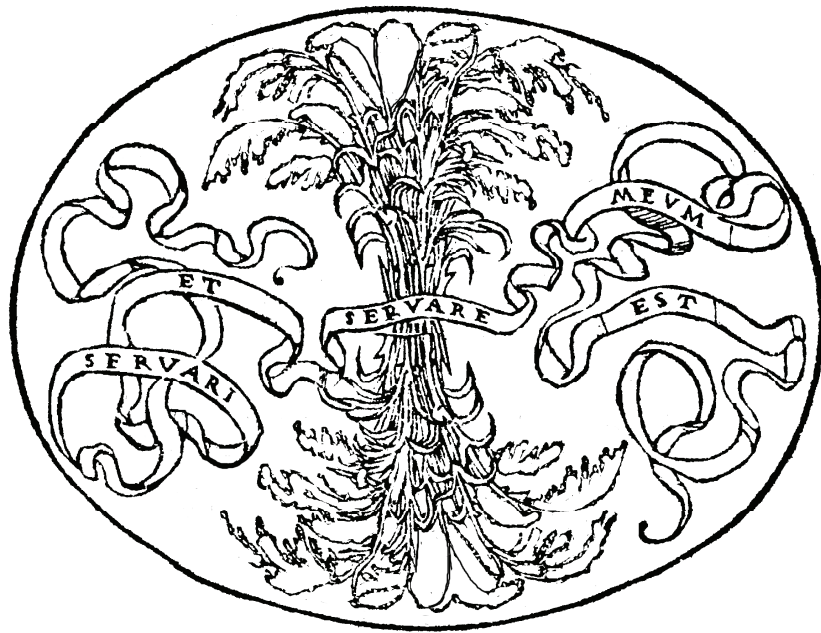


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

6/2011



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

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

ISSN 2038-0488

## INDICE

M. Fileti Mazza, <i>Editoriale</i>	p. 1
D. Levi, «Perdonate alle ripetizioni»: <i>elaborazione di una tecnica descrittiva nelle carte private di G.B. Cavalcaselle</i>	p. 3
E. Pellegrini, <i>I taccuini di Adolfo Venturi</i>	p. 13
E. Federighi, <i>Adolfo Venturi e la città di Budapest</i>	p. 39
I. Calloud, <i>Ugo Ojetti e le esposizioni; un'anagrafe digitale dal Fondo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze</i>	p. 53
E. Miraglio, <i>Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana</i>	p. 63
M. Dei, <i>Ojetti e l'Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi</i>	p. 81
A. De Santis, G. Marotta, <i>Cesare Brandi: cronache e recensioni delle attività espositive tra 1932 e 1986. Aspetti e metodologie</i>	p. 91
C. Gamba, <i>L'Archivio privato di Giulio Carlo Argan. Introduzione alla schedatura della corrispondenza ed esempi di materiali epistolari</i>	p. 121
K. Quinci, <i>L'interesse di Giulio Carlo Argan per la fruizione pubblica delle collezioni private degli artisti: il caso del lascito di Lucio Fontana</i>	p. 133
A. Del Bimbo, A. Ferracani, V. Lepera, G. Serra, <i>Da Cavalcaselle ad Argan: un'applicazione web per la fruizione di testimonianze di cultura artistica e letteraria</i>	p. 159



## SEICENTO, SETTECENTO, OTTOCENTO E VIA DICENDO: OJETTI E L'ARTE FIGURATIVA ITALIANA

È nato a Roma il 15 luglio 1871. Prosatore fra i più brillanti d'Italia egli ha discusso, con preparazione coscienziosa, con vivacità di forma, ogni questione interessante la cultura e l'arte italiana in specie, conquistandosi meritatamente una notorietà invidiabile<sup>1</sup>.

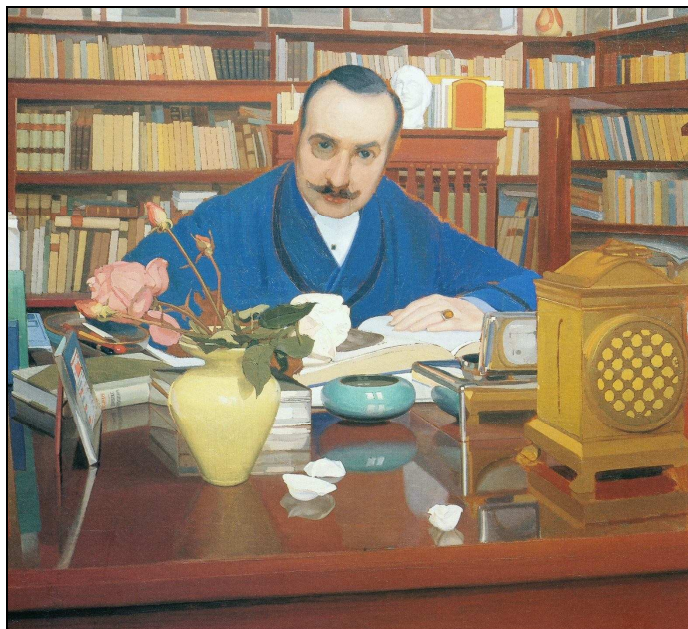


Fig. 1. O. Ghiglia, *Ogetti nello studio*, (1908), Istituto Matteucci, Viareggio

Con queste parole nel 1924 la redazione della rivista «Emporium» salutava con entusiasmo la nomina a senatore di Ugo Ogetti, dedicandogli un breve ma efficace medaglione che sottolinea i principali interessi dello scrittore.

Amato e odiato, Ogetti è una delle personalità più influenti del mondo culturale italiano tra la fine dell'Ottocento e la seconda Guerra Mondiale; scrittore, giornalista e critico d'arte, contribuì notevolmente al dibattito sulle arti figurative attraverso interventi caratterizzati da uno stile conciso e moderno, pubblicati dalle maggiori riviste e quotidiani del tempo, dal «Corriere della Sera» a «Emporium», dall'«Illustrazione Italiana» a «Dedalo», solo per citarne alcune<sup>2</sup>. La cronaca d'arte appare campo privilegiato di Ogetti e in breve tempo si va ad affiancare a un'intensa attività pubblica, che proprio in virtù delle qualità censorie acquisite gli permettono di rivestire ruoli di spicco nella politica culturale del tempo: membro della Commissione Centrale per i Monumenti e per le Opere di Antichità (1905); consigliere effettivo del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti (1912); 'conservatore' per la tutela dei monumenti durante la prima Guerra Mondiale; membro della commissione incaricata dal Ministero della Pubblica Istruzione della riforma dell'insegnamento artistico (1920); direttore della sezione arte dell'Istituto per l'Enciclopedia Italiana; fino ad ottenere, nell'ottobre del 1930, la nomina ad Accademico d'Italia.

---

<sup>1</sup> L'EMPORIUM AL SENATO 1924.

<sup>2</sup> Per gli scritti ogettiani si veda l'accurato elenco riportato in NEZZO 2001.

Tale memoria pubblica è racchiusa e custodita nel Fondo Ogetti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, composto da una pletera di documenti eterogenei che ripercorrono un ampio arco cronologico dell'esistenza e dell'attività del critico<sup>3</sup>.

L'analisi trasversale effettuata dal gruppo di lavoro della Fondazione Memofonte ha individuato come tema della propria ricerca il rapporto che intercorre tra Ogetti e il sistema delle arti, dal quale il nostro ne esce figura indiscutibilmente poliedrica e di spicco, fungendo negli anni principalmente come promotore culturale, nelle accezioni di cronista, critico d'arte ed ideatore di grandi e piccole esposizioni ma anche come curatore, giurato nelle commissioni di concorsi, nell'organizzazione delle più importanti rassegne del tempo che vanno dalla seconda Biennale di Venezia alla Esposizione Universale di Roma, attraverso una vasta geografia artistica principalmente nazionale.

L'evento espositivo è considerato da Ogetti uno strumento per avvicinare il grande pubblico all'arte, così come il critico aveva lo scopo, attraverso una scrittura comprensibile e comunicativa, di diffondere non solo agli specialisti ma a un pubblico più vasto possibile, «la necessità dell'arte nella vita sociale, di scoprirgli i legami infrangibili e fatali che legano alla comunità ogni opera veramente rappresentativa, di indicargli quale modo di felicità chiunque possa trarre dalla contemplazione d'una bella pittura, d'una bella scultura, d'una bella architettura»<sup>4</sup>, poiché l'arte, sia essa moderna o contemporanea, è la più alta espressione della civiltà e svolge una funzione sociale e morale<sup>5</sup>.

Dalle carte del Fondo emerge proprio questo *modus operandi*; Ogetti procede su due binari d'azione principali che corrono paralleli: quello teorico, attraverso i numerosi scritti di vario genere che definiscono il pensiero critico, e quello pratico, composto da un lavoro capillare nel mondo espositivo italiano del tempo. Entrambi giungono in aiuto nell'esercizio della promozione artistica e nell'arbitraggio del gusto; la coincidenza tra produzione letteraria, riflessione critica e attività espositiva diviene esemplare con l'uscita della rivista «Dedalo», avvenimento editoriale tra i più importanti nel panorama culturale degli anni Venti del Novecento<sup>6</sup>.

