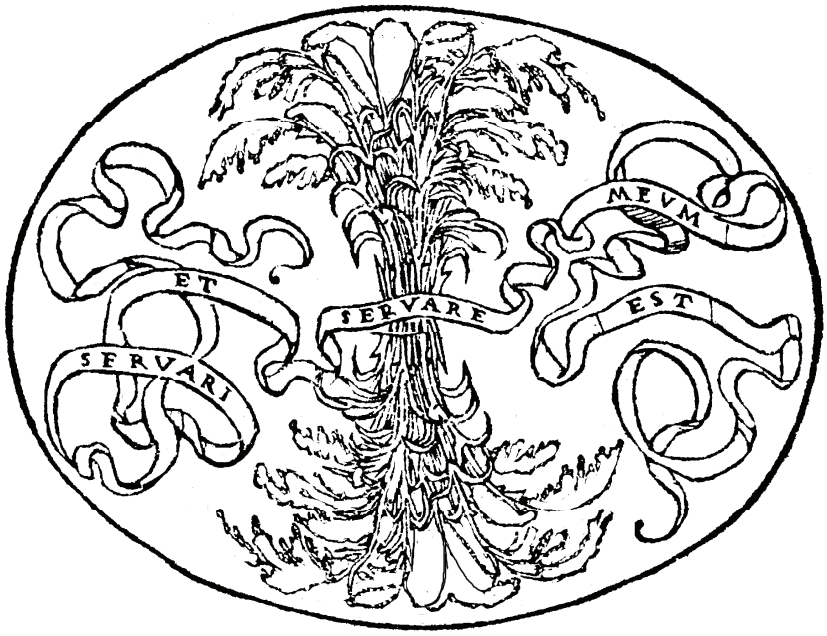
STUDI

DI

MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

6/2011



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario
Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica
Paola Barocchi
Miriam Fileti Mazza

Cura redazionale
Claudio Brunetti, Irene Calloud, Elena Miraglio

Segreteria di redazione
Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

M. Fileti Mazza, *Editoriale* p. 1

D. Levi, *«Perdonate alle ripetizioni»: elaborazione di una tecnica descrittiva nelle carte private di G.B. Cavalcaselle* p. 3

E. Pellegrini, *I taccuini di Adolfo Venturi* p. 13

E. Federighi, *Adolfo Venturi e la città di Budapest* p. 39

I. Calloud, *Ugo Ojetti e le esposizioni; un'anagrafe digitale dal Fondo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze* p. 53

E. Miraglio, *Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana* p. 63

M. Dei, *Ojetti e l'Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi* p. 81

A. De Santis, G. Marotta, *Cesare Brandi: cronache e recensioni delle attività espositive tra 1932 e 1986. Aspetti e metodologie* p. 91

C. Gamba, *L'Archivio privato di Giulio Carlo Argan. Introduzione alla schedatura della corrispondenza ed esempi di materiali epistolari* p. 121

K. Quinci, *L'interesse di Giulio Carlo Argan per la fruizione pubblica delle collezioni private degli artisti: il caso del lascito di Lucio Fontana* p. 133

A. Del Bimbo, A. Ferracani, V. Lepera, G. Serra, *Da Cavalcaselle ad Argan: un'applicazione web per la fruizione di testimonianze di cultura artistica e letteraria* p. 159

CESARE BRANDI: CRONACHE E RECENSIONI DELLE ATTIVITÀ ESPOSITIVE TRA GLI ANNI TRENTA E GLI ANNI OTTANTA DEL NOVECENTO. ASPETTI E METODOLOGIE

Introduzione

Il contributo della Scuola Normale Superiore al progetto *Archivio informatizzato delle testimonianze di cultura artistica e letteraria in fondi manoscritti tra Ottocento e Novecento: da Cavalcaselle a Brandi*[1], si incentra su una figura di spicco della storiografia e della critica artistica italiana del Novecento: Cesare Brandi.

Storico dell'arte e critico, scrittore, poeta e collezionista, nella sua lunga e multiforme attività accademica e istituzionale, si è occupato di storia dell'arte antica e moderna, di teoria dell'estetica e della critica, di teoria e pratica del restauro e, infine, di critica dell'arte contemporanea[2].

La ricerca, che ha preso spunto dal rinnovato interesse manifestatosi in concomitanza con la celebrazione del centenario della sua nascita, ha come oggetto gli interventi critici di Brandi sulle mostre d'arte, incentrandosi su un aspetto poco approfondito, quello di Brandi come organizzatore e curatore di mostre, nonché recensore delle mostre curate da altri critici e studiosi. Tutti gli scritti relativi all'argomento sono stati raccolti e catalogati puntualmente, indicizzati e trascritti nei passaggi considerati salienti per contenuto e per linguaggio critico impiegato. Sono state identificate e sottoposte a schedatura anche le mostre curate e recensite, creando una banca dati degli eventi organizzati durante il periodo che corrisponde alla sua attività, filtrati attraverso il particolare punto di vista dall'autore.

Tra i primi risultati dell'indagine, ancora in corso, si possono annoverare, quindi, i progressi compiuti in direzione del completamento della bibliografia brandiana[3] e la creazione di una sorta di anagrafe delle mostre allestite dagli anni Trenta agli anni Ottanta in Italia e all'estero, che concorre a delineare un quadro della vita culturale italiana in quel periodo, dal momento che mette in evidenza alcune relazioni tra artisti, critici, riviste, case editrici, gallerie d'arte private e musei, collezionisti e amatori. L'analisi della selezione effettuata da Brandi contribuisce ad arricchire e articolare le conoscenze sui suoi interessi e sugli orientamenti critici, soprattutto nei confronti dei movimenti artistici contemporanei, sul suo sostegno militante ad alcuni artisti. Lo studio dei testi che espongono i criteri espositivi e le scelte allestitive adottate nelle mostre da lui curate ed esaminano quelli degli altri, consente inoltre di approfondire il suo pensiero in ambito museologico e museografico, particolarmente significativo se si considera la conoscenza delle tendenze internazionali da lui acquisita grazie alla sua intensa attività di viaggiatore. Infine, la varietà dei contesti editoriali e degli argomenti affrontati offre un campione fortemente rappresentativo della prosa brandiana per uno studio di natura linguistica e letteraria della sua produzione.

Responsabile degli aspetti metodologici: Annamaria De Santis, Laboratorio LARTTE, Scuola Normale Superiore, Pisa, annamaria.desantis@sns.it. Per gli aspetti storico-artistici: Giorgia Martotta, Laboratorio LARTTE, Scuola Normale Superiore, Pisa, gimarotta@virgilio.it.

[1] Il progetto, finanziato dal MIUR con fondi FIRB 2006, è coordinato dalla Fondazione Memofonte e ha tra i partner, oltre alla Scuola Normale Superiore, l'Università di Udine – Dip. di Storia e Tutela dei Beni Culturali, l'Università di Firenze – Dip. di Storia delle Arti e dello Spettacolo e – Centro per la Comunicazione e l'Integrazione dei Media. Gli autori ringraziano il Dr. Benedetto Benedetti e il Prof. Daniele Menozzi, responsabili scientifici per la SNS, e la Dr.ssa Irene Buonazia cui si deve l'impianto della ricerca e un contributo sostanziale alla realizzazione della prima fase del progetto.

[2] Per una introduzione sulla figura di Cesare Brandi: RUBIU BRANDI 2009.

[3] Per una ricognizione della bibliografia di Brandi: SCRITTI IN ONORE 1980; RUBIU BRANDI 2009.

METODOLOGIA

Le fonti

I materiali bibliografici studiati sono stati raccolti a partire dallo spoglio sistematico delle riviste e dei quotidiani, il rapporto di collaborazione di Brandi con i quali è già noto. Numerosi sono i contenitori degli interventi brandiani, tuttavia è possibile estrapolare un numero limitato di testate che presentano una partecipazione regolare dell'autore in relazione al tema degli allestimenti temporanei. In ordine cronologico: «Le Arti»[4], «L'Immagine»[5], «Cronache»[6], «Il Punto»[7], «Corriere della Sera», «La Fiera Letteraria»[8] e «Corriere della Sera Illustrato». In quasi tutti i casi si verifica una coincidenza tra l'andamento della partecipazione brandiana e la vita stessa della rivista, che testimonia la rappresentatività della tematica all'interno del rapporto con queste testate; il tema delle mostre permette, quindi, di ripercorrere l'evoluzione dell'intera collaborazione di Cesare Brandi con le varie testate (Figura 1-a).

Particolarmente significativa per durata appare quella con il «Corriere della Sera», che si sovrappone alla collaborazione con testate di altro genere. Se, tuttavia, si confronta la durata della collaborazione con la quantità della produzione, emerge una particolare ricorrenza del tema delle mostre nella rivista «Cronache», cui seguono con notevole distacco le altre, tra cui il «Corriere della Sera Illustrato» (Figura 1-b).

Gli interventi si possono descrivere come recensioni e articoli di argomento museologico e museografico che non fanno riferimento ad eventi circostanziati; in un numero limitato di casi è stato loro attribuito uno statuto intermedio. Le recensioni sono le più numerose in valore assoluto e sono presenti in tutte le testate menzionate, avendo uno spazio preponderante in «Cronache», ne «Il Punto» e nel «Corriere della Sera Illustrato»; viceversa, gli articoli costituiscono una parte cospicua degli interventi pubblicati sul «Corriere della Sera»; maggiore equilibrio si rileva nelle altre testate (Figura 1-c).

I risultati di questa ricognizione sono coerenti con il contesto di pubblicazione: il tema delle mostre è trattato in maniera assidua soprattutto in settimanali e rotocalchi che si occupano di attualità e cultura, «Cronache» e «Corriere della Sera Illustrato», nella forma della recensione di un evento; è pure presente in riviste specialistiche, quali «L'Immagine», di cui Brandi è direttore, «Le Arti» e «La Fiera Letteraria», ma in questo caso nella forma di articoli di museologia e museografia; analogo a quello delle riviste specialistiche è il caso del «Corriere della Sera», l'unico quotidiano.

---

[4] «Le Arti. Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna», pubblicata a Firenze dalla casa editrice Le Monnier dal 1938 fino al 1942 a cura della Direzione Generale della Arti, tratta prevalentemente tematiche artistiche che spaziano dall'antico al contemporaneo. Tra i collaboratori più assidui oltre a Cesare Brandi, Rodolfo Pallucchini, Giuseppe Bottai, Emilio Cecchi, Cipriano Efisio Oppo, Marcello Piacentini, Giulio Carlo Argan, Carlo Ludovico Ragghianti e Ranuccio Bianchi Bandinelli.

[5] «L'Immagine» è la rivista di arte, critica e letteratura diretta da Cesare Brandi. Nata a Roma nel 1947, pubblicata dall'Istituto Grafico Tiberino, chiude nel gennaio del 1952, dopo una successione discontinua di sedici fascicoli. Tra gli altri collaboratori vanno ricordati: Toti Scialoja, Giuseppe Raimondi, Roman Vlad, Luigi Magnani, Giuseppe Macchia. Nella rivista trovano spazio una serie di meditazioni sull'arte, sulla filosofia e sull'estetica, oltre a numerose recensioni di mostre.

[6] «Cronache della Politica e del Costume»: settimanale liberale di politica, arte e costume pubblicato dal 1954 all'ottobre del 1955, fondato dall'editore Luminelli e da Gualtiero Jacopetti. Rappresenta un'esperienza innovativa per la stampa periodica italiana, tanto che da esso deriverà per filiazione diretta «L'Espresso» di Arrigo Benedetti, ereditandone formula, taglio e redazione.

[7] «Il Punto» è un settimanale pubblicato a Roma dal 1956 al 1965, a continuazione de «Il punto: opinioni e documenti della settimana». I temi trattati spaziano dall'arte al cinema, alla letteratura ed agli spettacoli; non mancano temi d'informazione culturale di attualità con contribuiti e recensioni soprattutto delle mostre presentate nella città di Roma.

[8] «La Fiera Letteraria» è un settimanale di informazione culturale, di lettere arti e scienze. Pubblicato a Roma dalle Edizioni della Bussola dal 1946 fino al 1968. Prosecuzione della rivista «Meridiano di Roma: l'Italia letteraria, artistica e scientifica», che si data dal 1936 al 1943.

Una simile distribuzione tipologica è una dimostrazione della consapevolezza di Brandi delle caratteristiche e degli interessi culturali variegati di un pubblico che si differenzia a seconda del contesto editoriale dei suoi scritti. Nello stesso tempo, la scelta di contenitori così diversificati per scopi e taglio proposto, è testimone di una intenzionalità comunicativa ampia, forse caratterizzata cronologicamente, della scelta di rivolgersi non solo agli 'addetti ai lavori' fruitori di riviste specialistiche di arte e critica, ma ad un pubblico più vasto, consumatore di riviste di spettacoli e costume, oltre che di quotidiani.

