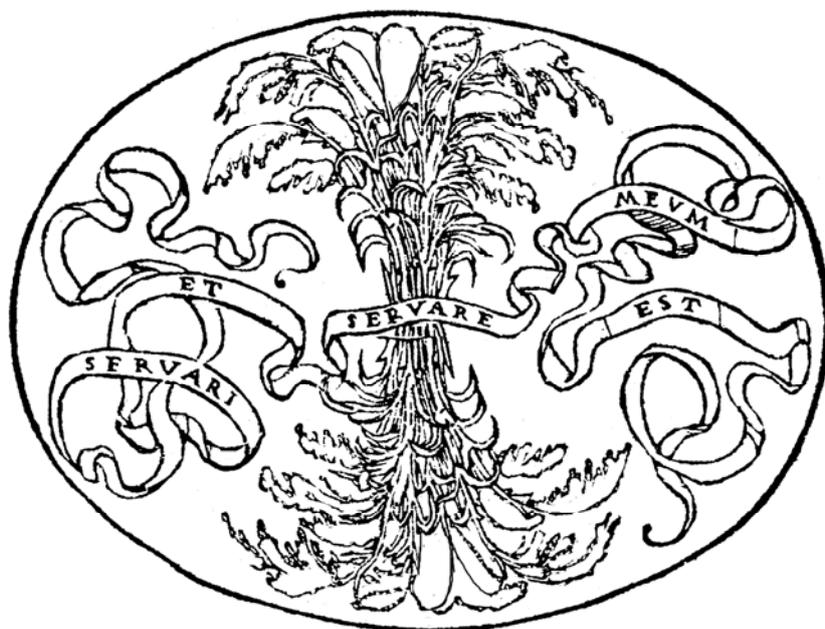


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*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



## EDITORIALE

Con particolare soddisfazione mi trovo a siglare l'editoriale di questo sesto numero della rivista perché in esso si concretizzano i risultati di un impegnativo e vivace periodo di ricerca maturato nell'ambito del Progetto FIRB, sigla che per mesi è stata la nostra parola d'ordine ogni qual volta le istituzioni partecipanti all'impresa dovevano parlare e lavorare sulla cultura artistica e letteraria tra XIX e XX secolo.

Quindi mi sia consentito di presentare adeguatamente quello che FIRB riassume:

Si tratta di un progetto triennale dal titolo: *Da Cavalcaselle ad Argan: per la cultura artistica e letteraria*, finanziato dal MiUR con fondi FIRB 2006, è coordinato dalla Fondazione Memofonte onlus insieme ad altre quattro istituzioni italiane: la Scuola Normale Superiore di Pisa (Laboratorio Lartte), l'Università di Udine (Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali), l'Università di Firenze facoltà di Lettere e Filosofia (Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo e la facoltà di Ingegneria (Centro per la Comunicazione e l'Integrazione dei Media MICC).

Oggetto della ricerca sono stati esclusivamente i documenti di Giovan Battista Cavalcaselle, Adolfo Venturi, Ugo Ojetti, Cesare Brandi e Giulio Carlo Argan, indagati nell'intento di mettere in luce la rete dei rapporti tra storici dell'arte, intellettuali, artisti, pubblico, istituzioni di tutela con le principali tematiche legate alle arti figurative e al più generale ambito dei beni culturali.

Cercando di mantenere costantemente stretto questo binario di programmazione, le molteplici tipologie di fonti incontrate durante i mesi dell'indagine (manoscritti, carteggi, materiale bibliografico, taccuini, cataloghi, recensioni, ecc.) sono state trattate ognuna secondo le proprie peculiarità, ma allo stesso tempo gestite perché confluissero e rispondessero ad una unica regia di ricerca scientifica.

L'indagine archivistica, l'analisi, le trascrizioni, la soggettazione e marcatura, (che spesso hanno prodotto un linguaggio normalizzato creando lessici, registi e bibliografie tematiche), evidenziano le varie formazioni storico-scientifiche e di metodi lavorativi delle numerose persone che hanno costituito il gruppo di lavoro. Nelle loro diversità, rafforzate in questi lunghi mesi da riunioni, seminari ed esuberanti dibattiti, si è comunque affermata la volontà di creare un progetto organico, coerente e di facile consultazione, dove il pericolo di "stonature" sul fronte del metodo e del livello di analisi da applicare alle varie fonti, credo sia stato scongiurato da un lavoro corale, non sempre facile, che ha mirato ad offrire una piattaforma di ricerca realmente trasversale e didatticamente stimolante.

Se la consultazione e l'analisi di questi materiali, che forniscono il tessuto divulgativo del prodotto informatico, sarà in grado di suggerire analoghe imprese per il trattamento delle fonti documentarie, se riuscirà a stimolare confronti e approfondimenti sulla cultura figurativa e letteraria dei nostri protagonisti, penso che avremo vinto la scommessa che tre anni fa lanciata intorno al tavolo della nostra Fondazione, allora scettici non per l'impegno scientifico che ci aspettava, ma soprattutto per la capacità che avremmo dovuto avere nel coordinare tante voci e tante esperienze.

Colgo l'occasione di questo editoriale per ringraziare tutti coloro che hanno partecipato al progetto e che hanno creduto ad un tipo d'impresa non ordinaria. Nella volontà di darne la massima visibilità, il nostro lavoro si mette dunque in gioco, per rimanere vivo al di là del FIRB, e migliorare nel tempo grazie alle consultazioni e alle osservazioni che spero seguiranno e che solo una vetrina come sanno essere le pagine del web, può assicurare.



**«PERDONATE ALLE RIPETIZIONI»:  
ELABORAZIONE DI UNA TECNICA DESCRITTIVA NELLE CARTE PRIVATE DI  
G.B. CAVALCASELLE**

«Perdonate alle ripetizioni, ma io le torno a fare come le ho scritte e voi sceglierete, raccorcerete e taglierete». Frasi di questo genere – accompagnate da sconfortati accenti sulle proprie difficoltà di scrittura e, per converso, da dichiarazioni di incondizionata fiducia per le competenze di riordinamento e di sintesi del collaboratore – si trovano continuamente inframmezzate nella minuta che Giovan Battista Cavalcaselle inviava alla fine degli anni Sessanta a Joseph Archer Crowe in vista della pubblicazione della *History of Painting in North Italy* (1871)<sup>1</sup>. Avvertiva ad esempio il conoscitore nella parte relativa a Francesco Francia:

Sopportate caro amico colla vostra solita bontà e pazienza le mie noiose ripetizioni. Ma ve le voglio dare come mi sono venute alla mente modificandole in poco, dopo quello che mi avete scritto. Voi saprete cavare il meglio, trarne partito, modificare ove esagero, e mettere tutto a suo luogo – ed ordinatamente<sup>2</sup>.

Ancora, tradendo la sua fretta nell'intento di accondiscendere alle pressioni dell'editore londinese John Murray, così scriveva introducendo i pittori friulani:

Avviso. Troverete che troppo mi sono occupato e dilungato. Che ho esagerato i meriti ed ho fatto troppa importanza a tutti questi brutti pittori. Oltre le continue ripetizioni. Mi sono difuso perché voi, leggendo il tutto, possiate formarvi un'idea generale et ridurre il tutto nella sua giusta proporzione et dare quella importanza che gli deve esser data senza cadere come me in esagerazione. Quello che convien darle più sotto il punto storico che artistico. Voi ridurrete il tutto alla sua debita forma – prendendo, lasciando e trasformando come meglio a voi piacerà. Sono brutti pittori. Quanto al mio scritto, se io avessi voluto ora nuovamente dargli miglior forma e ricopiare, avrei perduto tempo, senza alcun vantaggio, mentre conosco che il mio brutto gergo artistico voi lo conoscete. Spero ancora potrete leggere senza difficoltà promettendovi per l'avvenire di porvi più attenzione<sup>3</sup>.

Denigrata aspramente dal suo autore per mancanza di strutturazione, per prolissità e per l'uso di un «brutto gergo artistico», la minuta di Cavalcaselle si configura invece ai nostri occhi come una straordinaria storia'visiva' della pittura italiana nell'Italia settentrionale tra il Quattro ed il Cinquecento. Si tratta infatti di un testo che riveste interesse per più motivi: lessicali, linguistici, storiografici. In primo luogo è la redazione, preparatoria e assai più ampia, di un'opera che, pubblicata solo in inglese, non sarà mai tradotta in italiano<sup>4</sup>. L'attuale edizione elettronica, mentre permetterà una verifica della trasposizione in inglese, talora abile, ma comunque problematica, delle osservazioni cavalcaselliane, si pone in certo senso come risarcimento per una fra le voci più importanti della storiografia artistica nazionale. Soprattutto

---

<sup>1</sup> La minuta è conservata nel fondo Cavalcaselle della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Vedi LEVI 1998, pp. 11-21, cui si rimanda per la bibliografia relativa anche alle sezioni del manoscritto già pubblicate; alle voci colà citate vanno aggiunte PARISIO 1999 e *INTORNO A GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE* 2007 con interventi di Dante Isella, Simone Facchinetti e Gianni Romano. Se non altrimenti segnalato, tutte le citazioni di questo articolo sono tratte da materiali presenti nel fondo Cavalcaselle di Venezia. Il passo citato in apertura è tratto dal Cod. It. IV 2027 (=12268), fasc. XXVI, c. 97.

<sup>2</sup> Cod. It. IV 2024 (=12265), fasc. XXIII, c. 69v.

<sup>3</sup> Cod. It. IV 2027 (=12268), fasc. I, c. 1.

<sup>4</sup> Solo i capitoli sui pittori friulani furono oggetto di una traduzione, che servì come premessa per l'inventario delle opere d'arte commissionato dalla Deputazione provinciale di Storia Patria di Udine. Tali materiali furono pubblicati solo nel 1974. Vedi CAVALCASELLE 1974.

però essa contribuirà a chiarire i meccanismi di elaborazione di un testo innovativo nel panorama ottocentesco, permettendo di ricostruire il rapporto molto complesso che si instaura, nella redazione, sia con la tradizione documentaria e bibliografica sia in particolare con i materiali visivi: la minuta nasce infatti quasi come una 'traduzione' di quegli appunti, testuali ma soprattutto grafici, che sono il frutto delle pazienti e sistematiche ricognizioni in loco di Cavalcaselle, e si vale a sua volta, come corredo ad uso di Crowe, di un ulteriore bagaglio visivo, che ripropone in forma abbreviata o addirittura tramite il ricalco su carta velina, gli schizzi eseguiti di fronte all'opera<sup>5</sup>.

«Pieno di forza ed energia di carattere è il S. Girolamo» – scrive il conoscitore a proposito del dipinto di Cosmè Tura ora alla National Gallery di Londra e che egli ancora registra come passato dalla Galleria Costabili di Ferrara nelle mani di Sir Charles Lock Eastlake; ed aggiunge: «prendete la descrizione dal disegno ove ho notata ogni cosa»<sup>6</sup>. O, a proposito della Madonna di Francesco Bonsignori già in casa Bernasconi ed ora nel Museo di Castelvecchio di Verona: «Putto steso (quasi di scorcio) sopra una tavola (copiate la descrizione dal mio disegno) esso guarda alla Madre, la quale a mani giunte prega»<sup>7</sup>; mentre per la *Madonna in trono con angeli musicanti e i Santi Giorgio e Girolamo* dello stesso autore della chiesa di San Bernardino a Verona, annota: «vedi iscrizione e lucido. Ha sofferto immensamente di ridipinto come sono indicate le parti nel mio disegno»<sup>8</sup>.

A volte invece il disegno o lucido, benché aggiunto, risulta quasi soppiantato dal testo; nel caso dell'affresco della cappella di Pellegrino a San Daniele con il *Miracolo di Sant'Antonio* il rimando al disegno per il movimento del bambino non impedisce una descrizione puntuale:

Così la composizione più ordinata e meglio distribuita delle altre. Questa composizione è divisa in due parti. Da un lato vi sono le donne compresa la madre, la quale è a ginocchio, mentre tiene appoggiato al suo seno e sostenuto con una braccio il putto, il quale putto molemente e quasi in atto di abbandono e di dolce riposo, o di dormire, vedesi poggiare su essa (copiate il movimento dal mio disegno). Questa madre la si vede quasi di tre punti (e come si disse con un ginocchio a terra) coll'altro braccio e mano alzata, e colla persona tutta, e colla testa e sguardo rivolta al S. Antonio pare gli dica aiutami – ho fede in te. Movimento spontaneo, pronto, facile, e gruppata bene col putto. Non manca di vita e di verità e di passione. Il tutto mostra come Pellegrino studiasse la natura. Però il tipo della Madonna è quello d'una contadina sana e robusta, ma sente del volgare e del volutuoso. Il Putto ha una posa naturale e nel moto ed abbandono del corpo non manca di eleganza. È simpatico e bello, ha capelli lunghi e ricci che gli cadono mollemente dietro al capo sulle spalle, scoprendo la spaziosa fronte. È ben composto il movimento, ed ha molte verità. Putto ben nutrito di forme carnose, rottondeggianti e modellate largamente. Il colore dell'abito della Madonna è quasi caduto, ma dalle tracce che rimangono vedesi esser stato rosso – violetto. Il manto è azzurro<sup>9</sup>.

Sostanzialmente, in una sequenza organizzata secondo uno schema per scuole ed artisti, la minuta presenta descrizioni stilistiche di dipinti, connotate da un'estrema analiticità e da una precisa volontà dimostrativa, vuoi della ricostruzione del percorso di un pittore, vuoi della plausibilità di un'attribuzione, vuoi del rapporto fra singola personalità artistica e scuola di appartenenza. Meno consistente – anche se non certo assente e comunque caratterizzato da voci aggiornatissime – è il ruolo delle fonti documentarie e storiografiche, spesso però solo sommariamente citate ed a volte in relazione a canovacci preparati da Crowe<sup>10</sup>; si tratta sempre

---

<sup>5</sup> La maggior parte di queste 'trascrizioni' e di questi lucidi sono conservati nel fondo di Crowe, conservato alla National Art Library di Londra.

<sup>6</sup> Cod. It. IV 2024 (=12265), fasc. XIII, cc. 13-13v.

<sup>7</sup> Cod. It. IV 2024 (=12265), fasc. I, c. 6v.

<sup>8</sup> *Ibidem*, c. 9.

<sup>9</sup> Cod. It. IV 2027 (= 12268), fasc. XI, cc. 4-4v.

<sup>10</sup> Anche questi sono presenti nel fondo londinese di Crowe.

però di notizie strettamente funzionali all'elaborazione di un discorso fondato sulle testimonianze visive, tanto che occasionalmente in presenza di nuovi apporti documentari Cavalcaselle può prevedere la loro inserzione in un secondo tempo, solo ad avvalorare la ricostruzione visiva. Scrive ad esempio inviando il manoscritto sull'attività artistica di Pomponio Amalteo: «In questo momento ricevo i documenti Joppi che vi mando qui uniti senza neppure leggerli per non perdere tempo – Voi saprete servirvene ed accomodare la vita di Pomponio e di Pordenone ed altri senza che abbiate bisogno di me»<sup>11</sup>.

Il testo della minuta procede dunque essenzialmente sul piano delle analisi stilistiche con una serie di osservazioni, via via approfondite e talora solo assai lentamente messe a fuoco, che inducono Cavalcaselle a chiedere ripetutamente scusa per quelle che a lui appaiono come «ripetizioni» e che per noi costituiscono invece interessanti tasselli nella costruzione di un discorso critico che faticosamente e perveracamente si sforza di tradurre un'esperienza visiva. L'esortazione citata all'inizio, ad esempio, segue nel testo la descrizione accurata delle scene raffigurate dal Pordenone nella chiesa parrocchiale di Rorai grande, descrizione che culmina nella più particolareggiata e minuziosa caratterizzazione di una singola figura, quella del S. Girolamo:

Le composizioni sono fatte con spirito e prontezza. Le figure hanno movimento. Ma ove abbiamo il carattere grande e che tende al colossale e lo stile per il quale è conosciuto Pordenone e lo si vede in tutta la sua forza et nei caratteri dei dottori ed evangelisti, e ne citeremo uno per tutti ed è il San Girolamo, ritto, mezza figura, carattere colossale, vigoroso e forte e ricorda i caratteri delle figure del Rubens. Grave e severo, quasi minaccioso, e fermo col sasso nella mano destra che pare dica; eccolo lo vedete?; coll'altra mano appoggiata al finto parapetto sul quale da un lato sta un libro. Il parapetto è di color giallastro chiaro (la veste è rossa ed il manto azzurro-verdastro). Forme grandiose di ossature a larghi piani, pronunciate etc. Questo tipo l'abbiamo già notato prima nel Hieremia a Villanuova. L'azzurro del fondo è caduto. È uno dei forti tipi e delle belle figure robuste del Pordenone<sup>12</sup>.

Il conoscitore, che in un primo tempo dichiara di scegliere questa figura come esemplificazione per tutte le altre, sembra poi improvvisamente cambiare idea e – inserita la richiesta di «perdono» a Crowe – nelle carte successive passa a descrivere dettagliatamente, una per una<sup>13</sup>, anche le altre figure, puntualizzando per ciascuna con estrema acribia i caratteri morfologici e lo stato di conservazione, proponendo confronti e suggerendo assonanze con altre opere. Infine trae delle conclusioni di carattere più generale:

[...] noi abbiamo qui la maniera e l'arte, come lo dice l'epoca dell'anno in cui furono fatte queste pitture anno 1516, che abbiamo notata a Villanuova del 1515, ma più ingrandita ed allargata e resa con più facilità. Il tono delle carni roseo colle ombre tendenti al caldo rossiccio. La tinta generale della carne tende al tono che si direbbe dorato. Lavoro eseguito con molta facilità e trattato largamente. Tinte vaghe e trasparenti. Si è molto servito del fondo bianco delle parti, ove per conseguenza riceve la luce da di dentro ed aumenta la forza nelle mezze tinte, non che il colore in proporzione nelle ombre. La massa della luce e delle ombre larga e

---

<sup>11</sup> Cod. It. IV 2027 (= 12268), fasc. XL, c. 1.

<sup>12</sup> Cod. It. IV 2027 (=12268), fasc. XXVI, cc. 95v-96v.

<sup>13</sup> Ad esempio il San Marco (*ibidem*, cc. 97-97v): «Aureola ossidata et perciò venuta nera. Ha il cartello in una mano, veste arancio e manto rosso; coll'altra mano poggia il libro sul banco. Testa bislunga di buona sagoma, ricci capelli e barba con buona ossatura e buone proporzioni. È un carattere di testa e di figura che ricorda quelle di Correggio. Tipo questo che, quantunque è migliorato, pure si vede anco in Pellegrino nelle pitture di questo tempo – cioè 1514, ove sono le mezze figure dei profeti della grossezza dell'arco della Cappella di S. Antonio Abate a S. Daniele. Tipo che troviamo continuamente nei pittori friulani, il principio del quale tipo e carattere lo abbiamo veduto prima nel Cima da Conegliano, il quale col Pordenone è tradotto a forme colossali ed arriva alla sua perfezione».

spaziosa, il tutto eseguito con molta franchezza e facilità e lestezza di mano. L'effetto generale è danneggiato a cagione del colore che manca nei fondi azzurri, non che in alcune delle vesti, per essere queste, come si disse, ripassate alcune parti con ritocchi. Il principio come vedete è sempre quello il quale tende, e ricorda, quello del Correggio. Tinte calde, vaporose; degradazione di tinte (sistema di chiaro-scuro colorato). Carni di tono che tende al dorato, capelli pure di tono più vigoroso che allegerisce e rende, per tal modo, trasparenti le carni. Così forti i toni degli abiti per la stessa ragione etc. etc.<sup>14</sup>.

Gli esempi di questo genere si potrebbero moltiplicare, mettendo in evidenza nel contempo l'adozione, da parte di Cavalcaselle, di un lessico elementare, ma calzante ed efficace, che appare da un lato estraneo alla tradizione letteraria nelle analisi morfologiche, dall'altro debitore di una cultura tecnico operativa nelle descrizioni dei procedimenti tecnici. A titolo esemplificativo si vedano rispettivamente un passo in cui egli caratterizza l'aspetto delle figure di Galasso Galassi ed uno, più esteso in cui ricostruisce mirabilmente la stesura adottata da Pellegrino da San Daniele nei suoi dipinti.

Le figure sono sempre lunghe e magre, secche, ossee; falsamente e di troppo anatomizzate, di tipo dispiacente e ripulsivo. Le estremità difettose, diti lunghi e scarni, e rampinati; brutti attacchi, ed ossei, esagerati, e forme angolari, come avessero il grampo – figure affettate nel movimento e dure, stecchite, immobili<sup>15</sup>.

In generale l'impressione di questa pittura è quella d'un artista abituato all'affresco. Il colore è posto alla prima. Sotto il colore delle ombre traspare una tinta bruna scura di preparazione calda. Si vede che da prima aveva bozzato con tinte a guisa di chiaro-scuro e definita la massa spaziosa della luce e delle ombre. Esso poi vi andava sopra con tinte a mezzo corpo e grasso di veicolo, modellandovi sopra e coprendo, e rubando di quelle tinte scure quanto conveniva per ottenere i passaggi e la dolcezza delle mezze tinte, e nel tempo stesso la rotondità e la forma delle parti. Per cui talvolta si vedono le pennellate (delle mezze tinte) sull'estremo confine dell'ombra, che sono crudette e di tinta ferrigna e sbiadita, le quali Pellegrino cercava di riscaldare e nascondere con tinte a guisa di velatura, ma che ben presto il sottoposto colore mangiando la parte colorante ritornava allo scoperto. Ciò produceva l'effetto ferrigno e crudo qui sopra notato, per cui talvolta vedesi una tinta fredda e sbiadita anco nelle carni e nei passaggi delle mezze tinte dalla luce alle ombre. Così pure usava quando aveva nella massima ombra della carnagione una tinta troppo forte di alleggerirla con colore di natura più chiaro la qual cosa pure portava l'effetto sopra indicato di ombre con tinte ferrigne. Esso lavorava con tinte a mezzo corpo e grasse ed impregnate di veicolo. Stendeva il colore col pennello ad una direzione ed in senso trasversale con pennellate larghe e spaziose, ed a varie riprese, le quali colore veduto da vicino ha in se qualche cosa di vuoto, ma che pure, benchè non raggiunga il merito di Palma il vecchio ha qualche cosa che ricorda, o tiene, alla maniera di quel pittore e per quel vuoto notato nel valore delle tinte ricorda pure il L. Lotto. Si vede che cercava di trovare i toni sulla tavolozza per il loro giusto valore. A questi toni locali delle vesti arrivava col valore delle tinte della carne più per forza di chiaro-scuro, che per la vivacità e la vigoria delle tinte. La pittura (quanto a colore) è bilanciata per la forza e la giustezza dei contrapposti e del chiaro scuro, i quali mantengono un giusto equilibrio nelle diverse parti. Esso cercava negli occhi, nelle ombre e nelle guancie di rinforzarli con tinte accese, ove vedesi dei tocchi di tinta rossa, vigorosa. Il colore per questo (e per le cose dette sopra) prende una apparenza che talvolta tende al sanguigno pavonazzo essendo sotto di natura fredda la tinta nella luce, e di natura calda nelle ombre, e ripassate quelle con colore di natura opposta. Se noi dovessimo dire quale è l'impressione di quest'opera, sarebbe questa<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, cc. 99-99v.

<sup>15</sup> Cod. It. IV 2024 (=12265), fasc. XII, c. 6v.

<sup>16</sup> Cod. It. IV 2027 (=12268), fasc. XVIII, ff. 728-732 [numerazione di Cavalcaselle].

È chiaro che il «brutto gergo artistico», così come lo sforzo descrittivo che Cavalcaselle inconsapevolmente propone nella minuta, offrono molteplici motivi di riflessione. Fra questi, non ultimi sono quelli riguardo un tema – quello delle potenzialità e dei limiti della resa verbale della figuratività nelle sue varie accezioni – che costituisce un argomento assai presente nella riflessione critica degli ultimi decenni. L'attenzione per la descrizione e per le modalità descrittive, che tradisce la preoccupazione, molto viva nella riflessione postmoderna, per la natura del discorso e per la sua centralità, trova un terreno particolarmente fertile proprio nel mondo della storia dell'arte, per il rapporto necessario che s'instaura fra i due linguaggi<sup>17</sup>. Se in certi suoi sviluppi tale riflessione apre a troppo dilatate derive ed a disinvolti accostamenti non sostenuti da rigore filologico, la sollecitazione a pensare la descrizione nel suo senso più ampio – superando limiti rigidamente letterari ed operando a favore di una decisa degerarchizzazione tra parola poetica, qualitativamente alta, e scrittura storico artistica – si presta particolarmente ad un'applicazione nel caso specifico della minuta cavalcaselliana e può inoltre configurarsi come punto di avvio per una riflessione sulle precise e variate modalità, sulle intenzionalità, evidenti o meno, e sulle funzioni comunicative e sociali di quella che si può definire come «*rappresentazione* verbale di una rappresentazione visiva», calandola entro un particolare e ben definito contesto storico.

Cronologicamente, infatti, la storia stilistica che Cavalcaselle fornisce come base di partenza al suo collaboratore si situa in una fase nodale della scrittura storico artistica, da contestualizzare sia entro lo sviluppo che la disciplina conosce nella seconda metà dell'Ottocento, con una sua progressiva istituzionalizzazione specialmente in quegli ambienti germanici ben noti al conoscitore, sia nell'ambito di un rapporto con la dimensione visiva che in questi anni si complica e si arricchisce anche per le nuove e crescenti disponibilità offerte dalla documentazione fotografica. Scriveva Longhi forse un po' troppo tendenziosamente che la storia di Cavalcaselle è «la prima scritta da un puro conoscitore»<sup>18</sup>. A maggior ragione la sua osservazione si applica alla minuta e inquadra il testo nella variegata produzione – pubblica e privata – di quel disomogeneo e cosmopolita gruppo che nel corso dell'Ottocento affina le sue esperienze visive a contatto con il mercato artistico, con le nuove esigenze del collezionismo pubblico e via via con le sempre più numerose occasioni espositive. Oltre a Cavalcaselle, sono Johann David Passavant, Gustav Friedrich Waagen, Otto Mündler, Giovanni Morelli coloro che a vario titolo e con vari esiti si occupano di quello che, prendendo a prestito le parole di Lady Eastlake, intelligente osservatrice di questo gruppo, si potrebbe definire «the study of that outward form of a mysterious inward poetry»: uno studio che – come quello delle scienze

<sup>17</sup>Dagli studi pionieristici di Svetlana Alpers e di Michael Baxandall a più recenti convegni, come quello organizzato da Olivier Bonfait a Villa Medici nel 2001 (*DESCRIPTION DE L'ŒUVRE D'ART* 2004), ai vari studi di James Elkins degli anni Novanta (ELKINS 1998a; ELKINS 1998b) ed alle riflessioni di David Carrier (ad es. CARRIER 1987a; CARRIER 1987b; CARRIER 1991; CARRIER 2003) a raccolte di saggi come quella curata da Gottfried Boehm e Helmut Pfotenhauer (*BESCHREIBUNGSKUNST-KUNSTBESCHREIBUNG*) o quella edita da Peter Wagner sempre nel 1995 (*ICONS-TEXTS-ICONOTEXTS* 1996) o quella a cura di Claire Farago e Robert Zwijneberg (*COMPELLING VISUALITY* 2003): sono solo alcuni dei possibili riferimenti e molti altri (anche di illustri ispiratori) se ne dovrebbero aggiungere. In ambito italiano va segnalato, su più solide basi filologiche, il saggio di Vincenzo Mengaldo, *Vestibula artis* (MENGALDO 2005) che verte sulle descrizioni di opere figurative di critici d'arte e sugli strumenti stilistici affinati a questo scopo. Dopo aver sottolineato l'antica consapevolezza, diffusa fin dal Settecento, della «difficile e impossibile effabilità» dell'arte, Mengaldo segnala la competitività che si instaura fra la descrizione e l'opera interrogata, anche in rapporto ad altri piani (narrativi ecc.) del discorso in cui questa è inserita, sottolineando il carattere spurio della descrizione in cui devono confluire necessariamente giudizi qualitativi. Egli infine focalizza l'attenzione sugli strumenti stilistici, caratterizzati da rigonfiamento avverbale, aggettivazione ossimorica, incremento sia quantitativo che qualitativo dell'aggettivazione, coppie e serie aggettivali, uso rafforzativo degli avverbi, uso di frasi nominali, frequenza e pertinenza della sinestesia, presenza di figure stilistiche come l'elencazione/accumulazione e l'analogia.

<sup>18</sup> LONGHI 1985, pp. 149-152.

esatte – doveva basarsi su «accumulation of facts, each one resting securely on that beneath it», «observation and comparison» in ogni maestro di «a certain prevailing hand-writing [...] the signs and secrets of which a critic has to explore with a care and modesty analogous to that of a Davy, or an Owen»<sup>19</sup>.

In un periodo in cui la *connoisseurship* andava assumendo una sua autonomia ed un suo statuto più preciso e, almeno per una corrente di studi, diventava fulcro di un discorso storico, la tecnica descrittiva era destinata a rivestire una funzione preminente. Il resoconto verbale relativo ad un'opera diventava portante al di là delle proficue applicazioni commerciali che proseguivano nei retrobottega dei negozi antiquari o delle case d'asta e le pratiche della *connoisseurship*, che fino ad allora avevano trovato fertile terreno di coltura o utili occasioni di scambio nel lavoro privato degli studi, nei carteggi e nei personali taccuini di viaggio di critici ed eruditi, andavano ora in qualche modo integrate nella produzione storiografica più accreditata.

La questione di rendere lo «specifico figurativo»<sup>20</sup>, che si pone ai conoscitori di metà Ottocento, è quella di tradurre un'esperienza visiva puntando non al significato estetico o al contenuto della rappresentazione, ma soprattutto alla specificità dell'attribuzione: la descrizione deve provare l'assunto (un'attribuzione a un artista, a un contesto, a una cronologia) e deve diventare eloquente proprio per quanto riguarda una specificità stilistico-formale.

La ricostruzione, basata su considerazioni e confronti stilistici, di artisti o di serie di artisti, di scuole o di botteghe, la distinzione fra opere di caposcuola ed imitatori imponeva dunque sempre più a quegli «storici dell'arte laconici» che – secondo Erwin Panofsky<sup>21</sup> – sono i conoscitori il dovere di esplicitare i loro criteri e le motivazioni di scelte e di raggruppamenti. Se pur inserita in un contesto diverso, in cui l'esercizio rigoroso del conoscitore è visto in contrapposizione alle costruzioni pericolosamente astratte dell'approccio formalista, l'icastica definizione panofskyiana è utile qui come spunto per adombrare la questione centrale della possibilità di rendere tramite la descrizione il lavoro di riconoscimento attuato dal conoscitore, di tradurre l'informazione visiva in parole e di inserirla in un discorso, che muta e si modella anche in funzione dei fruitori del discorso stesso. Scrivendo per un pubblico via via più ampio, il conoscitore deve di necessità elaborare le annotazioni prese davanti ai quadri per convincere il lettore, deve inserire i frammenti derivati dall'esperienza visiva in una struttura retorica. Confesserà Bernard Berenson nel 1929: «when I see a picture, in most cases I recognise it at once as being or not being by the master it is ascribed to; the rest is merely a question of how to try to fish out the evidence that will make the conviction as plain to others as it is to me».

Affrontare la scrittura di questi conoscitori significa dunque misurarsi in prima istanza con la questione centrale del lavoro dello storico dell'arte, cioè con la specificità della disciplina e con la sua natura visiva, indagando le modalità con cui la esperienza oculare si traduce prima in una documentazione personale, in gran parte testuale, ma talora anche grafica (taccuini, appunti, minute) e poi, in una fase successiva, è resa disponibile nel circuito della comunicazione pubblica; ciò implica analizzare le modalità con cui l'esperienza visiva viene immessa nell'ambito di una retorica legata ai tradizionali generi della storiografia artistica, così come ai suoi vari registri espressivi.

Il passaggio poteva non essere immediato e, accanto alle difficoltà di Cavalcaselle, andranno registrate quelle di altri conoscitori, difficoltà solo in parte legate ad un'oggettiva

---

<sup>19</sup> [Elizabeth Rigby, Lady Eastlake] 1854.

<sup>20</sup> LONGHI 1985, pp. 9-20.

<sup>21</sup> «When we call the connoisseur a laconic art historian and the art historian a loquacious connoisseur, the relation between the art historian and the art theorist may be compared to that between two neighbors who have the right of shooting over the same district, while one of them owns the gun and the other all the ammunition. Both parties would be well advised if they realized this condition of their partnership». PANOFSKY 1955, p. 20.

distanza fra raffinatissime capacità di riconoscimento visivo ed un bagaglio linguistico e lessicale meno adeguato. Si tratta, scriveva ad esempio Mündler nel 1857, di far «sentir cette différence qui saute aux yeux»<sup>22</sup>; e non si dimostrò neanche per lui un compito facile. In qualche misura sia la sua produzione scritta, relativamente ridotta, sia le forme di comunicazione che sceglie (il commento, il breve articolo, la recensione) sono indizio della difficoltà di far «sentir cette différence qui saute aux yeux»; racconterà nel 1867 della sua insufficiente familiarità con le parole, ma anche di una «grosse Unbehilflichkeit»<sup>23</sup>.

Non si tratta tuttavia solo di scarsa confidenza con le parole o di carenze nell'educazione letteraria. La difficoltà di tradurre «ce qui saut aux yeux des connaisseurs» è più generale. Théophile Thoré, al quale certamente non faceva difetto una certa agilità di penna, lo riconobbe nel 1866, in un articolo su un dipinto raffigurante Cristo che benedice i fanciulli che il collezionista Suermondt intendeva vendere – come di fatto poi fece – alla National Gallery di Londra e che Thoré attribuiva a Rembrandt<sup>24</sup>. Si trattava qui di fissare una data approssimativa per il quadro e Thoré ne proponeva una verso il 1650 (data credibile, benchè l'autore del dipinto sia oggi considerato Nicolas Maes). Scrive Thoré: «Je m'en assure par le caractère du style ample et serein, par l'abondance de l'exécution, très-attentive cependant, par l'intensité de la couleur, qui demeure très lumineuse»; ma aggiunge anche: «Ce sont là des signes difficiles à expliquer, mais qui sautent aux yeux du connaisseur. A quoi voit-on qu'un tableau est de tel maître ou de telle école? que c'est une copie ou un pastiche?»<sup>25</sup>.