Restituire per intero lo scenario espositivo collegato al critico risulta cosa quasi impossibile<sup>7</sup>. Nel presente contributo si è voluto quindi porre l'attenzione sulle mostre organizzate da Ogetti che maggiormente evidenziano lo sforzo compiuto nel delineare una storia figurativa italiana «senza lacune», con continui ritorni e frequenti rimandi, priva d'influenze provenienti da altre culture artistiche. Vengono svelati al pubblico opere e protagonisti del Seicento, del Settecento e del vicino Ottocento adombrati fino a quel momento, dalla critica italiana. Nel contempo la ridefinizione della tradizione artistica italiana

---

<sup>3</sup> Il Fondo Ogetti è stato donato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze dalla figlia Paola Ogetti in due momenti distinti: una prima parte (l'epistolario di Ugo e Nanda) nel 1971 e una parte più cospicua nel 1973. Per la descrizione del fondo si rimanda all'articolo di Irene Calloud compreso in questo numero di «Studi di Memofonte».

<sup>4</sup> OJETTI 1901, p. 741

<sup>5</sup> A proposito dell'evoluzione critica di Ogetti nei primi decenni del Novecento si veda lo studio di Giovanna De Lorenzi, che maggiormente si è occupata dell'argomento: DE LORENZI 2004, pp. 65-184.

<sup>6</sup> La rivista fondata da Ogetti, uscì con il primo numero nel giugno del 1920 fino al giugno del 1933, cessando il suo corso a causa di alcuni contrasti sorti con l'editore Treves. Il Laboratorio delle Arti Visive della Scuola Superiore Normale di Pisa nel 1995 ha pubblicato online una banca dati con la schedatura sistematica dell'apparato fotografico di «Dedalo», cfr. FILETI MAZZA 1995. Sull'illustrazione della rivista si veda anche SPIGOLATURE DAL FONDO OJETTI 2008. Per l'analisi del pensiero critico in parallelo agli anni dell'uscita della rivista, cfr. G. DE LORENZI 2004, pp. 185-325; DE LORENZI 1999, pp. 5-22.

<sup>7</sup> È doveroso sottolineare che tra il 1897 e il 1942, estremi cronologici emersi dall'indagine di schedatura, i documenti restituiscono collegamenti con ben 112 mostre tra le quali, solo per citare le grandi esposizioni, si annoverano 13 edizioni della Biennale di Venezia, 3 edizioni della mostra d'arti decorative di Monza, 2 Biennali romane e infine 5 esposizioni universali. Per una panoramica generale del sistema artistico italiano tra le due guerre, cfr. SALVAGNINI 2000.

nel suo insieme, è per Ogetti la solida base sulla quale gli artisti contemporanei possono fondare un'espressione moderna da opporre alla rottura formale prodotta dalle avanguardie.

La *Mostra del ritratto italiano dalla fine del secolo XVI al 1861*<sup>8</sup> è il primo evento espositivo, in senso cronologico, che restituisce l'impegno del critico nell'ideazione e nell'attuazione di rassegne d'arte<sup>9</sup>.

La mostra realizzata a Palazzo Vecchio dall'11 marzo al 15 giugno 1911 e prorogata fino al 31 ottobre, è l'evento principale dei festeggiamenti che il comune di Firenze aveva progettato per il cinquantenario dell'Unità d'Italia insieme ad altre complementari: i ritratti incisi e disegnati agli Uffizi<sup>10</sup> e ritratti infantili di artisti contemporanei alla Società Leonardo da Vinci<sup>11</sup>.

Il lavoro svolto da Ogetti, così come ci viene restituito dalla documentazione della Biblioteca Nazionale<sup>12</sup>, si concentra su ogni fase organizzativa che va dalla scelta dei dipinti alla discussione con l'editore per la realizzazione dei cataloghi<sup>13</sup>, dal monitoraggio quotidiano degli incassi e delle presenze alla gestione dei rapporti con le istituzioni, la stampa e i comitati regionali ed esteri<sup>14</sup>.

Gli intenti che l'evento doveva prefissarsi sono lucidamente espressi da Ogetti nel 1908 in *Note per un'Esposizione del Ritratto*<sup>15</sup> con parole non prive di accenti nazionalistici e campanilistici, che la commemorazione imponeva:

Noi vorremmo col nostro progetto rivelare la continuata gloria del Ritratto italiano dagli ultimi anni del '500 fino al 1861, cioè fino alla proclamazione del Regno e alla grande Esposizione d'arte che quell'anno stesso a Firenze provò alla nuova Nazione l'esistenza di un'arte

<sup>8</sup> RITRATTO ITALIANO 1911; RITRATTO ITALIANO 1927.

<sup>9</sup> I documenti anteriori al 1907, data *post quem* delle carte relative alla esposizione fiorentina del 1911, sono da ricondurre alla partecipazione di Ogetti al concorso per i critici della II e IV Biennale di Venezia nelle vesti prima di vincitore del secondo posto a pari merito con Vittorio Pica e poi di giurato insieme a Giuseppe Giocosa e Pompeo Molmenti. Cfr. BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 3, III, (a), cc. 1-2; BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 13, cc. 1-4; BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 13, c. 5; BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 13, cc. 6-8.

<sup>10</sup> CATALOGO DEI RITRATTI 1911.

<sup>11</sup> BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (2), c. 10.

<sup>12</sup> Le testimonianze documentarie registrate nella banca dati sono 254 dei quali 197 costituiscono la ricca rassegna stampa raccolta da prima dell'apertura fino al giugno 1912.

<sup>13</sup> Nelle carte si fa riferimento a un «piccolo catalogo» e un «volume di lusso», editi dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, la stessa casa editrice che pubblicò sempre nel 1911 il catalogo dell'Esposizione di Belle Arti di Roma curata da Vittorio Pica al quale si fa riferimento nelle sei missive relative all'edizione fiorentina, scambiate da Ogetti, la casa editrice e il comune. Cfr. P.V.P. 1, 1, I, (1), cc. 23-25; P.V.P. 1, 1, I, (1), cc. 27-28; P.V.P. 1, 1, I, (1), c. 31; P.V.P. 1, 1, I, (1), cc. 10-11; P.V.P. 1, 1, I, (1), c. 32; P.V.P. 1, 1, I, (1), c. 26.

<sup>14</sup> Le relazioni sugli incassi vengono inviate a Ogetti da Leone Menichetti e da Raffaello Bacci. Oltre ad indicare le somme giornalieri, i rapporti stilati forniscono notizie di cronaca giornaliera come l'insufficienza di porta ombrelli per il pubblico o della scarsa pubblicità dell'evento negli alberghi di Firenze, fino a segnalazioni in alcuni casi fornite in risposta a richieste precise precedentemente fatte da Ogetti: «Morgan non si è visto. Mi consta che Mr. Fitzhenry è giunto ieri a Firenze, ma Morgan credo sia sempre a Roma. Ho telefonato alla M.sa Peruzzi che è molto amica di Morgan, ed essa mi ha risposto che egli arriverà qui dopo Pasqua. In ogni modo lo aspettiamo. All'ufficio esportazione sono arrivati dei magnifici dipinti di Goya per Morgan, diretti a Brauer!», o sugli espositori: «Il signor Mario Galli di Milano chiese giorni fa l'invio di un catalogo. Tarchiani mi fece rispondere una lettera cortesissima, dicendo che nel catalogo non figuravano i suoi due quadri dell'Hayez, perché il comitato aveva creduto opportuno di non esporli accanto ad altri Hayez, certo superiori, perché non avrebbero guadagnato dal paragone, ne aveva voluto indicare Hayez con un interrogativo temendo di dispiacere al proprietario; fu anche detto che i due quadri erano esposti nella sala del Comitato dove erano non dimeno veduti da studiosi d'arte. Ora il signor Galli risponde con una lettera, che mal cela il suo dispetto e chiede che i due Hayez (che ora invece attribuisce al Sogni) gli siano immediatamente rispediti. Ciò che noi faremo non appena ella che ho voluto informare ci dica che sta bene». Cfr. Lettera di R. Bacci a U. Ogetti 27 marzo 1911, P.V.P. 1, 1, I, (1), c. 40; lettera di L. Menichetti a U. Ogetti 1 aprile 1911, P.V.P. 1, 1, I, (1), c. 41.

<sup>15</sup> Nel Fondo ci sono due redazioni (senza numero di pagina): dattiloscritta (BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 19, cc. 81-84) e a stampa (BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 8 bis, 11), d'ora in poi OJETTI 1908.

magnificamente italiana. [...] Scegliere nelle varie città Italiane [...] i Ritratti più belli e più importanti per la storia: questo sarebbe il nostro proposito<sup>16</sup>.

La scelta cronologica, se in parte dettata dalla ricorrenza unitaria, è giustificata adducendo motivazioni di salvaguardia e tutela del patrimonio. Ogetti si dichiara contro la pratica di spoliazione delle gallerie statali per eventi temporanei, ma soprattutto prende le distanze da quelle mostre d'arte antica regionali, svoltesi nei primissimi anni del Novecento, spesso accusate di essere delle vere e proprie vetrine commerciali per il mercato antiquario, in parte causa della dispersione del patrimonio storico-artistico italiano.<sup>17</sup>

Se come è stato affermato l'idea di una mostra di ritratti venne ad Ogetti intorno al 1902 sull'esempio di quelle realizzate all'estero di Velasquez e di Franz Hals, di Rembrandt e di Van Dyck<sup>18</sup>, certamente guardò con interesse a ciò che accadeva oltre i confini nazionali proprio a ridosso della pubblicazione delle *Note*. Nel Fondo si conserva un ritaglio di giornale francese del 23 dicembre 1907 che annuncia una mostra di ritratti d'uomini e donne illustri da realizzarsi a Parigi<sup>19</sup>. *L'exposition rétrospective de portraits d'hommes et de femmes célèbres (1830-1900)*<sup>20</sup>, attraverso la pittura, la scultura e la grafica racconta la storia francese servendosi dell'immagine di personaggi famosi in diversi campi culturali e sociali della nazione: dagli scienziati agli artisti, dai letterati ai regnanti.

