suo *modus operandi* nell'affrontare le mostre periodiche, che furono per lui territorio di lavoro sia sull'arte antica sia su quella moderna. Allo scopo è opportuno dare uno sguardo alla complessità dei suoi interessi, che potremmo inquadrare sotto l'etichetta di “polivalente pervasività”. Nella sua vicenda ebbe un ruolo nodale la capacità di affermarsi in diversi ambiti, perseguendo collateralmente un'idea di nazionalismo maturata forse più nelle sue prime esperienze come reporter, che nel *milieu* romano di provenienza. Così descriveva la propria famiglia:

«Come mio padre [...] liberale fin da ragazzo, educato a Subiaco dai benedettini, sicuro che i Savoia dal Quirinale non l'avrebbe più smossi nessuno, potesse andar d'accordo con la madre e coi fratelli, può sembrare difficile solo a chi non è romano. Prima di tutto che le sue previsioni avessero pel fatto avuto ragione il 20 settembre 1870, questo gli dava in famiglia una certa autorità [...]. Infine nessuno di casa mia aveva ambizioni politiche: anzi ai cattolici era addirittura vietato d'andare alle urne e mio padre se, solo di tutti gli Ojetti, vi andava, non pensava davvero a brigare una candidatura nemmeno a consigliere comunale. Aveva l'arte sua, i suoi libri, i suoi studi, i suoi amici, pittori e scultori; né desiderava altro. Nel parlamento

<sup>1</sup> Per Ojetti si vedano almeno De Lorenzi 1992; *Eadem* 1994; *Eadem* 1999; Nezzo 2002; *Eadem* 2003; De Lorenzi 2004; *Da Fattori a Casorati* 2010; Nezzo 2016.

<sup>2</sup> Membro a più riprese degli organismi ministeriali di controllo delle Belle Arti, fu anche accademico d'Italia dal 1930.

invece a Montecitorio e nel consiglio comunale in Campidoglio, a destra o a sinistra, liberali, radicali o repubblicani, non si vedevano che avvocati»<sup>3</sup>.

Ambizioso, Ugo scelse di laurearsi in Giurisprudenza, con indirizzo internazionale:

«L'anno in cui mi laureavo dottore in legge, nel 1892, pubblicavo sul Bollettino della Società Geografica un lungo studio sulle condizioni degli stranieri in Cina<sup>4</sup>. Anzi per la mia stessa laurea la tesi era questa: Confederazione balcanica o Confederazione Jugoslava? Si potrebbe essere *up to date* meglio di così? Se mai scriverò anche io, come Y.Z., le mie Memorie o meglio l'Apologia di me stesso, bisognerà che ricordi questi scritti e su di essi provi ai posteri che il mio vero destino era diventare ministro degli esteri»<sup>5</sup>.

Fra le sue prime attività, ci fu quella di reporter, dedito soprattutto ai servizi dall'estero. Fra questi ebbe importanza fondamentale la corrispondenza sul conflitto ispano-americano – la guerra per il controllo di Cuba – del 1898. Ogetti se ne occupò dall'osservatorio statunitense, approfittandone per visitare, di città in città, musei, università, salotti e ambienti culturali. A segnalarlo particolarmente fu la filosofia emersoniana<sup>6</sup>, letta forse superficialmente, ma con speciale fervore quanto alla promozione della *self-reliance* dei popoli:

«Emerson non fu un mistico, mai [...]. L'uomo che ha scritto il saggio su la Self-reliance è un forte che ha saputo agire tanto quanto pensare, e che ha agitato e creato tante anime quante solo Dio ed i poeti possono. [...] Egli ha dato ai suoi concittadini l'abito di pensare e la volontà di pensare da sé stessi. [...] Egli è stato cosciente della sua missione, nel luogo e nel tempo, e l'ha compiuta. Anche quando parla dell'Arte e dà quella limpida rappresentazione del suo divenire o meglio del suo fluire, flowing, rappresenta esattamente la seria anima del suo paese, poiché vuole che l'Arte abbia un compito più alto che le arti e pretende che il bello non sia separato dall'utile e che l'arte sia connessa alla coscienza e sia pratica e morale»<sup>7</sup>.

Ne venne una forte propensione a valorizzare l'iniziativa privata, in particolare per il collezionismo, per le questioni acquisitive ed espositive. A valle delle descrizioni delle sue visite al Fogg Art e al Peabody Museum di Harvard<sup>8</sup>, vale ricordare quella che sarà la sua cura costante – condivisa con altri appassionati, eruditi e studiosi – per esaltare, *in primis* dalle colonne del «Corriere», donativi e iniziative evergetiche<sup>9</sup>. Si convinse del fatto che l'identità artistica della nazione potesse anzi dovesse essere parte di un circuito d'azione più

<sup>3</sup> Ogetti 1958, pp. 79-80. I *Ricordi* furono pubblicati per la prima volta in «Strenna dei romanisti» nel 1942 (Ogetti 1942).

<sup>4</sup> *Idem* 1892.

<sup>5</sup> *Idem* 1958, p. 138.

<sup>6</sup> Sulla ricezione italiana di Emerson si vedano Anzilotti 1958 e De Majo 1966, quest'ultimo parla di Ogetti alle pp. 51-52. L'inquadramento emersoniano dello svolgersi "naturalistico" della vicenda umana è stato indagato da Rust Brown 1997.

<sup>7</sup> Ogetti 1898, poi in *Idem* 1899, pp. 209-211. L'interesse di Ogetti per le teorie emersoniane è in Nezzo 2016, pp. 13-37.

<sup>8</sup> Ogetti 1899, pp. 195-197.

<sup>9</sup> Nezzo 2023.

complesso, multicentrico, con ricadute differenziate, in ambito storico, mediatico e politico. Simile *incipit* di carriera, lo vide approfittare di ogni pubblica occasione per accreditarsi in ambiti culturali differenti: dal dibattito letterario a quello sulla conservazione/modernizzazione dei centri storici; dalla propaganda interventista alla tutela delle arti durante la grande guerra; dall'organizzazione di grandiose *kermesse* d'arte antica alla partecipazione, spesso censoria, ai lavori per l'arte contemporanea<sup>10</sup>.

Questa breve premessa consente di allargare il quadro di articolazione e incisività che il giornalista volle attivare attorno alle esposizioni: ne fece uno spazio critico e logistico complesso che prevedeva la promozione dell'economia e dell'identità tanto nazionale quanto – specialmente per Firenze e Venezia – locale; la valorizzazione delle *élites* finanziarie come guida intellettuale e morale per il paese; l'attivazione storica, culturale, pratica, ma anche ideologica, dei fruitori.

Tali furono gli effetti delle sue celebri mostre antiquarie, organizzate per Firenze ma esemplate sull'esperienza veneziana, dove Ogetti ebbe pure voce e per lungo tempo<sup>11</sup>. Voleva governare il gusto corrente, ma anche porre in asse la produzione antica e quella moderna, puntando a condizionare il futuro. Per comprendere la densità di simile dispositivo – che si è voluto definire “Spazio Biennali” – può essere interessante considerare la dimensione interattiva e durativa di alcune di quelle manifestazioni<sup>12</sup>.

L'esperienza pilota fu la grande *Mostra del Ritratto italiano*, realizzata fra 1908 e 1911 e inscritta nelle celebrazioni per la cinquantesima ricorrenza dell'Unità d'Italia<sup>13</sup>. Sin dalla presentazione del progetto alla Commissione comunale d'arte, Ogetti aveva indicato in quello specifico genere il luogo «in cui gli artisti più accademici e convenzionali diventano fatalmente sinceri ed espressivi. La nostra esposizione – aveva aggiunto – riassumerebbe tutt'una storia ignorata, rialzerebbe rinomanze abbandonate, e mostrerebbe, con una piacevolezza aneddotica, la continuità della nostra pittura anche in epoche finora credute povere solo perché non sono state studiate»<sup>14</sup>.

Il racconto della patria – dei suoi pittori, delle sue nobili casate – sarebbe stato il mezzo per accreditare tanto una “preistoria nazionale” (cioè una coesione morale e culturale precedente l'Unità), quanto lo stile dei secoli meno compresi e amati: il Sei e il Settecento. Il ritratto<sup>15</sup> riconduceva a una cifra intima tanto gli autori del cosiddetto naturalismo, quanto gli esperti d'apparati barocchi e rococò; avrebbe dunque permesso di recuperare fama a quella porzione dell'arte nostra schiacciata, storiograficamente parlando, dalle successive fortune francesi. L'altro elemento su cui il critico puntò molto fu la sperimentazione di una sorta di museo effimero, condotta facendo convergere a Firenze centinaia di dipinti, in grado di ingaggiare l'attenzione dei fruitori, in maniera solida, tanto sulla “figura”, quanto sui suoi significati storico-politici, sfruttando effetti di ridondanza. Un “museo”, per di più, animato dalle mo-

---

<sup>10</sup> *Eadem* 2017.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Si veda Nezzo 2012; *Eadem* 2016; *Mostre a Firenze* 2019.

<sup>13</sup> Nezzo 2007.

<sup>14</sup> Ogetti 1908.

<sup>15</sup> Per i precedenti europei si veda *Catalogue des Portraits* 1908; Miraglio 2011, p. 66. Si veda inoltre Casini 2013.

dernissime linfe dell'ambientazione<sup>16</sup>. Su quest'ultimo fronte, l'esempio cui Ogetti guardava era la Biennale di Venezia, che sin dal 1903 aveva proposto opere d'arte e oggetti in sinergia. Ma la scelta rimandava anche alle case museo sorte in Europa e poi negli Stati Uniti fra XIX e XX secolo: permetteva di coinvolgere il visitatore in un'illusoria vita d'altri tempi, sollecitando l'immedesimazione nell'eventuale racconto sottostante. Il che, inevitabilmente, avrebbe avuto una forte ricaduta anche sul mercato del collezionismo privato. La manovra fu assai apprezzata e – ancora prima dell'apertura della mostra – esaltò Firenze come sede sperimentale in senso conservativo e museologico. Francesco Malaguzzi Valeri commentava:

«È bene richiamare l'attenzione del pubblico anche su questo lodevolissimo uso invalso in Italia da qualche tempo: che le opere d'arte abbiano una degna cornice, per sé stessa artistica, nelle esposizioni».

E ancora:

«La cosiddetta teoria degli ambienti, che le biennali veneziane e la mostra decorativa di Torino instaurarono tanto felicemente, è di schietta tradizione italiana. Richiamate, sia pure per brev'ora, dagli eremi sparsi dell'Italia e dell'estero, tante opere si illumineranno e si commenteranno a vicenda. E il pubblico ne avrà un insegnamento pratico, tangibile quasi, che nessuna accademia potrebbe dare»<sup>17</sup>.

Sul piano civico l'esposizione ebbe l'evidente intenzione di sostenere l'indotto, ma il progetto valicò i limiti della prova espositivo-turistica: la città ospite non solo fu festeggiata per il suo passato di ex capitale politica, ma anche riconosciuta come la nuova "Atene d'Italia"<sup>18</sup>, cioè come motore, culturalmente trainante, del paese. Ogetti ne accrebbe temporaneamente il patrimonio, esponendo dipinti non residenti in città: furono infatti esclusi dalla mostra tutti i capolavori appartenenti alla stagione aurea del Rinascimento toscano. Fissò i limiti cronologici del materiale da selezionare fra gli ultimi anni del Cinquecento e il 1861, scegliendo «nelle varie città d'Italia, nelle raccolte comunali, nelle raccolte delle Opere Pie, nelle case patrizie e borghesi, e, se [...] possibile, nelle ville e nei palazzi reali [...] i ricordi delle passate dinastie italiane e i fasti della dinastia nazionale, i Ritratti più belli per l'arte e più importanti per la storia»<sup>19</sup>. Il visitatore attento avrebbe così potuto godere delle "novità" esposte<sup>20</sup> e poi, una volta uscito, perdersi nella straordinaria vicenda artistica medievale e poi medicea. I risultati economici furono ragguardevoli, così che, dopo la chiusura, si poté pensare di utilizzare esposizioni di tal fatta come sistema di autofinanziamento, prefigurando «una serie

<sup>16</sup> Sulla tipologia allestitiva si veda *Museografia italiana* 2003; Failla 2018.

<sup>17</sup> Citazioni riportate in Sacchetti 1910.

<sup>18</sup> Lo riconobbe il sindaco di Roma, Ernesto Nathan, nei giorni in cui furono inaugurate le manifestazioni per il cinquantenario. Si veda *La mostra del ritratto* 1911. Per comprendere la questione si veda Cerasi 2000.

<sup>19</sup> Ogetti 1908.

<sup>20</sup> *Mostra del Ritratto Italiano* 1911; *La Mostra del Ritratto italiano* 1911; *La Mostra del Ritratto* 1911. Si veda poi *Il ritratto Italiano* 1927.

di mostre d'arte e di storia» da organizzarsi a intervalli più o meno lunghi. Nell'immediato, una parte dei proventi fu destinata all'arredamento di Palazzo Vecchio, i cui quartieri monumentali, conclusa la parata, sarebbero rimasti privi d'ogni suppellettile. A tale deliberazione, approvata nel febbraio 1913, il Consiglio comunale decise d'aggiungere un ulteriore stanziamento, per avviare la costruzione di un Palazzo delle Esposizioni e, soprattutto, per organizzare una nuova mostra, nel 1915, sfruttando il cinquantenario di Firenze capitale<sup>21</sup>. Fu la guerra a bloccare ogni entusiasmo. Tuttavia, l'eredità del *Ritratto italiano* tornò alla ribalta subito dopo la fine delle ostilità, in vari modi. Dapprima in sordina, ma all'interno della serrata campagna revanchista "contro" gli alleati, particolarmente dura quando, nel 1919, si discusse la possibilità di ottenere capolavori d'arte italiana come risarcimento per le distruzioni belliche<sup>22</sup>. Proprio uno dei dipinti esposti nel 1911 a Firenze fu inserito nell'elenco delle opere desiderabili (elaborato dallo stesso Ojetti), individuate nei musei appartenuti agli imperi austro-ungarico e tedesco. Era la tela raffigurante *Alessandro del Borro*, già attribuita a Diego Velasquez (e poi ad Andrea Sacchi) e conservata alla Gemäldegalerie di Berlino. In generale, la scelta si basava su una più o meno accurata (e spesso tendenziosa) ricostruzione dei passati acquisti stranieri sul suolo patrio, tacitamente classificati come predatori. Si trattava di pezzi usciti dall'Italia nel corso dell'Ottocento, spesso (anche se non sempre) dopo l'Unità. Anche se venduti quando una legislazione nazionale di tutela e vincolo non esisteva, in quell'atmosfera di rivalsa, vennero segnalati come "reclamabili". Il ritratto di Borro, ad esempio, era accompagnato da una notarella, che lo indicava come «acquistato a Firenze nel 1873»<sup>23</sup>.

Sarebbe mai stato richiesto se non fosse comparso nella mostra fiorentina del 1911? Non erano in realtà molte le opere del Sei e Settecento presenti in quelle liste, ma costituivano un segnale. Ojetti già meditava di tornare su quel periodo con esposizioni d'altro taglio.

In sede civica, infatti, fra giugno e luglio del 1919, era ripresa la discussione sulla necessità di riavviare in tempi brevi le mostre retrospettive «con l'intento di raccogliere intorno ad esse, nella stagione più propizia, esposizioni d'arte contemporanea – di pittura, di scultura, d'arte decorativa – e concerti e spettacoli teatrali e mostre d'orticoltura e d'agricoltura e festeggiamenti così da creare periodicamente una [...] 'stagione', come già fanno in anni prestabiliti Roma, Venezia, Torino, ecc.»<sup>24</sup>. La prima, nell'ordine, avrebbe dovuto essere *Pittura italiana del Seicento*; seguivano molte altre, fra le quali *Ville e giardini d'Italia* e *Pittura e scultura italiana dell'Ottocento*<sup>25</sup>. Furono proprio Sei e Settecento a inaugurare la serie, a Palazzo Pitti con la grande parata del 1922<sup>26</sup>, che finì per insistere sul medesimo segmento cronologico esibito nel 1911, ampliando l'orizzonte dei generi. Dopo l'esca vettoriale del ritratto, che aveva sollecitato intimismo, identificazione storico-politica e persino ambientale, questa volta i secoli trascurati vennero presentati a tutto tondo, per rivendicarli come alveo d'incubazione

<sup>21</sup> G.C. 1913; Nezzo 2016, p. 51.

<sup>22</sup> Per la campagna "L'arte si paghi con l'arte", si veda Nezzo 2010. Per la differenza fra restituzioni e risarcimenti si veda Nezzo 2003, in part. pp. 82-89. Sul tema restitutivo in generale sono particolarmente interessanti Cutullè 2022; *Il riscatto della memoria* 2022. Parimenti problematizzante e proficuo Levi 2021.

<sup>23</sup> *Monumenti danneggiati* 1919.

<sup>24</sup> *Mostre biennali* 1919, in part. pp. 1-7. Si veda Nezzo 2012, p. 423.

<sup>25</sup> Su progetti, rilanci e fallimenti si veda Nezzo 2012. Cfr. anche il recente Leonardi 2022a.

<sup>26</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (2<sup>a</sup> ed.); Ojetti, Dami, Tarchiani 1924.

dell'arte moderna europea: il che era in aperto conflitto con le tesi critiche che vedevano la radice del nuovo nell'Impressionismo francese. Per attivare simile sequenza fu necessario trovare, fra Cinque e Seicento, un punto di rottura del classicismo che non disperdesse la sodezza delle forme. E fu Caravaggio:

«Sì, apre il Seicento, ma dentro queste sue tetre carceri senza vista di cielo egli costringe, da Giorgione e dal Lotto al Raffaello, tutto quello che gli par degno di sopravvivere. Ai contemporanei sembrò un ribelle scatenato, un cinico verista. È invece un costruttore che sa tutto del passato; che con una volontà inflessibile riconduce la pittura svanita nella retorica alla schietta e soda sincerità degli antichi, così che nel suo Cristo davanti a San Matteo riappare in un lampo perfino un ricordo di Masaccio. Ma intanto con quella sua passione e volontà egli capovolge l'animo dei pittori i quali non partiranno più dalla luce per nascondere qua e là in poca ombra i loro rari sospiri, ma da una massa tremenda d'ombra e di mistero estrarranno con pochi colpi e rimbalzi di luce le forme e le anime dei corpi, tutti in primo piano, tanto presenti e potenti che ti ritrai per non urtarli. Rembrandt nasce tra le braccia di questo gigante. Il contrasto del colore contro il disegno e del disegno contro il colore, che è il ritmo eterno della pittura, il Caravaggio lo risolve costringendo il colore a vibrare dentro un ferreo disegno, dentro schemi infrangibili, tanto intenso che a fissare certi suoi blocchi di colore in luce, bianco, rosso, giallo, verde, ti par di sentirli pulsare»<sup>27</sup>.

Non è questa la sede per un raffronto con la visione longhiana, si tratta semmai di sviscerare l'obiettivo della mostra e la concatenazione critica soggiacente<sup>28</sup>. Ogetti puntava a interpretare il buio secentesco come massa solida, tagliata da lumi, segnando nel disegno l'anima prima del dipingere; consolidata tale "origine", faceva discendere dal Merisi non solo i caravaggisti, ma il meglio della pittura europea di matrice fortemente espressiva: l'accento a Rembrandt non lascia dubbi in merito. In seconda battuta avrebbe contesa ai francesi la pittura di luce, invocando il Settecento veneziano – e, sopra tutti, Giambattista Tiepolo – come scaturigine dell'Impressionismo stesso. Quest'ultima manovra era forse il miglior motore d'effetti collaterali, tanto che ancora oggi può chiarirci la natura del complesso dispositivo etichettato come "Spazio Biennali". In fase con le proposte del 1919, cioè col rinascere della progettualità fiorentina, Ogetti aveva iniziato a valorizzare il neosettecentismo nell'arte contemporanea. La reminiscenza, innescata dall'intimità del ritratto e ora cercata nelle partiture decorative rococò, trovava effettivamente eco nelle commesse pittoriche post-belliche, soprattutto là dove – come in Veneto – la distruzione aveva colpito i capolavori dell'ultima stagione "moderna", dai gessi di Antonio Canova a Possagno agli affreschi di Tiepolo e scuola<sup>29</sup>.

La regione stava vivendo, a cavallo degli anni Venti, un *revival* di nemi e voli non indifferente.

L'esempio più importante – cui, sin dal 1919, lo stesso Ogetti aveva dato ampia visibilità di stampa – era il lavoro di Ettore Tito per la chiesa degli Scalzi a Venezia<sup>30</sup>, pensato per sosti-

<sup>27</sup> Ogetti 1922d.

<sup>28</sup> Una nota sullo snodo critico secentista è in Amico 2010b.

<sup>29</sup> Su questo è finalmente disponibile uno studio accuratissimo: Lo Giudice 2023.

<sup>30</sup> Pajusco 2014.

tuire la *Traslazione della Santa Casa di Loreto*, frantumata nel 1915 da un bombardamento<sup>31</sup>. Ne celebrò pubblicamente il legame col passato, così da mettere esplicitamente in asse l'età rococò e quella contemporanea, a profitto del riconoscimento storico, per l'una, e dell'allontanamento dalle avanguardie, per l'altra:

«Né c'entra la moda di tecniche nuove, a dargli anche nei quadri di cavalletto questa scioltezza settecentesca che sa di Guardi e di Tiepolo, è stata piuttosto l'abitudine a dipingere grandi superfici a tempera e a fresco. Bisogna ricordare che il Tiepolo, il Guardi, e magari Marco Ricci, il Marieschi, lo Zuccarelli, se oggi sono tornati in onore, quando il giovane Tito studiava pittura sotto il vecchio Molmenti all'Accademia di Venezia erano peggio che dimenticati».

Tito, notava, aveva ritrovato il filo dello stile, ovviamente settecentesco, in terra napoletana:

«Un dipinto di Tiepolo serviva da tappeto, a Venezia, nello studio del pittore Vason. A Napoli no, almeno tra artisti. Domenico Morelli si era "fatto" sui settecenteschi napoletani, anche se finora la critica poco si è curata di osservare quanto, ad esempio, della pittura di Giacinto Diana sia nell'*Assunta* dipinta dal Morelli sulla volta della cappella in Palazzo Reale. Ettore Tito ha lasciato Napoli da bambino, ma non era necessario che vi dimorasse e vi ascoltasse il Morelli, per accorgersi che la "macchia" toscana e il primo "impressionismo" francese e, in genere, la pittura di luce e di movimento era già visibile e imparabile in Italia dal Settecento italiano».

E il fenomeno, insisteva Ojetti, non era affatto isolato:

«In Lombardia, lo stesso *ritorno* poteva essere notato in Mosè Bianchi, in molte tele di Mosè Bianchi e nei suoi affreschi della villa Giovannelli, a Lonigo. Ma per tanti anni, a dare a un pittore moderno italiano parentele che non fossero né francesi, né inglesi, ma semplicemente italiane, c'era da rovinarlo nella pubblica stima. Confrontate oggi, mantenendo le distanze di tempo e di statura, questi bozzetti, meglio queste chiare e leggiadre fantasie del Tito, per decorazioni murali, ad esempio, Perseo e Andromeda, con gli affreschi del Tiepolo, nel palazzo Labia di Venezia, o nella villa Valmarana di Vicenza. Si badi: Tito è Tito»<sup>32</sup>.

È del tutto evidente la manovra di circonvensione dell'arte corrente, così da indurre – come già scritto altrove – un «moto di precessione del gusto»<sup>33</sup>. Non a caso, le prime due Biennali antiquarie fiorentine ebbero un loro naturale approfondimento proprio nella città ove si svolgeva l'Esposizione internazionale d'arte moderna, cioè a Venezia. Fu Nino Barbantini, direttore della Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro (e corrispondente di Ojetti), ad amplificarne il dettato in Laguna, organizzando una serie di retrospettive mirate. Nel 1923 la *Mostra del Ritratto veneziano dell'Ottocento*, a Ca' Pesaro, riprese lo spunto del genere vettoriale, innestando in Venezia il "bisogno" di ripercorrere visivamente, proprio

<sup>31</sup> *Tiepolo e la prima guerra mondiale* 2017; Lo Giudice 2023.

<sup>32</sup> Per tutte e tre le citazioni si veda Ojetti 1919b, poi in *Idem* 1919a.

<sup>33</sup> Nezzo 2016, p. 158.

sulla scorta dei volti, il XIX secolo<sup>34</sup>. Il segmento cronologico prescelto non era casuale: fra le iniziative proposte da Ogetti a Firenze, nel 1919, c'era appunto una grande retrospettiva sull'Ottocento, stavolta onnicomprensiva, che però naufragò. Inoculata in Veneto, attraverso l'allestimento pilota del 1923, s'imporrà infine nel 1928 all'Esposizione internazionale d'arte di Venezia, con la grande *Mostra della pittura italiana dell'Ottocento*, vedi caso ottenuta per l'intermediazione di Barbantini<sup>35</sup>. In modo analogo, lo stesso Barbantini trovò campo ai Giardini, nell'anno in cui l'arte contemporanea taceva, per le malie dell'ambientazione e la *grandeur* rococò, con *L'esposizione del Settecento italiano* del 1929<sup>36</sup>. Questa volta però, la manovra non passò inosservata. Cipriano Efisio Oppo, segretario del sindacato artisti, accusò apertamente simili mostre storiche di costituirsi come minaccia all'arte contemporanea: «Bisogna dire agli italiani – scrisse – che, se è giusto andare per una propria strada evitando di sconfinare in territorio straniero, non è giusto tornare a voltarsi indietro ogni cinque minuti. C'è da rimanere di sale»<sup>37</sup>.

Attraverso le grandi retrospettive, tuttavia, non si esprimeva soltanto il bisogno di frenare l'evoluzione sperimentale delle arti in favore di un tradizionalismo obnubilante: Barbantini e Ogetti condividevano, con sfumature differenti, l'idea di dare solidità e continuità alla lettura dell'intera esperienza artistica italiana, reincarnandola periodicamente con esibizioni “a soggetto”. Era il critico del «Corriere», poi, ad aprire il tavolo di lavoro tanto alla promozione di idee politiche – come il nazionalismo nel 1911 e il lato revanchismo antifrancese nel 1922 – quanto all'influsso sulla creatività corrente. Quest'ultimo gioco riguardò anche la *Mostra del Giardino Italiano* del 1931, terza “Biennale” antiquaria fiorentina. Riprendendo alcuni spunti lontani (avuti nel 1913 al Bois di Parigi) e soprattutto l'omonimo volume di Luigi Damì, uscito nel 1927<sup>38</sup>, l'esposizione fu organizzata in pochi mesi a Palazzo Vecchio<sup>39</sup>. La mescolanza di progetti, dipinti e oggetti di svago, oltre a numerosi plastici, voleva probabilmente gareggiare con le “grandi esposizioni monzesi d'arti applicate”, che proprio nel 1930 avevano iniziato a cambiar pelle (per poi migrare a Milano), aprendo a qualche accento razionalista o almeno funzionale per l'architettura, nonché al proto-design e alla concezione fusionale delle arti.

Ma il periodo di preparazione della mostra ogettiana sovrascriveva anche la seconda mostra del MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale), nonché la stroncatura piacentiniana contro gli architetti razionalisti, prima blanditi e tollerati e ora attaccati, vedi caso, prima dalle pagine di «Dedalo»<sup>40</sup>, poi dalle pagine de «Il Giornale d'Italia»<sup>41</sup>.

Tutte cose che, a Palazzo Vecchio, sarebbero state proficuamente meditate.

Gli architetti Luigi Piccinato, Enrico Lusini, Giovanni Chevalley, Giuseppe Crosa e Tomaso Buzzi allestirono nel Salone dei Cinquecento – distillando ville e parchi sopravvissuti, omo-

<sup>34</sup> Il sostegno del critico non mancò: Ogetti 1923. Si veda *Il Ritratto veneziano dell'Ottocento* 1923; *Il ritratto veneziano dell'Ottocento* 2023.

<sup>35</sup> Ogetti 1928b; *Idem* 1928a. Si veda anche Salvagnini 2000, p. 38, nota 77; Nezzo 2012.

<sup>36</sup> *Idem* 1929.

<sup>37</sup> Oppo 1929. Per un approfondimento sulla polemica si veda Nezzo 2022, in part. pp. 156-158.

<sup>38</sup> Damì 1927.

<sup>39</sup> *Catalogo della Mostra del Giardino* 1931. Ne è stata rievocata l'immagine in *Dietro le mostre* 2006.

<sup>40</sup> Piacentini 1930-1931, ora in *Idem* 1996, pp. 161-167.

<sup>41</sup> *Idem* 1931, ora in *ivi*, pp. 168-173.

genei per localizzazione ed età – una serie di dieci modelli storici, inverando dieci proposizioni struttive ideali: il giardino dei romani, quello toscano del Trecento, quello fiorentino del Quattrocento e poi del Cinquecento, quello genovese tra Cinque e Seicento, il giardino romano tra Cinque e Seicento, quello veneziano e l'altro piemontese del Settecento, il giardino neoclassico lombardo e ultimo, il giardino inglese. Accanto a tutto questo, in sé già fortemente significativo, si organizzò un doppio concorso, uno per uno spazio verde a carattere privato e uno a destinazione pubblica: la gara fu divulgata, nei tentativi e negli esiti, da «Architettura e arti decorative», rivista diretta appunto da Marcello Piacentini<sup>42</sup>.

Tale fu – per Ogetti – lo “Spazio Biennali”.

Nemico del museo, sin dall'inizio della sua carriera, non volle mai rassegnarsi alla mera gestione conservativa dell'arte del passato<sup>43</sup>. Essa doveva tornare attuale, per sé e per le nuove leve artistiche. Una visione, la sua, per certi versi vicina ai moderni processi di valorizzazione della storia dell'arte, ma – dati i tempi – troppo incline a manipolazioni di tipo ideologico e, in fin dei conti, anche interpretativo.

Di una storia dell'arte incarnata e continuamente reinventata attraverso le esposizioni temporanee – per specifici obiettivi – il critico avrebbe parlato, nel 1934, al convegno *Muséographie* di Madrid:

«Les galeries, musées et expositions ont trois sortes de visiteurs: ceux qui s'y rendent pour pouvoir dire qu'ils y ont été; ceux qui les visitent pour connaître le passé et vivre un instant parmi des personnages, parmi des costumes, objets et meubles authentiques d'autrefois, et qui sont heureux de voir que tous ces témoignages du passé ont une âme encore vivante, lisible comme un livre ouvert mais qui ne se demandent pas comment un tel miracle se produit; ceux enfin qui vont chercher, dans la contemplation de la beauté durable, un réconfort à l'étroitesse et à la brièveté de l'existence, et qui, seulement après en avoir retiré ce bienfait, considèrent les aspects, les raisons et les conditions de cette beauté, ainsi exprimée, afin de la connaître mieux et de la pénétrer davantage, passant de l'émotion à la critique esthétique, et de celle-ci à la critique comparée et historique.

Or, il est assez significatif que, de ces trois catégories de visiteurs, ce soit la dernière, celle des esprits attachés à la beauté et à la connaissance, qui est le plus portée à médire des musées et galeries. [...] Ce bref aperçu révèle déjà que le musée le mieux ordonné ne saurait satisfaire à tous les besoins qui se manifestent au sein du public, savant ou profane. Aussi bien [...] tout musée vivant ne cesse de s'accroître et de poser au conservateur des problèmes nouveaux d'arrangement, de distribution, de présentation. Cet élément essentiel de la muséographie, l'accroissement des collections [...] cet élément mérite aussi un examen tout particulier, car il constitue un motif de plus pour justifier l'organisation d'expositions temporaires»<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Per i bandi cfr. *Notiziario* 1931; per gli esiti si veda *Il concorso del Giardino* 1931, ove si riproducono in vasta parte i giudizi della commissione, composta da Ogetti, Giovanni Muzio, Chevalley, Crosa, Lusini, Ezio Cerpi e Piccinato.

<sup>43</sup> Nezzo 2016; *Eadem* 2023.

<sup>44</sup> *Muséographie* 1935. Si veda anche *Muséographie* 2020.



# «BELLA È LA MOSTRA DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO ITALIANO»: LONGHI'S PAPERS/FIRENZE 1922

Andrea Leonardi

Nell'aprile del 1922 Ugo Ojetti apriva al pubblico di Palazzo Pitti la mastodontica *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento*. L'esposizione voluta da Ojetti, della quale, nel 2022 è ricorso il centenario, diede vita a un vero e proprio modello scientifico e operativo<sup>1</sup>. A Firenze, per la prima volta nel Novecento, gli esperti – tra cui un Roberto Longhi allora trentaduenne – raccontarono delle “storie artistiche” regionali lette attraverso l'etichetta storiografica del Barocco così come, sempre nella ex capitale postunitaria, si era iniziato a fare nel 1911 con la *Mostra del Ritratto Italiano*<sup>2</sup>. Non stupisce quindi che uno studioso di vaglia come Francis Haskell abbia potuto ritenere la mostra del 1922 un prodotto «stupefacente»<sup>3</sup>: senza dubbio è ancora possibile condividere l'entusiasmo per una simile valutazione, nonostante i limiti intrinsecamente bene espressi tanto dal tronfio volume andato in stampa nel 1924 a firma dello stesso Ojetti, di Luigi Dami e di Nello Tarchiani<sup>4</sup>, quanto dai due verbosi tomi usciti per i tipi della Società Editrice Toscana tra il 1925 e il 1930, compilati da una mancata storica dell'arte come la contessa Margherita Riario-Sforza-Nugent, nobildonna con possedimenti e proprietà tra Firenze, Trieste, la Basilicata e la Croazia<sup>5</sup>. Della mostra è sempre rimasta ferma la valutazione espressa da Longhi nel 1959 e da lui poi inserita negli *Scritti giovanili* pubblicati nel 1961<sup>6</sup>. Le carte autografe coeve all'evento raccontano, invece, di un iniziale atteggiamento “altro” da parte dello stesso Longhi, con particolare riferimento al problema del *limes* Rinascimento/Barocco, per il quale egli già allora aveva ipotizzato la creazione di un'interessante soluzione: un'«anticamera» in cui dovevano trovare posto il «Cinquecento non classico», il «Cinquecento inquieto» e il «Cinquecento arrivato»<sup>7</sup>, subito dopo l'«impressionismo simbolico»

<sup>1</sup> Nel quadro di una vasta letteratura qui certo non comprimibile, mi sia consentito rimandare da ultimo a Leonardi 2022a, con bibliografia precedente. Gli argomenti che si presentano in questa sede sono stati poi oggetto di relazione nell'ambito del panel *Renaissance/Baroque. The Building of Italian National Identity through Ancient Art Exhibitions (1922-1952)*, curato da chi scrive insieme a Maria Beatrice Failla e a Cristiano Giometti, in occasione del convegno annuale della Renaissance Society of America (Chicago, 21-23 marzo 2024). Inoltre, il medesimo tema è stato affrontato nella circostanza dei *Dialoghi sul Patrimonio Culturale* (Bari, 29 gennaio-9 febbraio 2024), organizzati dal Dottorato di Interesse Nazionale in 'Patrimoni Archeologici, Storici, Architettonici e Paesaggistici Mediterranei' dell'Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro' (coordinatore Giuliano Volpe).

<sup>2</sup> Casini 2019.

<sup>3</sup> Haskell [2000] 2008, p. 175.

<sup>4</sup> Ojetti, Dami, Tarchiani 1924. Anche se non si tratta del lavoro più recente, su Ojetti si veda almeno come ritratto generale il volume di Nezzo 2002. Si rimanda al contributo della stessa autrice in questo volume.

<sup>5</sup> Nugent 1925-1930. Si rimanda poi in questa stessa sede al contributo di Serena Quagliaroli.

<sup>6</sup> Longhi [1959] 1961.

<sup>7</sup> Firenze, Archivio Roberto Longhi (d'ora in poi ARL), scatola 62, fasc. 6, «Governo della pittura italiana del Sei e del Settecento 1922. A proposito dell'esposizione di Firenze».

*Farragine sul Seicento e sul Settecento Italiani*  
*• mostri a Firenze*

*... questa busta prelevata*

*Nella 1<sup>a</sup> mostra del Seicento e del Settecento Italiano a Firenze, in questi  
 anni dei Lombardi, dei Colli, degli Alberti, i pittori più notevoli, più trascendentali  
 e staccati e più vicini, ~~... ..~~ (1714-1718).  
 o ecclesiastici? Dal vostro punto di vista, ~~... ..~~ tende una certa via italiana  
 della vostra manifestazione, in generale, della vostra esistenza di fuori della più  
 importante, più importante, più importante.  
 I quali che si è in Italia le legazioni moderne. Le trombe di Strozzi, i legni di  
 le tele sono rare, ricalcate e dei legni, spuntate di rappresentazioni, e dei più  
 in; ~~... ..~~ via con rispetto.  
 L'opera illustrata in questi parallelogrammi umoristici di "poco" "moderato" che  
 del, quanto basta di vita, grande punto in queste quattro secoli.  
 ripetizioni alla semplice figura, il cascamento delle ultime parole, nel campo  
 anche, e d'istruire, e di trovare una via di spuntare in questi sole parole e parole  
 ogni di ricognizione. della o hanno anche come le principie di del "1714-1718"*

1. Farragine sul Seicento e sul Settecento italiani mostrati a Firenze. ARL, serie V, scatola 62, fasc. I.6f. «Note in margine della Mostra Sei-Settecentesca del 1922», foglio introduttivo e disegno di corredo con il pubblico della mostra del 1922.



di Federico Barocci, artista che il Comitato esecutivo comunque già di suo intendeva ri-comprendere e utilizzare come punto di partenza del racconto, muovendo dalla magnifica *Deposizione* del duomo di Perugia<sup>8</sup>.

«Le trombe di Strozzi, i legni di Caravaggio»

Nel 1959, Roberto Longhi scrisse di aver abbozzato un saggio per il quale aveva pensato anche al titolo: *Farragine del '600 e '700 a Palazzo Pitti*<sup>9</sup>. Come spesso gli sarebbe capitato nel corso della sua strepitosa carriera, egli non riuscì poi a tradurlo in una stesura definitiva. Tuttavia, ci sono giunti diversi fogli dedicati all'esposizione del 1922 che si conservano ancora nell'archivio di Longhi ubicato presso la sua dimora a Firenze, villa Il Tasso, ora

<sup>8</sup> Leonardi 2022a, pp. 45-46.  
<sup>9</sup> Longhi [1959] 1961, p. 497.

sede della Fondazione a lui dedicata. In particolare, in quelli contrassegnati dal titolo *Farragine sul Seicento e Settecento italiani mostrati a Firenze* Longhi scelse d'introdurre il momento spettacolare dell'esposizione in una forma affatto negativa, paragonando l'evento addirittura a un concerto di fiati e di archi. In questo caso, lo scritto si completava con uno schizzo (fig. 1) a rappresentare il pubblico borghese della rassegna, con tanto di autoritratto, anch'esso caricaturale, sormontato da un incumbente Adolf Hitler che, nel 1922, stava preparando il di poco successivo *Putsch* di Monaco<sup>10</sup>. Proprio per comprendere al meglio il tenore di queste pagine, pare utile proporre almeno i passaggi iniziali:

«Bella è la Mostra del Seicento e del Settecento italiano a Firenze, in questa brutta primavera. Sono scesi dai santuari, dai colli, dagli altari i pittori più odiati, più tormentati d'Italia; e ci stanno ottimamente e stancano e piacciono. Salvate o secentisti? Dal vostro "presto" disciplinatissimo scende una terribile insolenza alla fiacchezza dei pittori d'oggi; dalla vostra manualità insolente, dalla vostra rapidità di boja della pittura si apprende più tradizione, più di grammatica, più di eclettismo, più retorica di quel che ci sia in tutte le esposizioni moderne. Le trombe di Strozzi, i legni di Caravaggio, gli archi furiosi dei barocchi. Le vostre tele sono nere, rosicchiate dai topi, sfondate dai sagrestani, e dai pipistrelli, piene di pestilenze e di dolori; ma non importa. In quel tragico interstizio, in quel parallelepipedo mortuario di pochi centimetri che vi divideva dai muri delle cappelle, quanto brusio di vita, quanto pianto in questi quattro secoli. Ora ripuliti alla meglio dopo il cascatone dell'ultimo secolo, col capello un po' bisunto d'olio, di vernice, e di bitume, rinfrescate le gorgere, stirate le zimarre, vi trovate un po' spauriti in queste sale principesche, e non avete neanche il coraggio di ringraziare. Molti vi hanno atteso come la famiglia dell'ucciso attendeva padre Cristoforo colla mano sull'elsa della spada, per umiliarvi; ma voi domandate con tanta grazia perdono dei vostri peccati, e li riparate con tanta distinzione di ricchezza ai poveri della pittura d'oggi! Questa Esposizione "ravviverà l'incenerite memorie de tanti eccellenti Professori della pittura, che nell'Avello dell'oblio con i di loro Nomi sepolti, quasi può dirsi, se ne stiano giacendo" Roberto Longhi»<sup>11</sup>.

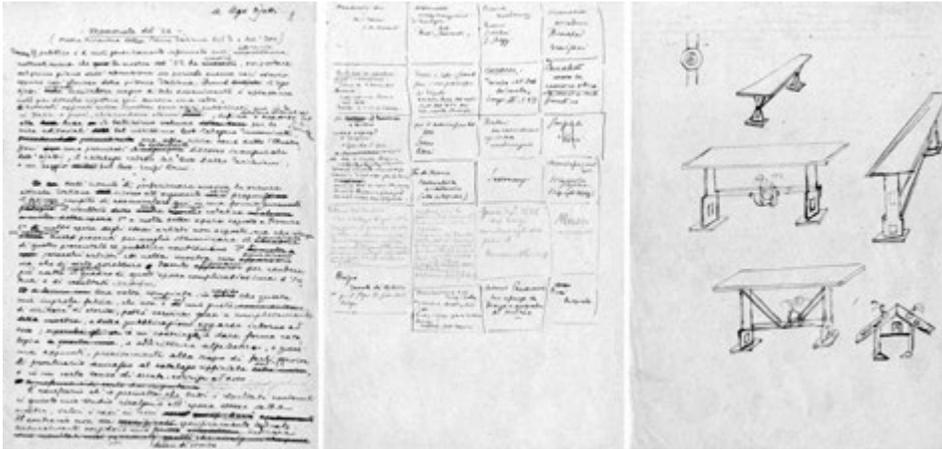
Vista l'altezza cronologica dell'evento cui il mancato contributo si riferiva, esso può considerarsi un ulteriore tassello del "Palazzo non finito" indagato da Francesco Frangi e da Cristina Montagnani nel 1995, cioè l'edificio composto dai principali scritti longhiani rimasti inediti e scalati tra il 1910 e il 1926<sup>12</sup>. Longhi certo non utilizzò casualmente il termine «farragine» per richiamare l'impresa del 1922: un sostantivo femminile, dal latino *farrago-ginis*, derivazione di *far* «farro», a significare in primo luogo un'antica mescolanza di erbe diverse, per il pasto del bestiame, e, in via figurata, una moltitudine confusa di cose (o persone) disparate (*una f. di carte; una f. d'impiegati; una f. di parole*, recita il vocabolario on line della Treccani). Dunque, a ben vedere, una scelta in linea con la lingua e lo stile di Longhi, soprattutto quelli degli anni di gioventù o di «giovinismo», come egli ebbe a definire proprio la sua di giovinezza in una lettera inviata a Bernard Berenson nel 1917<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Il dato è coerente con la consuetudine di Longhi con il disegno per cui si rimanda a Testori 1980.

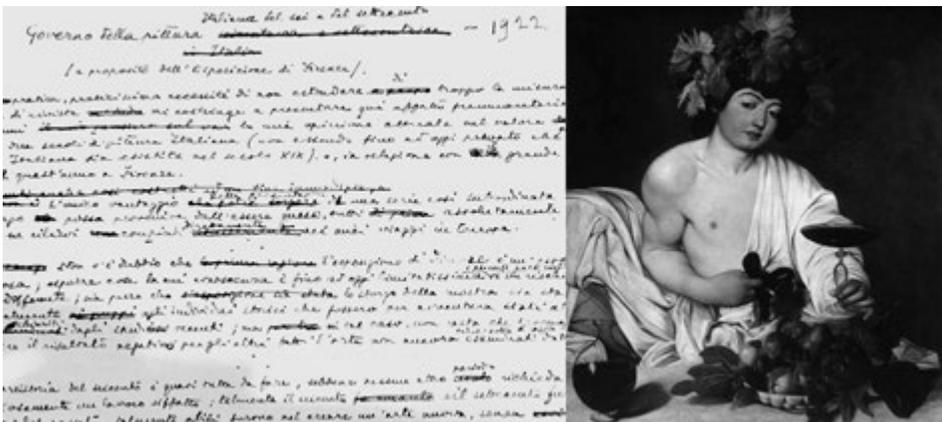
<sup>11</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Farragine del '600 e '700 a Palazzo Pitti», (senza data).

<sup>12</sup> Longhi [1910-1926] 1995.

<sup>13</sup> Berenson, Longhi 1993, p. 121.



2. Memoriale del '22 a Ugo Ojetti (Mostra fiorentina della Pittura Italiana del '600 e del '700). ARL, serie V, scatola 62, fasc. I.6b, «Note in margine della Mostra Sei-Settecentesca del 1922». Da sinistra a destra, foglio introduttivo, tavola sinottica e schizzi con arredi realizzati da Roberto Longhi.



3. A sinistra, *Governo della pittura italiana del Sei e del Settecento 1922. A proposito dell'esposizione di Firenze*. ARL, serie V, scatola 62, fasc. I.6b, «Note in margine della Mostra Sei-Settecentesca del 1922». A destra, *Il Bacco* delle Gallerie degli Uffizi tratto da *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Sansoni, Firenze 1951.

La forma espressiva di farragine, inoltre, è coerente con l'analisi del linguaggio longhiano tratteggiata da Cesare Garboli nella sua prefazione al *Palazzo non finito* di cui sopra: «capricciosa, fumistica, intraducibile, fatta per meravigliare, incantare, sedurre, fatta per esprimere più che per comunicare» e, soprattutto, scriveva ancora Garboli, «destinata solo ai compatrioti»<sup>14</sup>.

Sempre in Archivio Longhi, si conservano almeno due redazioni di quella farragine di parole e di carte riferita a un evento che era nato per narrare, in special modo ai conna-

<sup>14</sup> Si veda il contributo di Garboli 1995.



zionali, l'italianità della loro pittura. I materiali sono introdotti da un *Memoriale del '22 (Mostra fiorentina della pittura italiana del '600 e del '700)* (fig. 2): esso era indirizzato «a Ugo Ogetti»<sup>15</sup> che, di quella manifestazione – a ben vedere anch'essa identificabile con un palazzo, il fiorentino Pitti –, era stato il *dominus* assoluto. Sempre a corredo del *Memoriale del '22*, vi sono inoltre delle “tavole sinottiche” che Longhi compose per meglio mappare le presenze artistiche in mostra: dagli «accademici ottici», ai «naturalisti venezianeggianti», passando per i «barocchi accademizzanti» e/o i «naturalisti accademici»<sup>16</sup>. A stretto giro, si possono compulsare, poi, le due versioni irrisolte della cosiddetta farragine, peraltro recanti una titolazione differente: da un lato, la già richiamata *Farragine sul Seicento e sul Settecento Italiani mostrati a Firenze*, che appunto venne poi “formalizzata” – almeno a livello di titolazione – negli *Scritti giovanili* del 1961; dall'altro, il *Governo della pittura italiana del Sei e del Settecento 1922. A proposito dell'esposizione di Firenze*<sup>17</sup>. Circa la seconda di queste due redazioni, cioè il *Governo*, essa consente d'individuare un utilissimo quanto immediato termine *post quem* a dimostrazione della contiguità di tali elaborati rispetto all'anno di svolgimento della mostra, appunto il 1922, sulla base della rivendicazione di Longhi inerente il ritrovamento del *Bacco* che, lui stesso affermò, era avvenuto nel 1915 (fig. 3): «da me scoperto tutto sfondato e lacero nei depositori degli Uffizi or sono sette anni»<sup>18</sup>.

Gli scritti in questione si completavano poi con un ulteriore documento, stavolta datato, la *Mostra del 1922. Note del 1924-25* (fig. 4)<sup>19</sup>, nato per contestare tanto il testo di Luigi Dami, quanto le biografie di Nello Tarchiani a corredo dell'accennato volume celebrativo dell'evento espositivo<sup>20</sup>. A tal proposito, è necessario tornare a sottolineare di come si trattasse del libro dato alle stampe nel 1924 a cura anche dello stesso Ogetti: a Dami, in particolare, era toccato il compito difficile (o forse impossibile) di tirare le fila dell'intero *Svolgimento della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, argomento che, ovviamente, Longhi già in quella fase avrebbe voluto proporre in prima persona, magari muovendo proprio dalla traccia del *Governo della pittura italiana del Sei e del Settecento*<sup>21</sup>.

### *Il Memoriale del '22*

Per motivi di spazio, e in ragione del suo essere stato pensato per un'interlocuzione diretta con Ugo Ogetti, in questa sede si è inteso tornare sul cosiddetto *Memoriale del '22*<sup>22</sup>. Lo scritto venne corredato da un meticoloso elenco dei quadri esposti a Firenze, con richiamati numeri del catalogo-guida riferiti alla prima edizione che, annotata (e insieme alla seconda), si conserva sempre presso la sede della Fondazione Longhi (fig. 5). L'elenco non

<sup>15</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Memoriale del '22 a Ugo Ogetti (Mostra fiorentina della pittura italiana del '600 e del '700)» (senza data).

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Anche questi materiali si conservano in ALF, scatola 62, fasc. 6.

<sup>18</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Governo della pittura italiana del Sei e del Settecento - 1922. A proposito dell'Esposizione di Firenze».

<sup>19</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Mostra del 1922. Note del 1924-25».

<sup>20</sup> Ogetti, Dami, Tarchiani 1924.

<sup>21</sup> Dami 1924.

<sup>22</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Memoriale del '22 a Ugo Ogetti (Mostra fiorentina della pittura italiana del '600 e del '700)». Per questo così come per tutti gli altri documenti sin qui menzionati si rimanda a Leonardi 2022a, pp. 171-226.



5. A sinistra, *Mostra del 1922. Note del 1924-25*. ARL, serie V, scatola 62, fasc. I6b, «Note in margine della Mostra Sei-Settecentesca del 1922». Al centro e a destra, i cataloghi della mostra del 1922 (1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> ed.) annotati da Roberto Longhi.

comprendeva tutti i dipinti, ma solo quelli che avevano trovato spazio nel percorso espositivo a Pitti sulla scorta dell'intervento e delle intuizioni di Roberto Longhi: «attribuzioni di mia provenienza o da me corrette»<sup>23</sup>. In estrema sintesi, Longhi valutava che potevano dirsi «circa trecento» le opere da lui «primamente attribuite, o impugnate nell'attribuzione o in essa corrette. Cioè circa un terzo delle opere esposte»<sup>24</sup>. La notizia appare di un certo sensazionale rilievo: praticamente per un terzo, la mostra del 1922 sarebbe stata figlia delle scelte non di Ojetti e dei suoi collaboratori, bensì di un padre diversamente giovane come Longhi. Ovviamente si tratta di una considerazione provocatoria da parte di chi scrive, ma che permette di iniziare a valutare l'atteggiamento di Longhi nei confronti di questa esposizione che, certo, sul momento, fu differente da quello poi esplicitato nelle *Note* del 1959<sup>25</sup>. *Note*, queste ultime, che sono passate come il resoconto di una posizione autorevole, ma in definitiva statica, immutata e immutabile, con l'idea – forse un po' troppo dogmatica<sup>26</sup> – di un Longhi eccentrico al sistema (anche politico) e, soprattutto, estraneo all'«incoerenza» (?) dell'impresa espositiva di Ojetti a Palazzo Pitti.

Il *Memoriale del '22*, invece, che altro non fa se non restituire l'impianto di un saggio/recensione mai nato e pensato per compiacere un Ojetti allora decisamente potente<sup>27</sup>, propone il pensiero di Longhi in un preciso momento storico: esso, infatti, si pone tra la mostra del 1922 e l'avvenuta pubblicazione del monumentale volume a essa dedicato nel

<sup>23</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Memoriale del '22 a Ugo Ojetti (Mostra fiorentina della pittura italiana del '600 e del '700)». Si veda inoltre Leonardi 2022a, p. 209, nota 38.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Longhi [1959] 1961.

<sup>26</sup> A tal proposito, si veda il profilo stilato da Facchinetti 2005.

<sup>27</sup> Per Longhi [1959] 1961, p. 497, cioè a tredici anni dalla scomparsa del suo interlocutore avvenuta nel 1946, Ojetti diventò poi l'«uomo esposto alle bave vaganti del gusto» e «commosso dalla prima insorgenza degli studi caravaggeschi».

1924<sup>28</sup>. Dunque, con il *Memoriale del '22* il potenziale lettore viene calato in una fase in cui la Marcia su Roma era già cosa fatta, forse anche Giacomo Matteotti stava andando incontro al suo tragico destino deciso dal fascismo insieme a quello dell'Italia. E, però, nonostante il clima pesante, è ancora un periodo di sintonia del giovane Longhi con la causa ogettiana, pronto a “servirla”, così come, peraltro, egli si era dichiarato disponibile a fare sin da una lettera scritta a Ogetti da Parigi, il 14 dicembre del 1921<sup>29</sup>, poi seguita da una seconda missiva dei primi del 1922, quest'ultima già completa di una «non grande schiera di indicazioni» sempre funzionali al progetto espositivo che aprì i battenti il 20 di aprile<sup>30</sup>. Proprio nella missiva da Parigi, va notato come Longhi avesse anche promesso degli articoli per la nuova rivista di Ogetti, «Dedalo», tra i quali forse ricomprendere pure alcune delle idee abbozzate in questa sequenza archivistica.

L'esordio del *Memoriale del '22* è asciutto, ma non lascia spazio a interpretazioni diverse circa il fatto che Longhi in questo momento fosse convinto del disegno ogettiano, così come dei suoi esiti editoriali. Il dato emerge sin dall'aggettivazione enfatica, a tratti ostentata, senza dubbio di matrice littoria, davvero molto simile a quella che poi venne adottata nei cinegiornali di quell'Istituto Luce che avrebbe inaugurato la sua attività di lì a poco, nel 1924<sup>31</sup>. Per Longhi la mostra si era dimostrata di un'«efficacia notevolissima», Ogetti ne era stato il suo «suscitatore magno», persino il volume del 1924 in questo momento risultava agli occhi del Nostro «bellissimo» e, soprattutto, aperto «dallo splendente discorso inaugurale dell'Ogetti»<sup>32</sup>. Le sue intenzioni non parevano dunque ostili, come invece cominciarono a delinarsi con le *Note del 1924-25*, scritte all'alba del regime (almeno così lascia intendere il riferimento cronologico dell'intitolazione), e poi con lo scritto “postbellico” del 1959 (dato alle stampe nel 1961<sup>33</sup>). In effetti, l'approccio di Longhi nel *Memoriale del '22* era più di critica costruttiva, certo a tratti paludata, con la rivendicazione del suo duplice ruolo di «storico» e di «scrittore»: e qui il pensiero corre a Benedetto Croce che, nel 1919, lo aveva ritenuto capace, appunto da «scrittore», di «esercitare una notevole efficacia sui presenti studi italiani di storia dell'arte»<sup>34</sup>. L'intento dichiarato di Longhi era quello di formulare delle «osservazioni» organizzate per gradi: 1. sulle opere in mostra; 2. su quelle non presenti, ma comunque a suo parere necessarie per la comprensione degli artisti illustrati al «pubblico ventiduino»; 3. su quelle di artisti non presenti o considerati. L'obiettivo primario era quello di definire uno strumento di servizio, un «prontuario annesso al catalogo ufficiale e in un certo senso di errata-corrige ad esso»:

«Il pubblico è di certo genericamente informato sull'efficacia notevolissima che la mostra del '22

<sup>28</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Mostra del 1922. Note del 1924-25».

<sup>29</sup> Archivio Storico del Comune di Firenze, *Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922*, busta 5079, fasc. «Longhi Roberto», Lettera di Roberto Longhi a Ugo Ogetti, Parigi, 14 dicembre 1921. Si veda inoltre Leonardi 2022b.

<sup>30</sup> *Ivi*, allegato alla lettera di Roberto Longhi a Ugo Ogetti, primi del 1922. Trascrizione in Leonardi 2022b, pp. 132-134.

<sup>31</sup> Calanca 2016.

<sup>32</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Memoriale del '22 a Ugo Ogetti (Mostra fiorentina della pittura italiana del '600 e del '700)».

<sup>33</sup> Per cui si rimanda a Leonardi 2022a, capitoli IV e V.

<sup>34</sup> Croce [1919] 1991.

ha rivestito, per portare sul primo piano dell'attenzione un periodo ancora così oscuro eppure così glorioso della pittura italiana. Il nome di Ugo Ojetti in quanto suscitatore magno di tale avvenimento è abbastanza noto per doverlo ripetere qui ancora una volta. Notevoli appunti sulla mostra sono stati pubblicati qua e là in Italia e fuori, chiarendone alcuni lati, infine è apparso alla luce il bellissimo volume editoriale del notissimo dott. Calogero Tumminelli ove alla ricca serie delle illustrazioni sono premessi lo splendente discorso inaugurale dell'Ojetti, il catalogo redatto dal dott. Nello Tarchiani, e un saggio del dott. Luigi Dami. Nell'intento di perfezionare ancora la scienza attuale italiana intorno all'argomento io mi propongo il faticoso compito di accumulare qui in una forma puramente indicativa il risultato delle mie osservazioni relative ad ~~alcune o molte delle opere~~ 1° a molte delle opere esposte a Firenze; 2° a molte delle opere degli stessi artisti non esposte ma che ritengo sia necessario tenere presenti per meglio illuminare il significato di quelle presentate al pubblico ventidui; 3° a parecchi artisti che nella mostra non figurano ma che di certo avrebbero dovuto figurarvi per rendere più esatto e completo il quadro di quell'epoca complicatissima di intenti e di risultati (conclusivi). Una volta compiuta, io confido che questa improba fatica che non è (sarebbe) nel mio gusto ~~come scrittore~~ di scrittore e di storico, potrà servire quasi a completamento della mostra e delle pubblicazioni apparse intorno ad essa; e ~~perché gli~~ mi costringa anzi a dare forma catalogica a ~~questa mia~~, e addirittura alfabetica, a questi miei appunti, precisamente allo scopo di farli servire di prontuario annesso al catalogo ufficiale del '22 e in un certo senso di errata-corrige ad esso»<sup>35</sup>.