Entro un quadro complesso, di passaggio, di messa a fuoco di nuove strategie di comunicazione, va dunque considerato anche lo sforzo di Cavalcaselle in questa minuta, la cui redazione, legata a motivi di lontananza fra lui, ormai tornato in Italia come funzionario delle Belle Arti, e il collaboratore, console a Lipsia, fornisce a noi un'occasione fortunata di osservare da vicino un conoscitore al lavoro nel delicato momento di un'ardua verbalizzazione ed una palestra per molti possibili esercizi, non ultimo quello di una messa a fuoco dell'ipotizzabile fortuna 'sotterranea' di un testo che comunque potè essere precocemente disponibile agli studiosi in quanto dal 1907 depositato in una biblioteca pubblica. Senza mai dimenticare tuttavia che proprio di un'officina si tratta. Nell'affrontare la minuta, prima di qualsiasi altra considerazione, andrà infatti tenuto presente che essa è testo privato, semplice ed operativo canale di comunicazione fra due studiosi, punto di partenza per l'elaborazione di quella descrizione più formalizzata, normalizzata e inevitabilmente impoverita che, anche grazie alla sintesi di Crowe, troverà alla fine una sua dimensione pubblica. Né di tradimento o travisamento da parte dell'inglese si può parlare, se solo pochi dopo, quando nel 1875 cominciò a pubblicare la sua traduzione in italiano della *New History of Painting* (1864-1866), Cavalcaselle volle aggiungervi, oltre agli aggiornamenti, piatte e verbose descrizioni di carattere prettamente iconografico. Paradossalmente proprio il campione della descrizione analitica, puntuale, materica di procedimenti e forme, di tecniche e cifre stilistiche, colui che si era cimentato faticosamente, ma caparbiamente, nella stesura, seppur privata, di una storia visiva fatta essenzialmente di descrizioni, finì per censurare un dettato ricco di innovative suggestioni.

<sup>22</sup> Così scriveva a Rio a proposito degli affreschi di Masolino a Castiglione Olona, in una nota inserita nel suo taccuino di viaggio del 7 ottobre 1857 (TOGNERI DOWD 1985 [1988], pp. 176-178) criticando la «d'ailleurs excellente et très-exacte», ma evidentemente opaca, descrizione che ne avevano dato qualche anno prima gli editori del Vasari-Lemonnier. La ragione è - aggiunge - che essi non avevano visto l'opera, ma si basavano su relazioni fatte da altri.

<sup>23</sup> STOCKHAUSEN 1997, in particolare, p. 111, n. 3. Su questi temi e su Theophile Thoré, vedi più ampiamente di chi scrive, LEVI 2008.

<sup>24</sup> BÜRGER 1866.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 257.

## BIBLIOGRAFIA

BESCHREIBUNGSKUNT-KUNSTBESCHREIBUNG 1995

*Beschreibungskunt-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di G. Boehm e H. Pfoth, Monaco 1995.

BÜRGER 1866

W. BÜRGER, *Le Christ bénissant les enfants par Rembrandt (Galerie Suermondt, a Aix-la-Chapelle)*, «Gazette des Beaux-Arts», 21, 1866, pp. 251-260.

CARRIER 1987a

D. CARRIER, *Ekphrasis and interpretation: two modes of art history writing*, «British Journal of Aesthetics», 27, 1987, pp. 20-31.

CARRIER 1987b

D. CARRIER, *Artwriting*, Amherst 1987.

CARRIER 1991

D. CARRIER, *Principles of Art History Writing*, Londra 1991.

D. CARRIER 2003

D. CARRIER, *Writing About Visual Art*, New York 2003.

CAVALCASELLE 1974

G.B. CAVALCASELLE, *La pittura friulana del Rinascimento*, a cura di G. Bergamini, con Presentazione di D. Gioseffi, Vicenza 1974.

COMPELLING VISUALITY 2003

*Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History*, cura di C. Farago e R. Zwijneberg, Minnesota 2003.

DESCRIPTION DE L'ŒUVRE D'ART 2004

*La description de l'œuvre d'art: du modèle classique aux variations contemporaines*, Actes du colloque, a cura di O. Bonfait, Parigi 2004.

ELKINS 1998a

J. ELKINS *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*, Pennsylvania 1997.

ELKINS 1998b

J. ELKINS *On Pictures and the Words That Fail Them*, Cambridge 1998.

GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE 1998

*Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del Convegno, a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998.

ICONS-TEXTS-ICONOTEXTS 1996

*Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, a cura di P. Wagner, Berlino-New York 1996.

HISTOIRE DE L'HISTOIRE 2008

*Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Parigi 2008.

INTORNO A GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE 2007

*Intorno a Giovan Battista Cavalcaselle. Il caso Bramantino*, «Concorso. Arti e Lettere», I, 2007.

LEVI 1998

D. LEVI, *Per un progetto di pubblicazione della versione italiana della "History of Painting in North Italy"*, in GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE 1998, pp. 11-21.

LEVI 2008

D. LEVI, *Connaisseurs françaises au milieu du XIX siècle: tradition nationale et apports de l'étranger*, in HISTOIRE DE L'HISTOIRE 2008, pp. 197-214.

LONGHI 1985

R. LONGHI, *Critica d'arte e Buongoverno 1938-1969*, Firenze 1985.

MENGALDO 2005

V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005.

PARISIO 1999

C. PARISIO, *La pittura bresciana del secoli XV e XVI negli scritti inediti di Giovanni Battista Cavalcaselle*, Brescia 1999.

[Elizabeth Rigby, Lady Eastlake] 1854

[Elizabeth Rigby, Lady Eastlake], recensione al volume di G.F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain, London, 1854*, «Quarterly Review», 94, 1854, pp. 467-508.

PANOFSKY 1955

E. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955.

TOGNERI DOWD 1985 [1988]

C. TOGNERI DOWD, *The Travel Diaries of Otto Müндler 1855-1858 at the National Gallery*, London, edited and indexed by Carol Togneri Dowd with an *Introduction* by Jaynie Anderson, «The Walpole Society», 51, 1985 [1988], pp. 176-178.

STOCKHAUSEN 1997

T. VON STOCKHAUSEN, *Otto Müндler als Agent der Berliner Gemäldegalerie*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 39, 1997, pp. 99-113.



## IL VIAGGIO E LA MEMORIA: I TACCUINI DI ADOLFO VENTURI

Nell'Archivio di Adolfo Venturi, conservato presso il Centro Biblioteca e Archivi della Scuola Normale Superiore di Pisa, esistono dieci faldoni di carte non ancora inventariate. Al momento dell'acquisizione del materiale venturiano da parte della stessa Scuola Normale, avvenuta nei primi anni Novanta, l'attenzione degli studiosi giustamente si concentrò sull'amplessissimo carteggio, avviando un riordinamento che può dirsi oggi completato<sup>1</sup>. Restarono quindi esclusi da questa prima indagine altri documenti, riuniti senza ordine nei summentovati dieci faldoni. Questi comprendono circolari ministeriali a stampa, appunti su lezioni universitarie, pubbliche conferenze, bozze degli ultimi volumi della *Storia dell'Arte*; qualche altra lettera, per lo più di ambito familiare; un piccolo gruppo di fotografie, in parte raffiguranti lo stesso Venturi, in parte opere d'arte (dipinti) sul cui tergo Venturi ha argomentato la sua attribuzione formulando un breve commento; infine, sono presenti numerose carte frutto di spogli archivistici e bibliografici. Tale materiale, nonostante l'estrema eterogeneità, riesce utile per aggiungere ulteriori testimonianze intorno al modo di lavorare di Venturi, specialmente degli ultimi decenni della sua vita<sup>2</sup>.

La nostra indagine ha preso avvio da questi materiali e, dopo una generale ricognizione, si è soffermata su una particolare tipologia documentaria: i taccuini di viaggio. Si tratta nello specifico di piccoli libretti di vario formato, redatti a penna (con l'utilizzo di inchiostri di vario colore) o a matita, nella maggioranza dei casi ancora integri ma anche mutili, quando addirittura non smembrati e spesso anche divisi in diversi faldoni, divenuti perciò di fatto singole carte sciolte. In essi sono registrate le numerose opere d'arte studiate da Venturi durante i suoi viaggi in Italia e in Europa, effettuati tra gli ultimi due decenni dell'Ottocento e il primo del Novecento, ma concentrati soprattutto negli anni a cavallo tra i due secoli.

Che Adolfo Venturi avesse fatto uso del taccuino di viaggio come strumento di lavoro era cosa già nota. Una prima indicazione della presenza di taccuini tra le carte venturiane superstiti era stata infatti fornita in occasione della mostra tenuta per celebrare il centenario della nascita di Adolfo (1956). Nella lista degli oggetti esposti, composta per lo più da documenti cartacei o 'cimeli' di famiglia e organizzata secondo un ordine cronologico, figurava anche tale tipologia documentaria: sebbene priva di datazione precisa, essa risulta però collocata tra i documenti datati 1894 e quelli riferibili ai primissimi anni del Novecento. Questa la voce catalogografica relativa: «Schede di appunti di viaggio. Interessantissime sia per il modo come appuntava pittoricamente un paesaggio, una pala d'altare o un orecchio e sia per la sintesi delle sue impressioni immediate e sempre acute»<sup>3</sup>. Descrizione alquanto generica e approssimativa che però qualifica con apprezzabile chiarezza la peculiarità di questo materiale manoscritto, dovuta soprattutto alla presenza di appunti grafici e alla natura di impressione immediata, di cui si poneva in risalto, accanto alle notazioni «pittoriche», il particolare anatomico («l'orecchio»). È significativo rilevare che nella selezione dei documenti da esporre

---

<sup>1</sup> Sull'Archivio di Venturi a Pisa si vedano gli ormai 'classici' *Incontri venturiani*: AGOSTI 1990; AGOSTI 1991; AGOSTI 1992; AGOSTI 1995a. La corrispondenza di Adolfo Venturi è stata scansionata ed è disponibile sul sito web della Biblioteca della Scuola Normale (<http://opendlib.sns.it/>): il suo studio ha contribuito in modo sostanziale all'arricchimento della bibliografia su Adolfo Venturi che oggi conta numerosi contributi: i principali testi di riferimento sono AGOSTI 1996; VALERI 1996; SCIOLLA-VARALLO 1999; VENTURI 2008.

<sup>2</sup> La prima ragionata considerazione di questo materiale miscelaneo si trova in BAROCCHI-AGOSTI 1994, pp. 13-15 e anche in AGOSTI 1992, ad esempio pp. 83-84. Tutti questi documenti sono stati nuovamente presi in considerazione nell'ambito del progetto FIRB (2008-2011), da parte dell'unità di lavoro dell'Università di Udine coordinata da Donata Levi.

<sup>3</sup> VENTURI 1957, p. 46, voce 17. La documentazione mostrata in questa occasione è quella poi passata in larga parte alla Biblioteca della Scuola Normale di Pisa, dato che in questa esposizione documentaria vi figurano altre carte oggi nel fondo Venturi di Pisa (si vedano, ad esempio, le bozze del prosieguo della *Storia dell'arte*: voce 38, datata 1941).

in quella occasione celebrativa, i taccuini siano entrati in qualità di documenti degni di segnalazione, testimonianza tangibile di un'alacre attività lavorativa condotta 'sul campo'.

Lo studio dei taccuini di viaggio di Adolfo Venturi, però, non è stato in seguito ripreso né approfondito dagli studiosi. Si è dovuto attendere un cinquantennio, e nuove celebrazioni venturiane – stavolta i 150 anni dalla nascita –, perché il tema fosse affrontato di nuovo, in particolare attraverso la segnalazione di un altro gruppo di taccuini, oggi conservato nell'Archivio Lionello Venturi dell'Università La Sapienza di Roma<sup>4</sup>. La stessa fisica collocazione di questo nuovo gruppo di taccuini non costituisce un particolare secondario poiché apre la possibilità che, almeno in una parte del materiale superstite, sia possibile registrare la compresenza di padre e figlio nella redazione dell'appunto di viaggio. In una parola che Lionello non solo avesse accompagnato Adolfo nei suoi viaggi di studio – secondo quanto attestato anche da altri documenti – ma avesse anche preso alcuni appunti sui taccuini del padre, insieme al padre: ipotesi più che plausibile vista la ben nota propensione all'utilizzo del taccuino come strumento di lavoro pure da parte di Lionello.

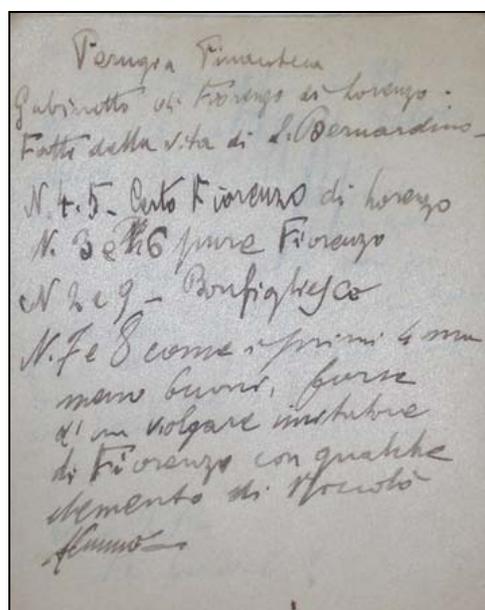
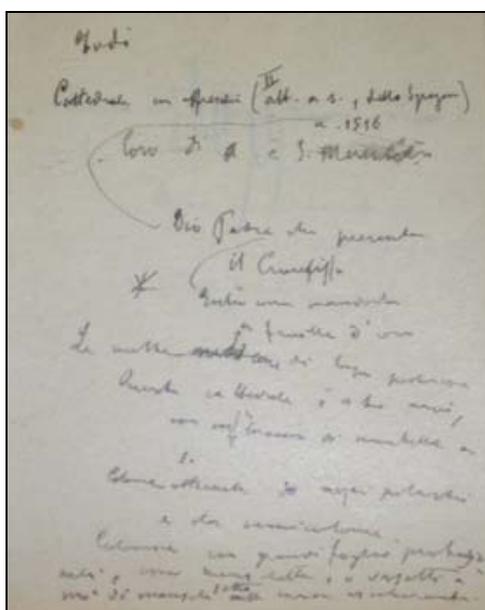


Fig. 1. Adolfo Venturi, *Taccuino: Todi*, Archivio Lionello Venturi, Roma, La Sapienza

Fig. 2. Lionello Venturi, *Taccuino: Perugia*, Archivio Lionello Venturi, Roma, La Sapienza

L'identità di formato di questi taccuini 'romani' (nove in tutto) – una tipologia di carte rettangolari tenute assieme da un fermo a metallo – con un gruppo di taccuini oggi nell'archivio di Adolfo Venturi a Pisa (sei in tutto, più qualche carta sciolta del medesimo formato), rafforza l'impressione di una seppur occasionale comunanza di lavoro, da collegare alla giovinezza di Lionello quando questi accompagnò il padre nei viaggi di studio<sup>5</sup>. Ciò spiega

<sup>4</sup> DANESI SQUARZINA 2008, pp. 55-62; in particolare si tratta del faldone CLXI: cfr. VALERI-BRANDOLINI 2001, p. 135.

<sup>5</sup> Si sa con certezza, ad esempio, che nell'estate del 1902 Lionello accompagnò Adolfo nei suoi viaggi e che lo stesso Adolfo avesse sempre consigliato a Lionello di viaggiare: AGOSTI 1996, risp. pp. 171 e 168. Sui taccuini di Lionello Venturi si veda IAMURRI 2002, pp. 93-99; la stessa studiosa è tornata sul tema con una relazione dal titolo *Un laboratorio per la storia dell'arte moderna: le "note di viaggi" di Lionello Venturi*, presentata al convegno *Dall'occhio alla penna: il taccuino dello storico dell'arte tra '800 e '900*, tenuto a Udine il 19 e 20 aprile 2010. Una eloquente testimonianza diretta dell'utilizzo di taccuini da parte di Lionello, anche in giovane età, si evince proprio nella sua corrispondenza col padre, in particolare nella lettera a questi scritta da Edimburgo l'8 luglio 1908: Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteca e Archivi, *Archivio Venturi*, (da ora SNS, AV), *Lionello Venturi*.

la coesistenza delle grafie dei due Venturi sia nei taccuini romani (Figg. 1, 2), redatti in maggioranza da Lionello, sia – in un solo caso – in quelli di Pisa, scritti invece per la maggioranza da Adolfo<sup>6</sup>.

Tale, dunque, lo stato delle ricerche sui taccuini di viaggio venturiani avanti l'avvio della ricognizione del fondo pisano: la presenza di nuovo materiale collegato alla pratica del viaggio in questo archivio apre pertanto tutta una serie di nuovi problemi.

*Descrizione: caratteri generali*

Il nucleo più consistente dei taccuini di viaggio di Adolfo Venturi si conserva a Pisa. Sono carte esclusivamente autografe: soltanto in qualche raro caso – e si tratta di brevi inserti, singole parole o piccoli passaggi – si è avuto il sospetto dell'esistenza di un'altra mano; se non è la grafia di Adolfo leggermente modificata, dato che negli ultimi anni essa tende a ingrandirsi leggermente, non è possibile capire a chi possa appartenere perché non può essere accostata a quella di Lionello, il quale come detto prima, in un caso è presente accanto al padre<sup>7</sup>. L'autografia comprende sia l'appunto scritto sia i disegni e gli schemi grafici: i taccuini venturiani, infatti, sono arricchiti da una serie di schizzi che si integrano con le parti scritte (Fig. 3).

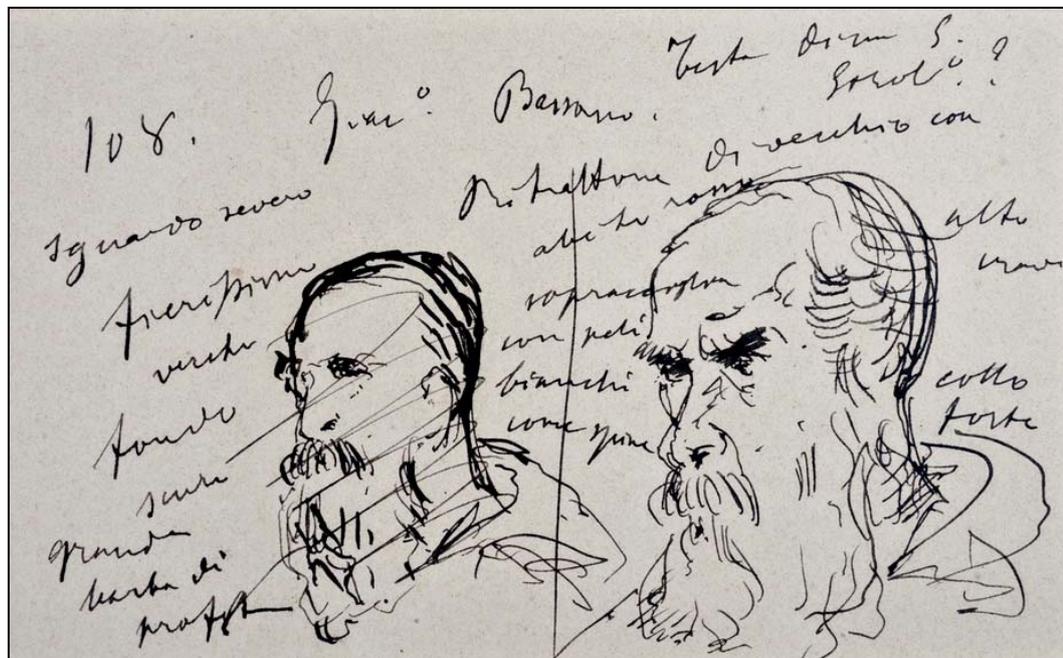


Fig. 3. Adolfo Venturi, *Taccuino: Budapest, Bassano, Testa di vecchio*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteca e Archivi

<sup>6</sup> Le grafie dei due Venturi sono assai diverse: minuta quella di Adolfo, molto più grande e aperta quella di Lionello. Sui taccuini romani si veda DANESI SQUARZINA 2008, in part. p. 56-57 (per le due grafie e il giovane Lionello come compagno di viaggio del padre): le foto 1-4 e 9 qui pubblicate raffigurano le pagine di taccuino autografe di Lionello; le foto 5, 7 e 8 di Adolfo; quindi LORIZZO 2010, pp. 183-184 e nota 8, p. 205. Il taccuino di Pisa in cui si registrano le due grafie riguarda la città di Pavia e la locale certosa: su 26 carte scritte, 10 sono di Adolfo e, tra queste, 4 (cc. 2-5) sono del medesimo formato ma di diverso colore e grammatura, nonché scritte a inchiostro (mentre tutto il resto del taccuino è a matita): probabilmente gli appunti di padre e figlio possono anche essere stati ricomposti in un secondo momento, unendo parti diverse.

<sup>7</sup> Ringrazio Antonello Venturi che si è gentilmente prestato a un controllo delle diverse grafie, senza peraltro riuscire a dirimere con certezza la questione, confermando anzi la nostra titubanza e prudenza in merito: si tratta di una grafia (o più grafie) ben distinta da quella minuta di Adolfo. A volte si ha la sensazione che sia un esercizio di stile dello stesso Adolfo.

Si tratta di disegni elaborati o di semplici ‘accenni grafici’, volti ad esempio a fissare la struttura di un polittico o di un monumento. Nella riproduzione grafica dell’opera Venturi si appunta sia sulle parti principali – come le figure (una Madonna col Bambino o un ritratto, ad esempio) –, sia su singoli particolari, anatomici (per sculture e pitture: mani, occhi, capelli), delle vesti (pieghe, decorazioni) o del paesaggio (nel caso delle pitture: case, alberi, piante, nuvole). Egli utilizza quindi una forma di traduzione grafica complessiva e allo stesso tempo di focus diretto su singoli elementi. Naturalmente questo è un aspetto complesso: basti segnalare intanto che Venturi ricorre piuttosto spesso allo strumento grafico e, se questo certo non predomina sulla parola, cioè non sta in un rapporto uno a uno con essa, nemmeno si trova in una posizione di decisa subordinazione, tale cioè da rendere casuale o persino occasionale il suo impiego, specialmente nei taccuini cronologicamente più datati, risalenti alla metà degli anni Novanta dell’Ottocento.

Prima di scendere nel dettaglio della descrizione delle singole unità o gruppi di taccuini, è bene illustrare alcune altre caratteristiche generali che accomunano tutti i pezzi conservati. Un taccuino venturiano possiede infatti una serie di costanti, in parte riconducibili alla pratica di scrittura del taccuino stesso – giunto nel corso dell’Ottocento a crescente fortuna presso gli storici dell’arte<sup>8</sup> –, in parte riferibile al suo personale modo di intendere questo strumento di ricerca. In particolare, seguendo quest’ottica ‘comparativa’, il caso di Venturi sarebbe da approfondire soprattutto in rapporto ai taccuini di Cavalcaselle, dato che Venturi stesso ha ricordato alcune occasioni in cui poté studiare alcune opere d’arte, con relativa redazione di appunti, in compagnia proprio di Cavalcaselle<sup>9</sup>. Quest’ultimo potrebbe aver quindi inciso non solo sull’utilizzo del taccuino da parte di Venturi, ma anche sul suo stesso modo di concepire l’appunto, di tradurre l’impressione visiva sulla carta attraverso la grafica, peraltro qualitativamente non mediocre, e la parola.

Intanto è bene specificare che i taccuini di Adolfo Venturi sono senz’altro taccuini di viaggio, perché registrano in assoluta maggioranza impressioni di opere d’arte analizzate durante i vari suoi spostamenti in Italia e in Europa. Tuttavia la dizione di ‘taccuini di lavoro’, o forse meglio ancora soltanto taccuini – lasciando alla parola il suo intimo rimando alla notazione immediata, anche nel suo carattere di stretto uso personale –, resta forse la migliore e probabilmente la più adatta. Infatti, sebbene le osservazioni inerenti opere viste durante le trasferte venturiane costituiscano la dorsale contenutistica di questi manoscritti e li qualificano, capita di imbattersi, ad esempio, tra la descrizione di una collezione pubblica o privata, di una chiesa o di un museo, in semplici ricapitolazioni delle cose viste, in liste di artisti o singole opere, in indirizzi di persone da cercare, in capitoletti ‘monografici’ dedicati a singoli artisti, dove, sotto il nome di un maestro, si trovano una serie di località in cui sono conservate le opere di quel maestro. Tutti questi aspetti possono essere ancora legati in modo stretto al viaggio: leggermente diversi sono però i casi in cui si incontrano passi di libri commentati, indicazioni bibliografiche, oppure notazioni generali su un singolo artista. È probabile sempre che si tratti della menzione di libri magari consultati nelle biblioteche visitate durante il viaggio, o riflessioni vergate come appunti sempre durante gli spostamenti. Tuttavia è innegabile che alcuni di questi taccuini assumano in questo modo una connotazione più lata rispetto alla secca registrazione di dati legata alla visita e quindi alla descrizione delle opere conservate nei musei o nelle chiese italiane e straniere. Restano comunque marginali rispetto al quantitativo di

---

<sup>8</sup> Tanto quanto sono approfonditi gli studi sui singoli studiosi che fecero uso del taccuino come strumento di lavoro (Morelli, Eastlake, Cavalcaselle), tanto più si avverte l’esigenza di una valutazione complessiva, soprattutto in via comparativa, delle varie pratiche di appunto: utili indicazioni in LEVI 1988, pp. 42-56; la stessa studiosa è intervenuta sul tema con una comunicazione dal titolo *I taccuini dei conoscitori* al già citato convegno di Udine *Dall’occhio alla penna*.

<sup>9</sup> VENTURI 1927a, pp. 60-63; DANESI SQUARZINA 2008, p. 57. E sul rapporto tra i due si veda soprattutto LEVI 1988, pp. 293-294; AGOSTI 1996, pp. 68-69.

osservazioni dirette sulle opere: la loro presenza però segnala il carattere di strumento di lavoro assunto da queste carte e la stretta interrelazione che esse hanno col resto del materiale miscelaneo conservato nei faldoni del fondo Venturi di Pisa. I taccuini cioè devono essere inseriti all'interno di questo multiforme complesso di carte, e solo pensandoli su questo sfondo è possibile capirne la natura e la finalità.

Venturi, infatti, spesso creava fascicoli 'monografici' (ad esempio Bianchi Ferrari o «Gabriele Frisoni a Mantova», «Scultori e tagliapietra») e inseriva al loro interno uno spoglio di documenti tratti da archivi o libri editi, tra cui a volte si trovano anche fogli di taccuini di viaggio inerenti il detto artista. Ciò documenta una palese compenetrazione tra questi due aspetti della ricerca: quello dello scavo archivistico e quello della visione diretta dell'opera, ossia le due colonne del metodo venturiano. La fruttuosa relazione tra documento e opera è la vera guida nel lavoro di Venturi, sintesi metodologicamente matura della imprescindibilità dell'occhio, cioè della visione diretta dell'opera e della sicurezza del documento cartaceo frutto dello scavo documentario: un legame scientemente perseguito e ritenuto imprescindibile nello svolgersi dell'indagine, percepibile nella sua concreta evidenza proprio in questo materiale di lavoro ancora oggi conservato<sup>10</sup>.

Il formato dei taccuini è variabile, perché a volte si tratta proprio di blocchetti aventi la struttura fisica del taccuino (tascabili, con costola rigida, stesso formato e qualità della carta), ma nella maggioranza delle occorrenze essi sono composti da singoli quadernetti ricavati da gruppi di fogli più grandi piegati in due, a volte a dimensione variabile. Come è facile comprendere, questo comporta l'estrema mobilità delle carte e determina, oltre alla accidentale scomposizione di gruppi in origine omogenei, la possibilità che un singolo taccuino contenga più viaggi compiuti in un arco cronologico esteso, redatti su blocchi di carte separati e rimontati in una fase successiva. La plausibile e non rapsodica connessione geografica della successione delle tappe, e il fatto che in qualche caso Venturi stesso abbia numerato le singole carte e riunito insieme i vari quadernetti, indica la coerenza in questi insiemi. La mancanza di rilegatura non consente però di avere la certezza sull'originaria struttura di numerose singole unità.

Nella redazione degli appunti Venturi segue uno schema costante. Egli indica in apertura, a guisa di titolo, la città che sta descrivendo; in qualche caso nei fogli iniziali, oppure in quelli in cui è inserito il taccuino stesso, come una sorta di copertina, è presente anche la lista integrale delle città descritte, almeno le tappe principali, o, in qualche raro caso, dei monumenti visitati nella singola città. Si tratta di città italiane, per lo più del centro-nord, ma ci sono anche taccuini riguardanti Puglia, Campania e Lazio meridionale, nonché le grandi capitali europee, da Budapest a Londra, da Vienna a Madrid. Nel singolo taccuino, carta dopo carta (quasi mai numerate), vengono sempre indicati, come fossero sottocapitoli, i luoghi toccati dalla visita, in particolare chiese, musei o altri monumenti pubblici e le collezioni

<sup>10</sup> Il materiale dei dieci faldoni è in corso di catalogazione e riordinamento. La presenza, tra le carte venturiane, di un fittissimo spoglio di documenti di carattere emiliano, specialmente ferrarese e modenese, e la nutrita presenza anche della documentazione sulla storia della Galleria estense (tra cui anche alcuni documenti primo ottocenteschi originali, che Venturi ha trattenuto tra le sue carte), permettono di considerare questo materiale come collegato soprattutto ai lavori giovanili sulla cultura estense tra Quattro e Cinquecento, sfociato in numerose pubblicazioni, edite a partire dalla metà degli anni Ottanta dell'Ottocento (per la bibliografia completa di Adolfo Venturi si rimanda a TOESCA 1923; SAMEK LUDOVICI 1942, pp. 362-373; VENTURI 1944-1946, pp. 25-86; VALERI 2006b). Sono note le frequenti pubblicazioni di documenti d'archivio nei saggi venturiani, specialmente quelli giovanili, anche qualora non si tratti di affondi specifici su singoli artisti: si veda ad esempio, VENTURI 1882, pp. 18-19, 25 e *passim* (laddove si tratta di riferimenti archivistici nel testo che si aggiungono alle apposite appendici documentarie apposte ad ogni capitolo del libro); VENTURI 1886, pp. 1-20. Le circolari ministeriali conservate in questi faldoni rimandano ovviamente al periodo di lavoro al Ministero, mentre più avanzati cronologicamente sono gli appunti per le lezioni universitarie (alcune datate agli anni Trenta) e le "bozze" inerenti l'architettura del Seicento redatte per il prosieguo della *Storia dell'arte*, queste verosimilmente degli ultimi anni Trenta e primi Quaranta.

private. Ogni visita viene scandita dalla descrizione delle opere, una per una, preceduta dal numero di catalogo qualora si tratti di musei. Per le città italiane, in particolare, esiste un bilanciamento piuttosto equilibrato tra visite ai musei e agli edifici principali che compongono il tessuto urbano, mentre per le città straniere i taccuini riportano solamente le visite ai principali istituti museali o alle più importanti collezioni private: praticamente non sono state rintracciate annotazioni (o prove di annotazioni) al di fuori delle mura dei singoli istituti.

L'interesse di Venturi è fortemente esclusivo. La pittura e la scultura costituiscono il principale oggetto di studio. Entrambe le arti sono intese nell'estesa accezione che sarà propria della *Storia dell'arte*: per la prima ciò significa peculiare attenzione alla grafica, specialmente di fronte alle grandi collezioni di musei come il Louvre o il British Museum di Londra, e alla miniatura<sup>11</sup>; per la seconda si registra invece un'attenzione 'onnivora' che parte dalla statuaria monumentale e arriva a smalti, nielli, placchette e medaglie. Molto rari, invece, per non dire quasi assenti, i riferimenti all'architettura, limitati a qualche sporadica indicazione sull'arredo urbano delle città o alle caratteristiche peculiari di qualche singolo monumento (ci sono ad esempio alcuni appunti sulle basiliche ravennati, o su alcuni campanili di piccole città della Campania settentrionale, comparati ad esempi ferraresi). L'architettura viene segnalata, nella maggioranza dei casi, solo se arricchita da una significativa decorazione scultorea, come le facciate delle cattedrali o dei battisteri (Parma su tutti), i grandi portali del romanico italiano, oppure certi capitelli, come quelli di San Michele a Cremona e a Pavia, in qualche caso anche perché già musealizzati.

I riferimenti alle opere del Seicento, e soprattutto del Settecento, sono del tutto occasionali, anche se è pur presente qualche annotazione per lo più dovuta o all'eccellenza dell'opera o alla scarsità di altri elementi di maggiore interesse da descrivere (come il dipinto del Saraceni a Sessa Aurunca); mentre risulta assente il materiale archeologico. Cronologicamente, invece, il periodo in cui si concentra maggiormente l'attenzione dello studioso è quello che corre dall'alto Medioevo – meglio, dalla tarda antichità – al Rinascimento maturo; gli artisti presi in considerazione sono per la massima parte italiani. Rari i riferimenti agli artisti non italiani che, quando vengono annotati, sono per lo più fiamminghi, con cui Venturi aveva acquisito una discreta familiarità a partire dalla riorganizzazione delle gallerie romane, in particolare della Galleria Nazionale d'Arte antica<sup>12</sup>.

I taccuini, quindi, rispecchiano perfettamente le ben note aree di ricerca venturiane, e in particolare il grande cantiere della *Storia dell'Arte* (che inizialmente si doveva arrestare al Cinquecento), al quale, come si vedrà meglio, sono indubbiamente collegati. A partire soprattutto dagli anni Venti, però, è documentata l'estensione del suo interesse, che corre a coprire tutto il Seicento e parte del Settecento italiano, di cui non vi è traccia in questi taccuini. Proprio rispetto ai taccuini rimasti, colpisce infatti quanto Venturi pubblicò in *Studi dal vero*, un volume che è frutto di nuovi viaggi in Europa compiuti nei primi anni Venti e che fu pubblicato nel 1927, in cui è presente anche un capitolo appositamente dedicato ai «maestri italiani dal Seicento all'Ottocento»<sup>13</sup>. Tale scritto, che nasce dichiaratamente in seguito a questo ennesimo *tour* europeo, ha alla base una concezione 'taccuinistica', cioè di registrazione di singole opere e riflessione intorno a quanto recentemente veduto con un'inedita (per lui) attenzione deputata al Seicento e al Settecento (quello di Tiepolo e Piazzetta in primo luogo), pur senza superare mai le rassicuranti colonne d'Ercole di Canova<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Specificamente su questo tema si veda IACOBINI 2008, pp. 269-286, in part. pp. 274-275.