Tale schema sembra ripetersi con altri accenti nella mostra fiorentina, difatti Ogetti crea, attraverso il tema iconografico del ritratto, un doppio percorso espositivo diviso tra arte e storia: il pubblico può apprezzare il valore estetico dei dipinti e nello stesso tempo ricostruire le dinastie e i regni<sup>21</sup> che si avvicendano in Italia nei secoli presi in esame.

All'interno della cornice di Palazzo Vecchio, nelle stanze di Leone X e del duca Cosimo, nei quartieri di Eleonora da Toledo e degli Elementi, le ottocentocinquanta opere trovano la

---

<sup>16</sup> OGETTI 1908.

<sup>17</sup> «Dopo il giusto allarme per le ultime esposizioni retrospettive di Perugia, di Milano, di Chieti ecc., noi escluderemmo da questa mostra fiorentina i ritratti del '400 e del '500. Lo Stato mal volentieri li toglierebbe per alcuni mesi dalle sue gallerie, e in ogni modo pochissimi potrebbe concederne che non fossero notissimi. E i fiorentini, per i primi, non vorrebbero privare le loro gloriose gallerie pubbliche di qualche capolavoro per accrescere fama a una mostra temporanea. Perché i ritratti di quei secoli darebbero fama alla mostra, non ne riceverebbero». OGETTI 1908. Sulla riappropriazione del patrimonio da parte delle comunità locali durante gli anni post unitari e in concomitanza all'impegno dello Stato nel costruire una macchina amministrativa in grado di studiare, conservare e valorizzare le testimonianze del passato in nome della nazione si veda TROILO 2005. Ricordiamo che in quegli anni le stesse accuse furono formulate per la mostra d'arte antica senese del 1903, curata da Corrado Ricci, prima e vera esposizione d'arte antica svoltasi in Italia: cfr. CHIAPPELLI 1904; CAMPOREALE 2004.

<sup>18</sup> «La prima idea in merito gli era venuta nel 1902, guardando i progetti milanesi per la mostra del Sempione: “Il successo meraviglioso che le mostre di Velsquez e di Franz Hals, di Rembrandt e di Van Dyck hanno avuto all'estero” - aveva scritto sul Corriere del 3 gennaio - “potea suggerire a Milano una mostra [...] di ritrattisti italiani [...] per ricordare al mondo quanto quei quattro grandi e anche tutti i ritrattisti inglese [...] debbano ai nostri sommi”». NEZZO 2007, p. 85.

<sup>19</sup> L'articolo dal titolo *Portraits d'hommes, de 1830 a nos jours* corrisponde alla segnatura BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 19, c. 64.

<sup>20</sup> La mostra francese fu organizzata dalla Società nazionale di belle arti a Parigi, nel palazzo di Bagatelle dal 15 maggio al 14 luglio 1908. Cfr. *PORTRAITS D'OMMES ET DE FEMMES* 1908.

<sup>21</sup> Nel fascicolo dedicato all'evento si conserva una lettera del funzionario del Ministero della Real Casa, Massioli, a Ogetti che confermando la disponibilità dei prestiti, allega un prospetto con «da stima fatta dal Ministero della Pubblica Istruzione dei quadri scelti dalla Commissione esecutiva». L'elenco riporta 49 opere provenienti dalla Reggia di Caserta tra cui *La Regina Carolina Murat con le figlie* e il *Generale Massena* di Wicar stimati per duemila e mille lire; 18 ritratti dei Lorena e dei Medici del Susterman dalla Villa di Poggio a Caiano; 15 dipinti da Palazzo Pitti tra cui *Il Piovano Arlotto* di Giovanni da S. Giovanni e il ritratto del *Granduca Francesco I de' Medici* di Paolo Veronese; *Magliabechi* in mezza figura dalla Villa Castello e infine il *Granduca Pietro Leopoldo con la famiglia* da Villa della Petraia. Cfr. Lettera di Massioli a U. Ogetti 8 gennaio 1911, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (1), cc. 33-34; «Apprezzo dei quadri che dovranno essere consegnati al comune di Firenze», BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (1), cc. 35-36.



loro giusta collocazione esaltando quell'armonica corrispondenza tra contenuto e contenitore, tra arte pura e arti applicate, che Ojetti aveva definito tra gli obiettivi che la mostra doveva raggiungere<sup>22</sup> e tempestivamente ravvisata e commentata dalla stampa del tempo<sup>23</sup>.

Oltre a una funzione didattica per lo spettatore, l'esposizione doveva soprattutto contribuire criticamente alla rivalutazione dell'arte di secoli o di personalità adombrate dagli studi attraverso il tema iconografico:

Il ritratto - lo ripetiamo - è la pittura in cui gli artisti più accademici e convenzionali diventano fatalmente sinceri ed espressivi. La nostra esposizione riassumerebbe tutt'una storia ignorata, rialzerebbe rinomanze abbandonate, e mostrerebbe, con una piacevole aneddotica, la continuità della nostra pittura anche in epoche finora credute povere solo perché non sono state studiate<sup>24</sup>.

In questo modo gli artisti, tra neoclassicismo e la prima metà dell'Ottocento, come Batoni, Hayez, Camuccini, Benvenuti, potevano dimostrare la loro autenticità perché costretti dal 'genere pittorico', che «con la maggiore semplicità di mezzi racchiude la più efficace parola dell'arte nella espressione della forma viva»<sup>25</sup>, «a rendere il vero senza veli rettorici e patetici»<sup>26</sup>.

Ma soprattutto la mostra – attraverso la scuola napoletana «da cui pittura è la più ignorata», la genovese che «è nella memoria dei facili storici oscurata dai fulgori della pittura di Van Dyck», quella seicentesca bolognese e infine la pittura settecentesca veneziana, «forse la sola in Italia che per merito del divino Tiepolo e del Piazzetta e del Longhi sia già, anche dei ritratti, diffusamente venerata in Europa», – rappresenta in ambito nazionale una delle prime esposizioni incentrate sulla rivalutazione critica della pittura italiana del Sei e del Settecento, caldeggiata dall'allora Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Corrado Ricci. Per l'occasione egli contribuiva idealmente a favore della mostra con una conferenza dal titolo *Elogio del Seicento*<sup>27</sup>, oggetto di critiche durissime da parte della stampa, la quale rovesciava sulla mostra e i loro organizzatori accuse di speculazione a favore del mercato antiquario.<sup>28</sup>

---

<sup>22</sup> Cfr. OJETTI 1908.

<sup>23</sup> Ad esempio Enrico Thovez sulle pagine de «La Stampa» afferma: «Sotto le volte affrescate stuccate dorate, tra pareti dipinte e decorate dagli artisti del tardo Cinquecento quelle figure di contemporanei e di posteri si trovano a loro agio in una naturale collocazione storica». E. Thovez, *La mostra del ritratto italiano a Firenze*, «La Stampa» 11 marzo 1911, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (2), c. 24.

<sup>24</sup> OJETTI 1908.

<sup>25</sup> Con queste parole attribuite a Giovanni Seganti, Ojetti presentava la mostra sul «Corriere della Sera», rimarcando: «Il programma di questa mostra non potrebbe essere formulato con maggiore chiarezza e con maggiore autorità». Il brano è riportato in DE LORENZI 2004, p. 116.

<sup>26</sup> Testo della conferenza letta a Firenze nel 1899 dal titolo *Le Belle Arti: dall'Hayez ai fratelli Induno*, conservato nella cassetta Ojetti 1 e pubblicato in OJETTI 1900, p. 200.

<sup>27</sup> La conferenza fu tenuta da Ricci nei primi giorni del marzo 1911 a Roma nell'aula magna del Collegio Romano.

<sup>28</sup> Causa della polemica fu l'articolo di Marco Italo Palmarini che sulla «Tribuna» del 5 marzo del 1911 commentava negativamente il risveglio critico che si andava diffondendo nei confronti dell'arte seicentesca. Prendendo le mosse dalla conferenza ricciana, titolava l'articolo *Difendiamoci dal Seicento* e argomentava affermando: «Per chi non è a dentro alle segrete cose dell'arte, questa conferenza può sembrare una delle tante eleganti divagazioni della coltura artistica, che non abbia altra ripercussione, se non il godimento intellettuale degli ascoltatori e la diffusione di quella stessa coltura. Non è così! Sotto questa campagna per la riabilitazione del Seicento, campagna che comincia a invadere anche il mondo Ufficiale [...] si nasconde, ignorata da quegli stessi che si prestano al gioco, un gran pericolo una vera insidia allo Stato [...] Ora è bene che si sappia che non si tratta di una nuova orientazione o di un ravvedimento critico estetico [...] Si tratta invece di un trucco commerciale organizzato da un sindacato di grossi antiquari francesi e tedeschi» i quali avendo comprato a dismisura dipinti e sculture seicentesche che però non hanno un riscontro nel mercato, desiderano «gettare accortamente sul mercato artistico a prezzi aumentabili sino al fantastico, questo nuovo *stock* di oggetti d'arte. Oggi si vuol creare artificialmente un movimento simile a quello che trent'anni fa portò in auge e fece salire a prezzi favolosi i quattrocentisti. Gli antiquari cosmopoliti vogliono lanciare il barocco, e cercano di creare un movimento fittizio per riabilitare il seicento. Gli uomini di buona fede, facili a belli entusiasmi come il Ricci, nulla sospettando dell'occulto maneggio, son presi dalla corrente della moda critica e scrivono e fanno conferenze per riabilitare il

Se la mostra del ritratto può essere vista come il riflesso dell'iniziale interesse da parte della critica d'arte italiana nei confronti del Seicento (che nel primo decennio del Novecento diventa oggetto di ricerche incentrate sulla rivalutazione storico-erudita negli studi di Roberto Longhi e Matteo Marangoni), la *Mostra della pittura italiana del Seicento e Settecento*<sup>29</sup> diviene simbolo ufficiale del momento divulgativo a più ampi strati di pubblico di quella elaborazione critica.