*«Tutti i risultati contenuti in questo mio studio risalgono all'epoca stessa della mostra»*

Come poi nelle pagine del 1959<sup>36</sup>, pure in queste riferite al *Memoriale del '22*, Longhi avrebbe tenuto a ribadire che si trattava di valutazioni fatte "in corso d'opera" ma, soprattutto, di appunti sviluppati con un rigore metodologico connaturato al suo imprescindibile «dovere di storico». Anche in questo caso e ancora per «gradi» (tre quelli da lui dichiarati ma in realtà solo due sviluppati davvero), egli rivendicò così, dapprima, ciò che aveva segnalato/proposto nella fase preparatoria della mostra. A seguire, si legge di quanto egli avesse fatto in tema di nuove attribuzioni, a mostra aperta, con segnalazioni poi recepite nella seconda edizione del catalogo<sup>37</sup>. In tal modo e «di fronte ai competenti», Longhi era pronto ad assumersi oneri e onori delle sue intuizioni:

«È necessario che io premetta che tutti i risultati contenuti in questo mio studio risalgono all'epoca stessa della mostra, salvi i casi in cui il contrario non sia specificamente indicato. Naturalmente considero mio dovere di storico ~~diritto considerare~~ indicare ~~come risultati miei personali, quelli che~~, quando occorra, ~~quali~~ quanta parte della scienza già acquisita ed accetta nel catalogo stesso della mostra risalga a mie precise indicazioni che furono di tre [sic!] gradi: 1° attribuzioni da me fatte anteriormente al '22 per varie opere che poi comparvero alla mostra sotto il nome da me indicato; 2° attribuzioni da me comunicate al Comitato Centrale della mostra stessa che poi comparvero nella seconda edizione del catalogo come

<sup>35</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Memoriale del '22 a Ugo Ojetti (Mostra fiorentina della pittura italiana del '600 e del '700)».

<sup>36</sup> Longhi [1959] 1961.

<sup>37</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (2ª ed.).

integralmente accettate talora soltanto parzialmente, facendo cioè non più che spostare l'indicazione di un'opera da quella specifica di autore a quella generica di scuola. Dovere preciso ripeto, per poter assumere in solido di fronte ai competenti la parte di responsabilità che a me direttamente risalta nella determinazione delle opere apparse alla mostra del '22. È un vero peccato E per me un vero rammarico che esterne vicende mi abbiano impedito di attendere fatto ritardare fin qui l'apparizione la pubblicazione di queste indispensabili precisazioni; confido tuttavia che la memoria della dell'esposizione-gigantesca esposizione di Firenze sia abbastanza viva negli occhi degli interessati perche essi possano giovare del memoriale che segue. Numererò a capoversi questa mia "Farragine" per evitare ripetizioni e rinviare, ogni volta che mi occorra di riferirmi ad un'idea espressa più ampiamente altrove in altro luogo del contesto a un contrassegno preciso»<sup>38</sup>.

Il *Memoriale del '22* esprime un Longhi impegnato nella costruzione di un proprio edificio espositivo all'insegna della consequenzialità degli stili, in principio menzionando la discussione intorno all'idea di aprire alla scultura e all'architettura, vale a dire il «preludio generico all'esposizione» sul quale lui stesso, però, ben presto rinunciò. In seconda battuta, egli richiamò il dibattito sul possibile punto d'attacco del Seicento<sup>39</sup>, a comporre l'«anticamera ideale dell'esposizione»: da un lato, apprezzando l'opzione di comprendere i Carracci, «fortunatamente» concretizzatasi nella mostra di Pitti; dall'altro, suggerendo la possibilità di raccogliere «esempi rarissimi di quel Cinquecento» che, *in nuce*, avrebbero potuto garantire una migliore comprensione degli «albori delle varie tendenze del Seicento»<sup>40</sup>. Un terzo ambiente, infine, quello dei «prebarocchi», per Longhi avrebbe consentito di comprendere il ruolo della scultura e dell'architettura nella definizione delle «origini del Barocco», in special modo guardando al versante veneziano della seconda metà del XVI secolo<sup>41</sup>. In definitiva, è un Longhi che lasciava trasparire gli effetti tangibili di letture svolte sui volumi di Adolf von Hildebrand (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893) e di Heinrich Wölfflin (*Renaissance und Barock*, 1888):

«Un preludio generico all'Esposizione

1. Scultura, architettura e pittura del '600 si discusse fra gli ordinatori dell'appunto nostalgico sulla scultura e l'architettura. 2. Anticamera ideale dell'esposizione - Mentre gli ordinatori dell'Esposizione esitarono financo ad includere nei quadri di essa i Carracci, e ciò sarebbe stato un imperdonabile errore e fortunatamente si decise per il sì certamente imperdonabile, io sarei invece andato più in là e avrei reputato utilissimo raccogliere in una specie di antisala, esempi rarissimi di quel Cinquecento che possa meglio illuminare gli albori delle varie tendenze del Seicento. Senza dubbio la cosa sarebbe stata molto delicata stata da condurre con mano delicata levità di mano, e senza brutalità dimostrative. 3. Prebarocchi. Non

<sup>38</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Memoriale del '22 a Ugo Ojetti (Mostra fiorentina della pittura italiana del '600 e del '700)».

<sup>39</sup> Sull'argomento rimane di riferimento Mazzocca 1975.

<sup>40</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Memoriale del '22 a Ugo Ojetti (Mostra fiorentina della pittura italiana del '600 e del '700)».

<sup>41</sup> *Ibidem*.

intendo più con questo che si dovesse esporre molto Tintoretto e molto Veronese o molto Correggio per intendere Salvator Rosa, o Pietro da Cortona; ma scegliere con cura qualche campione di essi, nel loro fare d'abbozzo quando essi pajano preludere certe particolarità di movimento, o d'impasto, o di luce non sarebbe stata cosa difficile. Ci si sarebbe potuti servire anche con la scultura e con qualche disegno architettonico e sarebbe apparsa la grande verità poco appariscente ancora poco appariscente esibita che è inutile cercare le origini del Barocco altrove che nella scultura e nell'architettura veneziana della seconda metà del '500. ~~Il passo da Vittoria~~ Recentemente, per dare un esempio, è stato giustamente posta in valore l'importanza di Francesco Mochi, ma la posizione di splendido isolamento in cui il ~~Dami~~ il critico l'ha lanciato, occorre sia al più presto integrata con la conoscenza dei legami profondissimi che lo ~~legano~~ ascrivono indissolubilmente al vicentino Camillo Mariani suo vero padre spirituale; e ad Alessandro Vittoria padre spirituale di entrambi. Quando si pensi che Camillo Mariani lavorò nel teatro olimpico di ~~Vicenza~~ la visione si allargherà facilmente ad intendere quanto di Palladio sia passato nel Seicento e soprattutto in Pietro da Cortona»<sup>42</sup>.

Sempre nella cosiddetta «anticamera del Seicento» descritta nel *Memoriale del '22*, Longhi tornò poi a insistere sulla mancata occasione di restituire, mediante esempi visivi, il tema dell'unità delle arti, il legame della pittura «con la scultura e l'architettura»<sup>43</sup>, riprendendo in questo modo le coordinate di un suo primo corso tenuto alla Sapienza, quello dell'anno accademico 1922-1923, dedicato all'*Identità teoretica e storica delle arti figurative*<sup>44</sup>. La relazione, che avrebbe menzionato a più riprese e sempre a chiare lettere, era quella con cui aveva inteso prendere di mira l'estetica crociana, una volta di più e dopo il suo *Rinascimento fantastico* del 1912:

«*Che cos'altro avrei posto nell'anticamera del Seicento.*

Ciò avrebbe servito mirabilmente a ribadire quella necessità così poco avvertita dall'Esposizione di tenere legate, come cosa unica ch'esse sono, la pittura del '600 e del '700 con la scultura e l'architettura dello stesso periodo del '600. ~~Questo che~~ Tale unità ch'io affermai per primo nella mia prolusione del '22 (Regia Università di Roma), sollevandola addirittura a principio storico generale, valevole per le arti figurative; e il Seicento soprattutto ne avrebbe dato la grande conferma. Ora non v'è dubbio che se nelle sale dell'Esposizione fossero state indotte a coabitare alcuni campioni di scultura e ~~architettura~~, alcuni modelli di architettura seicentesca il pubblico avrebbe inteso meglio il ~~soffio~~ l'unico spirare di quel grandemente avventato periodo»<sup>45</sup>.

Molto interessanti si rivelano infine i passaggi di matrice “museologica”, di cui si avvertono le ricadute, ad esempio, nella successiva *Mostra del Giardino Italiano* del 1931 a

<sup>42</sup> *Ibidem*. In particolare, sul secondo si veda Coletta 2017.

<sup>43</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Memoriale del '22 a Ugo Ojetti (Mostra fiorentina della pittura italiana del '600 e del '700)».

<sup>44</sup> È il primo dei tre corsi che Longhi tenne a Roma da “libero docente”: Cascone 2021, p. 51, nota 1.

<sup>45</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Memoriale del '22 a Ugo Ojetti (Mostra fiorentina della pittura italiana del '600 e del '700)».

Palazzo Vecchio, curata sempre da Ogetti e costruita secondo criteri di divulgazione scientifica supportati dall'uso di opere d'arte, documenti, modelli antichi e moderni, fotografie, supporti didattici<sup>46</sup>. Longhi si rendeva perfettamente conto – ovviamente – che a Pitti, come in ogni altro contesto simile, non era stato possibile concentrare pesanti sculture o, idea ancora meno praticabile, pezzi di edifici. Tuttavia, per il vasto pubblico, egli scrisse che avrebbe potuto risultare d'aiuto almeno restituire l'idea del manufatto architettonico, introducendo nel percorso espositivo delle testimonianze atte a richiamarne la funzione: busti e bozzetti, disegni e modelli lignei in scala, tutti in dialogo tra loro, in modo da far comprendere almeno i problemi più complessi. Tra questi, a titolo di esempio, le ricadute di Gian Lorenzo Bernini su artisti quali i genovesi Domenico Piola, Gregorio De Ferrari e Giovan Battista Gaulli o, ancora, l'importanza della statuaria lignea e policroma napoletana per i pittori della stessa città ligure nel XVIII secolo:

«Ordinamento di queste due prime pagine di anticamera.

Un appunto preliminare, di carattere non più che nostalgico di quello relativo alla esclusione della scultura e dell'architettura della Esposizione. Io parto qui naturalmente dal mio principio, largamente svolto nella mia prolusione e nel mio corso di storia dell'arte dell'anno 1922-23 all'Università di Roma, della unicità tematica e storica delle cosiddette tre arti figurative. Se mai vi fu un periodo che meglio rispecchi questa storica verità questo è il periodo del barocco. Ora io intendo perfettamente che non si potevano rimuovere i macigni delle sculture, e le montagne dell'architetture, ed indurli su vasta scala a trasferirsi per pochi mesi in Palazzo Pitti. Ma è ben certo che una cernita intelligente di busti e di bozzetti, e l'aggiunta di disegni e di modellini architettonici avrebbe lasciato il pubblico meno disorientato sulle varie apparenze del Seicento. Quale illuminazione avrebbe portato un bozzetto di Bernini accanto a un Piola, a un Gregorio de Ferrari a un Baciccia; un busto di Algardi accanto a un ritratto di pittura del Sacchi. O qualche esempio classico di scultura policroma napoletana nella sala del '700 pittorico della stessa città? Un Bonazza accanto a un Langetti o a un cameo?»<sup>47</sup>.

Longhi, inoltre, nel tracciare sempre le linee principali del suo contributo sino alle estreme conseguenze delle cosiddette «prevenzioni generiche», si andò ad appuntare, ancora una volta, il richiamo alla sua prolusione universitaria del 1922:

«Prevenzioni generiche.

Tacciamo se occorresse veramente presentare il '600 e il '700 in Esposizione. Quando non si conosce l'aula Barberini, o lo scalone di Wurtzburg è difficile poter intendere il Seicento dal quadro d'altare o dal bozzetto. Tuttavia, soprattutto il bozzetto per grande affresco sarebbe stato utile esporre e non mi pare che ciò sia stato fatto su scala abbastanza vasta. Questo

<sup>46</sup> Sulla mostra del 1931 si veda ad esempio Fabiani Giannetto 2011. Per gli apparati didattici che ancora si conservano si veda Leonardi 2011.

<sup>47</sup> ARL scatola 62, fasc. 6, «Memoriale del '22 a Ugo Ogetti (Mostra fiorentina della pittura italiana del '600 e del '700)». In particolare, per l'ambito genovese è un modello di lettura che ha trovato poi applicazione in *Genova nell'età barocca* 1992. Interessante il richiamo un contesto che poi diventerà quello della 'Genova pittrice' e che, già nel 1922, conobbe molto spazio nel percorso espositivo: Leonardi 2022a, capitolo VI.

conduce all'altra prevenzione se sia possibile gustare la pittura barocca indipendentemente dalla scultura e architettura alla quale è connaturata. L'osservazione vale non soltanto per il barocco, ma per qualsivoglia epoca vitale della storia artistica ed io mi riferivo alla mia pro-lusione universitaria del 1922 - *Identità teoretica e storica delle cosiddette "tre arti" figurative*; ma certamente il Seicento è una delle più belle impersonazioni di questa identità<sup>48</sup>.

La stigmatizzazione del fatto di come nell'esposizione a Palazzo Pitti non si fosse tentato sino in fondo di sfruttare le potenzialità del «bozzetto per grande affresco» è, forse, l'unico passaggio davvero polemico di questo scritto. Tale mancanza, infatti, a parere di Longhi, non avrebbe permesso di aiutare i visitatori nella piena comprensione non solo del «suo» amato Seicento (che in ogni caso rimaneva appunto una delle «più belle impersonazioni di questa identità») ma, più in generale, di qualsiasi epoca della «storia artistica» italiana<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> ARL, scatola 62, fasc. 6, «Memoriale del '22 a Ugo Ojetti (Mostra fiorentina della pittura italiana del '600 e del '700)».

<sup>49</sup> *Ibidem*.



# UNA MOSTRA IN DIVENIRE: L'ARTICOLATA COSTRUZIONE DEL CATALOGO DELL'ESPOSIZIONE FIORENTINA DEL 1922

Serena Quagliaroli

«The really excellent and well-printed catalogue, which may without question be regarded as the best ever compiled for a loan exhibition of this magnitude held in Italy»<sup>1</sup>.

Con queste entusiastiche parole Maurice Brockwell<sup>2</sup> entrava nel vivo della sua recensione alla *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, pubblicata a botta calda nel numero di maggio-agosto del 1922 di «The Connoisseur», una rivista britannica dichiaratamente pensata per i collezionisti. Un tale, acceso, apprezzamento – benché seguito da alcune sottolineature indirizzate a lamentare l'assenza delle misure dei dipinti, dei numeri di inventario per le opere di proprietà pubblica e di un indice dei prestatori – è stato notato ed esplicitamente citato da Francis Haskell nelle pagine dedicate all'esposizione fiorentina all'interno della sua celeberrima disamina sulla nascita delle mostre<sup>3</sup>. Da questa significativa premessa prende le mosse il presente contributo che intende fare luce e restituire quella che può essere definita l'officina nell'officina, ossia la costruzione del catalogo, o per meglio dire dei cataloghi, le diverse testimonianze testuali a cui si affidò la comunicazione e la memoria della *kermesse* del 1922.

Nell'apprestarsi a scrivere la sua recensione, Brockwell dovette tenere tra le mani la prima edizione del catalogo *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento in Palazzo Pitti*, pubblicata dalla casa editrice Bestetti & Tumminelli nel mese di aprile del 1922<sup>4</sup>. Il volumetto, che si apre con alcune pagine dedicate a fissare i nomi dei membri delle commissioni e dei comitati<sup>5</sup>, prosegue con una sintetica ricognizione delle vicende storiche dell'edificio sede dell'esposizione – il sontuoso Palazzo Pitti circondato dal lussureggiante Giardino di Boboli – e le piante dei due piani lungo i quali si snodava il percorso espositivo, tra le sale del primo piano (dalla 1 alla 27) ricche di decorazioni e arredi e quelle del secondo (dalla 28 alla 48), più piccole di dimensioni e caratterizzate da una presenza più contenuta dell'ornato, per chiudersi con le novantasei riproduzioni fotografiche dei

---

Questo contributo rientra tra i prodotti della ricerca finanziata dal progetto PON Ricerca e Innovazione *Conservazione green per il patrimonio e le residenze del Barocco. Nuove prospettive per il restauro, la storia conservativa, la conservazione programmata e le applicazioni digitali per i musei (2022-2025)*.

<sup>1</sup> Brockwell 1922, p. 128.

<sup>2</sup> Si rimanda alla biografia curata da Crockett, Sorensen [s.d.].

<sup>3</sup> Haskell [2000] 2008, p. 177.

<sup>4</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (1ª ed.).

<sup>5</sup> Si rimanda, in questo volume, ai paragrafi di Enrica Marongiu, Lorenzo Barucco e Francesca Ghio nel contributo *Smontare la mostra*.

dipinti esposti, una selezione fotografica su cui si appuntava l'ulteriore elogio del recensore britannico<sup>6</sup>. Il cuore dell'agile libretto è costituito dall'elenco delle opere, ordinate alfabeticamente sotto il nome dell'autore, quest'ultimo introdotto da una stringata nota biografica. All'inflessa attività di coordinamento, scrittura e revisione di Nello Tarchiani<sup>7</sup> si deve la realizzazione e la stampa tanto di questa prima edizione quanto della seconda<sup>8</sup> – chiusa probabilmente all'aprirsi dell'estate – che, pur mantenendo la medesima struttura, presenta delle variazioni, espunzioni e aggiunte che si rivelano di grande interesse in quanto rappresentano un'attestazione visiva del fitto lavoro organizzativo, critico, e ancor più di cauta diplomazia, portato avanti da Tarchiani all'interno del gruppo di lavoro messo insieme da Ugo Ojetti.

Alle due edizioni del catalogo, stampate in ottavi, si affiancò una terza pubblicazione edita dalla medesima casa editrice nel 1924<sup>9</sup>. Un'edizione intenzionalmente creata come un prodotto di lusso, di formato maggiore – ben 34 cm –, ornata da un ricercato frontespizio in cui si leggono i nomi di Ugo Ojetti, al quale corrisponde all'interno un saggio d'apertura che riprende in buona parte gli argomenti espressi nella relazione rilasciata in qualità di presidente della Commissione esecutiva al momento della chiusura della mostra<sup>10</sup>, di Luigi Dami, autore di un denso contributo volto a riassumere l'idea di svolgimento della pittura italiana tra Sei e Settecento attorno a cui si era costruita la mostra, e l'inarrestabile Nello Tarchiani, anche in questa sede responsabile delle biografie degli artisti, a cui però non si accompagna l'elenco opere, le quali vengono in parte evocate da 302 fotografie in bianco e nero a tutta pagina, talvolta illustrazioni di dettagli.

A queste pubblicazioni ufficiali, tra le fonti più prossime e utili alla ricostruzione dell'esposizione, si affiancano i due volumi di *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700. Note e impressioni*, pubblicati da Margherita Nugent nel 1925 e nel 1930. Scaturiti dagli appunti presi dall'autrice durante tre mesi di quotidiani sopralluoghi alla mostra, i due volumi, attraverso il racconto dell'appassionata visitatrice, cristallizzano lo snodarsi del percorso espositivo sala per sala, accompagnando la narrazione con un ricchissimo apparato di riproduzioni fotografiche, ben più corposo di quello delle due edizioni del catalogo edite nel 1922<sup>11</sup>. La contessa Nugent, unica erede di una nobile famiglia dotata di numerosi possedimenti e proprietà da Firenze a Trieste, dalla Basilicata alla Croazia, oltre che di un cospicuo nucleo di oggetti preziosi e opere d'arte, non si distingue per l'originalità dello spirito critico né per una peculiare predisposizione alla lettura delle opere d'arte, ma rappresenta ugualmente una voce significativa perché espressione della temperie del momento, grazie alla fitta rete di contatti diretti, oltre che con esponenti politici e con la Casa Reale, con alcuni dei principali protagonisti della scena storico-artistica italiana e internazionale, tra cui Bernard Berenson, Roberto Longhi, Ojetti e Tarchiani<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> Brockwell 1922, p. 128.

<sup>7</sup> Un sintetico profilo professionale di Tarchiani è riportato in Poggi 1941-1942.

<sup>8</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (2ª ed.).

<sup>9</sup> Ojetti, Dami, Tarchiani 1924.

<sup>10</sup> Ojetti 1922b.

<sup>11</sup> Nugent 1925-1930. L'autrice si era già cimentata in un resoconto simile per la *Mostra del ritratto italiano* del 1911, cfr. *Eadem* 1912.

<sup>12</sup> Su Nugent si vedano De Sandi 2020a; *Idem* 2020b.

Il tono adottato da Nugent era largamente entusiastico, apertamente celebrativo dell'impresa compiuta dalla «sapienza e [...] genialità di Uomini pei quali l'Arte è sacerdozio»<sup>13</sup>. La scrittura è basata sulla restituzione visiva e quasi tattile della pittura, con ampie parentesi riservate alla descrizione degli ambienti: il raso verde chiaro della Sala della Guardia, le «tappezzerie di lampasso su fondo bianco» dello Studio del Re, la Saletta da Pranzo «tutta fiorita di stucchi policromi», o le pareti rosse incorniciate in basso da bande azzurre a fiorami gialli della Sala di Ricevimento<sup>14</sup>. Palazzo Pitti, magnifica reggia ceduta dai sovrani al Demanio, però, si trasfigurava davvero, nel racconto di Nugent, solo grazie alla presenza della regina Margherita<sup>15</sup>. La glorificazione della monarchia si accompagnava infatti all'appassionata esaltazione della mostra, lodata per il suo proposito di svolgere la narrazione di una storia nazionale, e di questo atteggiamento si rendeva conto sin dal materiale pubblicitario realizzato dalla Società Editrice Toscana per rivendicare come i volumi di Nugent non fossero solo «un catalogo ragionato o una guida intelligente» ma delineassero, «come attraverso una catena di piccole monografie viventi, la genealogia e le diramazioni delle complesse scuole di quel tempo, le quali [...] si fondono, per mirabile legge dell'indistruttibile unità di nostra stirpe, in un'unica armonia prettamente nazionale»<sup>16</sup>. Veniva dunque pienamente abbracciato il proposito degli organizzatori di tracciare una storia della pittura italiana che scorresse senza soluzioni di continuità e priva di decadenze sino alla contemporaneità, insistendo sul collegamento tra Cinquecento e Seicento, specialmente nel caso del lodatissimo Caravaggio, «ribelle [...] continuatore dei Cinquecentisti», capace di reggere il confronto con le tele di Raffaello e di Tiziano custodite a Palazzo Pitti<sup>17</sup>. In questo Nugent si mostrava perfettamente aggiornata e allineata agli indirizzi di gusto e ricerca che si erano accesi all'aprirsi degli anni Venti e che vedevano una crescente fortuna del lombardo, da lei osannato quale «Artefice possente» e «sommo Maestro», con il suo *Amore vittorioso* di Berlino definito come «la gioia, l'idolo di questa Mostra»<sup>18</sup>. Dunque, sebbene non per intrinseche doti critiche, la coppia di volumi vergati dalla contessa si presenta a noi come una risorsa di grande utilità, soprattutto se analizzata insieme alle diverse edizioni dei cataloghi e alla documentazione conservata presso l'Archivio del Comune di Firenze: queste fonti combinate restituiscono una traccia per ricostruire una cronistoria quanto più verisimile dell'organizzazione e dello svolgimento della mostra, mettendone in luce la natura tutt'altro che univoca, statica e permanente ed evidenziandone al contrario la mobilità, l'elasticità, il carattere in divenire e la permeabilità e suscettibilità agli accidenti e alle opinioni.

Variazioni, anzitutto, si hanno nella quantità di opere effettivamente esposte. Ogetti stesso oscillava nella quantificazione: nella *Relazione* presentata il 6 novembre 1922, alla chiusura della mostra, è riportato: «Volevamo esporre un massimo di ottocento quadri, ne abbiamo esposti milleduecento»<sup>19</sup>, mentre nel saggio del 1924 sono indicati «milletrecento

<sup>13</sup> Nugent 1925-1930, I, *Prefazione*.

<sup>14</sup> *Ivi*, rispettivamente pp. 51, 217, 193, 89.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 206-208.

<sup>16</sup> De Sandi 2020a, p. 264, fig. 6.

<sup>17</sup> Nugent 1925-1930, I, pp. 29-30.

<sup>18</sup> *Ivi*, rispettivamente pp. 29, 27, 41.

<sup>19</sup> Ogetti 1922b, s.n.p.

quadri di trecento artisti»<sup>20</sup>, ma a uno dei prestatori privati, Publio Podio, il 2 marzo 1922, a poche settimane dall'apertura della mostra, Ojetti aveva scritto «Badi: la mostra sarà superba. Settecento quadri tutti belli»<sup>21</sup>.

Le ragioni di tali oscillazioni nei numeri si possono restituire ricorrendo allo specchio fornito dalla ricca documentazione relativa alle vicende che hanno interessato la genesi delle due edizioni<sup>22</sup>.

Con una lettera del 16 gennaio 1922, Calogero Tumminelli, socio di Emilio Bestetti nell'omonima casa editrice<sup>23</sup>, ringraziava Ojetti, con il quale in quel momento stava collaborando alla redazione del catalogo della Galleria d'Arte italiana di Lima in Perù<sup>24</sup>, per quanto riferiva in merito alla decisione di incaricarli dell'edizione del catalogo della mostra fiorentina<sup>25</sup>. A stretto giro si andarono a definire le condizioni dell'accordo: il catalogo sarebbe stato nel formato e tipo di quello dell'Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia<sup>26</sup>, corredato da un minimo di centottanta pagine di testo (introduzione, biografie, elenco dei quadri) e non meno di cento illustrazioni a pagina piena<sup>27</sup>. La Commissione esecutiva – composta da Ojetti, Carlo Gamba Ghiselli, Giovanni Poggi, Tarchiani, Dami, Raffaello Bacci<sup>28</sup> – si vincolava a inviare il giorno 5 febbraio le prime cento biografie accompagnate da cinquanta fotografie, mentre il 10 marzo tutte le restanti biografie, l'elenco dei dipinti esposti e le ultime cinquanta illustrazioni (poi scese di numero, per un totale di novantasei)<sup>29</sup>. Da parte sua, la ditta Bestetti & Tumminelli prendeva l'impegno di aver pronte per la vendita a Firenze le prime cinquecento copie il giorno 30 marzo e le altre in rapida successione «in modo che la vendita, nella mostra, non ne venga mai interrotta»<sup>30</sup>. Prevedendo una copia elegantemente rilegata in pergamena e con la guardia di stoffa da destinare al sovrano, Vittorio Emanuele III, si specificava subito che, «per l'esattezza del catalogo che potrà rimanere come documento duraturo di un grande avvenimento artistico», si rilevava «l'opportunità di una seconda edizione definitiva a condizioni da stabilire»<sup>31</sup>.

Nonostante il rapporto diretto che Bestetti e Tumminelli potevano vantare con Ojetti, dalle carte emerge che la ditta non era stata, tuttavia, la prima scelta dell'organizzatore: l'8 febbraio 1922 Tarchiani venne infatti raggiunto da una replica dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di

---

<sup>20</sup> *Idem* 1924, p. 10.

<sup>21</sup> Archivio Storico del Comune di Firenze, *Fondo Comune di Firenze, Ser. Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni, Mostra della pittura italiana del '600 e del '700* [d'ora in poi ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*], busta 5084, filza 16 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Corrispondenza con gli espositori».

<sup>22</sup> *Ivi*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Catalogo - Inventario, Catalogo».

<sup>23</sup> Sulla casa editrice Bestetti & Tumminelli si veda *Editori a Milano* 2013, pp. 71-72.

<sup>24</sup> *La Galleria d'arte italiana in Lima* 1922.

<sup>25</sup> ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Catalogo - Inventario, Catalogo».

<sup>26</sup> *Catalogo della XIII<sup>e</sup> Esposizione* 1922.

<sup>27</sup> ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Catalogo - Inventario, Catalogo», senza data ma *ante* 5 febbraio.

<sup>28</sup> Sulla commissione si veda in questo volume il paragrafo di Marongiu nel contributo *Smontare la mostra*.

<sup>29</sup> Il 23 marzo la casa editrice scriveva a Tarchiani che mancavano ancora tre foto per arrivare al totale pattuito di novantasei, cfr. ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Catalogo - Inventario, Catalogo».

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Bergamo che si dichiarava costretto a rinunciare alla presa in carico del catalogo in ragione degli strettissimi tempi imposti<sup>32</sup>. Soprattutto, è la minuta di una lettera di Ojetti del 2 marzo alla Ditta di Edizioni Artistiche Fratelli Alinari a far comprendere che, pur a un'altezza in cui gli impegni con Bestetti & Tumminelli erano già stati siglati, in mente ci fosse una versione del catalogo più ampia e sontuosa che si riteneva di voler affidare alla celebre impresa fiorentina<sup>33</sup>. D'altronde, alla fine di dicembre del 1921 gli stessi Alinari si erano proposti «per i cataloghi, le fotografie, la stampa della *réclame*», facendo leva sul campanilismo cittadino<sup>34</sup>. Ad Alinari, da ultimo, fu concessa solo la vendita in esclusiva presso i locali della mostra delle fotografie che furono essi stessi incaricati di realizzare, così come testimonia anche la pagina di pubblicità inserita ad apertura del catalogo<sup>35</sup>. Sebbene la ditta provasse a rivendicare anche l'esclusività dell'esecuzione di ogni singola riproduzione, lamentando con veemenza il fatto che si concedesse ad altri fotografi di trarre scatti delle opere esposte a Palazzo Pitti<sup>36</sup>, la Commissione si dimostrò ferma nell'idea che «non possono però specie se spinti dall'urgenza di illustrare un articolo di propaganda e di commento alla Mostra, far a meno di adoperare altri fotografi»<sup>37</sup>. È il caso, per esempio, di Nicolò Cipriani, noto fotografo del Gabinetto Fotografico della Soprintendenza fiorentina, al quale si devono le – purtroppo non molte – foto delle sale di Pitti con la mostra allestita<sup>38</sup>.

Tra queste operazioni di propaganda in Italia<sup>39</sup> e all'Estero<sup>40</sup>, che passavano anzitutto attraverso le riproduzioni fotografiche,<sup>41</sup> rientrò anche la concessione all'incaricato dalla Biblioteca d'Arte e Archeologia dell'Università di Parigi, Gustave Soulier – noto agli organizzatori perché già coinvolto nella *Mostra del Ritratto italiano* del 1911<sup>42</sup> –, di far eseguire a Cipriani le fotografie di ben sessantaquattro dei dipinti esposti<sup>43</sup>.

In riferimento all'edizione *deluxe* del catalogo, il 14 luglio il rappresentante di Alinari, messo alle strette da Ojetti, comunicava la definitiva rinuncia<sup>44</sup>. La questione però non si chiuse immediatamente. A fronte di alcune vertenze sempre legate al materiale fotografico, tale *forfait* rimase un nervo scoperto su cui la Commissione continuò a premere: nel mese di agosto, Ojetti, un poco subdolamente, fece infatti scrivere loro: «pensi che la ditta

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Ivi, busta 5074 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. Anni 1921, 1922, 1923, Fotografi».

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Si veda l'esplicita richiesta dello spazio per la *réclame* nella lettera del 23 febbraio 1922, cfr. *ibidem*.

<sup>36</sup> Cfr. *ibidem*: la ditta Anderson di Roma (lettere del 7, 16 e 17 giugno) e i fotografi Jacquier di Firenze (lettere dell'11 e 16 settembre); Gherdaelli Guadagni & C. di Firenze (28 aprile).

<sup>37</sup> Variamente ribadito da Ojetti con lettere del 25 marzo, 2 e 8 maggio, cfr. *ibidem*.

<sup>38</sup> Il Fondo Cipriani è conservato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia; alcune foto delle sale sono riprodotte in Nugent 1925-1930, I, pp. 51, 77, 179.

<sup>39</sup> Si veda per esempio Tarchiani 1922. L'intento di raggiungere un pubblico quanto più ampio possibile è indicato anche dal fatto che il 25 aprile 1922 Giuseppe Fanciulli de «Il giornalino della domenica» scrisse a Tarchiani per informare che sarebbe presto apparso un articolo firmato da Cipriano Giacchetti «destinato appunto ad illustrare al pubblico giovanile la splendida riuscita dell'iniziativa».

<sup>40</sup> Si segnalano in particolare Gamba Ghiselli 1922; Ojetti 1922c.

<sup>41</sup> Come testimonia un telegramma del 22 marzo 1922 la Editars era disponibile a realizzare cartoline con scritte in inglese, francese e «ogni lingua»: ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti – Catalogo – Inventario, Catalogo».

<sup>42</sup> Per Soulier e i rapporti con la critica italiana si rimanda a Di Cola 2023.

<sup>43</sup> ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5074 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. Anni 1921, 1922, 1923, Fotografi».

<sup>44</sup> Incalzato da una lettera di Ojetti del 10 luglio: *ibidem*.

Alinari s'era impegnata a pubblicare un volume di gran formato sulla Mostra, e v'ha rinunciato il mese scorso, improvvisamente, obbligandoci a pratiche tardive con altri editori. Anche in considerazione di questo, dovrebbe essere meno corriva a crearci difficoltà»<sup>45</sup>. Tornando invece alla prima edizione del catalogo, essa poggiò interamente sulle spalle di Tarchiani, costretto a recuperare informazioni su ben 246 artisti, ma soprattutto a districarsi nel ginepraio di proposte di attribuzione avanzate da colleghi, amici, funzionari, proprietari delle opere. Lo restituisce chiaramente la minuta di una sua lettera agli editori del 2 giugno 1922 – quando, però, era già alle prese con la seconda edizione – «Ormai, come feci per la prima edizione, non accetto più suggerimenti e proposte dai critici numerosi che me ne danno ogni giorno»<sup>46</sup>. Ma il contributo degli esperti che poi tra aprile e giugno portò Tarchiani all'esperazione, tra febbraio e marzo, quando era nel pieno della stesura delle biografie, risultava tutt'altro che da schivare. Anzi... Eloquente è la minuta dell'11 marzo nella quale confidava a Roberto Papini, con grande sincerità, di non avere la minima idea di chi fosse Giovanni Serodine, invocando il suo aiuto<sup>47</sup>.

Il caso di Serodine è paradigmatico tanto della capacità degli organizzatori dell'esposizione fiorentina di intercettare i nuovi interessi di ricerca e le novità attribuzionistiche, quanto della forza catalizzatrice esercitata dalla mostra stessa in rispetto al progresso degli studi. In un articolo pubblicato sull'oggettiana rivista «Dedalo» dell'annata 1923-1924, Papini rendeva conto della curiosa vicenda, collocabile intorno al biennio 1920-1922, della «ricomparsa, sull'orizzonte della storia dell'arte, di questo artista dimenticato»<sup>48</sup>, grazie all'intrecciarsi delle piste di ricerca dell'autore con quelle parallelamente condotte da Roberto Longhi e da Hermann Voss<sup>49</sup>. Una felice concomitanza che assicurò la presenza in mostra – nella seconda sala, dedicata ai caravaggeschi – dell'*Elemosina di san Lorenzo*, proprio il dipinto su cui si erano appuntate le attenzioni dei tre conoscitori e vera chiave di volta per la costruzione della fortuna critica novecentesca di Serodine<sup>50</sup>.

In generale, le difficoltà esperite da Tarchiani nel reperire informazioni verificate sugli artisti e le opere sono confermate anche dal mancato corrispondere alle scadenze fissate nel contratto con Bestetti & Tumminelli. L'11 marzo la casa editrice, in evidenti ambascie, mandò un telegramma e una lettera a Ogetti, che questi inoltrò poi a Tarchiani, in cui si dichiarava che, a fronte della ricezione sino a quel momento di solo cinquanta fotografie e ottanta biografie, non si era in grado di garantire di poter onorare la consegna del catalogo al 30 marzo<sup>51</sup>. Fortunatamente, però, proprio quel giorno si apprese la notizia della proroga dell'inaugurazione al 12 aprile – poi rinviata ulteriormente al 20, come successivamente comunicato da Ogetti e

<sup>45</sup> *Ibidem* (giorno non specificato ma anteriore alla risposta di Alinari del 22 agosto). La *querelle* proseguì sino all'inizio dell'anno successivo.

<sup>46</sup> *Ivi*, busta 5077, filza 7 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti – Pubblicità».

<sup>47</sup> *Ivi*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti – Catalogo – Inventario, Catalogo»: «Serodine? Li mortacci sui! mandami uno straccio de' biografia che non [so] manco chi fussi».

<sup>48</sup> Papini 1923-1924.

<sup>49</sup> Cfr. Longhi 1950, pp. 13-14.

<sup>50</sup> Sulla rilevanza dell'opera per Papini si veda la lettera a Tarchiani del 13 marzo (ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti – Catalogo – Inventario, Catalogo»): «Sapevo che volevate rinunciare al Serodine di Valvisciolo e al Lanfranco di Sezze; avete fatto bene a pentirvi perché sono due quadri importantissimi».

<sup>51</sup> *Ibidem*.

confermato da Tarchiani il 29 marzo<sup>52</sup> –, dunque le cinquecento copie del catalogo avrebbero dovuto essere pronte non per il 31 marzo ma per il 10 aprile. La proroga, scriveva l'estensore delle biografie, «è necessaria del resto perché continuano ancora le risposte per nuovi quadri e continuano ancora mutamenti fra quelli concessi, ed è certo che per difficoltà di imballaggio, di spedizione o d'altro, mutamenti ce ne saranno anche dopo il 20 marzo»<sup>53</sup>.

E infatti, puntuale, il 20 marzo riferiva: «a causa di un continuo incremento, solo entro domani vi potremo spedire i rimanenti numeri di catalogo per un complesso di duecento [...] purtroppo i mutamenti, le esclusioni e gli aumenti dei quadri sono continui». Inoltre, a quel punto veniva confermato che dopo la prima edizione di cinquecento copie «faremo immediatamente le variazioni definitive appena inaugurata la Mostra; in modo che subito dopo le feste di Pasqua [16 aprile] possa essere corretta e stampata la seconda edizione»<sup>54</sup>. Speranza vana, perché, come vedremo, il lavoro sulla seconda edizione richiederà più tempo, dimostrandosi decisamente faticoso e complesso.

Per la prima edizione, tra gli aspetti da curare non poteva mancare la copertina (fig. 1): la scelta definitiva arrivò solo il 12 aprile, data di un appunto di Ojetti per un telegramma da spedire alla tipografia a cui si appoggiavano Bestetti & Tumminelli, la Editars di Milano, che riportava: «Ricevuto campione copertina verde preferisco copertina gialletta scrittura turchina doppio filetto. Aspetto urgenza»<sup>55</sup>.

Come ben si immagina, marzo fu il mese più frenetico in cui i testi e le successive bozze si rimpallarono tra Firenze e Milano, con il problema dell'approvvigionamento delle riproduzioni fotografiche, già avvertito a febbraio, che si fece decisamente più urgente: un esempio di tale impellenza lo restituisce l'appello che Tarchiani rivolse a Papini in merito alle fotografie delle opere romane: «facendotele dare, rubandole, comprandole per nostro conto»<sup>56</sup>.

Per gli scatti fotografici il redattore del catalogo si rivolse *in primis* ai membri dei comitati regionali nel loro ruolo di funzionari e studiosi. Così a Lorenzo Rovere (il quale spedì il 2 marzo soprattutto fotografie della collezione di Riccardo Gualino, avvertendo che fossero restituite perché parte di un album che l'industriale desiderava conservare integro)<sup>57</sup>, Orlando Grosso, Giuseppe Fiocco, Igino Benvenuto Supino<sup>58</sup>, o ancora Mario Salmi ed Ettore Modigliani a Brera e Aldo de Rinaldis a Napoli<sup>59</sup>.

Mobilitato per le fotografie di Mattia Preti fu il commissario per la Calabria, Alfonso Frangipane, che rispose però di avere regalato tutte le fotografie dei quadri di Preti al Museo di Catanzaro e agli amici<sup>60</sup>. Con l'occasione ricordava di aver concertato con i proprietari dei tre quadri le cifre dell'assicurazione delle opere del calabrese provenienti dalla natia

---

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

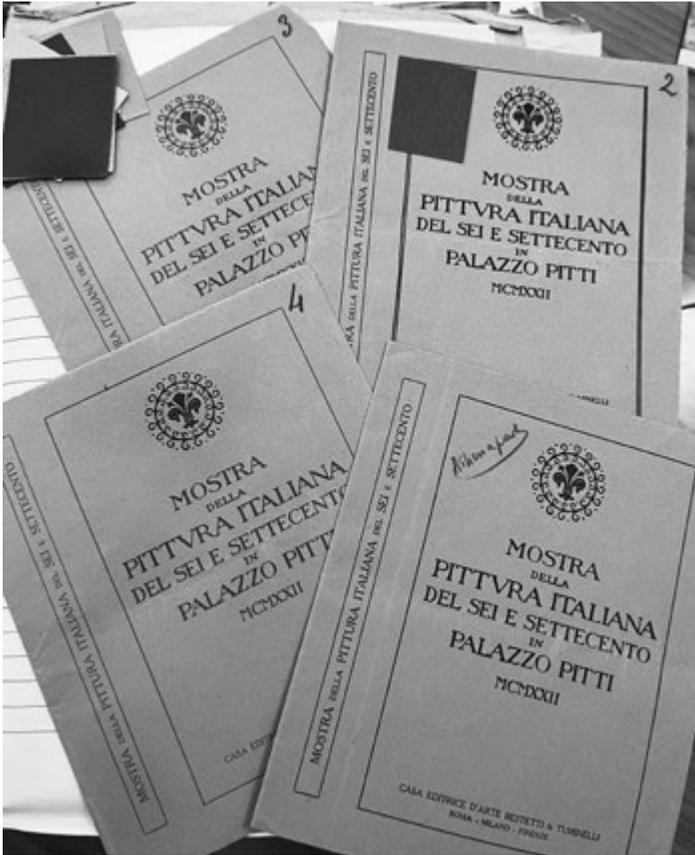
<sup>56</sup> *Ibidem*: lettera di Nello Tarchiani a Roberto Papini, Firenze, 20 febbraio 1922.

<sup>57</sup> *Ibidem*: lettere del 20 febbraio e del 2 marzo 1922.

<sup>58</sup> *Ibidem*: anche le lettere a Grosso, Fiocco e Supino, così come quelle precedentemente citate, sono tutte datate 20 febbraio 1922 e contengono preghiere molto accorate di inviare le riproduzioni fotografiche reperite «sia in dono sia in prestito, sia acquistando inviando la fattura».

<sup>59</sup> Cfr. Leonardi 2022a, pp. 173-174.

<sup>60</sup> ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Catalogo - Inventario, Catalogo»: 22 febbraio 1922.



1. Prove di copertina (ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Catalogo - Inventario, Catalogo»).

Taverna; opere di fatto mai arrivate in mostra forse proprio in ragione delle richieste giudicate spropositate (40.000, 30.000 e 15.000 lire), e fatto che potrebbe conseguentemente aver determinato l'espunzione della Calabria e di Frangipane dalla lista delle commissioni regionali nella seconda edizione del catalogo<sup>61</sup>.

L'attenzione riservata invece da una certa parte dei prestatori privati verso l'effettiva riproduzione delle proprie opere si coglie tutta nelle parole del già citato Podio, restauratore ma anche antiquario, che il 23 marzo, spedite le riproduzioni dei suoi quadri, pregava che quelli non illustrati nel catalogo finissero almeno in un numero di «Dedalo». Alla ricerca di una vetrina per concludere lucrosi affari, non a caso Podio già il 4 marzo si premurava che Ogetti andasse a vigilare affinché la Commissione Superiore di Belle Arti non lo «tormentasse» con la notifica delle opere concesse all'esposizione<sup>62</sup>.

Anche puntando l'attenzione sulle difficoltà esperite per mettere insieme le novantasei fotografie della prima edizione si possono cogliere le altrettanto accidentate vicende dei prestiti,

<sup>61</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (1ª ed.), p. 8; *Mostra della pittura italiana 1922* (2ª ed.), p. 8.

<sup>62</sup> ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5084, filza 16 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Corrispondenza con gli espositori, Podio».

come nel caso della *Morte della Vergine* di Caravaggio proveniente dal Louvre<sup>63</sup>: in previsione dell'arrivo in mostra se nera recuperata la riproduzione, ma il 20 marzo la Commissione fu costretta a scrivere alla tipografia di escluderla, poiché, a quell'altezza non si pensava più di poterla ricevere, e per questo fu rapidamente rimpiazzata – si capisce dalla foto dell'opera scelta in sostituzione – dal *Ritratto di Alof de Wignacourt* ugualmente di Merisi; salvo poi, tre giorni dopo, con un telegramma di Ogetti, ripiegare nuovamente – e definitivamente – sulla *Morte della Vergine*<sup>64</sup>. E, ancora, un altro Caravaggio, il *San Matteo e l'angelo* di Berlino, veniva menzionato in una lettera del 29 marzo insieme a *Il ferito* allora ritenuto di Giuseppe Bonito e appartenente alla collezione di Italo Brass e a *Giuseppe venduto dai fratelli* di Francesco Guardi dell'ingegnere Gian Carlo Stucky quali opere di cui sospendere l'illustrazione perché non concesse e per le quali sarebbe stata decisa la sostituzione il giorno successivo: il Caravaggio berlinese effettivamente non giunse mai<sup>65</sup>, mentre le due di collezione privata approdano felicemente in mostra<sup>66</sup>. La visione diretta tra le sale di Pitti fu determinante per permettere a Longhi di assegnare il dipinto Brass a Gaspare Traversi e ad avviare la costruzione del catalogo dell'artista, come rende conto in un articolo del 1927, ossia a un'altezza cronologica in cui ancora definiva la mostra del 1922 «immane e preziosissima esposizione fiorentina» e ne ricordava «quelle riunioni all'amichevole, avvenute sotto la guida scintillante dell'Ogetti, e intese allo scopo di apparecchiare qualche miglioramento per una seconda edizione del catalogo», durante le quali, pure, non venne accolto il suo «desiderio di apporre un punto di interrogazione non soltanto al nome di Bonito [...] ma anche al nome del Giaquinto»<sup>67</sup>. Il controllo finale sulle illustrazioni spettò a Ogetti, recatosi a Milano il 27 marzo, mentre Tarchiani vi giunse il 1° aprile per le bozze del testo. L'arrivo di quest'ultimo fu anticipato da una missiva in cui avvisava di aver inviato un grosso pacco con tutte le biografie corrette e di averne aggiunte cinque, delle quali una probabilmente perduta perché già da tempo da lui compilata e fornita, le altre riferentisi a quadri concessi solo in quei giorni (purtroppo non esplicitamente elencati). Vi rimase per tre intere giornate, dedicandosi all'impaginazione; tornato a Firenze, il 15 aprile venne raggiunto dal telegramma che annunciava che le prime copie del catalogo avrebbero raggiunto Palazzo Pitti mercoledì 19 aprile<sup>68</sup>: il giorno prima dell'inaugurazione! Nel frattempo, mentre il lavoro sulle bozze del catalogo proseguiva inesausto, nella residenza medicea d'Oltrarno si procedeva alla preparazione delle sale e all'allestimento delle

<sup>63</sup> Si veda anche Leonardi 1922a, pp. 11-13.

<sup>64</sup> ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti – Catalogo – Inventario, Catalogo»: lettere del 20 e del 23 marzo 1922.

<sup>65</sup> Si veda in proposito Leonardi 2022a, pp. 135, 174. La riproduzione del *San Matteo e l'angelo* fu sostituita da quella de *L'angelo custode* di Carlo Bononi di Ferrara: ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti – Catalogo – Inventario, Catalogo», minuta di Nello Tarchiani a Ugo Ogetti, Firenze, senza data ma precedente al 16 aprile 1922.

<sup>66</sup> *Ivi*: con una lettera del 30 marzo 1922 la casa editrice informa la Commissione esecutiva di aver correttamente ricevuto la comunicazione di Ogetti circa il telegramma di Brass che annunciava l'invio dei due dipinti da Venezia, il suo e quello di Stucky. Si segnala inoltre il cambio di attribuzione per il *Giuseppe venduto dai fratelli*, che nella seconda edizione è indicato come «attribuito a Giovanni Antonio Guardi» cfr. *Mostra della pittura italiana* 1922 (1ª ed.), n. 531, p. 106; *Mostra della pittura italiana* 1922 (2ª ed.), n. 532, p. 107.

<sup>67</sup> Longhi 1927a, p. 158.

<sup>68</sup> ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti – Catalogo – Inventario, Catalogo».

opere seguendo un piano di adattamento degli ambienti del palazzo progettato a partire dall'autunno dell'anno precedente. Il 21 ottobre 1921 infatti la Commissione esecutiva aveva svolto una prima riunione in forma di sopralluogo a Palazzo Pitti, concentrandosi in particolare sulle sale del piano nobile, trasfigurate dalla presenza abbondante di arredi e decorazioni, deliberando in massima parte di togliere le portiere, le tende delle finestre, le *consolles* e le specchiere, e, al contrario, di lasciare *in loco* i lampadari, rialzandoli dove necessario; di spostare tutti i dipinti appesi alle pareti ad eccezione di quelli ritenuti utili alla mostra; di conservare gli arazzi situati su superfici non utilizzabili o laddove contribuissero alla decorazione della stanza, stabilendo invece i casi in cui fosse meglio rimuoverli o coprirli, così come avvenne per alcuni affreschi<sup>69</sup>. Soprattutto, si valutò opportuno conservare al proprio posto le sculture e per buona parte i candelabri, le porcellane, gli orologi, per mantenere l'aspetto residenziale della sede.

L'arrivo delle prime opere e l'interrogarsi circa il relativo allestimento presero avvio a partire dal 12 marzo 1922 – il giorno seguente alla decisione di rinviare l'inaugurazione – con una vera e propria chiamata alle armi di amici e conoscenti: «Per compiere questo lavoro delicatissimo di collocazione, che può avere un'influenza decisiva sull'opera esposta» gli organizzatori avevano bisogno «di qualche persona di gusto e di buona pratica in queste faccende, che ci aiuti volenterosamente», mettendo a disposizione «dal 20 al 25 [marzo] [...] qualche ora al giorno» per sistemare le opere «nelle cinquanta sale che si vanno preparando»<sup>70</sup>. L'invito era rivolto a un lungo elenco di persone, tra cui, oltre a nomi facilmente prevedibili, emergono – e sono la maggioranza – quelli di artisti, quali Llevelyn Lloyd, Amerigo Amerighi, Libero Andreotti, Aldo Carpi, Adolfo Belimbau, ecc.<sup>71</sup>, ulteriore testimonianza dell'obiettivo degli organizzatori di interagire attivamente con il panorama artistico contemporaneo<sup>72</sup>.

Dalla corrispondenza conservata in archivio si comprende che fu tra il 1° e il 4 aprile che il grosso dei dipinti trovò la propria collocazione nelle sale<sup>73</sup>. Si provvide anche al rifacimento delle cornici<sup>74</sup> e al restauro delle opere ritenute bisognose di interventi: già il 10 marzo Alfredo Lensi, capo dell'Ufficio Belle Arti del comune di Firenze, fu informato che gli organizzatori, insieme a Giovanni Poggi, avevano stabilito di realizzare presso Palazzo Pitti, «in locali già designati, una specie di laboratorio di restauro dove lavoreranno restauratori delle Gallerie, restauratori assunti per l'occasione e ove occorrerebbe fosse comandato per

<sup>69</sup> *Ivi*, busta 5075 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti. Carte generali, Verbali della commissione esecutiva»: 11 ottobre 1921 e i successivi documenti del 9 novembre dello stesso anno; si veda Leonardi 2022a, pp. 40-41 per i ritardi nella consegna da parte del sovrano del primo piano del palazzo al sindaco di Firenze. Si veda invece la lista, sala per sala, degli interventi condotti: *ivi*, busta 5074 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. Anni 1921, 1922, 1923, Varie», anche trascritta in Leonardi 2022a, pp. 54-55, note 90, 95.

<sup>70</sup> *Ivi*, busta 5075 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti. Carte generali, Commissione esecutiva commissione di collocamento».

<sup>71</sup> *Ibidem*: «Sig. Parenti; Conte Sanminiatielli; Llevelyn Lloyd; Muller Alfredo [poi cancellato e scritto a mano «vari Artisti?»;] Prof. Enrico Lusini; Mazzoni Zarini; Amerighi Amerigo; Conte Piero Capponi; Libero Andreotti; Aldo Carpi; Gamba; Beimbau; Lensi; Maraini; Marangoni; Poggi; Rusconi; De Suarez; Tarchiani; Payer; Bacci; Bariola».

<sup>72</sup> Cfr. Mannini 2010, p. 28; si veda anche Amico 2010a, p. 62.

<sup>73</sup> ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5075 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti. Carte generali»: lettere del 27 e 31 marzo 1922.

<sup>74</sup> *Ivi*, busta 5074 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. Anni 1921, 1922, 1923, Fornitori»: Bacci scrisse al corniciaio Lazzeri che l'avevano atteso invano e sollecitò circa l'urgenza del lavoro anche per capire quanto già fatto e quanto ancora restasse da fare.

un po' di tempo il [Gualtiero] Baynes»<sup>75</sup>. Alcune annotazioni che sembrerebbero di mano di Tarchiani rendono conto del coinvolgimento di altri restauratori, tra i quali Aristide Aloisi, Fabrizio Lucarini, Augusto Vermehren<sup>76</sup>.

Gli appunti manoscritti suggeriscono anche la ripartizione dei compiti tra le diverse persone coinvolte, distribuendo gli aiuti nelle sale, non sempre seguendo un criterio immediatamente comprensibile: ad esempio, Matteo Marangoni fu chiamato, insieme ad Antonio Maraini e Baccio Maria Bacci, alla sistemazione dei napoletani; Alfredo Lensi, Emilio Mazzoni-Zarini e Amerighi per i bolognesi; mentre, significativamente, il Comitato organizzatore si riservò le prime cinque sale e, in maniera meno scontata, la 36<sup>77</sup> (fig. 2).

Il 20 aprile la mostra inaugurò e nei locali preposti di Palazzo Pitti la prima edizione del catalogo si presentava pronta all'acquisto, ma l'idea di una seconda edizione era, come anticipato, nell'aria da tempo.

Nella minuta di una lettera alla casa editrice, risalente al 15 maggio, Tarchiani ricordava che già da un mese era al lavoro alle correzioni per la nuova edizione, «raccolgendo il parere dei critici e correggendo non pochi errori dei nostri commissari regionali o ingenuità degli espositori. In una adunanza generale della Commissione abbiamo stabilito categoricamente quali attribuzioni modificare, eliminandone molte di nuove ma non troppo sicure»; ma, aggiungeva, «soltanto sabato [quindi solo il 13 maggio] si sono terminati gli spostamenti e sono cessati gli arrivi di sempre nuovi quadri, che m'impedivano un lavoro definitivo»<sup>78</sup>.

Tra gli arrivi tardivi possiamo con sicurezza annoverare sette dipinti degli Uffizi – tra i quali *Il sacrificio di Isacco* e *la Testa di Medusa* di Caravaggio, presi in consegna da Luigi Dami l'8 maggio, come documenta una nota manoscritta conservata tra gli esigui materiali relativi alla mostra nell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine<sup>79</sup>.

A giungere tardivamente, stando alla testimonianza di Nugent, sarebbe stato anche il dipinto del pugliese Oronzo Tiso, *Il trasporto dell'arca santa*, che, scriveva la contessa, «poi subì spostamenti di collocamento» rispetto alla posizione nella sala 29 – dedicata alla scuola napoletana – come da lei ricordato<sup>80</sup>. Sempre in tema di trasferimenti tra i diversi ambienti, Nugent annotava che anche il *Pesciaiuolo* della Galleria Corsini, allora classificato come «attribuito a Caravaggio», dopo essere stato per qualche tempo nella sala 5 – la sala del Trono dove si trovavano principalmente esponenti della scuola bolognese – venne trasferito «presso gli altri dipinti di quella scuola» (dunque nella seconda o nella terza sala, dipende con che accezione utilizzava la parola “scuola”); per il periodo in cui si trovava ancora nella sala 5, sempre secondo Nugent, l'opera era collocata al di sopra di una delle due porte, fronteggiando l'altro dipinto posto a mo' di sovrapporta, *Il concerto* di Pietro

<sup>75</sup> *Ivi*, «Restauro di dipinti», si vedano anche gli elenchi con la lista, opera per opera, dei restauri condotti.

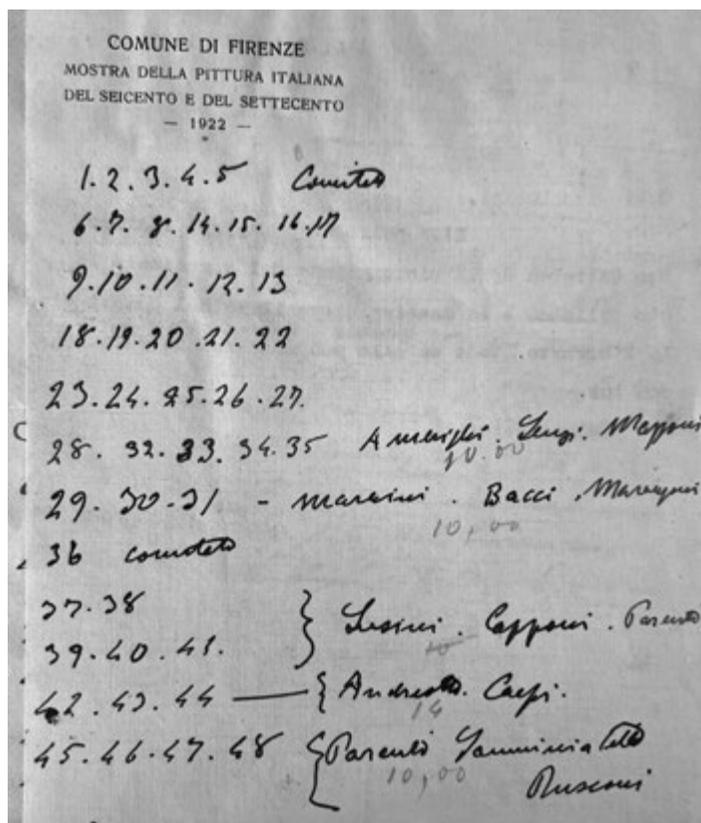
<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ivi*, busta 5075 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti. Carte generali, Commissione esecutiva commissione di collocamento». Le prime cinque sale erano, com'è noto, le più sbalorditive e le più ricche di capolavori dei maestri del Seicento; nella sala 36 erano raccolte opere di vari autori per lo più d'area bolognese ma anche il dipinto di Setze dato prima a Lanfranco e poi a Borgianni.