<sup>12</sup> NICITA 2009, pp. 11-176, in part. pp. 143-144, 165-166.

<sup>13</sup> Per i viaggi europei degli anni Venti si veda AGOSTI 1996, pp. 223-226.

<sup>14</sup> VENTURI 1927b, in particolare pp. 377-415. Da verificare quanto può aver inciso su Venturi lo svilupparsi delle ricerche degli allievi del perfezionamento, che spesso indagavano ambiti cronologici ulteriori rispetto al progetto iniziale della *Storia dell'arte*: cfr., ad esempio, il caso di Longhi, su cui LORIZZO 2010. Bisogna comunque considerare che il ricordato impegno nella riorganizzazione museale a Roma, e quindi la pubblicazione de «Le Gallerie Nazionali Italiane» a partire dal 1894, implica comunque, sin da queste date, un'attenzione per artisti

Infine resta da dire che, considerato il tipo di scrittura del taccuino, d'una immediatezza percepibile anche nella disposizione stessa dei singoli passaggi sulla pagina – le cancellature sono molto poche, di frequente la scrittura non è centrata, bensì disassata o addirittura disordinata, il che può indicare condizioni di scrittura non agevoli –, è difficile possa trattarsi di una sistemazione a posteriori sul filo di un pur fresco ricordo. Ciò non esclude che in qualche caso si registri la presenza di chiose redatte in una fase successiva, brevi note volte soprattutto a ripensare un'attribuzione, segno comunque che questo materiale costituiva un effettivo strumento di lavoro. La lettura molto fine di alcuni particolari pittorici, però, il carattere vivo dell'impressione che pure traspare da moltissimi passi, a volte con un graduale processo che porta alla formulazione del nome dell'autore dell'opera – quando riconosciuto, segnalato di solito col punto esclamativo come *eureka* dell'occhio –, l'aggettivazione insistita e assai elaborata sul colore, ma soprattutto i riferimenti allo stato conservativo delle singole opere o ai restauri effettuati (rarissimi invece i richiami alla tecnica esecutiva) indicano con chiarezza la natura di appunto *au vif*.

#### *Il Taccuino del 1896-1897: il primo tour europeo*

È dunque possibile proporre una schematica distinzione e quindi un raggruppamento ragionato che permetta una prima identificazione dei singoli taccuini – o di alcuni di essi, almeno quelli che conservano una parziale integrità – e una conseguente distribuzione cronologica, se non accertata con assoluta sicurezza, quanto meno orientativa. L'omologia della struttura fisica di alcuni taccuini consente di formare nuclei omogenei, da collegare o a un viaggio unico o a viaggi diversi ma condotti nel medesimo periodo.

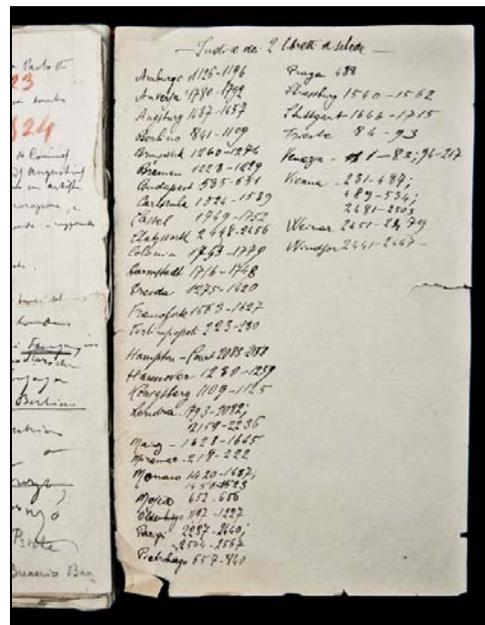
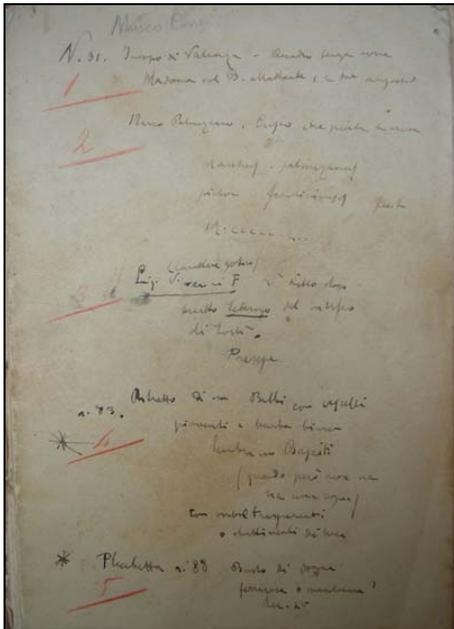


Fig. 4. Adolfo Venturi, *Taccuino europeo*: c. 1, Museo Correr, Venezia, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteca e Archivi

Fig. 5. Indice del *Taccuino europeo*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteca e Archivi

Nel gruppo dei taccuini venturiani esiste un esemplare unico, perché presenta caratteristiche fisiche e contenutistiche peculiari. È un taccuino di cm 18,5x12,4 che

italiani e stranieri seicenteschi e settecenteschi (van Dyck, Rubens, Preti, Ribera): NICITA 2009, pp. 162-165; cfr. anche AGOSTI 1993.

chiameremo *Taccuino europeo* (con un blocco di carte, all'interno leggermente più piccolo, cm 17,5x11) (Fig. 4).

Questo taccuino era originariamente composto da singoli quaderni che sono stati rilegati insieme in un momento successivo, una rilegatura oggi quasi completamente saltata. Tale rilegatura include anche una carta su cui è registrato un indice a penna, autografo di Venturi, nel quale sono indicate le città visitate disposte in ordine alfabetico, il che consente di verificare le lacune del taccuino, poche ma presenti (su tutte San Pietroburgo) (Fig. 5). Sono tutti elementi che dimostrano come esso sia stato inteso quale libretto di agevole consultazione. È l'unico caso, tra quelli oggi conservati, di taccuino composto di singoli libretti rilegati insieme.

Il taccuino possiede la numerazione a matita rossa delle singole opere, non delle carte<sup>15</sup>. La presenza della numerazione in rosso e della rilegatura contribuisce comunque a ipotizzare che si tratti di un insieme di carte omogeneo, pertinente a un solo, lungo spostamento. Si parte dal Museo Correr di Venezia e si arriva a toccare l'estremo est e l'estremo ovest d'Europa, da Budapest e Mosca a Londra e Madrid, passando per molte capitali europee. La città di Vienna ricorre due volte: potrebbe trattarsi di due viaggi poi riuniti insieme, ma considerando che Venturi ha rilegato formati di carte diverse (in fondo al taccuino si trova la sopra ricordata tipologia di foglio più piccolo e con righe trasversali), potrebbe anche trattarsi dell'utilizzo di taccuini diversi nel medesimo *tour*, poi ricomposti assieme<sup>16</sup>.

Uno dei motivi per cui questo taccuino occupa una peculiare posizione nelle note di viaggio venturiane risiede nel fatto che si tratta probabilmente del suo 'primo' vero taccuino, da collegare al 'primo' prolungato *tour* europeo citato nelle *Memorie* come il «record di viaggio storico-artistico». Infatti esso registra una scansione delle varie tappe che ricalca, con leggeri mutamenti dovuti anche alle lacune del taccuino, quelle appunto ricordate nell'autobiografia<sup>17</sup>. Certo non è detto che si tratti del primo taccuino scritto da Venturi mentre è invece sicuro che non fu il suo primo viaggio europeo. Non era infatti la prima volta che lo studioso percorreva l'Europa, né, a queste date, mancava di contatti europei, ormai consolidati dopo le sue collaborazioni scientifiche alle riviste francesi («L'Art») e tedesche (su tutte lo «Jahrbuch» dei musei berlinesi), risalenti alla metà degli anni Ottanta dell'Ottocento, e in seguito all'organizzazione della mostra sui ferraresi tenuta al Burlington Fine Arts Club di Londra nel 1894. Tuttavia è questa la prima circostanza in cui Venturi si metteva in viaggio appositamente per studiare musei e opere d'arte, il che rende ragione anche del particolare rilievo assunto da questo viaggio all'interno delle *Memorie autobiografiche* (che non hanno motivo per essere smentite).

---

<sup>15</sup> L'abitudine a numerare i propri documenti con la matita rossa non è atipica nelle carte venturiane. Si trova infatti anche in altri insiemi documentari: ad esempio le copie delle circolari ministeriali possiedono una numerazione a matita rossa a correre, e anche altre schede di appunti, come quelle di carattere monografico su singoli artisti, in cui sono raccolte informazioni di varia natura, presentano in alto una numerazione progressiva a matita rossa. Ha studiato in particolare questo taccuino G. de Pascal, *I taccuini di Adolfo Venturi*, tesi di laurea, Università di Udine, A.A. 2008-2009, relatore Donata Levi; altri taccuini sono stati studiati, sempre con tesi di laurea dell'Università di Udine (relatore Donata Levi), da G. Scussolino, *Il taccuino spagnolo di Adolfo Venturi*, (2009-2010); K. Marchini, *Il taccuino di Adolfo Venturi: il viaggio a Londra nel 1901* (2010-2011).

<sup>16</sup> In effetti questo più piccolo insieme di carte è disorganico geograficamente: oltre Vienna contiene Parigi (anch'essa citata prima), Windsor, Weimar, Chatsworth; inoltre l'indice apposto in fondo a questo taccuino è intitolato «Indice dei 2 libretti di schede». Anche in altri taccuini sono presenti 'ritorni', come nel taccuino in cui sono descritti i musei di Strasburgo, di Francoforte, Colonia e quindi di nuovo Francoforte dove però si trova anche interpolato un appunto che si riferisce a Colonia, poi Magonza e quindi di nuovo Colonia: non è facile capire se si tratti di ritorni nelle città oppure se gli appunti siano presi confusamente. In questo caso però, al contrario del *Taccuino europeo*, i fogli non sono separati, bensì fissati a una costola rigida.

<sup>17</sup> VENTURI 1927a, p. 110; altri, successivi tragitti europei sono indicati in VENTURI 1927b, pp. 7-8. Si veda anche DALAI EMILIANI 2008, p. 26.

Una serie di riferimenti incrociati attesta una plausibile datazione di questo ‘primo’ esemplare alla metà dell’ultimo decennio dell’Ottocento<sup>18</sup>. Intanto alcuni elementi permettono una sicura datazione *ante quem*. Il principale è costituito dalla pubblicazione del primo volume della *Storia dell’arte* (1901), giacché qui si ritrovano diverse trasposizioni letterali da questo taccuino. Anzi, tali primi sistematici appunti di viaggio possono aver fornito debita sostanza al più ampio progetto della *Storia dell’arte*: Venturi si muove nei maggiori musei europei con attenzione soprattutto per la pittura, la scultura e la grafica italiana tra l’arte paleocristiana e il XVI secolo. Questo ‘primo’ taccuino, cioè, comincia a mostrare un intento osservativo specifico, assai ampio ma già selezionato, cui era sottesa l’elaborazione di una grande opera sull’arte italiana fino al Rinascimento. Molto del materiale raccolto in questo taccuino di viaggio sarebbe debordato anche in altri contributi, dedicati ad alcune collezioni, come ad esempio quelle ungheresi<sup>19</sup>. Tra questi un posto di rilievo è occupato anche dal catalogo della collezione Crespi di Milano, apparso nel 1900, che può contribuire ad accorciare di un anno il *terminus ante quem* per la datazione del taccuino. Sia che si tratti proprio del viaggio del 1896 o meno, questo manoscritto presenta forti legami con la pubblicazione del catalogo della collezione Crespi. A partire dallo stesso sottotitolo del libro, *Note e raffronti*, Venturi indica bene il metodo utilizzato: dettagliata analisi delle opere e comparazione delle testimonianze figurative ai fini della ri-considerazione dell’attribuzione. Ma, cosa che più conta, nella prefazione compare un diretto riferimento ai «ricordi di viaggio». Oltre a specificare la ferma intenzione di giustificare le varie attribuzioni proposte per le opere della Galleria Crespi attraverso un confronto con quelle conservate nelle gallerie d’Europa, Venturi scrive:

Per chiarire le opinioni, alcuna volta richiameremo i nostri ricordi di viaggio, i nostri studi intorno all’attività degli antichi maestri, applicando nuovi principî di critica e recando spigolature alla storia dell’arte. Si è cercato di segnare modernamente i caratteri degli artisti con l’indicare, e non senza incertezze, questa o quella particolarità, che si ripete d’ordinario nelle opere loro; ma di molte altre la critica potrà fornire il disegno, ricercando d’ogni artista la fisionomia sua propria, che si determina nelle abitudini della mano e nello speciale sentimento delle proporzioni e del colore.<sup>20</sup>

Inizia pertanto, col volume Crespi, uno studio sistematico delle opere conservate nelle maggiori gallerie europee, con annessa verifica delle singole attribuzioni, non più legata ai protagonisti del solo rinascimento estense, ma gradualmente esteso all’intero Quattro e Cinquecento italiano, ripartito per scuole. L’uso sistematico del viaggio implica la visione diretta delle opere e ha come risultante l’appunto preso ‘dal vero’ che a sua volta diventa (o può diventare) la base per l’edito. Tale stretto rapporto tra edito-inedito è esattamente

<sup>18</sup> Conferme documentarie per fissare l’esordio del viaggio europeo di studio alla metà dell’ultimo decennio del Novecento si trovano in altri passi delle *Memorie*, in cui Venturi afferma di aver allargato le sue conoscenze europee tra 1888 e 1898 e in cui precisa: «Da quarant’anni, a mezza estate, mi metto in viaggio, in cerca di tesori d’arte italiani» (VENTURI 1927a, pp. 98, 110), il che porterebbe alla fine degli anni Ottanta; stessa cronologia proposta in VENTURI 1927b, p. 1; cfr. AGOSTI 1996, in part. pp. 97-98, 102-117. Si veda anche VENTURI 1894b, pp. 237-249; AGOSTI 1993; AGOSTI 1995b, pp. 73-88.

<sup>19</sup> VENTURI 1900a, pp. 187-240. Rimando qui a FEDERIGHI 2008-2009 e al saggio della stessa studiosa in questo numero di «Memofonte». Il periodo tra i due secoli segna un momento di svolta nel percorso venturiano: VENTURI 1900b; VENTURI 1900c. Su questo momento della biografia venturiana si veda AGOSTI 1996, pp. 143-151. Sulle riviste venturiane si rimanda in particolare a SCIOLLA-VARALLO 1999 e alle ulteriori precisazioni di PAPI 2008.

<sup>20</sup> VENTURI 1900b, p. IX. Si consideri che nella prefazione a questo volume Venturi cita dipinti conservati a Vienna (p. X), a Parigi (p. X), a Budapest, Monaco, Francoforte e Berlino (p. XII, tutte opere di cui contesta l’attribuzione corrente), a Londra (p. XIII), a Karlsruhe (p. XXIII), Pietroburgo (pp. 131, 156). Si segnala in particolare la citazione, nella collezione del principe Clary a Tepliz (p. 72), del dipinto di Lorenzo Costa raffigurante i *Fasti del marchese Francesco Gonzaga*, minuziosamente descritto nel *Taccuino europeo*.

documentabile: spie evidenti sono infatti tutte quelle locuzioni utilizzate nel materiale pubblicato che recano in sé il germe dell'osservazione dal vivo, e che si trovano registrate in abbondanza in questo come in altri taccuini. Qualche esempio, tratto dal *Taccuino europeo* e quindi presente nel testo Crespi e in altri cronologicamente contigui, è di per sé sufficiente a capire il tipo di trasposizione dall'appunto alla pubblicazione: «taglio delle narici» o delle labbra, «curva del mento», «linea della fronte» o del naso, «estremità rotondeggianti», «dita tronche», «iridi chiare», capelli «radi», «setosi», rosa «tenui» e bianchi «rosei» costituiscono un livello minimo di corrispondenza; quindi si sale verso un registro più personale, fatto di carni «ammaccate», «alabastre», «aranciate», «scure», «annebbiate», «giallicce», «giallette», «rossicce», «trasparenti», «rosse di brace» (si noti la peculiare attenzione al colore), i peli «spinosi», gli artisti «aggranchiti», «fiacchi», «grossolani», i «volti di legno», le teste come «tonde zucche tra ali variopinte», le palme come scimitarre, i ciottoli come uova, le vesti adattate «come sopra un cilindro di ferro», le carni «coperte d'un guanto di lustro», le pieghe «a cannelloni come stoffa bagnata», «segnate a capriccio», le nubi come «cumuli lucenti», «calde del tramonto», le «cassette palizzate e biancherie sciorinate», le «montagne coniche dorate nel fondo», la «striscia serpeggiante di terra come lunga coda ritorta», i bianchi che hanno «l'argentato umidore delle strisce lasciate dalle lumache nel loro cammino», le «deità del fondo come tratte da una scatola di legno per trastullar bambini e messe intorno a un tavolo»<sup>21</sup>. Tutte notazioni, queste, che da un lato attestano l'effettiva visione diretta delle opere, dichiarata e quasi rivendicata dallo stesso Venturi, e dall'altro documentano l'utilizzo del taccuino come serbatoio di appunti per l'elaborazione delle pubblicazioni.

*Gli altri taccuini e le carte sciolte: le date e i luoghi*

Passiamo ora a descrivere brevemente le caratteristiche degli altri taccuini venturiani. In primo luogo vanno segnalati otto libretti di forma rettangolare di piccole dimensioni (cm 6,8x12,8), con costola rigida nera su un lato breve e gli altri tre bordi esterni delle pagine dorati mentre il quarto, quello vicino alla costola rigida, è tratteggiato per favorire lo strappo: questa struttura ha spesso causato la mutilazione di tali taccuini, poiché la tratteggiatura ha facilitato lo strappo e quindi la perdita delle prime pagine (Fig. 6).

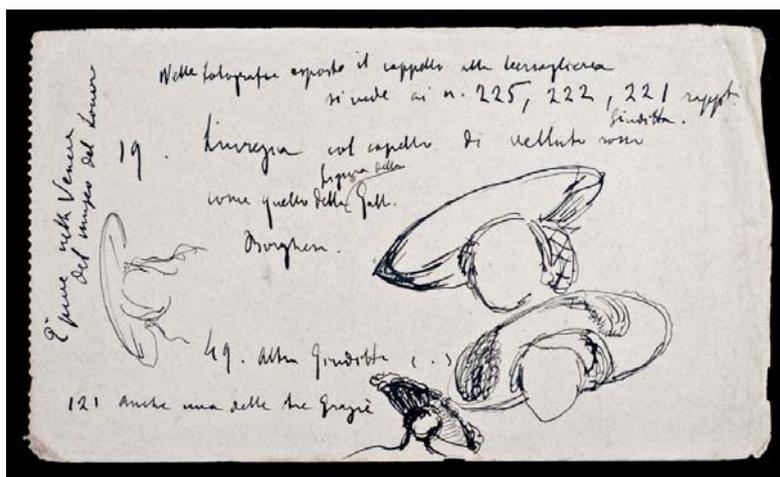


Fig. 6. Adolfo Venturi, *Taccuino con costola rigida*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteca e Archivi

<sup>21</sup> VENTURI 1900b, *passim*, ma si veda in particolare tutta la prefazione pp. V-XXV (parzialmente riedita anche in SCIOLLA-FRASCIONE 1994, pp. 41-55). Spesso Venturi riproduce nel taccuino le eventuali iscrizioni presenti sulle opere, soprattutto firme, che sistematicamente ritornano poi nel testo pubblicato: ad esempio VENTURI 1900a, pp. 206, 207, 218, 220, 232. Linguaggio analogo nei contributi de «Le Gallerie Nazionali Italiane»: alcuni esempi in NICITA 2009, p. 163.

Sono scritti a penna (con inchiostro seppia e cilestrino o a matita) e le carte non hanno traccia di numerazione. Di solito, in questi piccoli quadernetti, Venturi ha descritto un'opera per pagina. Come nel *Taccuino europeo* precedentemente menzionato anche in questo vi sono registrate sia città italiane (Lombardia, Emilia, Campania ecc.), sia europee (Londra, Budapest). È probabile che ogni taccuino si riferisca a una singola tappa, mentre non è possibile stabilire se si tratti di un unico viaggio. I disegni e gli schemi grafici, anche qui, sono abbastanza frequenti. In uno di questi taccuini, mutilo perché comincia *ex abrupto*, si trovano una serie di notazioni su miniature di manoscritti conservati nella Biblioteca Estense di Modena; quindi sono presenti citazioni da Cassiodoro e riferimenti all'*opus sectile*. Ciò contribuisce a spingerne la datazione antecedentemente al 1901, cioè all'edizione del primo volume della *Storia dell'arte*, dove ricorrono considerazioni su questo tema. Un'ulteriore conferma deriva da un altro taccuino di questa medesima tipologia, recante il resoconto di un viaggio londinese, in cui si ha la citazione di un'esposizione tenuta nel 1901 a Londra e alcune osservazioni su manoscritti miniati conservati al British Museum e alla National Library, riprese alla lettera nel primo volume della *Storia dell'arte*<sup>22</sup>. Ed è pertanto probabile che il blocco di questi otto taccuini possa datarsi tra gli ultimi anni dell'Ottocento ed entro questo primo anno del secolo successivo.

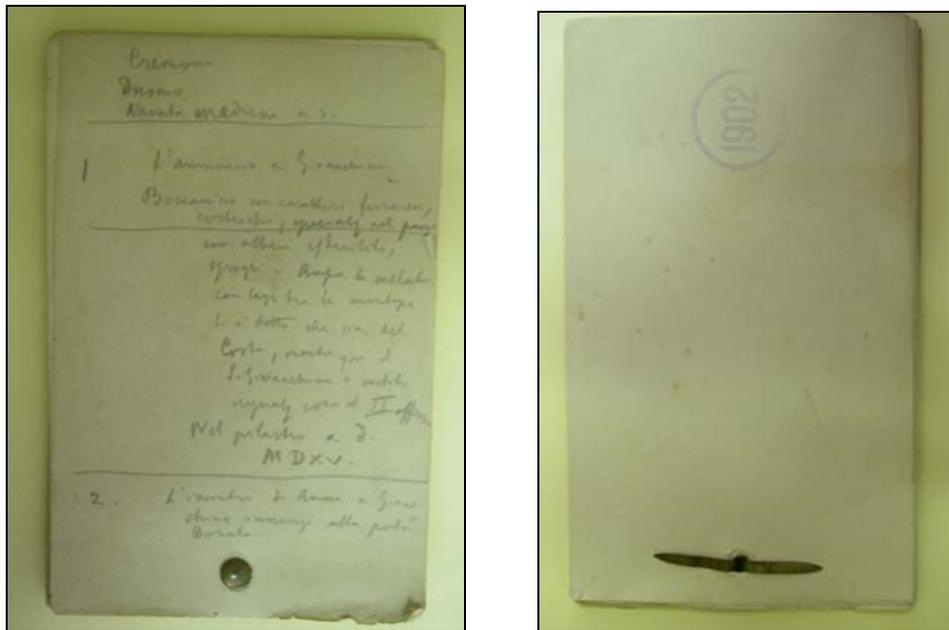


Fig. 7. Adolfo Venturi, *Taccuino con fermo in metallo*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteca e Archivi

Nelle carte venturiane si conservano poi sei taccuini, scritti con inchiostro seppia e matita, ben distinguibili rispetto agli altri per un fermo in metallo che tiene insieme più fogli di formato rettangolare più grande rispetto alla precedente tipologia (cm 15x9,5), fermo che si

<sup>22</sup> Un solo esempio per tutti: una carta del *Psalterium romanum* del British Museum viene così registrata nel taccuino: «[...] Sembra invece piuttosto una imitazione di cosa carolingia, piuttosto che un modello. V. c. 1. Il Cristo nella mandorla lobata, con le pieghe dai contorni a zic zac. E si vedrà cosa del tempo degli Ottoni. A c. 30 Davide tra i cantori. Si noti la punteggiatura che involge molte forme; e si noti a c. 1v. la lettera B. con una serie di rami intrecciati fittamente con animali, nei cerchi rimasti vuoti, e genietti che saltano di intreccio in intreccio»; così nella *Storia dell'arte* (vol. II, p. 292): «Il salterio di Sant'Agostino, nel British Museum (Vespas. A. I), è indicato, secondo la tradizione, come uno dei codici mandati da San Gregorio in Inghilterra; ma è posteriore, anzi ha molti rapporti con miniature dell'età carolingia, sì nel Cristo entro una mandorla a quattro lobi, come nella scena di Davide tra i cantori»: specificatamente a questi taccuini londinesi è dedicata la citata tesi di Karen Marchini.

inserirsi in un foro tondo praticato nel lato breve del foglio (Fig. 7). Questa conformazione, come la precedente, ha facilitato il distacco di alcuni fogli. Sono dello stesso identico formato di quelli conservati nell'Archivio di Lionello Venturi a Roma e le carte, anche in questo caso, non recano traccia di numerazione. Eccezion fatta per uno (mutilo, che riguarda l'Abruzzo), gli altri cinque (che trattano di Firenze, di Karlsruhe, di Cremona, di Pavia e di un viaggio da Trento a Monaco) possiedono un numero nella parte rimasta bianca delle varie carte (chiamiamolo *verso*), che potrebbe indicare anche una datazione, essendo presenti i numeri «1902» (redatto con un timbro a inchiostro violetto) e «1904» scritto a matita (verosimilmente autografo di Venturi)<sup>23</sup>. La rispondenza testuale tra alcuni passaggi in essi contenuti e i primi due volumi della *Storia dell'arte*, apparsi entro il 1904, rafforzano questa ipotesi. Tuttavia il taccuino in cui è contenuta la descrizione di Pavia è timbrato «1902», ma al suo interno si legge: «Pavia. Museo. Tutti i frammenti pubblicati nel III vol. come prov. da San Michele, provengono invece dalla distrutta basilica di San Giovanni in Borgo». Il terzo volume della *Storia dell'arte* è stato pubblicato nel 1904, quindi la data del viaggio va forse spostata dopo questo anno, tanto più che questa notazione non sembra essere un'aggiunta posteriore<sup>24</sup>. Considerato nel suo insieme, però, anche questo gruppo di taccuini non dovrebbe eccedere il primo lustro del Novecento. Una conferma indiretta deriva anche dal fatto che, se questi esemplari sono da collegare a quelli romani, una datazione ai primi del Novecento calzerebbe perfettamente con l'ipotesi di un giovane Lionello Venturi, nato nel 1885 e quindi non ancora ventenne, in viaggio col padre. In più, in questi taccuini ricorrono espressioni che attestano come Venturi avesse già visitato alcune località, specie tedesche, il che contribuisce a spostare questi esemplari a una datazione successiva ai primi viaggi europei e forse anche ai taccuini con costola rigida che si datano entro il 1901.

Si conservano poi due grandi taccuini composti quasi esclusivamente da carte del medesimo formato (cm 15x20), più grande rispetto alle altre tipologie sin qui descritte, le più grandi in assoluto tra quelle utilizzate da Venturi per questi appunti di viaggio (Fig. 8).

Venturi ha piegato in due i fogli a formare singoli blocchetti, di cui poi usa solo la pagina di destra, lasciando per lo più bianca la sinistra. Con certezza, per la verità, si dovrebbe parlare di un solo taccuino: Venturi, infatti, in un solo caso ha ricomposto varie carte in un blocco unitario, stavolta senza rilegatura, ma vergando nella parte destra in alto una numerazione a correre a matita rossa carta per carta (e non opera per opera come nel *Taccuino europeo*), da 1 a 843, sebbene sia presente qualche lacuna. Il taccuino è scritto utilizzando inchiostro in prevalenza seppia, in qualche caso blu, e con la matita. Ricorrono ancora città italiane e città europee: quindi tale taccuino potrebbe costituire il resoconto di una di quelle escursioni europee che Venturi ha di frequente compiuto a partire dalla fine dell'Ottocento.

Ora, questo comporta alcuni problemi. Intanto, il fatto che Venturi stesso abbia utilizzato questa numerazione in successione non implica affatto che i singoli gruppi di fogli che compongono il blocco corrispondano a una successione effettivamente cronologica delle visite. Venturi, cioè, può aver numerato a correre i diversi luoghi visitati anche ponendo prima una città rispetto a un'altra, capovolgendo quindi l'ordine dell'itinerario: nessuno ci dice infatti che il blocco di Siena, per fare un esempio, sia precedente, come lo è stando alla numerazione, a quello di Vicenza. Potrebbe anche darsi che Venturi abbia unito taccuini afferenti a più viaggi, certo effettuati in mesi o anche anni ravvicinati, pertinenti cioè a una medesima

---

<sup>23</sup> Bisognerà verificare come questo gruppo pisano di taccuini possa integrarsi con quelli conservati a Roma; si segnalano ad esempio, a Pisa, un gruppo di carte sciolte di questo formato che potrebbero provenire anche dai taccuini romani, mentre la mutilazione di certi taccuini conservati a Pisa potrebbe essere colmata con il materiale oggi a Roma. Si veda ad esempio il caso del taccuino avente per oggetto l'Abruzzo (Tagliacozzo, L'Aquila) presente sia a Pisa (mutilo) che a Roma, in entrambi i casi scritto a matita, mentre già si è descritto il peculiare caso di quello pavese: si veda *supra*, nota 6.

<sup>24</sup> Si veda il volume terzo della *Storia dell'arte* (in part. pp. 215-216: qui ci si riferisce a capitelli del Museo civico di Pavia che sono detti provenienti da San Michele).

ricognizione, ma appunto non assolutamente ricostruibili con certezza seguendo l'ordine attuale: ipotesi che non può essere esclusa a priori data la struttura di questi grandi taccuini composti da più quaderni mobili (tanto più che molte carte erano confuse nel resto della documentazione e solo grazie alla numerazione è stato possibile riunirle).

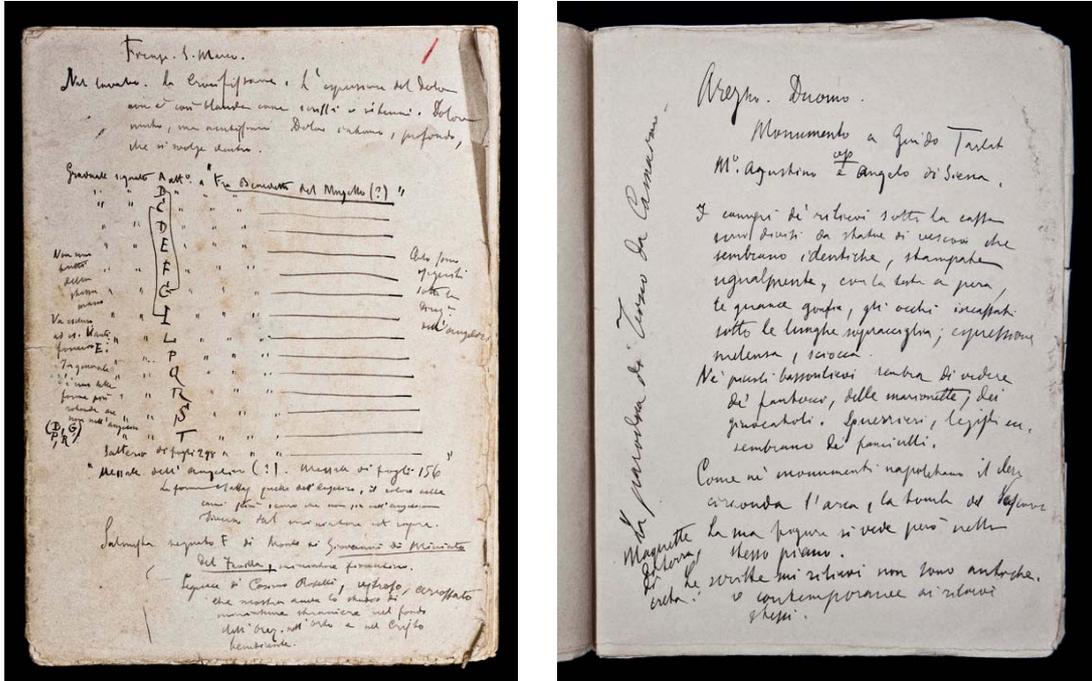


Fig. 8. Adolfo Venturi, *Taccuino pittorico* e *Taccuino scultoreo*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteche e Archivi

Esiste però un secondo taccuino di analogo formato per il quale la certezza dell'unità non è accertabile con assoluta evidenza. Questo secondo blocco è del tutto privo di indicazioni: interamente scritto a inchiostro seppia, non possiede alcuna numerazione interna. I fogli si trovavano in parte già accostati nell'originaria dislocazione all'interno dei faldoni, mentre altri sono stati ricomposti per l'analogia della dimensione delle carte, la medesima dell'altro grande taccuino con numerazione in rosso appena descritto. In alcuni casi i singoli quaderni sono raccolti in fogli di quaderno a quadretti, al cui interno sono state disposte anche altre carte, di altro formato ma contigue per tema trattato (la solita città, il solito museo o collezione). È un insieme di carte più disorganico rispetto all'altro con numerazione in rosso. Entrambi questi blocchi, però, possiedono un'importante caratteristica che ha guidato la loro ricomposizione: il primo, infatti, con la numerazione in rosso, è dedicato completamente alla pittura, mentre questo secondo interamente alla scultura. Potremmo definirli quindi un *Taccuino pittorico* e un *Taccuino scultoreo*, tenuto sempre presente che quello 'pittorico' possiede la traccia sicura di una numerazione che permette di ricostituirlo in unità, anche se magari raggiunta a posteriori, mentre quello *scultoreo* non ha evidenze sensibili che ci consentano di accertare la pertinenza in un insieme delle singole carte.