L'esposizione di Palazzo Pitti fu pensata da Ogetti e dai membri del comitato organizzativo che lo avevano affiancato nella gestione per quella del ritratto, come parte delle *Rassegne Biennali d'arte antica* che si sarebbero dovute svolgere a Firenze in Palazzo Vecchio negli anni in cui a Venezia non venivano offerte quelle d'arte moderna, loro «consorelle», con lo scopo «di aiutare con pubbliche imprese ed iniziative il risorgere della vita e del benessere della città». Nell'opuscolo *Mostre biennali d'arte antica a Firenze* del luglio 1919<sup>30</sup>, redatto da Ogetti e non solo, tra le dieci ipotetiche esposizioni proposte per queste rassegne compare la «Mostra della pittura nel Seicento», che nella versione del 1921 si trasforma in «Mostra della pittura nel Seicento e nel Settecento», quando la proposta viene sollecitatamente rinnovata al comune di Firenze con la decisione di organizzarla per l'anno successivo<sup>31</sup>.

L'ingente numero di opere raccolte provenivano da diverse città italiane come dimostrano gli elenchi conservati<sup>32</sup>, ma la selezione dei dipinti si estese anche in Germania, Inghilterra, Francia come risulta dal catalogo e dagli appunti ogettiani.<sup>33</sup>

Di questa fase ci rimangono le lettere di Gino Fogolari<sup>34</sup>, Pietro Toesca<sup>35</sup> e di Giuseppe Fiocco che scrive a Ogetti, informandolo dei quadri che potrebbero giungere alla mostra:

---

600; il movimento entra nel campo ufficiale, gli uffici di esportazione italiani cominciano a tassare alto il Seicento, il mercato artistico alza da parte sua i prezzi, e il giuoco è fatto [...] Il male comincia quando lo Stato dovrà comprare anch'esso! Ora finché il comm. Ricci, trattando del Seicento, ne fa elogio in una brillante conferenza, niente di strano; ma non vorrei che un giorno il direttore generale delle Belle Arti impigliato dagli stessi elogi suoi, fosse trascinato a cambiare le sue mutate opinioni critiche in tanti biglietti da mille del pubblico erario! Questo è il pericolo! ». BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (1), c. 22. L'articolo incriminato fu riportato erroneamente dal berlinese «Lokal Anzeiger» il quale rovesciò le accuse al mercato antiquario di Palmarini sulla mostra fiorentina, provocando un incidente internazionale rintracciabile nel carteggio tra Ogetti e Bode commissario per la Germania e tra Ogetti e l'ambasciatore italiano a Berlino Alfonso Pansa. Per la risonanza del caso sulla stampa italiana si veda l'inserto BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (2) che contiene la rassegna stampa del tempo.

<sup>29</sup> La mostra si svolse tra il marzo e l'ottobre del 1922 a Palazzo Pitti. Cfr. *PITTURA ITALIANA DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO* 1922; OGETTI-DAMI-TARCHIANI 1924.

<sup>30</sup> L'opuscolo si presenta in forma di lettera aperta indirizzata al sindaco di Firenze e redatta da Ugo Ogetti insieme a Angiolo Cecconi, Luigi Damì, Giacomo De Nicola, Carlo Gamba, Odoardo Giglioli, Giulio Guicciardini, Arturo Jahn Rusconi, Antonio Maraini, Matteo Marangoni, Ferdinando Paolieri; Giovanni Poggi, Nello Tarchiani, Mario Tinti, Pietro Toesca. Si conservano quattro redazioni tutte uguali risalenti al luglio 1919. *Mostre biennali d'arte antica a Firenze*, luglio 1919, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 4, c. 55-60; BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 4, c. 120-124; BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) b, cc. 173-178; BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) b, cc. 185-188.

<sup>31</sup> *Mostre biennali d'arte antica a Firenze*, luglio 1921, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) a, cc. 1-2.

<sup>32</sup> Cfr. BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) a, cc. 54-56; BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) a, cc. 57-59; BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) a, cc. 60-66.

<sup>33</sup> Proprio da un appunto manoscritto senza data, il critico stabiliva le aree di competenza dei diversi collaboratori: «Germania e Russia Poggi; Francia Rusconi; Inghilterra e Spagna Soares; Ungheria (Colasanti); Austria (?) Fogolari Panchiari (?); Belgio Giglioli; Olanda Maraini». Cfr. BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) a, c. 53. L'appunto può risalire a prima del 19 agosto 1921, data di una lettera indirizzata da Gino Fogolari, il quale scrive: «Carissimo Ogetti rispondo subito alla tua tanto più che è in massima negativa perché non in Austria non in Ungheria, ma io sono stato solo a Vienna, e mi son fatto subito tal fama di ladro che nessuno mi ha più aperto una sua raccolta. Quindi oltre le pubbliche e la Liechtenstein io non conosco. Molto meglio conosce Vienna anche raccolte private De Nicola. In questo a Vienna potreste rivolgervi a Planiscig (del museo Estensisch) che sa tutto e molto s'interessa. È un pò antiquario, ma chi non lo è oggi? In quanto alla ricerca delle opere nella mia regione farò del mio meglio con Fiocco e compagni. Saluti. A Vienna il Castiglioni ha [copiosi] Tiepoli e altri dipinti interessanti». Lettera di G. Fogolari a U. Ogetti, 19 agosto 1921, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) a, cc. 8-9.

[...] Nel Trentino ho trovato nuovi documenti a conferma delle mie novità guardesche. A Vigo d'Anaunia, in quella Valle del Noce che fu culla della famiglia, ho veduto tre tele (già note male dopo l'esposizione diocesiana trentina del 1905) di Giovanni Antonio maestro e fratello di Francesco interessanti come precorrimiento lampante, e scoperto una paletta magnifica di quest'ultimo che si direbbe di un Tiepolo tradotto con tecnica impressionista. Una delizia. [...] Ho interessato Gerola anche per questa capitale pittura che con il suo colore smagliante, con il suo paesaggino è la più bella forse che io potessi desiderare dall'ignoranza del sig. Simonson e dalla pura cognizione che tutti abbiamo di questo artista, conclusione sfavillante di tutta l'arte veneta. La paletta verrà inviata a Venezia, ai primi dell'anno e passerà da Firenze prima di far ritorno... Eccole i dati precisi delle opere tutte di piccolo formato, che sarebbe bene apparissero alla mostra. Intendo di quelle della Val di Fiemme. Sarà la magnifica comunità stessa che farà le spese di spedizione delle sue opere. Essa le donerà senza le orribili cornici sproporzionate che le inquadrano; provvederà l'esposizione a restituirle con altre più convenienti di cui la stessa comunità pagherà le spese<sup>36</sup>.

Il criterio espositivo con cui furono collocate le millecinquecento opere, curato da Carlo Gamba, prevedeva lo svolgersi della mostra per scuole regionali, alternando alle sale collettive quelle monografiche dedicate a singole personalità artistiche: Magnasco, Crespi, Ricci, Piazzetta e in particolare modo Caravaggio, per il quale venivano riuniti diciotto dipinti tra i quali l'*Amore vincitore* di Berlino e le pale delle chiese romane di San Luigi dei Francesi e Santa Maria del Popolo, rivelando così per la prima volta la vera statura dell'artista.

L'ordine prescelto diviene visione concreta del pensiero critico rivalutativo dell'arte seicentesca nella quale, attraverso una logica consequenziale della storia, vi si rintracciano l'esperienze dei secoli precedenti:

Il Barocco insomma, in pittura come in architettura, non è la decadenza, non è la contraddizione del Rinascimento: è la sua logica conclusione. Meglio, è un ritorno, come nel primo rinascimento alle scuole provinciali, alle varietà regionali [...] ai liberi e singoli caratteri.<sup>37</sup>

Allo stesso modo il Settecento viene colto come diretta conseguenza delle esperienze maturate nel secolo precedente e di cui rappresenta «il fiore di quel tronco robusto»<sup>38</sup> nel quale trova origine la pittura del Guardi e del Tiepolo, che possono vantare «i loro antenati in un albero genealogico in cui Genova, Roma, Bologna hanno tra le fronde d'alloro il loro nome»<sup>39</sup>. Questa logica di esaltazione della tradizione pittorica italiana non prevede strappi e influenze provenienti dall'esterno; al contrario si esaltano i debiti che l'arte straniera ha nei confronti di quella italiana e specialmente veneta: da Rubens ai paesaggisti francesi ed inglesi dell'Ottocento:

Al confronto [del Guardi] Turner diventa un pirotecnico di provincia. Basterebbero a provarlo il quadretto che viene da Londra, dalla raccolta Burns, la Benedizione di Pio VI alla Scuola di San Marco con quella folla, con quella festa, quel lontanissimo cielo; e la piccola laguna del

---

<sup>34</sup> Vedi nota 35.

<sup>35</sup> «Carissimo Ojetti, [...] le consiglio Giovanni Campora nella commissione genovese, ispettore dei monumenti e presidente dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, appunto nella collezione di codesta accademia si trovano importantissimi dipinti genovesi del '600 e del '700, e il Campora potrà essere utile non soltanto per concedere quelli che saranno scelti ma anche per trovarne altri nelle collezioni genovesi ch'egli conosce assai bene [...]». Lettera di P. Toesca a U. Ojetti, 13 agosto 1921, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) a, c. 6.

<sup>36</sup> Lettera di G. Fiocco a U. Ojetti, 26 agosto 1921, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) a, cc. 12-13.