<sup>78</sup> *Ivi*, busta 5077, filza 7 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti – Pubblicità».

<sup>79</sup> Firenze, Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, 1922 – *Mostre*, posizione 11, 1 «Preparazione, “Mostra della Pittura Italiana del '600 e del '700” in Palazzo Pitti»: «1829 Salvator Rosa | 5134 Scuola genovese | 4659 Caravaggio | 961 Tinelli | 596 Autoritratto | 520 Ricci | 1351 Testa di Medusa».

<sup>80</sup> Nugent 1925-1930, II, p. 20.



2. Ripartizione delle sale per l'allestimento (ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5075 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti. Carte generali, Commissione esecutiva commissione di collocamento»).

Paolini<sup>81</sup>. A proposito della sala 2, invece, la contessa ricordava che la *Giuditta* di proprietà Ugo Jandolo, data a «Scuola di Caravaggio», fu «poi allontanata», senza però fornire maggiori spiegazioni<sup>82</sup>. Tra i numerosi trasferimenti da lei menzionati si annoverano anche i quadri di Fra Galgario, che «cambiarono più volte di sala all'odierna Mostra»<sup>83</sup>.

Il 30 maggio Tarchiani annunciava alla casa editrice di aver spedito le ultime pagine del catalogo con le relative varianti e di accingersi a inviare le prime con l'importante aggiunta contenente la descrizione delle sale, alle quali dovette lavorare di gran fretta licenziando sintetici resoconti (un «conciso accenno alle decorazioni ed alle opere esposte»<sup>84</sup>) in molti casi poco rispecchianti l'effettiva quantità e rappresentatività delle opere presenti in ciascun ambiente. Di tutto questo materiale non venne tuttavia garantita la possibilità di fare alcun riscontro in bozza, perché, scrivevano il 6 giugno da Bestetti & Tumminelli, «la prima edizione è quasi esaurita e non abbiamo assolutamente tempo da perdere»<sup>85</sup>. Da tale

<sup>81</sup> *Ivi*, I, pp. 86, 88.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>84</sup> ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5077, filza 7 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Pubblicità».

<sup>85</sup> *Ivi*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Catalogo - Inventario, Catalogo».

mancata revisione derivarono, come temuto dallo stesso Tarchiani, degli errori<sup>86</sup>: a pagina 15 del catalogo vi è infatti uno slittamento delle sale che coinvolge quelle comprese tra la 24 e la 27, quest'ultima addirittura assente<sup>87</sup>.

L'intervento di Tarchiani fu condotto, con non poca fatica, cercando di salvare l'impaginazione<sup>88</sup> a partire dalle più semplici operazioni di base, quali correggere refusi e, nei titoli delle opere, specificarne i soggetti. Così per le due tele di Giuseppe Maria Crespi di Dresda, genericamente indicate come *Sacramenti* nella prima edizione – probabilmente perché si era lasciata, sino all'ultimo, libera scelta alla galleria proprietaria di attingere tra i sette a disposizione –, mentre nella seconda edizione vennero specificati i titoli de *La cresima e Il battesimo*<sup>89</sup>; o i generici *Capricci* di Giovanni da San Giovanni degli Uffizi che si sciolsero in *Susanna e i vecchioni*, *Apollo e Fetonte*, etc, includendo tre nuovi tondi ad affresco inizialmente non previsti<sup>90</sup>.

Numerose sono le opere che cambiarono attribuzione e, quindi, essendo il volumetto organizzato alfabeticamente per autore, dovettero ricevere un diverso numero di catalogo. Oltre al ben noto intenso dibattito intorno alle opere caravaggesche<sup>91</sup>, tra i casi più celebri di nuova paternità si annovera la *Madonna in gloria e santi* allora di proprietà Vitali che nella prima edizione era posizionata al numero 747, sotto Giovanni Battista Piazzetta, e nella seconda passò al 175A, tra le opere di Francesco Cappella<sup>92</sup>.

Alcuni cambi d'attribuzione dipesero dalle istituzioni proprietarie e dunque giunsero ai commissari direttamente con il dipinto solo all'avvio di aprile, a prima edizione chiusa: ad esempio il *Cristo scaccia i mercanti dal Tempio* di Berlino che arrivò accompagnato dalla specifica "Campino" [Giovanni del Campo] e che impose di sostituire tale riferimento di paternità a quello precedente, Giulio Carpioni, costringendo Tarchiani ad abbozzare una specifica nota biografica per il fiammingo di Cambrai e a scorciare quella di Giuseppe Caletti per guadagnare spazio<sup>93</sup> (fig. 3).

Come si capisce dal materiale conservato in archivio, quello di Tarchiani fu un meticoloso lavoro di calibro, dove alle aggiunte corrisposero dei tagli e viceversa. Tale modalità di procedere si verifica sin dalle prime voci del catalogo, dove si vedono scomparire da sotto l'etichetta di Cristofano Allori un' *Adorazione dei Magi* – mai arrivata in mostra – e la *Santa Marta e il demonio* del principe Barberini, che passò invece al numero 402 essendo stata riferita a Domenico Fetti<sup>94</sup>. In ragione di questi cambiamenti si creò uno spazio che si rivelò utile per guadagnare righe per inserire alla voce Antonio Amorosi altri quattro

<sup>86</sup> *Ivi*, busta 5077, filza 7 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti – Pubblicità»: lettera dell'8 giugno 1922.

<sup>87</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (2ª ed.), p. 15.

<sup>88</sup> Lettera del 15 maggio 1922 di Tarchiani alla casa editrice (vedi nota 78): «sperando mi siate grati delle improba fatica fatta, mentre mi sarebbe stato più comodo e più facile fare correzioni d'aggiunte senza preoccuparmi della nuova impaginazione».

<sup>89</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (1ª ed.), nn. 325-326, p. 74; *Mostra della pittura italiana 1922* (2ª ed.), nn. 325-326, p. 74.

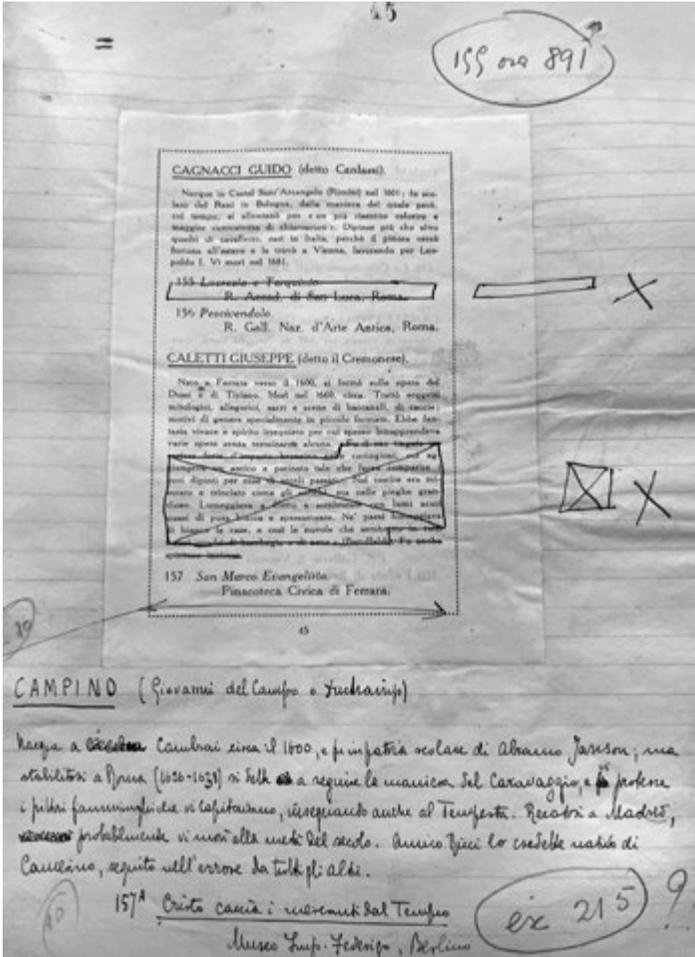
<sup>90</sup> *Ivi*, nn. 491-494, p. 103; *ivi*, nn. 419-494, p. 103 (con l'aggiunta dei nn. 419A, 492A, 493A).

<sup>91</sup> Per una buona sintesi si veda Marongiu 2023-2024, pp. 44-73.

<sup>92</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (1ª ed.), n. 747, p. 142; *Mostra della pittura italiana 1922* (2ª ed.), n. 175A, p. 48.

<sup>93</sup> *Ivi*, n. 215, p. 55; *ivi*, n. 157A, p. 45.

<sup>94</sup> *Ivi*, nn. 5, 9, pp. 20-21; *ivi*, n. 402, pp. 20, 87.



3. Appunti di Nello Tarchiani per modifiche a p. 45 (ASCFI, Fondo Comune di Firenze, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Catalogo - Inventario, Catalogo»).

dipinti, due dei quali già dati a Fetti nella prima edizione (l'ex 413 diventò il 23A, l'ex 402 il 23B) e uno a scuola romana del Seicento, mentre gli *Erbivendoli* (23D) rappresentò un nuovo ingresso<sup>95</sup>. Questa tela proveniva dalla collezione di Angelo Cecconi, il quale, membro del Comitato generale, anche in altri casi sembra essere intervenuto per coprire alcuni "buchi", come nel caso dei *Putti morti* assegnati allora a Guido Reni e del *Cristo morto* di Orazio Borgianni che compaiono solo nella seconda edizione<sup>96</sup>. È dunque necessario tenere a mente che, per la maggior parte, gli inserti testuali e le modifiche servirono in primo luogo a bilanciare in termini di righe e di spazio a disposizione nella pagina i cambiamenti occorsi: così i due dipinti rappresentanti *Strumenti musicali* di proprietà Monti dapprima dati a Evaristo Baschenis e poi spostati sotto Bartolomeo Bettera lasciarono dello spazio libero che Tarchiani occupò con una frasetta di raccordo posta in

<sup>95</sup> Ivi, n. 402, pp. 22, 87, n. 413, p. 88; ivi, nn. 23A, 23B, pp. 22.  
<sup>96</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (2<sup>a</sup> ed.), n. 816A, p. 152, n. 139A, p. 42.

chiusura della biografia di Baschenis: «Gli sono attribuiti molti dipinti che sono opera di imitatori, tra i quali il migliore è Bartolomeo Bettera»<sup>97</sup>. A cascata, però, questo impose successive modifiche, perché qualche pagina più avanti, avendo dovuto inserire la breve biografia della *new entry* Bettera, il redattore si trovò costretto a tornare indietro e sforbiciare la biografia di Marco Benefial e proprio tra i dipinti di quest'ultimo indicati nella prima edizione uno dei due provenienti da Santa Maria in Aracoeli non giunse mai in mostra (fig. 5)<sup>98</sup>. Alcune biografie vennero scritte *ex-novo*, altre caddero. Tra quelle già esistenti, taluna venne rimpolpata: è il caso di Matthias Stomer, arricchita grazie al contributo – apertamente dichiarato – di Hermann Voss, o di Giacomo Francesco Cipper detto il Todeschini, per il quale ci si appellò invece a Wilhelm Suida<sup>99</sup>.

Il nome di Voss in corrispondenza della Commissione per la Germania comparve solo nella seconda edizione e di questo inserimento rivendicò il merito diversi anni dopo – nel 1966 – Roberto Longhi, sostenendo di averlo richiesto sin dalle riunioni preliminari ma che la proposta fu accolta «soltanto nella seconda edizione, un po' meno fallosa, di quell'infame “catalogo sommario”»<sup>100</sup>. Nel medesimo scritto d'omaggio al tedesco, Longhi insinuava che il solidale silenzio tenuto da lui e da Voss intorno all'*Amor sacro e Amor profano* di Berlino (all'epoca ancora etichettato come Caravaggio) ne fosse stata la cagione dell'assenza in mostra<sup>101</sup>.

Tra le responsabilità di attribuzione volutamente dichiarate nero su bianco si legge quella di Odoardo Giglioli in merito al cambio di assegnazione di *La burla del Pievano Arlotto* della Galleria Palatina, che passò da Giovanni da San Giovanni a Baldassarre Franceschini detto il Volterrano: interessante è il fatto che tale modifica nell'attribuzione sia tutt'ora attestata dall'iscrizione sulla cornice (fig. 4).

Tra gli addenda che non apportarono informazioni importanti ma risultavano finalizzati a non scompaginare le pagine vi è il caso del medaglione biografico di Pompeo Batoni, a cui si apposero ben sette righe di testo che, in sostanza, non aggiungono molto sull'artista ma che Tarchiani stesso giustificava con un «mi pare che si supplisca al taglio»<sup>102</sup>, riferendosi al taglio dovuto alla mancata registrazione nella seconda edizione – e dunque della mancata presenza in mostra – di tre dipinti del lucchese, due di proprietà privata e il *Martirio di san Bartolomeo* della Pinacoteca di Lucca (fig. 5). Interessante è constatare che quest'ultima istituzione si sottrasse anche al prestito del *Martirio di san Lorenzo* di Giovanni Lanfranco e del *Martirio di san Ponziano* di Pietro Paolini: per tutte quante, nelle bozze, Tarchiani segnava infatti: «mai venuta»<sup>103</sup>. Lo stesso appunto ricorre sotto l'*Orfeo* del Palazzo Reale di Napoli, allora considerato di Orazio Gentileschi e oggi assegnato a Gherardo delle Notti<sup>104</sup>. Dalla

<sup>97</sup> *Mostra della pittura italiana* (1ª ed.), nn. 56-57, p. 28; *Mostra della pittura italiana 1922* (2ª ed.), nn. 109A-109B, pp. 28, 37.

<sup>98</sup> *Ivi*, n. 104, p. 36; *ivi*, p. 36.

<sup>99</sup> Entrambi vennero interpellati con missive scritte il 20 maggio 1922: ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti – Catalogo – Inventario, Catalogo». Su Suida si veda in questo volume il contributo di Ilaria Serati ed *Eadem* 2024b.

<sup>100</sup> Longhi 1966, p. 20.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> ASCFi, *Fondo Comune di Firenze*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti – Catalogo – Inventario, Catalogo».

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ibidem*.



4. Baldassarre Franceschini detto il Volterrano, *La burla del Pievano Arlotto*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina in Palazzo Pitti, inv. 1890 n. 582.

residenza napoletana non pervennero nemmeno il *Cristo tra i dottori* riferito allora a Carlo Saraceni e oggi a Spadarino, né *L'elemosina di sant'Elisabetta* (ora interpretato come *Incontro di sant'Anna e san Gioacchino alla Porta Aurea*) di Bartolomeo Schedoni<sup>105</sup>.

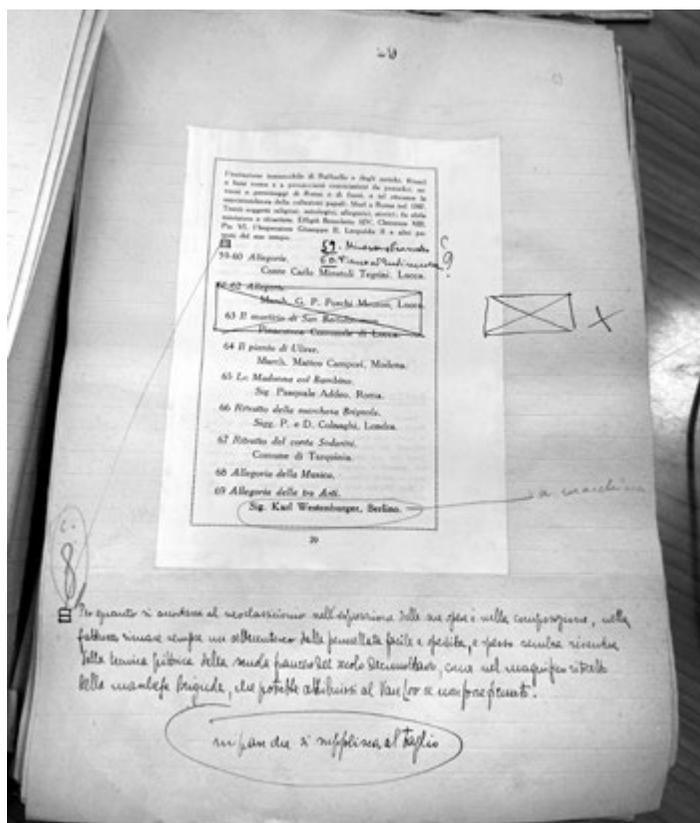
Risultano assenti anche diverse opere di proprietà privata ed è facilmente ipotizzabile che la causa fosse stato il mancato raggiungimento di accordi soddisfacenti tra le parti: la Commissione si trovò infatti spesso a chiedere di ridurre i costi di assicurazione, mentre i proprietari opponevano di consueto specifiche condizioni di trasporto o esposizione. Citando ancora l'eloquente caso di Podio, sin dal novembre 1921 il mercante aveva richiesto un'assicurazione formale affinché i suoi quadri venissero allestiti in modo da «godere di tutto lo spazio occorrente e di tutta la luminosità indispensabile, onde non accada che quando arriveranno vengano lasciati in magazzino o collocati in uno stanzone mezzo buio e negletto», perché in tal caso, scriveva, «avverto subito che non li invio»<sup>106</sup>. Differentemente dalla minuziosa cura riservata alla revisione delle parti testuali, per l'apparato illustrativo della seconda edizione Tarchiani si limitò ad aggiungere, in coda alle altre, sedici nuove riproduzioni, generando lo straniante effetto di veder ripartire l'ordine alfabetico, con, dopo Zais, Bazzani e via di seguito<sup>107</sup>.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *Ivi*, busta 5084, filza 16 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Corrispondenza con gli espositori, Podio».

<sup>107</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (2<sup>a</sup> ed.), pp. 96-97.

5. Appunti di Nello Tarchiani per modifiche a pag. 29 (ASCFi, Fondo Comune di Firenze, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Catalogo - Inventario, Catalogo»).



A giudicare dal cessare degli scambi epistolari tra Tarchiani e la casa editrice, l'intensa fatica della seconda edizione dovette concludersi nel corso del mese di giugno. Verso la fine di settembre ci si preoccupava infatti di fornire materiale per la successiva edizione di lusso, a quel punto già passata nelle mani di Bestetti & Tumminelli. A dimostrarlo vale un documento riportante la lista delle fotografie inviate alla casa editrice in data 23 settembre: un elenco di riproduzioni di opere effettivamente pubblicate all'interno del volume del 1924 ma assenti nelle due edizioni del 1922<sup>108</sup>.

La fine delle operazioni di revisione potrebbe non essere coincisa con una rapida messa in stampa. Così sembrerebbe suggerire l'affermazione di Longhi nelle *Note* del 1959 in merito alla pubblicazione della seconda edizione del catalogo nei giorni della Marcia su Roma (27-31 ottobre)<sup>109</sup>, o forse ci si può domandare se lo studioso non fosse troppo propenso, per i noti motivi personali, ad associare il catalogo su cui si appuntava il suo biasimo e il terribile momento politico vissuto dall'Italia.

<sup>108</sup> ASCFi, Fondo Comune di Firenze, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti - Catalogo - Inventario, Catalogo».

<sup>109</sup> Cfr. Leonardi 2022a, p. 174 e si veda il contributo dell'autore in questo volume.



# GINO FOGOLARI E LA RISCOPERTA DELL'ARTE DEL SEI E SETTECENTO TRA MOSTRE E ACQUISTI

*Alice Cutullè*

«E tuttavia, tanto da sbigottire, circa milletrecento dipinti convenuti d'ogni dove, sulla indicazione di una dozzina almeno di comitati di regione nei quali (salvo le poche eccezioni del Fogolari e del Cantalamessa, del Fiocco e del de Rinaldis) non è ingiuria dire che mancavano gli specialisti; rendendo perciò quasi impossibile la coordinazione dell'immenso lavoro»<sup>1</sup>.

Nel recensire la mostra fiorentina del 1922 Roberto Longhi ricorda Gino Fogolari<sup>2</sup>, direttore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e soprintendente del Veneto, tra i pochi specialisti dell'arte del Sei e Settecento. Nonostante tale giudizio, ad oggi non è stato ancora dato il giusto riconoscimento al ruolo di Fogolari nella riscoperta critica dell'arte dei secoli XVII e XVIII rispetto ai colleghi nazionali e internazionali.

Pertanto, in questa occasione si cercherà di esaminare in parallelo le azioni portate avanti da Fogolari nell'ottica di una rivalutazione critica dell'arte barocca e rococò attraverso, da un lato, la sua partecipazione alla Commissione regionale veneta incaricata di selezionare ed esporre opere d'arte del territorio per le mostre di inizio Novecento, dall'altro l'incremento delle collezioni delle Gallerie durante la prima metà del secolo.

In particolare, per il direttore delle Gallerie dell'Accademia le mostre diventano vetrine eccezionali per effettuare proposte d'acquisto per il Ministero della Pubblica Istruzione, oppure per riconsiderare l'autografia e l'importanza di alcuni artisti.

Per comprendere la genesi dell'apprezzamento nei confronti del Sei e Settecento si può citare, a titolo d'esempio, una relazione inviata da Fogolari, allora semplice ispettore delle Gallerie, al Ministero nel 1906, a seguito di un sopralluogo da lui effettuato presso diverse chiese di provincia alla ricerca di opere date in deposito dal museo veneziano<sup>3</sup>:

«Il freddo odio accademico contro la fantasiosa pittura del settecento infuriò rabbioso a Venezia nei primi decenni del secolo passato e condannò a perire non poche opere dei più celebri maestri, strappate dalle chiese in seguito alle soppressioni napoleoniche. [...]

<sup>1</sup> Longhi [1959] 1961, p. 493.

<sup>2</sup> Su Gino Fogolari (1875-1941) si rimanda in particolare a Cutullè 2022.

<sup>3</sup> Archivio Centrale dello Stato di Roma, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione I, 1908-1912* [d'ora in poi ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*], busta 51, fascicolo 3 «Venezia – Gallerie – Restauro dei dipinti del Ricci e del Pittoni (quadri in deposito a chiese)», lettera di Fogolari al Ministero, «Ritiro di dipinti di proprietà demaniale», Venezia, 7 ottobre 1906.



1. Giovanni Battista Pittoni, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 865.

È un'opera di restituzione necessaria a preparare lo studio della pittura veneziana del settecento, ancora non bene conosciuta né apprezzata»<sup>4</sup>.

È proprio durante una visita a San Vito d'Asolo che rintraccia due dipinti creduti dispersi di Sebastiano Ricci, il *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe* e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, provenienti dalla chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca. Le due tele conservate nella soffitta della chiesa parrocchiale si trovavano in uno stato precario e pertanto Fogolari invitava il Ministero a riportarle in museo sostenendo la necessità di:

«rimettere in onore la grande pittura del Settecento perché di ciò è persuaso pienamente cotesto Ministero [...] Io credo e spero che anche per la Galleria di Venezia sia giunto il tempo di un radicale riordinamento. Ma sarebbe inutile ogni tentativo se prima non si hanno a disposizione delle nuove e grandi sale. Le grandi composizioni del Varotari, la tavola di Luca Giordano, il grande fregio del Tiepolo e il suo soffitto di S. Elena, il capolavoro del Cignaroli e tante altre opere colossali, senza considerare le molte che meritano di essere ritirate dalle chiese, vogliono ormai due grandi sale, l'una per il seicento l'altra per il grandioso settecento veneziano; sale che non solo varranno a mettere degnamente in luce quei due periodi della pittura, ma anche a spostare le altre o a renderne possibile il riordinamento. [...] Nella grande sala del settecento o tutte due o una almeno delle tele di

<sup>4</sup> Fogolari 1907, p. 3.



2. Jacopo Amigoni, *Venere e Adone*. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 743.

Sebastiano Rizzi, dovrebbero figurare. L'averle qui, [...] varrà a spingerci alla costruzione di un grande ambiente settecentesco»<sup>5</sup>.

In questa occasione è proprio Fogolari ad attribuire per la prima volta la tela della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* a Giovanni Battista Pittoni (fig. 1):

«Portate a Venezia le due grandi pitture come opere di Sebastiano Ricci, secondo il documento di deposito, poiché furono in qualche modo stese su telai, si vide che quella della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* è di carattere diverso dell'altra e di una vigoria di dipinto ben maggiore. [...] E, se si vanno confrontando con le figure pur belle dell'altra tela, s'è costretti a concludere che non solo l'arte del *Miracolo di Cristo* è più avanzata, ma è intrinsecamente migliore. Forse, non essendo ancora troppo ben noti i caratteri speciali degli artisti del settecento, non sarebbe stato pronto e facile riconoscere l'autore della grande opera, se le descrizioni settecentesche di Venezia non ci avessero posti sulla giusta strada»<sup>6</sup>.

Parallelamente è impegnato in una campagna di acquisti per le Gallerie di autori del Sei

<sup>5</sup> ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, busta 51, fascicolo 3 «Venezia – Gallerie – Restauro dei dipinti del Ricci e del Pittoni (quadri in deposito a chiese)», lettera di Fogolari al Ministero, «Ritiro di dipinti di proprietà demaniale», Venezia, 7 ottobre 1906.

<sup>6</sup> Fogolari 1907, p. 6.

e Settecento. Tra le prime proposte si possono citare nel 1906 i paesaggi con *Agar e l'angelo* e *l'Angelo e Tobio* attribuiti a Giuseppe Zais<sup>7</sup>, l'anno successivo il *Giudizio di Mida e Diana e Callisto*, accostandoli in seguito, come si avrà modo di vedere, ai due già presenti nella pinacoteca veneziana, comprati qualche anno prima da Giulio Cantalamessa come Sebastiano Ricci, il *Paesaggio con ponte* di Michele Marieschi e nel 1910 *Venere e Adone* di Jacopo Amigoni (fig. 2). Le motivazioni addotte da Fogolari per l'acquisto di quest'ultima tela, segnalatagli da Aldo Ravà, ispettore onorario dei monumenti di Venezia, sono ben esplicitate nella proposta che indirizza al Ministero:

«Le notizie avute intorno a quel quadretto che anche per le dimensioni starebbe benissimo nelle nostre sale settecentesche nuovamente ordinate insieme con quelli del Pittoni e del Ricci, mi facevano ritenere vantaggioso l'acquisto soprattutto data la rarità del dipinto dell'Amigoni che lavorò assai più all'estero apprezzatissimo alle corti di Spagna e d'Inghilterra che non in Italia. [...] il soggetto, rappresentante Venere e Adone, è molto attraente. Ma il suo pregio maggiore è la vivacità e morbidezza del colorito. Per questo e per la grazia capricciosa settecentesca è cosa che gareggia con le opere tanto pregiate e pagate enormemente dei pittori francesi di quel tempo. [...] Non nego che il prezzo è sempre elevato; ma d'altra parte dipinti dell'Amigoni non si trovano e a me spiace che nella nostra raccolta non figurino un pittore che è stato dei migliori e dei più rinomati dei nostri della prima metà del settecento»<sup>8</sup>.

La figura di Amigoni è oggetto di una generale riscoperta critica da parte di Fogolari, anni prima rispetto allo studio monografico pubblicato soltanto nel 1918 da Hermann Voss<sup>9</sup>. Tra le opere che entrano a far parte delle Gallerie dell'Accademia nel 1910 è da segnalare il *Suonatore di liuto* attribuito a Domenico Fetti (fig. 3), sottoposto a Fogolari da Lionello Venturi, che proprio in quegli anni si trovava alle dipendenze della Soprintendenza veneziana.

«Il Salvadori che prima voleva L. 800, si è accontentato di 500 e senz'altro mi ha fatta consegna del dipinto che sta molto bene nelle nostre Gallerie, avendo noi qui parecchie opere del Fetti, che come è noto finì la sua vita avventurosa a Venezia, ma tutte di minor valore o almeno di minor freschezza di conservazione. [...] Talvolta, soprattutto per età finora trascurate come sono quelle del sei e settecento, si presentano buone occasioni di comperere di pitture, ma per trarne profitto vantaggiosamente bisogna pagare subito proprietari senza che entrino di mezzo altri trafficanti»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Questi vengono comprati per completare la serie delle Gallerie, come scrive Fogolari all'allora proprietaria: «[...] poiché non si tratta di pezzi di grande bellezza e che possano tornare di grande ornamento alle nostre Gallerie, ma servono solo a completare una serie un poco scarna; ma che con speciali ricerche, trattandosi di opere del settecento non ricercate, è facile allargare e completare altrimenti», in Archivio Storico della Direzione regionale Musei del Veneto di Venezia, *Gallerie dell'Accademia - 1/2 - Offerte e acquisti (1901-1907)*, fascicolo 112 (1906)/24 «Dipinti dello Zais venduti dalla signorina Maria Compostella», lettera di Fogolari a Maria Compostella, Venezia, 26 aprile 1906.

<sup>8</sup> ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, busta 52, fascicolo 6 «Venezia 1910 - Gallerie - Dipinto dell'Amigoni offerto in vendita dall'antiquario Grandi», lettera di Fogolari al Ministero, «Dipinto dell'Amigoni per le R.R. Gallerie di Venezia», Venezia, 26 maggio 1910.

<sup>9</sup> Voss 1918.

<sup>10</sup> ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, busta 53, fascicolo 12 «Venezia 1910 - Gallerie - Acquisto di un



3. Domenico Fetti, *Suonatore di liuto*. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 749.

Il dipinto inoltre comparirà in tutte le esposizioni che verranno qui menzionate, a conferma di un particolare apprezzamento nei confronti della piccola tela.

Infine tra il 1910 e il 1911 compra, intuendo la loro appartenenza alla serie di opere commissionate da Francesco Algarotti per conto del re di Sassonia<sup>11</sup>, il *Crasso saccheggia il Tempio di Gerusalemme* di Pittoni e *Anzia e Abrocome* di Amigoni, oggi ritenuto con molta probabilità di Giambattista Tiepolo.

Il dipinto di Amigoni viene rintracciato da Fogolari a Firenze<sup>12</sup>, dove si era recato, come membro della Commissione veneta, per visitare la *Mostra del Ritratto Italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861* del 1911, realizzata in occasione delle celebrazioni dei cinquant'anni dall'Unità d'Italia.

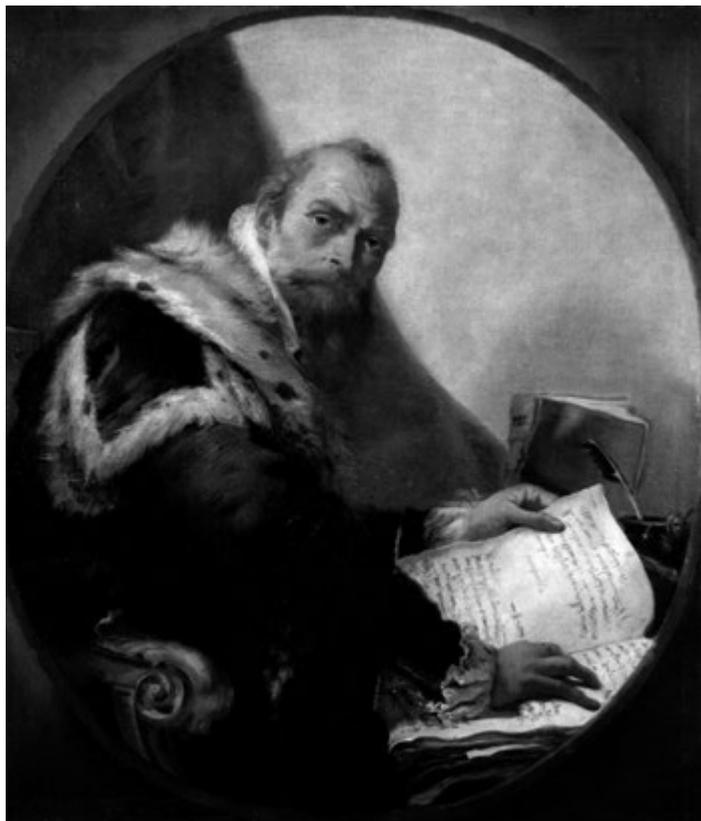
Demiurgo dell'ambizioso progetto è Ugo Ojetti, a cui il direttore delle Gallerie si rivolge per proporgli alcuni dipinti da esporre, da lui stesso rintracciati all'Accademia dei Concordi di Rovigo. In particolare è protagonista del rinvenimento di un ritratto di Tiepolo (fig. 4):

---

dipinto di Domenico Fetti dall'antiquario Salvadori», lettera di Fogolari al Ministero, «Acquisto di un dipinto di Domenico Feti», Venezia, 8 febbraio 1910.

<sup>11</sup> Fogolari 1911.

<sup>12</sup> ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, busta 52, fascicolo 6 «Venezia 1910 – Gallerie – Dipinto dell'Amigoni offerto in vendita dall'antiquario Grandi», lettera di Fogolari al Ministero, «Gallerie – Dipinto dell'Amigoni “L'incontro di Anzia e Abrocome”», Venezia, 20 marzo 1911.



4. Giambattista Tiepolo, *Ritratto di Antonio Riccobono*. Rovigo, Accademia dei Concordi, inv. 185.

«Volevo appunto già scriverLe, per chiederLe se vogliono limitarsi ai ritratti che sian tratti dal vivo o anche accolgono quelli che buoni pittori trassero da altre più vecchie pitture. Ad esempio: a Rovigo all'Accademia dei Concordi vi sono tutti i ritratti dei vecchi accademici, tra i quali uno bellissimo del Tiepolo che già segnalai al Molmenti e che lo riprodusse nel suo ultimo libro. È bello, ma è un accademico del '500, e il Tiepolo lo ha inventato, o, ciò che credo più facile, si è valso di un ritratto contemporaneo. Nella raccolta vi sono ritratti del Piazzetta del Pittoni e di altri buoni, e sono cardinali, generali ecc. Pitture di effetto, ma tutte hanno lo stesso difetto di origine»<sup>13</sup>.

Tra le opere del Maestro suggerite da Fogolari colpisce la scelta del *Consilium in arena*, in quanto il soggetto esula dal semplice ritratto di figura rappresentando un fatto storico, ovvero la vicenda dell'iscrizione all'ordine di Malta della nobiltà friulana a opera del conte Antonio di Montegnacco. Nonostante ciò, il dipinto viene accolto grazie alla grande verosimiglianza dei personaggi effigiati e per avere una rappresentanza più consistente della pittura tiepolesca, così avara di ritratti. Inoltre per la mostra fiorentina presta dalle Gallerie

<sup>13</sup> Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, d'ora in poi GNAM, *Fondo Ojetti*, lettera di Fogolari a Ojetti, Venezia, s.d.

le seguenti opere: il *Ritratto di Luigi Molin* di Tiberio Tinelli, *Un attore* di Domenico Fetti, *Francesco Bartolozzi* di Domenico Pellegrini, tre opere di Placido Fabris, *Labate Bernardi*, *Gaspere Graglietta, incisore* e *La signora Caterina Danieli*, e infine *Labate Cicognara* di Lodovico Lipparini.

A seguito della chiusura dell'esposizione Fogolari riuscirà a ottenere per il museo veneziano il *Ritratto del conte Giovanni Battista Vailetti* di Fra' Galgario nel 1912 e il *Ritratto del doge Erizzo* di Bernardo Strozzi nel 1920<sup>14</sup>.

Nel catalogo della mostra, pubblicato soltanto nel 1927 con il titolo *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, a rimarcare la continuità, ormai accettata dalla critica, tra la pittura barocca di Merisi e quella del Settecento veneziano, Fogolari viene incaricato da Ogetti di occuparsi dei ritrattisti veneziani e genovesi del Seicento, non senza qualche iniziale perplessità:

«Tenendo il tema: Veneziani e genovesi del 600, mi pareva interessante l'osservare come, mentre gli insegnamenti veneziani si diffondevano dovunque, a Venezia si imponevano tanto i modelli stranieri, che i pittori genovesi potevano venir qui e tener scuola. Si tratta in generale dell'influsso straniero – qui abbiamo il Renieri mezzo fiammingo e mezzo veneziano – quale si esplica e sui pittori nostri appesantiti dalla tradizione e sui genovesi che entrano quasi nuovi e freschi nell'arte. Questa la trama che mi pareva poter sostenere il discorso dal Bassano... al Molinareto, e questa la sola giustificazione perché da Venezia, potessi parlar io dei genovesi»<sup>15</sup>.

L'imponente e sontuosa monografia rimane a lungo il punto di riferimento non solo come manuale della ritrattistica italiana, ma anche per la riconsiderazione della pittura dei secoli XVII e XVIII.

Parallelamente le celebrazioni del cinquantenario coinvolgono anche la capitale.

Il progetto architettonico realizzato da Max Ongaro per il Padiglione veneto a Roma combina filologicamente vari stilemi dei monumenti veneti del passato: la Loggia di Candia di Michele Sanmicheli, su proposta di Fogolari<sup>16</sup>, su due piani, e la Torre dell'Orologio di Mauro Codussi a San Marco. Dalla Loggia si accede a due ali laterali a piano unico, dove vengono ricavate le dieci sale espositive, che si aprono verso un ampio cortile interno.

L'allestimento degli ambienti è pervaso dalla glorificazione del Veneto attraverso la rievocazione del suo passato storico-artistico e letterario: viene attuato un vero e proprio recupero allegorico che crea un dialogo "identitario" tra gli arredi e le opere esposte, attraverso un preciso programma iconografico, lasciando spazio «a rievocazioni di vita vissuta» indicando «le idealità che sono passate o che stanno nell'anima veneta» e infine dimostrando «quali superbe energie la veneta stirpe abbia conferito alla nazione italiana»<sup>17</sup>.

Pertanto, il criterio di ambientazione seguito per l'allestimento, curato dall'ingegnere

<sup>14</sup> Sulla vicenda si rimanda a Cutullè in c.d.s.

<sup>15</sup> GNAM, *Fondo Ogetti*, lettera di Fogolari a Ogetti, Venezia, 4 luglio 1911.

<sup>16</sup> *Guida Ufficiale Illustrata* 1911, p. 11. La proposta di Fogolari si inserisce in un'operazione di chiaro stampo nazionalista, che va a celebrare attraverso gli antichi domini della Serenissima, le glorie del suo passato. Non bisogna dimenticare che il direttore delle Gallerie nel gennaio dello stesso anno aderisce al Gruppo nazionalista veneziano, in cui probabilmente trova nella forte impronta irredentista del movimento la motivazione principale della sua partecipazione.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 12.



5. Le sale del Padiglione veneto all'Esposizione del 1911, da G. Cecchetti, *Attraverso le sale del Padiglione Veneto*, in «La Tribuna illustrata», 31, 1911, 19, p. 489.

Beppe Ravà, combina mobili e arredi originali a ricostruzioni in stile, generando viva ammirazione nel pubblico e diventando uno dei padiglioni più lodati. L'intento celebrativo si coglie non soltanto nella complessa architettura effimera realizzata, ma soprattutto nelle precise scelte ideologiche che rievocano la potenza di Venezia nel passato, dominatrice del Mediterraneo, sulla scia del montante irredentismo adriatico che tanti proseliti stava facendo in Laguna. La vicinanza a questi ideali è testimoniata dall'aver voluto includere nelle varie sale provinciali quella trentina, di cui appunto si rivendicava da anni l'italianità. Ciò premesso, il fulcro dell'esposizione è la Sala delle Arti (fig. 5) dedicata al Settecento veneziano, curata da Aldo Jesurum e dall'antiquario veneziano Antonio Salvadori. Sebbene Fogolari non compaia nella Commissione esecutiva e in quella consultiva della sala è ipotizzabile che possa aver avuto un ruolo nel suggerire l'allestimento. È qui per la prima volta che si assiste al binomio tra Venezia e arte del Settecento, che diventa così rappresentativa dei fasti della Serenissima.

«Il settecento segna certamente, specie nell'architettura e nella pittura, una seconda, fecondissima rinascenza. [...] E fu in questo secolo appunto che l'arte mostrò di rifiorire a

Venezia più che altrove: ecco così la gaia robustezza delle tele di Giambattista Piazzetta; ecco le vedute piene di luce dei due Canaletto, coi quali gareggia Francesco Guardi, altro maestro del colore: ecco Pietro Longhi, il Goldoni del pennello, coi suoi quadri di costume. Ma sopra a tutti ecco Giambattista Tiepolo, maestro fantasioso, ben chiamato dal Molmenti: il maggiore tra i pittori decoratori italiani del secolo XVIII. Il concetto della Commissione ordinatrice di questa Sala settecentesca fu di riprodurre un ricco salotto-museo di uno di quei *zentilomeni veneziani*, i quali amavano raccogliere nelle loro patrie dimore, per intimo compiacimento e per mostrarli all'ospite, i saggi di quelle arti e di quelle industrie che sono state ricchezza e vanto caratteristico di Venezia»<sup>18</sup>.

In un ambiente evocativo delle glorie settecentesche di Venezia, impreziosito dai lampadari di Murano, tessuti e mobili «in parte autentici, in parte imitazioni accurate»<sup>19</sup>, dominano le copie del *Trionfo dell'Amore* di Giambattista Tiepolo dal veneziano Palazzo Alvisi Michiel e dei *Putti che giocano col pappagallo* di Giandomenico della Valmarana, e soprattutto il disegno preparatorio di Tiepolo, questa volta in originale, per gli affreschi dell'Arcivescovado di Udine. Attorno spiccano i più insigni vedutisti e paesaggisti – Canaletto, Marco Ricci e Giuseppe Zais – e ritrattisti del Settecento – Rosalba Carriera, Pietro Longhi e il figlio Alessandro, con il *Procuratore Giorgio Pisani*, di proprietà del principe del Liechtenstein. Grazie soprattutto all'ottimo riscontro economico e culturale dell'esposizione fiorentina di Palazzo Vecchio, Ojetti organizza nel 1922 la *Mostra della pittura italiana del Sei e del Settecento* a Palazzo Pitti, affidandosi ancora una volta alla stessa macchina organizzativa, già collaudata nel 1911, e si coordina, a partire dal 1921, con i membri dei vari comitati regionali per selezionare le opere da esporre.

Inizialmente Ojetti pensa a Fogolari per trattare con l'Austria, soprattutto per il ruolo che aveva avuto nel 1919 nelle trattative per le restituzioni di opere d'arte da Vienna, ma il direttore delle Gallerie puntualizza subito di non essere la persona più adatta per adempiere al compito:

«rispondo subito alla tua tanto più che la risposta è in massima negativa perché non in Austria e Ungheria, ma io sono stato solo a Vienna, e mi sono fatto subito tal fama di ladro che nessuno mi ha più aperto una sua raccolta. Quindi oltre le pubbliche e la Lichtenstein io ben poco conosco. Molto meglio conosce Vienna nelle raccolte private De Nicola. In quanto a Vienna potreste rivolgervi a Planiscig del Museo Etrusco che sa tutto e molto si interessa. È un po' antiquario, ma chi non lo è oggi? In quanto alla ricerca delle opere della mia regione farò del mio meglio con Fiocco e compagni»<sup>20</sup>.

La Commissione di Venezia è per l'appunto composta da personalità significative nella riscoperta dell'arte del Sei e Settecento lagunare<sup>21</sup>. Per esempio, Daniele Ricciotti Bratti

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 23-24.

<sup>19</sup> Zamperini 2011, p. 23.

<sup>20</sup> Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ojetti 250, *Partecipazioni alla Vita Pubblica 1*, busta 1, fascicolo I, lettera di Fogolari a Ojetti, Venezia, 19 agosto 1921, citata in Nezzo 2016, p. 86.

<sup>21</sup> Tra cui Italoico Brass, Ricciotti Bratti, direttore del Museo Correr, Giulio Lorenzetti, Aldo Ravà e appunto Giuseppe Fiocco, al tempo ispettore delle Gallerie dell'Accademia.



6. Pier Francesco Mola, *Turco dormiente*. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1314.

concede sei opere dal Museo Correr, cioè due dipinti di Francesco Guardi, la *Rebecca al pozzo* di Gregorio Lazzarini, *Venezia davanti a san Marco* di Sebastiano Ricci, una *Ultima cena* di Filippo Zaniberti e un bozzetto del *Martirio di sant'Agata* di Giambattista Tiepolo. Aldo Ravà, citato precedentemente per l'acquisto dell'Amigoni, è un insigne studioso degli artisti del Settecento veneziano, su cui ha modo di pubblicare diverse monografie: *Guardi e Longhi* nel 1909, *G. B. Piazzetta* nel 1921, *Pietro Longhi* nel 1923, infine gli viene affidato, fatto alquanto significativo, il saggio *Il ritratto veneziano del Sec. XVIII* nel catalogo della mostra del 1911. Oltre a ciò, è anche un attento collezionista di opere del periodo, tra cui i due dipinti di Pier Francesco Mola, presentati alla mostra di fiorentina del 1922, il *Turco dormiente* o *Allegoria del temperamento flemmatico* (fig. 6), identificato da Giuseppe Fiocco come opera dell'artista ticinese<sup>22</sup> e acquistato nel 1955 dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia, e *Lusuraio*, di ubicazione ignota (fig. 7).

Allo stesso modo Italice Brass, pittore, mercante e collezionista, presta per la mostra a Pitti almeno venticinque opere della sua raccolta<sup>23</sup>, conservata presso la Scuola Vecchia dell'Abbazia della Misericordia, dove erano esposti molti capolavori del Cinquecento veneziano, basti citare le opere di Tiziano, Tintoretto e Veronese, ma anche diversi dipinti del XVII e XVIII secolo, come descritto da Nicola Ivanoff nel 1941: «il salone è quasi esclusivamente consacrato alla pittura del Sei e Settecento di cui Italice Brass è un amatore e ricercatore

<sup>22</sup> Moschini Marconi 1970, p. 144.

<sup>23</sup> Sul collezionismo di Brass si rimanda a: Ivanoff 1941; Morandotti 2001; *Italice Brass* 2023.

7. Pier Francesco Mola, *Lusuraio*. Ubicazione ignota (da P. Chiesa, *Arte ticinese del '600 e '700*, in «Emporium», 88, 1938, 524, p. 115).



acuto, appassionato ed intelligentissimo»<sup>24</sup>. Tra i prestiti illustri provenienti dalla sua collezione, già indicati di recente da Alessandro Morandotti seguendo i cataloghi ufficiali della mostra del 1922, si ricordano Giuseppe Bazzani, Giuseppe Bonito, Giulio Carpioni, Luca Giordano, Nicola Grassi, Giambattista Langetti, Francesco Maffei, Alessandro Longhi, Domenico Maggiotto e Bernardo Strozzi.

Tra le sale di Palazzo Pitti compaiono anche tre opere già esposte nel 1911: il *Suonatore di liuto* di Fetti, il *Ritratto di Antonio Riccobono* di Tiepolo e l'*Autoritratto* di Rosalba Carriera. Nell'elenco dei dipinti richiesti si trovano alcuni di quelli acquistati di recente da Fogolari<sup>25</sup>: *Venere e Adone* di Amigoni e *Salomone adora gli idoli*, quest'ultimo comprato nel 1913, oggi ritenuto della bottega, *Crasso saccheggia il Tempio di Gerusalemme* di Pittoni, la *Veduta* di Marieschi, il bozzetto per *San Francesco Saverio battezza la regina di Bungo*, acquistato nel 1912 come Giovanni Antonio Fumiani ma poi riconosciuto come di mano di Andrea Pozzo, la *Cacciata dei mercanti dal Tempio* di Angelo Trevisani, la *Rebecca al pozzo* di Francesco Solimena<sup>26</sup>, entrato nella raccolta delle Gallerie nel 1920 dalla collezione Baglioni, quattro opere di Sebastiano Ricci, *Il satiro e il contadino*, attualmente dato a Gaspare Diziani, *Il paralitico*, *Diana scopre Callisto incinta*, il *Giudizio di Mida*. Queste ultime tre opere grazie alla mostra fiorentina del 1922 verranno attribuite a Giambattista Tiepolo e in particolare sarà proprio Fogolari a riconoscere la mano giovanile dell'artista nel *Diana scopre Callisto incinta* e nel *Giudizio di Mida*, *pendants* delle piccole tele già acquistate da Cantalamessa nel 1898:

<sup>24</sup> Ivanoff 1941, p. 72.

<sup>25</sup> Archivio Storico del Comune di Firenze, *Fondo Comune di Firenze, Ser. Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni, Mostra della pittura italiana del '600 e del '700*, busta 5076, filza 6 «Mostra della pittura italiana del '600 e del '700. 1922. Atti – Catalogo – Inventario».

<sup>26</sup> Sull'acquisto di rimanda a Chiocca, Cutullè 2024.



8. Gaspare Traversi, *Il ferito*. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1316.

«Alla Mostra della pittura italiana del seicento e settecento, fatta l'anno scorso a Firenze, suscitando tanto desiderio di nuovi studi, si era di proposito voluto raccogliere quante più opere fosse possibile della gioventù del Tiepolo. Dalle Gallerie di Venezia vi abbiamo mandato quei nostri quattro bellissimoi quadri di soggetto mitologico, che mai io non ho voluto attribuire né a Sebastiano Ricci né al Diziani e che da ultimo mi pareva ormai tempo di dare, certo non senza riserve, al principe dei nostri settecenteschi. Difatti, per concorde giudizio, essi sono tornati a Venezia battezzati solennemente con quel nome glorioso, che è stato pure imposto ad un altro quadretto delle Gallerie nostre: *La guarigione del paralitico*. [...] Con cotesto bel bozzetto di soffitto per una chiesa domenicana, le Gallerie dell'Accademia vengono ora a possedere un gruppo di sei dipinti ritenuti dell'acerba giovinezza d'arte di Gian Battista Tiepolo. [...] Il bozzetto della *Gloria di San Domenico*, nell'impeto della composizione e nella distribuzione e nell'intreccio delle masse, e negli atteggiamenti delle singole figure e nell'energia dei contrasti luminosi, appariva, a prima vista, ben superiore alla maniera di Jacopo Guarana, al quale era attribuito; mentre non poteva esser fatto il nome di Gian Battista Piazzetta che ha ben diverso spirito e segue altri procedimenti. Ma bastava considerare le figure in chiaro-scuro delle Virtù ai quattro angoli, e specialmente quella della Carità, per sentir vivissima la tentazione di attribuire senz'altro l'opera al Tiepolo»<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Fogolari 1923.

Tra le opere che cambiano attribuzione durante l'esposizione fiorentina un caso interessante è quello relativo al dipinto *Il ferito* di Giuseppe Bonito (fig. 8), proveniente dalla collezione di Italo Brass, restituito a Gaspare Traversi da Roberto Longhi. Quest'ultimo in una più ampia disamina dedicata al pittore napoletano<sup>28</sup>, mettendolo a confronto con Giovanni Battista Piazzetta, lo valuta superiore e considera non pertinenti le «interpretazioni «alla caravaggesca»» alla pari «degli avvicinamenti ridicoli col Rembrandt»<sup>29</sup> riferiti all'artista veneziano da Fogolari.

Il direttore delle Gallerie, ribadendo l'eccessivo caricaturalismo delle teste traversiane, che paragona a «preparati orripilanti del museo anatomico», conclude raffinatamente la *querelle* con Longhi affermando:

«Il Piazzetta è veramente un pittore, un gran pittore da mettere coi primi del mondo; il Traversi un pittore di genere, l'inventore di un suo genere caratteristico, ed anche, dove non esageri, gustoso e, va detto a sua lode, napoletanissimo»<sup>30</sup>.

Con la chiusura dell'esposizione di Palazzo Pitti Fogolari riuscirà ad accaparrarsi diverse opere, per esempio nel 1922 il già citato bozzetto della *Gloria di san Domenico*, prima ritenuto di Jacopo Guarana e poi da Voss assegnato a Tiepolo, nel 1927 l'*Autoritratto* di Rosalba Carriera, nel 1932 *Abele pianto dai genitori* e il *Sacrificio di Isacco* di Johann Liss, provenienti dalla collezione Giovanelli.

In conclusione, alcuni anni dopo, alla fine degli anni Trenta, quando ormai la rivalutazione dei secoli XVII e XVIII può dirsi finalmente compiuta<sup>31</sup>, in un saggio monografico dedicato a Francesco Solimena, non potrà fare a meno di constatare:

«Da allora quanta strada percorsa dai nostri studi a rivalutare i due secoli rinnegati! Basta ricordare le due grandi Mostre fiorentine del Ritratto del Sei e Settecento, promosse e realizzate dalla genialità perenne di Ugo Ojetti, che conseguirono o promossero tante tante rivelazioni e rivalutazioni; quella trionfale di Michelangelo da Caravaggio, egli pure ritenuto già tanto oscuro ed amaro, ad opera di Lionello Venturi: gli studi del Longhi, del Marangoni che rinverdi allora giovanili del Guercino, del Fiocco per i maestri che prepararono il Settecento veneziano, di Aldo de Rinaldis per la rivalutazione di tutta la grande pittura barocca napoletana, del Moschini per il prezioso Giaquinto e di tanti altri. Fatiche e vittorie nostre italiane, alle quali non mancarono di associarsi i tedeschi con vedute generali, come il Voss per il barocco romano e il Pesvner più largamente per tutta Italia»<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Longhi [1927] 2011.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 992.

<sup>30</sup> Fogolari 1932, p. 6.

<sup>31</sup> Non bisogna dimenticare, almeno per Venezia, la celebre *Mostra del Settecento italiano* del 1929 ai Giardini della Biennale e l'apertura del Museo del Settecento a Ca' Rezzonico nel 1936.

<sup>32</sup> Fogolari [1936] 1946, p. 294.



# DA PALAZZO PITTI AGLI STATI UNITI: IL CASO DI GIUSEPPE BAZZANI DAL MERCATO ANTIQUARIO ALLE COLLEZIONI MUSEALI

Ilaria Serati

Nonostante Roberto Longhi avesse liquidato la *Mostra della pittura italiana del Seicento e Settecento*, tenutasi a Palazzo Pitti dall'aprile al novembre 1922, come «una giungla inestricabile» e «un'opera prematura, e perciò inevitabilmente confusa», ne aveva anche sottolineato alcuni aspetti positivi come la riscoperta di artisti allora poco conosciuti, tra i quali menzionava Giuseppe Bazzani<sup>1</sup>. Nato a Mantova nel 1690, dove anche morì all'età di 79 anni, Bazzani rimane ancora oggi una figura enigmatica, soprattutto in merito alla formazione e alla cronologia del *corpus* pittorico<sup>2</sup>. Tuttavia, a fronte delle costanti criticità scientifiche, la figura del pittore catturò sin dalla mostra fiorentina l'interesse dei mercanti e dei collezionisti privati tanto in Italia quanto, soprattutto, negli Stati Uniti, come dimostrano tre casi studio, di seguito analizzati, intercalati nella prima metà del Novecento in territorio statunitense.

Nell'esposizione orchestrata da Ugo Ogetti, a Bazzani venne dedicata l'intera Sala 25 del primo piano, cioè l'ambiente destinato ai ricevimenti all'interno del quartiere detto degli Arazzi, un tempo riservato ai cardinali e ai principi forestieri<sup>3</sup>. Tra le pareti tappezzate in damasco rosso e ricoperte da arazzi della manifattura dei Gobelins, sotto il nome di Bazzani figuravano ben quindici opere che, in mancanza di informazioni in merito all'allestimento, riporto seguendo la numerazione della seconda edizione del catalogo della mostra<sup>4</sup>. In primo luogo si incontravano due *Allegorie* di proprietà del pittore e scultore mantovano Vindizio Nodari Pesenti (1879-1961)<sup>5</sup>, entrambe poi segnalate, a partire dal 1950, nella collezione del conte Edoardo Visconti di Modrone a Cernobbio, i cui soggetti sono stati in seguito identificati come la *Figlia di Iefte* (acquistata nel 1991 dal Musée du Louvre, inv. RF 1991 3) e come lo *Svenimento di Ester davanti ad Assuero* (oggi in collezione privata)<sup>6</sup>. A queste due grandi tele seguiva un'*Annunciazione*, prestata dal pittore

<sup>1</sup> Longhi [1969] 1985, in part. p. 62. Sulla mostra del 1922: Mazzocca 1975; Haskell [2000] 2008, pp. 173-182; Amico 2010a; Mucciante, Policicchio, Stillitano 2019.

<sup>2</sup> Tra i numerosi studi sull'artista, ricordo due monografie: Tellini Perina 1970; Caroli 1988. Nello stesso anno uscì anche l'articolo di Tellini Perina 1988. Nell'ultimo decennio, il pittore è stato oggetto degli studi di Augusto Morari, tra i quali segnalo il più recente: Morari 2019. Per una proposta di anticipazione dell'intera cronologia e una riflessione sui modelli pittorici: L'Occaso 2014. Sulla fortuna critica dell'artista nella prima metà del Novecento mi permetto di rinviare a: Serati 2024a.

<sup>3</sup> Nugent 1925-1930, I, pp. 331-347.

<sup>4</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (1ª ed.), pp. 31-32; *Mostra della pittura italiana 1922* (2ª ed.), pp. 31-32. Gli elenchi relativamente a Bazzani riportati nelle prime due edizioni del catalogo non sono differenti; all'occorrenza citerò tuttavia la seconda edizione.

<sup>5</sup> La collezione Nodari Pesenti fu probabilmente dispersa in più fasi e già nel 1925 avvenne una prima vendita all'asta: cfr. Tellini Perina 1970, p. 134.