È un dato importante però rilevare che esistano gruppi di carte esclusivamente dedicati alla scultura e alla pittura, caratteristica che distingue questi due taccuini dagli altri, in cui scultura e pittura erano trattate insieme. Pur essendo presente la descrizione di alcuni monumenti nelle piazze o di qualche decorazione scultorea esterna, nel *Taccuino pittorico* i

riferimenti alla scultura sono ridotti veramente al minimo<sup>25</sup>. Lo stesso dicasi per il *Taccuino scultoreo*: le carte di questo gruppo contengono qualche riferimento anche a opere pittoriche, ma si registra il netto prevalere della scultura. Non è da escludere l'ipotesi che, visitando la medesima città, Venturi abbia utilizzato carte diverse per registrare opere di queste due 'arti maggiori', deliberatamente quindi operando una distinzione. Tale specificità 'monografica' permette anche di precisare la datazione dei due blocchi, dato che larga parte delle notazioni presenti in questi più grandi quaderni è stata riversata nei volumi della *Storia dell'arte* pubblicati tra 1906 e 1915, cioè proprio quelli che ineriscono la pittura e la scultura del Trecento e del Quattrocento italiano<sup>26</sup>. Una prova molto forte che tali taccuini siano stati elaborati in vista di studi specifici sul Quattrocento è dato dalla parte dedicata a Budapest, che Venturi aveva visitato più volte in anni precedenti (è già presente nel *Taccuino europeo*, ad esempio), che compare ancora in questo taccuino ma con annotazioni inerenti solo artisti del Quattrocento<sup>27</sup>.

Passiamo infine all'ultima tipologia di taccuino, che può essere divisa a sua volta in due sottocategorie. Una prima che comprende alcuni esempi per formato non avvicinabili alle precedenti tipologie descritte, ma che presentano l'integra registrazione di singoli viaggi. Si tratta per lo più di fogli a righe, piccoli quaderni: esemplificativo è il quadernetto a righe con bordatura rossa che racchiude il resoconto di un viaggio fatto certamente in treno da Venezia a Pistoia, in cui sono scandite le tappe-fermate nelle città di Ferrara, Bologna e Prato; oppure uno interamente dedicato alla Spagna, che comprende Madrid e Barcellona. Può darsi che si tratti di appunti espressamente legati a un singolo viaggio oppure quaderni da affiancare ad altri taccuini, usati cioè nel medesimo spostamento.

L'altra sottocategoria è quella delle carte sciolte (Fig. 9), quella che presenta i maggiori problemi di organizzazione e interpretazione. In qualche caso Venturi stesso – o chi per lui – le ha riunite insieme, raccogliendole all'interno di buste o di fogli più grandi piegati in due a guisa di contenitore, ma senza seguire un particolare ordine, anzi spesso alla rinfusa. Si tratta di una serie di fogli, redatti con inchiostro seppia, blu o a matita grigia (la maggioranza), che innegabilmente appartenevano a taccuini come dimostra, oltre che l'oggetto dello scritto, anche la tipologia di scrittura, abbreviata, descrittiva di opere d'arte e spesso corredata dagli appunti grafici. Quasi per intero si tratta di carte di piccolo formato, e spesso diverso da quello degli altri taccuini. Si ha come l'impressione che siano appunti legati a singoli viaggi, magari brevi incursioni (molte sono dedicate a Venezia, sia alle chiese che alla Galleria dell'Accademia), una situazione ben diversa cioè dal profilo di organizzazione che si riscontra nella gran parte dei taccuini sin qui menzionati. Va tuttavia rilevato che in qualche caso Venturi stesso smembrava i taccuini, strappava i fogli dalla loro sede originaria e li appiccicava all'interno di altri contesti. Fascicoli monografici inerenti determinati artisti o fogli più grandi in cui le carte dei taccuini sono applicate e commentate, a ricomporre un quadro generale dedicato a un determinato artista, testimoniano questo asserto (Fig. 10).

Laddove possibile alcune carte volanti sono state ricondotte alla loro collocazione originaria: i fogli che appartenevano ai taccuini delle prime due tipologie, quelle con la costola rigida e quelle col fermo a farfalla, sono stati agevolmente riconosciuti per il peculiare formato che non lasciava dubbi al proposito. In altri casi è stato invece molto più difficile ricomporre

---

<sup>25</sup> Si veda il caso del monumento in piazza a Brescello, o la minima attenzione dedicata alle sculture sull'esterno del Battistero di Parma, a fronte delle numerose carte che, ad esempio, sono dedicate a quest'ultimo monumento, con una minuziosa partizione di mani di singoli maestri e botteghe, in un taccuino dalla costola rigida marrone dedicato all'Emilia e alla Lombardia.

<sup>26</sup> Si veda, della *Storia dell'arte*, il quarto volume (*La scultura del Trecento e le sue origini*), apparso nel 1906; il quinto (*La pittura del Trecento e le sue origini*) ancora del 1906; e quindi il sesto (*La scultura del Quattrocento*), del 1908, e il settimo (*La pittura del Quattrocento*), suddiviso in quattro parti, rispettivamente del 1911, 1913, 1914, 1915. Questi volumi segnano anche una generale ristrutturazione del lavoro attorno alla *Storia dell'arte*. AGOSTI 1996, pp. 175-177. Cfr. poi anche VENTURI 1904.

<sup>27</sup> FEDERIGHI 2008-2009, p. 10.

insiemi unitari. Ad esempio alcuni fogli inerenti i pittori Cossa e Grandi si trovano insieme a gruppi di carte che sembrano avere come tema portante questi due pittori e in cui si riuniscono notizie sul loro conto tratte da varie fonti, dallo spoglio bibliografico a quello archivistico. Probabilmente l'avanzamento delle ricerche riuscirà a collocare questi fogli o gruppi di fogli entro un dato viaggio o ad avvicinarli, seppure con approssimazione, ad altre carte sciolte. Particolarmente significativi appaiono gli appunti vergati su carta intestata «Crespi», comprensivi di alcune città del Nord Italia, soprattutto lombarde, che li pone senz'altro in rapporto col periodo in cui Venturi lavorò alla ricordata pubblicazione della collezione Crespi di Milano edita nel 1900; oppure un piccolo taccuino che è il resoconto della visita alla mostra sulla pittura lombarda tenuta al Burlington nel luglio del 1898, di cui l'anno successivo uscirà il relativo *Catalogue of pictures by masters of the Milanese and allied schools of Lombardy*. Di fatto questi 'taccuini sparsi' risultano una specie di costellazione che gravita attorno ai blocchi di taccuini più strutturati.

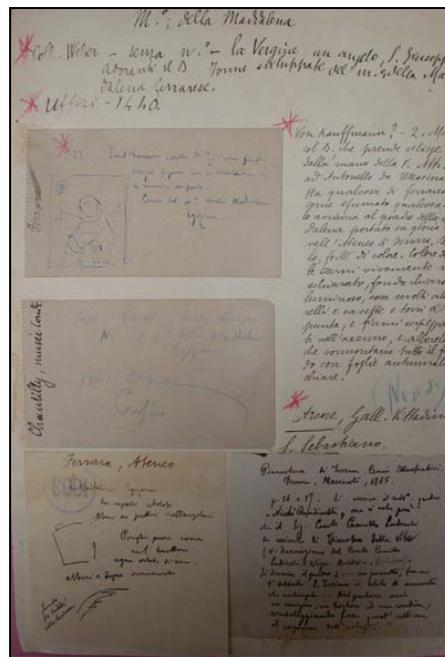
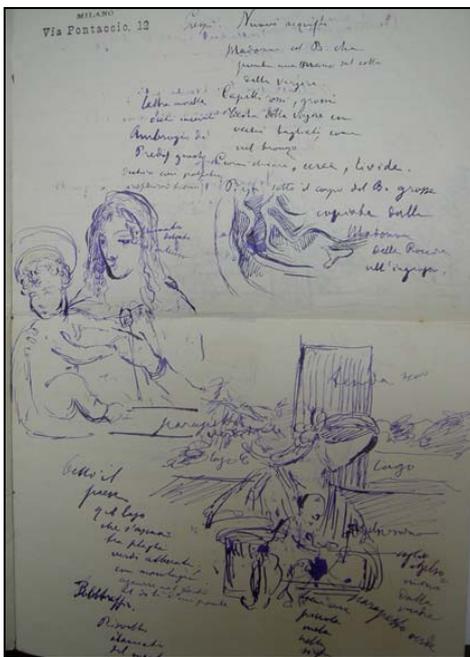


Fig. 9. Adolfo Venturi, *Appunti su carte sciolte: Milano, collezione Crespi*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteche e Archivi

Fig. 10. Adolfo Venturi, *Maestro della Maddalena: utilizzo di fogli strappati dai taccuini*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteche e Archivi

Nel complesso si può affermare che si tratta di un insieme di carte assai nutrito, capace di confermare la qualità di autentico viaggiatore di Venturi, il quale scriveva di fronte alle opere, spesso ritornando sulle medesime collezioni, veramente per «vedere e rivedere». Un materiale quantitativamente così ingente attesta che lo strumento taccuino fosse portante nella strumentazione di lavoro dello studioso, ed entro certi limiti invita pure a una rinnovata lettura della sua produzione edita.

*Prima e dopo i taccuini*

I taccuini, come accennato sopra, sono tutti databili tra la metà dell'ultimo decennio dell'Ottocento e la metà di quello successivo. Le domande che si pongono sono: esistono o esistevano taccuini precedenti e successivi a questa fase cronologica? Venturi ha cominciato a usare il taccuino di viaggio nel suo primo *tour* europeo e lo ha pensato come uno strumento

legato in particolare all'elaborazione della *Storia dell'arte*? Oppure lo usava anche prima e lo ha continuato a usare dopo nonostante manchino testimonianze in questo senso?

L'impressione che si ricava dallo studio del materiale conservato a Pisa è che, seppure non si possa escludere del tutto la presenza di taccuini *ante* e *post* questo decennio di alacre lavoro, sia stata in particolare questa la fase di utilizzo del taccuino da parte di Venturi. Anche perché risulterebbe piuttosto difficile, seppure certo non impossibile, postulare un naufragio di tutte le carte attinenti altri periodi.

I problemi non riguardano però un fattore meramente cronologico e sono ben più complessi, perché toccano il cantiere della scrittura venturiana, che proprio l'analisi dei taccuini invita a riconsiderare con attenzione. Nelle pubblicazioni venturiane antecedenti il 1896-97, anno del 'primo' taccuino, si percepiscono movenze sintattiche e costanti linguistiche che si troveranno poi nei taccuini successivi, con un passaggio inverso edito-inedito: su tutti si ricordi quella «luce di bengala», presente nel *Taccuino europeo*, riferita ad alcuni quadri del Francia conservati a Bologna, mal restaurati e pertanto «illuminati a fuochi del Bengala», come si legge nell'articolo *Per la storia dell'arte* del 1887<sup>28</sup>. Questo esempio, come altri (in particolare si pensi alle già ricordate «Le Gallerie Nazionali Italiane»), costituisce la spia precisa di una scrittura derivante dalla visione diretta dell'opera che non attiene alla mera descrizione, al racconto dell'immagine (posizione delle figure, presenza del paesaggio), ma si muove per fissare un'impressione immediata, che la parola traduce sulla carta. È legittimo pensare che di taccuini, o insomma appunti *au vif*, ce ne dovessero essere anche di precedenti a questa fatidica metà anni Novanta dell'Ottocento, magari segnatamente da riferire alle visite nelle gallerie italiane. Ma i viaggi, e in particolare questo primo *tour* europeo condotto appositamente per vedere e per scrivere di fronte alle opere, avevano permesso un arricchimento del materiale di studio, ampliato in modo enorme la possibilità di confronto e, infine, acuito la già cospicua sensibilità descrittiva venturiana. La necessità di cogliere, sul momento, l'impressione viva di un'opera che non poteva essere vista e rivista agevolmente, contribuiva ad affinare una strumentazione linguistica capace di registrare il carattere saliente del singolo manufatto, e lo rendeva utilizzabile nella narrazione della storia dell'arte italiana. La parola e lo schizzo grafico registrati su taccuino recavano così un giudizio di merito e spostavano la descrizione da un racconto dell'immagine all'analisi critica di questa, alla sua lettura: non è un caso che proprio nei taccuini si rafforzi la sistematica revisione delle attribuzioni, specialmente delle gallerie straniere. E non è un caso che nei taccuini manchino praticamente del tutto le città in cui Venturi abitava o aveva abitato – Modena e Roma –, nelle quali cioè poteva vedere e rivedere con comodità le opere d'arte; in particolare è significativo il caso di Roma, tanto più che la descrizione delle opere d'arte conservate in musei romani come la Galleria Corsini (pubblicate nei vari volumi de «Le Gallerie Nazionali Italiane») presenta, come abbiamo già detto, significative tangenze con il linguaggio dei taccuini<sup>29</sup>.

Si possono aggiungere ulteriori dettagli, risalenti più addietro negli anni. In effetti altre tracce, seppur labili, di un 'taccuinare' antecedente a questa fase si possono evincere da altra documentazione superstite. Nella biblioteca di Adolfo Venturi, conservata a Roma presso l'Istituto Centrale del Restauro, esistono ancora numerosi testi appartenuti ad Adolfo – su cui è apposto il suo *ex libris* (Fig. 11) – che lo Stato riuscì ad acquistare al momento della sua morte<sup>30</sup>. In alcune di queste pubblicazioni, non molte in verità, sono presenti alcune

---

<sup>28</sup> SNS, AV, *Taccuino europeo*, numero in rosso 2282 (la mancanza del riferimento del catalogo non ha permesso la sicura identificazione dell'opera). VENTURI 1887; VALERI 2006a, pp. 61-83, in part. p. 77. Sul riuso delle solite espressioni in Venturi si veda AGOSTI 1990, pp. 74-75, ma soprattutto LEVI-TUCKER 2008, pp. 211-218, in part. p. 211.

<sup>29</sup> NICITA 2009, pp. 111-176, in part. p. 163.

<sup>30</sup> È interessante rilevare come esistano anche tutta una serie di fascicoli "monografici" in cui sono stati inseriti estratti – per lo più da riviste (e molti con dedica dei vari autori al Venturi) – attorno a un dato tema (pittura

annotazioni a lapis o a penna, autografe di Venturi. In particolare è utile qui ricordare la *Guida del Museo civico e raccolta Correr*, pubblicata a Venezia nel 1881. Questo testo conserva svariati veloci appunti del giovane Venturi: in molti di questi egli effettua un confronto con le collezioni della Galleria Estense di Modena, di cui era diventato ispettore nel 1878 e di cui avrebbe redatto il catalogo nel 1882 (Fig. 12). Ad esempio si registrano appunti come «Ne abbiamo una simile», in riferimento a una *Festa di genietti bacchici*, oppure «simili alle nostre due» (riferendosi a un'*Erma*, di cui traccia anche un disegno a lato), e altre frasi di questo tenore («simili al nostro»). La conferma di un procedere che anticipa poi il foglio bianco del taccuino viene in riferimento a un'opera, un candelabro, su cui Venturi scrive: «Noi abbiamo un putto che rammenta questo stile. Capelli con un riccio nel mezzo al fronte occhi con le grosse palpebre, forme rotondeggianti». La scrittura è intervallata da un disegno che riproduce la forma di questo riccio, secondo un procedimento che coniuga descrizione verbale e notazione grafica, tipico dei primi taccuini venturiani. Tanto che si registrano poi commenti anche in merito alle singole pitture, come nel caso di un *Busto d'uomo vecchio con berretto*, per il quale Venturi specifica essere «lo stesso che noi abbiamo sotto il nome di Piazzetta, ma questo è più robusto nella fattura»<sup>31</sup>.

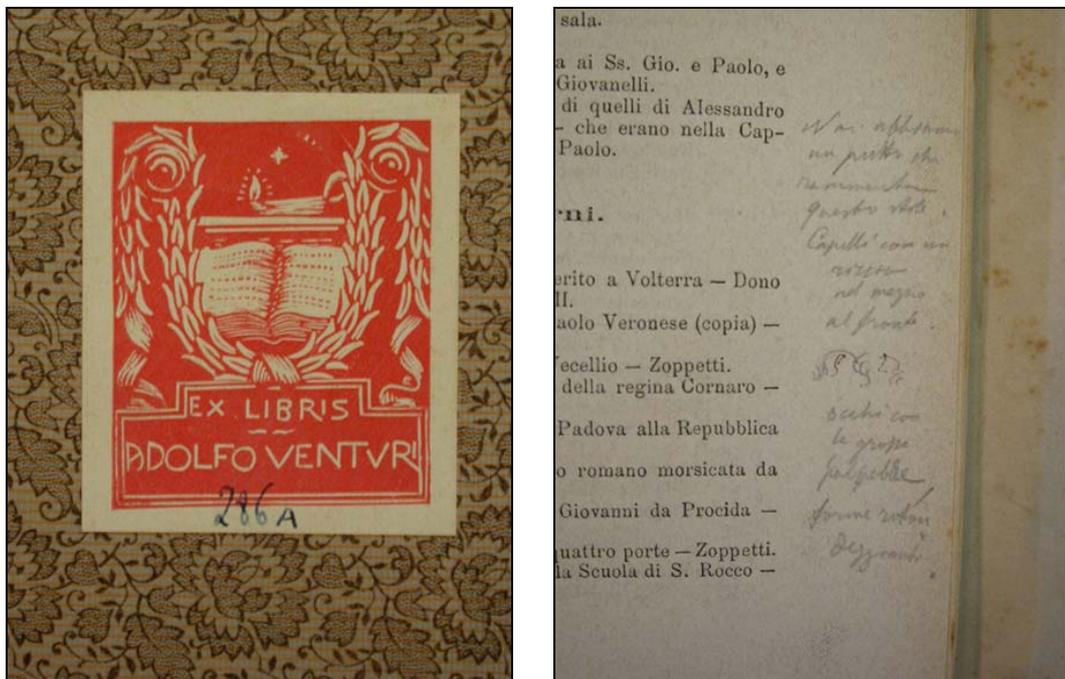


Fig. 11. *Ex libris* Adolfo Venturi

Fig. 12. Appunti autografi di Adolfo Venturi sulla *Guida del Museo Civico e Raccolta Correr*, Venezia 1881, Biblioteca Adolfo Venturi, Roma

Stesso tipo di problema per il periodo successivo alla metà del primo decennio del Novecento, entro cui si colloca la scrittura dei taccuini più tardi. L'assenza di materiale manoscritto sta a fronte della pubblicazione di testi, come i già citati *Studi dal vero* del 1927, che di fatto sono resoconti di viaggio. Intanto va detto che Venturi non cessò di viaggiare, anzi

veneziana, cataloghi d'asta, Pisanello, Donatello ecc.): non si sa se il materiale era stato organizzato così da Venturi o lo sia stato successivamente.

<sup>31</sup> CORRER 1881, p. 19, voce n. 27: «Festa di cinque genietti bacchici – sec. XVI – Correr»; le altre citazioni sono tratte dalle pp. 21, 22, 25, 50 (disegno del riccio), 57 (commento sul Piazzetta). Si veda anche VENTURI 1882, p. 82; VENTURI 1894c. Su Venturi e la Galleria Estense di veda BENTINI 1994; BERNARDINI 2008, pp. 43-53 (con bibliografia *in* indicata a p. 53); cfr. anche DI MACCO 2008.

forse lo fece di più. Se si eccettua il problema alla vista che lo tenne fermo tra il 1912 e il 1914, egli poi avrebbe ripreso a girare per l'Europa. Così scriveva infatti, da Roma, a Bernard Berenson il 7 giugno del 1914:

Guarito della malattia agli occhi, che mi costringeva in questi ultimi due anni a dettare i miei volumi, sento ora la necessità di correre, di rivedere, di volare anche in America, e un giorno o l'altro io vi andrò, a salutare la terra che ha dato al mio paese un nobile studioso suo pari<sup>32</sup>.

Proprio dal carteggio con Berenson si evincono importanti testimonianze al proposito. Il 12 maggio del 1921, ad esempio, Venturi si trovava a Francoforte, da cui scriveva: «Ora cerco un sollievo dalle fatiche del viaggio. Visiterò Hannover, Brunswick, Bremen, Amburgo, Oldenburgo, Copenaghen, Stoccolma, Berlino, Gotha, Weimar, Dresden, Krakau, Budapest, Vienna. È un gran piacere di rivedere tanti pezzi di patria lontani!»<sup>33</sup>. Da Roma, due anni dopo, esattamente il 10 dicembre del 1923, scriveva ancora allo studioso americano:

Speravo d'incontrarla nel settembre a Parigi, dov'ella era fuggita, e come non fuggire? dalla stupida laide Ferronière! E poi speravo di incontrarla a Londra, a Oxford o altrove; ma anche alla visita della raccolta Hulford, io vidi il suo nome nel registro della famiglia, senza che io potessi veder lei, che mi aveva preceduto di due giorni. Eravamo vie parallele, che non s'incontravano mai. Da Londra partii per il Portogallo e poi per la Spagna, a rinfrescare le mie cognizioni e far nuove ricerche. Ebbi a Madrid la fortuna di trovare il capolavoro della miniatura italiana, opera di Francesco di Giorgio Martini, il grande naufrago della storia.

Ancora a Berenson, da Roma il 12 dicembre 1925:

Nell'estate e nell'autunno ho viaggiato per tre mesi di seguito, e, specialmente in Germania; ho veduto come sia necessaria una revisione generale delle cognizioni che i tedeschi stanno ruminando da cinquant'anni. Con la loro poca sensibilità d'arte hanno adoperato uno strumento molto pericoloso, quello dell'analisi, e sono rimasti pietrificati con il loro strumento in mano. In Austria poi, la metafisica e la erudizione han soffocato, parmi, ogni conoscenza. So ch'ella è andata, poco dopo che io vi fui, a Vienna. Ha veduto il nuovo ordinamento della Galleria, e i restauri che fanno, come mi diceva un ispettore della Galleria, novissimi i quadri?<sup>34</sup>

Dovevano insomma essere stati anni intensi questi, che avrebbero portato infatti alla pubblicazione di alcuni volumi appositamente redatti per dar conto di queste notizie, come i *Grandi artisti italiani* del 1925, l'articolo sulla biblioteca Witt (edito su «L'Arte» nel 1927) e

---

<sup>32</sup> The Berenson Archive, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, courtesy of the President and Fellows of Harvard College (da ora BA, VI); lettere di Adolfo Venturi. Sul rapporto Berenson-Venturi si veda IAMURRI 2008.

<sup>33</sup> Il 7 luglio di quell'anno era rientrato, dacché scriveva a Berenson, da Roma, che «Il mio viaggio è stato fecondo di buoni risultati, e avrò caro di parlarne con lei»: BA, VI; lettere di Adolfo Venturi. Tra le carte di Venturi si conserva anche l'abbozzo di un itinerario, datato 9 febbraio 1921 (Fig. 13) che prevedeva le seguenti tappe: 29-30 aprile Verona, Trento, quindi in maggio dall'1 al 3 Monaco di Baviera, il 4 Augsburg, dal 5 al 9 Vienna, 10 e 11 Budapest, il 12 Dresda, dal 16 al 19 Lipsia, Gotha, Weimar e Dessau, dal 20 al 23 Berlino, il 24 Brunswick, il 25 Hannover, il 26 Bremen, il 27 Oldenburg, dal 28 al 30 Amburgo, dal 31 maggio al 1 giugno Copenaghen, dal 2 al 4 Stoccolma, dal 6 al 7 Gand, dall'8 al 9 Bruxelles, dal 9 al 10 Lille, dall'11 al 12 Düsseldorf, dal 13 al 15 Francoforte, dal 16 al 18 Magonza, Darmstadt e Strasburgo, dal 19 al 22 Basilea, Milano, Roma. Significativamente l'appunto termina con «25 [giugno] esami all'Università». Venturi eseguiva anche mappe delle città con le indicazioni dei principali monumenti e opere (Fig. 14).

<sup>34</sup> BA, VI, lettere di Adolfo Venturi. Il riferimento alla «laide ferronière» è alla polemica scoppiata nel 1920 tra l'antiquario Duveen e la signora Hahn in merito a una copia del dipinto di Raffaello giudicata da Duveen non autografa; nel gruppo di esperti che nel 1923 fu chiamato a dare un giudizio sul dipinto c'era anche Venturi, che, concordemente con gli altri esperti (tra cui Berenson), giudicò la copia posteriore di un secolo: AGOSTI 1996, pp. 226-227. Sul rapporto di Venturi col modo tedesco si veda AGOSTINELLI 2010.

soprattutto gli *Studi dal vero* dello stesso 1927, in cui debitamente è raccolto «quanto ho racimolato nelle vigne dell'arte italiana trapiantata fuori d'Italia»:

In questi tre ultimi anni, come nei trentatré precedenti, ho corso il mio paese e l'Europa, persuaso che più vedendo meglio si veda, e sempre compensato a usura dei sacrifici, delle fatiche, dell'assiduo lavoro. Sì, quanto più si vede, tanto più il compasso visuale si apre, e più si allarga il nostro orizzonte. A meglio render questa mia fede con una immagine, vi dirò: l'esperienza è come una macchina che più rotea, più vince l'attrito e accelera la sua corsa; o come un grave che, al cadere, più lungo ha il cammino dall'alto, più acquista di potenza, di velocità, di calore.<sup>35</sup>

Di tutti questi viaggi non resta nemmeno un taccuino. Le ragioni possono essere molteplici: intanto, dato il frequente viaggiare, Venturi si trovava davvero a «rivedere», cioè di fronte a opere già viste e quindi con una minore urgenza di scrittura diretta. Poi, se si considera che molto del materiale dei taccuini costituì la base per i volumi della *Storia dell'arte*, bisogna rilevare che, a partire dai primi anni Venti, erano in elaborazione i volumi inerenti l'architettura, per la quale Venturi avvertiva una grande insufficienza negli studi<sup>36</sup>. Non poteva sussistere un rapporto diretto tra la permanenza all'estero, le frequenti visite soprattutto ai musei, e la scrittura sull'architettura, che è tutta italiana e che peraltro, come abbiamo ricordato sopra, occupa uno spazio davvero marginale nell'intero complesso dei taccuini. Da considerare, e quindi da valutare con attenzione, anche un infittirsi della collaborazione non solo con Lionello, il quale viaggiava spesso per le gallerie europee e che forniva a volte al padre particolareggiate rendicontazioni, ma anche col resto degli allievi della Scuola di perfezionamento di Roma, esortati – quando non obbligati per statuto accademico – al viaggio, e spesso raggiunti *in loco* da Adolfo stesso<sup>37</sup>.

Difficile invece determinare il ruolo giocato dalla fotografia: in che misura cioè l'aumento del medium fotografico abbia potuto incidere sull'elaborazione del taccuino. Il tema è complesso e richiederebbe ben altro svolgimento, ma è un fatto che nei taccuini 'pittorico' e scultoreo', che cronologicamente sono tra i più tardi, cala infatti in modo vistoso il numero dei disegni e tornano invece richiami all'esecuzione di fotografie con l'indicazione dei particolari da far riprodurre<sup>38</sup>. Allo stesso tempo si avverte una maggiore sintesi nell'appunto, specialmente per quello che concerne la mera descrizione: in qualche taccuino lo strumento descrittivo diviene un surrogato dell'immagine, come ad esempio nella descrizione dei rilievi con le *Storie di san Pietro* nel duomo di Sessa Aurunca, o dell'atteggiamento dei monaci raffigurati da Tommaso da Modena in San Niccolò a Treviso. La minuzia della descrizione

<sup>35</sup> VENTURI 1927a, p. 1 (ma si veda tutta la prefazione, pp. 1-10); VENTURI 1925.

<sup>36</sup> BA, VT, lettera a Berenson da Francoforte del 7 giugno 1921. Sarà infatti edito nel 1923-24 il volume ottavo della *Storia dell'arte* interamente dedicato all'architettura del Quattrocento, il primo esclusivamente dedicato all'architettura, cui si aggiunse solo quello sull'architettura del Cinquecento, l'undicesimo, edito tra 1938 e 1940, che chiude la stessa *Storia dell'arte*.

<sup>37</sup> Per i resoconti di Lionello si veda il carteggio conservato nella SNS, AV, in particolare le lettere del 20 e 28 maggio, 8 luglio 1908, 19 luglio 1912, 9 e 21 settembre 1913. Molto interessante il caso di Roberto Longhi, una cui inedita relazione è stata recentemente pubblicata: LORIZZO 2010, e qui in part. pp. 183-184, note 6 e 16 a p. 205 per altri casi (Toesca, Pacchioni, Fogolari). L'esempio di Adolfo Venturi può aver segnato anche l'abitudine al viaggio degli allievi: cfr. il caso di Giuseppe Fiocco, i cui taccuini sono ancora conservati: BERNABEI 2005, in part. p. 231.

<sup>38</sup> Cito dal *Taccuino scultoreo*, dal capitolo inerente Firenze, Santa Trinita, la cappella Sassetti: «Conviene prendere la fotografia dei due bassorilievi sotto la tomba di Francesco Sassetti, del suo ritratto entro un tondo tra i bassorilievi, della placchetta a finestra nell'arco rappresentante i due coniugi, dei due tondi lungo l'arco. Così sotto la tomba della Sassetti il suo ritratto, le rappresentazioni mitologiche ne' quadrati alle imposte dell'arca, ne' due tondi entro l'arco». Ma si veda anche VENTURI 1927b, p. 9: «Le fotografie son mezzi mnemonici preziosi solo per chi abbia avuto davanti agli occhi le cose, pericolosi per gli altri. Nella riproduzione tanti mezzi di vita vengono meno: il colore si perde, i gradi della luce si alterano, le forme si fanno lisce sulle lastre isocromatiche».



## BIBLIOGRAFIA

G. AGOSTI 1990

*Archivio Adolfo Venturi. 1. Introduzione al carteggio 1876-1908*, a cura di G. Agosti, Pisa 1990.

AGOSTI 1991

*Archivio Adolfo Venturi. 2. Elenco dei corrispondenti*, a cura di G. Agosti, Pisa 1991.

AGOSTI 1992

*Archivio Adolfo Venturi. 3. Introduzione al carteggio 1909-1941*, a cura di G. Agosti, Pisa 1992.

AGOSTI 1993

G. Agosti, *Adolfo Venturi e le gallerie fidecommissarie romane (1891-1893)*, «Roma Moderna e Contemporanea», 3, 1993, pp. 95-120.

AGOSTI 1995a

*Archivio Adolfo Venturi. 4. Incontri venturiani (23 gennaio-11 giugno 1991)*, a cura di G. Agosti, Pisa 1995.

AGOSTI 1995b

G. Agosti, *Testimonianze venturiane sulle mostre d'arte antica*, in *Nino Barbantini a Venezia*, Atti del convegno (Venezia 27-28 novembre 1992), a cura di S. Salvagnini e N. Stringa, Treviso 1995, pp. 73-88.

AGOSTI 1996

G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996.

AGOSTINELLI 2010

R. Agostinelli, *Adolfo Venturi e la storia dell'arte in Germania attraverso la corrispondenza (1878-1912): il modello tedesco*, «Annali di Critica d'Arte», 6, 2010, pp. 149-187.

BAROCCHI-AGOSTI 1994

P. Barocchi, G. Agosti, *I materiali venturiani della Scuola Normale Superiore di Pisa: un indice di problemi*, in *VENTURI* 1994, pp. 13-15.

BENTINI 1994

J. Bentini, *Intorno alla Regia Galleria Estense: vicende di fine secolo e primo moderno allestimento*, in *Venturi* 1994, pp. 127-134.

BERENSON 1894

B. Berenson, *The venetian painters of the Renaissance*, New York-Londra 1894.

BERENSON 1896

B. Berenson, *The florentine painters of the Renaissance*, New York-Londra 1896.

BERENSON 1897

B. Berenson, *The central italian painters of the Renaissance*, New York-Londra 1897.

BERENSON 1907

B. Berenson, *The north italian painters of the Renaissance*, New York-Londra 1907.

BERNABEI 2005

F. Bernabei, *Il laboratorio critico di Giuseppe Fiocco*, in GIUSEPPE FIOCCO 2005, pp. 225-241.

BERNARDINI 2008

M. G. Bernardini, *Adolfo Venturi e il nuovo allestimento della Galleria Estense nel Palazzo dei Musei di Modena*, in VENTURI 2008, pp. 43-53.

BROWN 1979

D.A. Brown, *Berenson and the connoisseurship of italian painting. A handbook to the exhibition*, Washington 1979.

CORRER 1881

*Guida del Museo civico e raccolta Correr*, Venezia 1881.

DALAI EMILIANI 2008

M. Dalai Emiliani, *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la Storia dell'arte nell'Italia unita*, in VENTURI 2008, pp. 25-30.

DANESI SQUARZINA 2008

S. Danesi Squarzina, *Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati*, in VENTURI 2008, pp. 55-62.

DI MACCO 2008

M. Di Macco, *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in VENTURI 2008, pp. 219-230.

FEDERIGHI 2008-2009

E. Federighi, *Adolfo Venturi e la città di Budapest: taccuini di viaggio e corrispondenza*, Tesi di Laurea di Storia dell'Arte, Università di Siena, A.A. 2008-2009.

GIUSEPPE FIOCCO 2005

*Il magistero di Giuseppe Fiocco*, Atti del convegno (Padova 6 giugno 2005), pubblicato in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 29, 2005.

IACOBINI 2008

A. Iacobini, *Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova: la Storia della miniatura*, in VENTURI 2008, pp. 269-286.

IAMURRI 1997

L. Iamurri, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, «Prospettiva», 87-88, 1997, pp. 69-90.

IAMURRI 2002

L. Iamurri, *Gli appunti di viaggio di Lionello Venturi, 1932-1935*, «Storia dell'Arte», 101, 2002, pp. 93-99.

IAMURRI 2008

L. Iamurri, *Adolfo Venturi e Bernard Berenson*, in VENTURI 2008, pp. 187-192.

LEVI 1988

D. Levi, *Cavalcaselle il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

LEVI 1994

D. Levi, «Cosa venite a fare alla Minerva?». «Il mio dovere». *Alcune note sull'attività di Adolfo Venturi presso il Ministero della Pubblica Istruzione*, in VENTURI 1994, pp. 25-36.

LEVI-TUCKER 2008

D. Levi, P. Tucker, *Questioni di metodo e prassi espositive: il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi*, in VENTURI 2008, pp. 211-218.

LORIZZO 2010

L. Lorizzo, *Roberto Longhi «romano» (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, «Storia dell'Arte», 125-126, 2010, pp. 183-208.

NICITA 2009

P. Nicita, *Musei e storia dell'arte a Roma. Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Roma 2009.

PAPI 2008

F. Papi, *Adolfo Venturi fra letterati e connoisseur: la fondazione dell'«Archivio Storico dell'Arte» attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli, Cantalamessa*, in VENTURI 2008, pp. 237-244.