<sup>37</sup> *La Mostra della Pittura Italiana del seicento e del settecento. Relazione del presidente della commissione esecutiva*. BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) b, cc. 159-172.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> U. Ojetti, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento in Palazzo Pitti*, «Correire della Sera», 20 aprile 1922, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) a, c. 31.

Poldi Pezzoli [...] Tutte le scoperte di cui la pittura di paese s'è vantata nell'Ottocento sono nelle tele di lui; da Bonington a Corot. E, pei mondani, c'è tutto Constantin Guys. Quando si dirà quel che deve il paesaggio inglese (e perciò quello francese) ai veneziani?

Appare evidente come attraverso una retorica nazionalista che sostituisce la sensibilità critica, Ogetti e gli altri organizzatori enfatizzano il ruolo svolto dai grandi maestri del Seicento e del Settecento presentati in mostra, non solo come di massima importanza per il loro contemporanei spagnoli, francesi, olandesi ma come anticipatori della maniera moderna. Se la mostra, in generale, è accolta positivamente da gran parte della cronaca del tempo, i detrattori si soffermano su alcuni aspetti tecnici – la quantità delle opere troppo numerose per restituire una visione d'insieme al grande pubblico<sup>40</sup>, la mancata presenza delle arti applicate che avrebbe dato maggiore completezza alla definizione dell'arte di questi due secoli<sup>41</sup>, oppure sul criterio espositivo non del tutto lineare<sup>42</sup> – ma anche sull'interpretazione critica che era alla base della esposizione, opponendosi alla continuità tra le due epoche pittoriche<sup>43</sup>.

Ma negli anni di «ritorno all'ordine», la mostra divenne il pretesto per avviare ufficialmente il noto dibattito artistico sul Seicento e l'arte contemporanea, svolto pubblicamente sulle pagine della rivista «Valori Plastici», del quale ne rimane testimonianza la lettera con cui Mario Broglio allegava il famoso articolo di Giorgio De Chirico *La mania del Seicento*:

Gentilissimo signor Ogetti le rimetto qui unite le bozze di un articolo di De Chirico sul Seicento che apparirà nel prossimo fascicolo di Valori Plastici, di cui le sarà fatto invio quanto prima. In questo tempo di calura seicentista esso potrebbe anche riuscire utile ad un direttore di rivista per sollevare un incidente in merito. Ed è ciò che io faccio aprendo le pagine di Valori Plastici (fascicolo seguente) ad una specie di referendum o polemica sul sensibile argomento. Prevedo che risponderanno all'appello quali hanno interessi diretti o indiretti, più o meno nella questione. Per intanto credo sia per me un dovere rivolgere primo a Lei l'invito di intervenire alla discussione, che potrà dare anche ottimi frutti Posso sperare? In ogni caso le sarei grato di un cenno di risposta onde si possa regolarsi per la preparazione del battagliero fascicolo, il quale contrastando l'uso, vedrà presto la luce. Gradisca, gentilmente Ogetti i miei ringraziamento anticipati e i miei più riverenti ossequi<sup>44</sup>

L'articolo dechirichiano, che definiva il Seicento come tradizione in senso negativo, cioè come «moda», condannava in una volta sola tutta la cultura pittorica verista che partendo dal Seicento si inoltrava fino all'età contemporanea e individuava lo «spirito italiano in pittura» nel Quattrocento.<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> Cfr. A. Soffici, *La mostra di Palazzo Pitti*, «Il Resto del Carlino», 14 luglio 1922, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) b, c. 79.

<sup>41</sup> Cfr. A. Melani, *Mostra della pittura italiana*, «Varietas». BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) b, cc. 155-158.

<sup>42</sup> Cfr. M. Biancale, *L'esposizione della pittura del '600 e '700 inaugurata ieri a Firenze*, 20 aprile 1922, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) b, c. 24.

<sup>43</sup> M. Sarfatti, *La mostra del Seicento e del Settecento a Firenze*, «Il Popolo d'Italia», 21 aprile 1922, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) b, c. 46.

<sup>44</sup> Lettera di M. Broglio a U. Ogetti, 3 dicembre 1911, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) b, c. 7.

<sup>45</sup> «Se vi è uno spirito italiano in pittura, noi non lo possiamo vedere che nel quattrocento. In questo secolo infatti il faticoso lavoro compiuto attraverso il medio evo, i sogni di mezzanotte e i magnifici incubi d'un Masaccio e d'un Paolo Uccello si risolvono nella chiarezza immobile e nella trasparenza adamantina di una pittura felice e tranquilla ma che serba in sé un'inquietudine come la nave giunta al porto sereno d'un paese solitario e ridente dopo aver vagato per mari tenebrosi e traversate zone battute da venti contrari. Il quattrocento ci offre questo spettacolo, il più bello che ci sia dato di godere nella storia dell'arte nostra, d'una pittura chiara e solida in cui figura e cose appaiono come lavate e purificate e risplendenti di una luce interna. [...] Questo senso magnifico si protrasse ancora nell'opera giovanile di Raffaello (*Il matrimonio della Vergine*) e poi lo stesso Urbante, negli ultimi anni della sua vita, preludiò a quell'oscurità che andò via via degenerando e di cui si vedono nel seicento i segni

Alla *querelle* non presero parte i maggiori rivalutatori del Seicento in ambito critico, quali Longhi e Marangoni (che avevano partecipato alla realizzazione della mostra) ma furono pubblicate le risposte di Lionello Venturi, Carlo Carrà, Margherita Sarfatti, Cipriano Efisio Oppo, Emilio Cecchi e altri<sup>46</sup>. Naturalmente Ojetti non rispose alla provocazione, e forse neanche alla missiva di Broglio, visto anche la chiara posizione del critico esplicitata fondamentalmente come promotore stesso dell'esposizione, ma anche attraverso la conduzione di «Dedalo», che fin dal primo numero pubblica articoli sull'arte del Seicento e del Settecento.<sup>47</sup> La relazione scritta da Ojetti a chiusura della mostra chiarifica ulteriormente il suo pensiero:

E finalmente, ultima conclusione e ultimo vantaggio della mostra è stato il conforto che essa ha dato ai pittori viventi: e dico viventi non solo per dire di quei pittori che respirano e camminano, ma per dire quelli che operano, che anzi adesso tornano ad operare con rispetto della tradizione, con amore dei loro antichi, felici di trovare in Italia, di trovare anche questi due secoli d'arte italiana, guide e maestri ben più sicuri e più saldi di quelli che per seguire la moda essi andavano cercando oltre monte. [...] Ma il fatto è sì che una verità è apparsa a tutti, senza contestazione: che lo sforzo della pittura dell'Ottocento è stato di ricongiungersi al Settecento dopo il lungo e freddo riposo dell'accademia neoclassica. E se adesso la moda volge a una più piena e semplice costruzione dei corpi, anzi di tutto il quadro, è utile imparare da questi maestri la perfetta conoscenza d'arte, l'equilibrio tra ragione e fantasia, tra fantasia e verità, tra originalità e tradizione, e la volontà di parlare chiaramente a tutti, non solo, per geroglifici e criptogrammi, agli iniziati<sup>48</sup>.

Nello stesso anno della rassegna di Palazzo Pitti, Ojetti organizza per la tredicesima Biennale di Venezia la *Mostra commemorativa di Antonio Canova*, in occasione del primo centenario della morte dell'artista. Insieme a Bratti Ricciotti, Fogolari e Rubino, il critico raccoglie venti opere che, fatta eccezione per il gruppo marmoreo di *Dedalo ed Icaro* proveniente dall'Accademia di Belle Arti di Venezia, mostrano l'abilità ritrattistica dello scultore: busti di *Napoleone* e della famiglia Bonaparte, dei papi *Pio VII* e *Clemente XIII*, di politici e artisti come *Giuseppe Bossi*<sup>49</sup>. Tutte opere provenienti in grande parte da istituzioni pubbliche italiane, tra cui la Gipsoteca di Possagno<sup>50</sup>, ma anche da collezioni private ad esempio quella dei Ladau-Finaly di Firenze di cui si conserva una lettera<sup>51</sup> o del principe Giovannelli di Venezia. Diversamente da come richiesto non arrivarono nella città lagunare le

più caratteristici e più palesi». G. De Chirico, *La Mania del Seicento*, «Valori Plastici», III, 3, 1921, pp. 60-62. Cfr. BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) b, cc. 8-10.

<sup>46</sup> Cfr. *SEICENTO* 1922. Sulle reazioni suscitate dall'articolo di De Chirico, cfr. MAZZOCCA 1975, pp. 837-901. A proposito degli influssi seicentisti nell'arte contemporanea si veda MAZZOCCA 1980, pp. 27-29.

<sup>47</sup> Nel primo fascicolo del primo numero escono due articoli sul Guercino di Matteo Marangoni e sul Tiepolo di Pompeo Molmenti. Nei due anni successivi gli interventi s'intensificano proprio in prossimità dell'esposizione analizzando l'opera di artisti come Caravaggio, Bernardo Strozzi, Piazzetta, Cavallino e discutendo su importanti collezioni private e pubbliche Cfr. «Dedalo» 1920,1921-1922, 1922.

<sup>48</sup>BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (3) b, cc. 159-172. Il brano contenuto nella relazione viene poi ristampato senza differenze sostanziali nell'*Introduzione* del catalogo della mostra pubblicato nel 1924 di cui si conserva la bozza di stampa, BNCF, Ojetti 4, 32, cc. 1-9.

<sup>49</sup> Per la scelta delle opere da parte della commissione si vedano gli elenchi stilati da Ojetti: BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 3, I, c. 12; BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 3, I, c. 13; BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 3, I, c. 14; BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 3, I, c. 17; BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 3, I, c. 18; BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 3, I, cc. 41-42.