<sup>6</sup> Loire 2017, pp. 44-46. Sui dipinti: Tellini Perina 1970, p. 60; Caroli 1988, nn. 61-62, p. 85.

veneziano Italo Brass (1870-1943), oggi alle Gallerie degli Uffizi (inv. 9990)<sup>7</sup>; e altri due dipinti di ampie dimensioni da Palazzo Ducale di Mantova, dove ancora oggi si trovano: *l'Estasi di una santa* e *Il transito di san Giuseppe*<sup>8</sup>. Lo storico dell'arte Aldo Briganti (1893-1965) aveva concesso, inoltre, *l'Estasi di san Vincenzo Ferreri* – oggi a Palazzo Barberini di Roma (inv. n. 1909)<sup>9</sup> – che, grazie agli appunti di Margherita Nugent, sappiamo figurava nella sala precedente, la 24, dedicata ai pittori trentini del XVIII secolo, perché considerata «come un preludio» alle «mirabili sfumature azzurre, verdognole e brune del Bazzani tipico»: un dipinto che appariva «meno visionario ancora che nella sua vasta serie di dipinti», «veneziano, e anche abbastanza positivo»<sup>10</sup>. Tornando alla Sala 25, erano esposti, infine, il *Sogno di san Romualdo*, l'unica opera proveniente da un edificio religioso, la chiesa di San Barnaba a Mantova<sup>11</sup>; e un nucleo di ben otto opere prestate da Publio Podio, un restauratore e mercante d'arte bolognese<sup>12</sup>: *Gesù nell'orto* (oggi in collezione privata bergamasca)<sup>13</sup>; una *Giuditta*<sup>14</sup>, un *Battesimo di Gesù* e un'*Annunciazione*, oggi tutte disperse<sup>15</sup>; *Ettore e Andromaca* (anch'essa in collezione privata bergamasca)<sup>16</sup>; la *Cena degli Apostoli*, che resta da rintracciare<sup>17</sup>; *San Luigi Gonzaga*, e il medesimo santo con un cherubino, entrambe attualmente in collezione privata mantovana<sup>18</sup>.

Giustificare tale consistente presenza nell'ottica ogettiana della riscoperta dell'identità pittorica italiana, declinata nella complessità e varietà delle scuole regionali, non è sufficiente: è necessario ricondurla a una mente genitrice<sup>19</sup>. La soluzione è data, di nuovo, da Roberto Longhi, il quale aveva specificato che la riscoperta del pittore mantovano, eccezionale caso relativo al Settecento, era dovuta allo storico dell'arte e soprintendente Guglielmo Pacchioni (1883-1969), che dedicò la propria carriera alla direzione di diverse Soprintendenze e al riallestimento di numerosi musei italiani, quali Palazzo Ducale di Mantova (1912), la Galleria Sabauda di Torino (1932), i Musei Civici di Novara (1934) e di Pesaro

<sup>7</sup> Tellini Perina 1970, p. 94; Caroli 1980, n. 208, p. 146. Si veda inoltre: *L'opera ritrovata* 1984, n. 144, pp. 189-190.

<sup>8</sup> L'Occaso 2011, n. 498, pp. 392-393, n. 505, p. 397.

<sup>9</sup> Cfr. L. Mochi Onori in *Galleria Nazionale d'Arte Antica* 2008, p. 82.

<sup>10</sup> Nugent 1925-1930, I, p. 330.

<sup>11</sup> Tellini Perina 1970, p. 69; Caroli 1988, n. 176, p. 133.

<sup>12</sup> L'attività di restauratori della famiglia Podio fu avviata a Roma alla fine dell'Ottocento da Publio; continuò con i figli Luigi, Enrico e Decio, che lavorarono anche a Venezia e Bologna: proprio Luigi, nel 1938, restaurò i due ovali di Bazzani donati da Antonio Salvadori alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, sui quali vedi *infra*. Sulla famiglia Podio, la cui attività di negozianti d'arte è registrata a Bologna (via Mazzini 46) e a Venezia (nel sestiere di San Polo, Campiello del Remer 2063-64) in «Maecenas» 1927, pp. 406 e 430, segnalo una liquidazione (relativa a dipinti, mobili, porcellane, tappeti) avvenuta presso la Galleria Pesaro di Milano nel maggio 1937 (*Catalogo della vendita all'asta del patrimonio artistico della S.A. in liquidazione Publio Podio*, Milano, Galleria Pesaro, 10-15 maggio 1937).

<sup>13</sup> Morari 2019, n. 25, p. 68.

<sup>14</sup> Dispersa al tempo di Tellini Perina 1970, p. 55, e di Caroli 1988, n. 72, p. 89, Morari 2019, n. 12, ne propone l'identificazione con la tela nelle collezioni della Fondazione Banca Agricola Mantovana, che non coincide però con l'opera di cui Caroli pubblica una vecchia fotografia.

<sup>15</sup> Tellini Perina 1970, pp. 55 e 98; Caroli 1988, n. 209, p. 146.

<sup>16</sup> Registrato come disperso in Tellini Perina 1970, p. 55, da Caroli 1988, n. 68, p. 88, l'ovale è indicato in collezione privata bergamasca (così anche Morari 2019, n. 15, che identifica il soggetto ne *La figlia di Jefte*).

<sup>17</sup> Considerata dispersa da Tellini Perina 1970, p. 98, e da Caroli 1988, n. 96, p. 99, il quale tuttavia ne rintraccia e pubblica una vecchia fotografia.

<sup>18</sup> Tellini Perina 1970, p. 56; Caroli 1988, n. 126, p. 113, n. 111, p. 106; Morari 2019, n. 20, p. 60, n. 27, p. 72 (che non cita tuttavia la provenienza Podio).

<sup>19</sup> Amico 2010a, p. 58.

(1936)<sup>20</sup>. Pacchioni infatti era stato chiamato a partecipare all'esposizione fiorentina tra i membri del Comitato regionale lombardo in qualità di ispettore di Palazzo Ducale di Mantova, dove in quel momento era impegnato nel riordinamento delle collezioni civiche, nelle quali si conservavano quattro opere di Bazzani: la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni da Capestrano e Giacomo della Marca*, la *Visione di san Tommaso d'Aquino* e altre due, prestate alla mostra<sup>21</sup>.

Lo stesso anno dell'impresa di Palazzo Pitti, Pacchioni pubblicò su «Dedalo», rivista diretta da Ugo Ogetti, un lungo articolo che, di fatto, costituì un primo tentativo di inquadramento storico-biografico e di ricostruzione del *corpus* pittorico costruito sugli scarni documenti, visivi, bibliografici e archivistici, noti a quella data<sup>22</sup>. Nell'*incipit* del saggio, Pacchioni dichiarava che il suo primo incontro con Bazzani, in realtà, risaliva a una decina di anni prima quando, nel 1911, aveva preso servizio in qualità di ispettore della Soprintendenza ai Monumenti per le province di Verona, Mantova e Vicenza: nel corso dei pellegrinaggi condotti palmo a palmo sul territorio, nella chiesa parrocchiale di Revere (MN) gli erano cadute sotto gli occhi due tele, entrambe firmate e datate, raffiguranti l'*Annunciazione* e *Santa Maria Maddalena dei Pazzi riceve il velo dalla Madonna*<sup>23</sup>. Il nome del pittore però, come ammetteva lo stesso Pacchioni, gli era «sconosciuto»: il suo primo pensiero allora «corse a qualche artista di educazione veneziana anteriore di non molti anni al Piazzetta ed al Tiepolo»; un «errore di giudizio», come lo definì egli stesso, che tuttavia lo condusse sulla buona strada. Cercando tra i dipinti delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, riconobbe infatti la stessa mano delle tele di Revere in due piccoli ovali che il cartellino assegnava correttamente a Giuseppe Bazzani, donati nel 1909 dall'antiquario fiorentino Antonio Salvadori, più noto agli studi per i suoi commerci in materia di tessuti e tappeti<sup>24</sup>. Il fatto che un antiquario avesse coscienza della personalità e della cifra stilistica di Bazzani in anticipo rispetto agli studi degli storici dell'arte è un'ulteriore conferma che la riscoperta di molti artisti presenti alla mostra di Palazzo Pitti passò dapprima attraverso il mercato e il collezionismo privato, dato di cui lo stesso Pacchioni era consapevole. Su «Dedalo» deplorò infatti le dispersioni delle collezioni private mantovane di cui si erano

<sup>20</sup> Longhi [1959] 1961, in part. p. 493. Solo recentemente gli studi si sono interessati alla figura di Guglielmo Pacchioni: oltre agli interventi di Ferdinando Zanzottera relativi all'archivio del funzionario storico dell'arte, conservato all'Istituto Storia dell'Arte Lombarda di Cesano Maderno (MZ), per un profilo generale si rimanda ad Astrua 2007; in particolare, sulla sua attività mantovana: Costa, Galizzi Kroegel 2020; sul riordino delle collezioni torinesi, incarico successivo a Mantova: Failla 2018, pp. 67-130; per l'operato a Pesaro: Dragoni, Paparello 2020, e, infine, alla Soprintendenza milanese: Sicoli 2014.

<sup>21</sup> Sulle quattro tele: L'Occaso 2011, n. 493, pp. 387-388, nn. 497-498, pp. 391-393, n. 505, p. 397.

<sup>22</sup> Pacchioni 1922. Giuliano Briganti, pur riconoscendo a Pacchioni il merito della riscoperta di Bazzani, non ebbe un giudizio particolarmente lusinghiero sull'articolo: cfr. Briganti 1943, in part. p. 200.

<sup>23</sup> Pacchioni 1922, p. 166. Sui due Bazzani a Revere, tra le pochissime opere oggi note firmate e datate dell'artista: Tellini Perina 1970, pp. 88-89; Caroli 1988, nn. 179-180, pp. 134-135.

<sup>24</sup> Antonio Salvadori fu figlio di Giuseppe che, insieme al padre Salvatore, è stato uno dei più attivi antiquari fiorentini nei primi decenni del Novecento, tra Stefano Bardini, Salvatore Romano ed Elia Volpi. Oltre a formare una propria collezione di tessuti e tappeti, divisa oggi tra il Museo del tessuto di Prato e la Technische Hochschule di Krefeld (Germania), i Salvadori raccolsero evidentemente anche alcuni dipinti, tra cui questi piccoli ovali di Bazzani, un'*Adorazione dei Magi* e un *Riposo in Egitto*, donati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia: cfr. Tellini Perina 1970, p. 93; Caroli 1988, nn. 146-147, p. 121; *Gallerie dell'Accademia di Venezia* 2009, p. 252. Su Giuseppe Salvadori, il cui archivio si conserva oggi alla Biblioteca Berenson (Firenze, Villa I Tatti), si veda il recente contributo di Cattaneo 2023.



1. Giuseppe Bazzani,  
*Uomo che ride*.  
Columbia (Missouri),  
Museum of Art and  
Archeology, Samuel H.  
Kress Collection,  
inv. 61.72.

sagacemente approfittati gli antiquari, mostratisi, «a proposito del Bazzani, conoscitori più acuti e pronti e precoci di quanto non siano stati gli studiosi o i direttori di gallerie»<sup>25</sup>. Tra costoro, oltre ai già citati Podio e Salvadori, deve essere annoverato anche il celebre antiquario e collezionista Alessandro Contini Bonacossi (1878-1955) che, sulla scia dell'*exploit* dell'esposizione di Palazzo Pitti, comprese le potenzialità economiche del pittore mantovano, facendole fruttare in America<sup>26</sup>.

Il corposo nucleo di Bazzani presentato nel 1922 – riconosciuto come una vera e propria «rivelazione»<sup>27</sup> – non solo sdoganò la presenza del pittore mantovano alle esposizioni immediatamente successive ma, nel giro di pochi anni, la rese imprescindibile. Così, nel 1929, alla mostra su *Il Settecento Italiano* allestita nel Palazzo delle Biennali di Venezia,

<sup>25</sup> Pacchioni 1922, p. 188. Di questo tenore anche Nugent 1925-1930, I, p. 347: «Certo, molto da scuoprire rimane ancora sulle opere del Bazzani, delle quali pare ne siano moltissime in giro fra antiquari e collezioni private, e pare ve ne siano ancora per le chiese della Lombardia e del Veneto».

<sup>26</sup> Sull'attività di mercante di Contini Bonacossi segnalò gli studi di Fulvia Zaninelli: Zaninelli 2010; *Eadem* 2018; *Eadem* 2020.

<sup>27</sup> Cfr. Giannantoni 1933.



2. Giuseppe Bazzani, *La partenza del figliol prodigo*. Kansas City (Missouri), Nelson-Atkins Museum of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. F61-57.

Bazzani veniva illustrato attraverso tre dipinti inediti individuati di nuovo da Pacchioni, che anche in questo caso fu chiamato a collaborare dal Comitato scientifico generale<sup>28</sup>: *l'Estasi di santa Teresa*, allora di proprietà Gatti-Casazza e recentemente riapparsa a un'asta Wannenes<sup>29</sup>; e *l'Uomo che ride* e *La partenza del figliol prodigo*, entrambi allora di proprietà Contini Bonacossi (figg. 1, 2)<sup>30</sup>.

Queste ultime due tele ricomparvero anche nella prima retrospettiva interamente dedicata a Giuseppe Bazzani, curata da Nino Giannantoni nel 1933 e allestita a Mantova, a Palazzo Ducale: per valorizzare il riscoperto astro cittadino furono selezionati ben sessantaquattro dipinti, provenienti soprattutto da edifici religiosi e da collezioni private. In questa

<sup>28</sup> Anche per questa esposizione venne messa in moto una macchina organizzativa simile a quella del 1922: il Comitato generale era affiancato da numerosi studiosi tra i quali è espressamente citato Pacchioni per i dipinti di Bazzani, che infatti è introdotto da un profilo biografico pressoché identico a quello redatto per il catalogo fiorentino (cfr. *L'Esposizione del Settecento italiano* 1929, in part. p. 451; *Il Settecento Italiano* 1929, p. 45). Per una riflessione storico-critica sulla mostra del 1929, guidata da motivazioni di gusto e ambientazione differenti rispetto a quella fiorentina: Fiocco 1929; Tomasella 2007.

<sup>29</sup> *Il Settecento italiano* 1929, p. 125; *Dipinti antichi e del XIX secolo*, catalogo d'asta 450-451, Wannenes, Genova, 18 maggio 2023, lotto n. 411. Tellini Perina 1970, p. 102, e Caroli 1988, p. 216, avevano registrato l'opera come dispersa.

<sup>30</sup> *Il Settecento italiano* 1929, p. 45.



3. Giuseppe Bazzani,  
*L'incredulità di san  
Tommaso*. University  
of Arizona, Museum  
of Art, Samuel H. Kress  
Collection,  
inv. 1961.013.002.

occasione, Contini, oltre a prestare nuovamente l'*Uomo che ride* e *La partenza del figliol prodigo*, presentò anche quattro bozzetti a *grisailles* su carta, che a breve ritroveremo. Nella stessa mostra, inoltre, era esposta un'*Incredulità di san Tommaso* concessa dalla collezionista mantovana Jole Fochessati, che già due anni dopo finì, anch'essa, nelle mani di Contini (fig. 3)<sup>31</sup>. Nel 1935, l'antiquario vendette tutti e sei i Bazzani di sua proprietà all'industriale, magnate e collezionista americano Samuel Henry Kress (1863-1955)<sup>32</sup>, una transazione che si inquadra nell'articolato rapporto, di cui studi recenti hanno messo in luce le dinamiche, economiche e di gusto, tra Contini e i fratelli Kress, in quanto dopo Samuel, nel 1946, prese le redini della fondazione Rush Harrison Kress (1877-1963), che incrementò

<sup>31</sup> *Mostra retrospettiva del Bazzani* 1933, nn. 22, 24, 25, 28, 32, 41, 44. Sulla mostra si segnala la recensione di Semeghini 1933.

<sup>32</sup> Sulla collezione Kress è fondamentale: *A Gift to America* 1994.

la politica di acquisti iniziata da Samuel ambendo a raccogliere la più completa collezione di pittura italiana dal XIV al XIX secolo esistente al mondo<sup>33</sup>.

Tra i numerosi artisti di cui Contini fornì Kress, Giuseppe Bazzani risulta tuttavia uno dei casi più significativi in termini di quantità fu poiché oggetto di ben undici transizioni, suddivise in tre *tranches*. Il 12 giugno 1935 fu venduta *La partenza del figliol prodigo* (come abbiamo visto, già esposta alle mostre del 1929 e del 1933), accompagnata da *expertises* firmate, tre mesi prima, da Adolfo Venturi, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi e Wilhelm Suida, il quale nel documento specificava, significativamente, che la fama del pittore mantovano era rinata proprio grazie alla mostra di Palazzo Pitti<sup>34</sup>. Il 10 luglio dello stesso anno Samuel Kress acquistò da Contini altri cinque dipinti, anch'essi corredati dalle *expert opinions* redatte dagli storici dell'arte appena citati: *l'Uomo che ride* e i quattro chiaroscuri, presentati alla retrospettiva del 1933<sup>35</sup>. Tramite la medesima catena di vendita, il 13 marzo 1941 – sei anni dopo i primi due *slots* – giunse negli Stati Uniti un terzo e ultimo nucleo attribuito a Bazzani, che comprendeva *l'Incredulità di san Tommaso*, già Fochessati, e una serie di quattro sovrapposte di incerta iconografia, che per la prima volta in questa occasione fecero la loro comparsa sul mercato<sup>36</sup>. In questo caso, i certificati attributivi vennero redatti in un secondo momento, il 23 febbraio 1950, e solo da Suida il quale, nel frattempo, era stato nominato *Research Curator* della Kress Collection<sup>37</sup>. L'occasione fu probabilmente la mostra monografica curata, lo stesso anno, da Nicola Ivanoff alla Casa del Mantegna a Mantova dove, in un'unica sala, vennero radunati tutti i prestiti Kress<sup>38</sup>.

Il fatto che, a una data piuttosto precoce per l'avvio della riscoperta del Barocco in America, la collezione Kress si fregiasse di ben undici opere del pennello di Giuseppe Bazzani, aprì la strada alla fortuna del pittore mantovano anche Oltreoceano che, analogamente a quanto era già accaduto in Italia, passò attraverso il mercato antiquario e il collezionismo privato e, di riflesso, attraverso le prime esposizioni dedicate alla pittura italiana del Seicento e Settecento. In particolare, dietro alle presenze che si rintracciano negli anni Quaranta, ricorre costantemente il nome di Jacob Heimann (1891-1960), antiquario di origini russe nato a Kiev che, dopo un decennio di peregrinazioni in Germania, a metà degli anni Trenta si era stabilito in Italia, in via Serbelloni 13 a Milano, e dal 1939 era emigrato negli Stati Uniti, dapprima a New York e poi, a partire dal 1942, a Beverly Hills<sup>39</sup>. Heimann riuscì a ritagliarsi un proprio spazio nel panorama del mercato antiquario vendendo dipinti di arte italiana di età moderna (dal XIV al XVIII secolo) ai musei pubblici americani e, soprattutto, a partire dal suo trasferimento in California, al San Diego Museum of Art, assumendo

<sup>33</sup> Oltre a Zaninelli 2018, segnalò: Tovaglieri 2023.

<sup>34</sup> Cfr. National Gallery of Art, Gallery Archives, 46A3 *Kress Collection Object Files - Other Locations*, DOC02160: «The excellent composition here reproduced, we may suppose a scene of a novel, represents the best qualities of Giovanni Bazzani, the Mantuan painter, whom glory re-began with the Palazzo-Pitti exhibition of his works». Sul dipinto: Shapley 1973, n. K312, p. 116.

<sup>35</sup> Cfr. *ivi*, n. K344, pp. 114-115, nn. K349-352, pp. 116-117.

<sup>36</sup> Cfr. *ivi*, n. K1266, p. 114, nn. K1270-1273, pp. 115-116.

<sup>37</sup> Suida assunse il ruolo dal 15 ottobre 1947 fino alla morte (29 ottobre 1959). Su Suida e la Kress Foundation mi permetto di rinviare a: Serati 2024b.

<sup>38</sup> *Mostra del Bazzani* 1950, nn. 60-68, pp. 53-55.

<sup>39</sup> Per le scarse notizie biografiche oggi note su Heimann: Marciari 2015, pp. 18-19. Mi riprometto di riflettere sul ruolo di Heimann per la riscoperta della pittura barocca italiana in America in altra sede, più approfonditamente.



4. Giuseppe Bazzani,  
*Il tributo della moneta*.  
San Diego, The San  
Diego Museum of Art,  
Gift of Anne R. and  
Amy Putnam,  
inv. 1949.84.

un ruolo fondamentale in qualità di intermediario delle sorelle Anne (1867-1962) e Amy (1874-1958) Putnam, grandi mecenati dell'istituzione<sup>40</sup>.

Tra i numerosi dipinti gestiti da Heimann, il primo Bazzani fu, probabilmente, *Il tributo della moneta* (fig. 4): proveniente dalla collezione Fochessati e già presentato, come abbiamo visto, alla retrospettiva mantovana del 1933, nel 1940 era in vendita alla Golden Gate Exposition di San Francisco<sup>41</sup>. Rimasto senza acquirente, Heimann lo ripropose lo stesso anno all'interno di un piccolo *focus* espositivo allestito presso l'Art Gallery del Vassar College a Poughkeepsie (nello stato di New York), intitolato *Italian Baroque Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*<sup>42</sup>. Loggetto di questa mostra, senza scopo di lucro, fu articolato attraverso trentaquattro dipinti, dodici provenienti dalla collezione della

<sup>40</sup> In merito: Marciari 2015.

<sup>41</sup> *Mostra retrospettiva del Bazzani* 1933, n. 11; Semeghini 1933, p. 61; *Art. Official Catalog* 1940, p. 12.

<sup>42</sup> *Exhibition of Italian Baroque Painting* 1940, n. 3.



5. Francesco Maffei, *Giuseppe venduto dai suoi fratelli*. San Diego, The San Diego Museum of Art, Gift of Anne R. and Amy Putnam, inv. 1949.78.

galleria universitaria e ventidue da quella di Jacob Heimann tra i quali, oltre al Bazzani, figuravano opere di Giovanni Battista Caracciolo, Domenico Fetti, Girolamo Forabosco, Johann Liss e un Francesco Maffei, *Giuseppe venduto dai suoi fratelli* (fig. 5)<sup>43</sup>.

La sorte di quest'ultimo dipinto e de *Il tributo della moneta* di Bazzani citato sopra fu comune poiché entrambi furono acquistati nel 1949 dalle sorelle Putnam per essere donati al San Diego Museum of Art, dove ancora si conservano<sup>44</sup>. Tuttavia, sappiamo che il museo aveva comperato l'opera di Maffei ritenendola, in realtà, di Bazzani: Wilhelm Suida infatti, in qualità di Commissario degli Stati Uniti, l'aveva segnalata a Pietro Zampetti per la mostra *La pittura del Seicento a Venezia*, tenutasi nel 1959 a Ca' Pesaro, a Venezia, specificandone alcune informazioni. Il dipinto era apparso in una vendita a New York circa dodici anni prima, quando Suida l'aveva identificato come opera di Maffei; nella fotografia inviagli dal museo di San Diego, però, l'opera era assegnata a Bazzani e il soggetto non identificato<sup>45</sup>. L'acquisizione, da parte di un'istituzione museale, di due dipinti attribuiti a Bazzani è sia un cortocircuito attributivo, causato proprio dall'impennata della fortuna collezionistica del pittore mantovano, esplosa e proseguita freneticamente nel giro di una

<sup>43</sup> *Ivi*, n. 19.

<sup>44</sup> Cfr. J. Marciari, in *Italian Spanish and French Paintings 2015*, n. 49 (inv. n. 1949.78), pp. 233-235, n. 58 (inv. n. 1949.84), pp. 264-267.

<sup>45</sup> Cfr. Archivio Comunale di Venezia, scatola 280, busta 207, fascicolo 4 «prestiti estero», lettera di Suida a Zampetti, New York, 16 aprile 1959: «*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 inviati dal Museo, che loro lo considerano del Bazzani, e non ne hanno capito il soggetto (già trascritta in Serati2024b, p. 89)».



6. Giuseppe Bazzani, *Morte di Saffira*. Oberlin (Ohio), Allen Memorial Art Museum, R.T. Miller Jr. Fund., inv. 1943.278.

quindicina d'anni, ma anche una prova di una conoscenza critico-artistica della pittura italiana barocca ancora in corso di maturazione.

Nel 1941, l'anno successivo della Golden Gate Exposition di San Francisco e della mostra presso il Vassar College, Heimann partecipò nuovamente con diversi prestiti all'*Exhibition of Italian Baroque Painting*, snodo museografico fondamentale per la riscoperta del Barocco negli Stati Uniti. L'esibizione, tenutasi al California Palace of the Legion of Honor di San Francisco e curata da Thomas Carr Howe Jr., si articolava in centoquindici dipinti prestatati da musei pubblici e gallerie private, tra i quali fu riproposto *Giuseppe venduto dai suoi fratelli*, qui già correttamente assegnato a Maffei, e per la prima volta presentata un'*Ultima cena*, della quale non è nota la *provenance*, acquistata nel 1944 dal Fogg Art Museum di Harvard come una *Cena in casa di Simone fariseo* (inv. 44.16)<sup>46</sup>.

Jacob Heimann partecipò dunque attivamente a quella schiera di mercanti d'arte europei, costretti a stabilirsi in America per l'avanzata del nazismo, che contribuirono in modo fondamentale alla conoscenza e alla fortuna della pittura italiana del XVII e XVIII secolo. Tra essi vi era anche Hanns Schaeffer (1886-1967), proprietario di una rete di gallerie con sedi a Berlino, Londra, San Francisco e New York, e in contatto con Heimann, come testimoniano alcune lettere, datate tra il maggio e il dicembre 1950, conservate alla Getty

<sup>46</sup> Cfr. *Exhibition of Italian Baroque Painting* 1941, n. 6, p. 11, n. 64, p. 20; Fredericksen, Zeri 1972, p. 21; Caroli 1988, n. 79, p. 92. Caroli (*ivi*, n. 80) segnala che nella stessa collezione era presente, inoltre, un *Cristo sulla strada di Emmaus*, proveniente anch'esso da Heimann, non registrato da Fredericksen, Zeri 1972, né sul catalogo on line del museo.

Research Library di Los Angeles<sup>47</sup>. Il breve epistolario verte su alcuni dipinti messi a disposizione da privati, di cui venivano allegate le fotografie, che il gallerista presentava al mercante come particolarmente appetibili per il museo di San Diego, sulla cui vendita entrambi avrebbero potuto trarre profitto. Tra essi, il nome di Bazzani non compare, ma Schaeffer aveva avuto modo di trattare il pittore già nel 1942.

Il cerchio della febbre americana per l'artista mantovano si può chiudere, infatti, con un ultimo esempio, efficace riscontro della via del mercato antiquario attraverso la quale egli entrò nelle collezioni museali americane. Nel 1942 – dunque sulla scia degli acquisti Kress e delle esposizioni di San Francisco e del Vassar College ma prima dell'ingresso delle tele nei musei di San Diego e di Harvard – nella sede delle Schaeffer Galleries di New York venne messa in vendita una parte della collezione dell'avvocato berlinese Fritz Haussmann (1886-?), anch'egli costretto a lasciare l'Europa nel 1939, nella quale figurava uno splendido esemplare del pennello mantovano, la *Morte di Saffira* (fig. 6)<sup>48</sup>. La tela sbarcava in America con un solido *curriculum* espositivo e critico poiché era già stata presentata in due esposizioni sulla pittura italiana del XVII e XVIII secolo, curate da Hermann Voss e tenutesi a Berlino rispettivamente nel 1927 e nel 1935, ma anche citata e riprodotta in almeno tre articoli precedenti, firmati da Vitale Bloch, dallo stesso Voss e da Giuseppe De Logu<sup>49</sup>. Nonostante ciò, il dipinto fu acquistato dall'Allen Memorial Art Museum dell'Oberlin College (Ohio) per soli 500 dollari, a seguito peraltro di un ribassamento del 20% del prezzo di lancio, indice dello stato iniziale della rivalutazione critica del pittore<sup>50</sup>. Il catalogo dell'esposizione, intitolata *Gems of Baroque Painting*, era curato dal già citato storico dell'arte Wilhelm Suida, il quale tornava a sottolineare come la mostra del 1922 di Palazzo Pitti fosse stata un motore per la riscoperta della pittura italiana del Sei e Settecento, dalla quale «“discovery” has followed “discovery”»: dalla quale, cioè, scaturirono, a cascata, riscoperte di artisti prima sconosciuti, tra i quali di nuovo citava Giuseppe Bazzani<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Los Angeles, Getty Research Library, d'ora in poi GRL, *Schaeffer Galleries Records*, scatola 101, fascicolo 6. Parte dei *records* delle Schaeffer Galleries si conservano anche allo Smithsonian Institution, Archives of American Art.

<sup>48</sup> *Gems of Baroque Painting* 1942, n. 2. Sulla mostra, mi permetto di rinviare a Serati 2024b, pp. 41-51 e 105-142.

<sup>49</sup> Cfr. Bloch 1927, in part. pp. 178-179; *Italienische Malerei* 1927, n. 15, p. 11 (dove la *Morte di Saffira* è di proprietà Ernst Lang); Voss 1931-1932, in part. p. 165; De Logu 1935, in part. pp. 330-331; *Italienische Malerei* 1935, s.n.p. Nelle mostre del 1927 e del 1935 il soggetto è identificato come *La morte della Vergine*; sul dipinto vedi anche: Tellini Perina 1970, p. 84, Caroli 1988, n. 77, p. 91. Probabilmente, Haussmann lo acquistò da Lang all'asta del 30 aprile 1929, presso la Lepke Kunst-Auction-Haus di Berlino: cfr. *Lepke's Kuns-Auctions-Haus* 1929, n. 20, p. 13.

<sup>50</sup> Cfr. GRL, *Schaeffer Galleries Records*, scatola 172, fascicolo 10, lettera di Hanns Schaeffer a Frederick Haussmann, New York, 26 novembre 1943. La tela di Bazzani, conservata ancora oggi nello stesso al museo (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 previsto una donazione annua di \$ 25000 per promuovere nuove acquisizioni.

<sup>51</sup> Suida 1942.



# LA PITTURA VENEZIANA DEL SEICENTO TRA DUE MOSTRE (1922-1959). ALCUNE CONSIDERAZIONI

*Massimiliano Simone*

«Infine, malgrado il desiderio di rinnovamento, sono rimaste alcune idee tradizionali tra le direttive della mostra. Mi sarei aspettato un franco riconoscimento che nel binomio Saraceni-Maffei si compie la preparazione del Settecento. Non sono gli stranieri che hanno aperto quella via, sono i veneziani per forza propria e per la loro grande tradizione. Ciascuno trarrà dalla mostra queste o simili conclusioni: dobbiamo essere grati a chi ce ne ha offerta l'opportunità»<sup>1</sup>.

È con questa chiusa, dal tenore di una *sententia*, che Lionello Venturi si congeda dai suoi lettori della recensione all'esposizione di Ca' Pesaro *La pittura del Seicento a Venezia* apparsa sul numero de «L'Espresso» del 16 agosto 1959<sup>2</sup>. Il ritaglio di giornale, accuratamente piegato e riposto all'interno della copia del catalogo della mostra appartenuta a Roberto Longhi, oggi conservata presso la biblioteca della fondazione che porta il suo nome (fig. 1)<sup>3</sup>, sembra sufficiente a testimoniare il vivo interesse riservato dal critico albese al contributo del suo «illustre collega».

Il perché della scelta di conservare proprio questo tra i numerosi articoli dedicati alla rassegna veneziana e dati alle stampe in quell'estate del 1959 appare del tutto evidente. Rimettendo in discussione il ruolo giocato dalla «triade interessantissima»<sup>4</sup> dei «novatori» stranieri per la rigenerazione della pittura veneziana nel Seicento, Venturi si dimostra perfettamente allineato con le considerazioni espresse in precedenza da Longhi nel suo *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946), un esteso saggio pubblicato a ridosso della mostra allestita l'anno prima da Rodolfo Pallucchini presso le Procuratie Nuove in piazza San Marco (1945)<sup>5</sup>. La condanna implacabile di questo secolo artistico, ritenuto, fra i cinque, «il meno brillante a Venezia»<sup>6</sup>, non risparmiava, infatti, neppure i cosiddetti «arrivi dal di fuori»<sup>7</sup>:

<sup>1</sup> Venturi 1959.

<sup>2</sup> La collaborazione di Lionello Venturi con il settimanale «L'Espresso», dove teneva una rubrica d'arte permanente, era iniziata nell'anno di fondazione del giornale, il 1955, per concludersi nel 1961, anno della sua scomparsa (sull'argomento si veda: Riyahi 2024).

<sup>3</sup> Qui si fa riferimento alla biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi a Firenze.

<sup>4</sup> Nugent 1925-1930, I, p. 51.

<sup>5</sup> Si trattava di una simbolica celebrazione dei tesori artistici della regione confluiti nei depositi delle istituzioni lagunari durante l'ultima fase del conflitto bellico e seguita, l'anno successivo, dalla *Mostra dei Capolavori dei Musei Veneti* (1946).

<sup>6</sup> Longhi 1946, p. 32.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 33.

# SEICENTO VENETO I SACERDOTI DEL BAROCCO

di LIONELLO VENTURI

**D**OPO il Settecento romano e il Seicento emiliano ecco il Seicento veneziano esposto con tutti gli onori. Sono in principio assai favorevole alle mostre, perché hanno giovato alla cultura dell'arte; e ho l'impressione che gli avvertari delle esposizioni siano i tandi a muoversi e a viaggiare per imparare qualcosa.

Si capisce che dietro l'esigenza artistica c'è sempre la pietà del natlo loco, e spesso anche un ricorso in appello contro condanne critiche. Si può dire che per tutto il Seicento ha luogo un processo di rivalutazione per toglierli di dosso l'accusa di cattivo gusto, che poi significa soltanto gusto non classico. La rivalutazione più clamorosa è stata quella dei Bolognesi, fatta durante vari anni con abilità e rigore scientifico. Per il Seicento veneziano il ricorso in appello avrebbe dovuto essere più facile, senza certe tradizioni mentali pronte a opporre i secoli l'un contro l'altro e a spregiare i secentisti al confronto dei grandi del Cinquecento e del Seicento. Si è formato cioè per il barocco veneziano il medesimo pregiudizio riservato nelle vecchie storie della letteratura italiana ai poeti del Quattrocento schiacciati fra i sommi del Trecento e Cinquecento. Si tratta di resti di retorici del periodo post-illuminista, che impediscono di valutare le personalità artistiche indipendentemente dal tempo in cui vivono. Benvenuto sia dunque l'attuale mostra per aiutare a capire quali siano stati i pittori veneti di primo piano anche nel Seicento.

**C**ARLO Saraceni, nato e morto a Venezia circa il 1590-1620, assimilò lo stile di Caravaggio, vi riconobbe i molli elementi veneziani che lo compongono, e lo tradusse in una parata delicata e bonaria. Col Saraceni entra a Venezia la tradizione caravaggesca che rimane viva fino al principio del Settecento. Sin dalla metà del Cinquecento il gusto veneziano era stato accolto da tutta Europa in nome della natura e della opulenza pittorica. Il Seicento vi aggiunse il piacere del fantastico, del teatrale e del barocco, diventati così popolari da non impedire l'emozione sincera. A mantenere un simile clima concorsero il romano Fetti, il tedesco Liss e il genovese Strozzi che lavorarono all'ombra di San Marco in un modo ch'era poi sempre una partecipazione a ciò che Venezia aveva diffuso nel mondo.

Tutti, buoni o mediocri, prepararono l'arte del maggiore pittore veneto del secolo, il vicentino Francesco Maffei (nato circa nell'anno 1600 e morto nel 1655), di cui ho già parlato in queste colonne a proposito della mostra che la sua città natale gli dedicò nel 1954.

E' opportuno ricordare a que-

sto punto lo scrittore veneziano Marco Boschini che ne "La carta del Navegar pittoresco" (1640), proclamò la superiorità di Venezia su Roma, del valore pittorico per sé, del tocco pieno di vita, della fantasia creatrice di realtà, contro la correttezza formale e l'intellettualismo idealistico del classicismo romano. Anche a Venezia non mancò un rappresentante modesto del classicismo di tipo Testa e Poussin: fu Ottavio Carpioli, veneziano. Malgrado le sue qualità si sente bene ch'egli è asparato nella sua stessa città, perché la vera via era un'altra.

**I**l classicismo romano aveva infatti corretto il barocco, ma ne aveva anche attenuata la spinta iniziale verso un nuovo mondo della fantasia. Inoltre per le sue origini il barocco romano era stato un'arma di potenza, un'esplosione di grandezza, una dignità gerarchica, e quindi incapace a divenire popolare. Venezia invece, a cominciare da Francesco Maffei, adoperò il barocco come piacere fantastico, lo gustò per se stesso e come pretesto stilistico, e gli diede un contenuto popolare e sponziano. La teoria di Marco Boschini era così confermata nei fatti, e la porta era aperta a Tiepolo e agli altri settecentisti.

Persino un fiorentino di Firenze, Sebastiano Mazzoni, sbarcato a Venezia sentì la necessità del barocco fantasioso, e ci si prova con tanto furore da superare tutti in ardimento.

Come udite, è probabile che il ricorso in appello sia accolto da chi abbia visitato la mostra della "Pittura del Seicento a Venezia". E' vero che alcuni giornali ne hanno detto piuttosto male, perché si sono scandalizzati per disaccordi di attribuzione fra gli stessi organizzatori. Ma chi si occupi di pittura anzi che di pettegolezzi, deve essere grato a Pietro Zampetti e ai suoi collaboratori per la loro utile fatica, svoltasi in mezzo alle più varie difficoltà, e con qualche possibile errore. Le grandi pale d'altare potevano rimanere nelle chiese, perché anche gli artisti migliori danno il meglio di sé stessi nei piccoli quadri. Avviso ai pittori d'oggi: v'è troppa smania di grandi tele, dove la retorica è sempre pronta a far capolino. Limitarsi alle piccole dimensioni significa spesso concentrare l'animo proprio.

Infine, malgrado il desiderio di rinnovamento, sono rimaste alcune idee tradizionali tra le direttrici della mostra. Mi sarei aspettato un franco riconoscimento che nel binomio Saraceni-Maffei si compie la preparazione del Settecento. Non sono gli stranieri che hanno aperto quella via, sono i veneziani per forza propria e per la loro grande tradizione. Ciascuno trarrà dalla mostra queste o simili conclusioni; dobbiamo essere grati a chi ce ne ha offerta l'opportunità.

1. Ritaglio del giornale con la recensione di Lionello Venturi alla mostra di Ca' Pesaro del 1959 apparsa su «L'Espresso». Firenze, Biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

«[...] e anche il Feti con tutto il suo brio, il Lyss /M. 117/ con le sue iridescenti schiumature rubensiane, lo Strozzi, altro pittore spiritoso ma non molto profondo, non mi pare sommuovano la laguna come si usa dire»<sup>8</sup>.

Non si tratta, in questo contesto, di ritornare su considerazioni concernenti la mostra tenutasi a Ca' Pesaro nel 1959, spesso vista ingiustamente come un'occasione mancata, quanto, piuttosto, di ritracciare la fortuna critica degli artisti appena evocati, senza sottostimare il posto da essi occupato nelle esposizioni di pittura barocca allestite dentro e al di fuori dei confini nazionali nella prima metà del Novecento.

Procedendo per gradi, è opportuno premettere che a individuare la terna artistica composta dal genovese Bernardo Strozzi, dal romano Domenico Fetti e dall'oldemburghese Johann Liss erano stati, per primi, i commissari per il Veneto alla *Mostra della pittura italiana del Seicento e Settecento* del 1922, tra i quali figuravano le personalità di Gino Fogolari e Giuseppe Fiocco<sup>9</sup>. Com'è noto, la Sala Verde di Palazzo Pitti veniva interamente dedicata a queste tre importanti «rivelazioni» – o, per dirla come Enrico Thovez, «risurrezioni»<sup>10</sup> – che seguivano e precedevano i “titani” dell'esposizione, vale a dire Caravaggio e Giambattista Tiepolo<sup>11</sup>. Entusiastiche sono le impressioni della contessa Margherita Nugent annotate in quella che può essere definita una vera e propria ricostruzione virtuale della mostra, prodiga di dettagli, e presentata in due volumi dati alle stampe tra il 1925 e il 1930<sup>12</sup>. Certo, quello di Nugent è un giudizio soggettivo, e quindi di parte, senza dubbio influenzato dal rapporto di amicizia con i “curatori”, Ugo Ojetti e Nello Tarchiani. Eppure, per quanto imparziale, esso fa luce sulle scelte museografiche degli organizzatori e sul favore riservato a certi artisti a discapito di altri.

La risonanza della mostra fiorentina del 1922, così come la pubblicazione, nel 1929, del primo importante studio monografico consacrato alla pittura veneziana del Sei-Settecento firmato da Giuseppe Fiocco, dovevano contribuire, e non poco, alla diffusione e al radicamento – su scala internazionale – di tale posizione critica che vedeva il terzetto Fetti-Strozzi-Liss elevato a una posizione di primo piano nell'Olimpo dei grandi nomi della pittura barocca italiana. Se si eccettua, infatti, l'*Exhibition of Italian Art of the 17th Century*, tenutasi presso il Burlington Fine Arts Club di Londra nel 1925, dove il giudizio sulla pittura veneta risulta, tutto sommato, negativo<sup>13</sup>, nelle mostre successive si assiste, infatti, a una sistematica ed esclusiva celebrazione dell'apporto del trio dei foresti al rinnovamento artistico di Venezia verificatosi a partire dagli anni Venti del Seicento. Lo testimoniano sia i saggi introduttivi ai cataloghi dell'*Exhibition of Venetian Painting*<sup>14</sup> – la più grande mostra di pittura veneziana

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Cfr. Amico 2010a, p. 58. Ma si veda anche: Mucciante, Policicchio, Stillitano 2019, p. 45.

<sup>10</sup> Thovez 1922. Ma si veda anche: Amico 2010a, p. 67, nota 22.

<sup>11</sup> De Sandi 2020b, p. 349.

<sup>12</sup> Su Margherita Nugent si vedano gli studi di Giuseppe De Sandi e Andrea Leonardi: Leonardi, De Sandi 2018; De Sandi 2020a; *Idem* 2020b.

<sup>13</sup> Cfr. Sitwell 1925, pp. 10, 12.

<sup>14</sup> Osserva, infatti, Thomas Carr Howe Jr., all'epoca assistente del direttore della Legion d'Onore Walter Heil, nel saggio introduttivo: «The artistic regeneration of the glamorous and indolent City of the Lagoons began about 1620 with the infusion of foreign influences. Three gifted painters, Domenico Fetti (1589-1624), Bernardo Strozzi (1581-1644) and Giovanni Liss (died 1629), settled in Venice at this period. Various steeped in the teachings of

mai realizzata negli Stati Uniti fino a quel momento e allestita a San Francisco nel 1938 – e della successiva esposizione intitolata *Four Centuries of Venetian Painting*, tenutasi questa volta al Toledo Museum of Art (USA) nel 1940<sup>15</sup>, sia quello dell'*Exhibition of Italian Baroque Painting*, svoltasi nuovamente a San Francisco nel maggio-giugno 1941<sup>16</sup>.

Sul reale contributo di questi pittori all'arte lagunare del XVII secolo hanno indubbiamente portato nuova linfa gli studi di Linda Borean e Stefania Mason: basti pensare ai contributi incentrati sulla carriera veneziana di Bernardo Strozzi tra ricezione critica, committenze e mercato dell'arte<sup>17</sup>, o al bel saggio che apre il catalogo della mostra allestita al Palais Fesch di Ajaccio nel 2018, offrendo una puntuale ricognizione sull'eterogeneo ed eclettico ambiente pittorico veneziano<sup>18</sup>. E se Michele Nicolaci, affrontando il tema caravaggesco, pone l'accento sull'ascendente esercitato da Fetti sulla generazione più giovane – seppur con esiti tardi – e sulle premesse caravaggesche alle quali si allineerebbe ancora il suo «talentuoso seguace»<sup>19</sup> Liss, per Mason l'influenza esercitata dal maestro romano sugli artisti locali ruota intorno alla «modernité de langage de sa peinture, qui explore des genres nouveaux tendant à l'intimisme et nourris d'un profond sens religieux»<sup>20</sup>.

Tuttavia, in un momento in cui la riscoperta della pittura barocca si trovava ancora a uno stadio embrionale, non va dimenticato che l'inclusione di questi tre talenti nel percorso espositivo della mostra fiorentina del 1922, com'è stato ben chiarito da Ferdinando Mazzocca, dev'essere interpretata, prima di tutto, come una scelta funzionale a polarizzare «tutta l'attenzione sui pittori “di raccordo” tra i due secoli»<sup>21</sup>, ovvero il Sei e il Settecento,

---

the Roman, Neapolitan and Genoese Schools and, above all, powerfully affected by the robust art of Peter Paul Rubens, they brought new life to the languishing Venetian School» (Howe 1938, s.n.p.).

<sup>15</sup> «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» (Tietze 1940, s.n.p.). È doveroso sottolineare come la mostra sui *Cinque Secoli di Pittura Veneta* organizzata da Rodolfo Pallucchini al termine della Seconda Guerra Mondiale vada verosimilmente identificata come l'erede diretta di tali rassegne americane immediatamente precedenti (vale a dire quest'ultima e la precedente, tenutasi al The California Palace of the Legion of Honor di San Francisco nel 1938).

<sup>16</sup> Rimarca ancora Thomas Carr Howe Jr., questa volta nella veste di direttore della Legion d'Onore: «One turns without regret from the rather pallid achievements of these late Florentines to matters of more vital concern in Northern Italy. 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 Feti, Roman born and first influenced by Caravaggio, was a fine colorist and refreshingly original in his handling of the brush. Especially in his smaller compositions, he is a painter of rare distinction (Nos. 35 and 36). Giovanni Lys, a native of Northern Germany, was also endowed with a keen sense of color and an easy, flowing style (No. 63). Bernardo Strozzi, of Genoa, was a magnificent technician and an artist of highly personal vision (N 106-108). All three drank deep of an older Venetian tradition and, in return, injected new life into the Venetian painting of their day» (Howe 1941, s.n.p.).

<sup>17</sup> Borean 2019.

<sup>18</sup> Mason 2018. Ma del potenziale ascendente esercitato dai tre pittori forestieri su un artista veneto come Francesco Maffei si focalizza anche Margherita Nugent nella sua descrizione della mostra tenutasi a Palazzo Pitti nel 1922 (Nugent 1925-1930, I, p. 144).

<sup>19</sup> Nicolaci 2020, p. 344.

<sup>20</sup> Mason 2018, p. 22.

<sup>21</sup> Mazzocca 1975, p. 875 (cfr. anche Leonardi 2022a, p. 43). Del tutto in linea con la posizione di Mazzocca sono le considerazioni formulate da Francis Haskell, che sottolinea come alla rassegna di Palazzo Pitti artisti come Liss, Fetti e Maffei fossero stati acclamati, sostanzialmente, per la vivacità della loro pennellata quale chiave di volta nell'aprire la strada ai grandi maestri del Settecento veneziano (Haskell 2000, p. 135). Ma si veda anche quanto registrato da Nugent a proposito di Liss e Fetti, quest'ultimo dato come studioso di Caravaggio: «Anch'è-

spianando il terreno al secondo dei «due astri di prima grandezza»<sup>22</sup> della rassegna, ovvero Giambattista Tiepolo. A questi si aggiunge Giovanni Battista Piazzetta, inquadrato da Nugent come il continuatore, appunto, della «tradizione del Feti, del Lys e dello Strozzi»<sup>23</sup>. Appaiono quindi contrastanti e premonitrici le considerazioni di Luigi Damì nel saggio incluso nella monografia della mostra edita nel 1924. La penna del critico si mostra implacabile verso i tre maestri:

«Per ora, tra l'irruenza dei tenebrosi e le scioccherie del Padovanino, questo glorioso momento di seicento veneziano che dura circa un ventennio, dall'arrivo del Feti (1621) alla morte dello Strozzi (1644), non ebbe un gran seguito. Non si può neanche asserire che il Feti e il Lys fossero molto contati. Ma il punto morto del cinquecentismo concluso e predicato esemplare, senza nuove fortune, era vinto: ci sarà chi ripiglierà la strada e proseguirà»<sup>24</sup>.

Nel riesame messo in atto, qualche anno più tardi, da Rudolf Wittkower in *Art and Architecture in Italy* (1958) si può dire che lo storico dell'arte giunga a una mediazione tra l'ammonimento a non sovrastimare l'influenza, seppur considerevole, di Feti e Liss sugli altri artisti locali<sup>25</sup> e l'identificazione di questi pittori come «the real heirs to the Venetian colouristic tradition; with their rich, warm, and light palette and their laden brushwork»<sup>26</sup>. Non poteva non risentire di un tale vento di cambiamenti la mostra sulla pittura del Seicento a Venezia organizzata a Ca' Pesaro l'anno successivo. Se infatti, come riporta la cronaca di Leonardo Borgese apparsa sul «Corriere della Sera», di fronte a un pubblico di visitatori perplessi si insiste a rivendicare la validità dell'ormai «logoro schema scolastico con la venuta a Venezia dei tre forestieri rinsanguatori, e anticipatori del Settecento»<sup>27</sup>, nella rassegna veneziana si cela anche un tentativo di rinnovamento. Pertanto, se le opere esposte in mostra rappresentano soltanto la punta dell'iceberg di un lavoro di selezione ben più complesso e articolato, quella organizzata da Pietro Zampetti nel 1959 sembra voler in qualche modo offrire, quantomeno nelle intenzioni, una seconda chiave di lettura per questi artisti<sup>28</sup>, finalizzata a meglio mettere in risalto i legami con i «*grands maîtres*» veneziani del Cinquecento. Relazioni – è bene sottolinearlo – a cui già accenna a più riprese Nugent nella sua «visita» alla Sala 4 di Palazzo Pitti, quando asserisce che Strozzi «ebbe in Venezia il dono rosseggiante dei grandi maestri coloritori»<sup>29</sup> o laddove cita Ojetti che

---

gli trovò a Venezia l'atmosfera adatta al suo temperamento, e attraverso lo studio del Caravaggio, trasse la scuola veneziana alle magnificenze del '700» (Nugent 1925-1930, I, p. 58). Per le osservazioni inerenti lo stile di Liss, definito anticipatamente tiepolesco, e sulla necessità di attendere cento anni per poter giungere a una piena comprensione dell'artista cfr. *ivi*, pp. 72-74.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Damì 1924, p. 31.

<sup>25</sup> Wittkower 1958, p. 66.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Borgese 1959. È lo stesso Pietro Zampetti, direttore della mostra, a rivendicare la validità di tali posizioni, rimettendo tuttavia in causa – in modo abbastanza incomprensibile – il fatto che Liss andasse visto come un anticipatore di Piazzetta (cfr. Zampetti 1959, p. XXV).

<sup>28</sup> In tal senso, l'estromissione di Fiocco dalle prime fasi organizzative della mostra appare sintomatica del desiderio di gettare un nuovo sguardo critico sulla produzione artistica del secolo (cfr. Simone 2024, pp. 114-116).

<sup>29</sup> Nugent 1925-1930, I, p. 51.



2. Bernardo Strozzi, *Ratto di Europa*. Poznań, Muzeum Narodowe, inv. Mo 32.

scorge nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Fetti del Palazzo Ducale di Mantova «il largo e arioso periodare del Veronese»<sup>30</sup>.

Sfortunatamente, per la mostra di Ca' Pesaro i propositi iniziali verranno in parte disattesi. Eppure, nonostante il diniego del prestito di alcune opere, la richiesta di tele come il *Mosè salvato dalle acque* di Liss (Lille, Palais des Beaux-Arts) e *Il ratto di Europa* di Strozzi del Museo Nazionale di Poznań (fig. 2) sembrerebbe tradurre la volontà di omaggiare l'arte di Veronese<sup>31</sup>. In egual modo, basterebbe ricordare la presenza in mostra della *Fuga in Egitto* di Fetti (Vienna, Kunsthistorisches Museum) ad attestare l'indiscutibile ispirazione all'analogica scena realizzata da Tintoretto per la Scuola Grande di San Rocco (figg. 3-4)<sup>32</sup>.

Del venezianismo di questi artisti si era, del resto, già accorto Giuseppe De Logu, la cui partecipazione agli incontri della Commissione consultiva della rassegna capesarina risulta

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 62. Ma si potrebbero ancora menzionare, sempre per il caso di Domenico Fetti, le notazioni sulla *Parabola di Lazzaro e del ricco Epulone* oggi alla National Gallery of Art di Washington (*ivi*, p. 64), o intorno alla gamma cromatica di Johann Liss (*ivi*, p. 71).

<sup>31</sup> Tali considerazioni prendono le mosse dalle osservazioni stilistiche recentemente formulate da Stefania Mason intorno ad alcune opere in cui è lampante l'eredità della pittura veneziana del secolo precedente (cfr. Mason 2018, p. 21). Ma a parlare, per primo, del modello veronesiano rintracciabile nella tela di Lille è Oldenbourg, al quale spetta anche l'attribuzione al maestro tedesco (Oldenbourg 1914, p. 159). Per i debiti stilistici verso Calari rintracciabili nel grande quadro di Strozzi cfr. Fiocco 1956, p. 238. Da ultimo, in merito alla questione del mancato prestito delle due opere per la mostra di Ca' Pesaro del 1959 cfr. Simone 2024, pp. 83-85.

<sup>32</sup> È quanto evidenziato da Zampetti nella scheda del catalogo della mostra (Zampetti, in *La pittura del Seicento a Venezia* 1959, n. 46, p. 39) citando il precedente contributo di Michelini del 1955 (Michelini 1955, p. 131). Ma si veda anche: Mason 2018, p. 21.

3. Domenico Fetti,  
*Fuga in Egitto*. Vienna,  
Kunsthistorisches  
Museum,  
Gemäldegalerie, inv. 155.

4. Jacopo Robusti, detto  
Tintoretto, *La Fuga in  
Egitto*. Venezia, Scuola  
Grande di San Rocco,  
Sala Terrena.



quantomeno limitata<sup>33</sup>, ma che, come Wittkower, aveva dato alle stampe l'anno prima un volume dal titolo *Pittura veneziana. Dal XIV al XVIII secolo* dove evidenziava, a più riprese, proprio la vocazione veneziana di questi pittori, talvolta già manifesta in opere precedenti l'arrivo in Laguna<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Dai verbali delle riunioni della commissione, conservati presso l'Archivio Municipale della Celestia apprendiamo, infatti, che De Logu presenziò alla sola seduta del 1° marzo 1959, a lavori già avanzati (cfr. Archivio Municipale di Venezia, 280. Mostra "La pittura del Seicento a Venezia", busta 206, fascicolo 3 «Commissione Consultiva», verbale della seduta del 1° marzo 1959).

<sup>34</sup> Nel caso dello Strozzi vengono portate ad esempio *Le Parche* e *Le Furie* – quasi certamente da identificare con

In un quadro così articolato, la posizione di Venturi sulla triade dei novatori stranieri sembra adesso trovare valide argomentazioni. E se rimangono ancora alcuni nodi da sciogliere sulla richiesta, da parte del critico, di un franco riconoscimento di Carlo Saraceni quale precursore del Settecento<sup>35</sup>, tutt'altro che inaspettata è la celebrazione del vicentino Francesco Maffei:

«Sin dalla metà del Cinquecento il gusto veneziano era stato accolto da tutta Europa in nome della natura e della opulenza pittorica. Il Seicento vi aggiunse il piacere del fantasioso, del teatrale e del barocco, divenuti così popolari da non impedire l'emozione sincera. A mantenere un simile clima concorsero il romano Fetti, il tedesco Liss e il genovese Strozzi che lavorarono all'ombra di San Marco in un modo ch'era poi sempre una partecipazione a ciò che Venezia aveva diffuso nel mondo. Tutti, buoni o mediocri, prepararono l'arte del maggiore pittore veneto del secolo, il vicentino Francesco Maffei [...]»<sup>36</sup>.

Ampiamente rappresentato nelle sale della residenza fiorentina nel 1922<sup>37</sup> e largamente elogiato da Nugent quale «genio vario e brillantissimo [...] innovatore, tanto delle forme quanto dei colori»<sup>38</sup> e «artefice di una grandiosità mirabile e di grande genialità e signorilità»<sup>39</sup>, era stato poi Fiocco, in un articolo del 1924 apparso sulla rivista «Dedalo», a sancirne la riscoperta equiparando la presenza del pittore all'esposizione del 1922 allo «squillo inatteso di una fanfara gioiosa»<sup>40</sup>, dove un dipinto come la *Glorificazione di Alvisse Foscari inquisitore del Monte di Pietà* (Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati)

---

le tele oggi attribuite al suo allievo Ermanno Stroiffi provenienti dalla raccolta veneziana Donà dalle Rose e in quel momento appartenenti alla collezione milanese del cavaliere Ambrogio Meroni (cfr. Simone 2024, p. 84, nota 85) –, e ancora il *San Sebastiano* della chiesa di San Beneto, insieme a *Il ratto di Europa* del Museo Nazionale di Poznań, come espressione della piena adesione alla maniera veneziana (De Logu 1958, p. 146). Ma si veda anche quanto riferito su Liss: «Conobbe quindi, e dovette frequentarlo almeno per un anno, il Fetti, cui fu “devoto” quanto fu invaghito della foga di Tintoretto, e preso dalle sensuali soavità del Veronese (come aveva già intuito il Sandrart nel 1675)» (ivi, p. 144). Qui De Logu si sta riferendo alla fonte del pittore di Francoforte Joachim von Sandrart, che nella sua opera storiografico-artistica intitolata *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, edita a partire dal 1675, ricorda la visita fatta al suo connazionale a Venezia nel 1629, testimonianza fondamentale per la conoscenza dell'artista oldemburghese.

<sup>35</sup> «Carlo Saraceni, nato e morto a Venezia circa il 1580-1620, assimilò lo stile di Caravaggio, vi riconobbe i molti elementi veneziani che lo compongono, e lo tradusse in una parlata delicata e bonaria. Col Saraceni entra a Venezia la tradizione caravaggesca che rimane viva fino al principio del Settecento» (Venturi 1959). Vale la pena sottolineare, in seconda istanza, come la presenza di Saraceni e dei veronesi Alessandro Turchi, Marcantonio Bassetti e Pasquale Ottino alla mostra di Ca' Pesaro del 1959 svolga un ruolo di cerniera analogo a quello rivestito da Caravaggio e i caravaggeschi alla precedente *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* di Palazzo Pitti (1922) nel passare il testimone a Fetti, Liss e Strozzi, esposti nelle sale immediatamente successive (Simone 2024, p. 81). Alla rassegna del 1922, inoltre, sono del tutto assenti i caravaggeschi veronesi Turchi, Bassetti e Ottino, mentre Saraceni vi capita per errore, trovandosi esposta nella Sala 2 la *Santa Cecilia e l'angelo* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma allora assegnata a Orazio Gentileschi e riconosciuta solo più tardi come opera del pittore veneziano da Longhi (Longhi 1927b, p. 114). Ma l'attribuzione del dipinto resta, ancor oggi, oggetto di dibattito da parte della critica francese, che la ascrive, piuttosto, a Guy François (cfr. Rosenberg 1971; Penent 2001, pp. 67-71; *Idem* 2022, pp. 64-67).