SAMEK LUDOVICI 1942

S. Samek Ludovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, Roma 1942, pp. 360-373.

SCIOLLA-FRASCIONE 1994

A. Venturi, *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, a cura di G.C. Sciolla e M. Frascione, Torino 1994.

SCIOLLA-VARALLO 1999

L'«Archivio Storico dell'Arte» e le origini della «Kunstkennerchaft» in Italia, a cura di G.C. Sciolla e F. Varallo, Alessandria 1999.

TOESCA 1923

P. Toesca, *Adolfo Venturi*, in «Bollettino del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 1923, pp. 6-23 (con appendice bibliografica di S. Ortolani).

VALERI 2006a

S. Valeri, *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte*, Roma 2006.

VALERI 2006b

*Adolfo Venturi. La bibliografia. 1876-1941*, a cura di S. Valeri con la collaborazione di A. Angelelli, Roma 2006.

VALERI 2007

S. Valeri, *Venturi Adolfo*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 634-642.

VALERI-BRANDOLINI 2001

*L'archivio di Lionello Venturi*, a cura di S. Valeri e R. Brandolini, Milano 2001.

VENTURI 1882

A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882.

VENTURI 1886

A. Venturi, recensione ad A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova e studi negli archivi mantovani*, Modena 1885, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi» e ripubblicata in «Archivio Storico Italiano», XVII, 1886, pp. 1-20 (numerazione delle pagine dell'estratto presso la Biblioteca Venturi di Roma).

VENTURI 1887

A. Venturi, *Per la storia dell'arte*, «Rivista Storica Italiana», IV, 1887, pp. 229-250.

VENTURI 1894a

A. Venturi, recensione a B. Berenson *The venetian painters of the Renaissance*, «Nuova Antologia», CXXXV, 1894, pp. 566-567.

VENTURI 1894b

A. Venturi, *Una mostra artistica a Londra (nel "Burlington Fine Arts Club")*, «Nuova Antologia», CXXXVI, 1894, pp. 237-249.

VENTURI 1894c

A. Venturi, *Nelle regge dell'arte: II. Galleria Estense*, in «Nuova Antologia», CXXXVIII, 1894, pp. 5-14.

VENTURI 1900a

A. Venturi, *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*, «L'Arte», V-VIII, 1900, pp. 185-240.

VENTURI 1900b

A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti*, Milano 1900.

VENTURI 1900c

A. Venturi, *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, Milano 1900.

VENTURI 1904

A. Venturi, *La scuola di Nicola d'Apulia. Impressioni e note*, «L'Arte», 7, 1904, pp. 1-7.

VENTURI 1925

A. Venturi, *Grandi maestri italiani*, Bologna 1925.

VENTURI 1927a

A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, [Milano 1927], edizione a cura di G. C. Sciolla, Torino 1991.

VENTURI 1927b

A. Venturi, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano 1927.

VENTURI 1944-1946

«L'Arte», 1944-1946, XLVIII-XLIX (fascicolo interamente dedicato a Venturi, con uno scritto postumo e un *Discorso commemorativo* di G. Nicodemi).

VENTURI 1957

*Celebrazioni venturiane nel centenario della nascita di Adolfo Venturi (1856-1956)*, Modena 1957, a cura di vari autori, Modena 1957.

VENTURI 1994

*Gli anni modenesi di Adolfo Venturi*, Atti del convegno (Modena 25-26 maggio 1990), a cura di vari autori, Modena 1994.

VENTURI 2008

*Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Atti del convegno (Roma 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008.



## ADOLFO VENTURI E LA CITTA DI BUDAPEST

I primi scambi epistolari tra Adolfo Venturi e l'ambiente culturale ungherese risalgono al 1879, come risulta dallo spoglio del carteggio conservato nell'Archivio Venturi della Scuola Normale Superiore di Pisa<sup>1</sup>. Si data invece all'estate del 1897 un viaggio in terra ungherese: Budapest risulta tra le capitali oggetto di interesse di quel primo tour europeo intrapreso da Venturi quando, come racconta nelle *Memorie autobiografiche*<sup>2</sup>, si ripropose di «correre quante più raccolte artistiche fossero pubbliche e private in Europa, nel minor tempo possibile»<sup>3</sup>. A quel soggiorno, sfogliando le pagine dell'autobiografia, ne seguirono altri nel 1921<sup>4</sup> e nel 1925<sup>5</sup>, ma dalla lettura della corrispondenza ricaviamo che Venturi fu a Budapest nel 1904<sup>6</sup>, di nuovo a cavallo del primo decennio<sup>7</sup> e ancora nel 1927<sup>8</sup>.

Il viaggio come occasione di conoscenza diretta dell'opera d'arte, di studio e di approfondimento dal vivo rappresentava per lo studioso una prassi costante di metodo, ligio a quel «vedere e rivedere» ovvero a quella sentita necessità di esaminare gli originali, di conoscere empiricamente i testi figurativi per chiarirsi «spontaneamente le coincidenze formali di un'opera, con un'altra veduta subito dopo»<sup>9</sup>, per controllare, attribuire e correggere impressioni e giudizi, poiché «l'assidua revisione fa che le opere d'arte si presentino più chiaramente a noi, sempre più ci divengano familiari»<sup>10</sup>.

Non deve quindi sorprendere il numero dei viaggi che Venturi compì nel corso degli anni. Di questi rimane traccia nei taccuini che lo studioso portava con sé, in quei quaderni di appunti che raccolgono le sue impressioni davanti all'opera d'arte e che svelano la sua familiarità nei confronti delle «abitudini stilistiche», dei «segni del carattere individuale, della special conformazione e mobilità della mano, [...] dei metodi di scuola»<sup>11</sup> di un autore, presupposto, insieme al raffronto con altre opere, per trattare i problemi della storia e della critica d'arte.

Dei taccuini conservati nell'archivio pisano<sup>12</sup>, tre sono riferibili a soggiorni nella capitale ungherese<sup>13</sup>: contengono infatti annotazioni (numero di catalogo, soggetto e/o autore) che li

<sup>1</sup> L'archivio, donato alla Biblioteca della Scuola Normale di Pisa nel 1984, è composto da due sezioni: una di natura epistolare, l'altra di materiale manoscritto e stampato come estratti e opuscoli della bibliografia venturiana, appunti per lezioni, note di viaggio, testimonianze sull'attività svolta al Ministero, ecc. Il carteggio è oggi completamente digitalizzato, mentre la seconda parte attende un riordino.

<sup>2</sup> VENTURI 1927.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 111-112. Cfr. anche Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteche e Archivi, *Fondo Venturi* (da ora SNS, AV), lettera di S. Meller a A. Venturi, Budapest 15 giugno 1921.

<sup>5</sup> VENTURI 1927, pp. 116-117. Cfr. anche SNS, AV, lettera di G. de Térey a A. Venturi, Budapest 24 settembre 1925.

<sup>6</sup> SNS, AV, lettera di G. Finger a A. Venturi, Budapest 5 ottobre 1904.

<sup>7</sup> Un viaggio fu compiuto anche tra il 1907 e il 1911: si vedano a tal proposito più avanti le ipotesi per la datazione del Taccuino C. Cfr. inoltre SNS, AV, lettera di G. de Térey a A. Venturi, Budapest 2 gennaio 1922.

<sup>8</sup> SNS, AV, lettere di E. Petrovics, Budapest 15 novembre 1927 e Budapest 17 gennaio 1928.

<sup>9</sup> Venturi 1927, pp. 109-110.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Cfr. VENTURI 1900a, *Prefazione*, pp. I-XXV, ed in part. p. XII.

<sup>12</sup> Nove taccuini di viaggio di Adolfo Venturi sono attualmente conservati all'Università La Sapienza di Roma, Archivio Lionello Venturi. Per questi taccuini cfr. DANESI SQUARZINA 2008, pp. 55-62.

<sup>13</sup> Viene utilizzato per praticità il termine *taccuino* anche se, ad eccezione del Taccuino A, che è un blocchetto rilegato con una costola dura e che quindi non pone dubbi sulla sua integrità, gli altri due sono costituiti da materiale composito. Taccuino A, di piccole dimensioni cm 12,8x6,8, è formato da 86 carte, di cui sette lasciate in bianco (c. 28, c. 58, c. 82-86) e altre sette, cc. 75-81, dedicate invece alla Galleria Strossmayer di Agram (Zagabria). Una carta staccata, c. 87, è stata ricondotta a questo taccuino che risulta mutilo, privo di copertina e delle prime pagine. Questo spiega come mai il taccuino inizia subito con la descrizione di un dipinto, senza fornire alcuna indicazione relativa al museo o alla città visitata, come invece è segnalato nella c.75 con due barre oblique nell'angolo superiore sinistro del foglio. Le carte non sono numerate e, ad eccezione di alcune pagine,

ricondono ad opere esposte nella Galleria Nazionale, poi Galleria Antica del Museo di Belle Arti<sup>14</sup>.

Le carte rappresentano una testimonianza diretta della pratica e del metodo del conoscitore. Sono scritte velocemente e derivano da considerazioni che fioriscono al momento stesso della visione dell'opera senza ripensamenti o rielaborazioni. Le frasi sono brevi, spesso incomplete nella struttura sintattica, ma funzionali ad una rievocazione di tipo mnemonico. Non si tratta mai, infatti, di vere descrizioni, ma di note di dettaglio, ritagliate dall'impressione dell'intero: un volto, una fisionomia, un panneggio, un paesaggio, una tonalità di colore. Note che mettono a fuoco un dato stilistico o formale, che isolano un elemento tipologico (forma del viso, posizione del corpo, orecchi, unghie, forma delle dita o delle mani), un modo di caratterizzare o un'abitudine cromatica. Così l'orecchio si distingue perché «informe»; la mano perché «grossa» con «dita grosse» oppure «squadrata» con «dita rettangolari»; le carni in quanto «gialliccie», «rosse», «grigie», «annebbiate», «scure ammaccate». Anche i disegni, attente delineazioni schematiche o sommari e veloci schizzi che occupano i margini del foglio o lo interrompono nella spaziatura della pagina, servono da appiglio visivo per la memoria o per fissare un particolare; e intorno all'immagine si cuciono altri giudizi ed impressioni.

Venturi usa un linguaggio descrittivo, che diventa tecnico e funzionale all'uso del conoscitore<sup>15</sup>. Ricorrono spesso espressioni o annotazioni vivaci, e metafore usate per aderire agli aspetti ottici del soggetto o perché capaci di rievocare e di restituire l'impressione lasciata sull'appunto: «ciotoli tondi come ova», «capelli cadenti in giù come bagna [...] come roridi», «sopracciglia con peli bianchi come spine», «veste come d'erbe, di stuoia», «un rosso vivo, di brage». Altrove si sofferma invece su alcuni dati stilistici per considerazioni di tipo attributivo: «le mani tonde all'estremità sono proprie di Bernardino Licinio. Anche la proporzione della testa è del Licinio», «dev'essere Girolamo da Santacroce. C'è il suo verde chiaro nel manto», «è [...] Cosimo Rosselli. C'è dappertutto la conformazione delle sue teste». Non mancano, altresì, giudizi positivi o negativi sul valore e la qualità dell'opera: «grossolano», «campagnolo», «la più gran bestemmia»; «pesantone», «allegro meraviglioso»; o considerazioni sullo stato di conservazione o sui restauri subiti: «è stato restaurato dall'Hauser», «segni guasti [...] fondo spelato», «molto rifatta. [...] si vede come dietro un vetro giallo».

La visione dell'opera rievoca in Venturi dipinti osservati in altri musei: compaiono allora nel taccuino riferimenti e confronti alla base di quel metodo comparativo che, talvolta, porta alla messa in discussione e alla revisione delle attribuzioni: «è lo stesso maestro di Vienna dell'accademia intendo», «la veste del bel rosso del ritratto di Berlino», «ricorda il paese del Palma nella galleria Borghese». E durante lo studio attento davanti al dipinto ritornano in mente e vengono appuntate anche le attribuzioni e le opinioni di altri storici dell'arte: «questo è il ritratto di cui parla Morelli e che è ascritto dal Berenson al Giorgione», «Berenson la dà per

---

sono scritte solo sul recto del foglio. Taccuino B, misure cm 11,8x18,4, è composto da 159 carte tutte scritte recto/verso, tranne la c. 30v lasciata in bianco. Quelle che riguardano Budapest sono solo una parte. Più che di un taccuino si tratta infatti di una serie, circa una ventina, di fascicoli di dimensioni diverse, riordinati successivamente da Venturi, su cui egli ha numerato progressivamente con una matita rossa le opere descritte. A concludere il taccuino così ricomposto troviamo un foglio con un «Indice dei 2 libretti di schede» che in ordine alfabetico elenca le diverse località visitate riportando gli estremi numerici delle opere analizzate: quelle relative al museo ungherese comprendono i nn. 535-651. Il primo dipinto, relativo a Budapest, che incontriamo sfogliando le pagine, è segnato con il n. 599: mancano dunque le descrizioni di sessantaquattro opere. Taccuino C, misure cm.15x20, è formato da 843 pagine numerate a matita rossa da Venturi, probabilmente in un secondo momento. Anche in questo caso sembra trattarsi di una ricomposizione fatta a posteriori di più fascioletti, questa volta di uguali dimensioni. Sul totale le carte relative a Budapest sono le cc. 814-821v.

<sup>14</sup> Nel Taccuino A Venturi prende nota di due dipinti e di un niello visti in casa di privati.

<sup>15</sup> Sul linguaggio cfr. LEVI-TUCKER 2008, pp. 211-218.

errore a [...]», «Pinturicchio (secondo il Berenson). Francesco di Giorgio Martini (secondo il cartellino). Mai Pinturicchio fu così pittoricchio. Bruttissimo [...] senese».

I taccuini documentano gli interessi che spinsero lo studioso a visitare e rivisitare nel corso degli anni la città di Budapest, ma rappresentarono per Venturi uno strumento di lavoro, un memorandum, un canovaccio per scritti successivi, che hanno fornito gli indizi per giungere ad un'ipotesi e proposta di datazione degli stessi.

I taccuini A e B si datano alla fine dell'Ottocento tra il 1897, presunto anno del primo soggiorno a Budapest, e il 1899: frasi ed espressioni riprese dagli appunti di viaggio ritornano infatti, con una frequenza che non può dirsi occasionale, ne *La Galleria Crespi in Milano* del 1900<sup>16</sup> e nel lungo saggio illustrativo *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest* uscito sulla rivista «L'Arte»<sup>17</sup> poco dopo, ma sempre nello stesso anno. A voler fare delle distinzioni le 'autocitazioni' venturiane del Taccuino A si ritrovano nell'articolo de «L'Arte», mentre quelle recuperate dal Taccuino B compaiono nell'altro volume.

### **Taccuino A**

**c. 3 103.** Marco Basaiti. Santa Caterina. Delle sue opere prime.

Colore tirato a fatica, ombre nericcie. Graziosa figurina: manto d'un bel rosso. Carni chiare. Fine nei particolari. Il paese è studiato dal vero nella parte anteriore, ma è scuro. Lunga la macchiettina del fondo. \ Tiene il libro sulla destra come per giuoco, par che debba cadere. La palma pare una scimitarra, pieghe larghe profonde /<sup>18</sup>.

**c. 3v** Le montagne che chiudono il piano. Alcune casette del piano hanno il tetto rosso: palizzate innanzi alle case, biancheria sciorinata. Insomma un tentativo di paese vero.

### **VENTURI 1900b, p. 232**

Marco Basaiti ci presenta una Santa Caterina (n. 103) che tiene il libro sollevato nella destra come per giuoco, e la palma nella sinistra come una scimitarra: è una graziosa figurina del primo tempo dell'artista, come si dimostra per il colore tirato a fatica e per le ombre nericcie. Ma ne' particolari è fine; ed è splendente nel manto rosso a pieghe larghe e profonde. Notevole il tentativo di Marco Basaiti per renderci un paese studiato dal vero, almeno nella parte anteriore, ove sono alcune casette palizzate e biancherie sciorinate; ma egli cadde molto scuro, come nelle sue altre opere giovanili [...].

### **Taccuino A**

**c. 16 90.** Lorenzo Lotto. Testa china sull'omero a sinistra. \ È proprio il Lotto o il Torbido? Sarà il Lotto, ma in una forma inconsueta, se si tolga lo sguardo della testa china sull'omero a sinistra. La mano par che additi al cielo un bisognoso che sta più in giù della figura. Capelli cadenti in giù come bagna. Tinta delle carni leggermente aranciata, chiaroscuro nericcio. Gli occhi guardavano in alto imploranti. Maniera franca del Lotto. I capelli piovanti in giù come roridi /

### **VENTURI 1900b, p. 233**

Vi è anche un ritratto di Lorenzo Lotto con la testa ripiegata, a mo' di tanti personaggi di quest'autore, sull'omero a sinistra, con gli occhi in alto imploranti, con la destra che sembra additare al cielo alcun bisognoso o sofferente, il quale stia più in basso della sua figura: la tinta delle carni è leggermente aranciata, il chiaroscuro nericcio, i capelli roridi e piovanti.

---

<sup>16</sup> VENTURI 1900a. In questo testo Venturi, per fare dei confronti con i quadri milanesi od operare delle revisioni nelle attribuzioni, fa riferimento a sei opere conservate nella Galleria Nazionale di Budapest.

<sup>17</sup> VENTURI 1900b, pp. 187-240.

<sup>18</sup> Il segno \.../ è stato utilizzato per distinguere le parole e le frasi scritte nell'interlinea o a margine del foglio.

### **Taccuino A**

**c. 19** 91. Bernardino Licinio. Donna con un libro sul parapetto. Mano grossa, dita grosse, rotonde in punta, pieghe rosse, scure negli addentramenti. Secco, dura pittura, tagliata ne' contorni

\ Pare una donna di Palma Vecchio mal copiata, senza il modellato del maestro /

### **VENTURI 1900b, p. 236**

Di Bernardino Licinio è un ritratto di donna, che ricorda per il tipo quelle del Palma Vecchio; ma è secca pittura, dai contorni intagliati, dagli scuri addentramenti delle vesti, con una mano grossa e dalle dita grosse e tondeggianti.

### **Taccuino B**

**c. 23v** 600. 86. Giorgio Barbarelli. Testa di giovane pastore con chioma castana fulva, guarda all'insu severamente, con le labbra strette e gli occhi intenti. Forte di colore, c'è sole sulla testa abbronzata accesa! Pezzo bellissimo di Dosso!

**c. 24** 602. 86. Giorgio Barbarelli. Luce forte che batte sulla guancia destra, sul rosso labbro inferiore. Camicia azzurrina, abito nero. Spelato ne' capelli. Dosso. Pare un frammento di quadro.

### **VENTURI 1900a, p. 138**

Accanto a questi due burattini, ci sono due ritratti che portano pure il nome di Giorgione: l'uno (n. 86) rappresenta la testa di un pastore dalla chioma fulva, che guarda severo insù, con gli occhi intenti e le labbra strette. C'è il sole sulla testa abbronzata, il sole che batte sulla guancia destra e ravviva le rosse labbra. E c'è la mano di Dosso Dossi nel bel frammento del quadro, [...].

### **Taccuino B**

**c. 27v** \*\* 626. 94 Giorgio Barbarelli. Giorgione no, ma chi? Il maestro grigio? Con le orecchie informi illuminate da colpetti rossi? E mano pure con qualche luce rosso-chiara cinabrina? È una bella cosa. Ma è meno nobile e meno fermo di Giorgione. Carni grigie, qua e là ravvivate da un po' di rosa. È un buon ritratto. Più si guarda e più m'accorgo

**c. 28** che le mie impressioni indicate qui non sono state troppo giuste. Fondo di cielo nuvoloso. Linea di monti nel fondo, stoffa dell'abito, come tutta imbottita e trapunta a rombi ornati a nodi. Non ha tuttavia la fermezza di Giorgione. L'orecchio è disegnato in modo informe. La mano con dita un po' rotondeggianti e dita corte. Bene indicate le vene azzurrine della mano. Sul parapetto alcune iscrizioni. Un cappello a stajo. Una corona di fiori con tre teste nel mezzo. Una \ nera / targhetta con lettere non bene decifrabili. \ Altre lettere cancellate nel parapetto /

### **VENTURI 1900a, p. 138**

Si vede pure, nella galleria di Budapest, al n. 94, un ritratto dalle carni grigie, qua e là ravvivate leggermente di rosa, con un'orecchia informe illuminata da colpetti rossi, e la mano che poggia sul petto con luci cinabrine nelle dita corte e rotondeggianti. È un ritratto ben lontano dalla fermezza del segno, dalla sottigliezza di Giorgione; una faccia lunga con le proporzioni de' ritratti tardi eseguiti da Licinio Pordenone.

Altre informazioni utili a confermare quanto ipotizzato si ricavano dall'analisi dei cataloghi (1897, 1898, 1901)<sup>19</sup> della Galleria Nazionale di Budapest.

Nella corrispondenza venturiana è presente una missiva dell'agosto del 1897, inviata da un funzionario del Regio Consolato d'Italia in Ungheria, nella quale si fa riferimento ad una «lettera del Conte Nigro per il Principe Clary, [...] mediante la quale Ella otterrà sicuramente le

---

<sup>19</sup> BUDAPEST 1897; BUDAPEST 1898; BUDAPEST 1901.

facilitazioni desiderate»; frase che farebbe pensare ad una sorta di 'biglietto da visita' per permettere a Venturi di incontrare il suddetto Principe<sup>20</sup>. Venturi fu a Budapest nel 1897.

Tra i libri in possesso di Venturi, oggi conservati nella Biblioteca dell'Istituto Centrale del Restauro a Roma<sup>21</sup>, è presente il catalogo del museo di Budapest, stampato in lingua francese nel 1898, che lo studioso recensì su «L'Arte» nel 1899<sup>22</sup> e che probabilmente acquistò durante il successivo soggiorno a Budapest, forse nello stesso 1898. In questo catalogo è presente, tra i quadri esposti nella Sala II, un'opera di Sebastiano del Piombo, n. 1384, attentamente studiata, analizzata e disegnata nel Taccuino A, la quale invece non troviamo nel catalogo del 1897. Nel Taccuino A sono descritte, inoltre, due opere che farebbero slittare la datazione al 1899: si tratta di quattro piccole teste d'angelo dello Spagna, di cui Venturi brevemente accenna anche nell'articolo del 1900, le quali però non risultano citate nei cataloghi del 1897 e 1898, ma che troviamo in quello del 1901; e del San Giovanni Evangelista, n. 99, quadro che ascrivito a Mocetto nel Taccuino B, come anche da catalogo del 1897 e 1898, è invece assegnato dal nostro a Girolamo da Santacroce nel Taccuino A e come tale compare già segnato nel catalogo del 1901.

Ricapitolando i due taccuini dovrebbero datarsi tra il 1897 e il 1899 e, con buona probabilità, si può ipotizzare una precedenza di tipo cronologico per il taccuino B.

Le opere segnate nel Taccuino C sono quasi tutte di autori italiani del Quattrocento<sup>23</sup>. Anche se non è stato rintracciato nessun riferimento stringente tra le note del taccuino e le pagine relative ad opere conservate a Budapest nei quattro tomi della *Storia dell'arte italiana* (stampati nel 1911, 1913, 1914 e 1915) dedicati a questo periodo storico, possiamo immaginare che Venturi vi fosse ritornato per la loro stesura.

Sappiamo da una lettera che Venturi fu nella capitale ungherese nel 1904<sup>24</sup>. Ma non è a tale data che risale il taccuino. Le opere annotate sono, infatti, contraddistinte da una numerazione di catalogo, diversa rispetto a quella presente nei Taccuini A e B, che corrisponde a quella adottata in occasione dell'apertura, avvenuta i primi di dicembre del 1906, del nuovo Museo di Belle Arti, nel quale confluirono varie collezioni statali fra cui i quadri fino ad allora esposti nella Galleria Nazionale.

La Biblioteca Venturi conserva il nuovo catalogo del museo sia nella versione in lingua ungherese che quella in lingua francese, entrambe stampate nel 1906<sup>25</sup> (la prefazione firmata dal curatore, Gabriel Térey, è del 30 giugno 1906). Il taccuino C, quindi, molto probabilmente risale al 1907 o a qualche anno dopo. L'esistenza, sempre nella stessa biblioteca, di un catalogo relativo ad un'esposizione di quadri, allestita nel 1910 nel suddetto Museo, la presenza di una guida, un *manuel du voyageur* del 1911 e un piccolo riscontro tra alcune espressioni annotate nel taccuino relative ad un'opera attribuita a Giovanni Santi, n. 88, e il saggio dello stesso Venturi, *Il primo maestro di Raffaello*, apparso su «L'Arte» nel 1911, porterebbero a circoscrivere i termini della datazione del taccuino C al 1910-1911<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> SNS, *AV*, lettera di V.A. Tattay a A. Venturi, Budapest 24 agosto 1897. Così inoltre Tattay nei saluti finali: «[...] ed a rivederla o qui o a Roma».

<sup>21</sup> Cfr. catalogo della Biblioteca Adolfo Venturi, Istituto Centrale del Restauro, Roma: [http://iscr.beniculturali.it/index.php?option=com\\_content&task=view&id=89&Itemid=56&limit=1&limitstart=10](http://iscr.beniculturali.it/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=56&limit=1&limitstart=10)

<sup>22</sup> V. [VENTURI?] 1899, p. 100.

<sup>23</sup> Fanno eccezione un'opera di Romanino, di Caravaggio e di quelli che Venturi etichetta come «vedutisti romani», pittori di scuola fiamminga.

<sup>24</sup> Cfr. SNS, *AV*, lettera di G. Finger a A. Venturi, Budapest 5 ottobre 1904.

<sup>25</sup> TÉREY 1906a; TÉREY 1906b.

<sup>26</sup> *COLLECTION NEMES* [1910?]; BAEDEKER 1911; VENTURI 1911, p. 140. Ad escludere viaggi negli anni successivi potrebbero essere la malattia agli occhi di cui lo stesso Venturi parla nelle *Memorie*, che, iniziata nel 1912, si risolse con un'operazione nel 1913, e lo scoppio l'anno successivo della Prima Guerra Mondiale.

### Taccuino C

c. 818 88. Giovanni Santi. Madonna in trono col Bambino adorati da Santa Caterina e da San Pietro Martire. [iscrizione:] ADI · 17 · DE · LVGLIO · M · CCCCLXXXVIII · Nell'ornatura della Madonna [iscrizione:] MATER DEI MEMENTO · MEI · In alto due angioi: uno porta una corona, l'altro una palma.

Qui è lo scolaro di Giovanni Santi. Evangelista di Piandimeleto? Troni con fornimenti d'oro, pensati alla maniera di Justus van Ghent. Anche di Justus i capitelli, le basi di metallo, le volute di metallo nel trono. Qui è la forma di Giovanni Santi, ma addolcita, più sciolta. Un movimento di maggiore delicatezza nella Vergine.

Il colore è meno tirato. I capelli della Santa a tratti ondulati. I metalli sono molto riflessati. Tutto il trono ha molte luci riflesse. Il Bambino ha gli occhi stretti e gli occhi dall'espressione addormentata. Dapertutto piccole luci. Gli ornamenti di gemina nella Santa Caterina, nella corona tenuta dall'angiolo a sinistra /.

### VENTURI 1911, p. 140

Ora a Budapest, nella Galleria Nazionale, v'è un quadro [...]: va sotto il nome di Giovanni Santi: reca la data ADI. 17 de luglio MCCCCLXXXVIII. Non può essere Giovanni Santi ma un suo discepolo addolcito, delicato, sciolto; meno tirato il colore, tutto avvivato da piccole luci; di una maggiore sottigliezza nel disegno. I tipi, specie quello di San Pietro Martire dalla grossa cervice, rispondono alle immagini proprie di Giovanni, ma non ne hanno la robustezza, la tenacia. Tutte le teste sono meno tonde, con la convessità minore della fronte, men dure, men larghe. Il trono con fornimenti d'oro, con metalli aventi molte luci riflesse, richiama la maniera consueta a Giusto di Gand, ma senza la pesantezza di questo maestro, con una ricchezza ornamentale più classica, con i rettangoli marmorei nella nicchia secondo l'uso di fra Carnevale d'Urbino. Il pittore della tavola d'altare, così prossimo a Giovanni Santi, ma da questi distinto per la grazia delle figure, per un sentimento più fine, potrebbe essere Evangelista di Piandimeleto? è [...], sembra verosimile di sospettar sua la tavola della Galleria di Budapest».

Lo spoglio delle trentacinque lettere, scritte da corrispondenti diversi e distribuite su un arco cronologico molto vasto che dal 1879, ad esclusione degli anni della Prima Guerra Mondiale, arriva fino al 1937, oltre a fornire dettagli utili all'analisi dei taccuini, si è rivelato lo strumento più diretto per approfondire e ricostruire gli interessi che legarono Venturi studioso, stimato conoscitore e ricercato consulente d'arte, all'ambiente e alla cultura ungherese. Ad eccezione forse della prima missiva<sup>27</sup>, quando ricevette le altre Venturi era un personaggio noto e assai stimato: storico e conoscitore d'arte, funzionario del Ministero dell'Istruzione, professore universitario, senatore<sup>28</sup>, e la sua fama non aveva tardato ad arrivare e ad essere riconosciuta anche a Budapest.

Quindici sono i corrispondenti ungheresi<sup>29</sup>: di questi circa la metà lavora nella Galleria Nazionale o nel nuovo Museo delle Belle Arti, direttori o funzionari di dipartimento<sup>30</sup>, gli altri

---

<sup>27</sup> SNS, *AV*, lettera di F. Pulszky a A. Venturi, Budapest 9 agosto 1879. In quegli anni Venturi stava lavorando al catalogo della Regia Galleria Estense, di cui era stato incaricato dal Regio Istituto Modenese di Belle Arti nel 1878, ed aveva scritto a Pulszky, ispettore de' Musei e delle Biblioteche ungheresi, per avere informazioni su «des selles d'ivoire» del Museo di Budapest. Cfr. il contenuto della lettera con quanto scrisse poi Venturi nel primo capitolo del catalogo *I resti delle collezioni ferraresi*, in VENTURI 1882, pp. 47-52.

<sup>28</sup> Per una monografia su Adolfo Venturi vedi AGOSTI 1996.

<sup>29</sup> Non è stato possibile rintracciare e ricostruire per tutti i corrispondenti un profilo biografico. Buona parte delle informazioni sono state ricavate dall'Enciclopedia Biografica Ungherese (*Magyar Életrajzi Lexikon 1000-1990*), consultabile *on line* sul sito del Dipartimento di lingue e letterature e culture comparate, area ugrofinnica, dell'Università di Firenze: <http://mek.oszk.hu/00300/00355/>. Altre notizie sono state invece recuperate dalla lettura delle missive (es. carta intestata).

<sup>30</sup> Desiré de Fürst, Josef Hampel, Simon Meller, Elek Petrovics, Ferenc Pulszky, Josef von Sélever(?), Gabriel de Téry. Su Ferenc Pulszky si confronti anche: SISA 1996, pp. 163-164; VAYER 1977, p. 381; CIUFFOLETTI 1993, pp. 409-414. Su Gabriel de Téry si veda RADVANYI 2006, pp. 151-153.

si dividono tra collezionisti e critici d'arte<sup>31</sup>, antiquari o mercanti di opere<sup>32</sup>, fotografi<sup>33</sup> e funzionari del Regio Consolato Generale Italiano<sup>34</sup>.

Il carteggio rappresentò infatti un canale preferenziale per la richiesta di informazioni e soprattutto di fotografie utili a quelle ricerche e pubblicazioni, a cui, di volta in volta, Venturi stava lavorando. Non è un caso quindi che la maggior parte dei corrispondenti siano persone legate alle istituzioni museali. Insieme alle riproduzioni desiderate a Venturi ne arrivarono molte altre, spesso per iniziativa dei colleghi ungheresi che si rivolgevano a lui per avere un'opinione o un'ipotesi di attribuzione. Non è solo il Venturi studioso, dedito alla pubblicazione della *Storia dell'arte italiana*, quello che emerge da queste lettere, ma anche il rinomato e celebre conoscitore di quadri di antichi maestri italiani, il cui parere, su opere di dubbia attribuzione, veniva richiesto anche da mercanti d'arte, rappresentando la sua firma una garanzia, un valore aggiunto alle opere da loro commerciate. Passando brevemente in rassegna alcune lettere riportiamo a titolo esemplificativo la notizia di uno scambio di fotografie, avvenuto nel 1901, tra la sezione archeologica del Museo Nazionale di Budapest e il museo delle Terme di Roma<sup>35</sup> (immagini che andranno ad illustrare il primo capitolo del secondo volume della *Storia dell'Arte Italiana. Dall'arte barbarica alla romanica*, pubblicato nel 1902) o di un invio da parte del direttore del Museo di Belle Arti, Elek Petrovics, nel 1927<sup>36</sup> e di nuovo nel 1930<sup>37</sup>, di alcune fotografie per i tomi sul Cinquecento, parte III e parte VI. Oppure la richiesta da parte di Gyorgy Gombosi di riproduzioni per illustrare il suo libro su Palma il Vecchio<sup>38</sup>, in quanto già pubblicate nei volumi della *Storia dell'Arte Italiana*, o di indirizzi di collezionisti privati o di consigli su come procurarsene altre, più rare<sup>39</sup>. Altre volte invece fotografie di quadri gli furono inviate dai direttori del Museo per avere la sua «*érudit opinion*» oppure da privati per avere una perizia, un'attestazione di prestigio. A tal proposito nella lettera scritta da Martin Porkay ritroviamo la richiesta per una consulenza su una collezione di antichi maestri e nella busta è rimasto conservato un foglio dattiloscritto di Venturi «per Martin Porkay» con una descrizione-analisi di un *Ritratto di dama* di Paolo Veronese<sup>40</sup>. La tipologia delle informazioni richieste dallo studioso italiano, notizie su quadri, disegni e pubblicazioni, o l'assegnazione di studi, ad esempio quello su smalti milanesi<sup>41</sup>, ci guida infine attraverso le ricerche e i campi d'interesse che lo occuparono nel corso degli anni.