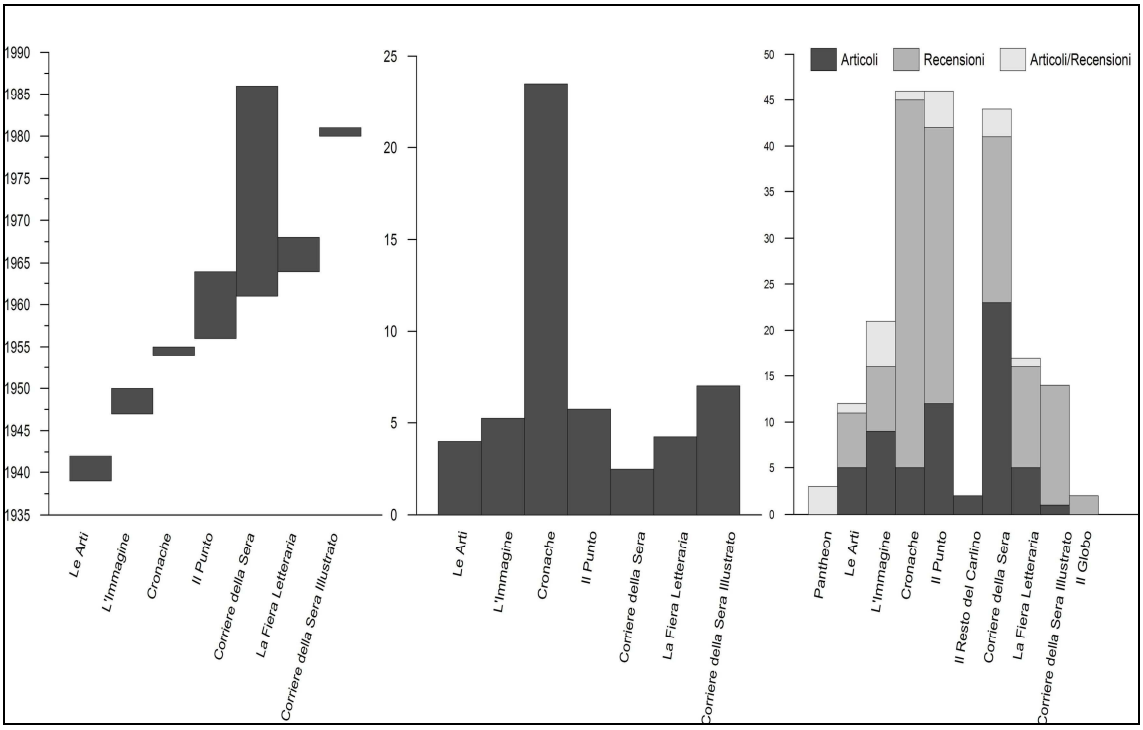


Fig. 1a. Cronologia dei contributi di Cesare Brandi sulle mostre d'arte in relazione al contesto di pubblicazione; 1b. Contributi pubblicati in ciascun periodico in relazione alla durata della collaborazione: rapporto tra il numero dei contributi e gli anni di collaborazione; 1c. Tipologia dei contributi in ciascun periodico.

Un passo ulteriore verso un pubblico eterogeneo è costituito dagli interventi di Brandi all'interno di trasmissioni radiofoniche, delle quali è stato recuperato un piccolo ma prezioso nucleo di registrazioni[9]. I cataloghi delle mostre organizzate da Brandi, le introduzioni di cataloghi a cura di altri critici, le presentazioni degli artisti tenuti a battesimo, soprattutto in occasione della Biennale di Venezia, completano la tipologia delle fonti analizzate.

La strutturazione dei contenuti

L'architettura della banca dati, che sarà pubblicata al termine del progetto, prevede la classificazione delle informazioni secondo due entità distinte, le Fonti e gli Eventi. Queste due entità sono collegate tra loro attraverso una relazione del tipo 'molti a molti': ciascuna fonte, ad esclusione degli articoli, è in relazione ad una o più eventi, che sono il motore principale della stessa pubblicazione, e viceversa[10]. Nell'archivio dei contributi brandiani gli eventi,

[9] Interventi critici di Brandi all'interno di programmi radiofonici sono documentati nella seconda metà degli anni Cinquanta e dal 1973 al 1975. Durante il secondo arco cronologico partecipa ad alcune puntate del programma «Piccolo Pianeta», trasmesso dal Terzo Programma RAI.

[10] Per una prima descrizione d'insieme del sistema informativo: CALLOUD ET AL. 2011.

identificati a partire dallo spoglio delle fonti selezionate, sono principalmente mostre e concorsi artistici. La schedatura degli eventi è basata sulle informazioni tratte dai rispettivi cataloghi, di cui vengono fornite le indicazioni bibliografiche, relative alla denominazione, alla sede e alla data, ai curatori e ai membri dei vari comitati. I campi dedicati alla tipologia dell'evento, alla denominazione e alla sede sono a vocabolario, utilizzabili come filtri nella ricerca avanzata.

La catalogazione delle fonti prevede in aggiunta ai riferimenti bibliografici, quali titolo, contenitore, editore, luogo e anno di pubblicazione, l'indicazione della tipologia e della natura del documento selezionabili da vocabolari controllati, anch'essi filtri della ricerca. Allo scopo di indicizzare la notevole mole di dati raccolti è stata effettuata la soggettazione secondo delle categorie prestabilite: nomi di persona relativi ad artisti, critici e personaggi della cultura; luoghi, che comprendono città, musei, gallerie, case editrici e università; opere d'arte e collezioni d'arte; mostre citate nelle fonti; termini chiave per la storia dell'arte, ad esempio quelli che identificano movimenti artistici e correnti; testi. Il valore assunto da ciascuna entità, che viene considerato come chiave di soggetto unitaria, viene selezionato da tanti vocabolari controllati quante sono le categorie individuate, costruiti sulla base di normative nazionali e thesauri internazionalmente riconosciuti[11].

Gli eventi

Una ricognizione della totalità delle mostre schedate, a partire dalla loro distribuzione cronologica e spaziale[12], può fornire delle indicazioni preliminari sugli interessi di Cesare Brandi e sui suoi rapporti con artisti e protagonisti della scena culturale contemporanea italiana.

Il tema delle esposizioni temporanee è costantemente presente durante tutta la sua carriera fin dagli esordi: il ritmo crescente delle mostre, che si interrompe solo in concomitanza con gli eventi bellici, raggiunge il picco nel 1955, anno dopo il quale comincia a decrescere, rimanendo tuttavia generalmente costante, con una coda significativa che corrisponde alla seconda metà degli anni Sessanta e alla prima metà degli anni Ottanta (Figura 2).

Le mostre prese in considerazione evidenziano un orizzonte critico prevalentemente concentrato sull'attività italiana: coerentemente con il panorama culturale del periodo, una parte considerevole delle mostre recensite ha sede a Roma, cui segue Venezia, dove, oltre all'attività di Rodolfo Palluchini[13] e in seguito di Pietro Zampetti[14], Brandi segue varie edizioni della Biennale[15] e le mostre dedicate ad alcuni degli artisti da lui più stimati[16]. Rappresentate

[11] Union List of Artists Names (ULAN) a cura del Getty Research Centre Institute per i nomi degli artisti; norme REICAT a cura dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico per gli altri personaggi storici e per i testi. Anche le altre voci di soggetto sono state normalizzate alla denominazione storica e talvolta integrate, nel caso delle opere d'arte, per superare l'autoreferenzialità della fonte, in base al contenuto dei cataloghi delle mostre.

[12] La banca dati, che sarà accessibile via web al termine del progetto, è dotata di varie modalità di interrogazione. Una di queste prevede la possibilità di formulare delle *query* geografiche sugli Eventi, visualizzabili su base cartografica, quindi filtrare i risultati in base all'archivio e alla cronologia, risalendo, infine, alle Fonti collegate. L'interrogazione simultanea e immediata di tutti gli archivi consente di valutare le scelte brandiane in relazione ad una parte significativa del contesto italiano, facendo risaltare da un lato le peculiarità dell'atteggiamento critico dell'autore, e dall'altro le tendenze generali del periodo.

[13] *Paolo Veronese*, Palazzo Ca' Giustinian, 1939; *Mostra di Giovanni Bellini*, Palazzo Ducale, 1949.

[14] *Giorgione e i giorgioneschi*, Palazzo Ducale, 1955; *Crivelli e i crivelleschi*, Palazzo Ducale, 1961; *I vedutisti veneziani del Settecento*, Palazzo Ducale, 1967.

[15] *Esposizione biennale internazionale d'arte XXIV* (1948), *XXVII* (1954) cui Brandi dedica tre recensioni pubblicate in «Cronche», *XXVIII* (1956) e *XXXII* (1964) durante le quali presenta Giacomo Manzù, *XXIX* (1958) e *XXXIII* (1966) in cui presenta Augusto Perez.

[16] *Mario Mafai*, Galleria dell'Arcobaleno, 1939; *Picasso: opere dal 1985 al 1971 dalla collezione Marina Picasso*, Palazzo Grassi, 1981; *Guttuso: opere dal 1931 al 1981*, Palazzo Grassi, 1982 curata dallo stesso Brandi; *Burri Sestante*, Ex cantieri navali della Giudecca, 1983.

sono anche le altre grandi città, Firenze, Milano, Torino e Napoli[17], oltre che Siena per evidenti motivazioni biografiche (Figura 3).

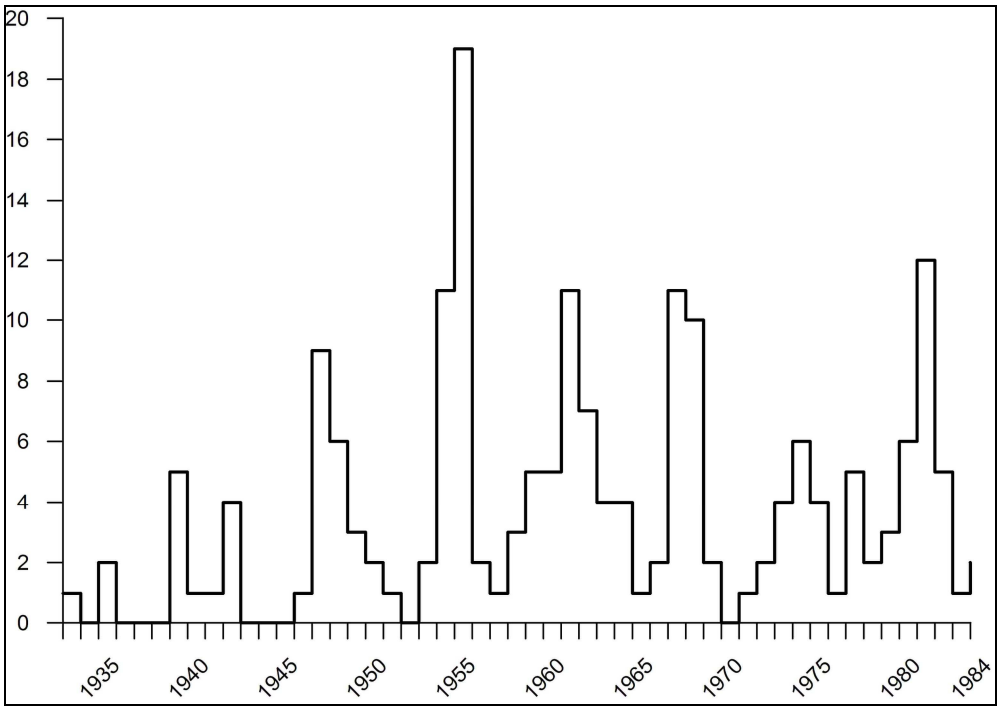


Fig. 2 Distribuzione cronologica delle mostre
recensite da Brandi durante tutto l'arco della sua carriera.

Gli eventi che si svolgono a Milano, si caratterizzano per il ruolo che vi svolgono La Permanente[18] e una serie di gallerie private: la Galleria Barbaroux[19], la galleria Il Milione[20] e la galleria Alexander Jolas[21], queste ultime sede anche delle mostre curate dallo stesso Brandi.
Le mostre allestite all'estero, anche se numericamente molto meno rilevanti, meritano altrettanto interesse: gli unici paesi che compaiono nel campione sono il Belgio, con Bruxelles, la Gran Bretagna, con una mostra a Londra, il Portogallo, con Lisbona e la Svizzera, con Ginevra, in casi quasi isolati, che coincidono sempre con eventi di cui è curatore lo stesso Brandi. Invece, si rilevano più frequentemente recensioni di mostre organizzate negli Stati Uniti, dove spicca New York, per eventi legati al ruolo istituzionale di Brandi[22], e soprattutto in Francia. Parigi[23] risulta, infatti, l'unica città straniera da annoverare tra le sedi maggiormente rappresentate.

[17] A Napoli è ambientata una serie di mostre che illustrano il Settecento artistico napoletano che ruotano intorno alla figura organizzatrice di Raffaello Causa.
[18] *Pierre Bonnard*, 1955; *Rassegna di giovani artisti*, 1958 a cura di Marco Valsecchi.
[19] *Manzù: ventiquattro disegni e una tavola a colori*, 1941 a cura di Mario De Micheli; *Arturo Tosi*, 1942.
[20] *La pittura metafisica di Giorgio De Chirico*, 1939 a cura di Giuseppe Ravani; *Dipinti di Piero Sadun*, 1958 e *Sergio Romiti*, 1965 entrambe a cura di Cesare Brandi.
[21] *Pascali*, 1967 a cura di Cesare Brandi.
[22] *Italian Masters lent by Royal Italian Government*, New York, Museum of Modern Art, 1940 a cura di Alfred Barr; *Twentieth-century italian Art*, New York, Museum of Modern Art, 1949 sempre a cura di Barr; *Younger european Painters*, New York, Guggehneim Museum, 1954 a cura di James Johnson Sweeney.
[23] Presso il Musée de l'Orangerie: nel 1948, *Mostra di Jean-Etienne Liotard e di Johann-Heinrich Füssli*, 1948 e *David: exposition en l'honneur du deuxieme centenaire de sa naissance* a cura di Florisoone; nel 1955 *De David à Toulouse-Lautrec: chefs-d'oeuvre des collections américaines* a cura di Soby e Barr; nel 1956 *Odilon Redon*. Negli stessi anni: *Picasso: peintures 1900-1955*, Musée des Arts Décoratifs, 1955, a cura di Jardot; *Nicolas Poussin*, Musée du Louvre, 1960, a cura di Bazin, Blunt e Sterling; *La peinture italienne au XVIII siècle*, Petit Palais, 1960. Dopo una lunga interruzione:

Un rapido sguardo alle tematiche che costituiscono l'oggetto delle mostre trattate da Brandi, evidenzia come più della metà di esse sia dedicata all'arte contemporanea al centro del dibattito culturale, senza tralasciare l'arte moderna. Non mancano le mostre che sottolineano l'interesse dell'autore per l'arte antica[24], ma anche per l'arte islamica[25] e l'arte giapponese[26].