<sup>50</sup> Il catalogo della Gipsoteca era stato curato da Ojetti e Fogolari in occasione della riapertura al pubblico del museo nel 1922, dopo un ingente lavoro di restauro dei gessi lesionati durante la prima Guerra Mondiale. Cfr. OJETTI-FOGOLARI 1922.

<sup>51</sup> Lettera di Finaly a Ojetti, 6 luglio 1921. BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 3, I, c. 111.

opere del Museo Fabre di Montpellier, come si evince dalla missiva inviata a Ogetti dal Ministero degli Affari esteri<sup>52</sup>.

Una visione molto limitata della statura dello scultore, dettata forse da motivazioni logistiche più che da scelte critiche, ammessa dallo stesso Ogetti in una lettera inviata a Maraini nel 1929: «Ella ha veduto coi suoi occhi quanto povera e quasi calunniosa sia stata nel 1922 la mostra delle sculture del Canova nonostante la presenza di *Dedalo ed Icaro* e di alcuni bei busti»<sup>53</sup>.

Il critico si occupa anche di presentare lo scultore nel catalogo della biennale<sup>54</sup> e di onorarlo con il discorso letto poco prima della chiusura della mostra nella Sala napoleonica di Palazzo Reale a Venezia<sup>55</sup>. In questi due scritti, in cui ritroviamo gli assunti critici che le due mostre precedenti hanno rivelato, Ogetti ricostruisce, attraverso salienti episodi biografici, il valore e la portata della creazione artistica canoviana, sdoganando l'idea di un Canova passivo imitatore dell'antico riletto attraverso le «teorie alla tedesca»<sup>56</sup>, obiettivo principale che la mostra si prefiggeva<sup>57</sup>. Pur riconoscendo l'allineamento dello scultore alla moda del tempo, che diviene nella visione del critico elemento di «sincerità», perché riflesso della volontà dell'artista di essere «all'unisono coi tempi»<sup>58</sup>, Ogetti esalta la natura italiana e principalmente veneziana della sua arte che permane nonostante il contatto con le opere dell'antichità e dalla quale deriva la grazia, la sensualità ma soprattutto la capacità di rimanere «così vivo, così vario, così umano»<sup>59</sup>.

Ogetti si spinge a definire Canova un artista 'classico' soffermandosi sul significato personale del termine<sup>60</sup> in uso in quegli anni dalla critica militante nella definizione di uno stile figurativo più 'tradizionale' dopo l'abbandono delle sperimentazioni formali delle avanguardie storiche<sup>61</sup>:

Stringi stringi: che cos'è questo classicismo, che cos'è quest'arte classica, che cos'è questa classica interpretazione della vita di cui oggi si torna a parlare con tanta pompa e soddisfazione? Se vogliamo ricondurre il Classicismo al suo significato logico e morale (ed è sempre il miglior modo per scoprire che cosa si nasconde dietro una formula d'estetica o una moda d'arte), Classicismo vuol dire idee chiare, misura, proporzione, modestia e buon senso [...] Ma quella definizione non si adatterebbe anche agli artisti della nostra Rinascenza? Il fatto si è che l'arte italiana nei suoi tanti ritorni all'arte greca, arte etrusca, cioè, arte romana, rinascenza, idealismo

---

<sup>52</sup> Cfr. Lettera del Ministero degli Affari Esteri a U. Ogetti, 14 luglio 192. BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 3, I, c. 142.

<sup>53</sup> Lettera di U. Ogetti a A. Maraini, 7 aprile 1929, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 3, III, (b), c. 3.

<sup>54</sup> *ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XIII 1922*, pp. 20-22.

<sup>55</sup> Discorso letto il 13 ottobre 1922 a Venezia nella Sala napoleonica del Palazzo Reale nel primo centenario della morte di Canova. Cfr. OJETTI [1938] 1943, pp. 225-251. Nello stesso anno esce su «Dedalo», a firma di Ogetti, l'articolo *Canova e Stendhal*, corredato da riproduzioni di molte opere, tra cui i monumenti a funebri di *Clemente XIV*, *Volpato*, *Clemente XIII*, con il particolare a piena pagina del genio, *Maria Cristina di Svezia*, *Vittorio Alfieri*, e ancora il *cenotafio degli Stuart*, il *Perseo*, *Ercole e Lica*, *Amore e Psiche*. Cfr. OJETTI 1922-1923, pp. 307-340.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>57</sup> «Con questa piccola mostra Venezia obbedisce non solo a un dovere di riconoscenza per questo suo figlio fedele; ma annuncia il ritorno dell'arte com'era prevedibile, a lui: non imitazione dell'antico ma fedele alla tradizione regionale veneta non ai canoni d'imitazione pedissequa dell'antico in cui s'ammolli la calligrafia dei seguaci, ma all'obbedienza per quelle leggi senza le quali, classica o romantica, non c'è arte, e all'amore per quella tradizione nazionale, anzi regionale, che il Canova sentì e seguì con fedeltà, che aiuta gl'ingegni a superare, sorretti dai loro antichi, sé stessi, e da Niccolò pisano a Canova veneto, conduce i genii a rivelarci di secolo in secolo, in forme tangibili, l'anima profonda e immutabile della patria». *ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XIII 1922*, p. 20.

<sup>58</sup> OJETTI [1938] 1943, p. 235.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>60</sup> Sull'origine francese ed idealista dell'interpretazione ogettiana del termine si veda DE LORENZI 1999, in particolare pp. 7-11.

<sup>61</sup> Sulla riflessione intorno al concetto di classicità in quegli anni si veda: PONTIGGIA 1992; PONTIGGIA 2008.

cinquecentesco, neoclassicismo tra la fine del sette e i primi dell'ottocento, ha sempre, nei migliori assunto l'idealismo greco come un limite, non come uno scopo, e di qua da questo limite ha portato sempre come elemento suo, come passione sua, come segno suo, un rispetto pel vero, un amore pel vero, un'aderenza al vero, che rendono l'arte nostra più varia e più viva e più umana. [...] i nostri genii, da Dante a Raffaello, dal Petrarca al Veronese, dall'Ariosto a Tiziano, so quelli che hanno conciliato la contraddizione tra l'idea e la realtà, tra la ragione e la passione, tra la perfezione e l'errore, tra la speranza e la vita, e hanno dato agli uomini l'immagine non d'un paradiso troppo lontano, ma d'una terra tangibile, bella e ordinata dall'arte, nel dolore quanto nella gioia. Questo è il segreto della nostra umanità e della nostra civiltà. E per questo Antonio Canova è degno dell'alloro che oggi gli si rifonda<sup>62</sup>.

E con questo termine nel 1920 aveva indicato a grandi linee gli intenti di «Dedalo»:

La rivista sarà la reazione classica con qualche simpatia per quanto era ricostruttivo nel cubismo, con nessuna stima per la fluttuante e comoda sensibilità dinamica del futurismo (movimento vecchio e superato), con deliberata ricerca di tradizione italiana più cinquecentesca e seicentesca che primitiva<sup>63</sup>.

Parte integrante di questa tradizione è l'Ottocento, secolo vicino ma poco indagato, argomento su cui l'interesse del critico si focalizza fin dai suoi esordi nel capo della critica artistica e si concretizza nell'attività espositiva attraverso le collaborazioni alle biennali di Fradeletto, Pica e Maraini, nel ruolo di membro delle commissioni ordinatrici di mostre retrospettive di maestri ottocenteschi. Di questo lungo e proficuo sodalizio con l'istituzione lagunare si conservano nell'archivio fiorentino alcune delle bozze manoscritte dei testi relativi alle presentazioni di artisti italiani in catalogo: Pellizza da Volpedo e Giovanni Fattori<sup>64</sup>, Tranquillo Cremona<sup>65</sup>, Pietro Fragiaco<sup>66</sup> e il già citato Antonio Canova. Questa intensa attività, che in Ojetti si accompagna a un'attenzione continua per la coeva produzione artistica italiana come si evince dai documenti e dai cataloghi<sup>67</sup>, può riassumersi nell'organizzazione della *Mostra della pittura dell'Ottocento del 1928*. Summa di tutte le precedenti retrospettive e personali veneziane, la mostra aveva il principale scopo di affermare come «la pittura italiana dell'Ottocento ha caratteri propri e degni di storia»<sup>68</sup>. I duecento quadri raccolti dalla commissione organizzatrice di cui Ojetti è il presidente<sup>69</sup> sono scelti in base a categorie estetiche e principi critici molto vicini a quelli con cui si era organizzata a Firenze la mostra del Ritratto. Gli artisti neoclassici e gli accademici della prima metà del secolo, accomunati dalla «stessa tecnica povera e levigata, lo stesso chiaroscuro, lo stesso opaco colore», vengono presentati come ritrattisti «attenti, acuti, e anche arguti»; la volontà di non mostrare al pubblico il resto della loro produzione è giustificato dal fatto che questi artisti hanno sempre troppo risentito dell'influenza straniera, rompendo il legame con la loro tradizione. Allora lo sforzo della pittura dell'Ottocento è stato, quello di riallacciare il dialogo con i maestri del Sei e del

<sup>62</sup> OJETTI [1938] 1943, pp. 239-241.

<sup>63</sup> Lettera inviata da Ugo Ojetti alla redazione del Corriere della Sera e riprodotta sul quotidiano il 13 luglio 1920 in occasione della recensione del primo numero di «Dedalo». Cfr. FILETI MAZZA 1995, p. 11.

<sup>64</sup> ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA VIII 1922, pp. 96-99; 134-136.

<sup>65</sup> BNCF, Ojetti 4, 8, cc. 3-7; BNCF, Ojetti 4, 9, cc. 8-18; ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XI 1914, pp. 59-63.