La conoscenza personale della realtà ungherese servì inoltre a Venturi per segnalare ai lettori della sua rivista «L'Arte»<sup>42</sup> gli eventi artistici e culturali più significativi svoltisi a Budapest, o per illustrare le opere di autori italiani presenti nei musei o nelle collezioni private, fornendo, fino all'inizio della Prima Guerra Mondiale, una cronaca attenta a quanto vi accadeva. Nelle prime dieci annate della rivista, almeno sino al 1910-1911, le notizie sembrano attingere direttamente dall'esperienza maturata da Venturi durante i numerosi soggiorni di quegli anni, oltre che dalle segnalazioni che gli arrivavano tramite corrispondenza.

<sup>31</sup> Gyorgy Gombosi, Sandor Lederer. Su Gombosi si veda MRAVIK 1945, pp. 135-136.

<sup>32</sup> Jean Hahn, Martin Porkay.

<sup>33</sup> Georg Klösz.

<sup>34</sup> Guglielmo Finger, V.A. Tattay.

<sup>35</sup> SNS, AV, lettera di J. Hampel a A. Venturi, Budapest 20 aprile 1901.

<sup>36</sup> SNS, AV, lettera di E. Petrovics a A. Venturi, Budapest 15 novembre 1927.

<sup>37</sup> SNS, AV, lettera di E. Petrovics a A. Venturi, Budapest 25 agosto 1930.

<sup>38</sup> Gombosi 1937.

<sup>39</sup> SNS, AV, lettera di G. Gombosi a A. Venturi, Budapest 17 giugno 1936. Lo storico ungherese nel 1924 aveva spedito a Venturi un «breve resoconto di una opera giovanile del S. del Piombo, finora sconosciuto» da pubblicare su «L'Arte», vedi SNS, AV, lettera di G. Gombosi a A. Venturi, Budapest 30 agosto 1924. L'articolo non venne mai stampato sulla rivista venturiana, ma apparve nel 1926 su «Dedalo», cfr. GOMBOSI 1926.

<sup>40</sup> SNS, AV, lettera di M. Porkay a A. Venturi, Budapest 23 gennaio 1936.

<sup>41</sup> SNS, AV, lettera di S. Meller a A. Venturi, Budapest 6 marzo 1902.

<sup>42</sup> Non si fa riferimento all'«Archivio Storico dell'Arte» perché dallo spoglio delle dieci annate, 1888-1897, non sono emerse notizie relative alla ricerca in corso.

Abbiamo già citato il lungo saggio apparso su «L'Arte» nel 1900, *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*. Non si trattava però del primo articolo che la rivista venturiana riservava a fatti e cose ungheresi<sup>43</sup>. Nel 1898, nella rubrica *Bibliografia Artistica*, era stato dedicato un breve spazio al Congresso storico-artistico svoltosi a Budapest nel 1896<sup>44</sup> e all'avviso dell'inizio dei lavori per la pubblicazione fotografica della Galleria Nazionale<sup>45</sup>; mentre nel 1899, firmato da Venturi, fu inserito un commento all'edizione in lingua francese del catalogo della Galleria Nazionale, stampato nel 1898<sup>46</sup>. Nel 1901 «L'Arte» riportò le prime e uniche notizie inviate da un corrispondente ungherese, Simon Meller, riguardanti un aggiornamento sui quadri esposti nella Galleria Nazionale<sup>47</sup> e un'Esposizione d'arte moderna della Società per le belle arti tenutasi nella primavera di quell'anno<sup>48</sup>. Tre anni dopo i lettori della rivista furono informati sull'avvio dei lavori per il nuovo Museo di Belle Arti di Budapest. La segnalazione senza firma, ma verosimilmente dello stesso Venturi, conteneva oltre alla comunicazione un commento sulle scelte fatte dagli architetti, che non avevano «tenuto conto delle necessità dell'esposizione de' quadri»<sup>49</sup>. Negli anni avvenire «L'Arte» dette spazio all'illustrazione di opere italiane presenti nella città ungherese: nel 1905 Venturi dedicò un intervento ad una Madonna di Nino Pisano<sup>50</sup>; nel 1906 Giorgio Bernardini descrisse la quadreria del «fine e intelligente conoscitore» Sandor Lederer<sup>51</sup>, e l'anno dopo Wilhelm Suida completò l'articolo del 1900 di Venturi occupandosi dei «quadri primitivi»<sup>52</sup> della Galleria Nazionale, mentre Cornelius von Fabriczy trattò alcune sculture di Domenico Rosselli<sup>53</sup>. Altre brevissime notizie di cronaca riguardarono nel 1908 l'acquisto per il Museo da parte del Ministro dell'Istruzione Pubblica d'Ungheria, conte Appony, del ritratto della *Donna Cean Bermudez* di Goya, proveniente dalla Galleria Miethke di Vienna<sup>54</sup>, e nel 1911 la collezione Mendes, «ricca di pitture anche italiane», provvisoriamente ospitata nella Galleria di Budapest<sup>55</sup> e la recensione al nuovo catalogo del Museo Nazionale di Belle Arti<sup>56</sup>. Si trattava delle ultime informazioni su vicende culturali e artistiche ungheresi; dopo di queste infatti gli unici riferimenti riguarderanno recensioni a nuovi libri o studi pubblicati su riviste ungheresi<sup>57</sup>.

Nel 1932 su «L'Arte» all'inizio della rubrica *Bibliografia dell'arte italiana* apparve, a firma della redazione, un

---

<sup>43</sup> Anche articoli di Venturi figurarono su riviste ungheresi: il saggio del 1900 venne infatti tradotto e pubblicato su «Archaeologiai Értesítő» (Bollettino d'Archeologia), il periodico ufficiale della Société Nationale d'Archeologie et d'Anthropologie, fondata a Budapest nel 1878; cfr. VENTURI 1900c, pp. 290-360. Si veda inoltre SNS, AV, lettere di S. Meller a A. Venturi, Firenze 9 giugno 1900 e Lido 24 giugno 1900. Nel 1929 apparve invece un suo contributo su «Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve» (Annuari del Museo Nazionale di Belle Arti), cfr. VENTURI 1929, pp. 68-78. Si veda SNS, AV, lettere di E. Petrovics a A. Venturi, Budapest 17 gennaio 1928 e 20 settembre 1929.

<sup>44</sup> ANONIMO 1898, p. 71.

<sup>45</sup> MISCELLANEA FOTOGRAFIE 1898, p. 96.

<sup>46</sup> V. [ADOLFO VENTURI] 1899, p.100.

<sup>47</sup> MELLER 1901a, p. 211.

<sup>48</sup> MELLER 1901b, p. 211.

<sup>49</sup> ANONIMO [ADOLFO VENTURI?] 1904, p. 393.

<sup>50</sup> VENTURI 1905, pp. 126-127.

<sup>51</sup> BERNARDINI 1906, pp. 96-107.

<sup>52</sup> SUIDA 1907, pp. 178-183.

<sup>53</sup> DE FABRICZY 1907, pp. 217-222.

<sup>54</sup> CRONACA 1908, p. 234. La stessa notizia fu riportata due anni dopo, cfr. *Cronaca* 1910, p. 390.

<sup>55</sup> CRONACA 1911, p. 235.

<sup>56</sup> ANONIMO 1911, p. 80. Il catalogo era stato inviato a Venturi dal curatore che, insieme alla preghiera di darne notizia sulla sua rivista, nella lettera si soffermava sui criteri adottati, le aggiunte e il perché delle scelte fatte. Cfr. SNS, AV, lettera di G. de Térey a A. Venturi, Budapest, 22 gennaio 1910.

<sup>57</sup> Dal 1913 scompaiono su «L'Arte», le rubriche *Notizie* e *Cronaca*.

N.B.: Per offrire ai lettori tutti i risultati degli studi sull'arte italiana, anche quelli pubblicati in lingue poco conosciute, abbiamo ottenuto il concorso della sig.<sup>ra</sup> Dott. J. Balogh per le pubblicazioni in lingua ungherese, del sig. P. Ettinger per le pubblicazioni in lingua russa, del dott. J. Duverger per le pubblicazioni in lingua fiammingo-olandese. [...] <sup>58</sup>.

In quell'anno lo spazio dedicato agli studi ungheresi nei fascicoli I e VI, gennaio e novembre, fu davvero notevole. Da una rassegna sintetica dei titoli si può notare come molti siano i contributi apparsi sugli Annuari («Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei») e sull'«Annuario del Museo di Belle Arti», relativi ad opere lì conservate oppure all'attività del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Le recensioni continuarono negli anni e sempre con un'attenzione particolare verso pubblicazioni sull'arte italiana. Anche nel trattare i nuovi cataloghi o le mostre ed esposizioni veniva sempre inserito un approfondimento relativo ad opere dei nostri artisti o a quanto potesse interessare studiosi o intenditori d'arte italiani. Nel 1935 «L'Arte» presentò il volume, *Le pitture italiane riordinate del Museo di Belle Arti*, curato dal direttore del Museo Elek Petrovics. L'autore esponeva i criteri che l'avevano guidato nel riordinamento della sezione italiana, che costituiva il nucleo più importante della galleria. Nessuna novità nel 1936, ma l'anno dopo <sup>59</sup> troviamo recensiti numerosi saggi dedicati all'arte italiana «d'oggi» <sup>60</sup>, apparsi sul numero XII del 1936 della rivista «Magyar Művészet» <sup>61</sup>.

Esigenze di studio, interessi privati e relazioni personali misero dunque in contatto e unirono per quasi sessant'anni, intorno alla figura di Adolfo Venturi, l'Italia all'Ungheria. I numerosi viaggi fatti dallo studioso e, più tardi, dai suoi allievi, la corrispondenza, la circolazione della sua rivista negli ambienti culturali ungheresi fin dalle prime annate, così come la conoscenza dei volumi da lui pubblicati e, più in generale, dei reciproci ambiti di studio e campi di interesse, permisero ai due paesi di essere vicendevolmente informati ed aggiornati.

## BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1990

*Archivio Adolfo Venturi. 1. Introduzione al carteggio 1876-1908*, a cura di G. Agosti, Pisa 1990.

AGOSTI 1991

*Archivio Adolfo Venturi. 2. Elenco dei corrispondenti*, a cura di G. Agosti, Pisa 1991.

AGOSTI 1992

*Archivio Adolfo Venturi. 3. Introduzione al carteggio 1909-1941*, a cura di G. Agosti, Pisa 1992.

AGOSTI 1995

*Archivio Adolfo Venturi. 4. Incontri venturiani (23 gennaio-11 giugno 1991)*, a cura di G. Agosti, Pisa 1995.

---

<sup>58</sup> BIBLIOGRAFIA DELL'ARTE ITALIANA, «L'Arte», 1932, p. 70.

<sup>59</sup> La ricerca su «L'Arte» si interrompe con il 1937, anno dell'ultima lettera, presente nel carteggio, spedita a Venturi da Budapest.

<sup>60</sup> BIBLIOGRAFIA DELL'ARTE ITALIANA, in «L'Arte», 1937, pp. 246-247.

<sup>61</sup> Nel 1936 (25 gennaio-12 aprile), nel Palazzo delle Belle Arti di Budapest, si era svolta l'Esposizione d'Arte Italiana Contemporanea, curata dalla Biennale di Venezia e affidata ad Antonio Maraini, in qualità di Commissario nazionale del Sindacato delle Belle Arti, e al professor Tiberio Gerevich, presidente dell'Accademia Ungherese di Roma. Cfr. «Archivio Maraini, Mostre Estero» su <http://www.ufficiam.beniculturali.it/index.php?es/150/scheda/79958>.

AGOSTI 1996

G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1941*, Venezia 1996.

ANONIMO 1898

Anonimo, recensione a: M. Schmidt, *Il Congresso storico-artistico nel 1896 a Budapest*, «L'Arte», 1, 1898, p. 71.

ANONIMO [ADOLFO VENTURI?] 1904

Anonimo [Adolfo Venturi?], *Notizie dalla Germania e dall'Austria-Ungheria. La Galleria di Dresda e i Musei dell'Austria-Ungheria*, «L'Arte», 7, 1904, p. 393.

ANONIMO 1911

Anonimo, recensione a: G. de Terey, *Catalogue des Tableaux anciens et modernes du Musée des Beaux-arts de Budapest, I. Maîtres anciens*, «L'Arte», 14, 1911, p. 80.

BAEDEKER 1911

K. BAEDEKER, *Autriche-Hongrie compris Cettigné, Belgrade et Bucarest: manuel du voyageur*, Leipzig-Parigi 1911.

BERNARDINI 1906

G. Bernardini, *La quadreria Sandor Lederer a Budapest*, «L'Arte», 9, 1906, pp. 96-107.

BIBLIOGRAFIA ARTE ITALIANA 1932

*Bibliografia dell'arte italiana*, «L'Arte», 34, 1932, pp. 70-86 e pp. 499-517.

BIBLIOGRAFIA ARTE ITALIANA 1937

*Bibliografia dell'arte italiana*, «L'Arte», 39, 1937, pp. 242-248.

BUDAPEST 1897

*Verzeichniss der Gemälde der National-Gallerie in Budapest*, Budapest 1897.

BUDAPEST 1898

*Catalogue des peintures de la Galerie Nationale de Budapest*, Budapest 1898.

BUDAPEST 1901

*Az Országos Képtár Műtárgyainak Leirő Lajstroma*, II kiadás, Budapest 1901.

BUDAPEST 1991

*Old Masters' Gallery: A summary catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings, Museum of Fine Arts Budapest*, Londra 1991.

COLLECTION NEMES [1910?]

*Catalogues des peintures de la collection Marcel Nemes: exposition au Musée des beaux-arts de Budapest*, Budapest [1910?].

CRONACA 1908

*Cronaca*, «L'Arte», XI, 1908, p. 234.

CRONACA 1910

Cronaca, «L'Arte», XIII, 1910, p. 390.

CRONACA 1911

Cronaca, «L'Arte», XIV, 1911, p. 235

DANESI SQUARZINA 2008

S. Danesi Squarzina, *Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati*, in VENTURI 2008, pp. 55-62.

DE FABRICZY 1907

C. De Fabriczy, *Sculture di Domenico Rosselli*, «L'Arte», X, 1907, pp. 217-222.

GALLERIA ESTENSE 1990

*La Galleria Estense doni lasciati acquisti 1884-1990*, a cura di G. Ghiraldi, Carpi 1990.

GOMBOSI 1926

G. Gombosi, *Un ritratto giovanile di Sebastiano del Piombo*, «Dedalo», VI, 1925-1926, pp. 57-66.

GOMBOSI 1937

G. Gombosi, *Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen*, Stuttgart 1937.

LEVI-TUCKER 2008

D. Levi, P. Tucker, *Questioni di metodo e prassi espositive: il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi*, in VENTURI 2008, pp. 211-218.

MAROSI 1996

E. Marosi, *La storiografia ungherese dell'arte nei primi decenni del secolo XX e i suoi rapporti con la "Scuola di Vienna"*, in SCUOLA DI VIENNA 1996, pp. 151-161.

MELLER 1901a

S. Meller, *Notizie d'Ungheria. Esposizione d'arte*, «L'Arte», V, 1901, p. 211.

MELLER 1901b

S. Meller, *Notizie d'Ungheria. La Galleria di Budapest*, «L'Arte», V, 1901, p. 211.

MISCELLANEA. FOTOGRAFIE 1898

*Miscellanea. Fotografie*, «L'Arte», I, 1898, p. 96.

MRAVIK 1945

L. Mravik, *György Gombosi*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 44, 1945, pp. 135-136.

NICODEMI 1944-1946

G. Nicodemi, *Bibliografia di Adolfo Venturi*, «L'Arte», XVI, 1944-1946, pp. 25-102.

RADVÁNYI 2006

O. Radványi, *The First Heyday the Museum of Fine Arts, Budapest: Gábor Térey (1864-1927) Memorial Exhibition*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts», 105, 2006, pp. 151-153.

ROSSETTI-ROSSETTI 1988

*Nuovi indici generali e note di aggiornamento alla Storia dell'arte italiana di Adolfo Venturi*, a cura di F. Rossetti e S. Rossetti, Milano 1988.

SCIOLLA-FRASCIONE 1990

A. Venturi, *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, a cura di G.C. Sciolla e M. Frascione, Torino 1990.

SCUOLA DI VIENNA 1996

*La Scuola Viennese di storia dell'arte*, Atti del convegno (Gorizia 1986), a cura di M. Pozzetto, Gorizia 1996.

SERRA 1930

*Archivio Storico dell'Arte (1888-1897) e L'Arte (1898-1929). Indice generale dei quarantadue volumi*, a cura di B. Serra, Roma 1930.

SISA 1996

J. Sisa, *Vienna e le origini della storiografia dell'arte e della tutela dei monumenti in Ungheria*, in *SCUOLA DI VIENNA* 1996, pp. 163-168.

SUIDA 1907

W. Suida, *Alcuni quadri italiani primitivi nella Galleria nazionale di Budapest*, «L'Arte», X, 1907, pp. 178-183.

TEREY 1906a

G. de Térey, *A Szépművészeti Múzeum Regi Képtárának Leiró Lajstroma*, Budapest 1906.

TÉREY 1906b

G. de Térey, *Tableaux anciens du Musée des Beaux-Arts de Budapest*, Budapest 1906.

V. [VENTURI?] 1899

V. [Venturi?], recensione a: *Catalogue des peintures de la galerie nationale de Budapest*, «L'Arte», II, 1899, p. 100.

VALERI 2006

S. Valeri, *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte*, Roma 2006.

VAYER 1977

L. Vayer, *Centenaire de la Société Hongroise d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, «Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae», XXIII, p. 381, Budapest 1977.

VENTURI 1900a

A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti*, Milano 1900.

VENTURI 1900b

A. Venturi, *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*, «L'Arte», III, 1900, pp. 185-240.

VENTURI 1900c

A. Venturi, *Budapest országos képtár olasz képei*, «Archaeologiai Értesítő», 4-5, 1900, pp. 290-360.

VENTURI 1905

A. Venturi, *Una Madonna di Nino Pisano nel Museo Nazionale di Budapest*, «L'Arte», VIII, 1905, pp. 126-127.

VENTURI 1911

A. Venturi, *Il primo maestro di Raffaello*, «L'Arte», XIV, 1911, pp. 139-146.

VENTURI 1927

A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, a cura di G.C. Sciolla, Torino 1991.

VENTURI 1929

A. Venturi, *Adatok a budapesti Szépművészeti Múzeum katalógusához*, «Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve», V, 1929, pp.68-78 e pp. 222-223.

VENTURI [1901-1940] 1967

A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, I-XI, [Milano 1901-1940], rist. anast., Nendeln Liechtenstein 1967.

VENTURI [1882] 1989

A. Venturi, *La Regia Galleria Estense*, [Modena 1882], rist. anast., Modena 1989.

VENTURI 2008

*Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del convegno (Roma 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008.



## UGO OJETTI E LE ESPOSIZIONI: UN'ANAGRAFE DIGITALE DAL FONDO DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE

Nell'ambito dei numerosi contributi apportati da Ugo Ojetti alla cultura artistica, appare estremamente interessante il campo della divulgazione critica, dal quale emerge la sua capacità di delineare resoconti puntuali di mostre nazionali ed internazionali che riunivano le maggiori espressioni dell'arte figurativa del tempo. Abile teorizzatore dell'importanza di saper comunicare l'arte anche al pubblico meno colto, Ojetti venne apprezzato e ricercato dagli stessi organizzatori di mostre in un momento di grande diffusione di esposizioni internazionali, nella chiara consapevolezza della necessità di una figura critica in grado di guidare i lettori ancora privi di strumenti e poco al corrente dei movimenti artistici moderni: un intermediario insomma, tra l'opera e il pubblico<sup>1</sup>.



Fig. 1. Ugo Ojetti, 1926-1927 (Firenze Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Ojetti)

Attraverso quest'attività, in prevalenza di tipo editoriale sia giornalistica che scientifica, Ojetti esercitò una notevole influenza sull'ambiente artistico, rafforzata dalla fervida promozione d'arte e d'artisti contemporanei, soprattutto italiani, che lo portò ad occupare posti di primo piano in commissioni esecutive e scientifiche di concorsi, esposizioni, ma anche incarichi per acquisti di opere per i musei statali e raccolte.

Dopo un certo periodo di silenzio storiografico nel quale era andato perduto il ricordo del ruolo rivestito da Ojetti nel corso del primo Novecento, gli studi degli ultimi dieci anni hanno saputo da tempo restituire la giusta collocazione a tale scrittore, giornalista e collezionista versatile, inquadrandolo criticamente nella sua epoca e nel suo ambiente<sup>2</sup>. A ben

---

<sup>1</sup> DE LORENZI 2004, pp. 16-17.

<sup>2</sup> Per un quadro bibliografico completo relativo ad Ugo Ojetti (Roma 1871-Firenze 1946) si consulti il lavoro di Marta Nezzo che raduna centinaia di titoli, compresi quelli derivati dagli spogli degli scritti

vedere, Ojetti è ormai considerato un protagonista del mondo della cultura e dell'arte italiana della prima metà del XX secolo e si distingue ancora oggi per la ricca produzione critica nell'ambito delle arti figurative.

Da queste riflessioni è nata l'idea della Fondazione Memofonte di creare un'anagrafe dei documenti ojetiani attinenti alle mostre, dalla critica d'arte agli aspetti più propriamente progettuali, dando avvio ad una raccolta sistematica di tutte quelle carte d'archivio che, seppur di tipologia variegata e scritti differenti, fossero accomunati dalla stessa tematica. Il periodo indagato va dal primo decennio del Novecento ai primissimi anni Quaranta, lasso temporale durante il quale si svolsero alcune delle mostre di massimo prestigio e risonanza del XX secolo. La ricerca si inserisce in un più ampio progetto denominato *Archivio per la cultura artistica e letteraria: da Cavalcaselle ad Argan*, finanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, nell'ambito dei finanziamenti Firb (Fondo per gli Investimenti della Ricerca di Base) 2008-2011<sup>3</sup>.

Ne è nato quindi un archivio digitale, inserito in una banca dati relazionale elaborato nella necessità di realizzare una prima guida elettronica, articolata e coerente, della produzione scritta ojetiana nell'ambito delle esposizioni. Uno strumento nuovo che permette di far luce sulle relazioni intrattenute dal giornalista e critico d'arte con la realtà artistica italiana, europea e d'oltreoceano, attraverso tracce documentarie che, se pazientemente seguite, illustrano il pensiero critico, le convinzioni e la vastità degli interessi di Ojetti.

Il filo rosso che la Memofonte ha inteso seguire è stato quello rivolto ai molteplici aspetti che legano il nostro protagonista alle esposizioni: dalla critica artistica, ai fattori istituzionali, dalle implicazioni politiche a quelle sociali ed economiche ma, soprattutto, le scelte culturali alla base delle mostre, occasioni per Ojetti per sperimentare e promuovere i principi che guidavano i suoi programmi. Anche più in generale, si può affermare che si tratta di un progetto che mira anche a fornire allo studioso un quadro di base per la ricostruzione e l'analisi del complesso fenomeno delle esposizioni, sempre fonte di interesse in campi differenziati della cultura contemporanea.

La ricognizione realizzata fino ad oggi è stata condotta sui numerosi documenti conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), che ha accolto con vero consenso l'iniziativa progettuale<sup>4</sup>. L'istituzione fiorentina conserva infatti il noto Fondo Ugo Ojetti, donato alla biblioteca tra il 1971 e il 1973 dalla figlia Paola e si compone di un materiale eterogeneo, in prevalenza manoscritto, relativo sia alla vita pubblica sia a quella privata dello scrittore. Nel 2002 a questo primo nucleo costituito da 250 manoscritti, si è aggiunta la raccolta di fotografie d'arte di Ojetti per dono dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze.

Il lavoro della Memofonte si è articolato in una prima fase di paziente ricerca archivistica, guidata dallo studio del cospicuo materiale, in gran parte ancora inedito, per poi procedere alla successiva selezione.

Il Fondo si trova attualmente nella *Sala Manoscritti* ed è diviso in tre sezioni: *Manoscritti 1-13*, *Allegati non mss. 1-8* e *Partecipazione Vita Pubblica 1-8*. La prima sezione è formata da 110 cartelle e cassette contenenti articoli per il «Corriere della Sera» (1903-1940), conferenze, saggi informativi sulle esposizioni, novelle, romanzi, teatro. La seconda sezione (37 cartelle e

---

giornalistic: NEZZO 2001; fondamentali poi gli studi recenti della De Lorenzi, tra i quali, da ultimo: DE LORENZI 2004.

<sup>3</sup> Per un quadro generale sul progetto Firb e le sue articolazioni tra le diverse unità di ricerca, si rimanda all'editoriale di Miriam Fileti Mazza in questo stesso numero di «Studi di Memofonte». L'équipe della Fondazione Memofonte onlus è stata coordinata da Paola Barocchi e Miriam Fileti Mazza ed è costituita dai ricercatori Irene Calloud, Martina Dei ed Elena Miraglio. La banca dati e i risultati del progetto sono consultabili sul sito [www.docart900.memofonte.it](http://www.docart900.memofonte.it).

<sup>4</sup> Si ringraziano, in particolare, la Direttrice della sezione Manoscritti e Rari Paola Pirollo e la Dottoressa Chiara Ballarin.

cassette) comprende i diari dattiloscritti di Ugo e Nanda Ojetti, articoli e manifesti riguardanti la difesa dei monumenti nel periodo bellico, bozze di stampa, bibliografia delle opere di Ojetti. Della terza sezione (56 cassette e cartelle) fanno parte verbali e appunti vari, scritti in occasione della partecipazione alle numerose commissioni delle quali Ojetti fece parte, articoli e corrispondenza con collaboratori del «Corriere della Sera», «Pan» e «Pègaso».

Il materiale, pur essendo attualmente in corso di inventariazione da parte del personale, è stato messo a nostra disposizione dalla Biblioteca Nazionale che ci ha fornito dell'inventario provvisorio, dove vengono indicati, a livello di sintesi, gli elenchi degli argomenti relativi ai documenti conservati nei vari faldoni. La natura del Fondo ha comunque stimolato la Memofonte a verificare la corrispondenza tra i documenti e quanto indicato nell'inventario, imponendo un rigore sulla gestione dei tempi particolarmente impegnativo.

In particolare, i faldoni analizzati sono stati circa 60, facenti parte delle sezioni *Partecipazione Vita Pubblica* (P.V.P.) e *Manoscritti* (Mss.); le signature della Nazionale, pur se provvisorie, sono state mantenute anche all'interno della banca dati, in modo da creare una relazione immediata tra il materiale censito nel sito e il suo reperimento per la consultazione in biblioteca:

- da P.V.P. 1, 1, I a P.V.P. 1, 32, I-VII (inclusi i numeri 1, II e 25 bis)
- P.V.P. 2, 1
- P.V.P. 5 bis, 1
- da P.V.P. 8, 5 a P.V.P. 8, 6
- P.V.P. 8 bis, 1; P.V.P. 8 bis, 4; P.V.P. 8 bis, 6; da P.V.P. 8 bis, 9 a P.V.P. 8 bis, 12
- da Mss. 1, 1 a Mss. 1, 2
- da Mss. 1, 6 a Mss. 1, 7
- Mss. 1, 16; Mss. 1, 19; Mss. 1, 20
- Mss. 7 bis, 2; Mss. 7 bis, 17
- Mss. 4, 9
- da Mss. 5, 3 a Mss. 5, 4
- da Mss. 5,I a Mss. 5, III
- da Mss. 5,6 a Mss. 5,8 bis
- da Mss. 6,14 I e II a Mss. 6,17

Una volta terminata la fase di selezione del materiale, si è proceduto all'organizzazione delle informazioni all'interno della piattaforma informativa elaborata dal Centro per la Comunicazione ed Integrazione dei Media dell'Università di Ingegneria di Firenze. Il sistema informatico è il frutto della collaborazione tra tutte le unità di ricerca che, nel corso dei tre anni di progetto, hanno individuato il modo di evidenziare i dati relativi ai singoli documenti analizzati e ai contenuti legati, oltre che ad Ojetti, ad altri protagonisti di rilievo della cultura italiana tra XIX e XX secolo: Giovan Battista Cavalcaselle, Adolfo Venturi, Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi. Durante questa fase, un momento importante nel lavoro progettuale è stato senz'altro quello della definizione delle norme di compilazione dei contenuti dei documenti secondo gli standard di metadati descrittivi per le risorse culturali digitali, anche con la creazione di profili applicativi specifici per il dominio oggetto della ricerca; si è aggiunto poi l'impegno costante nella creazione di lessici tematici, indici di occorrenze e bibliografie specifiche. Il tutto, con l'obiettivo di elaborare criteri uniformi di rilevazione e normalizzazione dei dati, pur nella eterogeneità degli archivi contenuti della banca dati e con la volontà di superare questo limite apparente, spinti dalla sfida di mettere a disposizione degli utenti informazioni archivistiche di personaggi determinanti per la cultura artistica e storiografica del Novecento<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> I criteri adottati cercano di contemperare l'esigenza di normalizzare i dati per rendere più agevole la consultazione della banca dati da parte dell'utente, con la volontà di aderire il più fedelmente possibile

Le informazioni ad oggi inserite nel *repository* di Ugo Ojetti sono articolate su due entità informative fondamentali: le Fonti e gli Eventi, logicamente distinte ma tra loro collegate. Con Fonti si indicano i documenti stessi, di diversa tipologia ma che presentano come caratteristica comune quella di essere collegati nel loro contenuto ad un Evento artistico: mostre, conferenze, premi, ecc.

Le Fonti ojettime attualmente inserite ammontano a circa 2500 record e delineano una vasta tipologia documentaria: in prevalenza si tratta di corrispondenza privata, alla quale si aggiungono carteggi pubblici e di redazione, minute, testi preparatori per i cataloghi delle mostre, appunti per conferenze e discorsi in occasioni delle inaugurazioni di eventi espositivi svoltisi nel corso degli anni Dieci e Quaranta. Sono stati selezionati, soprattutto dalla sezione dei *Manoscritti*<sup>6</sup>, anche numerosi documenti di tipo amministrativo, ritagli di giornali, bozze di stampa, oltre alle carte relative ad esposizioni non curate personalmente da Ojetti, ma alle quali egli partecipò a vario titolo, come membro di comitati e commissioni scientifiche o esecutive, ma anche in veste di coautore o di prefatore dei cataloghi.

Di ciascuna Fonte è stata dunque specificata la segnatura archivistica o bibliografica, la tipologia (se lettera, cartolina postale, telegramma, appunto, ecc.), la natura del documento (cioè la natura fisica: a stampa; manoscritto; dattiloscritto) e la data. Altri dati completano l'ambito descrittivo suddetto con informazioni relative al soggetto produttore del documento stesso, ai luoghi e agli estremi cronologici che vanno a integrare i dati generali comuni alle diverse tipologie di archivi. Questa caratteristica permette il collegamento dei dati contenuti nel *repository* ojettime con quelli dei *repositories* degli altri critici studiati dalle altre unità di ricerca. Ciò sottolinea un tipo di impostazione che riunisce fondi tra loro distinti e tuttavia connessi al loro interno in relazioni multiple fra diversi punti del sistema.

Ogni Fonte è stata messa in relazione, come detto, ad un Evento specifico, descritto in una scheda a parte, mettendone in evidenza la tipologia (se mostra, convegno, premio, ecc.), il luogo, la sede dello svolgimento e la data; nel caso delle mostre, sono stati segnalati la denominazione dell'esposizione, l'entità e composizione dei comitati e delle commissioni, dettagliando i nomi dei curatori e quelli dei membri scientifici ed operativi<sup>7</sup>. Quando possibile, è stato segnalato il titolo del catalogo pubblicato nell'occasione, con lo scopo di interagire con la vastissima raccolta bibliografica della produzione ojettime già apparsa in vari volumi e recentemente sistematizzata<sup>8</sup>. In particolare, gli Eventi individuati sono 123, raggruppabili in 112 mostre, 4 celebrazioni, 2 concerti, 2 congressi, 1 conferenza, 1 concorso.

Per quanto possibile, l'obiettivo principale è stato quello di cercare di rintracciare i collegamenti tra il materiale consultato e il loro contesto espositivo di riferimento, delineandone gli estremi cronologici e i vari ruoli rivestiti da Ojetti.

Oltre al collegamento tra Fonte ed Evento, il sistema rende possibili anche le relazioni tra Evento ed Evento. La creazione di questo tipo di combinazione può essere di fondamentale aiuto in particolar modo nella ricerca di esposizioni di grande respiro internazionale articolate in più mostre. Il caso dell'Esposizione Universale di Roma, che venne

---

al testo e razionalizzare gli sforzi e i tempi della ricerca. Sono stati quindi accuratamente vagliati e scelti standard e repertori elettronici riconosciuti, da indicare agli utenti come punti di riferimento per la consultazione. Sulle norme di compilazione si veda il documento in pdf pubblicato sul sito del progetto: [www.docart900.memofonte.it](http://www.docart900.memofonte.it).

<sup>6</sup> La sezione è formata da 110 cartelle e cassette contenenti articoli per il «Corriere della Sera» (1903-1940), conferenze, saggi informativi sulle esposizioni, novelle, romanzi, carte sciolte di varia provenienza, per lo più in forma di appunto, su argomenti che si riferiscono a tutta l'attività della carriera di Ojetti.

<sup>7</sup> Per quanto riguarda la normalizzazione dei titoli delle mostre è stato scelto di utilizzare la denominazione storica: indici, collegati ai dati completi dei cataloghi delle mostre in oggetto.

<sup>8</sup> A questo proposito, si veda l'elenco dei testi presentati da Ojetti in cataloghi di mostre all'interno della bibliografia ragionata di Marta Nezzo: NEZZO 2001, pp. 61-63.

organizzata in tre esposizioni (*Mostra cattolica, Mostra della civiltà italiana e Mostra dell'Ottocento*), testimonia efficacemente il vantaggio di rintracciare i circa 200 documenti che illustrano tutti i riferimenti all'evento principale. La stessa funzionalità si ottiene nel caso di ricerche sulle Biennali veneziane, le Triennali o le Quadriennali romane.

Nel dare uno sguardo generale ai risultati ottenuti, appare evidente come le Fonti collegate agli Eventi mettano in luce, nel loro insieme, il ruolo svolto da Ogetti nell'ambito culturale italiano e le relazioni intrattenute da Ogetti con le realtà museali ed espositive italiane e i vivaci e complessi preparativi per eventi di rilievo. Ne emergono altresì le relazioni intrattenute con artisti e intellettuali e contemporanei (Oscar Ghiglia, Libero Andreotti, Corrado Ricci, ecc.), scambi epistolari decisivi per confrontarsi sui concetti che animavano le critiche del tempo sulla modernità, la tradizione e il valore della nazionalità.