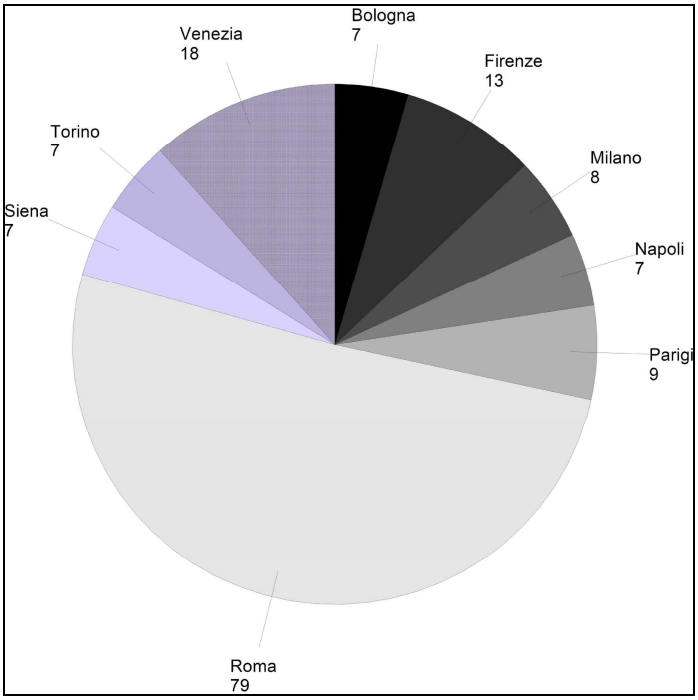


Fig. 3 Città che ospitano le mostre recensite da Cesare Brandi: sedi ricorrenti con il relativo ammontare delle mostre che vi sono state allestite.

Tra gli eventi meritano uno spazio proprio le mostre curate dallo stesso Brandi, che si occupa di questa attività in maniera piuttosto continua durante l'intera durata della sua carriera, curando fino a tre mostre nell'arco di un anno. Anche in questo caso la sede privilegiata è Roma e Venezia è ben rappresentata; rispetto alla distribuzione delle mostre recensite spiccano tuttavia il ruolo di Siena, e, infine, quello di Ginevra e Milano (Figura 4).

Se i primi anni della carriera sono caratterizzati dagli impegni di Siena[27], poi di Parma e Rimini[28], in relazione al suo incarico di Ispettore presso la Soprintendenza ai Monumenti di Bologna, gli anni Quaranta e Cinquanta sono caratterizzati dalla scelta di Roma come sede quasi esclusiva delle sue mostre, che gravitano intorno a due nuclei principali: la divulgazione

Hommage a Claude Monet, Grand Palais, 1980 e *Horace Vernet: 1789-1863*, Ecolè National Supérieure des Beaux Arts, 1980.

[24] *Mostra dell'Etruria padana e della città di Spina*, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1960; *L'arte degli Ittiti e le civiltà artistiche dell'Anatolia dal 6000 al 600 a.C.*, Roma, Palazzo Venezia, 1964; *Perù precolombiano*, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 1975 a cura di Cesare Brandi; *L'oro degli Sciti*, Venezia, Palazzo Ducale, 1977.

[25] *Arte islamica a Napoli*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 1967.

[26] *Tesori dell'arte giapponese*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1959; *Pitture giapponesi Ukiyo-e*, Roma, Istituto giapponese di cultura, 1968; *Hokusai, Hiroshige: mostra di stampe giapponesi del XIX secolo*, Roma, Istituto giapponese di cultura, 1974.

[27] *La Regia Pinacoteca di Siena, Pinacoteca Nazionale*, 1933; *Mostra dei dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena*, Pinacoteca Nazionale, 1942.

[28] *Esposizione nazionale del Correggio*, Parma, Palazzo della Pilotta, 1935; *Mostra della pittura riminese del Trecento*, Rimini, Palazzo dell'Arengo, 1935.

dei principi dell'Istituto Centrale per il Restauro[29] e la promozione dei 'suoi artisti' sempre in gallerie della capitale[30]. Negli anni Sessanta, oltre alla consueta attività romana, si concentrano le presentazioni dei suoi artisti alla Biennale di Venezia[31], le personali allestite a Bruxelles[32], presso la galleria Il Milione e la galleria Alexander Jolas di Milano[33], presso la galleria Galatea di Torino[34], la galleria Krugier di Ginevra[35], la mostra di artisti contemporanei del Mezzogiorno a Napoli[36] e la mostra degli artisti contemporanei italiani a Lisbona[37]. Gli anni Settanta e Ottanta sono quasi esclusivamente dedicati agli artisti di Brandi che espongono in primo luogo a Roma[38], in numerose gallerie private, ma anche in altre città: avviene un recupero di Siena[39], delle località natali di alcuni artisti[40], e alcune città europee[41].

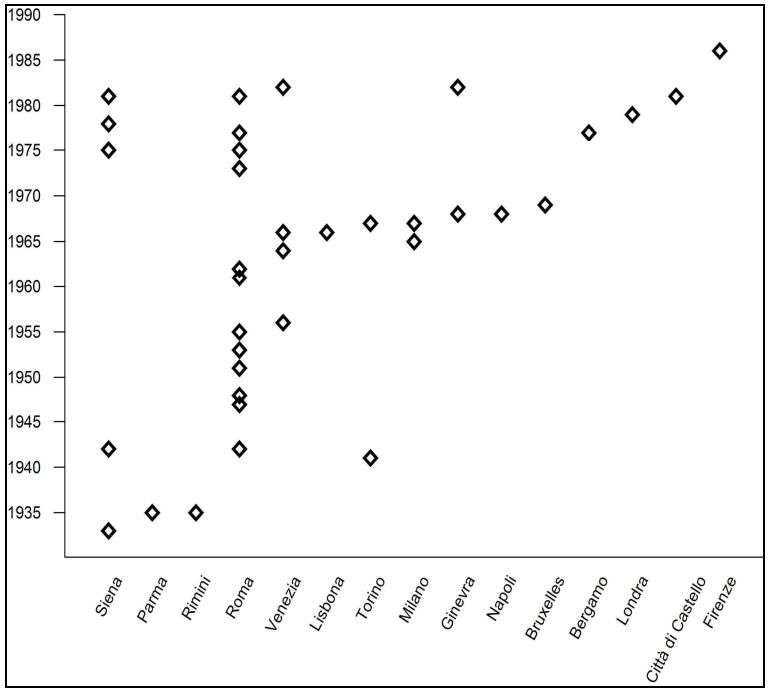


Fig. 4 Mostre curate da Cesare Brandi: distribuzione cronologica e geografica.

[29] *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina*, ICR, 1942; *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, 1946; *Mostra di dipinti restaurati: Angelico, Piero della Francesca, Antonello da Messina*, Palazzo Venezia, 1953.
[30] *I quattro artisti fuori strada*, Galleria del Secolo, 1947; *Stradone*, Galleria L'Attico, 1947; *Toti Scialoja*, Galleria dei Barbieri, 1951.
[31] Cfr, nota 15.
[32] *Mario Ceroli*, Palais des Beaux-Arts, 1969.
[33] Cfr. note 20 e 21.
[34] *Augusto Perez*, Torino, Galleria Galatea, 1967.
[35] *Morandi*, Ginevra, Galerie Krugier, 1968.
[36] *Rassegna d'arte del Mezzogiorno*, Palazzo Reale, 1968.
[37] *Arte contemporânea Italiana*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.
[38] *Afro*, Galleria Editalia, 1973; *Giorgio Morandi (1890-1964)*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1973; *Giacomo Manzù. Il Muro dell'Odissea*, Galleria Studio d'Arte A2, 1977; *Afro*, Galleria 2CR, 1977; *Sadun*, Palazzo Barberini, 1977; *Roma Amor*, Galleria L'Attico, 1981.
[39] *Burri: Opere Grafiche. 1959-81*, Palazzo Pubblico, 1981; *Afro*, Palazzo Pubblico, 1981.
[40] *Manzù a Bergamo*, Bergamo, Palazzo della Ragione, 1977; *Collezione Burri*, Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini, 1981.
[41] *Carlo Quaglia (1903-1970)*, Ginevra, Musée de L'Athénée, 1982; *Renato Guttuso*, Londra, Galleria Marlborough, 1979.

Identificare gli 'artisti di Brandi' non è semplice[42], tuttavia il criterio, niente affatto univoco, utilizzato in questo progetto è basato sul confronto tra i dati raccolti e i rapporti professionali e personali documentati dalla corrispondenza privata dell'autore[43]. Le fonti esaminate dimostrano, infatti, che la promozione degli artisti che Brandi segue, anche assiduamente, non sempre si configura come organizzazione di eventi espositivi: alcuni di questi, in primo luogo, Leoncillo Leonardi, poi Titina Maselli o Antonietta Raphaël, non si avvalgono della sua attività organizzativa, pur ricevendo il suo sostegno attraverso le recensioni (Figura 5).

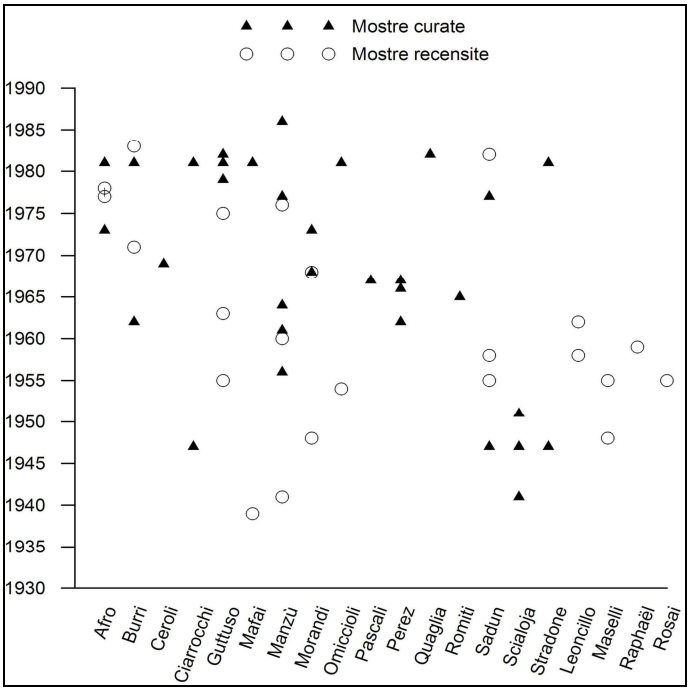


Fig. 5 Gli 'artisti di Cesare Brandi': mostre curate e recensite.

Tuttavia la 'militanza' di Brandi attraverso le mostre inizia molto presto, a partire dalla fine degli anni Trenta, con le prime recensioni di Mario Mafai e Giacomo Manzù, quest'ultimo tra le più longeve frequentazioni dell'autore, e si esplicita nel sostegno fornito ai 'quattro artisti fuori strada', Arnoldo Ciarrocchi, Piero Sadun, Giovanni Stradone e Toti Scialoja[44]. Proseguirà durante tutto l'arco della sua carriera, a beneficio di artisti come Giorgio Morandi, Renato Guttuso e Augusto Perez; Afro Basaldella, Alberto Burri, Mario Ceroli, Pino Pascali, per i quali si verifica anche una corrispondenza cronologica con le informazioni derivate da altre fonti. In tutti i casi, risultano fondamentali i rapporti con le gallerie private.

A.D.

[42] Molti artisti che «interferiscono con la poetica critica brandiana» e che quindi sono da considerare artisti 'di Brandi' (CRISPOLTI 2001) non vengono presi in considerazione in questa sede perché del tutto assenti nel campione studiato.
[43] RUBIU BRANDI 2007.
[44] Cfr. nota 30.

Percorsi tematici nella bibliografia brandiana relativa alle mostre

Analizzare la storia critica di Brandi, attraverso le mostre e le recensioni, equivale a ripercorre l'intera sua vita come critico e funzionario di Sovrintendenza. Non si può fare a meno di muoversi sul *fil rouge* della vita affettiva che lo ha legato alla città di Siena, ai suoi artisti, allo figura di storico dell'arte. Gli articoli contribuiscono ad avvalorare le sue linee formali ed estetiche parallelamente affrontate in altre sedi[45], offrendo spunti per una riflessione generale sulle metodologie museografiche e rivelando, inoltre, indicazioni preziose e soggettive per la visita delle esposizioni. Il taglio delle mostre recensite, invece, consente di vedere la posizione, le scelte stilistiche e le preferenze del critico nei confronti del suo presente.

Brandi recensisce mostre all'estero e segue i filoni delle grandi manifestazioni organizzate a livello nazionale e internazionale, offrendoci un quadro ampio e articolato che va dall'arte antica all'arte moderna a quella contemporanea, attraverso retrospettive, collettive, personali, mostre internazionali e Biennali d'arte di circa mezzo secolo. In questo *excursus* si può ravvisare la sua infinita capacità di adattarsi ai tempi e ai dibattiti relativi alle arti figurative, pur mantenendo intatte le sue originali posizioni teoriche. Brandi si occupa di seguire le mostre presenti a Parigi, recensite fin dalla fine degli anni Quaranta[46]: s'interessa alle raccolte di opere provenienti dalle collezioni americane allestite a Parigi[47]; segue le grandi retrospettive, dalla mostra di Poussin allestita al Museo del Louvre,[48] fino a quelle più recenti dei due omaggi a Claude Monet e a Horace Vernet[49]. Recensisce, inoltre, le mostre di New York, una delle quali curata dal primo direttore del Musem of Modern Art[50] Alfred Barr[51]. Da questa recensione si evidenzia il suo interesse verso questa esposizione che egli stesso ha delineato come «un fatto cruciale per la nostra cultura, per ridare all'Italia una attualità efficiente nel campo artistico mondiale»[52]. La sua attenzione è ugualmente rivolta verso le mostre del Cinquecento veneto, da quella curata da Rodolfo Pallucchini sul Veronese in Palazzo Ducale[53], alla memorabile mostra di Giovanni Bellini tenuta nella stessa cornice veneziana; alle mostre di Pietro Zampetti dedicate alle scuole dei grandi artisti, quali Giorgione[54], Crivelli[55] e dei vedutisti[56].Un altro interessante spaccato è offerto dalle grandi mostre internazionali italiane all'estero: una fra tutte, quella seguita da Brandi agli inizi degli anni Quaranta, in qualità di Ispettore di presso l'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti[57]; le esposizione dei capolavori italiani a San Francisco[58]; la mostra di pittura italiana allestita a Parigi negli anni Sessanta[59]. Significative sono le mostre recensite nella cornice di Villa Medici a Roma, tra le quali ricordiamo, quella di Ingres recensita da Brandi sia sul «Corriere della Sera»[60] che su «La Fiera Letteraria»[61]. La mostra, curata da Palma Bucarelli, nei confronti della quale Brandi nutre

45 BRANDI 1977.
46 *LIOTARD* 1948.
47 *COLLECTIONES AMERICAINES* 1955
48 *POUSSIN* 1960.
49 *MONET* 1980, *VERNET* 1980.
50 Tra i successi di Barr ricordiamo la retrospettiva su Picasso che ha contribuito ad una rilettura del lavoro dell'artista e stabilito il modello per tutte le retrospettive successive presso il Museum of Modern Art di New York. Brandi ha mostrato un forte interesse verso questa mostra, tanto che nel 1943, pubblicherà un scritto su Picasso al termine dell'opera critica *Carmine o della pittura*, Brandi 1947.
51 *TWENTIETH CENTURY ITALIAN ART* 1949.
52 BRANDI 1949.
53 *VERONESE* 1939.
54 *GIORGIONE* 1955.
55 *CRIVELLI* 1961.
56 *VEDUTISTI VENEZIANI* 1967.
57 *ITALIAN MASTERS* 1940.
58 *GOLDEN GATE EXPOSITION* 1939.
59 BRANDI 1960.
60 BRANDI 1968a.
61 BRANDI 1968b.

una grande stima professionale, rappresenta un modello di esposizione riuscita nella straordinaria costruzione medicea. Ricordiamo, infine, le mostre recensite nella città di Firenze, in particolare, quella allestita a Forte Belvedere di Henry Moore e curata da Giovanni Carandente[62].