<sup>66</sup> ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XIV 1924, pp. 106-110.

<sup>67</sup> Ricordiamo ad esempio che nella rassegna del 1909 il critico presenta insieme a Fattori e Pellizza l'opera di Camillo Innocenti; nel 1912 Cremona e Beppe Ciardi. E poi ancora nel 1914 Giorgio Belloni, Ubaldo Oppi nel 1924 e infine nel 1934 Libero Andreotti.

<sup>68</sup> ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XVI 1928, p. 27.

<sup>69</sup> Insieme ad Ojetti, presidente della commissione organizzatrice troviamo: Nino Barbantimni, Margherita Sarfatti, Cipriano Efisio Oppo, Emilio Cecchi, Antonio Maraini, Ezekiele Guardascione.

Settecento<sup>70</sup>. Il critico indica come momento di svolta l'anno 1848, «l'anno taumaturgico in cui le speranze si maturarono in azioni e le parole in sangue», in cui la pittura italiana incomincia ad uscire dall'internazionalismo del Neoclassicismo e attraverso le opere di Morelli, Palizzi, Piccio, Favretto, Cremona, Toma possono di nuovo trovare linfa vitale le tradizioni delle scuole regionali tra le quali spicca quella toscana con i macchiaioli: Lega, Borrani, Abbati, Signorini e Fattori presente questo ultimo con ben quattordici dipinti. Ogetti fin dai primi anni del Novecento comprende la rivoluzione della 'macchia' e l'importanza che il gruppo riveste nella pittura ottocentesca. Per questo motivo, nel 1908, membro della commissione consultiva dell'Ufficio comunale d'Antichità e Belle Arti di Firenze, insieme a Berenson, Chiappelli, Corsini, D'Andreade, Davidsohn, Fantacchiotti, Orvieto, Sorbi e Trentacoste, si fa promotore dell'acquisto per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di dipinti in possesso degli eredi dei macchiaioli<sup>71</sup>. Negli anni successivi, cura poi per la Galleria Pesaro di Milano i cataloghi relativi alle mostre realizzate per la vendita d'importanti collezioni di dipinti ottocenteschi, comprensive di opere dei toscani o più specifiche come quella di Enrico Checcucci.<sup>72</sup>

La centralità della figura di Fattori all'interno del gruppo è ribadita da Ogetti nell'esposizione retrospettiva della prima *Biennale romana* del 1921<sup>73</sup>, importante episodio della rilettura e conseguente fortuna novecentesca del maestro livornese<sup>74</sup>.

Nelle tre sale venivano raccolte più di cento dipinti di soggetto militare e scene di guerra, ritratti, dipinti di paesaggi, animali, contadini e ancora disegni, bozzetti e acqueforti per una visione completa della sua opera. Molti di questi provenivano da importanti collezioni private come quella di Mario Galli o del conte Vincenzo Giustiniani, e dalla raccolta fiorentina di Gustavo Sforzi che nel 1913 aveva edito con la propria casa editrice il prezioso volume *L'opera di Giovanni Fattori*<sup>75</sup>.

Nel saggio in catalogo, Ogetti ribadiva la tardiva notorietà di Fattori e la scarsa presenza delle opere nelle gallerie pubbliche. Degli artisti del Caffè Michelangelo, cioè di coloro che «che si occupavano non della ricerca della forma, ma di rendere le impressioni del vero

---

<sup>70</sup> Cfr. OGETTI 1929.

<sup>71</sup> Tutta la documentazione relativa all'acquisto è conservata nella cassetta BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 19, contenente tra l'altro l'elenco del lascito Martelli e lettere indirizzate ad Ogetti da Paolo Signorini e Silvio Cabianca.

<sup>72</sup> Cfr. MACCHIAIOLI TOSCANI 1928; TELEMACO SIGNORINI 1930; GALLERIA INGEGNOLI 1932.

<sup>73</sup> Ogetti viene chiamato a collaborare, insieme al conte Vincenzo Giustiniani, alla mostra nell'autunno del 1920, quando ancora nelle intenzioni degli organizzatori della biennale romana persisteva l'idea di raccogliere per la rassegna una mostra sull'intero gruppo dei macchiaioli. Dalle ricerche condotte da Loredana Finicelli sulla documentazione dell'archivio della Galleria d'Arte Moderna di Roma, l'idea di una collettiva ricorre tra le carte fino al febbraio del 1921. La studiosa, pur ammettendo un mancato riscontro documentario, ipotizza che l'idea di una retrospettiva fattoriana fosse stata suggerita dallo stesso Ogetti agli organizzatori «snellendo così nei tempi e nei modi l'iter necessario per allestire una mostra personale in vece di una collettiva. Non è escluso, inoltre, che a inficiare il progetto della retrospettiva dei Macchiaioli, fossero intervenuti problemi relativi al recupero delle opere e alla concessione dei prestiti da parte di collezionisti privati». FINICELLI 2010, p. 61. Tre missive di Vittorio Pica a Ogetti del fondo della Nazionale, del marzo e aprile 1921, potrebbero lasciare intendere che le motivazioni di tale ripensamento possano rintracciarsi nella volontà di organizzare tale mostra alla biennale di Venezia del 1922: «Ci vediamo dunque a Roma martedì o mercoledì prossimo e spero che ci potremmo recare insieme a Firenze per vedere le opere dei Macchiaiuoli»; e ancora «Carissimo Ugo, soltanto sabato sera giungerò a Firenze [...] Ho già avvertito Nomellini e Giustiniani ritornerà con me. Potremmo quindi, prendere tutti i necessari accordi per la mostra dei Macchiaiuoli a Venezia»; e infine «Hai avuto occasione d'incontrarti con Giustiniani e con Nomellini? A quest'ultimo ho scritto che mi pareva necessario fare sbollire le ire suscitate a Roma prima di occuparsi della mostra dei Macchiaiuoli ideata per Venezia». Cfr. BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 3, I, cc. 215-216; BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 3, I, c. 212; BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 3, I, cc. 197-198.

<sup>74</sup> Cfr. SPALLETTI 1997; CORRADINI 1998; FARINELLA 2002; MAZZOCCA 2003.

<sup>75</sup> Nella collezione Sforzi, oltre le opere di Fattori, apparivano anche quelle di Van Gogh prestate per la *Biennale veneziana* del 1920, di Cezanne, Rosso e Ghiglia. Cfr. D'AYALA VALVA 2005. Tra i documenti d'archivio si veda la lettera di V. Pica a U. Ogetti, 18 marzo 1920, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 2, cc. 20-21.



mediante macchie di colore, col contrasto di chiari e di scuri»<sup>76</sup>, lui è considerato il caposcuola, «il più fecondo e il più fedele»<sup>77</sup>, Nella sua opera Fattori ha compiuto una «fortunata fatica», quella di «ricongiungersi ai suoi toscani della fine del Quattrocento e dei primi del Cinquecento, al di là di tutte le interposte accademie e ribellioni. E se non fu un proposito deliberato tanto meglio, perché il miracolo resta più puro e l'unione più naturale e profonda»<sup>78</sup>.

E ancora:

Corot, il Corot della prima maniera italiana, limpida e costruita, tanto vicina a quella di questi toscani dell'estremo ottocento [...] sapeva quali santi appicarsi allo scapolare quando andava a dipingere sul vero. Ma la sua carriera pacata e sicura finché la sua pittura si disfece e in piume e fumi, ci commove meno di questo chiuso dramma del Fattori che attraverso a mille studii e a cento errori ritrovò da sé nelle sue opere più pure la bellezza, la grandezza, la semplicità, la certezza e la tradizione<sup>79</sup>

La riesamina della cultura pittorica dell'Ottocento, impone ad Ojetti di definire il ruolo svolto dall'arte francese nei confronti di quella italiana. Nel 1929, subito dopo la mostra veneziana, egli pubblica il volume *La pittura italiana dell'Ottocento*, in cui rifiuta totalmente l'idea di una produzione artistica nazionale dipendente ed imitatrice di quella proveniente dalla Francia. Ojetti rivendica l'originalità della pittura italiana, a tal punto da rintracciare nei grandi protagonisti francesi, come Géricault e Delacroix, quelle origini prettamente italiane del loro operare<sup>80</sup>: «Le grandi novità che ci venivano d'oltralpe, dai Romantici agl'Impressionisti [...], tutte le trovai, e non in germe ma in fiore, dentro quella pittura viva e luminosa» del Sei e del Settecento Italiano<sup>81</sup>. Di simile significato appaiono le parole spese dal critico nei confronti di Cézanne, in occasione della mostra alla biennale del 1920<sup>82</sup>. Pioniere della restaurazione, il francese era riuscito a «strarre fuori dal polverone dell'impressionismo gli elementi plastici e i solidi volumi della realtà; ridare all'arte questo ideale primitivo o meglio antico della semplicità ponderata, delle masse definite, dei netti contorni, degli spaziosi riposi». Tali risultati, scrive Ojetti, sono raggiunti attraverso il recupero di quelle leggi tipiche «dell'arte classica e nostra».

Nel percorso dialettico che queste esposizioni hanno fin qui delineato, si rintraccia una forte ideologia nazionalista. Infatti, la messa in scena di un'arte italiana priva di momenti bui, ma sempre viva nella cultura europea «ben oltre quanto permettesse di pensare la generica affermazione di un tramonto sul finire del Cinquecento»<sup>83</sup>, diviene, soprattutto negli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale, espressione della volontà di restaurare l'orgoglio nazionale. Negli anni del fascismo, le grandi rassegne d'arte italiana all'estero, delle quali fu promotore anche Ojetti, diventeranno mezzi utilissimi per esportare quel valore definito 'italianità', dimostrando che «l'Italia fu sempre la prima a spianare la strada della civiltà e del progresso»<sup>84</sup>.