<sup>36</sup> Venturi 1959.

<sup>37</sup> Le opere del pittore vicentino Francesco Maffei si trovano esposte nelle Sale 9 e 18 del primo piano e nella Sala 40 del secondo.

<sup>38</sup> Nugent 1925-1930, I, p. 144.

<sup>39</sup> *Ivi*, II, p. 349.

<sup>40</sup> Fiocco 1924-1925, p. 219.

sarebbe bastato da solo a emanar luce nella buia sala in cui si trovava esposto<sup>41</sup>. Questo spiega, forse in parte, il successo dell'artista vicentino nel collezionismo d'oltreoceano della prima metà del XX secolo. È proprio il nome di Maffei a far capolino nelle mostre statunitensi di pittura barocca organizzate negli anni Quaranta del Novecento, da quella della Vassar College Art Gallery del 1940 alla *Exhibition of Italian Baroque Painting* tenutasi a San Francisco nel maggio-giugno 1941. In entrambe le esposizioni il quadro prescelto è *Giuseppe venduto dai fratelli*, proveniente dalla collezione dell'antiquario Jacob Heimann ed entrato successivamente (1949) al San Diego Museum of Art in California<sup>42</sup>.

Tali esperienze sembrano costituire la premessa ideale alla rassegna monografica consacrata al pittore vicentino nella cornice della basilica Palladiana tra il giugno e l'ottobre 1956, che peraltro Venturi non manca di menzionare nel suo contributo sulla mostra del 1959<sup>43</sup>. Curata da Nicola Ivanoff, l'esposizione segna una tappa importante per l'avanzamento degli studi sull'arte veneta del Seicento e si dimostra coraggiosa nella scelta di focalizzarsi, per la prima volta, su un singolo rappresentante della scuola pittorica regionale con un anticipo di tre anni rispetto alla grande mostra corale di Ca' Pesaro dove Maffei occupa un posto d'onore con una sala a lui interamente dedicata. L'encomio di Ivanoff al "morbido" Maffei raggiunge punte di lirismo, facendolo apparire come «un momento di transizione verso l'effuso e vaporoso colorismo del Settecento, offrendo un esempio della ripresa manieristica [...] nel passaggio dal "barocco" al "rococò"»<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Intorno a questo quadro e al dibattito attributivo che ne scaturì in seguito si veda lo studio di Ilaria Serati all'interno di questo volume. Per indicazioni più dettagliate sulla figura di Jacob Heimann cfr. Serati 2024b, p. 50.

<sup>43</sup> Cfr. Venturi 1959.

<sup>44</sup> Ivanoff 1956, p. 18.



# BECOMING STUPINIGI.

## LA MOSTRA DEL 1922, GLI ALLESTIMENTI D'AMBIENTAZIONE E LE PREMESSE PER IL MUSEO DI STORIA, DI ARTE E DI AMMOBILIAMENTO

*Stefania De Blasi*

Gli anni Venti del Novecento sono un decennio profondamente segnato da una determinata ascesa politica che progressivamente permea e indirizza le scelte in ogni settore dell'espressione civile, culturale e artistica. La coscienza e gli occhi dei critici sono allo stesso tempo sedotti e scossi, blanditi e disturbati dal nazionalismo e dall'imperativo di tracciare e ripercorrere le origini storiche del Paese, attraverso quanto di più attraente e comunicativo ci sia, ovvero la cultura artistica. La *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* del 1922, la critica lo ha più volte ribadito, era nata all'indomani della Prima Guerra Mondiale e con intenti celebrativi dell'orgoglio patriottico e della vittoria sull'Austria. Uno strumento per la costruzione di un'identità nazionale, non ancora completamente compiuta, e che trovava un'agevole resa attraverso l'esposizione della produzione dell'arte, ampia e complessa quanto la variegata geografia regionale italiana<sup>1</sup>.

Con una chiamata corale alla collaborazione vengono scelti critici, accademici, direttori di museo, funzionari, diplomatici, collezionisti e antiquari per comporre le commissioni centrali, regionali ed estere che porteranno a Firenze gli oltre mille dipinti allestiti nelle quarantotto sale di una residenza reale appena devoluta dalla Real Casa al Demanio e che stava definendo la propria fisionomia di nuovo istituto culturale nazionale.

Con il Regio Decreto del 3 ottobre 1919, n. 1792, «concernente modificazioni alla dotazione della Corona e riordinamento del patrimonio artistico nazionale», Palazzo Pitti e adiacenze passarono definitivamente al Ministero dell'Istruzione Pubblica, insieme alle ville medicee, ai palazzi reali di Genova, Milano, Monza, Venezia, Napoli, Capodimonte, Caserta, Palermo, al Castello di Moncalieri e alla Palazzina di Caccia di Stupinigi a Torino e a molti altri edifici, ville e tenute. L'anno successivo, non senza un acceso dibattito sulle colonne dei principali quotidiani, da nord a sud, e sulle riviste, dalla «Nuova Antologia» a «Dedalo», si definisce la destinazione a musei di 'arte applicata all'industria' per i principali palazzi dismessi, che comunque mantenevano i loro apparati decorativi e di arredo da residenza. Questo il destino per Palazzo Pitti, dopo che nel 1860 le sale della Galleria Palatina erano state adibite ad altro uso e che dal 1914 ospitava al secondo piano la Galleria di arte moderna, istituita grazie a una convenzione tra lo Stato sabauda e il Comune

---

Ringrazio Maria Beatrice Failla per i confronti e le discussioni che hanno dato origine a questo testo e che è stato maturato nel corso di ricerche condivise sulla Palazzina di Caccia di Stupinigi e dopo la Summer School *Officina 1922*, realizzata in collaborazione con la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura e il Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale nel giugno 2023.

<sup>1</sup> Haskell 2001, p. 88; Amico 2010a, p. 58; Mucciante, Policicchio, Stillitano 2019, pp. 41-42.

di Firenze. L'intero complesso viene riunito diventando sede di «un museo d'arte applicata all'industria e di una grande raccolta artistica da formare con suppellettili tratta anche da altre residenze Reali, da musei e istituti cittadini», sicuramente nel solco dei modelli offerti dalla museologia nazionale di fine Ottocento e che proprio nel 1920 si rianimava con l'inaugurazione del Museo Civico d'Arti Industriali Davia Bargellini del soprintendente alle Gallerie di Bologna, Francesco Malaguzzi Valeri, e la sua netta posizione sul tema dell'ambientazione nei musei<sup>2</sup>. Questi più di altri sono gli anni in cui mettere in scena la storia per suscitare emozioni nel pubblico ha una indiscutibile fortuna, anche per ragioni politiche. Henry Focillon parlerà dell'ineluttabile e costante attualità di questa tipologia di museo nel 1921, riconoscendo che porsi dalla parte dei visitatori doveva ancora essere considerata una delle ragioni del museo moderno<sup>3</sup>.

Dopo poco più di un anno e un ordinamento in via di definizione e affastellato di arredi e dipinti sabaudi, lorenese e medicei, Palazzo Pitti doveva far spazio alla grande *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* progettata a partire dall'ottobre del 1921. Anche Ugo Ojetti si orientava verso un allestimento di ambientazione, per rendere più moderna e tangibile l'esperienza di ricostruzione dell'*allure* dei due secoli che si andavano a illustrare al pubblico. Tuttavia, le sale dovettero alleggerirsi dalla sovrabbondanza di tappeti e tendaggi, di tavoli e *consoles* ingombranti e di dipinti non inclusi negli elenchi della mostra, prediligendo invece la permanenza di suppellettili connotanti l'ambientazione di una residenza abitata come lampadari, candelabri, porcellane e orologi<sup>4</sup>.

Oltre alla Commissione centrale di Ojetti, una serrata organizzazione coinvolse numerosi gruppi di lavoro nazionali, tra cui l'importante compagine piemontese costituita da sei figure di spicco tra accademici, artisti, direttori, soprintendenti, diplomatici e funzionari<sup>5</sup>. Leggere la preparazione della mostra analizzando le attività del gruppo piemontese si dimostra significativo anche per comprendere la consuetudine che Ojetti intrattene in questi anni con Torino, per i rapporti che si stavano alimentando con Lionello Venturi prima della definitiva rottura e dell'esilio nel 1932, per la partecipazione diretta al dibattito sui musei e sulle residenze sabaude che si andavano dismettendo, oltre che ai contatti con l'*entourage* culturale torinese di cui Lionello poteva essere un ottimo tramite<sup>6</sup>.

La Commissione regionale del Piemonte fu presieduta da Lorenzo Rovere, direttore dal 1920 dei Musei Civici di Torino e motore delle attività di ricerca per le opere in mostra. A lui sono indirizzate le lettere del sindaco di Firenze con il mandato di comporre un gruppo operativo responsabile della definizione di un elenco di opere rappresentative per la pittura piemontese del Seicento e del Settecento<sup>7</sup>. Le commissioni regionali avevano

<sup>2</sup> Decreto presidenziale del 30 aprile 1920, n. 882. Cfr. Ferretti 1987.

<sup>3</sup> Focillon 1923-1924. Si veda anche *Museografia italiana* 2003.

<sup>4</sup> Si veda il testo di Serena Quagliaroli in questo volume.

<sup>5</sup> Si veda il contributo di Lorenzo Barucco, Simone Ciocchetti, Silvia Cumino, Eleonora Enria, Francesca Ghio, Carlotta Magliozzo, Enrica Marongiu, Marta Tasinato in questo volume.

<sup>6</sup> Per gli anni torinesi di Lionello Venturi: Aldi 1996; di Macco 1996; Lamberti 2000; Iamurri 2017; *Dal nazionalismo all'esilio* 2016. Per l'attenzione di Ojetti ai dibattiti piemontesi sulle residenze: Ojetti 1919c; De Abate, Ojetti, 1921.

<sup>7</sup> «Facemmo appello alla sua scienza e sagacia di investigatore di un periodo così poco conosciuto, alla sua abilità nel vincere i non pochi ostacoli che si presentavano [...] E se Torino ci ha inviato un nucleo di opere di prim'ordine, e la sua pittura avrà alla nostra Mostra il posto che le spetta nel quadro generale dell'arte italiana questo è in grandissima parte merito suo e di coloro che con lei hanno collaborato» in Fondazione Torino Musei,

anche lo scopo di facilitare i prestiti delle opere di proprietà di istituti pubblici, collezioni reali, collezioni private e di antiquari. Insieme a Rovere fu coinvolto ovviamente Lionello Venturi, nominato nel 1920 professore di Storia dell'arte all'Università di Torino, riferimento accademico e autorevole della commissione del Piemonte, attento ai lavori per la selezione delle opere soprattutto provenienti dalla collezione di Riccardo Gualino, per cui stava selezionando capolavori che saranno poi allestiti con criteri opposti all'ambientazione e con una specifica attenzione alla singolarità delle opere nel contesto moderno dell'abitazione di Gualino a Torino<sup>8</sup>. La commissione era poi costituita da direttori e soprintendenti coinvolti, oltre che per competenza nell'assicurare che il Piemonte fosse rappresentato degnamente come scuola artistica, anche in qualità di facilitatori per i prestiti e i trasferimenti di opere utili alla mostra: Alessandro Baudi di Vesme, direttore della Regia Pinacoteca di Torino e soprintendente alle Gallerie e agli oggetti d'arte di Piemonte e Liguria, quasi al termine della propria carriera, Cesare Bertea, ingegnere e soprintendente ai Monumenti del Piemonte, Giovanni Chevalley, architetto e ispettore della Soprintendenza ai Monumenti, consigliere comunale del municipio torinese e presidente della Commissione Conservatrice dei monumenti della Provincia di Torino. Il gruppo di esperti piemontesi comprendeva poi conoscitori e artisti: Vittorio Faletti, diplomatico del consolato della Colombia e membro della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, lo scultore Leonardo Bistolfi, artista acclamato per la produzione monumentale, disegnatore per la Zecca, veterano dell'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino del 1902 e futuro senatore del partito fascista, Giacomo Grosso, pittore di fama internazionale e docente all'Accademia Albertina, ed Edoardo Rubino, scultore e docente accademico impegnato politicamente tra le schiere liberali del consiglio comunale di Torino. Le opere presenti sul territorio piemontese utili alla mostra, dipinti di Orazio Gentileschi, Francesco Guardi, Bernardo Bellotto, Giambattista Tiepolo, Guido Reni, Francesco Cairo, Guglielmo Caccia, Michele Marieschi e 'Caravaggio' (il *Suonatore di tiorba* di Antiveduto Gramatica della Galleria Sabauda), erano in parte già state segnalate dalla Commissione centrale. Si trattava di organizzare il prestito ed entrare in contatto con i proprietari pubblici e privati, mentre per la pittura piemontese, che ancora non raggiungeva lo *status* di scuola pittorica, fu soprattutto Rovere a gestire le scelte: sulle sue carte si appuntava di mandare «Beaumont, Olivero, Le Nain, Rapous, Galleari, Vacca» e di «cercare antiquari: Accorsi»<sup>9</sup>, dimostrando che a quelle date la scuola piemontese poteva essere rappresentata esclusivamente dal Settecento e facendo ricorso al già affermato Pietro Accorsi per sondare collezionisti e restauratori. Tra i prestatori ci saranno infatti lo stesso Accorsi (Giovanni Crivelli, *Piccionaia*, presentata come opera di Felice Boselli ma identificata come Crivelli da Rovere), il restauratore Carlo Cussetti (Filippo Zaniberti, *Susanna e i vecchioni*), Giovanni Chevalley (Vittorio Amedeo Cignaroli, *Paesaggio* e Michele Antonio Rapous, *Fiori*) e poi i collezionisti, il marchese Paolo Thaon di Revel, Giuseppe Besozzi, Adele Toesca Pochintesta di Castellazzo, Lodovico Compans de Brichanteau, Caterina Brunicardi, l'im-

---

Archivio storico Musei Civici [d'ora in poi AMC], *Archivio Rovere*, CMS 28, lettera del sindaco di Firenze a Rovere, Firenze, 6 aprile 1922.

<sup>8</sup> Failla 2018, p. 56 con bibliografia precedente. Lamberti 2000; *Dal nazionalismo all'esilio* 2016.

<sup>9</sup> AMC, *Archivio Rovere*, CMS 28.

prenditore Carlo Dorna, il sottoprefetto Edoardo Boggio, Gustavo Chiantore, Carlo Damiano, il conte Bethel Abiel Revelli e naturalmente Riccardo Gualino.

Gli scambi tra la commissione piemontese e i curatori della mostra non furono sempre accondiscendenti, Baudi di Vesme negò per ragioni conservative alcune delle più emblematiche opere della Regia Pinacoteca come due dei quattro tondi raffiguranti gli *Elementi* di Francesco Albani, l'*Annunciazione* di Orazio Gentileschi (richiesta alla Pinacoteca Albertina) e il *Ritorno del figliol prodigo* di Guercino<sup>10</sup>, tela effettivamente fragile e interessata da numerosi interventi di restauro a seguito dello scoppio di un calorifero che la danneggiò gravemente nel 1853<sup>11</sup>.

Ma il dipinto di Guercino e le altre opere della Galleria Sabauda che non poterono viaggiare non furono le sole assenze dal Piemonte. A una dichiarata proposta dell'autunno del 1921 di Lionello Venturi, Luigi Dami, già ispettore della Soprintendenza fiorentina e curatore della mostra insieme a Ogetti e a Nello Tarchiani, rispose temporeggiando ma declinando velatamente i suggerimenti che arrivavano dal Piemonte, forse anche per le puntigliose istanze di assicurazione circa le modalità di trasporto delle opere poste dal comitato dei torinesi per i dipinti di grandi dimensioni, il cui trasferimento aveva un impatto economico importante:

«Ottima l'idea di Venturi; e noi faremo il possibile per riservare una stanza al Settecento piemontese. La difficoltà maggiore, semmai, la troveremo nel fatto che le sale di Palazzo Pitti sono già decoratissime e non sarà facile denudarle per rivestirle di nuova decorazione»<sup>12</sup>.

È interessante riscontrare che la proposta di allestire anche degli arredi piemontesi fu avanzata da Venturi, dimostrando di farsi portavoce dell'attenzione che si stava manifestando in Piemonte per la cultura dell'arredo del Settecento e che probabilmente pensava di trovare in Ogetti un interessato interlocutore vista la sua attenzione per la nascita di musei nelle residenze retrocesse dalla Corona al Demanio e per il destino del patrimonio degli arredi. Infatti, a seguito del decreto presidenziale del 30 aprile 1920, relativo alle nuove destinazioni d'uso per i «palazzi e le ville che non sono più del re»<sup>13</sup>, risultava particolarmente acceso il

<sup>10</sup> Giovannini Luca 2015, p. 84; Failla 2018, p. 56.

<sup>11</sup> Il *Ritorno del figliol prodigo* di Guercino (inv. 121) fu restaurato nel 1816 a Parigi dal restauratore Dufrenne, prima del rientro dopo le requisizioni napoleoniche. Nel 1832 fu nuovamente restaurato con la sostituzione della foderatura e un nuovo rintelto da Antonio Vianelli, restauratore della Reale Galleria di Torino. Nel 1853 venne danneggiato dallo scoppio di un tubo dei caloriferi di Palazzo Madama, ai tempi della collocazione della pinacoteca nella prima sede (A. Baudi di Vesme, Torino 1909, pp. 139-140, n. 497), e sappiamo che ne fu proposto il trasporto su nuova tela dal direttore Gamba nel 1871-1872 (Torino, Musei Reali, Archivio della Galleria Sabauda, *Regia Pinacoteca di Torino. Inventario degli oggetti d'Arte. Parte I. Quadri, Statue, Disegni e Stampe [1872]*, n. 284: «Sofferse assai per lo scoppio di un tubo del calorifero ad acqua calda del Palazzo Madama. Converrebbe trasportare il colore sopra altra tela»). L'opera fu poi prestata alla *Mostra d'Arte Italiana* a Parigi del 1935, in occasione della quale fu realizzato un intervento conservativo che comportò «fermature di colore e ritocchi» (Torino, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, Archivio Storico, *Parigi, Mostra d'arte Italiana, 1935*, 11, XX, c. 124, ff. 64-65).

<sup>12</sup> Il documento è già citato in Failla 2018, p. 56 (AMC, *Cartella Mostra Firenze 1922*, CMS 28, lettera di Luigi Dami, Firenze, 3 novembre 1921).

<sup>13</sup> Ogetti pubblicò dapprima sulle colonne del «Corriere della Sera» (17 settembre 1917) e poi destinò più ampiamente una monografia all'illustrazione dei palazzi dismessi con il decreto del 1919, De Abate, Ogetti 1921. Si veda anche Failla, Goria 2017, pp. 69-79.

dibattito intorno alla connotazione che dovevano assumere le residenze e, in particolare, la Palazzina di Caccia di Stupinigi. Molti dei membri della Commissione regionale avevano avuto un ruolo e si erano esposti riguardo la difesa del patrimonio di arredi straordinari settecenteschi conservati a Moncalieri e a Stupinigi. Cesare Berteà e Alessandro Baudi di Vesme, in qualità di soprintendenti, erano direttamente impegnati nella verifica del patrimonio e nella redazione di verbali e inventari sia della Palazzina di Caccia di Stupinigi che «coi giardini e le dipendenze sarà sede di un R. museo di storia, di arte e di ammobiliamento», sia del Castello di Moncalieri. Il loro ruolo prevedeva di definire quali oggetti potevano essere ricollocati come arredi d'uso presso uffici, sedi del governo e ambasciate, in una fitta sequenza di sopralluoghi e riscontri inventariali che si protrasse fino al 1923<sup>14</sup>. A tal proposito Lorenzo Rovere interveniva dalle colonne della «Gazzetta del Popolo» per scongiurare in modo provocatorio la destinazione de «i mobili piemontesi del 700 alla burocrazia romana»<sup>15</sup> e chiedendo una revisione della procedura che:

«per esigenze di economie degne della maggiore considerazione, stabiliva che una Commissione, della quale avrebbe fatto parte l'architetto della Real Casa a Milano, ing. Mainoni, presi accordi anche col Ministero degli esteri, fosse incaricato di fare un giro per le diverse città in cui trovansi palazzi reali per fare una cernita di quei mobili atti a servire per le Ambasciate all'estero, mentre altri mobili avrebbero dovuto restare a disposizione del Ministero dell'interno per essere destinati all'ammobiliamento della nuova aula parlamentare e dei vari Ministeri»<sup>16</sup>.

Anche Giovanni Chevalley era entrato nel vivo del dibattito già all'indomani del decreto di devoluzione, indicendo un'assemblea della Commissione Conservatrice dei Monumenti della Provincia di Torino per discutere della destinazione della Palazzina e del suo patrimonio mobiliare. Il resoconto dell'assemblea venne inviato da Berteà al sottosegretariato delle Belle Arti, il 10 gennaio 1920, in cui ribadiva che si «fa voto che la Palazzina stessa sia adibita a Museo del Settecento Piemontese e che siano dati i fondi necessari per la conservazione dei giardini, del fabbricato e del Museo», proponendo una destinazione «a Museo dell'abitazione del XVIII secolo in Piemonte, lasciando i mobili, le stoffe, le pitture, le suppellettili di carattere artistico che attualmente l'adornano e destinandovi altri oggetti di proprietà dello stato, o provenienti da altri edifici, ceduti dalla Corona o doni di Enti e di privati adatti a completare il Museo», e che il Bene doveva essere posto sotto la direzione dell'Ufficio Conservazione dei Monumenti, per cui chiese opportunisticamente una cospicua somma per i lavori di restauro e mantenimento.

Alle disposizioni che minacciavano il prelevamento di dipinti e arredi per allestire uffici ministeriali e ambasciate e che aveva destato la preoccupazione dei torinesi, con Berteà, Chevalley e Rovere in testa, si affrettava una precisazione istituzionale sulla «Gazzetta del Popolo»:

<sup>14</sup> Decreto presidenziale del 30 aprile 1920, n. 882.

<sup>15</sup> «Gazzetta del Popolo», 4 agosto 1920, p. 2.

<sup>16</sup> s.a 1920a.

«per ciò che riguarda Torino, è ben chiaro e ben certo che nulla – fuorché alcuni oggetti di cattivo gusto o disarmonici – dovrà essere asportato da Stupinigi, come giustamente riconobbe, nell'interesse non solo della città nostra, ma anche dell'arte e del buon senso, lo stesso direttore generale delle antichità e belle arti, commendatore Arduino Colasanti, nel recente sopralluogo. Da Moncalieri dovranno alcuni mobili ed arredi essere trasportati a Stupinigi perché facenti parte di quello squisito insieme che fa della palazzina settecentesca un vero gioiello destinato a diventare sempre più caro ai torinesi»<sup>17</sup>.

Quanto attuale fosse il dibattito intorno agli arredi di Stupinigi e Moncalieri e all'istituendo nuovo Museo, evidentemente riconosciuto diverso e più rappresentativo rispetto agli altri, lo attesta il coinvolgimento diretto di Arduino Colasanti in riunioni e sopralluoghi a Stupinigi e Torino<sup>18</sup>.

La Palazzina di Stupinigi e il patrimonio di arredo in essa contenuto si affermavano quindi come elementi rivelatori del Settecento, il secolo più identitario per il Piemonte. Un periodo che vide i Savoia passare da duca a re e affermarsi come monarchia di rilievo tra le corti europee. Un secolo che poteva esprimere le radici del regno d'Italia e che si poneva in perfetta armonia con le pulsioni nazionalistiche degli anni Venti. Di conseguenza, per rendere davvero identitaria una cultura e un'espressione artistica era necessario definire e valorizzare i capisaldi connotanti e riconoscibili. L'istituzione a Torino di un Museo di Arte, Storia e Ammobiliamento e non di un generico museo di arti applicate, come nel caso dei Palazzi Reali di Milano, di Napoli, di Palazzo Pitti e di altri, celebrava l'eccellenza artistica dell'ex capitale d'Italia che si raccontava attraverso le arti di corte del Settecento. Un secolo che non poteva essere rappresentato da una scuola pittorica, troppo poco incisiva rispetto alle altre italiane, ma piuttosto si rispecchiava nell'ingegno dei veri fuoriclasse di statura internazionale che lavorarono alla corte sabauda, come l'architetto messinese Filippo Juvarra e l'ebanista torinese Pietro Piffetti, vertici di una cultura artistica in grado di competere in modo paritetico con i grandi pittori, scultori e architetti delle scuole romane, fiorentine, napoletane, veneziane. Non a caso a Piffetti, ebanista dall'estro irripetibile, venne dedicato un primo approfondito studio biografico nel 1921 da parte di Augusto Telluccini, che pubblicò poi nel 1924 anche una monografia su Filippo Juvarra<sup>19</sup>. Lo storico della Regia Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Torino fu incaricato, a partire dal 1922, di curare il progetto museologico di Stupinigi, dopo aver costituito la Società Amici del Museo di Stupinigi, insieme a Chevalley che ne fu presidente. Telluccini divenne l'uomo di competenza che consentì di traghettare il progetto del Museo di Arte, Storia e Ammobiliamento verso l'apertura, autentico riferimento su cui il Ministero, prima, e l'Ordine Mauriziano, dopo, poterono fondare le radici di un nuovo museo.

<sup>17</sup> *Ibidem*; Rovere 1920; Failla 2018, p. 39.

<sup>18</sup> «Se la palazzina venisse aperta al pubblico come un luogo incantevole e tutti i torinesi potessero profittare dell'amenità del parco, automobili e trams, con un necessario e facile prolungamento dei binari, riverserebbero certamente a Stupinigi molte persone, arricchendo così Torino di una passeggiata invidiabile e di un luogo di svago meraviglioso [...]» in s.a. 1920b. Si veda inoltre Failla 2018, pp. 41-48.

<sup>19</sup> In quello stretto giro di anni, 1921-1925, prima cioè dell'apertura del museo, ci fu un intenso lavoro editoriale sulla Palazzina e sui principali artefici e decorazioni conservate in quel luogo: De Abate, Ojetti 1921; Telluccini 1921; *Idem* 1924; *Idem* s.d. ma 1924; Midana 1925.

Ma a Firenze nel 1922 i tempi non erano maturi per puntare l'obiettivo sulle arti considerate ancora collaterali e minori. Piuttosto arredi e oggetti decorativi servivano a corredo dell'ambientazione, come previsto dall'allestimento della mostra, per calare l'esposizione della pittura di Seicento e Settecento nello spirito dell'epoca, senza distogliere l'attenzione e occupare eccessivo spazio, ma proponendo un'esperienza 'immersiva'. La potenza di richiamo che ottenevano le opere allestite in un museo ambientato superava le categorie delle *period rooms* o dell'allestimento per categorie del Victoria and Albert Museum, presentando invece al pubblico un monumento completo di oggetti contestualizzati in ambienti ed edifici che amplificavano la visita esperienziale, come un viaggio nella storia. A proposito è illuminante il noto distinguo che proprio Lorenzo Rovere fece qualche anno dopo, al momento dell'apertura del museo di Stupinigi, presentandolo sulla rivista municipale di Torino e riprendendo il dibattito museologico internazionale sul tema dell'ambientazione:

«Due tipi di musei si presentano ora a chi vada peregrinando il mondo civile in cerca di sensazioni d'arte o a scopo di studi storico-artistici. Il tipo più antico, più convenzionale per dir così, la raccolta cioè sistematica di oggetti d'arte distribuiti rigorosamente per classi, le sculture, le pitture, i mobili, le varie manifestazioni dell'arte decorativa, delle arti cosiddette minori, ecc. [...] L'altro tipo, più moderno e che va sempre più prendendo piede, si preoccupa più essenzialmente di un ordinamento estetico, suggestivo, il quale presenti alla massa dei visitatori, i più dei quali non sono degli archeologi di professione, una visione dell'arte del passato distribuita in ambienti, ognuno dei quali riproduce di un dato tempo e di un dato luogo le manifestazioni più rappresentative collegate tra di loro in modo da riprodurre un ambiente vissuto e tuttora vivente. Del primo tipo fu data una definizione, forse troppo pessimista, ma espressiva: furono delle tombe dell'arte. [...] chi non ha risentito a Firenze la profonda differenza di godimento fra una visita al palazzotto che racchiude la collezione Horne e il Museo Nazionale del Bargello, a Parigi tra la collezione Jacquemart André ed il mastodontico Louvre, a Londra tra la collezione Wallace e quegli enormi, massacranti esempi che si chiamano il British Museum e il Victoria and Albert Museum?»<sup>20</sup>.

Intanto la mostra fiorentina del 1922, allestita in una residenza e ambientata in sale che parlavano la lingua del XVIII secolo, sebbene alleggerite per far spazio ai supporti per i dipinti, ebbe un grandioso successo, con i suoi 140.000 visitatori in sei mesi e mezzo di apertura. La temperatura dell'apprezzamento del pubblico per un passato comprensibile e che presentava la cultura delle origini del regno d'Italia era motivo di fiducia per chi si stava occupando di formulare un progetto per il museo di Stupinigi, che tardava a prendere forma a causa dell'evidente incertezza sulle basi economiche necessarie per definire la fisionomia di un museo nazionale<sup>21</sup>.

Nel frattempo, nel 1923 a Vienna si inaugurava il Museo del Barocco nel Palazzo del Belvedere, compiendo rapidamente e in modo convincente quello che si sarebbe dovuto

<sup>20</sup> Rovere 1926; Failla 2018, p. 50. Nel 1914 era già intervenuto Lionello Venturi sull'apertura della Casa Museo Jacquemart André, cfr. Venturi 1914.

<sup>21</sup> Per il dibattito tra lo stallo del Ministero, il puntuale e tenace lavoro di Telluccini e la ricerca di una base economicamente solida a cui affidare il museo si veda Failla 2018, pp. 33-66 e De Blasi in c.d.s.

realizzare a Stupinigi. Il Belvedere era una residenza, per di più di origine sabauda, essendo stata costruita dal principe Eugenio di Savoia di Soissons, il cui nipote, Carlo Emanuele III, ne acquistò nel 1741 la quadreria, ancora oggi nucleo straordinario di dipinti della Galleria Sabauda, quindi forti si sentivano le assonanze con quanto si auspicava per la Palazzina di Caccia. Nel febbraio del 1924, Ogetti ospitò su «Dedalo» una straordinaria presentazione del museo viennese attraverso la voce del curatore delle Gallerie del Belvedere, lo storico dell'arte Hans Tietze, che lavorò a fianco del direttore Franz Haberditz, tracciando una precisa lettura della corrente museologica contemporanea e definendo il museo di ambientazione quale fresca novità tra il grigiore dei musei tradizionali. Tietze giustificava l'istituzione del Museo del Barocco come unica possibilità di espressione dello stile nazionale, che riportava al secolo più grandioso della storia austriaca, il periodo che andava dalla fine dell'assedio ottomano (1683) alla morte di Maria Teresa (1790), e in cui il popolo poteva riconoscersi e gratificarsi. Grande è l'analogia con il presente: «il barocco è dovunque tempo di preparazione, di fermento, di creazione; noi, figli di un presente che prevede l'avvicinarsi di un buio sconosciuto, sentiamo con lui un'affinità intima»<sup>22</sup>. Lo storico austriaco dichiarava il superamento del museo tradizionale, che ancora una volta era metaforicamente assimilato alla «camera mortuaria dell'arte»<sup>23</sup>. I musei dunque come tombe, cimiteri, erbari con fiori secchi e ingrigiti, dove le opere d'arte si sono salvate dal deperimento e dalla dispersione, sono state esaminate e descritte, conservate e bene esposte, ma le loro naturali connessioni si sono perdute:

«Il museo del barocco viennese riconnette alle gallerie principesche del tempo barocco, che non conservano solo delle preziose opere d'arte, ma vogliono dare una precisa impressione generale. Questo museo non vuole solamente mostrare dell'arte, ma essere esso stesso arte, non vuole distinguere il contenuto dalla cornice, ma fondere tutte e due in un'ideale concomitanza di tono artistico barocco. [...] le opere esposte in questa mirabile cornice, danno una grandiosa e genuina impressione, che non è immaginabile nelle solite gallerie. Ciò che qui si offre, non è né un castello né un museo, ma una creazione artistica di suo genere, nata dalla comprensione dello spirito barocco e compiuta da un sano senso dello spirito moderno»<sup>24</sup>.

A Torino tra il 1923 e il 1924 si frema e si temporeggia per evidenti ragioni economiche, intanto Telluccini insieme al fotografo Augusto Pedrini dà alle stampe il volume *Le decorazioni della già Reale Palazzina di Caccia di Stupinigi* con l'intento di porre l'attenzione su quell'affascinante patrimonio ancora invisibile al pubblico, sottolineando nella premessa che:

«ambidue ci dolevamo del fatto che, dopo quattro anni dalla retrocessione di quell'edificio dalla Real Casa allo Stato, ancora non si fosse trovata la via di aprire la palazzina stessa a museo di storia, d'arte e ammobiliamento piemontese, chè quanto dire di museo d'arte

<sup>22</sup> Tietze 1924, p. 578.

<sup>23</sup> Failla 2018, pp. 33-36.

<sup>24</sup> Tietze 1924, p. 578.

barocca. Ed una tale constatazione per noi italiani non poteva non essere umiliante, quando si pensi che a Vienna, – nella capitale, cioè, di uno Stato minuscolo, uscito smembrato, e dolorante dalla recente guerra, – nel maggio di quest'anno, nel palazzo del Belvedere, [...] venne inaugurato proprio un museo dell'arte barocca»<sup>25</sup>.

Finalmente nel 1925 si palesa la soluzione per l'apertura del museo di Stupinigi con la cessione all'Ordine Mauriziano presieduto da Paolo Boselli. In qualità di ente assegnatario l'Ordine ricevette l'incarico specifico di seguire e finanziare il processo di costituzione del Museo e del suo mantenimento futuro. Nel decreto di affidamento si esplicitò chiaramente che la Palazzina avrebbe dovuto conservare la sua destinazione a Museo di Storia, di Arte e di Ammobiliamento<sup>26</sup> e che la ricca suppellettile, cui si erano aggiunti numerosissimi quadri e mobili artistici di gran valore, provenienti dall'ex Reale Castello di Moncalieri, in questa prima fase, doveva restare in consegna alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Una clausola che venne poi superata da una consegna definitiva di tutti i beni mobili all'Ordine Mauriziano che si accollò interamente le spese di manutenzione straordinaria, di allestimento e di rimborso del personale impiegato, Telluccini compreso, nominato direttore del museo, carica che mantenne fino alla sua scomparsa nel 1930<sup>27</sup>. L'influenza civile e politica dell'Ordine Mauriziano, presieduto dal 1909 al 1932 da Paolo Boselli, primo segretario di S.M. per il Gran Magistero, e la presenza dei suoi membri tra le cariche più alte dello Stato certamente facilitò l'apertura e l'organizzazione del museo su molti piani, facendo confluire le somme necessarie per la riuscita del progetto. Non ultimo anche il piano di accessibilità della Palazzina per l'apertura al pubblico, con la creazione di una linea tramviaria diretta che collegava la stazione di Torino Porta Nuova, e quindi il centro della città, con Stupinigi. Nonostante la questione si avviasse alla conclusione e il timone del progetto museologico continuò a essere riconosciuto ad Augusto Telluccini, questi si mostrò sempre critico e diffidente nei confronti dell'Ordine Mauriziano, per via del continuo sospetto che la decisione aprisse la strada a un utilizzo incondizionato della Palazzina e dei suoi arredi da parte della Real Casa e a ingerenze estranee alla ragione di un museo. Le polemiche vennero con continuità smorzate da Paolo Boselli che intrattenne una fitta corrispondenza con il Ministero dell'Istruzione e con la Real Casa per mettere a tacere inutili e sterili polemiche che avrebbero solo rallentato i lavori per l'apertura del museo<sup>28</sup>. L'inaugurazione prevista per maggio del 1926 venne rimandata al 26 luglio, portando a termine il progetto più volte descritto e raccontato in diversi contesti da Augusto Telluccini:

<sup>25</sup> Telluccini 1924, *Prefazione*.

<sup>26</sup> Istituito con decreto del 30 aprile 1920, n. 882.

<sup>27</sup> Regio Decreto del 25 giugno 1925, n. 1083.

<sup>28</sup> L'aperta polemica è rappresentata dalla *Lettera del Prof. Augusto Telluccini al Prof. Comm. Ugo Ojetti sulla Palazzina di Stupinigi*, dattiloscritto datato Torino, 16 giugno 1925, citata in Pagella 2006, p. 325 e Failla 2018, pp. 149-150 (Torino, Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano, Mazzi non inventariati [d'ora in poi AOM], *Palazzina Varie*, busta 198). Con il passaggio all'Ordine Mauriziano era intenzione anche quella di limitare l'ingerenza della Società Amici del Museo di Stupinigi che, secondo il direttore generale dell'Ordine Mauriziano Domenico Lanza e il presidente Boselli, avrebbe interferito e iniziato a «impacciare il libero movimento ed introdurre padroni, o mecenati, che col titolo di appoggi e benemerenze, difficilmente poi si possono disciplinare e tenere a posto», in *ibidem*, lettera di Domenico Lanza a Paolo Boselli, città, 18 giugno 1925.

«Non è semplicemente una raccolta varia e confusa di mobili, ma è un tutto organico dalle stoffe alle pareti, dai dipinti delle volte, delle porte e delle sovrapporte al mobilio che vi è contenuto e che attua nel suo armonico complesso la decorazione della vita e dell'ambiente settecentesco. Solo in alcune sale a parte vennero raccolti, quasi in forma e fine di esposizione, parecchi esemplari di mobili e di collezioni di quadri che non trovarono luogo e collocamento nei vari appartamenti della Palazzina»<sup>29</sup>.

Nel progetto di Telluccini il museo è quel giusto incontro tra l'ordinamento educativo didascalico e l'ambientazione di opere d'arte nella loro funzione d'uso e in ambienti che ne consentano la comprensione, con qualche licenza poetica e una nota a ricordare la storia abitativa della residenza. Così da una parte lo spazio agli studiosi è annunciato subito in apertura del percorso di visita con la Scuderia di Levante adibita a galleria di ritratti e di arredi esposti per tipologia insieme alle due sale della biblioteca:

«Due grandi sale poi – la biblioteca del palazzo – raccoglieranno una serie di esemplari di mobili, dall'inizio del XVIII secolo al primo Impero, esposti in ordine diciamo cronologico. Queste due sale rappresenteranno a Stupinigi quello che sono le sale di consultazione nelle biblioteche. Non serviranno il "grande" pubblico, ma gli studiosi, gli amatori e persino i mobiliери»<sup>30</sup> (fig. 1).

Dall'altra parte le sale della residenza, pur svuotate di suppellettili e dipinti non congruenti, raccontano gli arredi nel contesto della loro storia, sconfinando anche nell'invenzione, come nel caso del Bagno di Paolina Borghese, ambiente dell'Appartamento di Levante che presenta una vasca da bagno in marmo con aquila imperiale che oggi sappiamo provenire dal Palazzo Imperiale di Modena e che fu installata a Stupinigi nei primissimi anni del Novecento a servizio della regina Margherita. L'espedito narrativo consentiva di presentare una pagina della storia della Palazzina che in anni di governo francese fu effettivamente riallestita per ospitare il governatore del Piemonte Camillo Borghese e la moglie Paolina Bonaparte, oltre ad aver ospitato Napoleone durante i suoi passaggi a Torino.

Una chiara visione del museo d'ambientazione di Stupinigi è possibile percepirla confrontando le numerose campagne fotografiche della Palazzina prima e dopo il 1927, data di pubblicazione del primo catalogo del museo (figg. 2-3). Alleggerita ma non stravolta nella denominazione delle sale, camere da letto con letti presentati anch'essi in ordine cronologico e per stile lungo il percorso di visita, in armonia con la decorazione dell'ambiente circostante, salotti allestiti con un *focus* sui tessuti originali o sugli straordinari intagli di Giuseppe Maria Bonzanigo e Francesco Bolgié, attraverso la rimozione di sete operate logore che avrebbero distolto l'attenzione dalla qualità dell'arredo e la sostituzione con tessuti di seta semplici, monocromi e in toni neutri. Nessun arredo però mostrato in modo isolato e astratto dal contesto ma come complemento di una decorazione globale, nem-

<sup>29</sup> *La Palazzina di Stupinigi* 1927, p. 8.

<sup>30</sup> [A. Telluccini] 1921, a dimostrazione che le idee sul museo erano maturate già da tempo.



1. Foto della Biblioteca dalla guida di Stupinigi del 1931 (in *La Palazzina di Stupinigi* 1931, p. 14).

meno per i tanti capolavori indiscussi di Pietro Piffetti, provenienti dal Castello di Moncalieri, da Palazzo Reale o altre residenze, che trovavano il giusto dialogo con la stanza nella quale erano presentati, come se fossero stati creati per la Palazzina. Anche il Medagliere di Piffetti, unico mobile a cui è dedicato un particolare fotografico specifico nella prima guida del museo, è illustrato in una foto d'insieme della camera da letto della regina e in una foto di dettaglio dedicata, ma in cui non si fa un affondo su provenienza o descrizione dell'opera nonostante nelle minute tra Telluccini e l'Ordine Mauriziano la stanza fosse chiamata per brevità «Camera del Piffetti»<sup>31</sup> (fig. 4).

A meno di tre anni dal faticoso riordinamento, il patrimonio di mobili del XVIII secolo fu uno dei principali protagonisti della Mostra *Il Settecento Italiano* a Venezia (Palazzo delle Biennali, 18 luglio-10 ottobre 1929). Per tramite della commissione per la sezione dei mobili, costituita nuovamente da Lorenzo Rovere insieme ad Augusto Telluccini e Arturo Midana e con Lionello Venturi nel Comitato generale, si compì la proposta avanzata per la mostra del 1922 con la presentazione della cultura d'arredo piemontese con le sale 23 e 25 «Salotto Piemontese», la 36 «Sala del Piffetti», a cui venne dedicato un profilo biografico nel catalogo, e sottosezioni nelle sale dedicate alla pittura e alla scultura denominate nel catalogo «Arte piemontese»<sup>32</sup>, grazie anche all'attiva partecipazione del principe Umberto e dell'antiquario Pietro Accorsi. Un cospicuo numero di arredi del Museo di Stupinigi,

<sup>31</sup> *La Palazzina di Stupinigi* 1927, pp. 15-16. AOM, *Palazzina Varie*, busta 198.

<sup>32</sup> *Il Settecento italiano* 1929, pp. 17, 15, 59, 68, 72, 84, 86-87, 91, 114, 144-153, 169-171. Nel catalogo compaiono quarantotto mobili provenienti da Stupinigi ma i verbali di trasmissione e rientro, così come i riscontri inventariali sulle opere attestano circa settanta prestiti: AOM, *Invio mobili a Venezia*, busta 738.



2. Camera da letto della regina Margherita (Appartamento di Levante), 1901 circa.

circa settanta, venne prestato alla mostra veneziana del 1929, tra di essi anche opere dalla complessa movimentazione, come lo stipo bianco e azzurro allora attribuito a Bonzanigo e le grandi statue marmoree raffiguranti Atteone, Diana, Meleagro e Atalanta. Proprio l'occasione del rientro degli arredi a Stupinigi, a seguito del rilevamento di numerosi danni registrati su quaranta opere, fu motivo di presa di posizione sulla necessità di campagne di restauro omnicomprensive nell'ottica della visibilità del fare e della cura del patrimonio che l'Ordine Mauriziano puntualmente rimarcava nelle relazioni alla Soprintendenza e nella richiesta di nuovi fondi per il museo<sup>33</sup>. La mostra veneziana recepiva nuovi elementi nei criteri espositivi e di ordinamento, come l'utilizzo di vetrine per l'esposizione di vasi e suppellettili che venivano presentati non allestiti sui tavoli e *consoles* ma con un criterio scientifico e per categorie secondo i modelli dei musei di arte applicata di più antica tradizione ottocentesca. Inoltre, il progressivo approfondimento degli studi sulle personalità artistiche di ebanisti, intagliatori e scultori in bronzo ebbe una chiara influenza al rientro degli arredi, che avevano acquisito un'aurea di maggiore prestigio e preziosità, e sul loro riordinamento del museo all'indomani della morte di Telluccini nel 1930. Il mutamento che segna la discesa della parabola dei musei d'ambientazione è riscontra-

<sup>33</sup> Ivi, *Mostra 700 italiano Venezia*, busta 200.

3. Camera da letto dell'Appartamento di Levante, dalla guida di Stupinigi del 1927 (in *La Palazzina di Stupinigi* 1927, p. 10).



bile nelle guide del Museo di Stupinigi che vengono pubblicate nel 1931 e nel 1937<sup>34</sup>. A Torino una chiara influenza fu esercitata anche dall'allestimento della collezione Gualino, curato da Lionello Venturi, nella dimora di via Galliani a Torino e presentata nel catalogo edito nel 1926, e dall'esposizione della collezione stessa nella Galleria Sabauda curata da Guglielmo Pacchioni nel 1928, dove le tappezzerie e i tendaggi di sale ambientate avevano lasciato il posto a «un'atmosfera diafana, leggermente verdastra» e gli oggetti di arte decorativa erano racchiusi come singoli gioielli in vetrine<sup>35</sup>. La strada era ormai definita per i musei torinesi e sullo stesso solco lavorerà Pacchioni per il nuovo ordinamento e allestimento della Galleria Sabauda che si concluderà nel 1932 e dove nessuna deroga sarà lasciata alle forme di ambientazione. Lionello Venturi stesso d'altra parte già nel catalogo

<sup>34</sup> *La Palazzina di Stupinigi* 1931; *La R. Palazzina Mauriziana di Stupinigi* 1937.

<sup>35</sup> Failla 2018, pp. 67-131. Si veda anche Sobrero 1928.



4. Doppio corpo detto Medagliere, dalla guida di Stupinigi del 1927 (in *La Palazzina di Stupinigi* 1927, p. 15).

del 1926 aveva annunciato come dal «1922 in poi il criterio decorativo è passato in secondo piano, e han preso il sopravvento l'amore al bel pezzo in sé, l'entusiasmo per le singole personalità degli artisti, il gusto insomma del conoscitore»<sup>36</sup>.

Anche da Stupinigi scompaiono i tappeti a cui si preferiscono passatoie museali, diminuisce il numero di oggetti esposti in serie e si presta maggiore spazio e attenzione ai capolavori di intaglio ed ebanisteria. Allo stipo bianco e blu di Bolgié, allora considerato capolavoro di Giuseppe Maria Bonzanigo, di ritorno da Venezia, viene dedicata una stanza che prende la sua denominazione. L'attenzione alle opere nella loro singolarità viene però rapidamente superata nell'ultima guida di Stupinigi del 1937, pubblicata in concomitanza con la *Mostra sul Barocco Piemontese* forse per ovviare alla mancanza del catalogo ufficiale che rimarrà a lungo in preparazione ma non sarà mai dato alle stampe<sup>37</sup>. I tempi sono nettamente cambiati in meno di un decennio e anche la nuova mostra sul Barocco assume tutto un altro significato, arrivando forse in ritardo e con ridondanza rispetto alla innovativa spinta che aveva caratterizzato la mostra fiorentina del 1922 e quella vene-

<sup>36</sup> Venturi 1926, *Premessa*; Lamberti 2000, p. 20; Failla 2017; *Dal nazionalismo all'esilio* 2016.

<sup>37</sup> *La R. Palazzina Mauriziana di Stupinigi* 1937.

ziana del 1929. Nel 1937 Stupinigi sarà una delle sedi dell'esposizione insieme a Palazzo Carignano e Palazzo Madama, in cui anche la residenza sabauda avrà un ruolo primario nella narrazione della mostra. Grande attenzione si dedicherà allo straordinario edificio juvarriano e la denominazione stessa del museo muterà in Regia Palazzina Mauriziana di Stupinigi. Museo di Arte e di Ammobiliamento, inaugurando così la strada che porterà all'indebolimento progressivo dell'identità del museo, che ebbe troppo poco tempo per affermarsi, di fronte all'ingombrante ma seducente *status* di residenza reale sabauda, di cui ancora oggi soffre.



# SWINGING BAROQUE. L'ECO INTERNAZIONALE DI PITTI 22 E LA RIVALUTAZIONE DEL BAROCCO DALL'EUROPA AGLI STATI UNITI

*Maria Beatrice Failla*

La *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento* fu un fenomeno di immediata e dura ricezione internazionale che si estese verosimilmente anche al di là delle intenzioni e delle previsioni di Ogetti. Se è vero infatti che la mostra intercettò mirabilmente una congiuntura che convergeva a diverse latitudini verso la rivalutazione della cultura figurativa dei due secoli, per altro verso la fotografia degli studi consegnata dalle sale fiorentine, contrassegnata sì da un mirato disegno di politica culturale, ma anche dalla discontinuità delle attenzioni della storiografia, che avevano puntato i riflettori su alcuni artisti sovradimensionandone la caratura espositiva, lontano dall'epicentro rimase per molto tempo un'immagine meno dinamica e permeabile agli avanzamenti della critica.

I cerchi concentrici di rifrazione della mostra si misurano a partire dalle recensioni sui quotidiani, sui rotocalchi illustrati, fino all'eco degli studiosi nelle riviste di settore, per arrivare, su una frequenza più lunga, al sedimentarsi di nuove attitudini visive sul corpo delle singole opere e al vortice di movimenti sulle due sponde dell'Atlantico tra mercato, musei e collezionismo (fig.1).

Seppure stigmatizzata da Longhi come la *Farragine sul Seicento e Settecento italiani* e come una giungla inestricabile per i visitatori, l'esposizione fiorentina fu inoltre effettivamente progettata per coinvolgere anche ampie fasce di pubblico e la campagna di divulgazione fu parte integrante delle fasi di progettazione che intesero governarne gli esiti con mirata strategia. Assumere quella di Longhi, sebbene tra le più acute, come unica e univoca voce narrante, tanto più perché registrata e stratificata a fatti – e a guerra – conclusi, implica il rischio di trascurare la risonanza di un dispositivo complesso che costituì a tutti gli effetti il diapason per una nuova e allargata riflessione sul Barocco<sup>1</sup>.

Ma che cosa trascinò delle intenzioni politiche e delle, tutt'altro che neutrali, impostazioni critiche della "farragine", anche al di là dei confini nazionali? Quale Barocco attraversò le lenti degli osservatori internazionali?

Mentre su «Valori Plastici» la miccia della Polemica sul Seicento avviata da Giorgio de Chirico è già innescata, il congegno mediatico scalda i motori per raggiungere platee più ampie<sup>2</sup>.

Una mancata e ancora troppo condizionata valutazione del Sei e del Settecento italiani da parte della storiografia internazionale è ad esempio lamentata, strategicamente per

---

<sup>1</sup> Sulla stratificazione delle posizioni di Longhi in merito alla mostra, Longhi 1959a, si rimanda al saggio di Andrea Leonardi in questo volume. Sulla mostra del 1922: Haskell [2000] 2008, pp. 173-182; Amico 2010a; Mucciante, Policicchio, Stillitano 2019.

<sup>2</sup> de Chirico 1921; Mazzocca 1975; Nezzo 2016; per uno sguardo generale e per le implicazioni con la produzione figurativa contemporanea *Novecento sedotto* 2010.



Perfino una voce meno ortodossa come quella di Orlando Grosso, «gli stranieri conoscono che il più importante sia Guido Reni con Dolci e Sassoferrato, ma non conoscono Crespi, Procaccini, Cavallino e Magnasco, insomma conoscono quelli vissuti all'ombra dei Carracci» invocava la ribalta europea<sup>4</sup>.

Ma la vera camera di combustione internazionale della mostra fu la piccola collana della *Biblioteca d'Arte Illustrata*, diretta sulla scena romana da Armando Ferri e Mario Recchi, posta sul crinale della divulgazione per gli addetti ai lavori e per un pubblico di amatori in osservanza del modello europeo delle dispense d'arte di costi contenuti e ampia circolazione editoriale<sup>5</sup>.

Gli agili fascicoli in sedicesimo aumentato e dalla copertina goffrata color tabacco fecero da preludio e poi da amplificatore per Pitti 22 con una serie espressamente dedicata al Seicento e Settecento italiano.

Il dispiegamento di forze per il solo anno 1921 vedeva infatti convergere, insieme agli ispettori e ai conservatori dei musei italiani coinvolti in prima linea nel nuovo corso di indagini sul Barocco che già sedevano nelle prime adunanze delle commissioni regionali a imbastire selezioni e prestiti per l'esposizione fiorentina, anche studiosi e conservatori stranieri.

A quest'altezza gli obiettivi programmatici di rivendicazione nazionalistica dell'esposizione sono già saldi nelle prospettive del triumvirato Ojetti – Dami – Tarchiani e il filo della rivalutazione del Barocco, suture le connessioni con la tradizione cinquecentesca attraverso l'enfasi monografica da dedicare al Merisi, è già teso sulla rotta del colore che consentiva di saldare gli esiti del tardo caravaggismo napoletano con il Settecento veneziano e imbrigliava le radici dell'Impressionismo tagliando fuori l'asse bolognese. Lo stesso perno del colorito su cui si sarebbe incentrata la mostra, determinando un'attenzione sostanzialmente spropositata, come sarebbe emerso a posteriori, alle figure di raccordo tra i due secoli (Fetti, Liss, Crespi, Strozzi, Cavallino, Bazzani, Magnasco) era quello su cui ruotavano le scelte per la *Biblioteca d'Arte Illustrata*, tra rinnovate e recentissime attenzioni che puntellarono nei fatti le carature di quegli stessi artisti nell'itinerario espositivo. Una concomitanza che, anche a mostra conclusa, quando ancora il lussuoso volume del 1924 a chiosa del catalogo è in preparazione, la stampa internazionale non mancherà di sottolineare.

Già nel febbraio 1921 la *Biblioteca d'Arte Illustrata* convocava infatti, sul versante degli studiosi italiani, Aldo de Rinaldis con il volumetto su Cavallino, Giuseppe Fiocco su Strozzi, Federico Hermanin su Castiglione, Armando Ferri su Magnasco, Matteo Marangoni sulle Nature Morte e, non ultimo, Lionello Venturi con il libretto su Caravaggio. Sul fronte internazionale invece a Herman Voss risulta affidato Giuseppe Maria Crespi, Giovan Battista Tiepolo ad Henry Focillon, in quel momento già direttore del museo di Lione, mentre a Rudolf Oldenbourg, giovane curatore della Gemäldegalerie del Kaiser-Friedrich Museum di Berlino, i due fascicoli dedicati a Johann Liss e a Domenico Fetti (figg. 2-3).

<sup>4</sup> Ritaglio da giornale non identificato, in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Ojetti, 115, 4; su Orlando Grosso si veda Leonardi 2016.

<sup>5</sup> Rolfi Özvald 2013.

Nel 1924 l'«admirable series of volumes which are issuing from the Biblioteca d'Arte of Rome, under the editorship of Signori Armando Ferri and Mario Recchi» viene così citata in stretta connessione con la mostra come motore propulsivo degli studi sul Barocco e di nuove ricognizioni sul patrimonio dei musei d'oltremarica da Thomas Bodkin, futuro direttore della National Gallery of Ireland a Dublino, nel suo lavoro su Giovanni Benedetto Castiglione<sup>6</sup>.

Quando Ojetti e i suoi, ben consapevoli di agire sia per gli studiosi sia per la pletera più allargata di un pubblico colto di collezionisti, amatori, artisti e letterati, avviano il reticolo di contrattazioni per le pratiche internazionali di prestito, tutte pervicacemente orientate alla richiesta di sole opere italiane, le pedine sono già piazzate sulla scacchiera.

L'ambizioso dispiegamento dei prestiti internazionali riveste così, neanche troppo secondario, l'obiettivo di richiamare l'attenzione delle istituzioni museali europee sulla consistenza e sulla portata dei nuclei di pittura italiana dei due secoli. Dami e Ojetti si muovono con scaltrezza in una geografia politica diversificata che va dalle negazioni di prestito come politica museale ormai consolidata (dal Prado alla National Gallery), al coinvolgimento dei soli collezionisti privati inglesi grazie all'intermediazione di Tancred Borenius, alla piena e convinta partecipazione dei musei francesi, che avevano calato l'asso della *Morte della Vergine* del Louvre, e tedeschi, che avevano risposto con l'*Amore Vittorioso* di Berlino<sup>7</sup>.

Anche laddove le speranze non possono che essere esigue, come nel caso del Prado, che dopo la mostra londinese dei capolavori spagnoli del 1920 aveva annunciato la politica di autarchia e la negazione dei prestiti<sup>8</sup>, le richieste vengono avanzate comunque, quasi come monito di rivendicazione. A Madrid vengono richiesti ad esempio, tra gli altri, dipinti di Stanzone e Vaccaro ma, nonostante a Pitti fosse uno dei rari casi di presenze straniere previste, nessuna tela di Ribera<sup>9</sup>.

A mostra aperta, passato il susseguirsi di cronache, politiche e mondane, sulle cerimonie di inaugurazione, prende abbrivio la serie delle recensioni nazionali ed estere. Ad aprire le danze è la voce istituzionale di Carlo Gamba sul «Burlington Magazine», che non si preoccupa neppure di raccontare la mostra nel suo dispiegamento espositivo, ma disegna le coordinate per la rivalutazione del Sei e del Settecento italiani, accordandosi alla melodia che già era risuonata nelle parole del discorso inaugurale di Ojetti<sup>10</sup>.

Immediatamente dopo la *Vocazione di san Matteo* in San Luigi dei Francesi, illustrata in dettaglio con uno zoom strategico (fig. 4) che isolava, ravvicinandole allo sguardo, le sole figure di sinistra e intendeva così programmaticamente addossare Caravaggio alla tradizione cinquecentesca, tra le sei tavole selezionate per esemplificare i punti salienti dell'esposizione campeggiano ancora una volta le figure cerniera tra Sei e Settecento: a

<sup>6</sup> Bodkin 1924.

<sup>7</sup> L'Inghilterra da prassi non concede prestiti dalle istituzioni museali ma assicura il pieno sostegno dei collezionisti privati attraverso l'alacre operosità di Tancred Borenius, cfr. Leonardi 2022a, pp. 128-129. Su Borenius, che nel 1922 era diventato titolare della prima cattedra di storia dell'arte presso lo University College London, ha preso da poco avvio la tesi di dottorato di Enrica Marongiu.

<sup>8</sup> Cfr. García-Montón González 2020.