Quando si valuta la statura di uno storico dell'arte – ci ricorda Calvesi – è sempre interessante verificare come reagisce di fronte all'arte contemporanea: i titoli di tempismo che Brandi può vantare del proprio curriculum di critico d'arte contemporaneo, confermano la sua straordinaria capacità di lettura dell'opera d'arte, in un orizzonte senza limiti di tempo[63]. L'atteggiamento di Brandi nei confronti dell'arte del suo tempo, non può che definirsi, dunque, di spettatore attento, dotato di spessore critico nella diffusione del pensiero appartenente ad una 'atemporalità' dell'arte[64]. Le presentazioni in catalogo, le recensioni giornalistiche hanno fatto parte integrante del suo lavoro, così come la frequentazione assidua, spesso amicale, di numerosi artisti da Morandi a Guttuso, da Manzù ad Afro, da Scialoja a Burri, da cui spesso scaturisce un reciproco scambio di vedute e di giudizi critici. Renato Guttuso ricorderà che il suo primo contatto con l'opera di Picasso avviene grazie ad una cartolina con la riproduzione di *Guernica* che Cesare Brandi, alla fine degli anni Trenta, gli aveva spedito da New York[65], ed il post-cubismo di Guttuso è stato determinante e trainante per tutta la pittura italiana d'avanguardia dell'immediato dopoguerra. Brandi si è interessato a molti artisti a lui contemporanei: attraverso le personali è possibile rintracciare un percorso che offre una panoramica sulle sue preferenze, tra le quali spiccano Guttuso, Manzù, Sadun, Afro, Leoncillo, Perez, Mastroianni, Pascali. Spesso le ragioni affettive giustificano la compresenza nell'universo brandiano di poetiche distanti tra loro e talvolta inconciliabili, pur sempre analizzate attraverso una serrata e lucida teoria estetica che si andava delineando al pari della pratica. Il suo percorso critico si affianca indistintamente a quello del Brandi scrittore di recensioni e articoli; con penna appassionata e spirito acuto ed analitico, si confronta con un periodo ampio e ricco di avvenimenti storici ed artistici che va dal secondo conflitto mondiale alla ricostruzione post-bellica e al boom economico, dalla nascita imperante dell'arte informale e astratta a quella pop, fino al divulgarsi dei mass media[66]. Il suo rapporto con l'arte contemporanea è stato complesso, tormentato, talvolta contraddittorio. Difficilmente si potrebbe riscontrare una posizione totalmente univoca da attribuire a Brandi, soprattutto se collocata all'interno della prospettiva di fondo teorica ed estetica, che lo ha accompagnato durante tutto il suo cammino critico. Attraverso l'immediatezza della pagina giornalistica, Brandi conferma la coerenza delle sue scelte teoriche e ci testimonia la sua 'militanza', in senso cioè di operosità e presenza nei campi dell'arte più svariati, da quello accademico ed istituzionale, a quello delle gallerie private. L'attività di recensioni e presentazioni ha parallelamente accompagnato la sua produzione artistica al pari di un diario privato, nella registrazione di fatti e avvenimenti riportati dalla sua lucida capacità critica e analitica.

Per quanto riguarda il panorama italiano contemporaneo, è necessario ricordare che egli propone, in un articolo su Lucio Fontana del 1968 sulla «Fiera Letteraria»[67], una linea coerente nella quale designa l'artista come fra i «pochi italiani che non temono le maree, i flussi, i riflussi

62 BRANDI 1972, p. 3.
63 CALVESI 1989, pp. 37-38.
64 A questo proposito si legga quanto scrive Brandi nel *Carmine o della pittura*: «Nell'ottica del critico l'unica responsabilità o impegno che l'artista deve avere, risiede nella sua coscienza creatrice che produrrà una realtà pura, la sola capace di sottrarsi al declinare del tempo, diventando eterna. L'opera d'arte gode di un eterno presente che si riattiva all'infinito, perché si oppone alla concretezza di una realtà 'astante' ad una realtà mutevole esistenziale precaria» (BRANDI 1947, p. 50).
65 Cfr. nota 63.
66 Nel 1960 Brandi pubblica *Segno e Immagine*, parallelamente nel 1961 Gillo Dorfles pubblica *Ultime tendenze nell'arte oggi* e Pierre Restany nel 1960 *Lyrisme et abstraction e Nouveaux Réalistes*.
67 BRANDI 1968d.

delle mode». Divide due fronti in cui inserisce Burri e Fontana da un lato, e «sull'altra sponda» Capogrossi, Manzù, Marini e Guttuso[68]. Ma gli artisti davvero decisivi, fondamentali per il suo percorso, che hanno influito sulla sua riflessione teorico-critica sono tre: Picasso, Morandi e Burri. In questi artisti Brandi vede rispecchiare al meglio le ragioni costitutive e irrinunciabili della propria ricerca, del proprio itinerario storico-critico[69].

Nello specifico Picasso, è visto e interpretato, come vero e proprio spartiacque tra Ottocento e Novecento[70], Morandi come emblema più alto dell'equilibrio tra costituzione d'oggetto e formulazione d'immagine, tra astanza e fragranza[71] e Burri, infine, come rivelatore 'eversivo' ma insieme 'classico' degli esiti più avanzati della pittura contemporanea. Nel 1962, in occasione della presentazione della mostra di Burri alla Galleria Marlbourogh di Roma[72], Brandi ripercorre l'analisi della sua teoria che nel 1960, nel capitolo conclusivo di *Segno e Immagine*, arriva a definire l'artista come «il caso più rivoluzionario» fra i suoi contemporanei per il suo impatto emotivo[73]. Sostiene l'opera di Burri restando fedele al presupposto della sua vocazione artistica fondata sul diretto contatto con l'opera, sulla capacità di dialogare con la sua viva presenza che si attua nel momento in cui lo spettatore si ferma e la contempla per ciò che essa è: un incontro 'epifanico' dell'opera che pone l'accento sulla capacità di leggerla nella sua vera essenza. Per lui la materia in Burri è evento, atto, presenza muta ma inevitabile, proprio per questo i suoi accidenti ossia le ingobbature, gli strappi, le ustioni si possono considerare apparizioni, o vere e proprie 'epifanie'. I 'sacchi' significano essi stessi, non hanno bisogno, per essere apprezzati, di venire arricchiti da un ulteriore significato.

Brandi e Guttuso sono accomunati da una lunga frequentazione sin dai tempi della galleria romana La Cometa e proseguita negli anni attraverso una profonda stima. Ugualmente con Afro lo lega la frequentazione intorno alla stessa galleria La Cometa e quella de L'Obelisco. Attraverso una serrata e lucida elaborazione critica, Brandi individua nell'espressività della luce e del tratto espressivo la prerogativa della pittura di Afro che accomunerà anche altre sue scelte stilistiche in artisti come Manzù, Sadun e Morandi. Lo scritto per la personale di Afro del 1973[74] si apre con il riferimento ai legami con l'ambiente artistico de La Cometa e ai suoi principali frequentatori come Mafai, Cagli, Guttuso. In questo caso si sofferma sulla straordinaria scioltezza della pittura figurativa di Afro, alla quale si unisce l'equilibrio formale della lezione morandiana, che per Brandi garantisce una sicura tenuta.

---

[68] Sempre nello stesso articolo Brandi ricorda il suo incontro con Fontana e, a tal proposito, scrive: «Purtroppo ho conosciuto poco Fontana, e sempre saltuariamente. Mi ricordo che il tempo più lungo, in cui stemmo insieme fu durante un viaggio per andare a Rimini a San Marino. Allora mi disse apertamente senza vergognasene che la domenica la dedicava al nudo, faceva venire una modella e disegnava. A me sembrò che questo spiegasse molto bene il senso d'immediatezza che si ha di fronte a qualsiasi cosa di Fontana, che sia uovo o concetto spaziale: di un uomo, cioè che ogni volta tocca terra, e come Anteo riprende forze» (BRANDI 1968c, p. 18).

[69] Il pensiero critico di Cesare brandi si è sviluppato intorno ai due momenti peculiari della creazione artistica, la costituzione d'oggetto e la formulazione d'immagine, che saranno il nucleo vitale del suo primo scritto sull'arte il *Carmine o della pittura* ma che condurranno il suo percorso critico teorico fino alla pubblicazione di *Segno e Immagine* ai termini di 'astanza' e 'fraganza'. La comprensione di questi due concetti, che sono alla base della costituzione stessa dell'opera d'arte, è un passaggio necessario per capire i criteri secondo i quali verrà giudicata la validità dell'opera stessa cfr. BRANDI 1947.

[70] CARBONE 1992.

[71] BRANDI 1960b.

[72]Nella presentazione alla personale di Burri si legga: «L'ultima serie di opere di Burri erano stati i "Ferri". A codeste opere grandiose e tenebrose, seguì un'interruzione: le "Plastiche", che qui si espongono, rappresentano la ripresa, una ripresa sfolgorante. Sono state eseguite fra il 1961 e i primi mesi del 1962, e, in un certo senso costituiscono la sublimazione di tutte le precedenti esperienze di Burri. Ma nella continuità che testimoniano dai lontani quadri "gobbi", attraverso le "Combustioni" e i "Ferri", è sorprendente la novità che presentano, né solo per la materia inedita, la plastica trasparente, con cui sono state elaborate» (*BURRI* 1962).

[73] Cfr. nota 71.

[74] *AFRO* 1973.

Pochi anni più tardi, nel testo introduttivo della monografia per personale alla galleria 2CR di Roma, Brandi ripercorre i passaggi dell'artista alla luce della sua nuova ricerca con l'Action Painting, in particolare con la pittura di Gorky. Con questa presentazione evidenzierà il lento processo di una pittura, per altri versi quanto mai spontanea e diretta, e il progressivo individuarsi del tema di base, di quel «colore-luce» nel quale Brandi aveva individuato la sua discendenza dalla pittura veneta. Ed è sempre la luce, secondo Brandi, che attiva il dinamismo della «pennellata sfrangiata e larga»: la nuova pittura di Afro – sostiene lo stesso – «non si fonda esclusivamente né sull'eredità tonale, né sulla libertà dell'espressionismo astratto, trova piuttosto il principio formale nella luce»[75].

Il primo scritto su Leoncillo appare in una recensione del 1954 sul settimanale «Cronache», in occasione della partecipazione dell'artista alla Biennale. In questa circostanza, Brandi prende in esame tanti scultori tra i quali Mirko, Fazzini e Fontana ma riserverà, in particolar modo, la sua piena approvazione nei confronti di Leoncillo[76]. Una delle opere esposte in mostra alla Biennale, il *Bombardamento notturno*, costituisce uno dei pezzi descritti da Brandi con tale ammirazione, da considerare il suo autore come l'interprete più acuto e sensibile dell'arte del periodo. Qualche anno più tardi Brandi che ha avuto modo di considerare la nascente Arte Informale e capirne i valori tecnici ed espressivi, in occasione della sua presentazione alla personale, ribadisce:

> La sua favola allora è assai vicina a quella che tesse Dubuffet con foglie secche e altre materie o animali o vegetali, ma è lontanissima da quella di Dubuffet, proprio perché rinuncia a qualsiasi fantasma amaro o antropomorfico. Così l'esperienza di Burri, certo il più geniale degli artisti, si è felicemente inserita in Leoncillo senza scompaginare il tessuto della sua favola, ma arricchendola con i suggerimenti della materia risoluta a colore.[77]

Assai diverso è il caso di Pascali per il quale Brandi scriverà la presentazione al catalogo della personale milanese tenuta nel 1967[78]. Pur non essendo propenso verso la Pop Art, Brandi rimarrà comunque affascinato dall'originalità e dell'autonomia della sua ricerca.

La monografia dedicata a Morandi, *Il cammino di Morandi*, viene pubblicata per la prima volta su «Le Arti»[79] nel marzo del 1939 (ampliata nella seconda edizione, in un volume del 1952, con l'aggiunta di un *Poscritto*[80]). Questo scritto sarà il primo di una lunga serie d'interventi che dedicherà all'artista sino alla sua morte, ma questo primo saggio rimarrà il fulcro al quale sicuramente i successivi ricondurranno[81]. Nella presentazione al catalogo della mostra di Morandi, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1973, Brandi riprende il principio formale di base precedentemente teorizzato nel primo articolo sul 'colore di posizione':

> Nella pratica dell'acquaforte, d'una raffinata lindura di mezzi, Morandi andava sperimentando la possibilità di suggerire un colore, una diversità di colore, con la diversità del tratteggio, con l'opposizione di un bianco ad uno meno bianco, di un grigio ad un altro grigio: e come questo potesse avvenire senza confusione con il proporsi plastico dell'oggetto, è cioè con il chiaroscuro. Nell'opposizione dunque, e non coll'isolato colore locale, si celava la possibilità di una variazione, cioè che si producesse unicamente entro l'immagine e non soprammessa all'immagine; colore di posizione, quindi, perché, come nelle prosodia classica vi era una

[75] *AFRO* 1977, p. 11.
[76] BRANDI 1954a.
[77] BRANDI 1962.
[78] *PASCALI* 1967.
[79] BRANDI 1939b.
[80] *MORANDI* 1952.
[81] BRANDI 1948a, BRANDI 1948b, BRANDI 1968c, *AFRO* 1973, BRANDI 1986a.