A questo proposito, una sezione del Fondo decisamente interessante è risultata quella denominata *Partecipazione Vita Pubblica*, all'interno della quale, tra le mostre più documentate, spiccano le Biennali di Venezia (dalla fine dell'Ottocento al 1934) e una serie di esposizioni organizzate a Firenze (dal 1910 al 1935). Tra queste risalta certamente la documentazione relativa all'impegno ogettiano per la grande *Mostra del Ritratto italiano dal Cinquecento al 1861*, le cui carte, se messe in relazione con la banca dati, premettono di ripercorre il periodo preparatorio della mostra, pensata fin dal 1908 e poi inaugurata nel 1911 a Palazzo Vecchio, in occasione del Cinquantenario dell'Unità; un'esperienza che ottenne poi un certo successo per il merito di aver voluto rivendicare l'importanza dello studio e della divulgazione dell'arte ottocentesca, rivalutando al contempo la pittura del Sei e Settecento italiano, attraverso la presentazione di artisti italiani anche meno noti al pubblico.

Il ruolo di Firenze come città a cui Ogetti desiderò attribuire una posizione centrale nella cultura artistica italiana si individua nella documentazione d'archivio nelle carte relative alle altre esposizioni organizzate nel capoluogo, come nel caso della mostra su ritratti a disegno ed incisione agli Uffizi, e quella di ritratti infantili eseguiti dalla Società Leonardo da Vinci. Ma i due eventi di maggior richiamo furono certamente la *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* del 1922 (Fig. 2) e la *Mostra del Giardino Italiano* del 1931 (Fig. 3). Nel primo caso, si trattò di un'esposizione che divenne una pietra miliare negli studi e nella fortuna dell'arte di quel periodo storico, come indicano i numerosissimi documenti che permettono di ricostruire le scelte alla base dell'iniziativa che ebbe l'intento finale di esporre, per la prima volta e in un solo luogo, circa mille opere, molte delle quali furono attribuite nell'occasione<sup>9</sup>.

Le capacità anche organizzative di Ogetti fecero sì che gli anni Venti furono per lui un periodo ricco di impegni e di soddisfazioni professionali, che accrebbero il peso della sua figura nel mondo dell'arte con esperienze che i contenuti della documentazione d'archivio ripropongono in modo chiaro, riflettendo una visione dell'arte contemporanea che in quegli stessi anni Ogetti proponeva nei suoi scritti giornalistiche e, in particolare, nelle pagine di «Dedalo»<sup>10</sup>, rivista fondata nel giugno 1920 e culmine del suo impegno critico. Le linee di Fondo sono ormai ben delineate dalla convinzione del ruolo dell'arte quale espressione della coscienza nazionale e nella necessità di diffondere il gusto per l'arte nel pubblico, considerato uno dei principali fattori di incivilimento.

In questo stesso periodo si intensifica il sostegno e la difesa di Ogetti verso l'arte italiana contemporanea italiana, nei confronti della quale egli predilesse artisti ai quali era particolarmente legato da rapporti personali, come nei casi di Oscar Ghiglia e Libero

<sup>9</sup> Prefazione del catalogo illustrato: OJETTI-DAMI 1924.

<sup>10</sup> Si veda il progetto curato dal Laboratorio di Arti Visive della Scuola Normale Superiore di Pisa per una schedatura sistematica dell'apparato fotografico e dei titoli degli articoli della rivista «Dedalo»: [http://www.artivisive.sns.it/progetto\\_dedalo.html](http://www.artivisive.sns.it/progetto_dedalo.html).

Andreotti, intervenendo in prima persona nel collezionare loro opere - come noto - e sostenendoli in occasione di mostre e concorsi<sup>11</sup>.

Di tali vicende, l'archivio on-line, ricostruisce la pista documentaria all'interno della quale ogni studioso potrà rintracciare i dati più utili alle proprie ricerche. Un esempio sono gli eventi che collegarono Ojetti ad Ubaldo Oppi, per il quale curò la mostra personale svoltasi dal 15 aprile 1924 al 31 ottobre 1924. Dell'episodio la banca dati riporta il riferimento alla minuta manoscritta alle note dell'artista, poi pubblicata su «Dedalo»<sup>12</sup>.



Fig. 2. Catalogo della *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento*, 1922

Fig. 3. Catalogo della *Mostra del Giardino Italiano*, 1931

All'interno dei numerosi materiali indicizzati nella banca dati, emergono anche una serie di documenti utili per far luce sull'interesse di Ojetti nei confronti del disegno e della grafica, come nel caso del gruppo di carte relative alla preparazione della mostra individuale di Enrico Sacchetti del 1920, caricaturista a cui Ojetti si sentì molto vicino<sup>13</sup>; anche in questo caso, l'archivio digitale permette di identificare gli appunti manoscritti preparatori alla presentazione scritta per il catalogo dell'esposizione<sup>14</sup>, interessanti spunti per comprendere la funzione che il critico attribuì alla caricatura, argomento del quale si occupò sia su «Dedalo» che sul «Corriere della Sera», presentando sagaci confronti con la caricatura francese<sup>15</sup>. Trattandosi di bozze e prime stesure, i documenti segnalati nella banca dati offrono, nel loro insieme, una chiave in più verso l'interpretazione delle vicende che hanno segnato le spesso elaborate stesure dei testi ojetiani.

Sempre per gli anni Venti, molto forte appare anche il quadro che emerge nel legame con le gallerie private, come quella di Lino Pesaro a Milano, riflesso dell'impegno ojetiano di

---

<sup>11</sup> DE LORENZI, pp. 185-208. *Mostra individuale di Libero Andreotti*, Galleria Pesaro, Milano 1921.

<sup>12</sup> OJETTI 1924.

<sup>13</sup> DE LORENZI 2004, p. 216.

<sup>14</sup> La mostra fu presentata da Ojetti a Milano, presso la Galleria Pesaro (maggio 1920-giugno 1920).

<sup>15</sup> Interesse che già nel 1904 lo aveva portato all'organizzazione di una mostra fiorentina di caricature: DE LORENZI 2004, p. 216.

collezionista e di mecenate. Alla Pesaro, Ogetti presentò e curò tutta una serie di esposizioni personali, come quelle dedicate a Pellizza da Volpedo, a Libero Andreotti, a Romano Dazzi e ad Ettore Tito; si può anche ricordare la collettiva *Venti artisti italiani* del 1924, occasioni, come ha ricordato la De Lorenzi, in cui l'aspetto commerciale era strettamente intrecciato ad una proposta culturale di alto profilo<sup>16</sup>.

Riflessioni analoghe sono quelle che la banca dati realizzata ci porta a fare in merito alle mostre degli anni Trenta, periodo per Ogetti di vicinanza al regime e durante il quale si svolgono alcune delle esposizioni di maggior interesse ed impatto per le arti visive. Tra queste, anche le grandi mostre celebrative correlate alla politica di incentivazione per le arti, come testimonia la documentazione circa i preparativi per la romana E42.

Oltre agli eventi italiani, appaiono ben documentati i rapporti tra Ogetti e le esposizioni internazionali, come quelle di New York<sup>17</sup>, per la quale Ogetti fece parte della commissione per la scelta delle opere insieme a Attilio Rossi, Felice Carena, e quella non realizzata di Tokyo del 1925<sup>18</sup>. Più tardi l'Expò di Parigi del 1935, per la quale curò il padiglione italiano nell'ambito dell'arte medievale e moderna e sulla quale si conservano i carteggi fra i curatori ed esponenti politici dell'epoca, nonché foto dell'allestimento scattate all'inaugurazione.

Il lavoro d'implementazione della banca dati, in un progetto concepito come *working progress*, prosegue ancora oggi nonostante la pubblicazione on-line del sito web del progetto ([www.docart900.memofonte.it](http://www.docart900.memofonte.it)). La banca dati così concepita si propone di offrire una chiave in più all'interpretazione delle vicende che hanno segnato il panorama della cultura italiana fra la fine dell'Ottocento e la seconda guerra mondiale. Il repertorio anagrafico che ne deriva è quanto mai ricco di spunti e suggestioni per la ricerca, come dimostrano anche gli approfondimenti critici sulla tematica ogettiana offerti dai contributi di Martina Dei ed Elena Miraglio pubblicati in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

## BIBLIOGRAFIA

ARCHIVI DI PERSONALITÀ 1996

*Guida agli Archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina*, a cura di E. Capannelli e E. Insabato, Firenze 1996.

CALLOUD ET ALII 2011

I. CALLOUD, A. FERRACANI, V. LEPERA, G. SERRA, *An Information System to access contemporary Archives of Art: Cavalcaselle, Venturi, Ogetti, Argan e Brandi*, in *EVA 2011 Florence Conference, Workshop, Meetings, Training and Exhibition (4-6 Maggio 2011)*. Proceedings, a cura di V. Cappellini, Bologna 2011, pp. 108-113.

CECCUTI 1979

C. CECCUTI (a cura di), *Carteggio D'Annunzio-Ogetti: (1894-1937)*, Firenze 1979.

DE LORENZI 1992

G. DE LORENZI, *Ugo Ogetti e il Marzocco (1896-1899)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 3.Ser. 22.1992,4, pp. 1073-1109.

DE LORENZI 1994

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

---

<sup>16</sup> Ogetti come convinto sostenitore del collezionismo privato e dell'utilità del mercato d'arte: DE LORENZI 1994, pp. 309-310.

<sup>17</sup> *Exhibition of modern italian art*, New York, Grand Central Galleries (gennaio 1926-maggio 1926).

<sup>18</sup> *Esposizione di arte italiana*, Tokyo 1925.

DE LORENZI 1996

G. DE LORENZI, *Ojetti e Soffici*, «Artista», 1996, pp. 184-215.

DE LORENZI 1997

G. DE LORENZI, *Ojetti, Segantini, Pellizza*, «Studi di storia dell'arte», 8, 1997, pp. 277-290.

DE LORENZI 1999

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

DE LORENZI 2004

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

DOTTI 1982

G. DOTTI, *I contenuti culturali di Pan e il giornalismo letterario di Ugo Ojetti*, «Accademie e biblioteche d'Italia», 50, 1982, pp. 89-97.

FILETI MAZZA 1995

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

MAGGI 2004

N. MAGGI, *Ugo Ojetti e il bianco e nero: quattro esposizioni fiorentine (1910-1914)*, «Arte musica spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo, Università di Firenze», 5, 2004, pp. 251-274.

MANGHETTI 2005

Manghetti G., "... Farò un epistolario bilaterale ...": le carte Ojetti all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux, «Nuova antologia», 594, 140, 2005, 2234, pp. 349-361.

NARDI 1990

NARDI I., *Il primo passo: note sulla formazione di un giornalista-letterato, Ugo Ojetti*, Napoli 1990.

NEZZO 2001

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

OJETTI 1897

U. OJETTI, *L'arte moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Roma 1897.

OJETTI 1897

U. OJETTI, *L'esposizione di Firenze. Gli idealisti*, «La Tribuna», 23 gennaio 1897.

OJETTI 1901

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

OJETTI 1924

U. OJETTI, *Il pittore Ubaldo Oppi*, «Dedalo», 12 maggio 1924, pp. 769-792.

OJETTI-DAMI 1924

U. OJETTI, L. DAMI, N. TARCHIANI, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Milano-Roma 1924.

UGO OJETTI 2008

*Ugo Ojetti (1871-1946) critico: tra architettura e arte*, a cura di F. Canali, Firenze 2008.



## 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>.

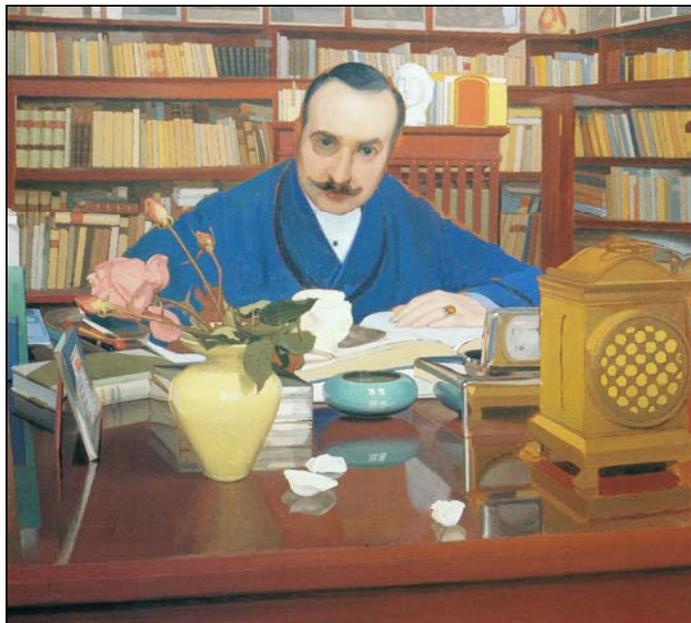


Fig. 1. O. Ghiglia, *Ogetti nello studio*, (1908), Istituto Matteucci, Viareggio

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 pletora 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 Ojetti 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 Ojetti, 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 Ojetti 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 Ojetti 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 Ojetti, 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 Ojetti da Leone Menichetti e da Raffaello Bacci. Oltre ad indicare le somme giornaliera, 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 Ojetti: «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. Ojetti 27 marzo 1911, P.V.P. 1, 1, I, (1), c. 40; lettera di L. Menichetti a U. Ojetti 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> OJETTI 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». OJETTI 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 TROILLO 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 Dami, 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 ringraziamenti 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, preludio 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 «trarre 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 spaziati 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 Ingegnoli*, Catalogo della mostra, con testo di U. Ogetti, 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. Ogetti, 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 Ogetti*, 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.



## OJETTI E L'*EXPOSITION DE L'ART ITALIEN DE CIMABUE A TIEPOLO* DI PARIGI

Nell'ambito del finanziamento FIRB la Fondazione Memofonte ha deciso di realizzare l'indicizzazione e lo studio dei materiali d'archivio appartenuti a Ugo Ojetti conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze<sup>1</sup>. Tale lavoro ha permesso di portare avanti, in contemporanea al lavoro di schedatura, anche un primo approfondimento dei contenuti del fondo archivistico.

I materiali visionati, infatti, presentano un notevole interesse e permettono di ricostruire in maniera originale la genesi di numerose mostre tenutesi in Italia e all'estero nei primi quattro decenni del Novecento.

Il fondo comprende lettere ufficiali e personali, documenti organizzativi, ricevute, rassegne stampa e molto altro materiale documentario poco studiato, ma di indubbia originalità.

Una delle esposizioni più rappresentate all'interno del fondo Ojetti è senza dubbio l'*Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo* tenutasi a Parigi nel 1935. Ojetti aveva infatti raccolto all'interno di ben tre faldoni la documentazione prodotta nel corso dell'organizzazione della sezione di arte antica, da lui curata, dell'esposizione. I materiali, estremamente eterogenei, aprono degli spaccati inediti e spesso non ufficiali sul lavoro svolto dal critico tra il dicembre 1934 e l'autunno dell'anno successivo.

Questa esposizione si pose sulla scia delle molte mostre a carattere nazionale organizzate in diverse parti d'Europa dopo la Prima Guerra Mondiale. Dal novembre 1920 al gennaio 1921, ad esempio, in Spagna era stata realizzata un'esposizione di pittura nazionale che aveva ottenuto un notevole successo di critica e pubblico.

Intorno al 1930 era poi nata in Italia l'idea di una mostra «che avrebbe dovuto *épater* gli inglesi per mostrare che l'Italia pur svaligiata e depredata da secoli è ancora gran signora se apre i suoi forzieri»<sup>2</sup>. Ugo Ojetti, in un intervento nella rivista «Dedalo», aveva sostenuto l'opportunità di una mostra «ufficiale, mostra di governo, atto di propaganda nazionale»<sup>3</sup> da realizzarsi dall'Italia fascista a propria esaltazione<sup>4</sup>.

Questa mostra, tenutasi poi a Londra alla Royal Academy dall'1 gennaio all'8 marzo 1930 era stata il diretto precedente e anche il modello da superare per l'*Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo*, tenutasi a Parigi solo cinque anni dopo, nel 1935.

Come nel caso della mostra londinese, anche per quella di Parigi, Mussolini in prima persona e il Ministro della Propaganda Galeazzo Ciano avevano speso il proprio nome per appoggiare l'evento e facilitare i prestiti da parte dei musei italiani ed esteri. Sembra infatti che Mussolini avesse personalmente detto ad Ojetti: «Io voglio che l'esposizione d'arte antica e moderna a Parigi sia splendida. Non mancate di tenermi al corrente delle difficoltà che potreste eventualmente incontrare»<sup>5</sup>.

L'evento sarebbe infatti dovuto essere ancora più spettacolare della mostra del 1930, dovendo contribuire a rinsaldare i rapporti con la Francia nel nome di una comune 'latinità'.

---

<sup>1</sup> Per informazioni generali riguardo al progetto della Fondazione Memofonte nell'ambito del finanziamento FIRB si vedano gli articoli di Irene Calloud ed Elena Miraglio all'interno del presente numero della rivista

<sup>2</sup> HASKELL 2008, p. 153.

<sup>3</sup> HASKELL 2008, p. 148.

<sup>4</sup> «Decine di migliaia di visitatori, articoli a non finire, l'attenzione della Londra che conta è rivolta alla Spagna. Basta con i paroloni. È ora di finirla, l'arte italiana non è proprietà di impiegatucci dello Stato, o di signori funzionari. È l'ornamento e la gloria della nazione e il prestigio nazionale, per non parlare della forza economica, e richiede che sia mandata all'estero. Forse i funzionari non hanno fiducia nell'arte italiana moderna, a torto. Hanno comunque da scegliere tra sette o otto secoli di arte e tra cento scuole e maniere, da Napoli a Venezia», HASKELL 2008, pp. 148-149.

<sup>5</sup> BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, c. 107.

Era stato scelto come presidente del comitato Italia-Francia, per la parte italiana, Senatore Borletti, importante industriale e collezionista d'arte. A presiedere invece i due comitati esecutivi erano stati Ugo Ogetti, per la mostra di arte antica, ospitata presso il nuovo Petit Palais, e Antonio Maraini, per quella di arte moderna, realizzata presso il Jeu de Pomme (Fig. 1).



Fig. 1. Ugo Ogetti (al centro) di fronte alla *Madonna della melagrana* di Botticelli (BNFC, Mss da ord. 250, P.V.P. 8 bis, 1, c. 70).

I primi segni di una nascente organizzazione si notano tra le carte di Ogetti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, all'inizio del dicembre 1934, quando Borletti scriveva:

[...] del Fabro mi ha informato di quanto ieri sera concordato per telefono a proposito dell'Esposizione o meglio delle Esposizioni della primavera del 1935 [...] tra il 6 e il 7 [dicembre] vedrò di prendere io a Parigi le intese preliminari e poi ci si tornerà appena possibile (p. es. tra il 15 e il 20) io, Lei e Maraini (forse la mia presenza non sarà indispensabile) per la formulazione del programma preciso (elenco delle opere, località, epoche e modalità economico-amministrative, etc.)<sup>6</sup>.

Il comitato italiano infatti, contrariamente a quello che era avvenuto per la mostra londinese, era stato fin da subito particolarmente agguerrito nel cercare di non essere subordinato alle richieste di quello francese.

I francesi, promotori dell'esposizione, avevano infatti inviato al comitato esecutivo italiano, una lista di *desiderata* probabilmente sempre nel dicembre 1934, quando Ogetti scriveva a Ciano di ritenere l'elenco di opere richiesto «scorretto ed esorbitante»<sup>7</sup>. Poco tempo dopo, a seguito di una nuova richiesta che riguardava l'inserimento in mostra di opere di arte romana antica, era stato ancora più esplicito con Odorico Dal Fabro, segretario del comitato Italia-Francia:

---

<sup>6</sup> Senatore Borletti a Ugo Ogetti, 3 dicembre 1934, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, cc. 30-31.

<sup>7</sup> Ugo Ogetti a Galeazzo Ciano, 23 dicembre 1934, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, c. 15.

Se non non s'ha da far altro che obbedire ad ogni loro richiesta, io mi ritirerei volentieri da questa impresa, anche perché di arte romana non ho speciale conoscenza, e perché di imprese senza capo né coda non mi piace occuparmi, e perché con questo modo di aumentare ogni giorno le richieste, nel modo più capriccioso e disordinato, noi siamo allo stesso punto del 14 dicembre 1934, anzi più indietro<sup>8</sup>.

Tra le carte di Ojetti è presente una copia, probabilmente parziale, dell'elenco francese con appunti manoscritti del critico a margine. Stupisce la mediocrità effettiva delle opere richieste e anche qualche errore troppo grossolano per pensare che l'elenco fosse stato redatto da esperti. Lo stesso Ojetti aveva espresso riserve in merito, ritenendo non plausibile che un elenco con così tanti errori fosse frutto del lavoro degli esperti francesi. Effettivamente, leggendo l'estratto dattiloscritto, emergono errori di attribuzione, di collocazione ed alle volte ben più gravi, come quando viene richiesto il «Pietro Rondanini» di Michelangelo!<sup>9</sup>

Interessante leggere i commenti taglienti del critico che non perde occasione per rimarcare gli errori dei francesi, passando dal commento tecnico, riguardante la scorretta attribuzione o l'impossibilità di muovere l'opera, per arrivare a commenti di merito sull'importanza delle opere richieste, di solito da lui valutate mediocri, senza importanza, quando non «insignificanti»<sup>10</sup>.

Va detto, però, che qualche commento di Ojetti, alla luce delle scelte da lui stesso compiute in seguito, appare quantomeno pretestuoso. Di molte opere infatti egli dice che non potranno essere trasportate perché troppo grandi o troppo importanti per il luogo di origine, ma poi, valga un esempio per tutti, porta alla mostra la Deposizione di Santa Felicità del Pontormo: 313 centimetri di altezza e 192 di larghezza, nonché di capitale importanza per la decorazione della cappella Capponi in cui si trova.

Un elenco 'ideale' redatto da Ojetti comprendeva inoltre:

Polittico di Bologna - Giotto; Crocifissione - Masaccio; La battaglia di S. Romano - Uccello; Annunziata - Antonello; Venere, Vergine del Melograno, Uomo della medaglia - Botticelli; Cristo morto - Mantegna; Tempesta - Giorgione; Vergine del Granduca, S. Sebastiano - Raffaello; Flora, Venere di Urbino, L'uomo dagli occhi grigi - Tiziano; Annunziata - Leonardo; Cena - Tintoretto; Grande Madonna - Andrea del Sarto<sup>11</sup>.

Inoltre aveva aggiunto i nomi di «Michelangelo, Piero della Francesca, Cosmè Tura, Giambellino e Luini»<sup>12</sup>, senza specificare loro opere. Solo tre dipinti di quest'elenco di capolavori non saranno poi presenti<sup>13</sup>, sostituiti da oggetti di uguale se non superiore valore, come lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello o la *Madonna dei Pellegrini* di Caravaggio.

Molte delle opere che alla fine fecero parte della mostra di arte antica erano già state esposte a Londra nel 1930. Partirono infatti di nuovo dall'Italia *La Nascita di Venere* di Botticelli, *Il Duca e la Duchessa di Urbino* di Piero della Francesca, *La Tempesta* di Giorgione, il *Ritratto di dama* di Piero del Pollaiuolo, la *Crocifissione* di Masaccio, *Le cortigiane* di Carpaccio. Come per la mostra fiorentina del 1922<sup>14</sup>, inoltre, verrà di nuovo spogliata della sua decorazione la cappella Cerassi di S. Maria del Popolo, con l'arrivo in mostra sia della *Crocifissione di S. Pietro* che della *Vocazione di S. Paolo* di Caravaggio.

<sup>8</sup> Ugo Ojetti a Odorico Dal Fabro, 16 gennaio 1935. BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, c. 91,

<sup>9</sup> BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, cc. 69-72.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, cc. 105.

<sup>12</sup> BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, c. 105.

<sup>13</sup> Il *Polittico di Bologna* di Giotto, la *Madonna del Granduca* di Raffaello e la *Madonna* di Andrea del Sarto.

<sup>14</sup> Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, tenutasi dal marzo all'ottobre del 1922 (Firenze, Palazzo Pitti).

Mentre però nella mostra di Londra poco spazio era stato riservato alla scultura, presente con pochissimi pezzi, ed alle arti decorative, alla mostra di Parigi erano state inviate, soprattutto dall'Italia, numerosissime sculture, manoscritti, disegni, arazzi, mobili, oreficerie, maioliche, ecc... Stupisce particolarmente l'impegno profuso per i pezzi di scultura. Figurano, spesso con più di un'opera, tutti i maggiori scultori dell'arte italiana e con opere di vario materiale: legno, bronzo e marmo.

Oltre ad alcune opere di epoca romana, erano state portate alla mostra sculture di Arnolfo di Cambio, Giovanni Pisano, Nino Pisano, Francesco di Valdambrino, Filippo Brunelleschi e Lorenzo Ghiberti (presenti con le formelle bronzee per il concorso del 1401), Donatello, Pollaiuolo, Luca della Robbia, Andrea del Verrocchio, Jacopo della Quercia (per il quale fu scelta *L'Annunciazione* della Collegiata di San Gimignano), Vecchietta, Michelangelo (presente con i due *Prigioni* del Louvre), Bernini e molti altri. Spiccano, più che per la loro qualità, per la loro imponenza in questo elenco le due statue in marmo di Guglielmo della Porta raffiguranti *L'Abbondanza* e *La Pace* provenienti dall'Ambasciata di Francia a Roma, l'una di 123 centimetri di altezza e 215 di lunghezza e l'altra di 130 e 197 di lunghezza (Fig. 2).



Fig. 2. L'arrivo de *La Pace* di Guglielmo della Porta al Petit Palais (Mss da ord. 250, P.V.P. 8 bis, 1, c. 72).

A fronte di tante opere mandate dall'Italia, il comitato italiano aveva richiesto alla Francia, in prestito temporaneo a Firenze per la durata della mostra, *La Belle Jardinière* di Raffaello, *La Belle Ferronnière* di Leonardo e tre *gobelins* con storie di Mosè da disegni di Nicolas Poussin, da porsi: «Il Raffaello [...] al posto del tondo di Michelangelo, il Leonardo nella sala di Leonardo dov'è l'Adorazione dei Magi, i tre arazzi nel primo corridoio degli Uffizi»<sup>15</sup>. Aveva chiesto inoltre, per alcune mostre, un dipinto di Giuseppe Maria Crespi e cinque disegni del Bibbiena da inviare a Bologna; per la mostra di Tiziano a Venezia cinque pitture e tre disegni ed infine per la mostra del Correggio a Parma: *Il vizio*, *La virtù* ed alcuni disegni di questo maestro<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, c. 32.

<sup>16</sup> BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, c. 55.

L'esposizione fu inoltre l'occasione per realizzare alcuni restauri che vennero ad incidere sul bilancio del comitato italiano per poco più di 11.000 lire e furono eseguiti da restauratori italiani e non<sup>17</sup>.

Nel corso dell'organizzazione ci furono diversi scontri in seno al comitato italiano, in merito a restauri, trasporti e assicurazioni, originati principalmente dal cattivo rapporto tra Senatore Borletti e Ojetti. Il critico infatti pretendeva di avere l'ultima parola in merito a decisioni di ordine pratico che riguardassero le opere d'arte, mentre Borletti non era intenzionato a lasciare minimamente campo nel settore organizzativo. Nel febbraio 1935 quindi i due erano arrivati allo scontro dal momento che Ojetti pretendeva che imballaggi e assicurazioni fossero a carico di «noi esperti»<sup>18</sup>.

Borletti aveva tentato una mediazione: «[...] non è sempre altrettanto facile, corrispondere alle sue esigenze talvolta mutevoli, e conciliarle con quelle pur legittime degli altri, e soprattutto con le esigenze stesse delle cose»<sup>19</sup>.



Fig. 3. La sala 12 dedicata ai primitivi  
(BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 8 bis, 1, c. 51).

Dal momento che nessuno dei due aveva intenzione di recedere dalle proprie posizioni, Ojetti, come spesso aveva fatto in occasione anche di altre mostre, aveva minacciato di abbandonare l'impresa dell'organizzazione artistica e solo un intervento del Ministero della Propaganda era riuscito a pacificare la situazione.

Un'altra fonte di malumore per Ojetti fu inoltre la questione delle foto dell'esposizione, da lui definite «orrende»<sup>20</sup>. Egli aveva cercato di porre rimedio al problema ricorrendo ai fotografi francesi promessi da Georges Huisman. Essi sarebbero dovuti arrivare il 18 di febbraio, ma ai primi di marzo non si erano ancora visti e di questo Ojetti si era lamentato con Ciano<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> I restauratori interpellati furono: Vermehren, Sanpaolesi, Fiscali, Sokolow, Lo Vullo, Corinti, Bracci, Dolfi e Granchi. Ugo Ojetti a T. De Marinis, 5 marzo 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, c. 173.

<sup>18</sup> Ugo Ojetti a Senatore Borletti, 14 febbraio 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, cc. 211-213.

<sup>19</sup> Senatore Borletti a Ugo Ojetti, 18 febbraio 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, cc. 208-210.

<sup>20</sup> Ugo Ojetti a Galeazzo Ciano, 9 marzo 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, cc. 187-188.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

La mostra fu infine inaugurata proprio da Galeazzo Ciano e Albert Lebrun, il Presidente della Repubblica francese il 16 maggio 1935 e si sarebbe dovuta concludere, dopo una breve proroga, il 21 luglio dello stesso anno.

Il Petit Palais, costruito per l'Esposizione Universale del 1900, presentava una pianta a forma di trapezio con le sale poste a corona di un giardino interno. Le opere vi furono esposte secondo un criterio cronologico per scuole regionali, con un percorso in senso orario. Facevano eccezione le sale dedicate ai primitivi (Fig. 3) poste nel lato corto del trapezio ed isolate dal resto dell'esposizione e il salone d'onore, nel quale furono collocati i grandi capolavori dell'arte italiana, in una sorta di "Tribuna" di capolavori del Cinquecento (Fig. 4). Le prime sale erano dedicate alla scultura in marmo, legno e bronzo, seguivano poi le pitture della scuola toscana, emiliana, lombarda e veneziana, nonché sale dedicate esclusivamente a tessuti, ceramiche, disegni e stampe (Fig. 5).



Fig. 4. La sala d'onore  
(BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 8 bis, 1, c. 64).

L'esposizione ebbe un grandissimo successo: 650.000 visitatori<sup>22</sup>, a fronte dei 540.000 che avevano visitato la mostra di Londra di cinque anni prima. L'esposizione fu anche un ottimo 'affare' per i suoi organizzatori:

il prodotto totale della vendita dei biglietti di ingresso, dei cataloghi e delle riproduzioni dei nostri capolavori si è elevato a 5.828.000 franchi, mentre le spese complessive non superarono i 5.500.000. La differenza di 328.000 franchi andrà a beneficio dell'Amministrazione delle Belle Arti della Città di Parigi<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Articolo apparso su «Il Giornale d'Italia» del 9 novembre 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, II, (a), c. 4.

<sup>23</sup> Articolo apparso su «La Tribuna» del 29 dicembre 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, c. 3.



Fig. 5. La sala 2 delle sculture prima di Michelangelo  
(BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 8 bis, 1, c. 49)

In virtù di questo successo venne operata una ulteriore proroga che fu però occasione di un nuovo scontro, all'interno del comitato italiano, tra Senatore Borletti e Ojetti. Il primo favorevole, l'altro fortemente avverso all'idea. Ojetti infatti sosteneva che opere di così grande pregio come quelle portate alla mostra non potessero viaggiare in pieno agosto in carri merci, perché a rischio di danneggiamento.

Dalle carte di Ojetti si evince inoltre un altro, più nascosto, motivo di scontro tra i due. Borletti non era stato del tutto sincero con il critico:

La mattina mentro ero nelle sale della mostra M. Escholier [...] mi ha pregato di scendere nel suo ufficio. Vi ho trovato M. Darras e M. Cazier-Charpentier, l'uno direttore generale e l'altro membro del Comitato francese della Mostra. Mi hanno chiesto notizie della data di chiusura. Al Petit Palais, sicuri che la data restasse il 21 [luglio] avevano congedato i guardiani avventizi per il 24. Gli espositori privati [...] il 22 intendevano riavere i quadri e gli oggetti prestati [...]. Io ho risposto che di una nuova proroga della chiusura avevo avuto una vaga notizia dal Ministero della Propaganda, come di una domanda fatta dal Presidente Laval direttamente al Duce<sup>24</sup>.

In francesi in realtà non avevano avanzato nessuna richiesta di ulteriori proroghe, anzi lo stesso presidente francese aveva fatto sapere, tramite Escholier, che:

il fabbisogno della mostra era ormai largamente coperto, che l'ansia di tutti per la custodia di tanti tesori era continua, che con la proroga al 21 la generosità del Duce era stata provata in modo anche più luminoso, che la proroga al 1 agosto era soltanto un desiderio del comitato italia francia per rifarsi di spese che non riguardavano la mostra<sup>25</sup>.

Lo scontro tra Ojetti e Borletti divenne aperto, tanto che tra i due avvenne un fitto scambio di corrispondenza molto tesa, sfociato in una lettera firmata dallo stesso Borletti e da

<sup>24</sup> Ugo Ojetti a Galeazzo Ciano, 20 luglio 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, cc. 99-101.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Dal Fabro che il critico definì ingiuriosa e gettò «nel sacco della biancheria usata»<sup>26</sup>. Con Galeazzo Ciano fu poi molto esplicito nel criticare Borletti ed il suo operato:

Ma, come si chiedono tutti, dal nostro Ambasciatore a M. Huisman, non si poteva davvero trovare un altro uomo per rappresentare qui per settimane e settimane il comitato Italia Francia, per lanciare comunicati che i giornali non pubblicano più, per “far passare” nei giornali francesi articoletti fantastici come quello di ieri mattina sul Petit Parisien a proposito di un presunto deficit nel bilancio della mostra?<sup>27</sup>

Si era infatti diffusa la voce che l'Italia volesse prorogare la mostra perché il comitato italiano aveva utilizzato fondi destinati al rientro delle opere in Italia per finanziare eventi estranei alla mostra stessa e sperava così di ‘rientrare’ dei soldi prima che essi servissero.