<sup>9</sup> Il Prado risponde negativamente alla richiesta di C. Giaquinto, D. Crespi, O. Gentileschi, L. Giordano, M. Stanzone, G. B. Tiepolo e A. Vaccaro (Archivo Museo Nacional del Prado, AMNP, caja 59, leg. 17.120, exp. 5), ringrazio Beatriz Calvo per la segnalazione del documento.

<sup>10</sup> Gamba Ghiselli 1922.

pagina piena, ad esempio, vengono inseriti il *San Giorgio* di collezione Gualtieri all'epoca punto saliente del *corpus* di Bernardo Cavallino (oggi restituito a Francesco Guarino) e la *Confessione di san Giovanni Nepomuceno* di Giuseppe Maria Crespi della Regia Pinacoteca di Torino (fig. 5), e poi ancora Bernardo Strozzi e la piccola tela con il *Cristo nell'orto* di Giuseppe Bazzani prestata dal restauratore Publio Podio.

Una compagine di presenze fino a quell'istante poco illuminate, sia singolarmente che così concatenate, dai riflettori degli studi e men che meno dalle attenzioni del pubblico, che viene ora ribattuta da quotidiani e periodici: lo si può agevolmente seguire scorrendo la rassegna stampa della mostra scrupolosamente curata dall'agenzia milanese *L'eco della stampa* e conservata a Firenze nelle carte Ogetti<sup>11</sup>. Ma al di là dei posizionamenti e dei manifesti della critica italiana, che già in altre sedi sono stati lucidamente affrontati<sup>12</sup> e dove i detrattori e i postillatori di Ogetti potevano ancora, a quelle date, riscuotere consensi a scena aperta, analisi, obiezioni e puntualizzazioni non mancarono sul fronte internazionale, dove l'autarchia della selezione delle opere e l'operazione politica di cucitura del Barocco con il processo di risemantizzazione dell'identità italiana non lasciarono inermi gli osservatori.

Dalla Francia si leva tra tutte per nitidezza di riflessione la penna del critico letterario di origine italo germanica Luigi Stubbe sulla «Semaine Littéraire», che irrompe sulla scena critica italiana andando dritto al punto, invocando la necessità di paragoni su scala europea per la pittura dei due secoli (nazionalismo per nazionalismo) e ricongiungendo la mostra all'ascesa del fascismo; tutta la critica italiana è, a suo dire, da annoverare nella stessa coorte:

«Ces deux siècles de peinture italienne rédimés contre le préjugé courant, doivent se compléter des noms fameux de tant d'artistes étrangers qui séjournèrent en Italie: Rubens et Velasquez, Van Dyck et le Greco, Poussin et le Lorrain, Lebrun et Boucher, Honthorst et le Bamboche, Callot et Fragonard, Reynolds et Goya, Vernet et Hubert Robert... Aussi les critiques italiens prétendent-ils à la parité de traitement de cette double période de production indigène avec les écoles contemporaines espagnole, flamande, hollandaise, française et anglaise. Des chroniqueurs orthodoxes éclairés, tels qu'Ogetti, l'éminent organisateur de la présente exposition, aux polémistes d'avant-garde, artistes eux-mêmes, tels que le maître-écrivain toscan Soffici, peintre vigoureux et délicat, ou le hardi milanais Carrà, sans oublier les conservateurs -de musées- modernistes, tels que le subtil Marangoni, toute la critique d'art compétente est aujourd'hui, très équitablement et correctement, nationaliste; elle participe au grand mouvement représenté, par exemple, en philosophie par le complet et vivant penseur Gentile, en politique par le soulèvement fasciste, en économie par les grandes foires industrielles»<sup>13</sup>.

Sempre dal versante francese proveniva, da parte del cronista Paul Fierens, l'elenco dei pittori poco o punto rappresentati: Francesco Albani, Ribera e soprattutto, rincalzando lo spirito campanilistico, Nicolas Poussin<sup>14</sup>.

Pragmatiche le osservazioni in ambito britannico, dove non sfuggono, in presa diretta,

<sup>11</sup> Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Ogetti, 115, 4.

<sup>12</sup> Mazzocca 1975; Nezzo 2016.

<sup>13</sup> Ritaglio da giornale non identificato, in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Ogetti, 115, 4.

<sup>14</sup> Fierens 1922.



2. Copertina del volume su Magnasco di Armando Ferri per la collana *Biblioteca d'Arte Illustrata*, Roma 1921.

i nuovi risvolti per il collezionismo: «The exhibition is a decided success. Wich will be a satisfaction to many owners of superbous works of these two centuries», sintetizza «The Observer» a giugno<sup>15</sup>. La stessa finalità, perseguita anche a beneficio dei mecenati d'oltreoceano, è poi quella della recensione del critico Maurice W. Brockwell su «The Connoisseur», che lavora di cesello su precisazioni cronologiche e sulle assenze in mostra<sup>16</sup>. Ben più tagliente e con una maggiore capacità di distanziamento arriva in ottobre, a battenti quasi chiusi, Roger Fry che scaglia dalle pagine del «Burlington Magazine» una potente invettiva contro «the new cult of Italian seventeenth-century art»: il primo vero contraccollopo di Pitti 22 sulla scena internazionale<sup>17</sup>. Costruito in verità come una recensione alla collana della *Biblioteca d'Arte Illustrata*, identificata ancora una volta come impulso di tensione per le nuove predilezioni estetiche rivolte al Sei e al Settecento, l'articolo riporta un titolo talmente enigmatico da non poter essere casuale: *Settecentismo*, dove alla

<sup>15</sup> «The Observer», 4 giugno 1922.

<sup>16</sup> Brockwell 1922, per cui si veda anche il testo di Serena Quagliaroli in questo volume.

<sup>17</sup> Fry 1922.

3. Copertina del volume su Bernardo Strozzi di Giuseppe Fiocco per la collana *Biblioteca d'Arte Illustrata*, Roma 1921.



sfasatura cronologica (le considerazioni si soffermano prevalentemente sul XVII secolo) si aggancia verosimilmente un tono sarcastico dedicato alla nuova frivola e indiscriminata ammirazione che ammorba i giovani storici dell'arte italiani e che, come bene presagisce Fry, rischia di contagiare anche le nuove generazioni di critici inglesi.

Seppure inverosimile che gli fossero sfuggiti articoli e recensioni sulla stessa rivista, evocati peraltro di sfuggita, nel testo Fry non cita mai espressamente la mostra né l'illustre organizzatore, ma ne scardina meticolosamente presupposti critici e intenzioni politiche. L'esordio stigmatizza la nuova febbre per la pittura di Caravaggio e ne individua, senza mezzi termini, i nessi con le sperimentazioni del Futurismo e con l'ascesa del fascismo, esasperazioni tutte dei medesimi "aspetti del carattere italiano" che hanno portato, nel pensiero di Fry, all'attribuzione di un insano valore estetico alla rappresentazione delle azioni violente:

«It is not uninteresting to note that a generation of Italians that has been brought up on Futurism should turn with such zest to their own painters of the seventeenth century. In many ways Caravaggio was an expression of a turbulence and an impatience of tradition similar to



A—*The Calling of St. Matthew*, by Caravaggio. Detail. Canvas. (S. Luigi dei Francesi, Rome.)

4. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Vocazione di san Matteo*, Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, particolare (tavola da Gamba Ghiselli 1922).

that which Futurism displays. Like the Futurists he appealed to the love of violent sensations and uncontrolled passions. Like them he loved what was brutal and excessive. Like them he mocked at tradition. Like them he was fundamentally conventional and journalistic. The strange thing is that the aspect of the Italian character which creates Futurism and Fascism should have taken so long to find its expression in art. For, up to the seventeenth century it is hard to find any trace of it [...] It is not merely a question of violence of character so much as of attributing an aesthetic value to violent sensations»<sup>18</sup>.

Ne conseguiva direttamente una delle più felici assonanze espresse, seppure in negativo, sulla pittura caravaggesca, quella con l'immediatezza della pittura popolare e con l'illusione di una realtà senza mediazioni restituita dal cinematografo, una definizione del Merisi come strepitoso impresario dal talento giornalistico che non sfuggirà, come è noto, al vaglio critico di Roberto Longhi<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Sul valore identitario del Barocco e sulle obiezioni di Fry si veda Moure Cecchini 2021, pp. 152-153.

<sup>19</sup> Le considerazioni di Fry non sfuggiranno a Roberto Longhi il quale gli riconoscerà, come è noto, il geniale parallelo in chiave pop tra Caravaggio e il cinematografo: Longhi 1951, pp. 28-50, in part. p. 48: dove Longhi sottolinea come, dopo le lucide osservazioni formulate sul rapporto Caravaggio-Spagna, «più tardi, nel 1922 il Fry si ritirò sull'Aventino di un

Demolito il baricentro della mostra, Fry passava poi a sgretolarne le bisettrici: i soli bolognesi, con una prevedibile riserva su Guercino, risultano immuni dalla temibile infezione caravaggesca; Giuseppe Maria Crespi, tanto più nel dipinto torinese di punta in mostra, è asservito alla narrazione e vi subordina il disegno, mentre gli astri di Fetti e Liss (opportunamente illustrati nell'articolo, non prima dell'esecrabile *Conversione di san Paolo* di Santa Maria del Popolo) non possono costituire un ponte di raccordo con Venezia partendo da un Caravaggio presentato come campione del disegno poiché rifulgono nel firmamento del colore per aver recuperato intenzionalmente, come del resto Rubens, la tradizione cinquecentesca della luce di Correggio e della pittura veneziana<sup>20</sup> (figg. 6-7).

Se tuttavia in linea generale i sillogismi di Ogetti che avevano impalcato la mostra erano così rispediti al mittente, nei fatti, proprio l'evidente frantumazione del percorso espositivo in rivoli monografici che non sempre riusciva a esserne una tangibile ed efficace asseverazione, aveva generato nel frattempo reazioni e deflagrazioni indipendenti dal disegno complessivo, come del resto, per rimanere oltremanica, la precoce creazione della Magnasco Society avrebbe dimostrato allo stesso Fry. I tratti più decomposti e sfrangiati della pittura di Magnasco, innestati sul culto decadente della decorazione di interni in stile neo rococò propugnata dai Sitwell, non tardarono infatti a dissetare in Inghilterra nuove esigenze estetiche svincolate dalle preoccupazioni politiche di Fry<sup>21</sup>. La mostra di Palazzo Pitti, letta attraverso i toni macabri del pittore genovese, diviene nel 1923 il fulcro di uno degli articoli, intitolato significativamente *The Gruesome Apotheosis of the Seicentismo*, della fulminante rivista d'avanguardia letteraria «The Oxford Broom» fondata l'anno prima dall'allora giovane esteta e collezionista Harold Acton: «critics are now claiming that Guido Reni, Caravaggio, Carracci, and so on are modern in feeling, analogous to Fascismo and Futurismo. But the one really impressive figure among these painters is Alessandro Magnasco»<sup>22</sup>.

Perfino il Settecento italiano, quello vero, gode a Cambridge di un nuovo statuto a seguito di una lezione su Giovanni Battista Pittoni e Jacopo Amigoni tenuta all'Univeristy College da Tancred Borenius che aveva innescato la riconsiderazione di una serie di opere nei musei e nelle collezioni britanniche:

«The practice of disinterring forgotten painters may easily go too far; but how rich a harvest it may yield is shown by the important and deeply interesting exhibition of seventeenth and eighteenth century Italian painting brought together last summer in Florence. The pendulum is swinging from extravagant admiration of the primitives to juster appreciation of later work; and investigation of the seventeenth and eighteenth centuries especially is bringing to light work with a real, if limited, charm of its own, whose identification throws into clearer relief the artistic personalities of greater men»<sup>23</sup>.

Il diagramma di ricezione della mostra del 22 non può così non considerare le parabole

---

classicismo suo personale che abbracciava assieme Lesueur e [...] Cézanne, e abbandonava il Caravaggio alla volgarità del [...] cinematografo. (Burl. Ma. 1922-23 'Settecentismo': che sta, si avverta bene, per 'seicentismo!').

<sup>20</sup> Fry 1922. Sulla visione di Guercino all'altezza della mostra del 1922 si è sviluppata a partire dai lavori per questo volume la tesi magistrale di Francesca Ghio.

<sup>21</sup> Cfr. Sitwell 1925. Sulle implicazioni tra la rivalutazione del Barocco e il Decadentismo si veda ora Pernice 2023.

<sup>22</sup> Cfr. Green 1976, p. 155.

<sup>23</sup> Cfr. Constable, John 1923.



C—St. George, by Bernardo Cavallino. Canvas. (Prof. A. Gualtieri, Naples)



D—St. John Nepomuceno confessing the Queen of Bohemia, by Crespi called Lo Spagnolo. Canvas. (Pinacoteca, Turin)

5. Francesco Guarino, *San Giorgio*, presentato alla mostra del 1922 come Bernardo Cavallino, Napoli, Gallerie d'Italia e Giuseppe Maria Crespi, *San Giuseppe Nepomuceno confessa la regina di Boemia*, Torino, Galleria Sabauda (tavola da Gamba Ghiselli 1922).

e le impennate di fortuna critica e collezionistica degli artisti dislocati sulle numerose isole monografiche che ne compongono l'arcipelago.

Laddove il disegno nazionalistico e le ambizioni di sovrapposizione con la modernità del presente vengono disinnescati sono infatti paradossalmente le figure cardine alle quali era assegnato il compito di corroborare la linea ininterrotta, esclusivamente italiana, che congiungeva Caravaggio a Tiepolo, a creare nuovi legami sinaptici tra scuole pittoriche ed emergenze collezionistiche in Europa prima e in America immediatamente dopo.

Non così ad esempio in Spagna, dove a riprova, e *contrario*, della validità della scommessa di Ojetti sulla vocazione nazionalistica del Barocco, il Seicento conosce un processo critico e museologico che si incammina sull'asse di saldatura Tiziano-El Greco-Velasquez e sfocerà nel trionfo identitario del *Siglo de Oro* come cifra di punta del nuovo itinerario museale del Prado riallestito nel 1930, con il risultato di uno scollamento degli studi che ha penalizzato, fino alla caduta del franchismo, gli approfondimenti sulla cultura figurativa seicentesca in entrambi i versanti<sup>24</sup>.

Le sale di Palazzo Pitti, che dopo le dismissioni del 1919 hanno ormai abbracciato il destino di nuova sede museale, come perfino l'«American Art News» non aveva mancato di rilevare, diventano in pochi mesi un crocevia di sguardi rivolti al mercato d'oltreoceano e le immagini e le liste in ordine alfabetico del catalogo di Dami e Tarchiani verranno compilate ancora per molto tempo negli Stati Uniti come un menabò su cui basare gli acquisti.

<sup>24</sup> Si veda ora in merito Calvo 2023.

6. Michelangelo  
Merisi da Caravaggio,  
*Conversione di Saulo*,  
Roma, chiesa di Santa  
Maria del Popolo  
(tavola da Fry 1922).



A—*The Conversion of St. Paul*, by Caravaggio. Canvas. (Chatch of S. Maria del Popolo, Rome)

Proprio Firenze, la città meno congeniale tra tutte per un'esposizione sul Sei e Settecento, così come era stata additata sulle testate locali dai cronisti più ostili come Alfredo Melani e Giovanni Costetti, si rivelava in verità il luogo ideale per convogliare le attenzioni di visitatori e collezionisti americani che vi sostano abitualmente, e da qui si appoggia la leva per scardinare negli Stati Uniti il primato del Rinascimento, con buona pace di Bernard Berenson che ne aveva fatto il suo avamposto per le rotte del mercato intercontinentale. A trarne vantaggio sono, in prima istanza, i prestatori più scaltri, primo fra tutti il pittore e intermediario veneziano Italcico Brass, che della mostra, con le sue 23 opere, era stato uno dei più prolifici prestatori<sup>25</sup>.

A Firenze, luogo su cui Ogetti aveva scommesso senza riserve per il suo "Spazio Biennali" dai tempi della *Mostra sul Ritratto Italiano* del 1911, possono del resto avvenire incontri

<sup>25</sup> Per le statistiche relative ai prestatori e al ruolo di Italcico Brass si rimanda al contributo di Lorenzo Barucco, Simone Ciocchetti, Silvia Cumino, Eleonora Enria, Francesca Ghio, Carlotta Magliozzo, Enrica Marongiu, Marta Tasinato in questo volume. Sulla collezione Brass cfr. Malni Pascoletti 1991; Ivanoff 1941; Morandotti 2001; *Italcico Brass* 2023.



B—Elijah in the Wilderness, by Domenico Fetti. Canvas. (Royal Gallery, Berlin)



C—Fenus and the Three Graces, by Giovanni Lyn. Canvas. (Uffizi Gallery, Florence)

7. Juan Antonio de Frias y Escalante, *Un angelo risveglia il profeta Elia nel deserto*, attribuito a Domenico Fetti, Berlino, Gemäldegalerie e Johann Liss, *La Toeletta di Venere*, Firenze, Gallerie degli Uffizi (tavola da Fry 1922).

fatidici<sup>26</sup>. È il caso dell'inaspettato appuntamento con il Barocco di Chick Everett Austin, futuro direttore del Wadsworth Atheneum ad Hartford, destinato a divenire il più lungimirante demiurgo (insieme ad Arthur McComb) della fortuna del Seicento negli States, che il 7 ottobre 1922, di passaggio in Italia prima di salpare per una spedizione archeologica in Egitto, varca appena ventunenne le *sliding doors* dell'esibizione che segnerà irrevocabilmente lo scarto dei suoi studi<sup>27</sup>.

Pitti 22 diviene in breve, non soltanto nel ricordo di chi ne aveva attraversato le sale, il mito fondativo delle esposizioni temporanee e degli ordinamenti museali che negli USA verranno dedicati alle nuove acquisizioni di pittura sei e settecentesca. Lo sottolinea bene qualche anno dopo, riavvolgendo il nastro degli acquisti e degli studi, Ella Simons Siple, storica dell'arte e corrispondente del «Burlington Magazine» per la rubrica *Art in America* e moglie del direttore del Cincinnati Art Museum Walter H. Siple, con il quale organizza corsi rivolti al pubblico per avvicinarsi alla lettura delle opere d'arte.

«The current bulletins of at least six American museums bear on their covers illustrations of recently acquired seventeenth-century paintings. These and the Exhibition of Italian Seventeenth- and Eighteenth-Century Art held recently at the Fogg Museum in Cambridge-the

<sup>26</sup> Si rimanda in proposito al testo di Marta Nezzo in questo volume.

<sup>27</sup> Sulla parabola biografica e scientifica di Chick Austin si vedano Gaddis 2000 e Zafran 1994.



A—*Minerva*, by Bernardo Strozzi. 147 by 104.5 cm. (Cleveland Museum of Art, Ohio)



B—*Madonna and Child with Saints*, by G. B. Piazzetta. (Hos. Alvan T. Fuller, Boston, Mass.)

8. Bernardo Strozzi, *Minerva*, Cleveland, Museum of Art e Federico Bencovich, *Madonna del Rosario con san Domenico, san Girolamo e san Luigi Gonzaga*, attribuito a Giovanni Battista Piazzetta già collezione Alvan T. Fuller, Boston (tavola da Siple 1929).

first exhibition of its kind in America—are evidence of a growing interest in the period and a re-evaluation of those highly skilled painters who played a part in the tumultuous Post-Renaissance which we call the Baroque. 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»<sup>28</sup>.

La triade Fetti-Strozzi-Liss viene adesso recuperata nella funzione di raccordo tra Caravaggio e Venezia e i prezzi, come sottolinea Siple, salgono alle stelle<sup>29</sup> (fig. 8).

Quello stesso filo teso da Caravaggio alla Venezia del Settecento, che a Ojetti e ai suoi era servito per rimarcare la continuità della pittura nazionale dal Rinascimento alla modernità e per rivendicare le origini italiane dell'Impressionismo è ora desaturato dalle sovrannessioni ideologiche ma risulta ugualmente congeniale per ragioni museologiche. È il tassello mancante, già preconfezionato, per ricongiungere le sale dedicate al Quattro e al Cinquecento con i nuclei preesistenti di pittura veneziana del Settecento che negli Stati Uniti già connotavano le realtà museali e private, come ancora emergeva bene dal repertorio sulle *Pitture Italiane in America* di Lionello Venturi composto durante il viaggio americano del 1928, dove il

<sup>28</sup> Siple 1929.

<sup>29</sup> Sulla crescente e parallela fortuna dei tre artisti si rimanda al saggio di Massimiliano Simone in questo volume.



salto cronologico che denotava la quasi totale assenza riservata al XVII secolo era eclatante<sup>30</sup>. «Tiepolo, Guardi and Canaletto have for some years been well represented in American collections. Now the works of such men as Strozzi and Feti are coming to be known here», concludeva Siple intravedendo poi nuove prospettive, «today, however, the art of that period interests us. Now, as then, we are swinging away from the restraint of classicism, away from the repose of formally balanced design towards a more dynamic feeling»<sup>31</sup>.

È il 1929 e al Fogg Art Museum di Cambridge si sono appena chiusi i battenti della *Exhibition of Italian XVII and XVIII Century Paintings and Drawings*, scaturita dalle lezioni che, presso lo stesso ateneo, aveva tenuto Arthur McComb sul Barocco, ed è in preparazione l'*Exhibition of Italian Art of the Sei- and Settecento*, allestita l'anno seguente (1930) da Everett Austin al Wadsworth Atheneum<sup>32</sup>.

Le riviste di settore e i bollettini dei musei ribattono con cadenza serrata gli acquisti più sensazionali, come nel caso, per tornare sugli artisti consegnati alla ribalta dalla mostra fiorentina, della *Minerva* di Bernardo Strozzi acquistata nel 1929 dal Cleveland Museum of Art<sup>33</sup> e della *Santa Caterina di Alessandria* già esposta a Pitti<sup>34</sup> e della quale Austin, che la acquistò per 16 mila dollari per il Wadsworth Atheneum nel 1931, conservava un vivido ricordo<sup>35</sup> (fig. 9). Erano solo due dei numerosi colpi messi a segno sul mercato americano da Italo Brass, che nel 1933 viene accolto a Kansas City con tutti gli onori, sia per la sua produzione figurativa che per il suo ruolo di intermediario<sup>36</sup>.

La *List of Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in American Collections* posta in appendice al volume di McComb *The Baroque painters of Italy* descriveva ormai, nel 1934, una geografia dove le sproporzioni tra le presenze e le assenze riecheggiano, al netto della sovrarappresentazione di Guardi e Tiepolo, gli equilibri, e gli squilibri, della lettura proposta da Ojetti<sup>37</sup>.

Si biforca da qui l'andamento degli studi sulle due sponde dell'oceano; mentre in America la fotografia del Sei e del Settecento rimarrà più a lungo focalizzata sulle inquadrature di Pitti 22, in Italia il regionalismo frastagliato che aveva connotato gli ingranaggi delle commissioni locali e delle selezioni aveva finito per essere il reagente di nuovi percorsi di indagine a livello territoriale, che, passando per la mostra napoletana di Sergio Ortolani del 1938 e perfino per quella dedicata al Barocco in Piemonte da Vittorio Viale nel 1937, avrebbero restituito una visione più articolata alle ricerche del dopoguerra rinvigorite dalla mostra longhiana su Caravaggio del 51 e svincolate dalla propaganda di regime<sup>38</sup>.

Nel frattempo il pendolo del gusto aveva swingato il Barocco e lo aveva riconsegnato carico di nuove opportunità per il presente.

<sup>30</sup> Venturi 1931.

<sup>31</sup> Siple 1929. In alcuni casi invece il Seicento era già nei depositi e viene rispolverato come per la collezione Lea: Kimball 1926.

<sup>32</sup> Zafran 1994.

<sup>33</sup> Milliken 1929.

<sup>34</sup> Zafran 2017.

<sup>35</sup> Cadogan 1991, pp. 13-15, 232.

<sup>36</sup> «The Kansas City Times», 1 novembre 1933, p. 3.

<sup>37</sup> McComb 1934. Si veda in proposito anche Serati 2024b.

<sup>38</sup> Causa 2016; Maritano 2017.



## SMONTARE LA MOSTRA: FIRENZE 1922

*Lorenzo Barucco, Simone Ciocchetti, Silvia Cumino, Eleonora Enria, Francesca Ghio, Carlotta Magliozzo, Enrica Marongiu, Marta Tasinato*

La *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, svoltasi tra il 20 aprile e il 6 novembre del 1922 a Palazzo Pitti, fu la prima importante rassegna d'arte del primo dopoguerra dedicata interamente alle vicende artistiche del Barocco italiano<sup>1</sup>, allora ancora poco vagliato dagli studi. L'esposizione, orchestrata da Ugo Ojetti in collaborazione con alcuni dei più importanti studiosi italiani dell'epoca, costituì il punto di partenza per la nascita del dibattito critico sul XVII e sul XVIII secolo, e pose le basi delle riflessioni storico-critiche sviluppatesi nel corso del Novecento. Vista la rilevanza dell'evento culturale, è apparso fondamentale analizzare a fondo le informazioni relative alla mostra, con l'obiettivo di estrapolare dati che giustifichino le attuali letture critiche del contesto coevo e dei successivi esiti.

A partire dallo studio delle prime due edizioni del catalogo della mostra, si è scelto di articolare il lavoro di ricerca in tre filoni principali, approfonditi in maniera indipendente ma considerati punti cardine per leggere il contesto dell'esposizione. In prima battuta si sono analizzati le commissioni e i comitati organizzatori, con l'obiettivo di isolare le personalità chiave ed esaminarne interessi e responsabilità nella scelta delle opere da esporre. Ci si è quindi concentrati sui dipinti, catalogati secondo la provenienza, per valutarne l'appartenenza a collezioni pubbliche o private e il relativo peso, e secondo la disposizione delle opere nelle sale, per provare a immaginare secondo quali percorsi si articolasse la riscoperta della pittura italiana barocca. In ultima istanza, attraverso un'indagine statistica strettamente aderente ai dati, si è cercato di ricostruire il valore attribuito a ciascuno degli artisti e alle diverse scuole pittoriche regionali in mostra. Sulla base della seconda edizione del catalogo e del resoconto dettagliato delle sale fornito da Margherita Nugent nei due volumi dedicati all'esposizione, si è effettuato un conteggio delle opere esposte per ogni pittore e per ogni scuola pittorica, al fine di effettuare dei confronti e riflettere sulla rilevanza data alle diverse personalità artistiche e alle realtà regionali<sup>2</sup>.

### *Le commissioni centrali*

Come per la *Mostra del Ritratto Italiano*, tenutasi nelle sale di Palazzo Vecchio nel 1911<sup>3</sup>,

---

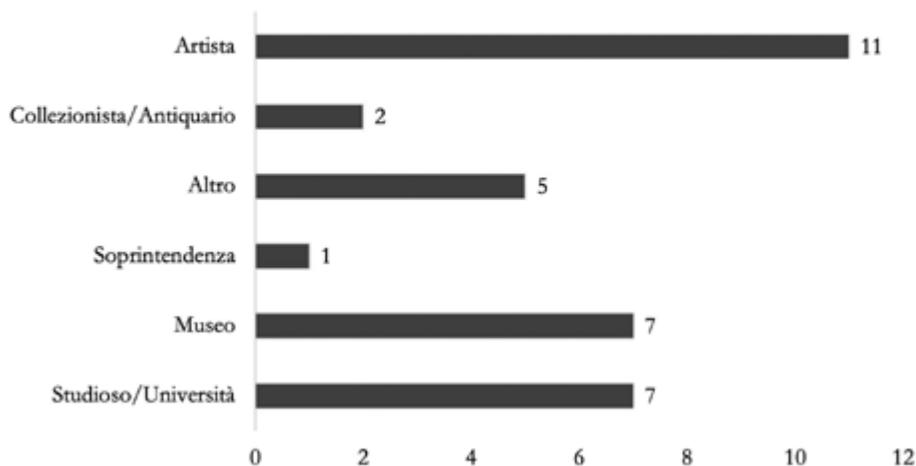
Questo contributo è il frutto di un lavoro collettivo, nella stesura il primo paragrafo spetta a Enrica Marongiu, il secondo a Lorenzo Barucco e Francesca Ghio, il terzo a Silvia Cumino, Eleonora Enria e Simone Ciocchetti, il quarto a Carlotta Magliozzo e Marta Tasinato

<sup>1</sup> Cfr. Haskell [2000] 2008, pp. 173-182.

<sup>2</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (2<sup>a</sup> ed.); Nugent 1925-1930.

<sup>3</sup> *Mostra del Ritratto italiano* 1911.

## COMPOSIZIONE COMMISSIONI CENTRALI



1. Professioni dei membri facenti parte delle commissioni centrali.

anche per le fasi organizzative della *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* del 1922 Ojetti radunò attorno a sé un *entourage* di collaboratori, individuati tra quelli stabilmente stanziati a Firenze, divisi opportunamente in tre commissioni che potrebbero definirsi “centrali”, ovvero quella esecutiva, di cui lui stesso era presidente, quella generale e, infine, la Commissione di collocamento<sup>4</sup>. L’essere attivi nel territorio fiorentino era un requisito fondamentale, soprattutto per via delle frequenti riunioni, tenutesi inizialmente nella biblioteca degli Uffizi e poi nelle sale di Palazzo Pitti, nelle quali grazie a confronti assidui i membri della Commissione selezionarono, non senza difficoltà, circa cinquemila opere degne di rappresentare l’Italia all’esposizione che si sarebbe inaugurata nell’aprile del 1922<sup>5</sup>. Per gli esiti di tale ricerca fu fondamentale la nomina di singole commissioni regionali ed estere, formate dai più esperti storici dell’arte, funzionari ministeriali e direttori di musei del territorio<sup>6</sup>, selezionati per rintracciare le tele da mandare a Firenze e interfacciarsi con gli enti ecclesiastici e museali, oltre che con i collezionisti privati, per ottenere i prestiti; i rifiuti, stando alle parole di Ojetti, furono apparentemente pochi<sup>7</sup>. Per meglio entrare nei meccanismi organizzativi della mostra ci si è concentrati sui componenti delle varie commissioni<sup>8</sup>, partendo da quelle centrali e in particolare evidenziando le personalità di spicco facenti parte della Commissione esecutiva, in cui si vuole sotto-

<sup>4</sup> Si veda *Mostra della pittura italiana 1922* (2ª ed.), p. 5.

<sup>5</sup> Ojetti 1922b s.n.p. [pp. 3, 6]; *Mostra della pittura italiana 1922* (2ª ed.), p. 5.

<sup>6</sup> Se ne vedano gli elenchi in *ivi*, pp. 5-8.

<sup>7</sup> Ojetti 1922b s.n.p. [p. 6].

<sup>8</sup> Per meglio approfondire il ruolo svolto dalle commissioni centrali e parzialmente di alcune figure rilevanti facenti parte dei comitati regionali, si rimanda ai risultati di una ricerca condotta all’Archivio Storico del Comune di Firenze esposti in Marongiu 2023-2024, pp. 14-28.

lineare la presenza di Luigi Dami e Nello Tarchiani, vicini a Ogetti fin dall'esposizione del 1911 e assieme a lui curatori della mostra<sup>9</sup>. Riguardo i membri coinvolti, inoltre, si è voluto considerare il ruolo istituzionale e la professione al momento dell'organizzazione della rassegna del 1922. Come emerge chiaramente dal grafico (fig. 1), ci si è trovati davanti a una situazione eterogenea, che vedeva affiancarsi direttori museali, ispettori della Soprintendenza del territorio fiorentino, collezionisti e antiquari<sup>10</sup>: tra questi si ritrovano i nomi di Giovanni Poggi, soprintendente alle Gallerie Fiorentine, Giacomo De Nicola, direttore del Museo del Bargello, Alfredo Lensi, capo dell'Ufficio di Belle Arti del Comune di Firenze dal 1907, e Matteo Marangoni, allora direttore della Soprintendenza alle Gallerie, ai Musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte di Firenze, accompagnati da grandi collezionisti, quali Carlo Gamba Ghiselli e Angelo Cecconi<sup>11</sup>.

A spiccare, però, è la presenza degli artisti contemporanei, che ritroviamo tutti inseriti nella Commissione di collocamento e che furono selezionati da Ogetti tra le fila della mostra *Fiorentina Primavera* per curare gli allestimenti delle sale di Palazzo Pitti<sup>12</sup>.

### *Le commissioni regionali ed estere*

Per rintracciare e selezionare le opere da esporre alla mostra di Palazzo Pitti, Ugo Ogetti coinvolse circa ottantacinque specialisti per formare le commissioni regionali ed estere: studiosi, professori e direttori museali, tra i quali figuravano personalità che già avevano collaborato con il critico all'organizzazione di eventi quali la già citata mostra del 1911. Quest'indagine (svolta sulle prime due edizioni del catalogo, edite a pochi mesi di distanza l'una dall'altra)<sup>13</sup> desidera far luce sul complesso funzionamento della macchina organizzativa della mostra, soggetta a continue correzioni *in itinere*<sup>14</sup>. Osservando il numero dei componenti per ogni commissione regionale (si veda fig. 2, i cui dati fanno riferimento alla seconda edizione del catalogo) emergono forti squilibri tra le diverse voci. In testa si posiziona la Commissione della Lombardia con diciotto membri, seguita dal Veneto (12), Emilia (11), Lazio (10), Liguria (7), Piemonte (6), Campania (4) e, in chiusura, Friuli (2), Toscana (2), Trentino (1), Marche (1) e Sicilia (1)<sup>15</sup>.

Le Commissioni di Lombardia, Veneto ed Emilia furono ulteriormente suddivise in sottocommissioni provinciali, molte delle quali dotate di un proprio presidente, motivo per cui esse mostrano un numero nettamente più alto di componenti.

Il dato apparentemente più anomalo è costituito dalla Commissione della Toscana, formata

<sup>9</sup> Ogetti 1922b s.n.p. [pp. 1, 8-9].

<sup>10</sup> Nel suddetto grafico, alcune professioni, il cui peso non è risultato particolarmente rilevante ai fini della statistica, sono state accorpate nella colonna "Altro", che racchiude al suo interno attività legate all'ambito giornalistico, legale o architettonico.

<sup>11</sup> Si vedano Fiocco 1963; Ginori Lisci 1979; Paolini 1990; Marangoni 2006; Barreca 2007; Lombardi 2011; Galassi 2016; Renzi 2017-2018; *Idem* 2018.

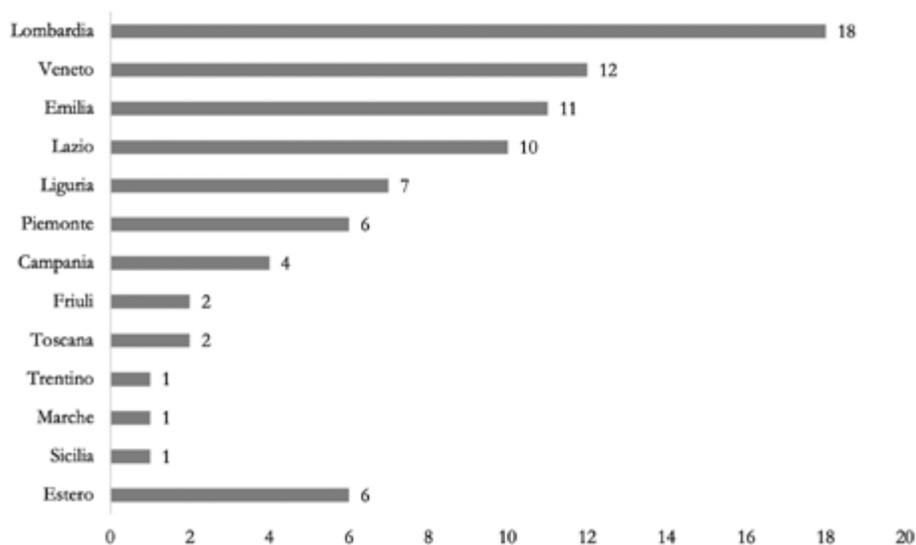
<sup>12</sup> Tra i membri della Commissione di collocamento si ritrovavano artisti quali Libero Andreotti, Baccio Maria Bacci, Aldo Carpi, Llevelyn Lloyd ed Emilio Mazzoni Zarini. Si vedano *La fiorentina primavera* 1922, pp. 3-7, 9-12, 38-40, 132-133, 144; *Mostra della pittura italiana 1922* (2<sup>a</sup> ed.), p. 5; si veda inoltre Greco 2020.

<sup>13</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (1<sup>a</sup> ed.); *Mostra della pittura italiana 1922* (2<sup>a</sup> ed.). Si veda inoltre in questo volume il contributo di Serena Quagliaroli.

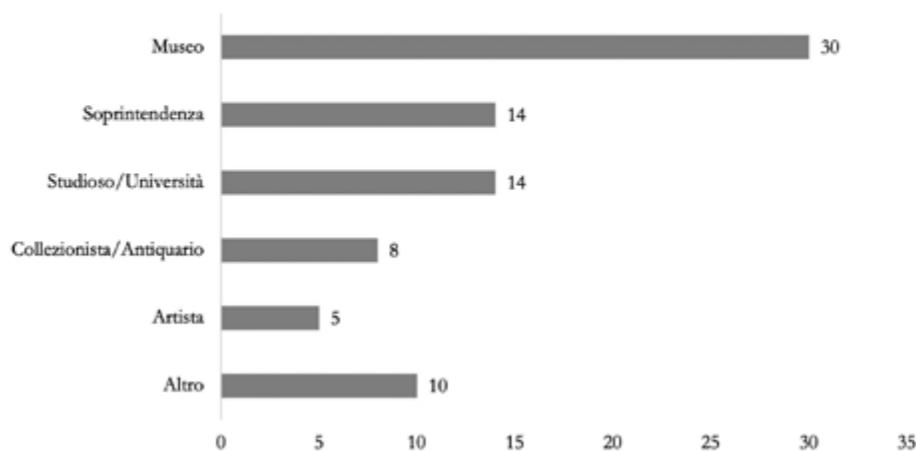
<sup>14</sup> Per approfondimenti su aspetti organizzativi della mostra (circoscritti alle opere di Caravaggio) si veda Marongiu 2023-2024, pp. 14-28.

<sup>15</sup> Si veda *Mostra della pittura italiana 1922* (2<sup>a</sup> ed.), pp. 6-8.

## LE COMMISSIONI REGIONALI E ESTERE



## COMPOSIZIONE DELLE COMMISSIONI REGIONALI E ESTERE



2. Numero di componenti per ogni commissione regionale ed estera.

3. Professioni dei membri facenti parte delle commissioni regionali.

solamente da due membri. Anche in questo caso, è presente una suddivisione provinciale che vedeva Placido Campetti come unico rappresentante per Lucca e Gino Chierici per

Siena<sup>16</sup>. La mancanza di un commissario destinato al territorio di Firenze è giustificata e compensata dal lavoro svolto dalle commissioni centrali, già operanti nel capoluogo fiorentino, sede della mostra.

Dal confronto tra le prime due edizioni del catalogo emergono una serie di differenze: nella seconda edizione scompare dalla commissione lombarda il nome dell'artista Ludovico Pogliaghi, mentre la Commissione della Calabria, formata dal solo Alfonso Frangipane, viene sostituita da quella della Sicilia, rappresentata da Enrico Mauceri<sup>17</sup>.

Occorre segnalare che l'Austria, pur risultando presente nella prima edizione – rappresentata da Leo Planiscig ed Enrico Morpurgo<sup>18</sup> –, venne estromessa nella seconda edizione del catalogo<sup>19</sup>. La voce “Estero” del presente grafico evidenzia infatti le sole commissioni della Germania, con tre componenti, della Francia (2) e dell'Inghilterra (1)<sup>20</sup>.

Attraverso un grafico si è tentato di restituire uno spaccato delle professioni dei diversi specialisti coinvolti nelle commissioni (fig. 3). Si legge una spiccata pluralità di ruoli, con una maggioranza di funzionari museali e di Soprintendenza, seguita da professori universitari, collezionisti privati e agenti del mercato antiquario. Scarsissima è la presenza di artisti, specialmente se comparata con i dati emersi dalla medesima analisi svolta sulle commissioni centrali<sup>21</sup>.

Da menzionare – tra i numerosi specialisti – Ettore Modigliani, Paolo D'Ancona e Guglielmo Pacchioni per la Commissione della Lombardia; Gino Fogolari, Giuseppe Fiocco e Italo Brass per il Veneto; Francesco Malaguzzi Valeri per l'Emilia; Aldo Briganti, Giulio Cantalamessa, Raffaello Ojetti e Roberto Longhi per il Lazio; Orlando Grosso per la Liguria e Lionello Venturi per il Piemonte. Tutti, a loro modo, figure cardine per la costruzione della mostra in quanto direttori o curatori museali, studiosi, o collezionisti.

Relativamente ai membri delle commissioni estere, per l'Inghilterra figurava il solo Tancredi Borenius, titolare della prima cattedra di Storia dell'Arte all'University College di Londra e responsabile dell'elevato numero di prestiti privati concessi dall'aristocrazia inglese<sup>22</sup>. Per la Francia erano presenti Pierre de Nolhac, conservatore del Museo Jacquemart-André e il console Carlo Galli<sup>23</sup>. In ultimo, la commissione tedesca si componeva di tre funzionari museali: Wilhelm von Bode, direttore del Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino; Hans von Posse, direttore della Staatliche Gemaldegalerie di Dresda; e Hermann Voss – inserito tra i commissari solamente nella seconda edizione –, ispettore del Kaiser-Friedrich-Museum e successivamente autore, nel 1924, del *Die Malerei des Barock in Rom*, testo fondativo per gli studi sul Seicento<sup>24</sup>. La menzione del volume di Voss consente di

<sup>16</sup> Al tempo della mostra Placido Campetti era direttore della Pinacoteca comunale di Lucca, mentre Gino Chierici era soprintendente ai monumenti nella provincia di Siena. Cfr. *ivi* p. 7.

<sup>17</sup> Per un'ipotesi sull'assenza della Commissione della Calabria nella seconda edizione del catalogo si veda in questo volume il contributo di Serena Quagliaroli.

<sup>18</sup> Per approfondire i rapporti politici che intercorrono tra Italia e Austria a queste date e, in particolare, il ruolo svolto da Ettore Modigliani, si vedano in ordine: Haskell 2001, p. 90; Cocco 2021.

<sup>19</sup> Sul difficile rapporto con l'Austria si veda in questo volume il contributo di Alice Cutullè.

<sup>20</sup> Si veda *Mostra della pittura italiana 1922* (2<sup>a</sup> ed.), p. 8.

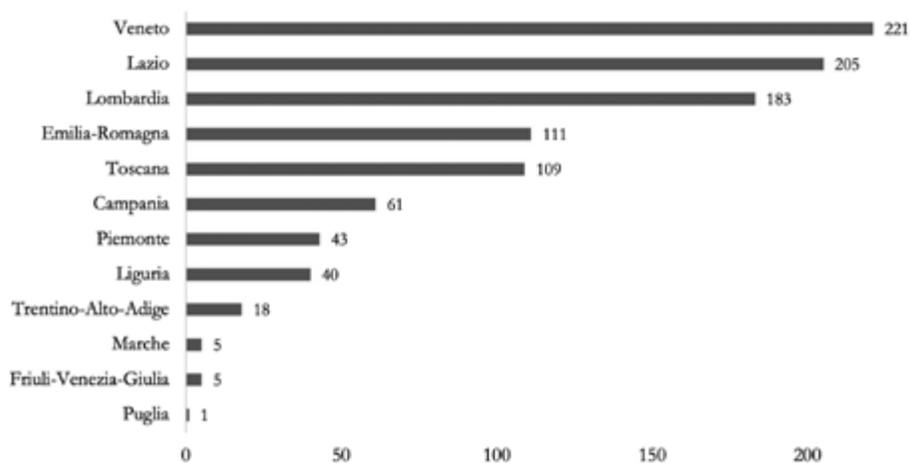
<sup>21</sup> Si veda *supra* il primo paragrafo a firma di Enrica Marongiu.

<sup>22</sup> Si veda Leonardi 2022a, pp. 128-134.

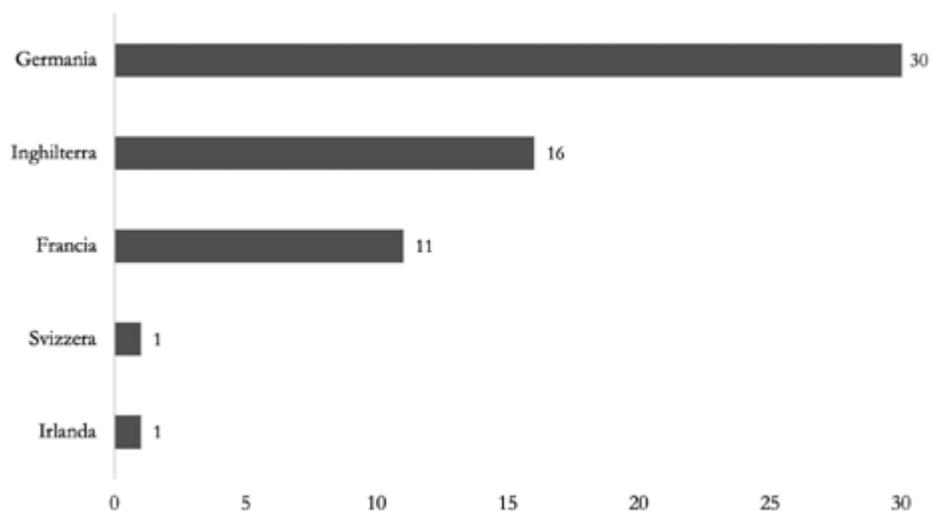
<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Voss 1924.

### PROVENIENZA OPERE ITALIANE



### PROVENIENZA OPERE ESTERE



4. Numero di opere provenienti dalle regioni italiane.

5. Numero di opere provenienti dai Paesi esteri.

toccare un altro aspetto che è stato rilevato nel corso di queste ricerche: in generale, fra i membri delle commissioni figurano studiosi che, nei primi decenni del Novecento, contribuirono alla rivalutazione dell'arte del Sei e del Settecento italiano. Gli esiti dei loro studi vennero dati alle stampe sulle più importanti riviste del tempo: «La Voce», «L'Arte», «Nuova Antologia», «Arte Cristiana», «Emporium», «L'illustrazione italiana» e ancora –

agli inizi degli anni Venti – «Dedalo» e «Valori Plastici»<sup>25</sup>. Tra questi meritano di essere menzionate le ricerche di Fiocco su Giovanni Battista Piazzetta e Francesco Guardi; quelle di Grosso su Bernardo Strozzi, ma soprattutto gli studi su Caravaggio, condotti in quegli anni da Marangoni, Venturi e Longhi. Soffermandosi sulle diverse pubblicazioni dei componenti, si concretizza infatti il vasto stuolo di ricerche sul Barocco che si stava portando avanti nell'Italia di inizio Novecento.

### *I prestatori*

Fondamentale per la comprensione del contesto artistico in cui venne realizzata la mostra è senz'altro una più dettagliata analisi della provenienza delle opere esposte. Da una più attenta disamina è emerso che, tra le regioni italiane, quelle che prestarono più dipinti furono Veneto e Lazio (fig. 4). Tale dato appare significativo in quanto si intreccia a quello relativo ai contesti più rappresentati nella mostra, ossia quelli stilisticamente riconducibili a opere veneziane e caravaggesche. Altre osservazioni riguardano la Toscana, che, nonostante il ruolo di regione ospitante, concesse un numero limitato di prestiti. È inoltre significativo che le opere provenienti dal sud Italia furono ridotte: la Campania si configura come l'unica regione prestatrice di un certo rilievo.

La provenienza delle opere non è da ricercarsi solamente a livello nazionale, infatti, nonostante il difficile contesto storico postbellico, la mostra di Palazzo Pitti coinvolse anche enti esteri, con l'intento di dare risonanza internazionale all'evento (fig. 5). Resta un fatto rilevante che la maggior parte delle opere richieste fosse comunque riconducibile ad artisti oppure a scuole pittoriche della Penisola e questo in ragione del fatto che l'obiettivo della rassegna fu proprio l'esposizione di un'idea di Barocco focalizzata sul ruolo centrale dell'arte italiana, fortemente legata agli ideali nazionalistici di Ojetti<sup>26</sup>. Tra i paesi esteri è la Germania a emergere come il principale prestatore, complice la figura di Hermann Voss<sup>27</sup>. È stato possibile comparare le due edizioni del catalogo della mostra in modo da rilevare eventuali differenze nei prestiti. È emerso che i musei italiani che inviarono il maggior numero di opere furono le Gallerie dell'Accademia di Venezia e la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, confermando la preponderanza di dipinti provenienti dalle regioni sopra menzionate. Le due edizioni del catalogo non riportano invece significative variazioni riguardo il numero di opere concesse dai musei, ad eccezione delle Regie Gallerie degli Uffizi, che nel corso dell'evento si distinsero per un crescente numero di prestiti, passando da sole quindici opere presenti nella prima edizione a ben ventotto nella seconda (fig. 6)<sup>28</sup>. Si è poi approfondito il rapporto tra prestatori privati e istituzioni museali, contestualizzando i legami e i ruoli delle personalità che accordarono l'invio del maggior numero di tele, così come le scelte espositive e le dinamiche organizzative che determinarono una variazione dei prestiti. Sono emerse così figure diverse, ma tutte funzionali alla mostra a seconda dei rispettivi ruoli: da mercanti d'arte come Achillito Chiesa, passando per il restauratore Publio Podio, fino a nobili e imprenditori. Significativo fu l'apporto del colle-

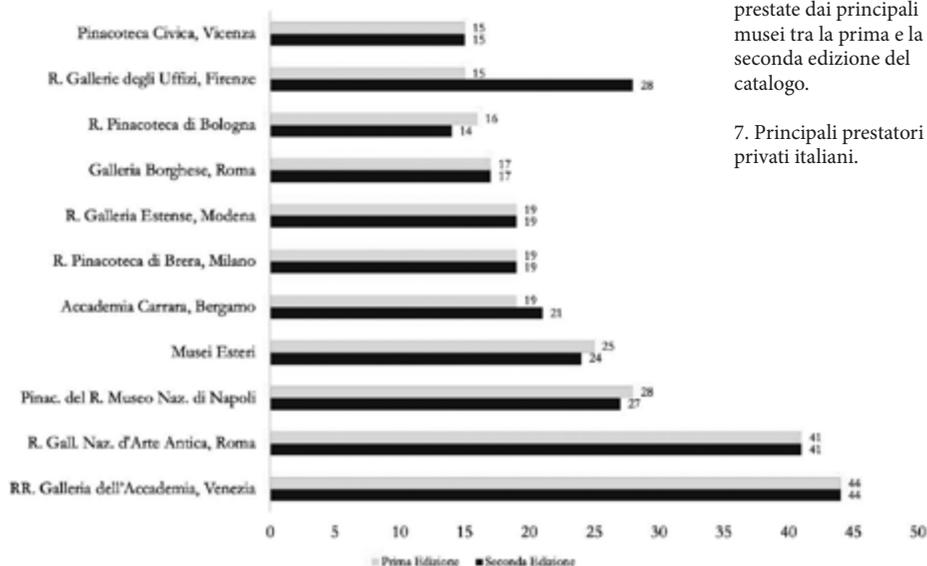
<sup>25</sup> Si veda Amico 2010b, p. 40.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 58; cfr. Nezzo 2016, pp. 92-94.

<sup>27</sup> Si veda *supra* il paragrafo a firma di Lorenzo Barucco e Francesca Ghio.

<sup>28</sup> Si veda in questo volume il contributo di Serena Quagliaroli.

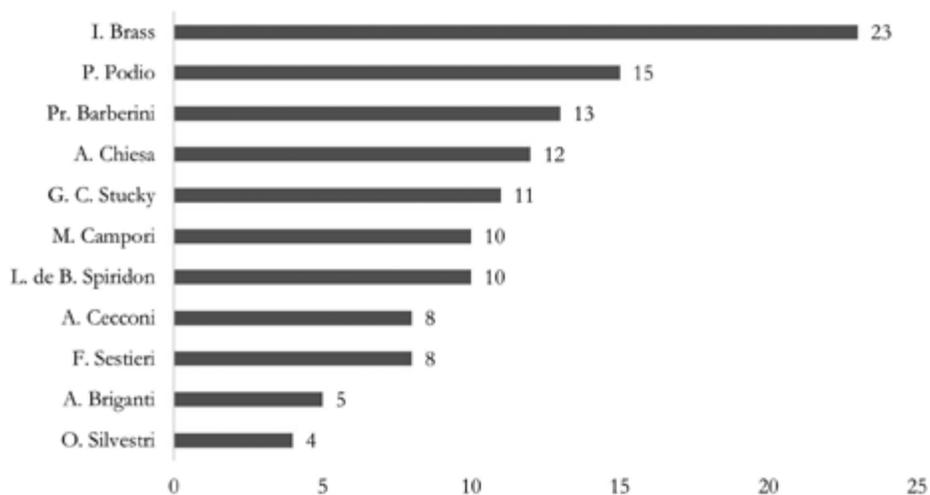
### MUSEI PRESTATORI



6. Variazioni sul numero di opere prestate dai principali musei tra la prima e la seconda edizione del catalogo.

7. Principali prestatori privati italiani.

### PRESTATORI PRIVATI ITALIANI

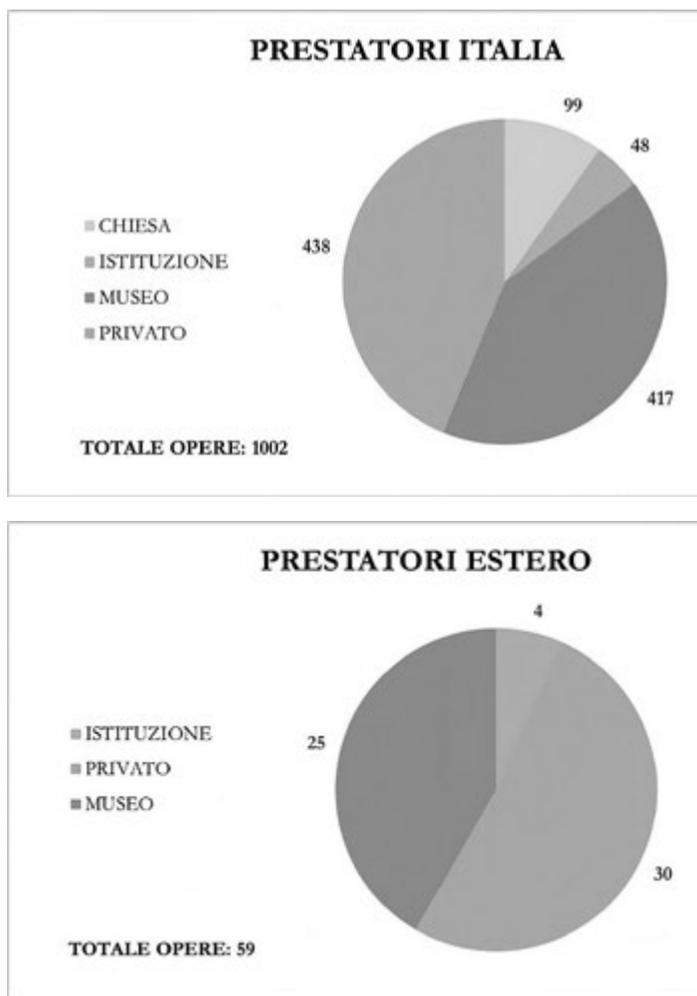


zionista e pittore Italo Brass che concesse il numero più elevato di prestiti, ben ventitré quadri (fig. 7)<sup>29</sup>.

L'analisi dei nomi che figurano come maggiori prestatori ha inoltre permesso di avanzare un'ulteriore osservazione: a molti di essi venne assegnato un ruolo all'interno delle com-

<sup>29</sup> Morandotti 2001.

8A-8B. Confronto tra le tipologie di enti prestatori italiani ed esteri.



missioni, sia regionali, sia centrali, come nel caso del letterato e filosofo Angelo Cecconi<sup>30</sup>. Un ulteriore *focus* è stato dedicato alla provenienza dei prestatori, in Italia e all'Estero, basandosi unicamente sulla seconda edizione del catalogo della mostra (figg. 8A-8B). Il vaglio dei dati ha fatto emergere che sia nel caso italiano, sia nel caso estero, nonostante la maggior parte delle commissioni fosse composta da personalità provenienti dal mondo museale, la quantità di opere concesse da istituzioni pubbliche e da privati fu sostanzialmente la stessa<sup>31</sup>.

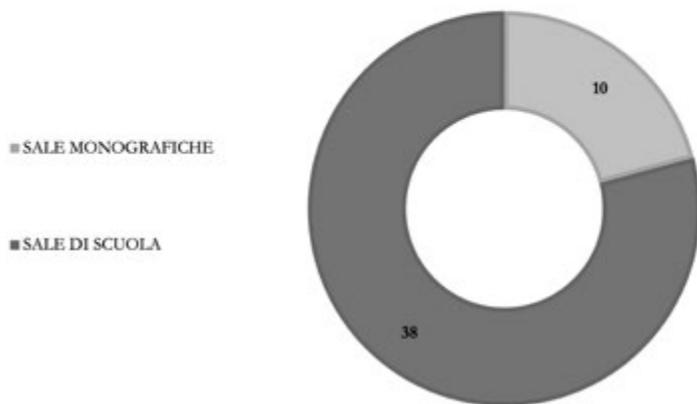
Infine, bisogna ricordare che alcuni dipinti, pur promessi, non giunsero mai, altri nel corso della mostra ripartirono anzitempo, furono collocati nelle sale in un secondo momento

<sup>30</sup> Come desumibile dall'elenco delle commissioni centrali, Angelo Cecconi fece parte del Comitato generale. Cfr. *Mostra della pittura italiana 1922* (2ª ed.), p. 5.

<sup>31</sup> Si veda *sopra* il paragrafo a firma di Lorenzo Barucco e Francesca Ghio.

## DIVISIONE DELLE SALE

9. Quantificazione delle diverse tipologie di sale.



o spostati. Un esempio di quanto detto è rappresentato dalla tela *Madonna e santi*, proveniente dalla chiesa della Consolazione della città di Pirano e attribuita a Giambattista Tiepolo: l'opera risulta presente nella prima edizione del catalogo della mostra per poi scomparire nella seconda, sintomo che non giunse mai effettivamente in Italia e non fu esposta nelle sale degli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti<sup>32</sup>.