> quantità di posizione, lo stesso colore in porzioni contigue e solo per una variazione, anche minima di intensità luminosa, si eccepiva come colore diverso.[82]

La data del primo articolo, 1939, è particolarmente significativa poiché include la nascita di altre esperienze confluenti che segneranno il cammino futuro di Brandi. Primo fra tutte è da segnalare l'incarico per la direzione dell'Istituto Centrale del Restauro, che egli terrà per vent'anni grazie all'intervento di Giulio Carlo Argan, con il quale aveva instaurato un rapporto basato sulla stima reciproca, sia pur nelle divergenze di opinioni. Nello stesso anno inizia la collaborazione con «Le Arti» dalle pagine di questa rivista oltre agli artisti già affermati come De Chirico,[83] Brandi si dedica ai giovani emergenti come Mafai, Afro e Manzù; con quest'ultimo, in particolare, stabilirà un lungo sodalizio. Sin dalla prima recensione su Manzù, in occasione della sua personale alla Galleria Barbaroux, Brandi, riferendosi alle opere esposte, scrive: «Resta il fatto che una scultura, nella sua vertiginosa ascesa non teme di evocare i nomi di Donatello e di Francesco di Giorgio»[84]. A questi seguirono molti altri articoli, recensioni e presentazioni nelle personali, incluse le Biennali di Venezia del 1956[85] e del 1964[86], fino ad arrivare alle diverse tappe della sua produzione artistica. Brandi lo accompagnerà, infatti, fino al termine della sua carriera e durante la gestazione della *Porta di San Pietro*, sostenendo le sue scelte e difendendo le sue posizioni artistiche. Nel 1961, infatti, Einaudi pubblica il volume *Quarantun disegni di Giacomo Manzù* presentati da Cesare Brandi, 'in folio' di disegni riprodotti nel formato e nelle tonalità originali con il concorso dell'artista che sigla personalmente ciascuno dei 1250 esemplari in commercio. Nell'ottobre dello stesso anno, il volume viene presentato a Roma presso la libreria Einaudi alla presenza di personalità quali Argan, Gadda, Bassani, Guttuso, Bucarelli. Il saggio introduttivo di Brandi costituisce, precorrendo di sette anni lo studio del Ciranna[87], un primo quadro generale teso a ricomporre l'evoluzione dell'*iter* disegnativo di Manzù, dagli anni Trenta, influenzati dal primo Picasso, alla produzione dei primi Sessanta, passando poi per le diverse fasi che vanno dal controverso rapporto dell'artista con Medardo Rosso, alle *Crocifissioni e Deposizioni* dell'anteguerra, la cui esegesi spaziale di fondo resta per Brandi assolutamente la stessa. Il passaggio, a suo giudizio, rimane identico, tanto nei bassorilievi che nei disegni, al gruppo dei disegni conosciuti come *Studio per un ritratto*, attraverso i quali è sancita la maturazione definitiva di Manzù, per concludersi con la serie dei progetti per la *Porta* di San Pietro. Parallelamente all'incarico presso l'Istituto Centrale del Restauro, come precedentemente ricordato, Brandi scrive come redattore, della rivista «Le Arti»[88]. In questa rivista recensisce mostre delle opere esposte all'estero e nelle quali ha presenziato in qualità di ispettore e funzionario di soprintendenza. Gli anni in cui collabora a «Le Arti», dal 1939 al 1942, sono gli anni in cui è in gestazione la sua opera critica il *Carmine o della Pittura*, nella quale svilupperà una delle linee artistiche, tra le più acute della sua ricerca e anticipate nello scritto su Morandi del 1939[89]. In questa rivista, come accadrà poco più tardi ne «L'Immagine», si racchiudono in *nuce* parte delle sue linee teoriche e critiche in seguito proseguite ed ampliate: dalla presentazione degli artisti emergenti, alla teoria della costituzione

[82] *MORANDI* 1973, p. 8.
[83] BRANDI 1942a.
[84] BRANDI 1941.
[85] Queste le parole di Brandi alla presentazione alla Biennale del 1956: «Insomma c'è da domandarsi dove e come, per una attività che inoltre non oltrepassa un quinquennio, potrebbe vedersi una riunione di bronzi simili. Sicurezza e continuità di visione formale ha sempre caratterizzato anche la scultura precedente di Manzù, ma il grado e l'intensità ora raggiunti non v'è dubbio che ne individuano il maggior momento» (BRANDI 1956, pp. 80-82).
[86] BRANDI 1964.
[87] CIRANNA 1968.
[88] Cfr. nota 4.
[89] BRANDI 1939b.

d'oggetto, all'elaborazione della formulazione di 'forma e colore' nel percorso artistico di Morandi, fino alle mostre curate all'interno dell'Istituto di Restauro. La rivista, infatti, occupa uno spazio importante per la divulgazione della sua attività, sia nel campo della critica che in quello del restauro. Brandi recensisce la mostra degli *Otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati*[90] presieduta dal Ministro Bottai e da lui stesso curata sia per quanto riguarda la parte del restauro sia per i criteri adottati per l'esposizione.

Nel maggio del 1947 fonda la rivista «L'Immagine» realizzando un'idea che aveva a cuore da tempo e che riesce a compiere grazie ai suoi collaboratori[91]. Ne «L'Immagine» recensisce la mostra dei *Quattro artisti fuori strada*[92], che si è tenuta a Roma alla Galleria del Secolo nel 1947, nella quale, al pari di un manifesto[93], Brandi sostiene una linea espressionista di artisti che oppone ad una nascente linea neocubista, alimentando la sua polemica contro l'arte astratta. Gli artisti Sadun, Stradone, Scialoja e Ciarrocchi, sono dichiarati da Brandi 'fuori strada' rispetto al gruppo della Secessione artistica formato a Venezia, al gruppo Forma[94] di Roma, e contro il movimento di Fronte Nuovo delle Arti[95]. La prima mostra è stata organizzata alla Galleria dello Zodiaco, i quattro artisti sono soltanto tre, presentati da Alberto Moravia[96]: successivamente, nel marzo del 1947, alla Galleria del Fiore a Firenze, si uniranno Ciarrocchi e Scialoja. Nel clima di aggiornamento generale emerge con forza la ricerca formale di Brandi, fatta di un equilibrio tra forma e luce, che si concretizzerà nella teorizzazione della costituzione dell'oggetto del *Carmine*, per arrivare all'astanza e all'epifania dell'opera d'arte in *Segno e Immagine*.

Al tempo stesso Brandi attraverso «L'Immagine» partecipa attivamente ai dibattiti più recenti che avevano riguardato le arti figurative, apparsi in saggi e articoli vari, scritti durante la guerra e nell'immediato dopoguerra. In Italia appena dopo la fine del secondo conflitto mondiale, si discute sulla necessità di confrontarsi con l'arte europea. Il dibattito interessa critici e artisti italiani dividendoli in due raggruppamenti. Da una parte gli artefici della controversia quali Venturi, Argan e Dorfles, in favore dell'arte astratta e dell'assimilazione dei modelli europei necessari per un aggiornamento, dall'altra Cesare Brandi, Arcangeli e Scialoja

90 BRANDI 1942a.
91 Cfr. nota 5.
92 BRANDI 1947b.
93 Nel testo relativo alla mostra dei *Quattro artisti fuori strada*, Brandi traccia la linee della tendenza artistica che seguirà in questi anni: «C'è un gusto ormai, europeo, un linguaggio pittorico comune, un'internazionale figurativa diremmo, se la parola non fosse solleticante ad alcuni e invisa ad altri; gusto, e linguaggio a cui gli italiani si sono accostati in tempo debito, per cui, anzi, potrebbero persino vantare una priorità, perché, fatti i conti delle date, Guttuso fu cubista prima che la nuova generazione francese riprendesse questa che ora s'interpreta come la strada maestra della tradizione francese. E dunque che ci stanno a fare dei simili ritardatari, questi quattro romantici, decadentisti, come qualcuno di loro perfino osa chiamarsi, nostalgici evidentemente di un teatrale furor sacro o di un'ambasciata crepuscolare, espressionistici come se ancora l'Espressionismo fosse l'ultimo verbo della pittura, e provinciali tutto sommato, visto che se in loro c'è qualcosa di comune, si riconosce nell'attacco con la tradizione cromatica di Morandi? […] Toti Scialoja, che nel generoso e acutissimo esercizio della critica rispecchia una lucida coscienza del momento figurativo europeo, persegue una ricerca di struttura cromatica che non si affida alle sole cerniere degli intarsi.[…] Per Stradone c'è un tale trasporto iniziale di fronte all'oggetto, per cui questo veramente riesce a fondere, a vaporare, raggiungere levitazioni eteree, sicché in quel momento stesso si può trasporre nella pulsazione di un ritmo sfrenato, incontenibile. […] Ciarrocchi, che dall'arruffio sempre più sottile e imprescindibile delle sue acqueforti è giunto ad una pittura che è tenerissima e precipite […] Sadun che dalla sua prima intensa aggressione alla quotidiana e riposata realtà dei sensi […] è giunto ad una ritrattistica che colpisce lo spirito e manomette la lettera, con piglio così deciso da far dimenticare il logorio e la trasfusione che l'oggetto subisce» (BRANDI 1947a, p. 2).
94 Il gruppo della Secessione artistica si era formato a Venezia in quegli stessi anni. Dal Manifesto si legge: «Nove artisti sostituendo all'estetica della forme una dialettica delle forme intendono far convergere le loro tendenza, solo apparentemente contrastanti, verso una sintesi riconoscibile soltanto nel futuro delle loro opere» (BAROCCHI 1992, p. 53). Per il Manifesto del gruppo Forma cfr. BAROCCHI 1992, p. 65.
95 DI MARTINO 1988, p. 14.
96 *SADUN, SCIALOJA, STRADONE* 1945, p. 5.

più vicini alle posizioni figurative[97]. Tra le recensioni di questo periodo annotiamo quella dedicata alla Biennale del 1948, più volte citata in diversi suoi articoli. Lo scritto su questa biennale evidenzia quanto secondo lui «la pittura francese determinerebbe ancora il baricentro dell'arte», trovando il massimo vertice negli artisti da lui considerati i 'Santi Padri'[98] della pittura moderna, riferendosi a Picasso, Braque, Matisse e Cézanne. A rendere straordinaria la XXIV Biennale del 1948 diversi fattori: la distanza di sei anni dall'ultima del 1942, la presenza della collezione Guggenheim in seguito al trasferimento in Italia della collezionista, la rivisitazione delle avanguardie resa possibile dall'impegno dei padiglioni stranieri, la presentazione della collezione da parte di Giulio Carlo Argan[99]. Sensibile interprete di queste esigenze, il Segretario Generale Rodolfo Pallucchini, che organizzò le prime cinque Biennali del dopoguerra dal 1948 al 1956.

A tal proposito merita soffermarsi sulle recensioni e articoli di Brandi che riguardano le Biennali: la prima, quella del 1948, recensita per la sua importanza storica rispetto al passato e necessaria per il futuro delle arti contemporanee in Italia; la seconda del 1954, incisiva poiché registra una forte presenza di artisti Surrealisti, nei confronti dei quali Brandi non nasconde il suo disappunto, con alcune eccezioni quali Viani o Mirò[100]. Accanto alle opere surrealiste, Brandi registra la presenza di opere di Courbet, Klee, Munch, ai quali riserva, invece, tutta la sua approvazione, poiché responsabili di proseguire, secondo la sua visione, una linea espressionista che giunge sino a Soutine:

> La pittura di Munch, tortuosa e allucinata, sia una delle parole chiave per rendersi conto di un certo espressionismo europeo, non v'è dubbio[…] che in seguito Munch ci ricompaia soprattutto in Soutine e si senta avere alimentano sotto vari espansionismi.[101]

In altre occasioni le Biennali per Brandi saranno oggetto di presentazioni relative ai Padiglioni italiani per sostenere gli artisti quali Manzù, nel 1954[102] e nel 1964[103], e Perez nel 1956.[104] Per finire va ricordata la Biennale del 1968, definita da Brandi l'anno zero[105] e caratterizzata da proteste e delle forti polemiche italiane ed estere.

Particolarmente incisiva nella vita di Brandi è stata la sua formazione senese e giovanile che ha dato un'impronta determinante per le scelte maturate nel tempo e nelle mostre curate. Brandi si laurea a Firenze nel 1928 con una tesi su Rutilio Manetti, Francesco Vanni e Ventura Salimbeni, e sempre negli anni Trenta del secolo, è da annoverare l'impresa capolavoro per la sistemazione nei locali provenienti dall'unificazione dei Palazzi Buonsignori e Brigidi, delle opere provenienti in massima parte dalla Galleria dell'Istituto provinciale e destinate a

---

97 Per un approfondimento su questo argomento si veda: SCIALOJA 1946, VENTURI 1947, ARGAN 1948, BRANDI 1947b, FERGONZI 1993.

98 BRANDI 1949a.

99 Alla presentazione seguirà un testo sull'arte astratta di Argan pubblicato su «Ulisse» dal quale estrapoliamo e riportiamo un brano: «Si chiamano genericamente astratte o non figurative le correnti artistiche moderne che negano ogni relazione tra il fatto artistico e la natura. Nel loro complesso, queste correnti offrono il quadro di una profonda crisi dell'arte figurativa. Sarebbe tuttavia un errore supporre che l'arte astratta sia mero estetismo, arte per l'arte. Al contrario, un motivo programmatico comune alle varie correnti astrattiste è la giustificazione del fatto artistico come fatto sociale. La rinuncia all'emozione, considerata come un momento di passività spirituale, ed alla rappresentazione, che per corollario decade a mera finzione, si compensa nella conclamata conquista di un carattere d'intrinseca attività e perfino di utilità dell'opera d'arte. un'arte che non sia più linguaggio, bensì diretto strumento di una nuova socialità» (ARGAN 1948).