<sup>76</sup> Cfr. *ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA VIII 1909*, p. 135.

<sup>77</sup> Cfr. *BIENNALE ROMANA 1921*, pp. 39-43, p. 40.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 41-42.

<sup>80</sup> OJETTI 1928, p. 45.

<sup>81</sup> OJETTI 1928, p. 7. Per un confronto fra le diverse interpretazioni critiche sull'Ottocento anche in relazione alle teorie ojetiane, si veda HOHLER 2005, pp. 89-97.

<sup>82</sup> Era stato proprio Ojetti a procura a Vittorio Pica le tele di Cézanne provenienti dalla collezione Fabbri: cfr. Lettera di V. Pica a U. Ojetti, 5 febbraio 1920, BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 2, cc. 11-12. Per la fortuna critica e collezionistica di Cézanne in Italia, cfr. *CEZANNE A FIRENZE 2007*.

<sup>83</sup> HASKELL 2008, p. 176.

<sup>84</sup> HASKELL 2008, p. 168.

## BIBLIOGRAFIA

### ALTROVE, NON LONTANO 2007

*Altrove, non lontano: scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di G. Tomasella, Prato 2007.

### ARTISTI E CULTURA VISIVA 1980

*Artisti e cultura visiva del novecento*, Catalogo della mostra, a cura di B. Cinelli, F. Mazzocca, Pistoia 1980.

### BIENNALE ROMANA 1921

*Prima biennale romana. Esposizione nazionale di belle arti nel Cinquantenario del catalogo*. Catalogo, Milano 1921.

### CAMPOREALE 2004

E. CAMPOREALE, *La mostra del 1904 dell'Antica Arte senese*, «Atti e Memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere la Colombaria», LV, LXIX, 2004, pp. 45-126.

### CATALOGO DEI RITRATTI

*Catalogo dei ritratti eseguiti in disegno ed in incisione da artisti italiani fioriti dal secolo XV alla prima metà del secolo XIX, esposti nella R. Galleria degli Uffizi*, Catalogo della mostra, Firenze 1911.

### CEZANNE A FIRENZE 2007

*Cézanne a Firenze: due collezioni e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, Catalogo della mostra, a cura di F. Bardazzi, Milano 2007.

### CEZANNE, FATTORI E IL '900 1997

*Cézanne Fattori e il '900 in Italia*, Catalogo della mostra, a cura di R. Monti, E. Spalletti, Firenze 1997.

### CHIAPPELLI 1904

A. CHIAPPELLI, *Il pericolo della mostra di Siena*, «Il Marzocco», 10 aprile 1904.

### CORRADINI 1998

M. CORRADINI, *Lecture critiche attorno all'opera di Giovanni Fattori*, in *GIOVANNI FATTORI* 1988, pp. 47-53.

### D'AYALA VALVA 2005

M. D'AYALA VALVA, *La collezione Sforzi: il "giornale pittorico" di un mecenate fiorentino (1909-1939)*, Firenze 2005.

### DE LORENZI 1994

G. DE LORENZI, Ugo Ogetti e l'Ottocento, «Artista», 6, 1994, pp. 104-127.

### DE LORENZI 1999

G. DE LORENZI, 1920: Ogetti, "Dedalo" e l'arte contemporanea, «Ricerche di storia dell'arte», 67, 1999, Roma 1999, pp. 5-22.

### DE LORENZI 2004

G. DE LORENZI, *Ugo Ogetti critico d'arte: dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Firenze 2004.

L'EMPORIUM AL SENATO 1924

*L'Emporium al Senato*, «Emporium», LX, 357, 1924, p. 585.

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA VIII 1909

*Ottava esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo*, Milano 1909.

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XI 1914

*Undicesima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo*, Catalogo della mostra, Venezia 1914.

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XIII 1922

*Tredicesima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo*, Firenze 1922.

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XIV 1924

*Quattordicesima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo*, Catalogo della mostra, Venezia 1926.

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XVI 1928

*Sedicesima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo*, Catalogo della mostra, Venezia 1926.

FARINELLA 2002

V. FARINELLA, *Momenti della riscoperta novecentesca di Fattori*, «Ricerche di Storia dell'arte», 78, 2002, pp. 41-47.

FILETI MAZZA 1995

M. FILETI MAZZA, *La fototeca di Dedalo*, «Quaderni del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali», 5, Pisa 1995.

FINICELLI 2010

L. FINICELLI, *Le biennali romane. Le esposizioni biennali d'arte a Roma 1921-1925*, Roma 2010.

GALLERIA INGEGNOLI 1932

*La Galleria Ingegno*, Catalogo della mostra, con testo di U. Ojetti, Milano 1932.

GIOVANNI FATTORI 1988

*Giovanni Fattori*, Catalogo della mostra, a cura di A. Baboni, G. Cortenuova, Milano 1998

HASKELL 2008

F. HASKELL, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008.

L'IDEA DEL CLASSICO 1992

*L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte degli anni Venti*, Catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, M. Quesada, Milano 1992.

MACCHIAIOLI 2003

*I macchiaioli prima dell'Impressionismo*, Catalogo della mostra, a cura di C. Sisi e F. Mazzocca, Venezia 2003.

MACCHIAIOLI TOSCANI 1928

*I macchiaioli toscani nella raccolta di Enrico Cbeccucci*, Catalogo della mostra, con prefazione di U. Ojetti, Milano 1928.

MAZZOCCA 1975

F. MAZZOCCA, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 5, II, 1972, pp. 837-901.

MAZZOCCA 1980

F. MAZZOCCA, *Artisti e critici alla ribalta del Seicento*, in *ARTISTI E CULTURA VISIVA* 1980, pp. 37-29.

MAZZOCCA 2003

F. MAZZOCCA, *Il dibattito sui macchiaioli nel Novecento*, in *MACCHIAIOLI* 2003, pp. 21-39.

NEZZO 2001

M. NEZZO, *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, Pisa 2001.

NEZZO 2007

M. NEZZO, *La Mostra del Ritratto e le Biennali d'arte antica in Firenze*, in *ALTROVE, NON LONTANO* 2007, pp. 85-90.

OJETTI 1900

U. OJETTI, *Le Belle Arti: dall'Hayez ai fratelli Induno*, in *VITA ITALIANA NEL RISORGIMENTO* 1900, pp. 200-201.

OJETTI 1901

U. OJETTI, *Diritti e doveri del critico d'arte moderna*, «Nuova Antologia», 16 dicembre 1901, pp. 734-742.

OJETTI 1908

U. OJETTI, *Note per un'Esposizione del ritratto*, Firenze 1908.

OJETTI 1922

U. OJETTI, *La pittura del Seicento e del Settecento in Palazzo Pitti*, «Corriere della Sera», 20 aprile 1922.

OJETTI 1922-1923

U. OJETTI, *Canova e Stendhal*, «Dedalo», III, II, 1922-1923, pp. 307-340.

OJETTI 1929

U. OJETTI 1929, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milano 1929.

OJETTI [1938] 1943

U. OJETTI, *Discorso letto il 13 ottobre 1922 a Venezia nella Sala Napoleonica di Palazzo Reale nel primo centenario della morte di Canova*, ristampato in *Più vivi dei Vivi*, Verona [1938] 1943.

OJETTI-DAMI-TARCHIANI 1924

U. OJETTI, L. DAMI, N. TARCHIANI, *La pittura italiana della Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Milano 1922.

OJETTI-FOGOLARI 1922

U. OJETTI, G. FOGOLARI, *Catalogo della Gipsoteca canoviana: primo centenario del Canova 1822-1922*, Possagno 1922.

PITTURA ITALIANA DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO 1922

*Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, Firenze-Roma 1922.

PONTIGGIA 1992

E. PONTIGGIA, *L'idea del classico: il dibattito sulla classicità in Italia 1916-1932*, in *L'IDEA DEL CLASSICO* 1992, pp. 9-43.

PONTIGGIA 2008

*Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa: dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Milano 2008.

PORTRAITS D'OMMES ET DE FEMMES 1908

*L'exposition rétrospective de portraits d'hommes et de femmes célèbres (1830-1900)*, Parigi 1908.

RITRATTO ITALIANO 1911

*Mostra del ritratto italiano dalla fine del secolo XIV all'anno 1861*, Catalogo della mostra, Firenze 1911.

RITRATTO ITALIANO 1927

*Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel 1911*, a cura di Ciro Caversazzi et alii, Bergamo 1927.

SALVAGNINI 2000

S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia (1914-1943)*, Bologna 2000.

SEICENTO 1922

*Il Seicento*, «Valori Plastici», III, 4, 1922, pp. 76-90.

SPALLETTI 1997

E. SPALLETTI, *Giovanni Fattori e la critica del Novecento*, in *CEZANNE, FATTORI E IL '900* 1997, pp. 54-65.

SPIGOLATURE DAL FONDO OJETTI 2008

*Spigolature dal Fondo Ojetti: immagini dalla rivista Dedalo*, Catalogo della mostra, a cura di M. Tamassia, Livorno 2008.

TELEMACO SIGNORINI 1930

*Catalogo della vendita all'asta delle opere di Telemaco Signorini e delle opere a lui donate da altri artisti dell'Ottocento*, con introduzione di U. Ojetti, Milano 1930.

TROILO 2005

S. TROILO, *La patria e la memoria: tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano 2005.

*VITA ITALIANA NEL RISORGIMENTO* 1900 *La Vita Italiana nel Risorgimento (1846-1849)*, Terza serie, I, Lettere, scienze e arti, Firenze 1900.