### *Uno sguardo alle sale*

Particolare attenzione è stata data all'allestimento e all'analisi statistica delle oltre mille opere presentate nel percorso espositivo, che si snodò in quarantotto sale allestite da Carlo Gamba Ghiselli e Giovanni Poggi tra il primo e il secondo piano degli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti<sup>33</sup>.

L'analisi sistematica della seconda edizione del catalogo della mostra, in particolare del *Cenno descrittivo delle sale* posto a introduzione del volume, ha portato a elaborare una suddivisione tipologica degli ambienti, fondamentale per proporre una lettura critica degli allestimenti e ipotizzare un possibile rapporto con l'importanza attribuita ai singoli protagonisti del Barocco italiano<sup>34</sup>. A seguito di una verifica data dal confronto con la descrizione delle sale fornita da Margherita Nugent nei due tomi dedicati alla mostra, si sono distinte, ai fini di una quantificazione statistica, due tipologie di sale che si è scelto di denominare "sale di scuola" e "sale monografiche" (fig. 9).

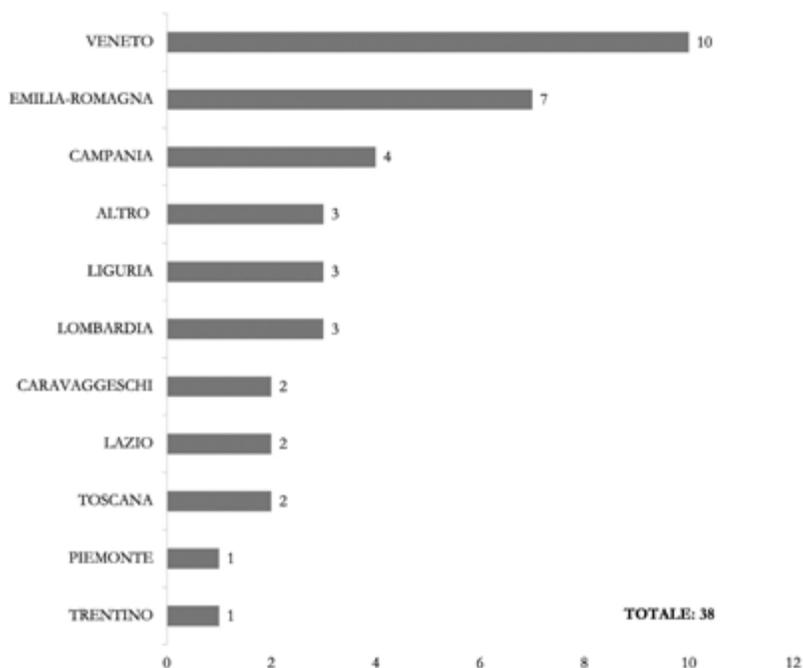
Per sala di scuola si intende una stanza nel percorso mostra nella quale sono esposti quadri appartenenti a diversi artisti e riconducibili, in linea generale, a una stessa cultura figurativa (fig. 10). Si tratta all'incirca di trentotto sale, divise tra primo e secondo piano

<sup>32</sup> Si fa riferimento a Giovanni Battista Tiepolo (attribuita), *Madonna e santi*, chiesa della Consolazione, Pirano, in *Mostra della pittura italiana 1922* (1<sup>a</sup> ed.), n. 1000, p. 180.

<sup>33</sup> Si veda Leonardi 2022a, pp. 38-42; si veda inoltre in questo volume il contributo di Serena Quagliaroli.

<sup>34</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (2<sup>a</sup> ed.), pp. 12-16.

## SUDDIVISIONE DELLE SALE DI SCUOLA



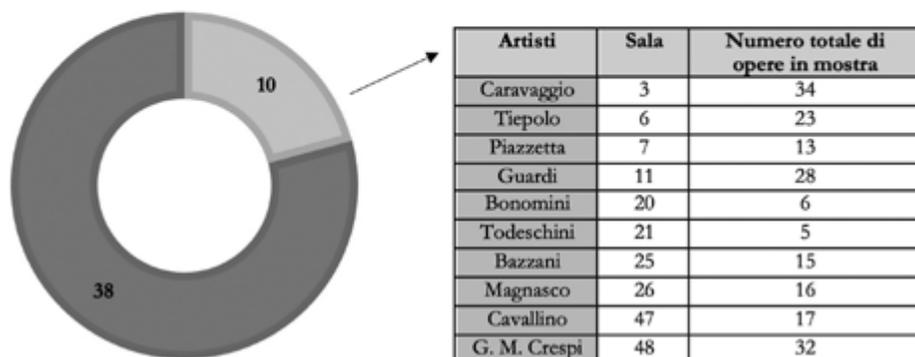
10. Numero di “sale di scuola” per ogni cultura figurativa.

del palazzo e dedicate approssimativamente alle diverse scuole pittoriche regionali, tra cui spicca per quantità di spazi la scuola veneziana (sale 8-10, 12-16, 27, 39-40). In un’ottica funzionale alla ricerca, si è deciso di considerare come appartenenti alla “scuola napoletana” tutte le sale che ospitano pittori attivi nel Regno di Napoli, così da riuscire a restituire il peso delle esperienze pittoriche dell’Italia meridionale selezionate per la mostra. Si sono inoltre aggiunte le formule “scuola caravaggesca” per riunire sia le opere già indicate a catalogo come «Scuola di Caravaggio» sia le personalità artistiche poste in relazione al pittore nelle primissime sale, e “altro” per identificare tutti gli spazi nei quali si trovano a confronto artisti con qualità tra loro molto diverse, come la Sala Verde (Sala 4) nella quale sono esposti i dipinti di Bernardo Strozzi, Johann Liss e Domenico Fetti<sup>35</sup>.

È doveroso precisare che l’identificazione proposta delle diverse scuole regionali e dei rispettivi componenti è stata realizzata principalmente sulla base della critica attuale, più composita e articolata. Se per la maggior parte dei pittori esposti alla mostra non ci sono

<sup>35</sup> Per le opere assegnate alla «Scuola del Caravaggio» si rimanda a *ivi*, nn. 199-207a, pp. 51-52; per un approfondimento sulla Sala 4 si rimanda al contributo di Massimiliano Simone in questo volume.

## SALE MONOGRAFICHE



11. Numero totale e con la composizione delle “sale monografiche”.

state delle oscillazioni rilevanti sul piano attribuzionistico nel corso del Novecento, in alcuni casi particolarmente significativi si è rivelato necessario avviare un lavoro embrionale di ricostruzione della fortuna critica per poter ottenere un risultato complessivo quanto più possibile aderente allo stato degli studi al momento della mostra<sup>36</sup>.

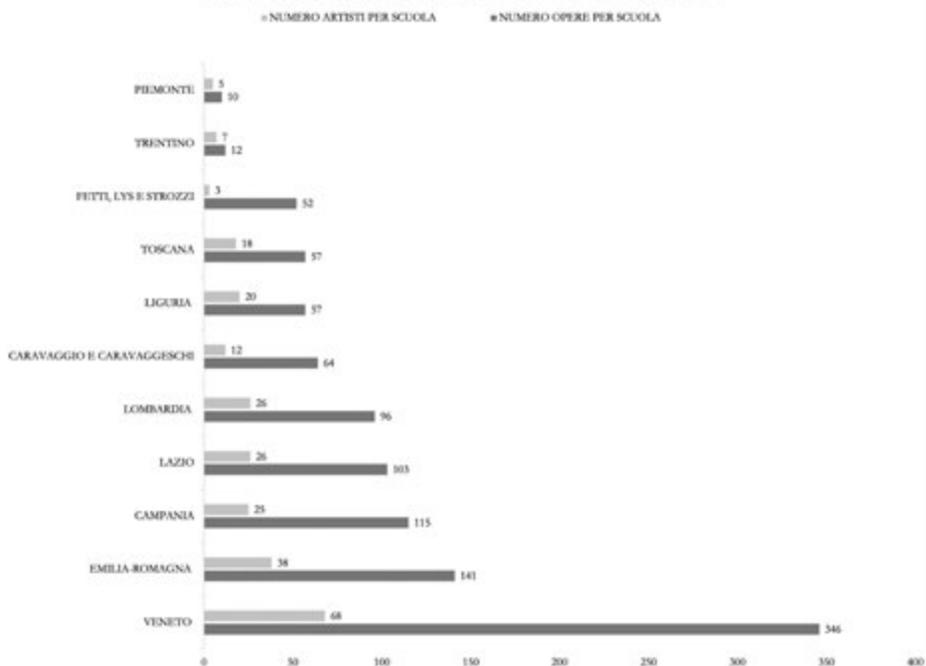
Con l'espressione sale monografiche si intendono gli spazi nei quali sono state allestite unicamente o per la maggior parte opere appartenenti a un singolo artista (fig. 11). Le sale così identificate si trovano prevalentemente al primo piano di Palazzo Pitti ma sono tra loro molto differenti per dimensioni e per quantità di opere esposte al loro interno. Se da un lato, infatti, si considera monografica la Sala delle Nicchie (Sala 3) nella quale si trovano più di venticinque opere di Caravaggio su un totale di oltre trenta, tra cui il ciclo di tele per la chiesa romana di San Luigi dei Francesi, dall'altro lato corrisponde alla medesima definizione la Sala della Prudenza (Sala 20) dove sono allestite solo le sei *Scene macabre* di Paolo Vincenzo Bonomini<sup>37</sup>. Appare quindi evidente come non ci sia necessariamente una correlazione diretta tra l'importanza degli artisti in mostra e l'allestimento in spazi a loro unicamente dedicati, aspetto decisamente influenzato dalle specificità degli ambienti della residenza palatina.

Alla luce delle considerazioni tratte dallo studio sulla disposizione delle opere, si è dimostrato necessario prendere coscienza del peso specifico attribuito dai comitati organizzatori a ciascuno degli artisti selezionati per la narrazione del Barocco italiano. Sulla base della seconda edizione del catalogo della mostra si sono quindi conteggiati i dipinti esposti per ogni pittore, compresi, per rendere il lavoro più leggibile, i casi di attribuzione

<sup>36</sup> In particolare Domenico Fetti, Bernardo Strozzi, Giuseppe Maria Crespi, Giambattista Langetti, Cfr. Marangoni 1921a; *Idem* 1921b; Fiocco 1922; *Idem* 1922-1923; Marangoni 1922-1923a; *Idem* 1922-1923b.

<sup>37</sup> Nugent 1925-1930, I, pp. 29-49, 277-280.

## RAPPRESENTANZA DELLE SCUOLE PITTORICHE



12. Rapporto tra numero assoluto di artisti e relative opere esposte per ogni scuola pittorica.

dubbia. Nell'ultimo grafico (fig. 12) si restituisce il rapporto tra il numero assoluto di artisti presenti in mostra e delle relative opere esposte per ogni scuola pittorica. Si segnala che, in accordo con la scelta attuata per il ragionamento sugli allestimenti, si è mantenuta l'etichetta "Campania" per indicare complessivamente il Regno di Napoli, mentre, sulla base delle valutazioni stilistiche proposte da Nugent, si è divisa la presenza trentina da quella veneta<sup>38</sup>.

Si è inoltre analizzata come autonoma la presenza di Caravaggio, alla quale si è scelto di legare in senso lato una scuola pittorica. Si tratta di un gruppo di artisti provenienti da ambiti diversi e inseriti nel percorso mostra proprio in virtù del loro legame diretto con la lezione caravaggesca, come Orazio e Artemisia Gentileschi, le cui opere sono allestite principalmente nella Galleria delle Statue (Sala 2)<sup>39</sup>.

Allo stesso modo, per aderire alla lettura critica proposta nel catalogo della mostra, si è ritenuto opportuno isolare le esperienze dei pittori Fetti, Liss e Strozzi, presentati con un totale complessivo di cinquantadue opere<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 315-330.

<sup>39</sup> Per meglio approfondire gli aspetti riguardanti le sale caravaggesche, analizzati attraverso una ricerca condotta mediante la documentazione custodita all'Archivio Storico del Comune di Firenze, si rimanda a Marongiu 2023-2024, pp. 28-44.

<sup>40</sup> *Mostra della pittura italiana 1922* (2<sup>a</sup> ed.), pp. 86-88, 119-120, 173-175.

In analogia con quanto visibile nel conteggio delle sale di scuola, appare evidente la sproporzione della scuola veneziana, che primeggia per quantità in numero assoluto sia di opere sia di artisti. Il significativo divario tra le colonne di dipinti e autori dimostra inoltre, in proporzione, la pittura veneziana venga presentata attraverso un maggior numero di personalità dal peso specifico importante. Se infatti per la scuola veneta si espongono, tra certe e attribuite, più di quindici opere per Guardi (28), Longhi (20), Pittoni (20), Tiepolo (23), Sebastiano Ricci (15), per la scuola dell'Emilia-Romagna supera la stessa cifra solamente Giuseppe Maria Crespi (32).

Con la consapevolezza che l'organizzazione degli spazi della mostra trova delle grandi limitazioni nella conformazione degli ambienti degli Appartamenti Reali, lo studio della disposizione delle opere nelle sale e del rapporto tra artisti e dipinti esposti, corroborato dal confronto con le note di Nugent, ha permesso di leggere nell'articolazione del percorso espositivo il protagonismo di due poli artistici: se da un lato si trovano Caravaggio con i caravaggeschi, dall'altro lato è protagonista la scuola veneziana<sup>41</sup>. A questi due poli di volta in volta si rapportano tanto le esperienze di cerniera come Fetti, Liss e Strozzi nella già citata Sala Verde, quanto le culture figurative apparentemente a margine, ovvero l'insieme di opere di scuola bolognese allestite nella Sala del Trono (Sala 6) o ancora le esperienze di Giuseppe Bazzani e Alessandro Magnasco rispettivamente nella Sala della Carità (Sala 25) e nella Sala della Fede (Sala 26)<sup>42</sup>.

### Conclusione

Come lascia intendere il vaglio dei dati relativi ai comitati, alle opere e alla loro esposizione, la rinascita degli studi sul Barocco nel 1922 venne determinata da molteplici approcci critici. L'intricata rete di interessi in gioco alla *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* condizionò le scelte metodologiche, le soluzioni allestitivo e il registro comunicativo di tutta la rassegna, costituendo oggi una ricca fonte di possibili direzioni di ricerca e approfondimento. Se alcuni dei temi sono stati in parte affrontati, non mancano nuovi quesiti che vanno dalla ricostruzione della fortuna critica delle diverse scuole pittoriche in mostra, alla valutazione del peso che la rassegna ha avuto sul mercato collezionistico internazionale, senza tralasciare una lettura più puntuale dei rapporti che legano tra loro organizzatori e le relative posizioni critiche.

---

<sup>41</sup> Ojetti 1922a.

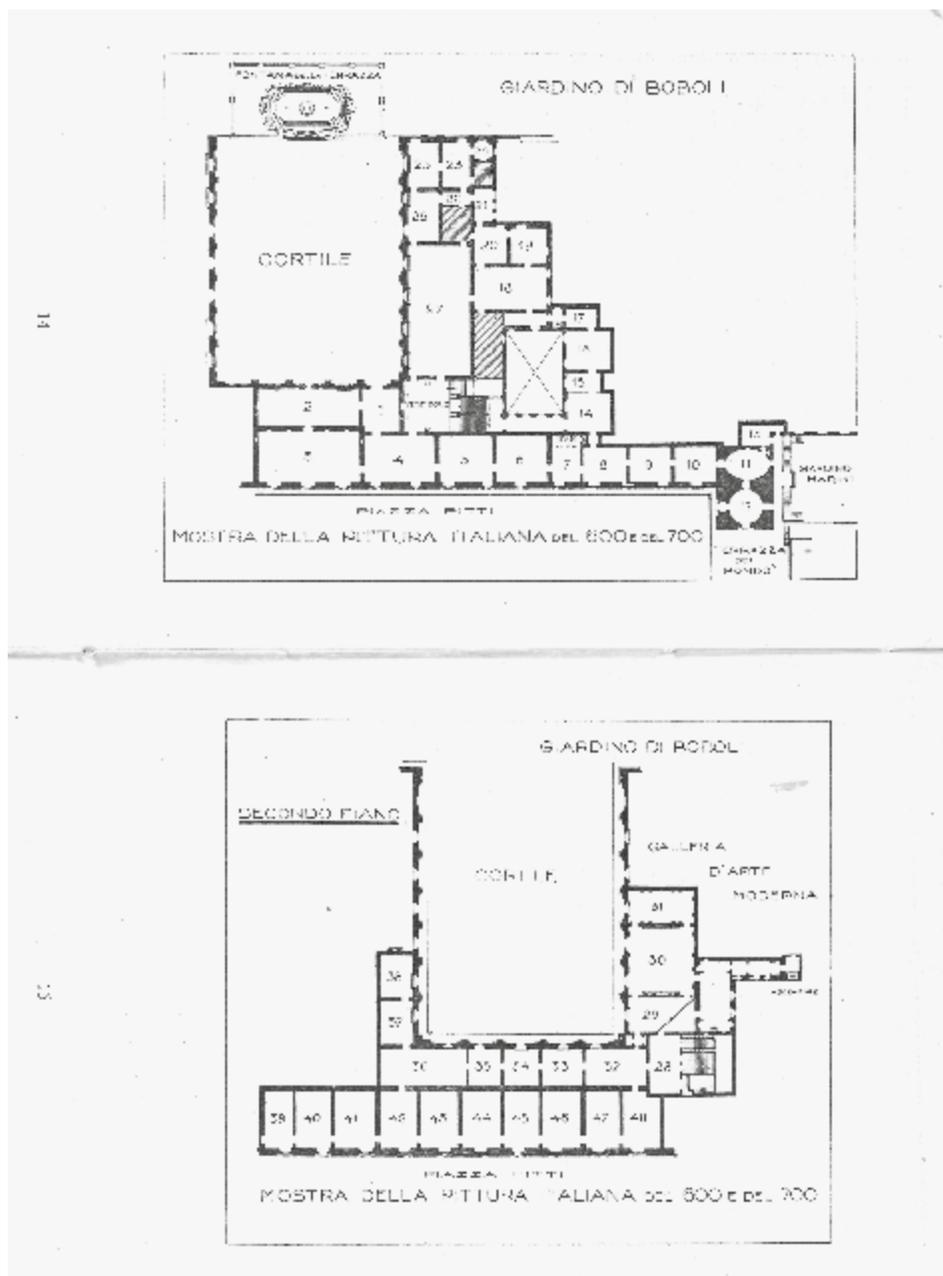
<sup>42</sup> A questo proposito si segnala che la seconda edizione del catalogo presenta un errore di stampa nel *Cenno descrittivo delle sale* che sfalsa a partire dalla Sala 24 la corrispondenza tra la numerazione degli spazi in pianta e la relativa descrizione. Cfr. *Mostra della pittura italiana 1922* (2<sup>a</sup> ed.), p. 15.

# ATLANTE ICONOGRAFICO





1) Frontespizio dell'edizione del 1924 del catalogo della mostra (Ojetti, Dami, Tarchiani 1924).

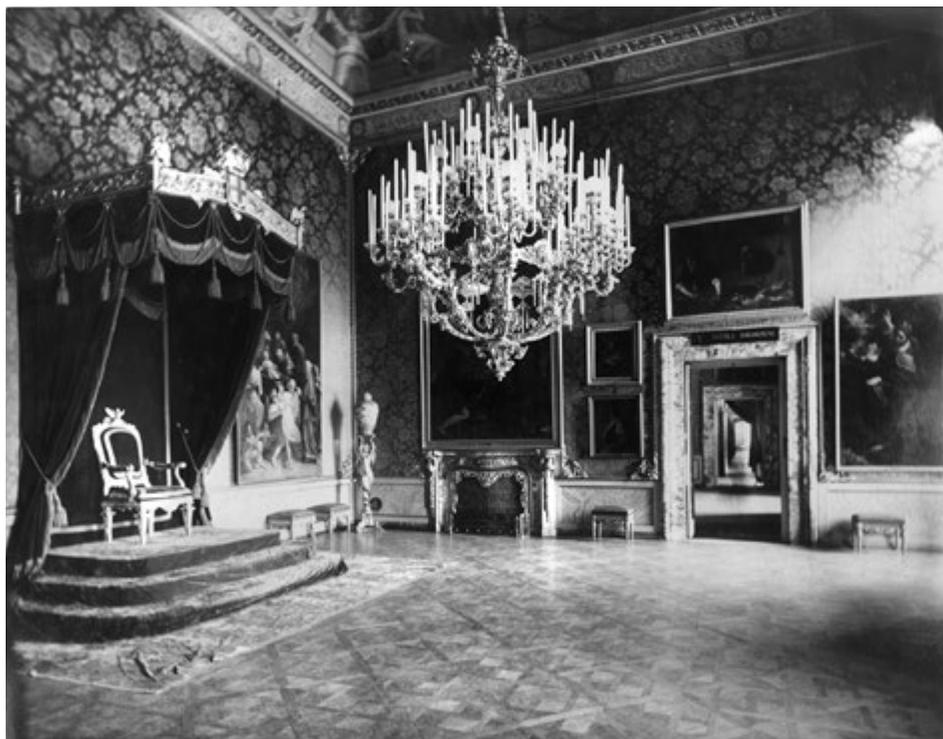


2) Pianta del primo e del secondo piano di Palazzo Pitti con le diverse sale della *Mostra della Pittura italiana del Seicento e del Settecento* (da *Mostra della pittura italiana 1922* [1ª ed.], pp. 13-14).

Le sale dalla 1 alla 27 occupavano il primo piano di Palazzo Pitti, mentre quelle dalla 28 alla 48 si snodavano al secondo piano. Il percorso che il visitatore era invitato a compiere non seguiva un criterio cronologico, potendo ritrovare opere di periodi tra loro molto distanti in stanze attigue, ma, sulla base delle specifiche configurazioni degli ambienti, dell'attribuzione di importanza assegnata a uno specifico pittore, oltre che della maggiore e minore disponibilità di opere, poteva incontrare sale monografiche o sale che raggruppavano una pluralità di artisti.



3) La Sala 3, l'ampia Sala delle Nicchie, era dedicata al grande protagonista della mostra, Caravaggio. Grazie all'uso di pannelli e a cavalletti si moltiplicarono le possibilità espositive arrivando ad accogliere quasi trenta opere tra autografi e dipinti di scuola. Tra quest'ultimi si distingue, in primo piano a destra, la *Buona Ventura* di Modena, mentre opere certe del maestro sono le grandi pale sui pannelli, come la *Madonna dei Palafrenieri* della Galleria Borghese.



4) La sontuosa Sala del Trono, divenuta Sala 5 della mostra, accoglieva opere tra le più rappresentative della scuola bolognese: ai lati del trono erano collocate, da un lato la *Vestizione di san Guglielmo* di Guercino dalla Pinacoteca di Bologna e la *Circoncisione* di Guido Reni dalla chiesa di San Martino a Siena, e dall'altro la *Madonna con il Bambino in gloria con i santi Alò e Petronio* di Giacomo Cavedoni e la *Deposizione* di Alessandro Tiarini, anch'esse prestate dal museo felsineo.



5) La Sala 7, la cappella del primo piano, era stata concepita come uno spazio monografico per Giovanni Battista Piazzetta. Si riconoscono la monumentale *Estasi di san Francesco* dei musei di Vicenza, l'*Indovina* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, l'*Immacolata Concezione* proveniente da Parma, la piccola *Annunciazione* prestata da Achillito Chiesa e la *Madonna e santi* che proprio in mostra fu riattribuita a Francesco Cappella.



6) Nella Sala 12, il Gabinetto Tondo del primo piano, i dipinti, di dimensioni contenute, vennero collocati su appositi cavalletti che sfruttavano la possibilità di esporre su un doppio registro le vedute dei più celebri pittori veneziani, quali Canaletto, Francesco Guardi, Bernardo Bellotto, Giuseppe Zais, Michele Marieschi, senza occultare le pareti riccamente decorate di questo piccolo ambiente in un dialogo di ambientazione tra opere e sede espositiva.



CARAVAGGIO: Particolare della *Vocazione di san Matteo*.  
Roma, San Luigi dei Francesi (ex. Altare).

55

7) Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Vocazione di san Matteo*, Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, particolare (da Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 55).

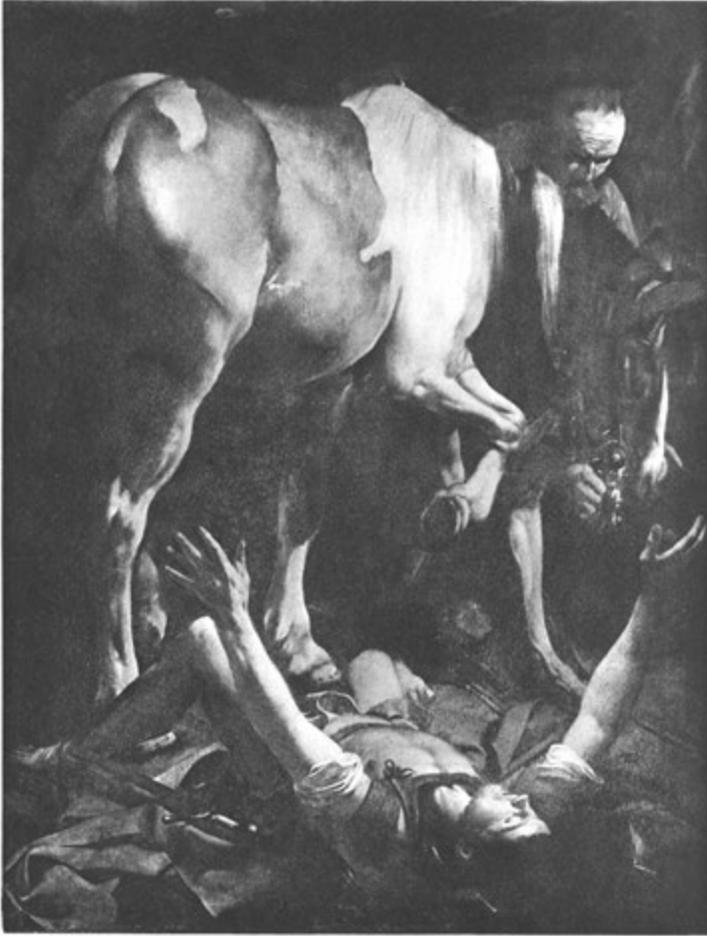
Tra le opere selezionate per documentare il grande protagonista attorno al quale si impernava la narrazione a cui si affidava la mostra, Caravaggio, spiccano la *Vocazione* e il *Martirio di san Matteo* che, come tutti gli autografi del maestro, si trovavano nella Sala 3, la Sala delle Nicchie, invertiti tra loro rispetto alla collocazione abituale nella cappella Contarelli di San Luigi dei Francesi.



CARAVAGGIO: *Particolare del Martirio di san Matteo.*  
Roma, San Luigi dei Francesi (det. Alinari).

8) Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Martirio di san Matteo*, Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, particolare (da Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 57).

Le immagini delle tele della Cappella Contarelli circolarono di frequente nelle recensioni e negli articoli sulle riviste attraverso il riquadramento restituito dalle tavole del catalogo della mostra, che sottolineava e ravvicinava all'obiettivo i profili delle figure, a veicolare un Caravaggio più ancorato al XVI secolo, più che l'impostazione luministica dei dipinti.



CARAVAGGIO: *Conversione di san Paolo*.  
Roma, Santa Maria del Popolo (inv. Alinari).

9) Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Conversione di Saulo*, Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo (da Ogetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 59).

La *Conversione di Saulo* proveniente dalla cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, voluta alla mostra fiorentina insieme al suo *pendant*, il *Martirio di san Pietro*, era esposta nella Sala 3 dedicata a Caravaggio, e posizionata, presumibilmente, vicino alla porta d'accesso.



CARAVAGGIO: *La Morte della Madonna*.  
Parigi, Museo del Louvre.

10) Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La morte della Vergine*, Parigi, Musée du Louvre (da Ogetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 62).

*La morte della Vergine* di Caravaggio si ergeva imponente nella Sala 3 di Palazzo Pitti, ma, sebbene attesissima a Firenze, per qualche tempo si ebbe il dubbio di vederla rimpiazzata dal *Ritratto di Alof de Wignacourt* poiché il Musée du Louvre temeva le condizioni di trasporto di questa poderosa pala.



Scuola del CARAVAGGIO: *Santa Caterina*.  
Roma, Galleria Barberini (su. Alinari).

11) Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Santa Caterina d'Alessandria*, presentato alla mostra del 1922 come Scuola del Caravaggio, già Roma, collezione Barberini, ora Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (da Ogetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 69).

Convocata alla mostra dalla collezione romana del principe Barberini come opera di scuola caravaggesca, la *Santa Caterina d'Alessandria* fu riferita da Matteo Marangoni al maestro ed esposta nella Sala 3. Il dipinto è oggi di proprietà del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid.



CARRACCI ANNIBALE: *Santa Margherita*.  
Roma, Santa Caterina dei Funari (fot. Alinari).

12) Annibale Carracci, *Santa Margherita*, Roma, chiesa di Santa Caterina dei Funari (da Ogetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 75).

La *Santa Margherita* dalla cappella Bombasi della chiesa romana di Santa Caterina dei Funari era una delle tre opere di Annibale Carracci presenti alla mostra, l'unica esposta nella Sala 5, la sontuosa Sala del Trono, insieme ad altre grandi pale bolognesi, e fu intesa come utile documento dell'evoluzione della pittura tra Cinquecento e Seicento.



IGNOTO DEL SEC. XVII: *San Giovanni Boccadoro*.  
Torino, collezione Gualino (lit. Alinari).

13) Mattia Preti (attr.), *San Giovanni Boccadoro*, presentato alla mostra del 1922 come Orazio Gentileschi, poi come Mattia Preti, poi come Ignoto del sec. XVII, già Torino, collezione Riccardo Gualino, ora Cincinnati, Cincinnati Art Museum (da Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 163).

Il dipinto, che oggi si ritiene raffiguri *Il perdono di san Giovanni Crisostomo*, era tra i primi che i visitatori vedevano accedendo alla mostra: collocato nella Sala 1, compariva inizialmente con l'attribuzione a Orazio Gentileschi, poi messa in dubbio a favore di Mattia Preti ma infine più prudentemente registrato come Ignoto del secolo XVII. Allora nella collezione torinese di Riccardo Gualino, si trova oggi, sotto il nome di Mattia Preti, al Cincinnati Art Museum.



CAVALLINO BERNARDO: *San Giorgio*.  
Napoli, proprietà Gualtieri (st. Alinari).

14) Francesco Guarino, *San Giorgio*, presentato alla mostra del 1922 come Bernardo Cavallino, già Napoli, collezione Alberto Gualtieri, ora Gallerie d'Italia (da Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 86).

Bernardo Cavallino, al quale era dedicata una sala monografica, la 47, fu uno degli astri della mostra; intorno alle sue opere già si concentravano gli studi (da Aldo de Rinaldis, a Sergio Ortolani, fino al giovane Roberto Longhi) e gli interessi del collezionismo. Il *San Giorgio*, illustrato da Carlo Gamba nella presentazione della mostra sul «Burlington Magazine», appartiene ora alle collezioni del Banco di Napoli alle Gallerie d'Italia.



STROZZI BERNARDO: *Santa Caterina delle Ruote.*  
Venezia, collezione Brass (ex. Alinari).

15) Bernardo Strozzi, *Santa Caterina delle Ruote*, già Venezia, collezione Italice Brass, ora Hartford, Wadsworth Atheneum (da Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 271).

La *Santa Caterina* prestata da Italice Brass era una delle numerose opere di Bernardo Strozzi ospitate in mostra ed esposte principalmente nella Sala 4. La tela fu trasferita negli Stati Uniti nel 1931 perché acquistata per 16.000 dollari da Chick Everett Austin per conto del Wadsworth Atheneum di Hartford.



LYS GIOVANNI: *La Toelette di Venere*.  
Firenze, R. Galleria degli Uffizi (det. Alinari).

16) Johann Liss, *La Toeletta di Venere*, Firenze, Gallerie degli Uffizi (da Ogetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 190). *La Toeletta di Venere* di Johann Liss era esposta nella Sala Verde, la quarta del percorso espositivo, in compagnia delle opere di Strozzi e Fetti, con l'obiettivo di mostrare al pubblico, sin da subito, l'importanza di questi artisti nello sviluppo della pittura italiana e in particolare il contributo da loro offerto all'arte della Laguna, nutrendola di nuova linfa in ragione delle diverse origini.



FETI DOMENICO: *La Malinconia*.  
Parigi, Museo del Louvre (ca. Alinari).

17) Domenico Fetti, *Malinconia*, Parigi, Musée du Louvre (da Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 127).

La *Malinconia* di Domenico Fetti, proveniente dal Musée du Louvre, veniva presentata al pubblico nella Sala 4, un ambiente pensato dagli organizzatori per esaltare la triade composta dal pittore romano, dal genovese Bernardo Strozzi e dall'oldemburghese Johann Liss. La scelta era funzionale alla narrazione di continuità su cui si fondava la mostra, trovando nei tre artisti delle eccellenti figure di raccordo tra il Seicento e il Settecento.



BAZZANI GIUSEPPE: *L'Annunciazione*.  
Venezia, collezione Brass (det. Alinari)

18) Giuseppe Bazzani, *Annunciazione*, già Venezia, collezione Italcico Brass, ora Firenze, Gallerie degli Uffizi (da Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 19).

*L'Annunciazione* di Giuseppe Bazzani era esposta nella Sala 25, un ambiente interamente consacrato all'artista. Prestata dal pittore e collezionista Italcico Brass, dal 1953 fa parte delle collezioni delle Gallerie degli Uffizi dopo essere stata recuperata da Rodolfo Siviero in Germania, dove era stata condotta per entrare a far parte delle collezioni del progettato Führermuseum.



CRESPI GIUS. MARIA: *San Giovanni Nepomuceno confessa la regina di Boemia.*  
Torino, R. Pinacoteca dot. Anderson.

19) Giuseppe Maria Crespi, *San Giuseppe Nepomuceno confessa la regina di Boemia*, Torino, Regia Pinacoteca (Galleria Sabauda) (da Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 102).

La tela di Giuseppe Maria Crespi, *San Giuseppe Nepomuceno confessa la regina di Boemia*, prestata dall'allora Regia Pinacoteca di Torino, era uno degli oltre trenta dipinti, tra autografi, attribuiti e repliche, dell'artista bolognese presenti in mostra. A lui era interamente dedicata la Sala 48, ultima del percorso di visita, poiché, come scriveva Margherita Nugent, era inteso come un pittore vissuto tra due secoli che accoglieva in sé le tendenze del passato e anticipava quelle del futuro.



MAGNASCO ALESSANDRO: *I Novizi*.  
Venezia, collezione Bass.

20) Alessandro Magnasco, *I novizi*, già Venezia, collezione Italcò Brass ora Milano, proprietà privata (da Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 199).

La Sala 26 di Palazzo Pitti fu adibita a palcoscenico personale di Alessandro Magnasco, la cui pittura veniva allora avvertita addirittura come anticipatrice dell'Impressionismo. Di lì a poco la fama dell'artista sarebbe esplosa, trovando fortuna specialmente su suolo britannico, come dimostra la fondazione della Magnasco Society.



21) Alessandro Magnasco, *Scena di giardino* (*Trattenimento in un giardino d'Albaro*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco), particolare (Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco) (da Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 202). Nel *Trattenimento in un giardino d'Albaro*, proveniente da Palazzo Bianco a Genova ed esposta nella Sala 26, Magnasco raffigura la società dell'epoca con la sua pittura personalissima, caratterizzata da una pennellata frantumata e guizzante e connotata da una gamma cromatica attutita e terrosa, così differente dalle arcadiche rappresentazioni dei pittori a lui contemporanei, ma tanto apprezzata nel primo Novecento.



PIAZZETTA GIOV. BATTISTA: *L'Estasi di san Francesco*.  
Venezia, Pinacoteca Comunale.

22) Giovanni Battista Piazzetta, *L'Estasi di san Francesco*, Vicenza, Pinacoteca Comunale (Musei Civici di Vicenza) (da Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 230).

Nella cappella del primo piano di Palazzo Pitti, divenuta la Sala 7 della mostra, si trovavano tutti i dipinti di Giovanni Battista Piazzetta, ben rappresentato in quanto artista funzionale al discorso impostato da Ojetti e finalizzato a rimarcare la continuità della pittura nazionale dal Rinascimento alla modernità, collocandosi in quella linea ideale che da Caravaggio, passando per la triade Fetti-Strozzi-Liss, arrivava sino a Tiepolo e da lui agli impressionisti.



CAPPELLA FRANCESCO: *Madonna in gloria e Santi*.  
Milano, proprietà Vitali (ex. Alinari).

23) Francesco Cappella, *Madonna in gloria e santi*, inizialmente presentato alla mostra del 1922 come Giovanni Battista Piazzetta, già Milano, collezione Bartolomeo Vitali, ora Boston, Museum of Fine Arts, inv. 45.100 (da Ogetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 49).

Giunta alla mostra con l'attribuzione a Giovanni Battista Piazzetta ed esposta nella Sala 7 a lui dedicata, la *Madonna in gloria e santi* suscitò immediate perplessità, tanto che già nella seconda edizione del catalogo del 1922 veniva assegnata a Francesco Cappella. Dalla collezione milanese di Bartolomeo Vitali passò negli Stati Uniti negli anni Quaranta ed è oggi custodita al Museum of Fine Arts di Boston.



GUARDI FRANCESCO: *Isola nella laguna.*  
Torino, collezione Gualino.

151

24) Francesco Guardi, *Isola nella laguna* (*Veduta prospettica della chiesa di San Giorgio a Venezia*), già Torino, collezione Riccardo Gualino, ora Galleria Sabauda (da Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 151). L'ampio corpus di dipinti di Francesco Guardi presenti alla mostra si estendeva dalla Sala 10 alla 12, insieme a un altrettanto cospicuo nucleo di opere di vedutisti veneti. La *Veduta prospettica della chiesa di San Giorgio a Venezia*, allora di proprietà di Riccardo Gualino, è oggi alla Galleria Sabauda di Torino.



TIEPOLO GIOVAN BATTISTA: *San Massimo e sant'Osvaldo*.  
Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo, raccolta Lochis (in: *Arti Grafiche*).

25) Gianbattista Tiepolo, *San Massimo e sant'Osvaldo*, bozzetto, Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara, raccolta Lochis (da Ogetti, Dami, Tarchiani 1924, p. 284).

Il bozzetto della Carrara di Bergamo con San Massimo e sant'Osvaldo, preparatorio a un dipinto per l'omonima chiesa di Padova, venne collocato nella Sala 6, consacrata a Gianbattista Tiepolo, maestro indiscusso della pittura veneta e tappa cruciale del percorso di maturazione che, a parere degli organizzatori della mostra, si svolgeva senza soluzioni di continuità all'interno della pittura italiana, unica e primigenia fonte delle correnti artistiche contemporanee.

# APPARATI

a cura di Alessandra Cosmi

## BIBLIOGRAFIA

Aldi 1996

M. Aldi, *Note e documenti sulla prima attività dell'Istituto di Storia dell'arte di Torino*, in Toesca, Venturi, Argan. *Storia dell'arte e Torino 1907-1931*, a cura di M. di Macco, in «Ricerche di storia dell'arte», 59, 1996, pp. 43-49.

Amico 2010a

F. Amico, *Firenze 1922: dal Seicento al Contemporaneo*, in *Novecento Sedotto* 2010, pp. 57-68.

Amico 2010b

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, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 37-59.

Anzilotti 1958

R. Anzilotti, *Emerson in Italia*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 11, 1958, 1, pp. 69-80.

Art. Official Catalog 1940

Art. Official Catalog, catalogo della mostra (San Francisco, Palace of Fine Arts, 18 febbraio 1939-29 settembre 1940), The Recorder Printing & Publishing Co., San Francisco 1940.

Astrua 2007

P. Astrua, *Pacchioni, Guglielmo*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 434-445.

Barreca 2007

L. Barreca, *Matteo Marangoni e la divulgazione storico-artistica*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, atti del convegno in onore di Maria Accascina (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. Di Natale, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 2007, pp. 478-480.

Berenson, Longhi 1993

B. Berenson, R. Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli, C. Montagnani, Adelphi, Milano 1993.

Bloch 1927

V. Bloch, *La pittura italiana a Berlino*, in «Vita artistica», 2, 1927, 8-9, pp. 174-180.

Bodkin 1924

T. Bodkin, *Giovanni Benedetto Castiglione (Il Grechetto)*, in «Studies. An Irish Quarterly Review of Letters Philosophy & Science», 13, 1924, 51, pp. 431-442.

Borean 2019

L. Borean, *Bernardo Strozzi a Venezia tra mestiere, collezionismo e mercato nel Sei e Settecento*, in *Bernardo Strozzi (1582-1644). La conquista del colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019-12 gennaio 2020), a cura di A. Orlando, D. Sanguineti, Sagep Editori, Genova 2019, pp. 325-331.

Borgese 1959

L. Borgese, *Nelle sale di Ca' Pesaro. Seri dubbi sul quadro 120 alla Mostra del Seicento a Venezia*, in «Corriere della Sera», 27 giugno 1959, p. 5.

Briganti 1943

G. Briganti, *Cinque pittori del Settecento a Palazzo Massimo (Ghislandi-Crespi-Magnasco-Bazzani-Cerutti)*, in «Emporium», 97, 1943, 581, pp. 191-204.

Brockwell 1922

M.W. Brockwell, *The Exhibition of Seventeenth and Eighteenth-Century Paintings in Florence*, in «The Connoisseur», 63, 1922, pp. 127-135.

Cadogan 1991

J. Cadogan, *Wadsworth Atheneum Paintings. II, Italy and Spain. Fourteenth through Nineteenth Centuries*, [s.ed.], Hartford 1991.

Calanca 2016

D. Calanca, *Bianco e nero. L'Istituto Nazionale Luce e l'immaginario del fascismo (1924-1940)*, Bononia University Press, Bologna 2016.

Calvo 202

B. Calvo, *La fortuna de la pintura barroca comisionada por el VI conde de Monterrey, durante el siglo XX. Dos espacios, dos consideraciones*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2024, consultabile on line: <https://www.fondazione1563.it/wp-content/uploads/2025/02/Fondazione1563-ASECB-CALVO-2024.pdf>.

Caroli 1988

F. Caroli, *Giuseppe Bazzani e la linea d'ombra dell'arte lombarda*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1988.

Cascone 2021

A. Cascone, *Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte*, Padova University Press, Padova 2021.

Casini 2013

T. Casini, *Il ritratto tra riscoperte e patriottismo, in Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche sulle arti nella Nuova Italia (1870-1915)*, atti del I convegno Nazionale della Società di storia della critica d'arte (Bologna, 7-9 novembre 2012), a cura di G.C. Sciolla, in «Annali di critica d'arte», 9, 2013, 2, pp. 567-576.

Casini 2019

T. Casini, *Fiori e ritratti per il giubileo laico del 1911 a Firenze*, in *Ottocento. L'arte dell'Italia tra Hayez e Segantini*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 9 febbraio-16 giugno 2019), a cura di F. Leone, F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 105-111.

Catalogo della XIII<sup>a</sup> Esposizione 1922

*Catalogo della XIII<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Milano 1922.

Catalogo della Mostra del Giardino 1931

*Catalogo della Mostra del Giardino italiano*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1931), Tip. Enrico Ariani, Firenze 1931.

Catalogue des Portraits 1908

*Catalogue des Portraits d'Hommes et de Femmes Célèbres (du 1830 à 1900), exposés par la Société Nationale des Beaux-Arts dans les Palais du Domaine de Bagatelle du 15 mai au 14 Juillet 1908*, Moreau Frères Éditeurs, Paris 1908.

Cattaneo 2023

B. Cattaneo, *Il restauro di un album fotografico dell'antiquario fiorentino Giuseppe Salvadori*, in «OPD Restauro», 34, 2023, pp. 289-295.

Causa 2016

S. Causa, *Caravaggio tre le camicie nere. La pittura napoletana dei tre secoli. Dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, Electa Napoli, Napoli 2016.

Cerasi 2000

L. Cerasi, *Gli Ateniesi d'Italia. Associazioni di cultura a Firenze nel primo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2000.

Chiocca, Cutullè 2024

A. Chiocca, A. Cutullè, *Appunti intorno alle opere di Francesco Solimena delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, in Il Seicento e il Settecento alle Gallerie dell'Accademia. Nuovi studi*, a cura di G. Manieri Elia, M. Nicolaci, Officina Libraria, Roma 2024, pp. 141-155.

Coccolo 2021

F. Coccolo, *Chiedere ai vinti. Ettore Modigliani e le restituzioni artistiche dopo la Prima guerra mondiale*, in *Ettore Modigliani soprintendente. Dal primo Novecento alle leggi razziali*, atti del convegno (Lucca, 18 dicembre 2018), a cura di E. Pellegrini, Skira, Milano 2021, 175-185.

Coletta 2017

E. Coletta, *Heinrich Wölfflin. Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien 1888*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Sagep Editori, Genova 2017, pp. 5-21.

Il concorso del Giardino Italiano 1931

n.d.r., *Il concorso del Giardino Italiano a Firenze*, in «Architettura e arti decorative», 10, 1931, 11, pp. 533-546.

Constable, John 1923

W.G. Constable, C.H.S. John, *The Italian Rococo at Cambridge*, in «The Burlington Magazine», 42, 1923, 238, pp. 46-49, 53.

Costa, Galizzi Kroegel 2020

A. Costa, A. Galizzi Kroegel, *Antesignani e misconosciuti: i progetti allestiti di Guglielmo Pacchioni per Palazzo Ducale a Mantova*, in *Museographie* 2020, pp. 157-174.

Croce [1919] 1991

B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti (1919)*, in *Nuovi saggi di estetica*, a cura di M. Scotti, Bibliopolis, Napoli 1991, IX, pp. 232-258.

Crockett, Sorensen [s.d.]

E. Crockett, L. Sorensen, *Brockwell, Maurice*, in *Dictionary of Art Historians*, [s.d.], consultabile on line: <https://arthistorians.info/brockwellm/>.

Cutullè 2022

A. Cutullè, *Gino Fogolari. Una vita in difesa del patrimonio artistico*, Il Poligrafo, Padova 2022.

Cutullè in c.d.s.

A. Cutullè, *Il ruolo delle fotografie nelle expertise: le proposte di acquisto di Gino Fogolari per le Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in «Studi di Memofonte», in corso di stampa.

Da Fattori a Casorati 2010

*Da Fattori a Casorati. Capolavori della Collezione Ogetti*, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 26 giugno-12 settembre 2010; Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio, 25 settembre-28 novembre 2010), a cura di G. De Lorenzi, Centro Matteucci, Viareggio 2010.

Dal nazionalismo all'esilio 2016

*Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, a cura di F. Varallo, Aragno, Torino 2016.

Dami 1922

L. Dami, *Commenti*, in «Dedalo», 2, 1922, 9, p. 820.

Dami 1924

L. Dami, *Lo svolgimento della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, in U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti*, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma 1924, pp. 15-43.

Dami 1927

L. Dami, *Il giardino italiano*, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Milano 1927.

De Abate, Ojetti 1921

G. De Abate, U. Ojetti, *I Palazzi e le Ville che non sono più del Re*, Fratelli Treves, Milano 1921.

De Blasi in c.d.s.

S. De Blasi, *Luoghi e collezioni dalla Real Casa al Demanio: tutela, manutenzione e restauro*, in *Residenze storiche e patrimonio culturale. Le dismissioni tra pubblica fruizione e forme museali*, atti del convegno (Venaria Reale, 13 novembre 2019), a cura di A. Merlotti, C. Goria, in corso di stampa.

de Chirico 1921

G. de Chirico, *La mania del Seicento*, in «Valori plastici», 3, 1921, 3, pp. 60-62.

De Logu 1935

G. De Logu, *Berlino. Pittura italiana del 600 e del 700 nella collezione Haussmann*, in «Emporium», 82, 1935, 492, pp. 327-332.

De Logu 1958

G. De Logu, *Pittura veneziana. Dal XIV al XVIII secolo*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1958.

De Lorenzi 1992

G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e il "Marzocco"*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 22, 1992, 4, pp. 1073-1109.

De Lorenzi 1994

G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e l'Ottocento*, in «Artista», 6, 1994, pp. 104-127.

De Lorenzi 1999

G. De Lorenzi, *1920: Ojetti, "Dedalo" e l'arte contemporanea*, in «Ricerche di storia dell'arte», 67, 1999, pp. 5-22.

De Lorenzi 2004

G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte*, Le lettere, Firenze 2004.

De Majo 1966

M.T. De Majo, *La fortuna di Ralph Waldo Emerson in Italia (1847-1963)*, in «Studi americani», 12, 1966, pp. 45-87.

De Sandi 2020a

G. De Sandi, *Margherita Nugent "storica dell'arte" del primo Novecento, in Il Museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, Palazzo Ateneo, 28 febbraio-24 aprile 2020), a cura di L. De-rosa, A. Leonardi, Edifir, Firenze 2020, pp. 261-279.

De Sandi 2020b

G. De Sandi, *"Tre mesi di quotidiane visite alle sale di Palazzo Pitti"*. Note e impressioni di Margherita Nugent (1925-1930), in *Museographie* 2020, pp. 347-357.

Di Cola 2023

D. Di Cola, *Gustave Soulier: uno storico dell'arte nel contesto dei controversi rapporti franco-italiani (1908-1931)*, in «Storia dell'Arte», 2, 2023, 160, pp. 165-187.

Dietro le mostre 2006

*Dietro le mostre. 1931, il giardino italiano in mostra*, catalogo della mostra (Firenze, Giardino Bardini, 21 ottobre-21 dicembre 2006), a cura di M. Tamassia, Sillabe, Livorno 2006.

di Macco 1996

M. di Macco, *Lezioni di orientamento: gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionello Venturi nell'Università di Torino. La formazione di Giulio Carlo Argan*, in Toesca, Venturi, Argan. *Storia dell'arte e Torino 1907-1931*, a cura di M. di Macco, in «Ricerche di storia dell'arte», 59, 1996, pp. 17-32.

Dragoni, Paparello 2020

P. Dragoni, C. Paparello, *Guglielmo Pacchioni a Pesaro: l'allestimento come atto critico*, in *Museographie* 2020, pp. 137-156.

Editori a Milano 2013

*Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, a cura di P. Caccia, FrancoAngeli, Milano 2013.

L'Esposizione del Settecento italiano 1929

*L'Esposizione del Settecento italiano*, in «Rivista di Venezia», 8, 1929, pp. 449-456.

Exhibition of Italian Baroque Painting 1940

*Exhibition of Italian Baroque Painting of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, catalogo della mostra (Poughkeepsie, Vassar College Art Gallery, 1940), [s.ed.], Poughkeepsie 1940.

Exhibition of Italian Baroque Painting 1941

*Exhibition of Italian Baroque Painting. 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, catalogo della mostra (San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, 16 maggio-15 giugno 1941), a cura di T.C. Howe Jr., The Recorder Printing and Publishing Company, San Francisco 1941.

Fabiani Giannetto 2011

R. Fabiani Giannetto, *"Grafting the Edelweiss on Cac-*

- tus Plants*": *The 1931 Italian Garden Exhibition and Its Legacy*, in *Clio in the Italian Garden. Twenty-First-Century Studies in Historical Methods and Theoretical Perspectives*, atti del convegno (Washington, D.C., 19-20 ottobre 2007), a cura di M. Beneš, M.G. Lee, Dumbart Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. 2011, pp. 55-77.
- Facchinetti 2005  
S. Facchinetti, Longhi, Roberto, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, pp. 668-676.
- Failla 2017  
M.B. Failla, «Una omogenea e signorile semplicità». *Arti figurative e arti applicate in dialogo per la mostra Gualino del 1928*, in *Arti sontuarie nella collezione Gualino della Galleria Sabauda. Oreficerie e avori dall'Antichità all'età moderna*, a cura di A. Bava, G. Careddu, F. Crivello, L'Artistica Editrice, Savigliano 2017, pp. 27-37.
- Failla 2018  
M.B. Failla, *Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Edifir, Firenze 2018.
- Failla, Gorla 2017  
M.B. Failla, C. Gorla, *La dismissione delle residenze reali e il riordinamento del patrimonio artistico nazionale*, in *Dalle Regge d'Italia. Tesori e simboli della regalità sabauda*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 25 marzo-2 luglio 2017), a cura di S. Ghisotti, A. Merlotti, Sagep Editori, Genova 2017, pp. 73-77.
- Ferretti 1987  
M. Ferretti, *Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo*, in *Il Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, a cura di R. Grandi, Comune di Bologna-Grafis, Bologna 1987, pp. 9-25.
- Fiocco 1922  
G. Fiocco, *Bernardo Strozzi a Venezia*, in «Dedalo», 2, 1922, 9, pp. 646-665.
- Fiocco 1922-1923  
G. Fiocco, *Giambattista Langetti e il naturalismo a Venezia*, in «Dedalo», 3, 1922-1923, 2, pp. 275-288.
- Fiocco 1924-1925  
G. Fiocco, *Francesco Maffei*, in «Dedalo», 5, 1924-1925, 1, pp. 219-249.
- Fiocco 1929  
G. Fiocco, *La pittura veneziana alla mostra del Settecento*, in «Rivista mensile della città di Venezia», 7, 1929, 8-9, pp. 495-580.
- Fiocco 1956  
G. Fiocco, *La mostra della pittura italiana nelle collezioni polacche*, in «Arte Veneta», 10, 1956, pp. 237-239.
- Fiocco 1963  
G. Fiocco, *Carlo Gamba*, in «Arte veneta», 17, 1963, p. 207.
- La fiorentina primaverile* 1922  
*La fiorentina primaverile. Prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte nel Palazzo del Parco di San Gallo a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 8 aprile-31 luglio 1922), a cura di Società delle Belle Arti di Firenze, Casa Editrice d'Arte Valori Plastici, Roma 1922.
- Focillon 1923-1924  
H. Focillon, *Le conception moderne des musées* in *Actes du Congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français*, atti del convegno (Parigi 26 settembre-5 ottobre 1921), Presses Universitaires de France, 4 voll., Paris 1923-1924, I, pp. 85-94.
- Fogolari 1907  
G. Fogolari, *Opere di Sebastiano Ricci e di G. B. Pittoni ricuperate dalle Gallerie di Venezia*, in «Bollettino d'arte», 1, 1907, 7, pp. 3-9.
- Fogolari 1911  
G. Fogolari, *Dipinti veneziani settecenteschi della Galleria del Conte F. Algarotti (Amigoni e Pittoni)*, in «Bollettino d'arte», 5, 1911, 8, pp. 311-317.
- Fogolari 1923  
G. Fogolari, *Dipinti giovanili di G. B. Tiepolo; nuovi acquisti e attribuzioni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in «Bollettino d'arte», 3, 1923, 2, pp. 54-56.
- Fogolari 1932  
G. Fogolari, *Pittura del Settecento italiano*, in *Il Settecento italiano*, 2 voll., Treves-Treccani-Tumminelli Edizioni Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma 1932, I, pp. 1-11.
- Fogolari [1936] 1946  
G. Fogolari, *Francesco Solimena* [1936], in G. Fogolari, *Scritti d'arte*, Ulrico Hoepli, Milano 1946, pp. 291-312.
- Fredericksen, Zeri 1972  
B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Harvard University Press, Cambridge 1972.
- Fry 1922  
R. Fry, *Settecentismo*, in «The Burlington Magazine», 41, 1922, 235, pp. 158-169.
- Gaddis 2000  
E.R. Gaddis, *Magician of the Modern. Chick Austin*

- and the Transformation of the Arts in America, Knopf Doubleday Publishing Group, New York 2000.
- Galassi 2016  
C. Galassi, *La prima serie di "Rivista d'arte" (1904-1917/18): dal "triumvirato" di Iginio Benvenuto Supino, Corrado Ricci e Giovanni Poggi alla direzione unica di Giovanni Poggi*, in «Annali di critica d'arte», 12, 2016, pp. 285-342.
- La Galleria d'arte italiana in Lima 1922  
*La Galleria d'arte italiana in Lima*, prefazione di U. Ojetti, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Milano 1922.
- Galleria Nazionale d'Arte Antica 2008  
*Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini, i dipinti. Catalogo sistematico*, a cura di L. Mochi Onori, R. Vodret, L'Erma di Bretschneider, Roma 2008.
- Gallerie dell'Accademia di Venezia 2009  
*Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo generale*, a cura di G. Nepi Scirè, Electa, Milano 2009.
- Gamba Ghiselli 1922  
C. Gamba Ghiselli, *The Seicento and Settecento Exhibition in Florence*, in «The Burlington Magazine», 41, 1922, 233, pp. 64-65, 68, 71, 74-75.
- Garboli 1995  
C. Garboli, *Prefazione*, in R. Longhi, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Electa, Milano 1995, pp. I-XVIII.
- García-Montón González 2020  
P. García-Montón González, *Un invito alla Spagna. The Prado and its no-loans policy in Interwar Europe*, in *Museographie* 2020, pp. 275-284.
- Gems of Baroque Painting 1942  
*Gems of Baroque Painting*, catalogo della mostra (New York, Schaeffer Galleries, 27 gennaio-28 febbraio 1942), a cura di W. Suida, John E. Weiss & Son, New York 1942.
- Genova nell'età barocca 1992  
*Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola; Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio-26 luglio 1992), a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992.
- Giannantoni 1933  
N. Giannantoni, *Giuseppe Bazzani*, in *Mostra retrospettiva del Bazzani* 1933, s.n.p.
- A Gift to America 1994  
*A Gift to America. Masterpieces of European Painting from the Samuel H. Kress Collection*, a cura di C. Ishikawa, Abrams, New York 1994.
- Ginori Lisci 1979  
L. Ginori Lisci, *Count Carlo Gamba, a Florentine gentleman of former times*, in «Apollo», 110, 1979, pp. 108-113.
- Giovannini Luca 2015  
A. Giovannini Luca, *Alessandro Baudi di Vesme e la scoperta dell'arte in Piemonte. Erudizione, musei e tutela in Italia tra Otto e Novecento*, Ledizioni, Milano 2015.
- Greco 2020  
E. Greco, *La mostra "Fiorentina Primavera" del 1922. Ricostruzione filologica dell'esposizione e del dibattito critico*, University Press, Firenze 2020.
- Green 1976  
M. Green, *Children of the Sun. A Narrative of "Decadence" in England after 1918*, Basic Books, New York 1976.
- Guida Ufficiale Illustrata 1911  
*Guida Ufficiale Illustrata del Padiglione Veneto*, a cura del Comitato regionale veneto per le feste commemorative del 1911 in Roma, Alfieri & Lacroix, Milano 1911.
- G.C. 1913  
G.C., *L'impiego dei fondi ricavati con le Mostre fiorentine del Cinquantenario. Il primo stanziamento per l'esposizione del 1915*, in «Giornale d'Italia», 21 giugno 1913.
- Haskell 2000  
F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven & London 2000.
- Haskell [2000] 2008  
F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e le origini delle esposizioni d'arte* [2000], Skira, Milano 2008.
- Haskell 2001  
F. Haskell, *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di T. Montanari, Scuola Normale Superiore, Pisa 2001.
- Howe 1938  
T.C. Howe Jr., *Introduction*, in *Exhibition of Venetian Painting. From the Fifteenth Century through the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, 25 giugno-24 luglio 1938), The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco 1938, s.n.p.
- Howe 1941  
T.C. Howe Jr., *Foreword*, in *Exhibition of Italian Baroque Painting* 1941, s.n.p.
- Iamurri 2000  
L. Iamurri, *Lazione culturale di Lionello Venturi: insegnamento, gli studi, le polemiche*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M.M. Lamberti, Fondazione CRT, Torino 2000, pp. 81-105.