100 BRANDI 1954a.

101 BRANDI 1954c.

102 BRANDI 1954d.

103 BRANDI 1964.

104 BRANDI 1966.

105 BRANDI 1968e.

costituire la Pinacoteca Nazionale di Siena[106]. L'ordinamento delle tavole è il frutto di un lungo lavoro teso alla costituzione di una «raccolta di primitivi italiani, preziosissima e gloriosa»[107], di un patrimonio tra i più importanti della pittura italiana. In questi stessi anni vince il concorso in Soprintendenza come Ispettore alle Antichità delle Belle Arti, prima a Bologna e successivamente a Roma, Udine, Rodi e Ferrara. Al periodo bolognese, qualche anno più tardi, risalgono le mostre dei riminesi[108]. Diversi interventi rimangono comunque legati alla città di Siena, dalla mostra della scultura in legno curata da Enzo Carli allestita al Palazzo Pubblico[109], al ripristino della collocazione delle *Tre Grazie* nella libreria Piccolomini, all'acquisto di un marmo di Jacopo della Quercia consegnato al Museo dell'Opera del Duomo[110], allo svuotamento dello Spedale di Santa Maria della Scala. Questo intervento, secondo Brandi, necessiterebbe di un urgente programma di 'riuso', al fine di realizzare un articolato sistema museale per la salvaguardia di una ampia zona del tessuto urbano senese[111].

Attraverso periodici e quotidiani, Brandi si apre ad un modo di comunicare che non prende in considerazione soltanto gli addetti ai lavori ma anche una parte di pubblico più ampio. La sua collaborazione con «Il Punto»[112] inizia l'8 settembre del 1956, come testimoniato ad apertura dell'articolo nell'editoriale del settimanale:

> Con questo vivace articolo, inizia il personale contributo a una libera discussione per il rinnovamento delle nostre istituzioni culturali, discussione che «Il Punto» ha sin da qui sempre incoraggiato, inizia la sua collaborazione con Cesare Brandi, libero docente di storia dell'arte medioevale all'università di Roma.[113]

Brandi analizza le mostre nazionali, le rassegne di artisti emergenti e le mostre nelle gallerie di vetrina internazionale. Nella rassegna di *Giovani artisti* promossa da «Il Giornale» di Milano e recensita su «il Punto»[114], Brandi scrive in favore dei suoi artisti, quali Perez[115] e Romiti, quest'ultimo, presentato in una personale al Milione[116]. Ugualmente nella Quadriennale romana registra la presenza di Perez in scultura, tra i pittori, Guttuso e Cassinari e, nell'occasione, anticipa l'imminente uscita del suo libro *Segno e Immagine*[117] in preparazione:

> Il nostro compito è di cercare di capire il proprio tempo e non pretenderlo di dirigerlo a rovescio anche se, questo nostro tempo, piaccia poco. L'argomento troppo urgente, è la nostra stessa vita: ne daremo conto, stiamo sicure che le mosche cocchiere che già credono di poterci cogliere in castagna o in flagranza di apostasia. Il libro si chiama 'Segno e Immagine' e, fino a che non sarà comparso, non avremo più nulla da aggiungere a queste parole.[118]

Tra le diverse recensioni nel settimanale «Il Punto» è interessante soffermarsi sulla mostra di Fautrier[119] alla galleria L'Attico di Roma[120]. Ancora una volta Brandi prende parte ad una discussione, ad un acceso dibattito, partecipando attraverso la pagina stampata, ad una

106 BRANDI 1933, p. 3.
107 BARZANTI 1989, p. 8.
108 *PITTURA RIMINESE* 1935.
109 *SCULTURA LIGNEA SENESE* 1949.
110 BRANDI 1972b.
111 BRANDI 1969a.
112 Cfr. nota 7.
113 BRANDI 1956.
114 VALSECCHI 1958.
115 BRANDI 1958.
116 *ROMITI* 1965.
117 BRANDI 1960b, p. 13.
118 *ibidem*
119 BRANDI 1959a.
120 *FAUTRIER* 1959.

querelle di fatti e avvenimenti a lui contemporanei. La recensione di Brandi pone l'accento sulla distanza esistente tra 'L'informel' di Fautrier, caratterizzato da un estremo controllo di segno e materia, e le correnti pittoriche dell'epoca legate al caso delle pittura automatica[121]. Fautrier aveva esposto nel 1958 con una prima personale presentata da Arcangeli e Calvesi, l'anno seguente in una seconda personale, in questa occasione presentata da Crispolti a Roma e, a Bologna da Calvesi, che provocherà diverse reazioni e polemiche in difesa delle quali si schiereranno diversi interventi autorevoli tra i quali, quelli di De Micheli e Sanguineti e appunto la recensione di Brandi. La recensione si inserisce all'interno di un clima effervescente nei confronti dell'arte informale e degli accadimenti storico-artistico a cui lo stesso Argan e Palma Bucarelli, prendevano parte attiva[122].
Nella ricerca di una linea espressionista, Brandi segue anche artisti stranieri come De Staël. A Torino nel 1960 viene organizzata una retrospettiva su questo artista. Brandi si interessa alla sua ricerca pittorica analizzando la 'spazialità del colore' che lo accomuna come espressività a quella di Braque di Bonnard.

> La sua figurazione astratta si accosta all'oggetto, in modo elusivo, senza perdere la concentrazione cromatica e la spazializzazione del colore? C'è quel Cielo a Honfleur del 1953 che rimarrà, crediamo uno dei più grandi di questo secolo, e di cui non si arriva a dire la sottigliezza della pittura e l'energia dell'insieme.[123]

Dalle pagine del settimanale «Cronache», così come da quelle del «Corriere della sera Illustrato», accanto alle mostre recensite da Roma a Palazzo delle esposizioni[124] sui capolavori francesi[125] a Palazzo Barberini[126] su Lorenzo Viani, Brandi si sofferma anche sulle mostre nella città di Milano[127]. Non mancano le sollecitazioni dall'estero come da New York[128] e Parigi[129]. A queste si aggiungono una quantità considerevole di recensioni, talvolta brevi e sintetiche, che informano delle mostre personali e collettive provenienti dalle gallerie private romane, quali la Tartaruga, la Medusa, la Galleria Alibert, l'Obelisco, l'Odyssia, alcune delle quali rappresentano le gallerie tra le più attive nel fervido clima di rinnovamento culturale della ricostruzione[130]. Sotto la spinta di trasformazione dettata dai tempi moderni, si susseguono anche in maniera scomposta e disarticolata nuove proposte provenienti dalle iniziative private. Tra le mostre personali registrate da Brandi ricordiamo: Turcato, Maselli, Buratti, quest'ultima presentata da Calvesi alla Galleria la Tartaruga, Carrà e Rosai alla Galleria Alibert, Guttuso al Vantaggio, la collettiva di Manzù, Greco, Fazzini e Mascherini all'Obelisco[131].

Brandi scrive sul «Corriere della Sera», e successivamente sul «Corriere della Sera Illustrato» per un consistente arco di tempo. L'arco cronologico, soprattutto quel che riguarda il Corriere della sera, è molto vasto, occupa un intero periodo della sua vita, che va dal 1954 al 1986, nel quale dimostra la capacità di mantenere costantemente un occhio vigile sia ai temi di

121 Cfr. nota 119.
122 Nel 1960 ricordiamo la partecipazione di Fautrier alla Biennale del 1960 e presso Galleria Notizie di Torino; quest'ultimo centro vitale dell'informale, molto frequentato dagli artisti internazionali di Michel Tapié. Nello stesso anno escono due monografie importanti di Giulio Carlo Argan, *Fautrier. Matière et mémoire*, e di Palma Bucarelli, *Jean Fautrier. Pittura e materia*. Cfr. *LA PASSIONE E L'ARTE* 2006, p. 234.
123 BRANDI 1960c, p. 8.
124 BRANDI 1955a, pp. 20-30.
125 *PITTURA FRANCESE* 1955.
126 *VIANI* 1955.
127 BRANDI 1955c.
128 *YOUNGER EUROPEAN PAINTERS* 1953.
129 BRANDI 1960a.
130 CRESCENTINI 1989.
131 BRANDI 1955a.

attualità [132] sia alle mostre nazionali, seguendo il suo percorso di critico e teorico, con un taglio, a volte giornalistico, più conciso e sintetico, talvolta più intimo come ad esempio nell'articolo dedicato a Morandi: «Da quel felice giorno, in cui fui ammesso nella cameretta-studio diventava poi famosa,[…] i nostri rapporti furono senza ombra, senza la minima nuvola»[133]. Dalle pagine colorate e accattivanti di un settimanale come il «Corriere della sera illustrato», Brandi segue prevalentemente le mostre degli Ottanta. Recensisce le grandi retrospettive di Ensor, Picasso, Kandinsky, Klee[134] e le mostre che raccolgono le grandi collezioni[135] dei capolavori di Praga e delle collezioni dei Gonzaga[136].

Principi di museologia e museografia

Dagli articoli dedicati ai vari aspetti della conservazione e del restauro è possibile seguire lo sviluppo degli orientamenti di Brandi e le sue teorie in materia museografica e di museologia per oltre un ventennio. Come direttore dell'Istituto del Restauro, dal 1939 fino agli anni Sessanta, le sue trattazioni teoretiche hanno dato un notevole contributo allo sviluppo del restauro. Non entreremo nel merito del complesso e tormentato problema del restauro delle opere, quello che ci interessa analizzare in questa sede è l'aspetto operativo e 'militante' dell'intellettuale Brandi e come la tematica del restauro affluisca all'interno del suo itinerario storico artistico. Il restauro è per lui il momento privilegiato della socializzazione e della storicizzazione della coscienza individuale che intercetta l'opera e la riconosce come tale. Solo in virtù del giudizio critico si storicizza nella coscienza umana come pura forma, astanza. La critica per Brandi è un atto integrante, dimensione teorica e operativa, promulgazione e salvaguardia dell'opera[137].

Si rintracciano negli articoli diverse tematiche cha vanno dalla conservazione delle opere, ai problemi dell'illuminazione naturale, alla sistemazione delle cornici. All'interno dell'Istituto un imperativo etico imponeva di avvicinarsi il più possibile alla ricomposizione di quell' 'intero distrutto', il tratteggio è la 'sigla' dell'Istituto'[138]. Le sue scelte non sfociano mai in soluzioni 'soltanto' empiriche, hanno dietro una serrata elaborazione concettuale riposta nella *Teoria del restauro*, che avrà come costante peculiarità il continuo rimando tra prassi e teoria, fra elaborazione teoretica e quotidiana sperimentazione sul cantiere. Lo storicismo crociano, la fenomenologia di Husserl, la *Gestalpsychologie* di Rudolf Arnheim e le altre correnti di pensiero del secolo scorso sono state ben elaborate da Brandi tanto da divenire i pilastri su cui ha costruito la propria Teoria del restauro. La contestualizzazione dell'opera d'arte è tanto decisiva per Brandi che un corretto atteggiamento museografico equivale ad un vero e proprio restauro preventivo, come egli stesso afferma: «Nel disporre le condizioni più felici per la conservazione, la visibilità, la trasmissione dell'opera al futuro, ma anche come salvaguardia delle esigenze figurative che la spazialità dell'opera produce nei riguardi della sua ambientazione»[139]. In un articolo del 1956 estratto da «Ulisse», Brandi affronta i problemi delle esposizioni precedentemente teorizzate:

> Il problema della museografia è un problema prima di tutto di conservazione poi d'esposizione; per ultimo, ma solo come corollario, d'attrazione turistica, con la sfarzosità e la bizzarria dell'esposizione, per ultimo e non sempre la conservazione. Come tutte le discipline storiche, a cui anche la museologia appartiene, ha uno sviluppo diacronico, che nasce da un lato dalla

132 BRANDI 1986b.
133 BRANDI 1982.
134 *KANDINSKY* 1980, *KLEE* 1979, *PICASSO* 1981.
135 *MONET* 1981.
136 *MANTOVA GONZAGHESCA* 1981.
137 BRANDI 1963, p. 128-129.
138 BORRELLI 2007, p. 56.
139 Cfr. nota 137.

> sensibilizzazione al problema, che una volta o non veniva posto o lo veniva in guisa d'arredamento, dall'altro per il progressivo confluire nella museografia di due esigenze che difficilmente compongono e per lo più si oppongono, la conservazione dell'opera e la cornice architettonica in cui deve essere inserita a sé le scienze che sono sussidiarie per il miglior status delle opere d'arte, scienze che rientrano nella fisica e nella biologia e alle quali quindi vanno chieste le soluzioni per la climatizzazione, l'illuminazione, l'illuminazione biologica.[140]

E già durante una sua missione come Ispettore per l'esposizione dei capolavori italiani al MoMA di New York nel 1940 dalle pagine de «Le Arti» si legge: «Per la esposizione degli antichi italiani nel Museum of Modern Art di New York, sono sorti alcuni problemi tecnici assai caratteristici, dovuti sia alla cornice architettonica degli ambienti che alla necessità di valersi della luce artificiale come modo di illuminazione permanente durante le ore di apertura della mostra»[141]. Brandi sottolinea l'importanza del felice utilizzo del vetro *termoloux* che assicurerebbe una diffusione luminosa graduale e la possibilità di coniugare luce artificiale e luce naturale, ma prediligendo, in questo caso, quella artificiale poiché avrebbe assicurato una diffusione costante anche nei luoghi meno illuminati come quello delle pareti interne. Occorreva creare una sorgente artificiale di luce, che una volta cessata quella del giorno, potesse sostituirla con i medesimi effetti[142].

Per quanto riguarda la pittura, secondo Brandi, la cornice è un elemento decisivo nella sistemazione del quadro poiché svolge una funzione collaterale. Nel Museo di Parigi Jeu de Pomme, in occasione di una sua visita, non può fare a meno di esaminare la problematicità dello spazio fisico appellandosi fino ad un passo kantiano della *Critica del Giudizio*, per esprimere il suo dissenso nei confronti della cornice come elemento di 'raccordo', dichiarando la sua propensione verso le scelte delle moderne sistemazioni museografiche come quelle di Scarpa a Venezia:

> Fra le migliori soluzioni escogitate per la pittura antica, quella di Scarpa alla accademia di Venezia: la sistemazione di una specie di nicchia scavate intorno al dipinto: come una scatola affondata nella parete. Il raccordo è ottenuto, diciamo così, per difetto, come un anello isolante di vuoto, invece che con l'aggetto della cornice, e cioè per eccesso.[143]

La luce delle architetture di Scarpa consente di comporre spazi per le opere che sono inserite all'interno, in particolare nei suoi musei la luce diventa uno straordinario strumento di critica architettonica, lo spazio diventa uno strumento per comprendere le sculture e le opere. Nell'allestimento delle mostre, Brandi predilige ugualmente, l'utilizzo di una luminosità diffusa per dare spazio alle opere astratte come quella osservata in occasione della mostra recensita su di Kandinsky:

> [...] L'esposizione è organizzata con molta prudenza architettonica per inquadrare e non soffocare – secondo un uso deleterio, soprattutto a Roma – le opere esposte. La luminosità diffusa del bianco assicura come un respingente al suono giusto di questi straordinari colori, già in se stessi carichi di luce e di una luce solare. Con i suoi tramezzi geometrici lungo il centro

[140] BRANDI 1957.
[141] BRANDI 1940.
[142] E sempre nello stesso testo si legga quanto scritto da Brandi: «D'altronde gli svantaggi che una simile soluzione poteva produrre sono stati eliminati dagli ottimi impianti di illuminazione posseduti dal Museum of Modern Art, e che già per la precedente Esposizione di Picasso rivelavano la loro assoluta congruenza. Infatti, data la possibilità di aggiustare le sorgenti luminose per ogni opera graduandone l'intensità, la colorazione, l'incidenza, così da evitare sia l'assorbimento dei toni caldi, quanto l'uniformità dei toni dei freddi, si offriva una gamma sensibilissima, e che, nel caso effettivo, ha dato risultati molto esatti» (BRANDI 1940).
[143] BRANDI 1959b.