*Italian Spanish and French Paintings* 2015

*Italian Spanish and French Paintings before 1850 in the San Diego Museum of Art*, a cura di J. Marciari, The San Diego Museum of Art, San Diego 2015.

*Italico Brass* 2023

*Italico Brass. Il pittore di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti di Venezia, Palazzo Loredan, 29 settembre-22 dicembre 2023), a cura di G. Romanelli, P. Vatin, Lineadacqua, Venezia 2023.

*Italienische Malerei* 1927

*Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Berlino, Antiquitätenhaus Wertheim, maggio-giugno 1927), a cura di H. Voss, [s.ed.], Berlino 1927.

*Italienische Malerei* 1935

*Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum, maggio-giugno 1935), a cura di H. Voss, Nassauisches Landesmuseum, Wiesbaden 1935.

Ivanoff 1941

N. Ivanoff, *La Scuola Vecchia dell'Abbazia della Misericordia e i suoi tesori*, in «Emporium», 93, 1941, 554, pp. 71-80.

Ivanoff 1956

N. Ivanoff, *Catalogo della mostra di Francesco Maffei*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, giugno-ottobre 1956), Neri Pozza Editore, Venezia 1956.

Kimball 1926

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

Lamberti 2000

M.M. Lamberti, *Un sodalizio artistico: Venturi, Gualino, Casorati*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M.M. Lamberti, Fondazione CRT, Torino 2000, pp. 15-47.

Leonardi 2005 (2011)

A. Leonardi, *Percezione e memoria del giardino storico genovese. Firenze 1931: la Liguria alla Mostra del Giardino Italiano*, in «Quaderni Franzoniani», 18, 2005 (2011), 2.

Leonardi 2016

A. Leonardi, *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso (1908-1948)*, Edifir, Firenze 2016.

Leonardi 2022a

A. Leonardi, *Firenze 1911-1922. La pittura italiana del Sei e Settecento in mostra*, Edifir, Firenze 2022.

Leonardi 2022b

A. Leonardi, *Per «mero caso» (Roberto Longhi, 1914).*

*Orazio Borgianni in Liguria e la «questione» del Seicento (ma non solo) tra connoisseurship, storiografia artistica, collezionismo e musei effimeri*, in *Orazio Borgianni. Bilanci e nuovi orizzonti*, atti del convegno (Roma, 28 ottobre 2020), a cura di G. Papi, Y. Primarosa, Officina Libraria, Roma 2022, pp. 113-134.

Leonardi, De Sandi 2018

A. Leonardi, G. De Sandi, *Margherita Nugent (1891-1954). Lo sguardo di un'intenditrice d'arte sul Barocco genovese*, in *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, a cura di A. Leonardi, Edifir, Firenze 2018, pp. 163-180.

Levi 2021

D. Levi, *Patrimonio artistico in ostaggio: le trattative italo-jugoslave fra le due guerre*, in *Arte e guerra. Storie dal Risorgimento all'età contemporanea*, a cura di C. Bajamonte, M. Nezzo, Il Poligrafo, Padova 2021, pp. 129-140.

L'Occaso 2011

S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Publi Paolini, Mantova 2011.

L'Occaso 2014

S. L'Occaso, *Leccellenza di Giuseppe Bazzani*, in R. Berzaghi, S. L'Occaso, *Dipinti 1630-1866*, Publi Paolini, Mantova 2014, pp. 11-23.

Lo Giudice 2023

C. Lo Giudice, *Tiepolo restituito. Affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo coinvolti nei due conflitti mondiali*, Sagep Editori, Genova 2023.

Loire 2017

S. Loire, *Peintures italiennes du XVIII<sup>e</sup> siècle du musée du Louvre*, Gallimard, Paris 2017.

Lombardi 2011

E. Lombardi, *L'Archivio di Giovanni Poggi (1880-1961): soprintendenze alle Gallerie fiorentine*, Edizioni Polistampa, Firenze 2011.

Longhi [1910-1926] 1995

R. Longhi, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Electa, Milano 1995.

Longhi 1927a

R. Longhi, *Di Gaspare Traversi*, in «Vita Artistica», 2, 1927, 8-9, pp. 145-167.

Longhi 1927b

R. Longhi, *Ter Brugghen e la parte nostra*, in «Vita Artistica», 2, 1927, 6, pp. 105-116.

Longhi [1927] 2011

R. Longhi, *Di Gaspare Traversi* [1927], in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italia-*

- na scelti e ordinati da Gianfranco Contini [1973], Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2011, pp. 956-994.
- Longhi 1946  
R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Sansoni, Firenze 1946.
- Longhi 1950  
R. Longhi, *Giovanni Serodine*, Sansoni, Firenze 1950.
- Longhi 1951  
R. Longhi, *Antologia della critica caravaggesca*, in «Paragone», 2, 1951, 23, pp. 28-53.
- Longhi [1959] 1961  
R. Longhi, *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca del 1922* [1959], in *Opere complete 1956-2000*, I, *Scritti giovanili, 1912-1922*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1961, I, pp. 492-512.
- Longhi 1966  
R. Longhi, *Hermann Voss e la pittura italiana*, in *Hommage à Voss*, a cura di V. Bloch, E. Gerhard, Impr. Strasbourgeoise, Strasbourg 1966, pp. 17-25.
- Longhi [1969] 1985  
R. Longhi, *Editoriale. Mostre e musei (un avvertimento del 1959)* [1969], in *Opere complete 1956-2000*, XIII, *Critica d'arte e buongoverno, 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 59-74.
- «Maecenas» 1927  
s.a., in «Maecenas», 1, 1927.
- Malni Pascoletti 1991  
M. Malni Pascoletti, «Una delle gallerie private più interessanti del mondo intero». *Note su Italo Brass collezionista d'arte*, in *Italo Brass*, catalogo della mostra (Gorizia, Civico Museo del Castello, 6 luglio 1991-22 settembre 1991), a cura di M. Masau Dan, Electa, Milano 1991, pp. 43-52.
- Mannini 2010  
L. Mannini, *Tra gli "Amici del Seicento". Artisti, critici e collezionisti nella Firenze degli anni Venti*, in *Novecento Sedotto* 2010, pp. 27-41.
- Marangoni 1921a  
M. Marangoni, *Giuseppe Maria Crespi detto Lo Spagnolo*, in «Dedalo», 1, 1921, 3, pp. 575-591.
- Marangoni 1921b  
M. Marangoni, *Giuseppe Maria Crespi detto Lo Spagnolo - II*, in «Dedalo», 1, 1921, 3, pp. 647-668.
- Marangoni 1922-1923a  
M. Marangoni, *Domenico Fetti - I*, in «Dedalo», 3, 1922-1923, 3, pp. 695-710.
- Marangoni 1922-1923b  
M. Marangoni, *Domenico Fetti - II*, in «Dedalo», 3, 1922-1923, 3, pp. 777-792.
- Marangoni 2006  
M. Marangoni, *Carteggi (1909-1958)*, a cura di L. Barrecca, Editrice Mediterranea, Palermo 2006.
- Marciari 2015  
J. Marciari, *The Donors, the Director, the Dealer: Acquiring Old Masters at the San Diego Museum of Art*, in *Italian Spanish and French Paintings* 2015, pp. 13-28.
- Maritano 2017  
C. Maritano, *Le mostre di Vittorio Viale a Torino e in Piemonte (1932-1939)*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, atti del convegno (Ferrara, 22 ottobre 2012), a cura di M. Toffanello, Il Rio arte, Mantova 2017, pp. 69-84.
- Marongiu 2023-2024  
E. Marongiu, *Caravaggio. La costruzione del corpus attraverso le mostre, dal 1922 al 1951*, tesi di laurea magistrale, relatrici M.B. Failla, S. Quagliaroli, Università degli Studi di Torino, 2023-2024.
- Mason 2018  
S. Mason, *La peinture vénitienne du XVIIe siècle: un dialogue entre langues différentes et admiration partagée*, in *Rencontres à Venise. Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle*, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch, 29 giugno-1° ottobre 2018), a cura di L. Borean, S. Mason, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, pp. 17-33.
- Mazzocca 1975  
F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 5, 1975, 2, pp. 837-901.
- McComb 1934  
A.K. McComb, *The Baroque Painters of Italy. An Introductory historical survey*, Harvard University Press, Cambridge 1934.
- Michelini 1955  
P. Michelini, *Domenico Fetti a Venezia*, in «Arte Veneta», 9, 1955, pp. 123-137.
- Midana 1925  
A. Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e nel Settecento. Mobili, decorazioni, arredi barocchi e rococò*, Itala Ars, Torino 1925.
- Milliken 1929  
W. Milliken, *Minerva by Bernardo Strozzi*, in «Bulletin of the Cleveland Museum of art», 16, 1929, 1, p. 63.
- Miraglio 2011  
E. Miraglio, *Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ogetti e l'arte figurativa italiana*, in «Studi di Memofonte», 6, 2011, pp. 63-79.

*Monumenti danneggiati 1919*

*Monumenti danneggiati e Opere d'arte asportate dal nemico. Difesa dei Monumenti e delle Opere d'arte contro i pericoli della guerra. Estratto dalla relazione preliminare della Reale Commissione d'Inchiesta sulle violazioni del diritto delle genti e delle norme di guerra e sul trattamento dei prigionieri di guerra, Relatore: Ugo Ojetti, Tipografia della Camera dei Deputati, Roma 1919.*

*Morandotti 2001*

A. Morandotti, *Italico Brass, pittore, conoscitore e mercante nell'età di Giuseppe Fiocco*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa 1901/1976*, a cura di A. Orlando, Allemandi, Torino 2001, pp. 241-250.

*Morari 2019*

A. Morari, *Giuseppe Bazzani, 1690-1769. Collezioni*, Publi Paolini, Mantova 2019.

*Moschini Marconi 1970*

S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, III, Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1970.

*Mostra del Bazzani 1950*

*Mostra del Bazzani*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 10 giugno-15 ottobre 1950), a cura di N. Ivanoff, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1950.

*Mostra della pittura italiana 1922 (1ª ed.)*

*Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento in Palazzo Pitti MCMXXII*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 20 aprile-6 novembre 1922), a cura di N. Tarchiani, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Roma-Milano-Firenze 1922 (1ª edizione).

*Mostra della pittura italiana 1922 (2ª ed.)*

*Mostra della pittura italiana del Sei e del Settecento in Palazzo Pitti MCMXXII*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 20 aprile-6 novembre 1922), a cura di N. Tarchiani, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Roma-Milano-Firenze 1922 (2ª edizione).

*Mostra del Ritratto italiano 1911*

*Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo-luglio 1911), a cura del Comitato per la Mostra del Ritratto italiano, Spinelli Editore, Firenze 1911.

*La Mostra del Ritratto italiano 1911*

*La Mostra del Ritratto italiano. Firenze, 1911*, fotografie dei Fratelli Alinari, [s. ed.], Firenze 1911.

*La mostra del ritratto 1911*

*La mostra del ritratto inaugurata a Firenze*, in «Il Secolo», 11 marzo 1911.

*La Mostra del Ritratto 1911*

*La Mostra del Ritratto*, riproduzioni fotografiche dello stabilimento Giacomo Brogi, Landi, Firenze 1911.

*Mostra retrospettiva del Bazzani 1933*

*Mostra retrospettiva del Bazzani*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, maggio 1933), a cura di N. Giannantoni, L'Artistica, Mantova 1933.

*Mostre a Firenze 2019*

*Mostre a Firenze 1911-1942. Nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, a cura di C. Giometti, ETS, Pisa 2019.

*Mostre biennali 1919*

*Mostre biennali d'arte antica a Firenze*, Tipografia Giannini, Firenze 1919.

*Moure Cecchini 2021*

L. Moure Cecchini, *Baroquemanía. Italian Visual Culture and the Construction of National Identity 1898-1945*, Manchester University Press, Manchester 2021.

*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 2019*, pp. 41-56.

*Museografia italiana 2003*

*Museografia italiana negli anni Venti: museo di ambientazione*, atti del convegno (Feltre, 8-9 giugno 2001), a cura di F. Lanza, in «Quaderni della Galleria d'arte moderna Carlo Rizzarda», 2, 2003.

*Muséographie 1935*

*Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, atti della conferenza internazionale di studi (Madrid 1934), 2 voll., Office international des musées, Paris 1935.

*Museographie 2020*

*Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La Conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Sagep Editori, Genova 2020.

*Nezzo 2002*

M. Nezzo, *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, in «Bollentino d'informazioni», 11, 2001 (2002), 1.

*Nezzo 2003*

M. Nezzo, *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920*, Terra ferma, Vicenza 2003.

*Nezzo 2007*

M. Nezzo, *La mostra del ritratto e le Biennali d'arte antica in Firenze, in Altreve, non lontano. Scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura G. Tomasella, Il Prato, Padova 2007, pp. 85-90.

Nezzo 2010

M. Nezzo, *Accenti nazionalistici negli scritti d'arte su periodico: 1914-1920. Una campionatura*, in «Tecla», 1, 2010, pp. 87-107.

Nezzo 2012

M. Nezzo, *Un'identità da ridisegnare: esposizioni mancate nella Firenze di Ojetti (1908-1922)*, in «Annali di critica d'arte», 7, 2011 (2012), pp. 411-474.

Nezzo 2016

M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo, Padova 2016.

Nezzo 2017

M. Nezzo, *Ugo Ojetti e la Biennale di Venezia*, in *Presenze toscane alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, atti del convegno (Venezia, 23 ottobre 2015), a cura di F. Fergonzi, Skira, Milano 2017, pp. 53-65.

Nezzo 2022

M. Nezzo, «Vorrei anch'io non riposare»: il legame fra Ugo Ojetti e Nino Barbantini, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 46, 2022, pp. 153-159.

Nezzo 2023

M. Nezzo, «Il fucile non è peso per le mie braccia»: il sodalizio De Marinis-Ojetti nella cultura italiana fra la Grande Guerra e il Ventennio, in «*Multa renascentur*». *Tammaro De Marinis studioso, bibliofilo, antiquario, collezionista*, atti del convegno (Venezia, 14-15 ottobre 2019), a cura di I. Maschietto, Fondazione Giorgio Cini/Marsilio, Venezia 2023, pp. 209-219.

Nicolaci 2020

M. Nicolaci, *Venezia (anti)caravaggesca. Itinerario critico in chiaroscuro (1620-1660)*, in *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento. Roma, Napoli, Venezia 1630-1680*, atti del convegno (Roma, 12-13 giugno 2019), a cura di A. Cosma, Y. Primarosa, Officina Libraria, Roma 2020, pp. 331-355.

Notiziario 1931

Notiziario, in «Architettura e arti decorative», 5-6, 1931, pp. 306-307.

Novecento sedotto 2010

Novecento sedotto. *Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Pietro Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010-1° maggio 2011), a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Edizioni Polistampa, Firenze 2010.

Nugent 1912

M. Nugent, *All'esposizione del ritratto. Note e impressioni*, Seeber, Firenze 1912.

Nugent 1925-1930

M. Nugent, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e del*

*'700. Note e impressioni*, 2 voll., Società Editrice Toscana, San Casciano Val di Pesa 1925-1930.

Ojetti 1892

U. Ojetti, *La Cina e gli stranieri, memoria di Ugo Ojetti*, in «Bollettino della Società geografica italiana», 5, 1892, 2, pp. 167-187.

Ojetti 1898

U. Ojetti, *Nella patria di Emerson*, rubrica «Lettere dall'America», in «Corriere della Sera», 11-12 settembre 1898.

Ojetti 1899

U. Ojetti, *L'America vittoriosa*, Treves, Milano 1899.

Ojetti 1908

U. Ojetti, *Note per un'Esposizione del Ritratto italiano in Firenze nel 1911. Alla Commissione comunale d'arte*, Tipografia Claudiana, Firenze 1908.

Ojetti 1919a

U. Ojetti, *La Mostra di Ettore Tito alla Galleria Pesaro di Milano*, in «L'Illustrazione italiana», 46, 1919, 9, pp. 215-218.

Ojetti 1919b

U. Ojetti, *Mostra individuale di Ettore Tito*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, marzo 1919), Alfieri & Lacroix, Milano 1919.

Ojetti 1919c

U. Ojetti, *I Palazzi e Ville che non sono più del Re*, in «Corriere della sera», 17 settembre 1919.

Ojetti 1922a

U. Ojetti, *La mostra della pittura dal Caravaggio al Tiepolo in Palazzo Pitti*, in «Corriere della Sera», 21 febbraio 1922, p. 3.

Ojetti 1922b

U. Ojetti, *La mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento. Relazione del Presidente della Commissione Esecutiva*, Francolini, Firenze 1922.

Ojetti 1922c

U. Ojetti, *La peinture italienne des XVIIe et XVIIIe siècles à l'exposition de Florence*, in «Gazette des beaux-arts» 5, 1922, 6, pp. 159-172.

Ojetti 1922d

U. Ojetti, *La pittura del '600 e '700 in Palazzo Pitti*, in «Corriere della Sera», 20 aprile 1922.

Ojetti 1923

U. Ojetti, *Ritratti veneziani dell'Ottocento*, in «Corriere della Sera», 16 ottobre 1923, p. 3.

Ojetti 1924

U. Ojetti, *La Mostra della Pittura italiana del Seicento*

- e del Settecento, a Palazzo Pitti, in U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti*, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma 1924, pp. 9-12.
- Ojetti 1928a  
U. Ojetti, *La XVI Biennale a Venezia. La mostra della pittura dell'800*, in «Corriere della Sera», 3 maggio 1928.
- Ojetti 1928b  
U. Ojetti, *Mostra della pittura italiana dell'800*, in *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, aprile-ottobre 1928), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1928, pp. 27-31.
- Ojetti 1929  
U. Ojetti, *L'esposizione del Settecento italiano a Venezia*, in «Corriere della Sera», 20 luglio 1929.
- Ojetti 1942  
U. Ojetti, *Ricordi di un ragazzo romano*, in «Strenna dei romanisti», 20, 1942, pp. 6-12.
- Ojetti 1958  
U. Ojetti, *Ricordi di un Ragazzo Romano. Note di un viaggio fra la morte e la vita*, Rizzoli, Milano 1958.
- Ojetti, Dami, Tarchiani 1924  
U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti*, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma 1924.
- Oldenbourg 1914  
R. Oldenbourg, *Jan Lys*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 35, 1914, pp. 136-167.
- L'opera ritrovata* 1984  
*L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, dal 29 giugno 1984), a cura di B. Paolozzi Strozzi, Cantini Editore d'Arte, Firenze 1984.
- Oppo 1929  
C.E. Oppo, *Divagazioni sulla mostra del '700*, «La Tribuna», 11 agosto 1929.
- Pacchioni 1922  
G. Pacchioni, *Giuseppe Bazzani*, in «Dedalo», 3, 1922, 1, pp. 166-188.
- Pagella 2006  
E. Pagella, *Progetti, usi e restauri tra XIX e XX secolo*, in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medievale a museo della città*, a cura di G. Romano, Editris, Torino 2006, pp. 281-330.
- Pajusco 2014  
V. Pajusco, *Ettore Tito e il nuovo soffitto degli Scalzi, in La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia*, a cura di G. Bettini, M. Frank, Marcianum Press, Venezia 2014, pp. 209-218.
- La Palazzina di Stupinigi* 1927  
*La Palazzina di Stupinigi e il Museo d'Arte e di Arredamento*, Officina Grafica Elzeviriana, Torino 1927.
- La Palazzina di Stupinigi* 1931  
*La Palazzina di Stupinigi. Il Museo di Arte e di Arredamento*, Società Industriale Grafica Fedetto & C., Torino 1931.
- La R. Palazzina Mauriziana di Stupinigi* 1937  
*La R. Palazzina Mauriziana di Stupinigi. Museo di Arte e Arredamento*, [s.ed.], Torino 1937.
- Paolini 1990  
F. Paolini, *De Nicola, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990, pp. 722-723.
- Papini 1923-1924  
R. Papini, *Di Giovanni Serodine, pittore*, in «Dedalo», 4, 1923-1924, 1, pp. 121-128.
- Penent 2001  
J. Penent, *Le Temps du Caravagisme. La peinture de Toulouse et du Languedoc de 1590 à 1650*, Somogy Éditions d'Art, Paris 2001.
- Penent 2022  
J. Penent, *Les peintres du Languedoc au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Collègi d'Occitania, Toulouse 2022.
- Pernice 2023  
V. Pernice, *Barocco e decadenza. Una ricerca dannunziana*, in *Riflessioni su Barocco e Modernità*, atti del seminario di studi (Torino, 17 aprile 2023), a cura di M.B. Failla, S. Quagliaroli, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2023, pp. 47-95.
- Piacentini 1930-1931  
M. Piacentini, *Dove è irragionevole l'architettura razionale*, in «Dedalo», 10, 1931, 2, pp. 527-540.
- Piacentini 1931  
M. Piacentini, *Difesa dell'architettura italiana*, in «Il Giornale d'Italia», 2 maggio 1931.
- Piacentini 1996  
M. Piacentini, *Architettura moderna*, a cura di M. Pisan, Marsilio, Venezia 1996.
- La pittura del Seicento a Venezia* 1959  
*La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della mo-

- stra (Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno-25 ottobre 1959), Edizioni Alfieri, Venezia 1959.
- Poggi 1941-1942  
G. Poggi, *Ricordo di Nello Tarchiani*, in «Le Arti», 4, 1941-1942, 2, p. 137.
- Renzi 2017-2018  
R. Renzi, *Alfredo Lenzi a Firenze: architetture e interventi sul patrimonio esistente*, in *Studium, Città, monumenti e cultura tra XVI e XXI secolo*, progetto e cura scientifica di F. Canali, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 26-27, 2017-2018, pp. 232-241.
- Renzi 2018  
R. Renzi, *La trasformazione di Firenze tra fine Ottocento e la prima metà del Novecento: il ruolo di Alfredo Lenzi*, in *Firenze, la trasformazione del centro antico*, a cura di P. Puma, Edifir, Firenze 2018, pp. 81-87.
- Il riscatto della memoria* 2022  
*Il riscatto della memoria. Le rivendicazioni italiane d'arte e di storia da Ettore Modigliani a Giuseppe Gerola (1919-1923)*, a cura di L. Dal Prà, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, Trento 2022.
- Il ritratto Italiano* 1927  
*Il ritratto Italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI sotto gli auspici del comune di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1911), a cura di C. Caversani et al., Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1927.
- Il Ritratto veneziano dell'Ottocento* 1923  
*Il Ritratto veneziano dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 1923), a cura di N. Barbantini, La poligrafica italiana F. Donaudi, Venezia 1923.
- Il ritratto veneziano dell'Ottocento* 2023  
*Il ritratto veneziano dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 21 ottobre 2023-1° aprile 2024), a cura di E. Barisoni, R. De Feo, Officina Libreria, Roma 2023.
- Riyahi 2024  
Y. Riyahi, *Lionello Venturi: il critico militante tra le pagine dell'Espresso (1955-1961)*, in *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia*, a cura di V. Trione, Johan & Levi Editore, Milano 2024, pp. 185-188.
- Rolfi Ožvald 2013  
S. Rolfi Ožvald, *Biografie stilistiche e divulgazione nei primi trent'anni del Novecento. Appunti sull'editoria di dispense illustrate*, in «Il capitale culturale», 8, 2013, pp. 19-49.
- Rosenberg 1971  
P. Rosenberg, [Recensione a] *Anna Ottani Cavina, Carlo Saraceni*, Vicence, Mario Spagnol, 1968, in «Revue de l'art», 11, 1971, pp. 106-107.
- Rovere 1920  
L. Rovere, *I mobili piemontesi del 700 alla burocrazia romana?*, in «La Stampa», 4 agosto 1920.
- Rovere 1926  
L. Rovere, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi e il suo museo di arte e di arredamento*, in «Torino. Rivista mensile municipale», 6, 1926, 3, pp. 112-120.
- Rust Brown 1997  
L. Rust Brown, *The Emerson Museum. Practical Romanticism and the Pursuit of the Whole*, Harvard University Press, Cambridge 1997.
- s.a. 1920a  
[senza autore], *Per i mobili e per gli arredi di Stupinigi e Moncalieri*, in «Gazzetta del Popolo», 25 agosto 1920, p. 3.
- s.a. 1920b  
[senza autore], *Un colloquio con Arduino Colasanti*, in «Gazzetta del Popolo», 15 agosto 1920.
- Sacchetti 1910  
R. Sacchetti, *La mostra del ritratto italiano a Firenze. Lesito assicurato. Un primo importante elenco di opere*, in «Il Piccolo della Sera», 2 dicembre 1910.
- Salvagnini 2000  
S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva, Bologna 2000.
- Semeghini 1933  
C. Semeghini, *Cronache mantovane. La mostra retrospettiva del Bazzani*, in «Emporium», 78, 1933, 463, pp. 60-65.
- Serati 2024a  
I. Serati, *Sull'avvio della fortuna critica di Bazzani: 1922-1950*, in *Apollo e le muse. Studi in onore di Peter Assmann*, a cura di P. Bertelli, Zel Edizioni, Treviso 2024, pp. 130-139.
- Serati 2024b  
I. Serati, *Wilhelm Suida (1877-1959) e la fortuna del Barocco negli Stati Uniti*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2024, consultabile on line: <https://www.fondazione1563.it/progetti/wilhelm-suida-1877-1959-e-la-fortuna-del-barocco-negli-stati-uniti/>.
- Il Settecento Italiano* 1929  
*Il Settecento Italiano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo delle Biennali, 18 luglio-10 ottobre 1929), a cura di N. Barbantini, Ferrari, Venezia 1929.
- Shapley 1973  
F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools: XVI-XVIII century*, Phaidon Press, London 1973.

Sicoli 2014

S. Sicoli, 1940 - "Istituzione di un Museo della Valtellina": un progetto di Guglielmo Pacchioni, Soprintendente alle Gallerie di Milano, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Campisano Editore, Roma 2014, pp. 145-151.

Simone 2024

M. Simone, *Ca' Pesaro 1959. La mostra sulla pittura del Seicento a Venezia*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2024, consultabile on line: <https://www.fondazione1563.it/progetti/ca-pesaro-1959-la-mostra-sulla-pittura-del-seicento-a-venezial/>.

Siple 1929

E.S. Siple, *Italian Baroque Painting*, in «The Burlington Magazine», 55, 1929, 317, pp. 104-106.

Sitwell 1925

O. Sitwell, *Pictures introduction*, in *Catalogue of an Exhibition of Italian Art of the Seventeenth Century*, catalogo della mostra (Londra, Burlington Fine Arts Club, 1925), Burlington Fine Arts Club, London 1925, pp. 7-15.

Sobrero 1928

M. Sobrero, *Le opere d'arte della Collezione Gualino esposte nelle sale della Regia Pinacoteca di Torino*, in «Illustrazione del popolo», 8, 27 maggio 1928, 22, p. 7.

Stubbe 1922

L. Stubbe, *Barocco et rococo italiens*, in «La Semaine Littéraire», 2, 1922, 9, pp. 593-596.

Suida 1942

W. Suida, *Forward*, in *Gems of Baroque Painting* 1942, s.n.p.

Tarchiani 1922

N. Tarchiani, *La mostra della pittura italiana del '600 e del '700 a Palazzo Pitti*, in «L'Illustrazione Italiana», 49, 1922, 26, pp. 737-762.

Tellini Perina 1970

C. Tellini Perina, *Giuseppe Bazzani*, Edizioni Edam, Firenze 1970.

Tellini Perina 1988

C. Tellini Perina, *Giuseppe Bazzani pittore colto*, in «Paragone. Arte», 39, 1988, 459-463, pp. 63-74.

[Telluccini] 1921

[A. Telluccini], *Nuove insidie al Castello di Stupinigi*, in «Gazzetta del Popolo», 23 febbraio 1921, p. 5.

Telluccini 1921

A. Telluccini, *Pietro Piffetti ebanista e intarsiatore*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 5, 1921, 3-4, pp. 56-71.

Telluccini 1924

A. Telluccini, *Le decorazioni della già Reale Palazzina di Caccia di Stupinigi*, con le fotografie di A. Pedrini, Itala Ars, Torino 1924.

Telluccini s.d. ma 1924

A. Telluccini, *Raccolta di Soffitti dal XVI al XIX secolo*, s.d. ma 1924.

Testori 1980

G. Testori, *Disegni di Roberto Longhi*, Compagnia del Disegno, Milano 1980.

Thovez 1922

E. Thovez, *Il '600 e il '700 a Firenze. Risurrezioni*, in «Gazzetta del Popolo», 19 luglio 1922.

Tiepolo e la prima guerra mondiale 2017

*Tiepolo e la prima guerra mondiale: dagli Scalzi alle Gallerie dell'Accademia*, atti della giornata di studi (Venezia, 2 dicembre 2015), a cura di G.M. Elia, C. Piva, Edifir, Firenze 2017.

Tietze 1924

H. Tietze, *Il Museo Barocco dell'Austria a Vienna*, in «Dedalo», 4, 1924, 9, pp. 571-584.

Tietze 1940

H. Tietze, *Introduction*, in *Four Centuries of Venetian Painting*, catalogo della mostra (Toledo, The Toledo Museum of Art, marzo 1940), Toledo Museum of Art, Toledo 1940, s.n.p.

Tomasella 2007

G. Tomasella, *Venezia 1929: la mostra del Settecento italiano*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Bertoncetto Artigrafiche, Cittadella 2007, pp. 220-228.

Tovaglieri 2023

T. Tovaglieri, *I Contini Bonacossi e l'arte barocca*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2023, consultabile on line: <https://www.fondazione1563.it/progetti/i-contini-bonacossi-e-larte-barocca/>.

Venturi 1914

L. Venturi, *Una risorta casa del rinascimento italiano (il Museo André a Parigi)*, in «L'Arte», 17, 1914, pp. 58-75.

Venturi 1926

L. Venturi, *La collezione Gualino*, vol. I, Bestetti & Tumminelli, Torino-Roma 1926.

Venturi 1931

L. Venturi, *Pitture italiane in America*, 2 voll., U. Hoepli, Milano 1931.

Venturi 1959

L. Venturi, *Seicento Veneto. I sacerdoti del Barocco*, in «L'Espresso», 16 agosto 1959.

Voss 1918

H. Voss, *Jacopo Amigoni und die Anfänge der Malerei des Rokoko in Venedig*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 39, 1918, pp. 145-170.

Voss 1924

H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Im Propyläen-Verlag, Berlino 1924.

Voss 1931-1932

H. Voss, *Spätitalienische Gemälde in der Sammlung Dr. Fritz Haussmann in Berlin*, in «Zeitschrift für bildend Kunst», 65, 1931-1932, pp. 161-168.

Wittkower 1958

R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex [u.a.] 1958.

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*, catalogo della mostra (Seattle, Philbrook Museum of Art e alter sedi, 11 settembre-6 novembre 1994), a cura di R.P. Townsend, Philbrook Museum of Arte-University of Washington Press, Seattle 1994, pp. 21-108.

Zafran 2017

E.M. Zafran, *The Atheneum to the Fore Hartford and the Italian Baroque*, in *Buying Baroque. Italian Seventeenth-Century Paintings Come to America*, a cura di E.P. Bowron, Penn State University Press, Pennsylvania 2017, pp. 74-100.

Zamperini 2011

A. Zamperini, *Il Veneto in mostra: la pittura antica all'Esposizione Internazionale del 1911*, in *1911. Le Arti in Friuli e Veneto*, a cura di C. Beltrami, Zed Edizioni, Treviso 2011, pp. 19-25.

Zampetti 1959

P. Zampetti, *Introduzione*, in *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno-25 ottobre 1959), Edizioni Alfieri, Venezia 1959, pp. XIX-XXX.

Zaninelli 2010

F. Zaninelli, *Aspetti del collezionismo e del mercato dell'arte del Seicento italiano all'inizio del Novecento*, in *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Pietro Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010-1° maggio 2011), a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Edizioni Polistampa, Firenze 2010, pp. 81-89.

Zaninelli 2018

F. Zaninelli, *Alessandro Contini Bonacossi antiquario (1878-1955). The Art Market and Cultural Philanthropy in the Formation of American Museums*, Tesi di Dottorato, University of Edinburgh, 2018.

Zaninelli 2020

F. Zaninelli, *The Interesting Case of Alessandro Contini Bonacossi (1878-1955) and Wilhelm von Bode (1845-1929)*, in *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*, a cura di L. Catterson, Brill, Leiden-Boston 2020, pp. 249-305.

## INDICE DEI NOMI

- Abram, Sara, 6  
Accorsi, Pietro, 91, 99  
Acton, Harold, 113  
Albani, Francesco, 92, 109  
Algardi, Alessandro, 32  
Algarotti, Francesco, 57  
Alinari (ditta), 39, 40  
Allegri, Antonio *vedi* Correggio  
Allori, Cristofano, 47  
Aloisi, Aristide, 45  
Amerighi, Amerigo, 44, 45  
Amigoni, Jacopo, 56, 57, 62, 63, 113  
Amorosi, Antonio, 47  
Anderson (ditta), 39  
Andreotti, Libero, 44, 123  
Augusto III di Polonia, re di Sassonia, 57  
Austin, Arthur (Chick) Everett Jr., 116, 119, 151
- Bacci, Baccio Maria, 44, 45, 123  
Bacci, Raffaello, 38  
Baglioni, 63  
Ballaira, Elisabetta, 6  
Barbantini, Nino, 17, 18  
Barberini, principe, 47, 147  
Barbieri, Giovanni Francesco *vedi* Guercino  
Bardini, Stefano, 69  
Bariola, Giulio, 44  
Barocci, Federico, 22  
Barucco, Lorenzo, 35, 90, 115, 127, 129  
Baschenis, Evaristo, 48, 49  
Bassano, Jacopo, 59  
Bassetti, Marcantonio, 86  
Batoni, Pompeo, 49  
Baudi di Vesme, Alessandro, 91-93  
Baynes, Gualtiero, 45  
Bazzani, Giuseppe, 51, 63, 67-75, 77, 107, 109, 134, 154  
Beaumont, Francesco Claudio, 91  
Beccaria, Paolo, 6  
Belimbau, Adolfo, 44  
Bellotto, Bernardo, 91, 142  
Benefal, Marco, 49  
Berenson, Bernard, 23, 36, 114  
Bernini, Gian Lorenzo, 32  
Berrettini, Pietro *vedi* Pietro da Cortona  
Bertea, Cesare, 91, 93  
Besozzi, Giuseppe, 91  
Bestetti, Emilio, 38-41, 46, 51  
Bettera, Bartolomeo, 48, 49  
Bianchi, Mosè, 17
- Bistolfi, Leonardo, 91  
Bloch, Vitale, 77  
Bocasso, Francesca, 6  
Bode, Wilhelm von, 125  
Bodkin, Thomas, 108  
Boggio, Edoardo, 92  
Bolgíe, Francesco, 98, 102  
Bonaparte, Napoleone, 98  
Bonaparte, Paolina, 98  
Bonazza, Antonio, 32  
Bonito, Giuseppe, 43, 63, 65  
Bonomini, Paolo Vincenzo, 131  
Bononi, Carlo, 43  
Bonzanigo, Giuseppe Maria, 98, 100, 102  
Borean, Linda, 82  
Borenius, Tancredi, 108, 113, 125  
Borgese, Leonardo, 83  
Borghese, Camillo, 98  
Borghese, Paolina *vedi* Bonaparte, Paolina  
Borgianni, Orazio, 45, 48, 106  
Boselli, Felice, 91  
Boselli, Paolo, 97  
Boucher, François, 109  
Brass, Italo, 43, 61, 62, 65, 68, 115, 119, 125, 128, 151, 154  
Briganti, Aldo, 68, 125  
Briganti, Giuliano, 69  
Brockwell, Maurice Walter, 35, 110  
Brunicardi, Caterina, 91  
Bruno, Giovanni, 9  
Buzzi, Tomaso, 18
- Caccia, Guglielmo *vedi* Moncalvo  
Cairo, Francesco, 91  
Caletti, Giuseppe, 47  
Caliari, Paolo *vedi* Veronese  
Callot, Jacques, 109  
Calvo, Beatriz, 108  
Campetti, Placido, 124, 125  
Canal, Giovanni Antonio *vedi* Canaletto  
Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 61, 117, 142  
Canova, Antonio, 16  
Cantalamessa, Giulio, 53, 56, 63, 125  
Cappella, Francesco, 47, 141, 159  
Capponi, Piero, conte, 44  
Caracciolo, Battistello, 106  
Caracciolo, Giovanni Battista, 75  
Caravaggio (Michelangelo Merisi), 16, 23, 37, 43, 45, 49, 59, 65, 81-83, 86, 91, 107, 108, 111-114, 117, 119, 123, 127, 132-134, 139, 143-147, 158

- Caroli, Flavio, 68  
 Carpi, Aldo, 44, 123  
 Carpioni, Giulio, 47, 63  
 Carr Howe, Thomas Jr., 76, 81, 82  
 Carrà, Carlo, 109  
 Carracci (famiglia), 30, 107, 113  
 Carracci, Annibale, 148  
 Carriera, Rosalba, 61, 63, 65  
 Castiglione, Giovanni Benedetto *vedi* Grechetto  
 Cavallino, Bernardo, 106, 107, 109, 150  
 Cavedoni (o Cavedone), Giacomo, 140  
 Ceconi, Angelo, 48, 123, 129  
 Cerpi, Ezio, 19  
 Cézanne, Paul, 113  
 Chevalley, Giovanni, 18, 19, 91, 93, 94  
 Chiantore, Gustavo, 92  
 Chierici, Gino, 124, 125  
 Chiesa, Achillito, 127, 141  
 Cignaroli, Giambettino, 54  
 Cignaroli, Vittorio Amedeo, 91  
 Ciocchetti, Simone, 90, 115  
 Cipper, Giacomo Francesco *vedi* Todeschini  
 Cipriani, Nicolò, 39  
 Codussi, Mauro, 59  
 Colasanti, Arduino, 94  
 Compans de Brichanteau, Lodovico, 91  
 Compostella, Maria, 56  
 Contini Bonacossi, Alessandro, 70-73  
 Correggio (Antonio Allegri), 31, 113  
 Costetti, Giovanni, 115  
 Crespi, Giuseppe Maria, 47, 107, 113, 132, 134, 155  
 Cresti (o Crespi), Domenico *vedi* Passignano  
 Cristoforo, padre, 23  
 Crivelli, Giovanni, 91  
 Croce, Benedetto, 28  
 Crosa, Giuseppe, 18, 19  
 Cumino, Silvia, 90, 115  
 Cussetti, Carlo, 91  
 Cutullè, Alice, 125
- Dami, Luigi, 18, 21, 26, 29, 31, 36, 38, 45, 83, 92, 106-108, 114, 123  
 Damiano, Carlo, 92  
 D'Ancona, Paolo, 125  
 Dardanello, Giuseppe, 4-6  
 d'Asburgo (o d'Austria), Maria Teresa, 96  
 De Champo, Johannes *vedi* Giovanni del Campo  
 de Chirico, Giorgio, 105  
 De Ferrari, Gregorio, 32  
 Del Borro, Alessandro, 15  
 Della Valmarana, Giandomenico, 61  
 Delle Piane, Giovanni Maria *vedi* Mulinaretto  
 De Logu, Giuseppe, 77, 84-86  
 De Lorenzi, Giovanna, 11  
 De Nicola, Giacomo, 61, 123  
 de Nolhac, Pierre, 125  
 de Rinaldis, Aldo, 41, 53, 65, 107, 150  
 De Sandi, Giuseppe, 81  
 De Suarez, 44  
 Diano, Giacinto, 17
- di Macco, Michela, 3, 4, 6  
 Di Montegnacco, Antonio, conte, 58  
 Diziani, Gaspare, 63, 64  
 Dolci, Carlo, 107  
 Donà delle Rose, 86  
 Dorna, Carlo, 92  
 Dufrenne, 92
- El Greco (Domínikos Theotokópoulos), 109, 114  
 Emerson, Ralph Waldo, 12  
 Enria, Eleonora, 90, 115
- Fabris, Placido, 59  
 Failla, Maria Beatrice, 4, 5, 9, 21, 89  
 Faletti, Vittorio, 91  
 Fanciulli, Giuseppe, 39  
 Ferri, Armando, 107, 108, 110  
 Fetti, Domenico, 47, 48, 56, 57, 59, 63, 75, 81-84, 86, 106, 107, 113, 117, 119, 131-134, 152, 153, 158  
 Fierens, Paul, 109  
 Fiocco, Giuseppe, 41, 53, 61, 62, 65, 73, 81, 83, 86, 107, 111, 125, 127  
 Fochessati, Jole, 72-74  
 Focillon, Henry, 90, 107  
 Fogolari, Gino, 53-61, 63, 65, 81, 125  
 Forabosco, Girolamo, 75  
 Fra Galgario (Vittore Ghislandi), 46, 59  
 Fragonard, Jean-Honoré, 109  
 Franceschini, Baldassarre *vedi* Volterrano  
 François, Guy, 86  
 Frangi, Francesco, 23  
 Frangipane, Alfonso, 41, 42, 125  
 Fry, Roger, 110-113  
 Fumiani, Giovanni Antonio, 63
- Gallari, 91  
 Galli, Carlo, 125  
 Galli, Giovanni Antonio *vedi* Spadarino  
 Gamba Ghiselli, Carlo, 38, 44, 92, 108, 123, 130, 150  
 Garboli, Cesare, 24  
 Gatti-Casazza, 71  
 Gaulli, Giovan Battista, 32  
 Gentile, Giovanni, 109  
 Gentileschi, Artemisia, 106, 133  
 Gentileschi, Orazio, 50, 86, 91, 92, 106, 108, 133, 149  
 Gherardo delle Notti (Gerrit o Gerard van Honthorst), 50, 109  
 Ghio, Francesca, 35, 90, 115, 127, 129  
 Ghislandi, Vittore *vedi* Fra Galgario  
 Giacchetti, Cipriano, 39  
 Giannantoni, Nino, 71  
 Giaquinto, Corrado, 43, 65, 108  
 Glioli, Edoardo, 49  
 Giometti, Cristiano, 21  
 Giordano, Luca, 54, 63, 108  
 Giorgione, 16  
 Giovanelli, 65  
 Giovanni II del Liechtenstein, principe, 61  
 Giovanni da San Giovanni (Giovanni Mannozi), 47, 49

Giovanni del Campo (Johannes De Champo), 47  
 Goldoni, Carlo, 61  
 Goya, Francisco, 109  
 Graffione, Ornella, 6  
 Gramatica, Antiveduto, 91  
 Grandi, 56, 57  
 Grassi, Nicola, 63  
 Grechetto (Giovanni Benedetto Castiglione), 107, 108  
 Grosso, Giacomo, 91  
 Grosso, Orlando, 41, 107, 125, 127  
 Gualino, Riccardo, 41, 91, 92, 101, 149, 160  
 Gualtieri, 109  
 Guarana, Jacopo, 64, 65  
 Guardi, Francesco, 17, 43, 61, 62, 91, 117, 119, 127, 134, 142, 160  
 Guardi, Giovanni Antonio (o Gianantonio), 43  
 Guarino (o Guarini), Francesco, 109, 114, 150  
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), 65, 92, 113, 140  
 Guernaccini, Fabiana, 9  
  
 Haberditz, Franz, 96  
 Haskell, Francis, 21, 35, 82  
 Haussmann, Fritz, 77  
 Heimann, Jacob, 73-77, 87  
 Hermanin, Federico, 107  
 Hildebrand, Adolf von, 30  
 Hitler, Adolf, 23  
 Honthorst, Gerrit (o Gerard) van *vedi* Gherardo delle Notti  
  
 Ivanoff, Nicola, 62, 73, 87  
  
 Jacquier, Giuseppe, 39  
 Jacquier, Vittorio, 39  
 Jandolo, Ugo, 46  
 Jesurum, Aldo, 60  
 Juarra, Filippo, 94  
  
 Kress, Rush Harrison, 72, 77  
 Kress, Samuel Henry, 72, 73, 77  
  
 Lanfranco, Giovanni, 40, 45, 49  
 Lang, Ernst, 77  
 Langetti, Giovan Battista (o Giambattista), 32, 63, 132  
 Lanza, Domenico, 97  
 Lazzarini, Gregorio, 62  
 Lazzeri, Ugenio, 44  
 Lea, 119  
 Le Brun, Charles, 109  
 Le Nain, 91  
 Lensi, Alfredo, 44, 45, 123  
 Leonardi, Andrea, 51, 81, 105  
 Le Sueur, Eustache, 113  
 Lipparini, Lodovico, 59  
 Liss, Johann, 65, 75, 81-84, 86, 107, 113, 117, 131, 133, 134, 152, 153, 158  
 Lloyd, Llevelyn, 44, 123  
  
 Longhi, Alessandro, 61, 63  
 Longhi, Pietro, 61, 134  
 Longhi, Roberto, 21-23, 26-33, 36, 40, 43, 49, 51, 53, 65, 67, 68, 73, 79, 86, 105, 112, 125, 127, 150  
 Lorenzetti, Giulio, 61  
 Lorrain, Claude, 109  
 Lotto, Lorenzo, 16  
 Lucarini, Fabrizio, 45  
 Lusini, Enrico, 18, 19, 44  
  
 Maffei, Francesco, 63, 75, 76, 79, 82, 86, 87  
 Maggiotto, Domenico, 63  
 Magliozzo, Carlotta, 90, 115  
 Magnasco, Alessandro, 107, 113, 134, 156  
 Mainoni, 93  
 Malaguzzi Valeri, Francesco, 14, 90, 125  
 Mannozi, Giovanni *vedi* Giovanni da San Giovanni  
 Maraini, Antonio, 44, 45  
 Marangoni, Matteo, 44, 45, 65, 107, 109, 123, 127, 147  
 Mariani, Camillo, 31  
 Marieschi, Michele, 17, 56, 63, 91, 142  
 Marongiu, Enrica, 35, 38, 90, 108, 115, 125  
 Masaccio (Tommaso di ser Giovanni di Mone di Andreuccio), 16  
 Mason, Stefania, 82, 84  
 Matteotti, Giacomo, 28  
 Maucri, Enrico, 125  
 Mazzocca, Ferdinando, 82  
 Mazzoni Zarini, Emilio, 44, 45, 123  
 McComb, Arthur, 116, 119  
 Melani, Alfredo, 115  
 Merisi, Michelangelo *vedi* Caravaggio  
 Meroni, Ambrogio, 86  
 Michel, André, 106  
 Michelini, Paola, 84  
 Midana, Arturo, 99  
 Miller, Romanta Tillotson Jr., 77  
 Mochi, Francesco, 31  
 Modigliani, Ettore, 41, 125  
 Mola, Pier Francesco, 62  
 Molmenti, Pompeo Marino, 58, 61  
 Moncalvo (Guglielmo Caccia), 91  
 Montagnani, Cristina, 23  
 Monti, 48  
 Morandotti, Alessandro, 63  
 Morari, Augusto, 67  
 Morelli, Domenico, 17  
 Morpurgo, Enrico, 125  
 Moschini, Vittorio, 65  
 Mulinaretto (Giovanni Maria Delle Piane), 59  
 Muller, Alfredo, 44  
 Muzio, Giovanni, 19  
  
 Nathan, Ernesto, 14  
 Nezzo, Marta, 21, 116  
 Nicolaci, Michele, 82  
 Nodari Pesenti, Vindizio, 67  
 Nugent, Margherita, 21, 36, 37, 45, 46, 68, 81-83, 86, 121, 130, 133, 134, 155

- Ojetti (famiglia), 11  
 Ojetti, Raffaello (o Raffaele), 11, 125  
 Ojetti, Ugo, 11-19, 21, 26-29, 32, 36-43, 57-59, 61, 65, 67, 69, 81, 83, 90, 92, 96, 105, 107-109, 111, 113-115, 117, 119, 121-123, 127, 158  
 Oldenbourg, Rudolf, 84, 107  
 Olivero, Pietro Domenico, 91  
 Ongaro, Max, 59  
 Oppo, Cipriano Efisio, 18  
 Ortolani, Sergio, 119, 150  
 Ottino, Pasquale, 86
- Pacchioni, Guglielmo, 68, 69, 71, 101, 125  
 Padovanino (Alessandro Varotari), 54, 83  
 Palladio, Andrea, 31  
 Palluccini, Rodolfo, 79, 82  
 Panero, Federica, 6  
 Paolini, Pietro, 45, 46, 49  
 Papini, Roberto, 40, 41  
 Parenti, Marino, 44  
 Passignano (Domenico Cresti o Crespi), 108, 109  
 Payer, 44  
 Pedrini, Augusto, 96  
 Pellegrini, Domenico, 59  
 Pesvner, Nikolaus, 65  
 Piacentini, Marcello, 19  
 Piazzetta, Giovanni Battista, 47, 58, 61, 64, 65, 69, 83, 117, 127, 141, 158, 159  
 Piccinato, Luigi, 18, 19  
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini), 31  
 Piffetti, Pietro, 94, 99  
 Piola, Domenico, 32  
 Pittoni, Giovanni Battista, 53, 55-58, 63, 113, 134  
 Planiscig, Leo, 61, 125  
 Podio (famiglia), 68  
 Podio, Decio, 68  
 Podio, Enrico, 68  
 Podio, Luigi, 68  
 Podio, Publio, 38, 42, 50, 68, 70, 109, 127  
 Poggi, Giovanni, 38, 44, 123, 130  
 Pogliaghi, Ludovico, 125  
 Posse, Hans von, 125  
 Poussin, Nicolas, 109  
 Pozzo, Andrea, 63  
 Preti, Mattia, 41, 149  
 Procaccini, Giulio Cesare, 107  
 Putnam, Amy, 74, 75  
 Putnam, Anne, 74, 75
- Quagliaroli, Serena, 5, 9, 21, 90, 110, 123, 125, 127, 130
- Raffaello (Raffaello Sanzio), 16, 37  
 Rapous, Michele Antonio, 91  
 Ravà, Aldo, 56, 61, 62  
 Ravà, Beppe, 60  
 Recchi, Mario, 107, 108  
 Régnier, Nicolas, 59  
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn), 16, 65  
 Reni, Guido, 48, 91, 107, 113, 140
- Revelli, Bethel Abiel, conte, 92  
 Reynolds, Joshua, 109  
 Ribera, Jusepe de, 108, 109  
 Ricci, Marco, 17, 61  
 Ricci, Sebastiano, 45, 53-56, 62-64, 134  
 Ricciotti Bratti, Daniele, 61  
 Rijn, Rembrandt Harmenszoon van *vedi* Rembrandt  
 Robert, Hubert, 109  
 Robusti, Jacopo *vedi* Tintoretto  
 Romano, Salvatore, 69  
 Rosa, Salvator, 31, 45  
 Rovere, Lorenzo, 41, 90, 91, 93, 95, 99  
 Rubens, Peter Paul, 82, 109, 113  
 Rubino, Edoardo, 91  
 Rusconi, 44
- Sacchi, Andrea, 15, 32  
 Salmi, Mario, 41  
 Salvadori, Antonio, 56, 57, 60, 68-70  
 Salvadori, Giuseppe, 69  
 Salvadori, Salvatore, 69  
 Salvi, Giovanni Battista *vedi* Sassoferrato  
 Sandrart, Joachim von, 86  
 Sanmichele, Michele, 59  
 Sanminiatielli, Bino (Fabio), conte, 44  
 Sanzio, Raffaello *vedi* Raffaello  
 Saraceni, Carlo, 50, 79, 86, 106  
 Sassoferrato (Giovanni Battista Salvi), 107  
 Savoia (famiglia), 11, 36, 37, 89, 94, 96, 97  
 Savoia, Carlo Emanuele III di, re, 96  
 Savoia, Margherita di, regina, 37, 98, 99  
 Savoia, Umberto di, principe, 99  
 Savoia, Vittorio Emanuele III di, re, 38  
 Savoia di Soissons, Eugenio di, principe, 96  
 Schaeffer, Hanns, 76, 77  
 Schedoni, Bartolomeo, 50, 106  
 Serati, Ilaria, 49, 87  
 Serodine, Giovanni, 40  
 Simone, Massimiliano, 117, 131  
 Siple, Ella Simons, 116, 117, 119  
 Siple, Walter H., 116  
 Sitwell (famiglia), 113  
 Siviero, Rodolfo, 154  
 Soffici, Ardengo, 109  
 Solimena, Francesco, 63, 65  
 Soulier, Gustave, 39  
 Spadarino (Giovanni Antonio Galli), 50  
 Stanzione, Massimo, 106, 108  
 Stomer, Matthias, 49  
 Stroiffi, Ermanno, 86  
 Strozzi, Bernardo, 23, 59, 63, 81-86, 107, 109, 111, 117, 119, 127, 131-134, 151-153, 158  
 Stubbe, Luigi, 109  
 Stucky, Gian Carlo, 43  
 Suida, Wilhelm, 49, 73, 75, 77  
 Supino, Igino Benvenuto, 41
- Tarchiani, Nello, 21, 26, 29, 36, 38-41, 43-51, 81, 92, 107, 114, 123  
 Tasinato, Marta, 90, 115

Telluccini, Augusto, 94-100  
 Than di Revel, Paolo, 91  
 Theotokópoulos, Domínikos *vedi* El Greco  
 Thovez, Enrico, 81  
 Tiarini, Alessandro, 140  
 Tiepolo, Giambattista, 16, 17, 54, 57, 58, 61-65, 69, 81, 83, 91, 107, 108, 114, 117, 119, 130, 134, 158, 161  
 Tietze, Hans, 96  
 Tinelli, Tiberio, 45, 59  
 Tintoretto (Jacopo Robusti), 31, 62, 84, 86  
 Tiso, Oronzo, 45  
 Tito, Ettore, 16, 17  
 Tiziano (Tiziano Vecellio), 37, 62, 114  
 Todeschini (Giacomo Francesco Cipper), 49  
 Toesca Pochintesta di Castellazzo, Adele, 91  
 Tommaso di ser Giovanni di Mone di Andreuccio *vedi* Masaccio  
 Traversi, Gaspare, 43, 65  
 Trevisani, Angelo, 63  
 Tumminelli, Calogero, 29, 38-41, 46, 51  
 Turchi, Alessandro, 86  
  
 Vacca, Luigi, 91  
 Vaccaro, Andrea, 106, 108  
 Van Dyck, Antoon, 109  
 Varotari, Alessandro *vedi* Padovanino  
 Vason, Francesco, 17  
  
 Vecellio, Tiziano *vedi* Tiziano  
 Velasquez, Diego, 15, 109, 114  
 Venturi, Adolfo, 73  
 Venturi, Lionello, 56, 65, 79, 86, 87, 90-92, 95, 99, 101, 107, 117, 125, 127  
 Vermehren, Augusto, 45  
 Vernet, Claude Joseph, 109  
 Veronese (Paolo Caliari), 31, 62, 84, 86  
 Viale, Vittorio, 6, 119  
 Vianelli, Antonio, 92  
 Visconti di Modrone, Edoardo, conte, 67  
 Vitali, Bartolomeo, 47, 159  
 Vittoria, Alessandro, 31  
 Volpe, Giuliano, 21  
 Volpi, Elia, 69  
 Volterrano (Baldassarre Franceschini), 49  
 Voss, Hermann, 40, 49, 56, 65, 77, 107, 125, 127  
  
 Wittkower, Rudolf, 83, 85  
 Wölfflin, Heinrich, 30  
  
 Zais, Giuseppe, 51, 56, 61, 142  
 Zampetti, Pietro, 75, 83, 84  
 Zaniberti, Filippo, 62, 91  
 Zaninelli, Fulvia, 70  
 Zanzottera, Ferdinando, 69  
 Zuccarelli, Francesco, 17

## CREDITI FOTOGRAFICI

Allen Memorial Art Museum - Public Domain: fig. 6, p. 76  
Archivio Fondazione Torino Musei, SMO 137: fig. 2, p. 7  
© Archivio fotografico G.A.VE - "su concessione del Ministero della Cultura - Gallerie dell'Accademia di Venezia": fig. 1, p. 54; fig. 2, p. 55; fig. 3, p. 57; fig. 6, p. 62; fig. 8, p. 64  
© Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi: fig. 1, p. 22; figg. 2-3, p. 24; fig. 4, p. 25; fig. 5, p. 27; fig. 1, p. 80  
Foto dell'autrice: fig. 1, p. 42; fig. 2, p. 46; fig. 3, p. 48; fig. 4, p. 50; fig. 5, p. 51  
ICCD-GFN, Fondo casa Savoia: fig. 2, p. 100  
Photo Frick Digital Collection: fig. 4, p. 74; fig. 5, p. 75  
Proprietà della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco, Venezia: fig. 4, p. 85  
Samuel H. Kress Foundation - Public Domain: fig. 1, p. 70; fig. 2, p. 71; fig. 3, p. 72  
© Wikimedia Commons: fig. 4, p. 58; fig. 2, p. 84; fig. 3, p. 85

Finito di stampare nel mese di aprile 2025  
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)  
per Sagep Editori Srl, Genova



Direzione generale  
Educazione, ricerca  
e istituti culturali

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della  
Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti culturali



La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della Direzione Generale  
Educazione, Ricerca e Istituti culturali



Il volume indaga gli esordi della fortuna della cultura figurativa del Sei e del Settecento nel corso del XX secolo. La fondamentale *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento*, inaugurata nelle sale di Palazzo Pitti nel 1922, è analizzata in relazione agli aspetti dell'organizzazione, dell'allestimento, della disposizione delle opere e della realizzazione del catalogo; ne vengono esaminati inoltre i retroscena critici oltre che gli aspetti di risonanza internazionale.

ISBN: 979-12-5590-190-7