> della sala d'Ercole, permette una visione giusta e per fortuna non simultanea delle opere: per collocare questo contenitore prudente, non si sono dovuti staccare i quadri della Sala: ancora si possono vedere, per chi ne ha desiderio, accedendo all'anello di spazio vuoto che circonda il contenitore. Anche di questo va data lode: staccare un quadro da suo chiodo implica sempre un potenziale pericolo: giusto, che per far posto a Kandinsky non si sia rimosso Pietro da Cortona, che si tira solo da una parte, educatamente, per l'ospite gradito.[144]

Questi articoli testimoniano la lucidità nel giudizio e la capacità di essere sempre presente nelle diverse situazioni nell'ambito museologico e museografico. Allo stesso modo prende in considerazione le problematicità emerse per la destinazione di una galleria in Palazzo dei Priori, a Perugia. Brandi in questo caso si schiera in favore di un tale 'riuso' a condizione che il nuovo museo possa garantire un buon impianto per il condizionamento d'aria. Disapprova il lungo lavoro di edilizia fatto per la galleria di Perugia, ordinata all'ultimo piano del Palazzo dei Priori, che pur costoso nella sua elaborata costruzione, non aveva previsto un sistema adeguato di conservazione museale. E per concludere ricordiamo la polemica insorta all'indomani della costruzione del nuovo Museo di Wright a New York, caratterizzata dalla problematicità della fruizione delle opere. In occasione di uno dei suoi viaggi a New York, Brandi ha la possibilità di visitare il Museo e scrivere dalle pagine del «Corriere della sera» una recensione:

> Al moto rotatorio che suggerisce, ancora accentuato dal fatto che si allarga verso l'alto, come un'enorme trottola, la serrata dei palazzoni si oppone come un assedio. Difficile, pensare ad una negazione spaziale più rigida. É chiaro che, da questo reale presentarsi dell'opera, sia impossibile prescindere e che, allora, la visione ravvicinata rende grevi e incombenti le molti massicce di quella specie di grande torrione e dell'ingresso.[…] Il fatto che poi che la visita cominci dall'alto, invece che dal basso, se, in parte, è un espediente per non stancare un pubblico abituato a salire solo in ascensore, non si può dire benefico per l'architettura. Perché, mette ancor più in risalto il vuoto, come fatto in sé, invece che come creazione dello spazio. Con ciò si è appena detto, e fu detto e ripetuto a sazietà, quanto risulti inadatto e incomodo alla esposizione dei dipinti.[145]

La sensibilità rivolta alle tematiche di architettura museografica lo porta a disapprovare il Museo Guggenheim per l'incapacità architettonica di rendere possibile la lettura delle opere, accusando l'architetto di aver creato un involucro fine a se stesso, in quanto opera d'arte architettonica ma incapace di possedere i requisiti propri per il godimento delle opere in termini di luce e visibilità.

Aspetti linguistici

Un aspetto che contribuisce a rendere particolarmente interessante la lettura degli articoli e delle recensioni è la scrittura utilizzata da Brandi[146], caratterizzata da una prosa che pur passando attraverso diversi registri, non intacca mai i contenuti espressi nella critica. «La sua prosa è stupenda – scrive Argan – eppure non è letteratura sovrapposta alla critica, né Brandi è un belloriano (o un longhiano) che ricalca sul testo un equivalente letterario. Recepita dalla coscienza, impegnata nella sua totalità, l'opera d'arte si costituisce simultaneamente in pensiero e linguaggio»[147].

É stata notata la tessitura retorico-discorsiva della pagina che tra immagine e parola spinge Brandi in tutta la sua prosa critica a risolvere il rapporto tra la 'sincronica flagranza' dell'opera

144 BRANDI 1980.
145 BRANDI 1961.
146 «creatore di lingua, oltre che di modi di impiego della lingua» (SEGRE 2008, p. 26).
147 CARBONE 1981, p. 160. Queste le parole di Argan espresse in occasione dell'uscita di *Scritti sull'arte contemporanea* che recensisce in *Occasioni di critica* (ARGAN 1981, p. 135).

e la temporalità a cui è soggetta inevitabilmente la lingua[148]. Anche nelle recensioni e negli articoli il periodare è frammentato da incisi e dall'uso delle virgole e dei due punti, come in questo articolo del 1981:

> Ensor non è un ritardatario né un precursore: ma piuttosto un veggente che ha straordinarie intuizioni alle quali nel breve giro di neanche vent'anni, dal 1884 al 1900, segue lo svuotamento, la ripetitività: ed Ensor muore nel 1949. Verrebbe allora voglia di accostarlo a Rimbaud, ma il paragone è troppo pesante: Ensor non è un genio, a lui non si deve nessuna rivoluzione, né si può dire che informa un'epoca.[149]

Brandi è certamente il solo per cui esista un linguaggio e una letteratura, non solo una terminologia della critica. La presenza concreta dell'opera depone sulla pagina brandiana la sua immagine plastico-visiva, nella sua immediata presenza per acquistarne un'altra linguistica e di pensiero. Nella mostra di Sadun del 1977, Brandi presenta la sua pittura materica come se potessimo toccarla, ci accompagna all'interno della materia e del quadro, come attraverso un viaggio che a piccoli passi si evidenzia e si manifesta:

> I ritratti di don Luigi […] rappresentano senza dubbio il culmine dell'attività prima di Piero Sadun, e in essi c'è la sua dichiarazione per la materia densa, che quasi fumiga sotto il pennello, che s'ammatassa e si sfrange come un ultimo spasimo. Nelle sue ultime pitture le grandi superfici monocrome presentano un ritmo interno quasi frenetico, un risucchio di piccoli gorghi, un incresparsi di creste minute, come il mare quando cade il vento e non subito cessa il moto ondoso, placandosi in un improvviso silenzio. Il silenzio che seguì alla sua voce spenta dal male.[150]

O ancora, nella seppur breve descrizione del colore di Cassinari nel 1949, Brandi ci descrive una pittura che s'illumina con la stessa violenza di una luce notturna: attraverso paragoni e similitudini, si intermezzano brevi flash di immagini che incalzano il racconto nella descrizione dell'opera:

> Il colore, in questo corpo si mantiene basso, con una tendenza alle luci notturne, al viola da lutto, all'azzurro delle lampadine dei treni. Una sua maggiore flagranza disturberebbe certamente la formazione plastica, coglierebbe i volumi come cristalli che non si sono finiti di formare e li dissolverebbe.[151]

Sono proprio le similitudini e le metafore che dominano le pagine brandiane pubblicate sui periodici, in cui il secondo membro è tratto dalle più varie manifestazioni del reale, creando un linguaggio sinestetico[152], che solo può rendere percepibile e comprensibile ad un vasto pubblico il suo pensiero. Sulla prosa brandiana De Seta [153], ha precise puntualizzazioni:

> La sua penna è uno stilo, ha una analiticità da narratore giapponese, penetra nei ricetti più riposti, s'inoltra tra partiti compositivi e strutturali, si libra tra navate con un'aderenza ai partiti compositivi che ha la pienezza lessicale di una *promenade* proustiana. Il turbunio di immagini che Brandi è capace di inventarsi, le metafore di cui si serve non hanno nulla a che vedere con l'esibizionismo e la contorsione sintattica di tanti falsi profeti.

148 CARBONE 1981, p. 160
149 BRANDI 1981
150 *SADUN* 1977, p. 2.
151 BRANDI 1949b
152 SEGRE 2008, p. 30.
153 DE SETA 1984.

E aggiunge: «La pertinenza di ogni osservazione critica di ogni interpretazione gli consente per accompagnare per mano il lettore: il quale benché inesperto, potrà seguirlo in tanti passaggi, nelle sue intenzioni spesso polemiche, ma non si vedrà mai abbandonato a se stesso».
Brandi è critico e scrittore indistintamente e, da questo punto vista, simile a Longhi, ovviamente con le necessarie differenze d'impostazione interpretative e di formazione culturale. In alcune recensioni si riscontrano descrizioni di posti, paesaggi e città come nel caso dell'articolo del «Corriere della sera», *Con Burri alla sorgente* nel quale si può facilmente intuire la prosa descrittiva, rapida e concentrata, dove non si tratta di carpirne solo una maestria stilistica, quanto piuttosto quella capacità di porre continuamente l'immagine al servizio del pensiero[154]:

> Ti porterei dove non sei mai stato – mi disse Burri – ed è un posto bellissimo. Si era vicino a Città di Castello, in quella specie di Alpe, dove sembra stare così lontano dal mondo, sul cui giogo da cui non si vedevano che dorsi selvosi e l'aria e cime avesse sedimentato altrove. Arriva pulita e quasi filtrata: magari con un vento che fa la barba al prato e piega i castagni. […] La strada era lunga. Si passano le prese di tabacco, quasi un'insalata gigante e poi, risalendo verso l'Appennino, ecco i prati giallognoli.[155]
>
> G.M.

Conclusioni

Una prima analisi della produzione brandiana dedicata al tema delle mostre d'arte è sufficiente a confermare gli elementi essenziali del suo pensiero critico e a mettere in risalto alcuni aspetti peculiari della loro comunicazione.

La mole dei dati raccolti e la copertura cronologica di circa mezzo secolo, dagli anni Trenta agli anni Ottanta, sostanzialmente coincidente con la sua carriera, dimostrano l'attenzione riservata da Brandi all'attività espositiva a lui contemporanea. Il tema gli consente, infatti, di esprimere i nodi essenziali del suo complesso pensiero critico in sedi editoriali che gli promettono di raggiungere un pubblico potenzialmente più ampio. Emerge chiaramente la volontà di comunicazione e la notevole capacità di divulgazione presso un pubblico colto ma non di 'addetti ai lavori', attraverso canali quali il quotidiano, la rivista patinata e persino il programma radiofonico.

L'uso di nuovi strumenti di comunicazione determina anche un cambiamento nel linguaggio: «lo stesso Brandi non aveva difficoltà a riconoscere che il giornalismo fu per lui una grande scuola»[156] che fece assumere alla sua prosa un tono «più concreto e allo stesso tempo disinvolto»[157].

Mediante articoli e recensioni, Brandi, si inserisce nel dibattito culturale che ha interessato le arti figurative nell'immediato secondo dopoguerra passando per il boom economico, fino alla nascita dell'arte astratta e informale. Sostiene in questo modo gli artisti che gli sono più cari come Morandi, Guttuso, Manzù, Sadun, Burri, Afro, Leoncillo, Perez, Mastroianni e Pascali. Accanto al suo interesse per l'arte contemporanea, vengono alla luce il forte legame con Siena, i suoi rapporti con i grandi musei americani, la predilezione per Parigi, le relazioni con le gallerie d'arte italiane ed europee.

---

154 Questa è l'espressione utilizzata da Benjamin a proposito di Baudelaire e ripresa da Vittorio Rubiu per Brandi (*L'IMMAGINE DELL'ARTE* 1989, p. 10).
155 BRANDI 1974.
156 Continua Rubiu: «e in effetti lo aiutò a liberarsi di quel lato un po' *collet monté* che qualche volta appesantisce i suoi scritti più specificatamente critici» (RUBIU BRANDI 2009, p. XLIII).
157 *Ibidem*.

Gli articoli di argomento museologico e museografico gli offrono, infine, al pari dei suoi libri di viaggio, nuovi spazi in cui mettere alla prova i principi della conservazione e del restauro, tema caro a Brandi perché legato alla memoria del presente e del futuro dell'opera d'arte, vista *hic et nunc*: «Il museo – in particolare secondo Brandi – «è l'unico luogo che si ha, da vivi almeno, per entrare nell'eternità, per conoscere ed assaporare cosa sia di vivo e non di inerte, la contemplazione pura. […] perché rinnovarsi, vivere nel presente dell'opera d'arte, mentre il nostro presente o è subito passato o è subito futuro»[158].

BIBLIOGRAFIA

AFRO 1973
Afro, Catalogo della mostra, a cura di C. Brandi, Roma, 1973.

AFRO 1977
Afro, Catalogo della mostra, a cura di C. Brandi, Roma 1977.

ARGAN 1948
G.C. ARGAN, *Arte astratta*, «Ulisse», 6 1948, pp. 669-701.

BAROCCHI 1992
P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte italiana. Tra neorealismo e anni novanta (1945-1990*), Milano, 1992.

BARZANTI 1989
R. BARZANTI, *Aria di Siena: i luoghi,gli artisti,i progetti*, Siena 2006.

BORRELLI 2007
L. BORRELLI, *Testimonianze dall'Istituto Centrale del Restauro*, in *LA PASSIONE E L'ARTE 2007*, pp. 55-58.

BRANDI 1933
C. BRANDI, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933.

BRANDI 1939a
C. BRANDI, *Mafai all'arcobaleno*, «Le Arti», 1, 1939.

BRANDI 1939b
C. BRANDI, *Cammino di Morandi*, «Le Arti», 3, 1939, pp. 224-255.

BRANDI 1940
C. BRANDI, *Le mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York*, «Le Arti», 4, 1940, pp. 272-274.

BRANDI 1941
C. BRANDI, *Una mostra di Manzù*, «Le Arti», 3, 1941, pp. 202–204.

[158] BRANDI 1969b.

BRANDI 1942a
C. BRANDI, *De Chirico metafisico al "Milione"*, «Le Arti», 2, pp. 118-121.

BRANDI 1942b
C. BRANDI, *Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro,* «Le Arti», 4-6, 1942, pp. 367-371.

BRANDI 1947a
C. BRANDI, *Carmine o della Pittura*, Firenze 1947 (con l'aggiunta alla prima edizione dei saggi su Duccio e Picasso)

BRANDI 1947b
C. BRANDI, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana,* «L'Immagine», 3, 1948, pp. 69-86.

BRANDI 1948a
C. BRANDI, *Mostra delle incisioni di Morandi*, «L'Immagine», 9-10, 1948, p. 610.

BRANDI 1948b
C. BRANDI, *Quadriennale 1948*, «L'Immagine», 8, 1948, pp. 486-488.

BRANDI 1949a
C. BRANDI, *La pittura contemporanea francese alla Biennale*, «L'Immagine», 13, 1949, pp. 294-96.

BRANDI 1949b
C. BRANDI, *Opere recenti di Cassinari*, «L'Immagine», 12, 1949, pp. 189-190.

BRANDI 1952
C. BRANDI, *Morandi*, Firenze 1952.

BRANDI 1954a
C. Brandi., *I peccati della biennale*, «Cronache», 6, 1954, p. 34.

BRANDI 1954b
C. BRANDI, *Biennale dalla porta di servizio*, «Cronache», 7, 1954, pp. 29-30.

BRANDI 1954c
C. BRANDI, *Sculture alla Biennale*, «Cronache», 9, 1954, p. 32.

BRANDI 1954d
C. BRANDI, *Manzù*, in *XXVIII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE* 1954, pp. 80-83.

BRANDI 1955a
C. BRANDI*, Un campionario per l'America*, «Cronache», 7, 1955, p. 30.

BRANDI 1955b
C. BRANDI, *Contemporanei del nord*, «Cronache», 17, 1955, p. 32.

BRANDI 1955c
C. BRANDI, *Un provinciale a Parigi*, «Cronache», 26, 1955, p. 30.

BRANDI 1956
C. BRANDI, *Una proposta per aumentare la discordia tra i critici d'arte*, «Il Punto», 15, 1956, p. 15.

BRANDI 1957
C. BRANDI, *Il problema delle esposizioni*, «Ulisse», 27, 1957, pp. 1382-1391.

BRANDI 1958
C. BRANDI, *Mostre di giovani*, «Il Punto», 24, 1958, p. 16.

BRANDI 1959a
C. BRANDI, *La pittura di Fautrier*, «Il Punto», a. IV, n. 4, 1959, p. 13.

BRANDI 1959b
C. BRANDI, *Corinici o no*, «Il Punto», 11, 1959, p. 13.

BRANDI 1960a
C. BRANDI, *Settecento francese e settecento italiano*, «Il Punto», 50, 1960, p. 9.

BRANDI 1960b
C. BRANDI, *Segno e Immagine*, Milano 1960.

BRANDI 1960c
C. BRANDI, *La Quadriennale romana*, «Il Punto», 3, 1960, p. 13.

BRANDI 1960d
C. BRANDI, *La mostra di De Staël*, «Il Punto», a. V, n. 22, 1960, p. 8.

BRANDI 1961
C. BRANDI, *La fatica di visitare lo strano museo di Guggenheim*, «Corriere della Sera», 13 novembre 1961, p. 3.

BRANDI 1962
C. BRANDI, *Leoncillo*, «Il Punto», 8, 1962, p. 24.

BRANDI 1963
C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino 1963.

BRANDI 1964
C. BRANDI, *Manzù*, in *XXXII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE 1964*, pp. 321-322.

BRANDI 1966
C. BRANDI, *Perez*, in *XXXIII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE* 1966, pp. 83-84.

BRANDI 1968a
C. BRANDI, *Inaugurata la mostra di Ingres nella cornice di romana di Villa medici,* «Corriere della Sera», 27 febbraio 1968, p. 3.

BRANDI 1968b
C. BRANDI, *Ingres torna a Roma*, «La Fiera Letteraria», 10, 1968, p. 11.

BRANDI 1968c
C. BRANDI, *Poi la pittura scompare. Due recentissime mostre indicano in Giorgio Morandi un classico del nostro tempo*, «La Fiera Letteraria», 43, 1968, p. 25.

BRANDI 1968d
C. BRANDI, *Leoncillo e Fontana*, «La Fiera Letteraria», 38, 1968, p. 18.

BRANDI 1968e
C. BRANDI, *Biennale anno zero*, «La Fiera Letteraria», 6, 1968, pp. 5-6.
BRANDI 1969a
C. BRANDI, *Un museo avvilito ad ospedale*, «Corriere della Sera», 23 settembre 1969, p. 3.

BRANDI 1969b
C. BRANDI, *Un museo ad Ardea*, «Corriere della Sera», 19 maggio 1969, p. 3.

BRANDI 1972a
C. BRANDI, *Tre capolavori al posto giusto*, «Corriere della Sera», 27 settembre 1972, p. 3.

BRANDI 1972b
C. BRANDI, *La statua giusta al posto giusto*, «Corriere della Sera», 18 luglio 1972, p. 3.

BRANDI 1974
C. BRANDI, *Con Burri alla Sorgente*, «Corriere della Sera», 28 settembre 1974, p. 3.

BRANDI 1977
C. BRANDI, *Teoria del Restauro*, Torino 1977.

BRANDI 1980
C. BRANDI, *Dalla Russia con astrazione*, «Corriere della Sera Illustrato», 29 novembre 1980, pp. 16-19.

BRANDI 1982
C. BRANDI, *Morandi merita un museo nel cuore di Bologna*, «Corriere della Sera», 23 dicembre 1982, p. 3.

BRANDI 1986a
C. BRANDI, *Divieto di sfilata nei Musei*, «Corriere della Sera», 13 gennaio 1986, p. 3.

BRANDI 1986b
C. BRANDI, *È troppo un museo per Morandi*?, «Corriere della Sera», 16 aprile 1986, p. 4.

BURRI 1962
Burri, Catalogo della mostra, a cura di C. Brandi, Roma 1962

CALLOUD ET AL. 2011
I. CALLOUD, A. FERRACANI, V. LEPERA, G. SERRA, *An Information System to access contemporary Archives of Art: Cavalcaselle, Venturi, Ojetti, Argan e Brandi*, in *EVA 2011 Florence Conference,*

Workshop, Meetings, Training and Exhibition (4-6 Maggio 2011). Proceendings, a cura di V. Cappellini, Bologna 2011, pp. 108-113.

CALVESI 1989
M. CALVESI, *Brandi e il contemporaneo*, in *L'IMMAGINE DELL'ARTE* 1989, pp. 27-28.

CARBONE 1992
M. CARBONE, *Cesare Brandi, Teoria e esperienza dell'arte*, Roma 1992.

CIRANNA 1968
A.CIRANNA, *Giacomo Manzù. Catalogo delle opere grafiche (incisioni e litografie): 1929-1968*, Milano 1968.
CRESCENTINI 1989
M. CRESCENTINI, *L'ambiente romano*, in *La pittura in Italia. Il Novecento*, a cura di C. Pirovano, Milano 1993, pp. 505-534.

COLLECTIONS AMERICANES 1955
De David à Toulouse-Lautrec: chefs-d'ouvres des collections americaines, Catalogo della mostra, a cura di J.Soby, Parigi 1955

CRISPOLTI 2001
E. CRISPOLTI, *Una riflessione "fattuale" su Brandi e il contemporaneo*, in *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Atti del convegno (Siena 12-14 novembre 1998), Milano 2001, pp. 144-154.

CRIVELLI 1961
Crivelli e Crivelleschi, Catalogo della mostra, a cura di P. Zampetti, Venezia 1961.

DE SETA 1984
C. DE SETA, *Viale Belle Arti. Maestri e Amici*, Milano 1991, pp.228-230.

DI MARTINO 1988
E. DI MARTINO*, Il Fronte Nuovo delle Arti alla Biennale di Venezia del 1948,* Aosta 1988.

FAUTRIER 1959
Jean Fautrier, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Roma 1959.

FERGONZI 1993
F. FERGONZI, *La critica militante*, in *LA PITTURA IN ITALIA* 1993, pp. 437-464.

GALLERIA NAZIONALE DI PRAGA 1981
Da Monet a Picasso: cento capolavori della Galleria Nazionale di Praga, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva e J. Kotalik, Firenze 1981.

GIORGIONE 1955
Giorgione e i Giorgioneschi, Catalogo della mostra, a cura di P. Zampetti, Venezia 1955.

GOLDEN GATE EXPOSITION 1939
Masterworks of five centuries: golden gate international exposition, Catalogo della mostra, a cura di F. Herbert, San Francisco 1939.

ITALIAN MASTERS 1940
Italian Masters lent by Royal Italian Government, Catalogo della mostra, a cura di A. Barr, New York, 1940.

KANDINSKY 1980
Wassily Kandinsky. Quarantatrè opere dai Musei Sovietici, Catalogo della mostra, a cura di C. Terenzi, Milano 1980.

KLEE 1979
Paul Klee: oli (1924-1940), acquarelli (1910-1940), disegni (1927-1940), Catalogo della mostra, a cura di G. Benincasa, Bari 1979.

LA PASSIONE E L'ARTE 2007
La passione e l'arte. Cesare Brandi e Luigi Magnani collezionisti, Catalogo della mostra, a cura di L. Schianchi e A.M. Guiducci, Siena 2007.

LA PITTURA IN ITALIA 1993
La pittura in Italia. Il Novecento, a cura di C. Pirovano, Milano 1993.

LIOTARD 1948
Jean-Etienne Liotard, 1702-1789. Johann-Heinrich Füssli, 1741-1825, Catalogo della mostra, a cura di M.P. Lachenal, A. Bovy, P. Ganz, Parigi 1948.

MANTOVA GONZAGHESCA 1981
Mantova gonzaghesca nelle stampe e nelle monete, Catalogo della mostra, a cura di C. Cocchi e P. Pagliari, London 1981.

MONET 1980
Hommage a Claude Monet, Catalogo della mostra, a cura di J. Leymarie, Parigi 1980.

MORANDI 1973
M*orandi(1890-1964*), Catalogo della mostra, a cura di C. Brandi, Roma, 1973.

PASCALI 1967
Pascali, Catalogo della mostra, a cura di C. Brandi, Milano 1967.

PICASSO 1939
Picasso forty years of this art, Catalogo della mostra, a cura di A. Barr, New York, 1939.

PICASSO 1981
Picasso: opere dal 1985 al 1971 dalla collezione Marina Picasso, Catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, Venezia 1981.

PITTURA FRANCESE 1955
Mostra di capolavori della pittura francese dell'Ottocento, Catalogo della mostra, a cura di E. Bazin, Roma 1955.

PITTURA RIMINESE 1935
Mostra della pittura riminese del Trecento, Catalogo della mostra, a cura di C. Brandi, Rimini 1935.

POUSSIN 1960
Nicolas Poussin, Catalogo della mostra, a cura di G. Bazin e C. Blunt, Parigi 1960.

QUATTRO ARTISTI 1947
I quattro artisti fuori strada, Catalogo della mostra, a cura di C. Brandi, Roma, 1947.
ROMITI 1965
Romiti, Catalogo della mostra, a cura di C. Brandi, Milano 1965.

L'IMMAGINE DELL'ARTE 1989
L'immagine dell'arte, Catalogo della mostra, a cura di V. Rubiu Brandi, Siena 1989.

RUBIU BRANDI 2007
V. RUBIU BRANDI (a cura di), *Il gusto della vita e dell'arte: lettere a Cesare Brandi*, Siena 2007.

RUBIU BRANDI 2009
V. RUBIU BRANDI (a cura di), *Cesare Brandi. Viaggi e scritti letterari*, Milano 2009.

SADUN 1977
Sadun, Catalogo della mostra, a cura di C. Brandi, Roma 1977.

SADUN, SCIALOJA, STRADONE 1945
Sadun, Scialoja, Stradone, Catalogo della mostra, a cura di A. Moravia, Roma 1945.

SCIALOJA 1946
T. SCIALOJA, *La metafisica e il tono, nella pittura contemporanea,* «Il Mondo», 33, 1946, p. 9.

SCRITTI IN ONORE 1980
Scritti in onore di Cesare Brandi, «Storia dell'arte», 38-40, 1980.

SCULTURA LIGNEA SENESE 1949
Mostra della antica scultura lignea senese, Catalogo della mostra, a cura di E. Carli, Firenze 1949.

SEGRE 2008
C. SEGRE, *L'impegno linguistico di Cesare Brandi*, in *Cesare Brandi oggi. Prime ricognizioni.* Atti del convegno nel centenario della nascita (Roma 30 maggio-1 giugno 2007), a cura di G. Basile, Saonara 2008, pp. 25-32.

TWENTIETH CENTURY ITALIAN ART 1949
Twentieth-century italian art, Catalogo della mostra, a cura di T. Soby e A. Barr, New York 1949.

VALSECCHI 1958
M. VALSECCHI, *Giovani artisti italiani*, Milano 1958.

VEDUTISTI VENEZIANI 1967
I vedutisti veneziani del Settecento, Catalogo della mostra, a cura di P. Zampetti, Venezia 1967.

VENTURI 1947
L. VENTURI, *Il linguaggio attuale della pittura*, «La Repubblica d'Italia», 1, 1947, p. 3.

VERNET 1980
Horace Vernet: 1789-1863, Catalogo della mostra, a cura di R. Rosemblum, Roma 1980.

VERONESE 1939
Paolo Veronese, Catalogo della mostra, a cura di R. Pallucchini, Venezia 1939.

VIANI 1955
Lorenzo Viani, Catalogo della mostra, a cura di F. Bellonzi, Roma 1955

YOUNGER EUROPEAN PAINTERS 1953
Younger European Painters, Catalogo della mostra, a cura di E.J.J. Sweeney, New York 1953.

XXVIII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE 1954
Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia XXVIII, Catalogo della mostra, a cura di U. Apollonio, Venezia 1954.

XXXII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE 1964
Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia XXXII, Catalogo della mostra, a cura di U. Apollonio, Venezia 1964.

XXXIII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE 1966
Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia XXXIII, Catalogo della mostra, a cura di U. Apollonio, Venezia 1966.