La proroga alla fine ci fu e la mostra chiuse i battenti ai primi di agosto. Borletti così scriveva ad Ogetti il 21 agosto 1935, non senza un malcelato compiacimento:

Da Parigi telegrafano che la rispedizione delle opere è finalmente compiuta. Ne traggio occasione per ringraziarti ancora una volta del prezioso contributo che ti sei compiaciuto di dare alla perfetta organizzazione della mostra, come membro eminente di questo Comitato e Presidente della Commissione esecutiva per l'Arte antica.

Il dissenso nato tra noi a proposito della proroga dell'esposizione mi è stato e tu lo sai, causa di vivo rammarico. Pur rispettando le tue ragioni contrarie, ho creduto di sentire, che le mie a favore di un prolungamento breve, fossero di ordine superiore e meritassero di trionfare<sup>28</sup>.

Il Petit Palais fu svuotato entro il 19 agosto ed il rientro delle opere italiane fu seguito e curato dal Soprintendente per la Toscana Giovanni Poggi, dal Direttore delle Gallerie fiorentine Nello Tarchiani, dall'Ispettore alla Galleria degli Uffizi Ugo Procacci e dai restauratori Piero Sampaolesi e Gaetano Lovullo delle Gallerie di Firenze.

I quindici vagoni carichi dei 634 oggetti d'arte provenienti dall'Italia, furono scortati da funzionari dei Musei francesi di Stato o dei Musei della Città di Parigi e dalla Milizia ferroviaria. Le opere non subirono danneggiamenti, fatta eccezione per qualche abrasione su un Canaletto prestato da Venezia e un foro in un paesaggio dello Zuccarelli.

Il successivo mese di settembre fu occasione di nuovi scontri tra Ogetti e Senatore Borletti in merito ai pagamenti non ancora erogati da quest'ultimo in favore di restauratori e funzionari impegnati nella chiusura della mostra, ma anche del comitato francese che aveva anticipato alcune somme riguardanti le assicurazioni delle opere:

Sapessi caro Alfieri le ore nere che quei due mi hanno fatto passare. Lo sa S.E. Pignatti. Borletti raccontava a tutta Parigi che egli doveva pagare tutto: con quale figura, tu puoi immaginare, pel Governo nostro. Invece a giugno avanzato ancora mi doveva 43.000 lire anticipate da me, in parte fin da marzo, pei restauri dei quadri, qui, prima di metterli in viaggio. Alla fine, prega e riprega, me ne ha mandate... 40.000, sebbene l'economista delle Gallerie Fiorentine gli avesse mandato tutti i conti pagati, al centesimo. E quando ha voluto differire la chiusura, ne ha parlato coi francesi, qui con Ciano e col Capo. A me, del Comitato esecutivo, non una parola. Giornate nere, ore nerissime. Per fortuna ho riportato tutto sano e salvo senza che Borletti e il Comitato Italia Francia abbiano avuto, per l'immane lavoro dei colleghi miei e mio, un solo fastidio. E non dovevo mandare a Ciano, cioè a te, notizia di quello che per sacrosante ragioni i Francesi devono riavere?<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Ugo Ogetti a Galeazzo Ciano, 30 luglio 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, cc. 99-101.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Senatore Borletti a Ugo Ogetti, 21 agosto 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, c. 76.

<sup>29</sup> Ugo Ogetti ad Alfieri (Ministero della Propaganda), 17 settembre 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, c. 70.

Borletti dal canto suo si lamentò che l'eccessivo costo delle assicurazioni stipulate per tutelare le opere era dovuto quasi esclusivamente a quelle volute da Ojetti per la sua sezione della mostra (e in questo caso come dargli torto, visti i capolavori che il critico aveva voluto portare!), ma alla fine, a settembre inoltrato, si piegò a rimborsare Ojetti e gli altri delle spese inerenti la mostra sostenute nel corso dei mesi precedenti.

Da parte dei francesi però si meritò l'appellativo di *fripou*, certo riportato con un certo gusto e soddisfazione da Ojetti ai suoi collaboratori e superiori<sup>30</sup>!

## BIBLIOGRAFIA

DA FATTORI A CASORATI 2010

*Da Fattori a Casorati: capolavori della collezione Ojetti*, Catalogo della mostra, a cura di G. De Lorenzi, Viareggio 2010.

DE LORENZI 2010

G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico e collezionista d'arte*, in *DA FATTORI A CASORATI 2010*, pp. 17-29.

EXPOSITION DE L'ART ITALIEN 1935

*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Catalogo della mostra, Parigi 1935.

HASKELL 2001

F. HASKELL, *I grandi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, Pisa 2001.

HASKELL 2008

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

PICCHIETTI 2005

C. PICCHIETTI, *Le fotografie del Fondo Ojetti della Biblioteca Centrale di Firenze*, «AFT», 41, 2005, pp. 26-30.

---

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



## 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*<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup> 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 allestitivie 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 LARITTE, Scuola Normale Superiore, Pisa, [annamaria.desantis@sns.it](mailto:annamaria.desantis@sns.it). Per gli aspetti storico-artistici: Giorgia Martotta, Laboratorio LARITTE, Scuola Normale Superiore, Pisa, [gimarotta@virgilio.it](mailto:gimarotta@virgilio.it).

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Per una introduzione sulla figura di Cesare Brandi: RUBIU BRANDI 2009.

<sup>3</sup> 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»<sup>4</sup>, «L'Immagine»<sup>5</sup>, «Cronache»<sup>6</sup>, «Il Punto»<sup>7</sup>, «Corriere della Sera», «La Fiera Letteraria»<sup>8</sup> 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.

---

<sup>4</sup> «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.

<sup>5</sup> «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.

<sup>6</sup> «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.

<sup>7</sup> «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 contributi e recensioni soprattutto delle mostre presentate nella città di Roma.

<sup>8</sup> «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. Proseguimento 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.

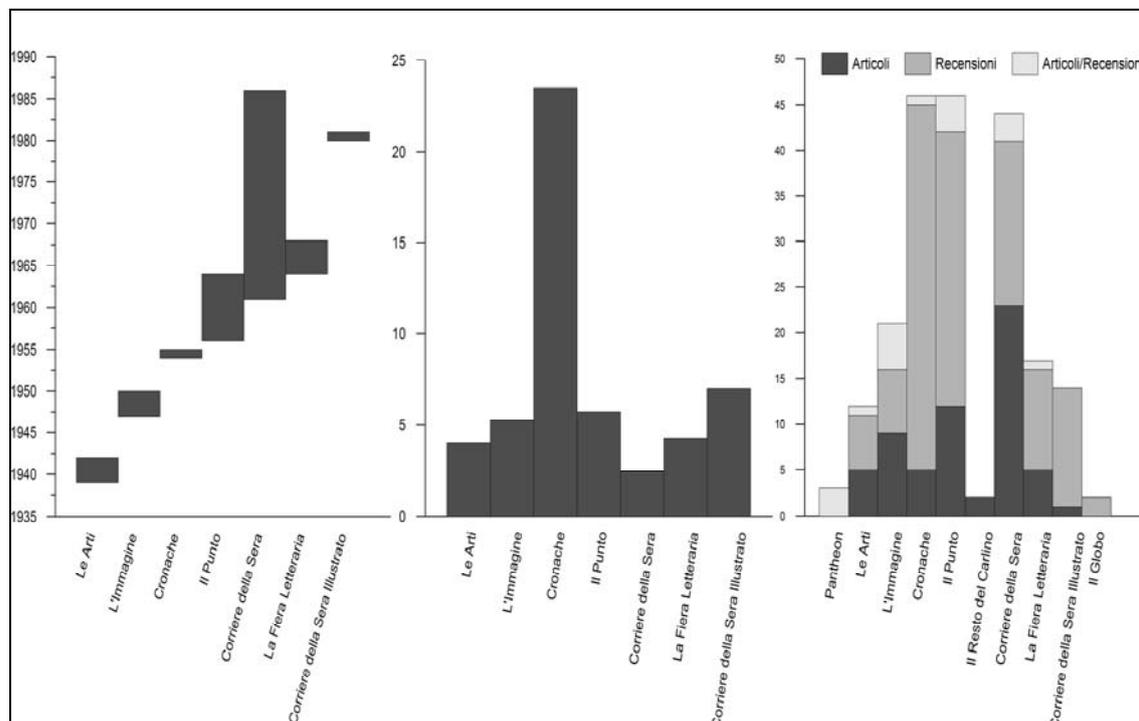


Fig. 1a. Cronologia dei contributi di Cesare Brandi sulle mostre d'arte in relazione al contesto di pubblicazione; 1b. Contributi pubblicati in ciascun periodico in relazione alla durata della collaborazione: rapporto tra il numero dei contributi e gli anni di collaborazione; 1c. Tipologia dei contributi 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<sup>9</sup>. 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<sup>10</sup>. Nell'archivio dei contributi brandiani gli eventi,

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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<sup>11</sup>.

### *Gli eventi*

Una ricognizione della totalità delle mostre schedate, a partire dalla loro distribuzione cronologica e spaziale<sup>12</sup>, 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<sup>13</sup> e in seguito di Pietro Zampetti<sup>14</sup>, Brandi segue varie edizioni della Biennale<sup>15</sup> e le mostre dedicate ad alcuni degli artisti da lui più stimati<sup>16</sup>. Rappresentate

---

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> *Paolo Veronese*, Palazzo Ca' Giustinian, 1939; *Mostra di Giovanni Bellini*, Palazzo Ducale, 1949.

<sup>14</sup> *Giorgione e i giorgioneschi*, Palazzo Ducale, 1955; *Crivelli e i crivelleschi*, Palazzo Ducale, 1961; *I vedutisti veneziani del Settecento*, Palazzo Ducale, 1967.

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

<sup>16</sup> *Mario Majai*, 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<sup>17</sup>, oltre che Siena per evidenti motivazioni biografiche (Figura 3).

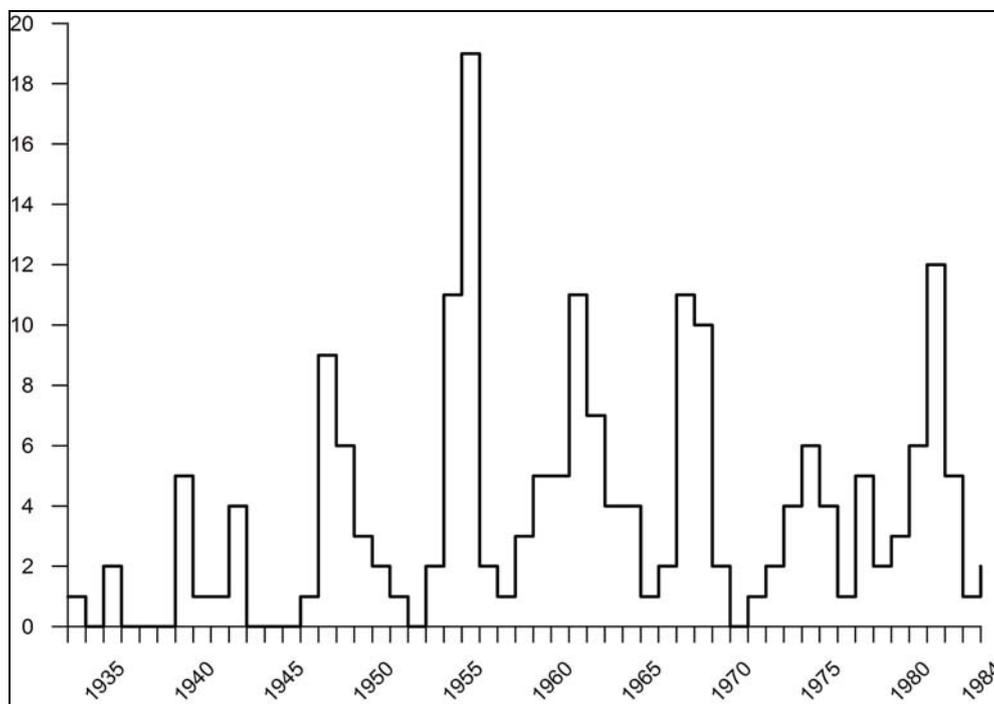


Fig. 2 Distribuzione cronologica delle mostre recensite da Brandi durante tutto l'arco della sua carriera.

Gli eventi che si svolgono a Milano, si caratterizzano per il ruolo che vi svolgono La Permanente<sup>18</sup> e una serie di gallerie private: la Galleria Barbaroux<sup>19</sup>, la galleria Il Milione<sup>20</sup> e la galleria Alexander Jolas<sup>21</sup>, 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<sup>22</sup>, e soprattutto in Francia. Parigi<sup>23</sup> risulta, infatti, l'unica città straniera da annoverare tra le sedi maggiormente rappresentate.

<sup>17</sup> A Napoli è ambientata una serie di mostre che illustrano il Settecento artistico napoletano che ruotano intorno alla figura organizzatrice di Raffaello Causa.

<sup>18</sup> *Pierre Bonnard*, 1955; *Rassegna di giovani artisti*, 1958 a cura di Marco Valsecchi.

<sup>19</sup> *Manzù: ventiquattro disegni e una tavola a colori*, 1941 a cura di Mario De Micheli; *Arturo Tosi*, 1942.

<sup>20</sup> *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.

<sup>21</sup> *Pascali*, 1967 a cura di Cesare Brandi.

<sup>22</sup> *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, Guggenheim Museum, 1954 a cura di James Johnson Sweeney.

<sup>23</sup> 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<sup>24</sup>, ma anche per l'arte islamica<sup>25</sup> e l'arte giapponese<sup>26</sup>.

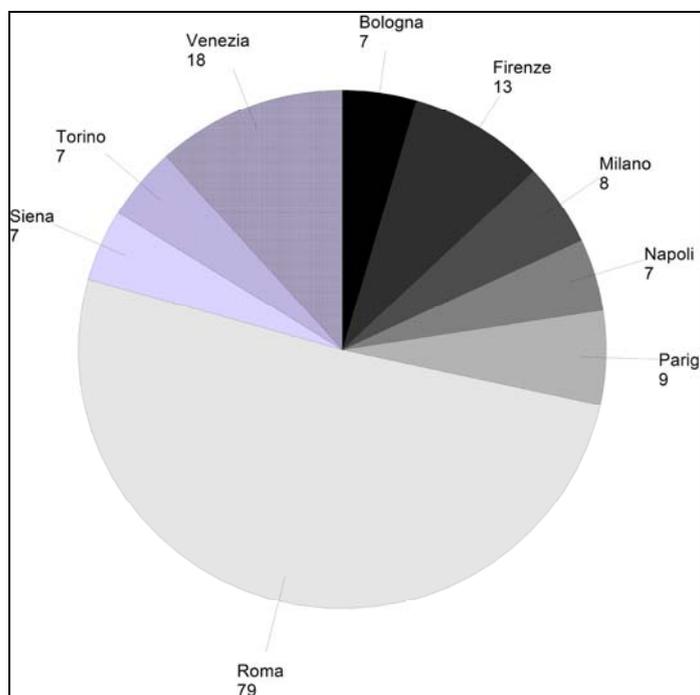


Fig. 3 Città che ospitano le mostre recensite da Cesare Brandi: sedi ricorrenti con il relativo ammontare delle mostre che vi sono state allestite.

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<sup>27</sup>, poi di Parma e Rimini<sup>28</sup>, 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.

<sup>24</sup> *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.

<sup>25</sup> *Arte islamica a Napoli*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 1967.

<sup>26</sup> *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.

<sup>27</sup> *La Regia Pinacoteca di Siena*, Pinacoteca Nazionale, 1933; *Mostra dei dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena*, Pinacoteca Nazionale, 1942.

<sup>28</sup> *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<sup>29</sup> e la promozione dei 'suoi artisti' sempre in gallerie della capitale<sup>30</sup>. Negli anni Sessanta, oltre alla consueta attività romana, si concentrano le presentazioni dei suoi artisti alla Biennale di Venezia<sup>31</sup>, le personali allestite a Bruxelles<sup>32</sup>, presso la galleria Il Milione e la galleria Alexander Jolas di Milano<sup>33</sup>, presso la galleria Galatea di Torino<sup>34</sup>, la galleria Krugier di Ginevra<sup>35</sup>, la mostra di artisti contemporanei del Mezzogiorno a Napoli<sup>36</sup> e la mostra degli artisti contemporanei italiani a Lisbona<sup>37</sup>. Gli anni Settanta e Ottanta sono quasi esclusivamente dedicati agli artisti di Brandi che espongono in primo luogo a Roma<sup>38</sup>, in numerose gallerie private, ma anche in altre città: avviene un recupero di Siena<sup>39</sup>, delle località natali di alcuni artisti<sup>40</sup>, e alcune città europee<sup>41</sup>.

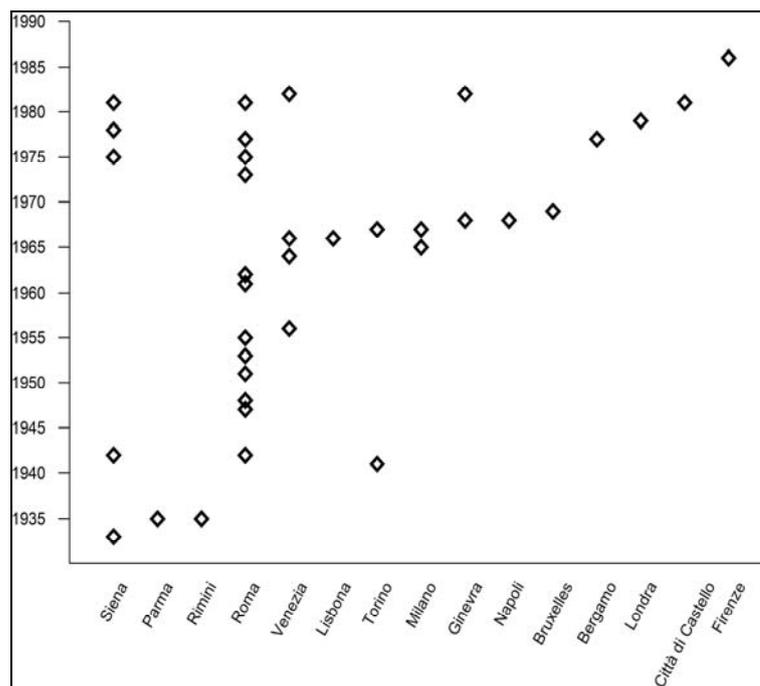


Fig. 4 Mostre curate da Cesare Brandi: distribuzione cronologica e geografica.

<sup>29</sup> *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.

<sup>30</sup> *I quattro artisti fuori strada*, Galleria del Secolo, 1947; *Stradone*, Galleria L'Attico, 1947; *Toti Scialoja*, Galleria dei Barbieri, 1951.

<sup>31</sup> Cfr, nota 15.

<sup>32</sup> *Mario Ceroli*, Palais des Beaux-Arts, 1969.

<sup>33</sup> Cfr. note 20 e 21.

<sup>34</sup> *Augusto Perez*, Torino, Galleria Galatea, 1967.

<sup>35</sup> *Morandi*, Ginevra, Galerie Krugier, 1968.

<sup>36</sup> *Rassegna d'arte del Mezzogiorno*, Palazzo Reale, 1968.

<sup>37</sup> *Arte contemporanea Italiana*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

<sup>38</sup> *Afro*, Galleria Editalia, 1973; *Giorgio Morandi (1890-1964)*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1973; *Giacomo Manzù. Il Muro dell'Odisea*, Galleria Studio d'Arte A2, 1977; *Afro*, Galleria 2CR, 1977; *Sadun*, Palazzo Barberini, 1977; *Roma Amor*, Galleria L'Attico, 1981.

<sup>39</sup> *Burri: Opere Grafiche. 1959-81*, Palazzo Pubblico, 1981; *Afro*, Palazzo Pubblico, 1981.

<sup>40</sup> *Manzù a Bergamo*, Bergamo, Palazzo della Ragione, 1977; *Collezione Burri*, Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini, 1981.

<sup>41</sup> *Carlo Quaglia (1903-1970)*, Ginevra, Musée de L'Athénée, 1982; *Renato Guttuso*, Londra, Galleria Marlborough, 1979.

Identificare gli ‘artisti di Brandi’ non è semplice<sup>42</sup>, 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<sup>43</sup>. 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).

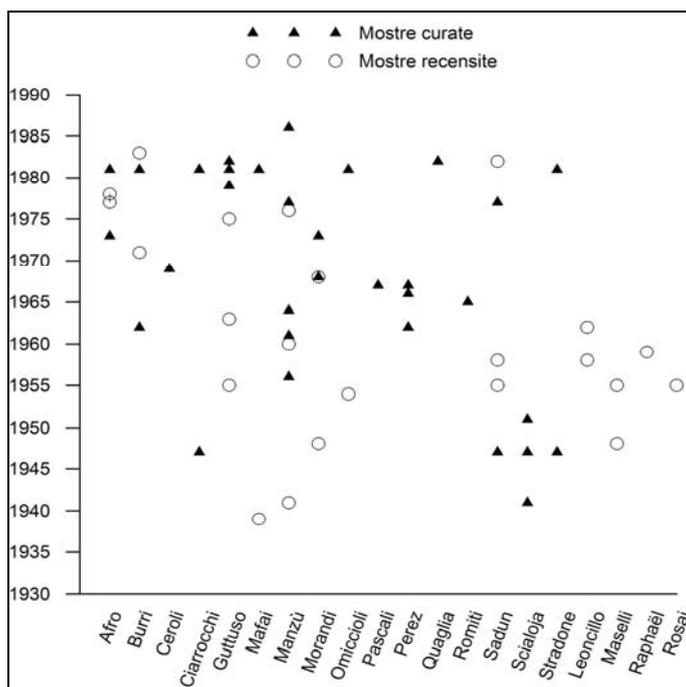


Fig. 5 Gli ‘artisti di Cesare Brandi’: mostre curate e recensite.

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<sup>44</sup>. 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.

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> RUBIU BRANDI 2007.

<sup>44</sup> 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, alla figura di storico dell'arte. Gli articoli contribuiscono ad avvalorare le sue linee formali ed estetiche parallelamente affrontate in altre sedi<sup>45</sup>, 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<sup>46</sup>: s'interessa alle raccolte di opere provenienti dalle collezioni americane allestite a Parigi<sup>47</sup>; segue le grandi retrospettive, dalla mostra di Poussin allestita al Museo del Louvre,<sup>48</sup> fino a quelle più recenti dei due omaggi a Claude Monet e a Horace Vernet<sup>49</sup>. Recensisce, inoltre, le mostre di New York, una delle quali curata dal primo direttore del Museum of Modern Art<sup>50</sup> Alfred Barr<sup>51</sup>. 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»<sup>52</sup>. La sua attenzione è ugualmente rivolta verso le mostre del Cinquecento veneto, da quella curata da Rodolfo Pallucchini sul Veronese in Palazzo Ducale<sup>53</sup>, alla memorabile mostra di Giovanni Bellini tenuta nella stessa cornice veneziana; alle mostre di Pietro Zampetti dedicate alle scuole dei grandi artisti, quali Giorgione<sup>54</sup>, Crivelli<sup>55</sup> e dei vedutisti<sup>56</sup>. 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<sup>57</sup>; le esposizioni dei capolavori italiani a San Francisco<sup>58</sup>; la mostra di pittura italiana allestita a Parigi negli anni Sessanta<sup>59</sup>. 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»<sup>60</sup> che su «La Fiera Letteraria»<sup>61</sup>. La mostra, curata da Palma Bucarelli, nei confronti della quale Brandi nutre

---

<sup>45</sup> BRANDI 1977.

<sup>46</sup> LIOTARD 1948.

<sup>47</sup> COLLECTIONES AMERICAINES 1955

<sup>48</sup> POUSSIN 1960.

<sup>49</sup> MONET 1980, VERNET 1980.

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> TWENTIETH CENTURY ITALIAN ART 1949.

<sup>52</sup> BRANDI 1949.

<sup>53</sup> VERONESE 1939.

<sup>54</sup> GIORGIONE 1955.

<sup>55</sup> CRIVELLI 1961.

<sup>56</sup> VEDUTISTI VENEZIANI 1967.

<sup>57</sup> ITALIAN MASTERS 1940.

<sup>58</sup> GOLDEN GATE EXPOSITION 1939.

<sup>59</sup> BRANDI 1960.

<sup>60</sup> BRANDI 1968a.

<sup>61</sup> 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<sup>62</sup>.

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<sup>63</sup>. 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<sup>64</sup>. 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<sup>65</sup>, 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<sup>66</sup>. 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»<sup>67</sup>, una linea coerente nella quale designa l'artista come fra i «pochi italiani che non temono le maree, i flussi, i riflussi

---

<sup>62</sup> BRANDI 1972, p. 3.

<sup>63</sup> CALVESI 1989, pp. 37-38.

<sup>64</sup> 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).

<sup>65</sup> Cfr. nota 63.

<sup>66</sup> 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*.

<sup>67</sup> 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<sup>68</sup>. 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<sup>69</sup>.

Nello specifico Picasso, è visto e interpretato, come vero e proprio spartiacque tra Ottocento e Novecento<sup>70</sup>, Morandi come emblema più alto dell'equilibrio tra costituzione d'oggetto e formulazione d'immagine, tra astanza e fragranza<sup>71</sup> 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 Marlborough di Roma<sup>72</sup>, 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<sup>73</sup>. 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<sup>74</sup> 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.

<sup>68</sup> 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 vergognarsene 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).

<sup>69</sup> 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 *Carminio o della pittura* ma che condurranno il suo percorso critico teorico fino alla pubblicazione di *Segno e Immagine* ai termini di 'astanza' e 'fragranza'. 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.

<sup>70</sup> CARBONE 1992.

<sup>71</sup> BRANDI 1960b.

<sup>72</sup> 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).

<sup>73</sup> Cfr. nota 71.

<sup>74</sup> 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»<sup>75</sup>.

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<sup>76</sup>. 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 antropomorfo. 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 risolta a colore.<sup>77</sup>

Assai diverso è il caso di Pascali per il quale Brandi scriverà la presentazione al catalogo della personale milanese tenuta nel 1967<sup>78</sup>. 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»<sup>79</sup> nel marzo del 1939 (ampliata nella seconda edizione, in un volume del 1952, con l'aggiunta di un *Poscritto*<sup>80</sup>). 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<sup>81</sup>. 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

---

<sup>75</sup> AFRO 1977, p. 11.

<sup>76</sup> BRANDI 1954a.

<sup>77</sup> BRANDI 1962.

<sup>78</sup> PASCALI 1967.

<sup>79</sup> BRANDI 1939b.

<sup>80</sup> MORANDI 1952.

<sup>81</sup> 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 eccipiva come colore diverso.<sup>82</sup>

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,<sup>83</sup> 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»<sup>84</sup>. A questi seguirono molti altri articoli, recensioni e presentazioni nelle personali, incluse le Biennali di Venezia del 1956<sup>85</sup> e del 1964<sup>86</sup>, 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<sup>87</sup>, 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»<sup>88</sup>. 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<sup>89</sup>. 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

<sup>82</sup> MORANDI 1973, p. 8.

<sup>83</sup> BRANDI 1942a.

<sup>84</sup> BRANDI 1941.

<sup>85</sup> 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).

<sup>86</sup> BRANDI 1964.

<sup>87</sup> CIRANNA 1968.

<sup>88</sup> Cfr. nota 4.

<sup>89</sup> 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*<sup>90</sup> 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<sup>91</sup>. Ne «L'Immagine» recensisce la mostra dei *Quattro artisti fuori strada*<sup>92</sup>, che si è tenuta a Roma alla Galleria del Secolo nel 1947, nella quale, al pari di un manifesto<sup>93</sup>, 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<sup>94</sup> di Roma, e contro il movimento di Fronte Nuovo delle Arti<sup>95</sup>. La prima mostra è stata organizzata alla Galleria dello Zodiaco, i quattro artisti sono soltanto tre, presentati da Alberto Moravia<sup>96</sup>: 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

---

<sup>90</sup> BRANDI 1942a.

<sup>91</sup> Cfr. nota 5.

<sup>92</sup> BRANDI 1947b.

<sup>93</sup> 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).

<sup>94</sup> 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 tendenze, 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.

<sup>95</sup> DI MARTINO 1988, p. 14.

<sup>96</sup> SADUN, SCIALOJA, STRADONE 1945, p. 5.

più vicini alle posizioni figurative<sup>97</sup>. 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'<sup>98</sup> 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<sup>99</sup>. 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<sup>100</sup>. 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 expansionismi.<sup>101</sup>

In altre occasioni le Biennali per Brandi saranno oggetto di presentazioni relative ai Padiglioni italiani per sostenere gli artisti quali Manzù, nel 1954<sup>102</sup> e nel 1964<sup>103</sup>, e Perez nel 1956.<sup>104</sup> Per finire va ricordata la Biennale del 1968, definita da Brandi l'anno zero<sup>105</sup> 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

---

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

<sup>98</sup> BRANDI 1949a.

<sup>99</sup> 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).

<sup>100</sup> BRANDI 1954a.

<sup>101</sup> BRANDI 1954c.

<sup>102</sup> BRANDI 1954d.

<sup>103</sup> BRANDI 1964.

<sup>104</sup> BRANDI 1966.

<sup>105</sup> BRANDI 1968e.

costituire la Pinacoteca Nazionale di Siena<sup>106</sup>. L'ordinamento delle tavole è il frutto di un lungo lavoro teso alla costituzione di una «raccolta di primitivi italiani, preziosissima e gloriosa»<sup>107</sup>, 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<sup>108</sup>. Diversi interventi rimangono comunque legati alla città di Siena, dalla mostra della scultura in legno curata da Enzo Carli allestita al Palazzo Pubblico<sup>109</sup>, 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<sup>110</sup>, 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<sup>111</sup>.

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»<sup>112</sup> 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.<sup>113</sup>

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»<sup>114</sup>, Brandi scrive in favore dei suoi artisti, quali Perez<sup>115</sup> e Romiti, quest'ultimo, presentato in una personale al Milione<sup>116</sup>. 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*<sup>117</sup> 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.<sup>118</sup>

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

---

<sup>106</sup> BRANDI 1933, p. 3.

<sup>107</sup> BARZANTI 1989, p. 8.

<sup>108</sup> PITTURA RIMINESE 1935.

<sup>109</sup> SCULTURA LIGNEA SENESE 1949.

<sup>110</sup> BRANDI 1972b.

<sup>111</sup> BRANDI 1969a.

<sup>112</sup> Cfr. nota 7.

<sup>113</sup> BRANDI 1956.

<sup>114</sup> VALSECCHI 1958.

<sup>115</sup> BRANDI 1958.

<sup>116</sup> ROMITI 1965.

<sup>117</sup> BRANDI 1960b, p. 13.

<sup>118</sup> *ibidem*

<sup>119</sup> BRANDI 1959a.

<sup>120</sup> 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<sup>121</sup>. 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<sup>122</sup>.

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.<sup>123</sup>

Dalle pagine del settimanale «Cronache», così come da quelle del «Corriere della sera Illustrato», accanto alle mostre recensite da Roma a Palazzo delle esposizioni<sup>124</sup> sui capolavori francesi<sup>125</sup> a Palazzo Barberini<sup>126</sup> su Lorenzo Viani, Brandi si sofferma anche sulle mostre nella città di Milano<sup>127</sup>. Non mancano le sollecitazioni dall'estero come da New York<sup>128</sup> e Parigi<sup>129</sup>. 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'Odyssea, alcune delle quali rappresentano le gallerie tra le più attive nel fervido clima di rinnovamento culturale della ricostruzione<sup>130</sup>. 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<sup>131</sup>.

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

---

<sup>121</sup> Cfr. nota 119.

<sup>122</sup> 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.

<sup>123</sup> BRANDI 1960c, p. 8.

<sup>124</sup> BRANDI 1955a, pp. 20-30.

<sup>125</sup> *PITTURA FRANCESE* 1955.

<sup>126</sup> *VLANI* 1955.

<sup>127</sup> BRANDI 1955c.

<sup>128</sup> *YOUNGER EUROPEAN PAINTERS* 1953.

<sup>129</sup> BRANDI 1960a.

<sup>130</sup> CRESCENTINI 1989.

<sup>131</sup> BRANDI 1955a.

attualità<sup>132</sup> 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»<sup>133</sup>. 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<sup>134</sup> e le mostre che raccolgono le grandi collezioni<sup>135</sup> dei capolavori di Praga e delle collezioni dei Gonzaga<sup>136</sup>.

#### *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<sup>137</sup>.

Si rintracciano negli articoli diverse tematiche che 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<sup>138</sup>. 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 *Gestaltpsychologie* 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»<sup>139</sup>. 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

---

<sup>132</sup> BRANDI 1986b.

<sup>133</sup> BRANDI 1982.

<sup>134</sup> KANDINSKY 1980, KLEE 1979, PICASSO 1981.

<sup>135</sup> MONET 1981.

<sup>136</sup> MANTOVA GONZAGHESCA 1981.

<sup>137</sup> BRANDI 1963, p. 128-129.

<sup>138</sup> BORRELLI 2007, p. 56.

<sup>139</sup> 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.<sup>140</sup>

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»<sup>141</sup>. 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<sup>142</sup>.

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 'ricordo', 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 ricordo è ottenuto, diciamo così, per difetto, come un anello isolante di vuoto, invece che con l'aggetto della cornice, e cioè per eccesso.<sup>143</sup>

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

---

<sup>140</sup> BRANDI 1957.

<sup>141</sup> BRANDI 1940.

<sup>142</sup> 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).

<sup>143</sup> 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.<sup>144</sup>

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 problematiche 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. È 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.<sup>145</sup>

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<sup>146</sup>, 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»<sup>147</sup>.

È 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

---

<sup>144</sup> BRANDI 1980.

<sup>145</sup> BRANDI 1961.

<sup>146</sup> «creatore di lingua, oltre che di modi di impiego della lingua» (SEGRE 2008, p. 26).

<sup>147</sup> 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<sup>148</sup>. 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.<sup>149</sup>

Brandi è certamente il solo per cui esista un linguaggio e una letteratura, non solo una terminologia della critica. La presenza concreta dell'opera depona 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'ammattassa 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 gorgi, un incresparsi di creste minute, come il mare quando cade il vento e non subito cessa il moto ondosso, placandosi in un improvviso silenzio. Il silenzio che seguì alla sua voce spenta dal male.<sup>150</sup>

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.<sup>151</sup>

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<sup>152</sup>, che solo può rendere percepibile e comprensibile ad un vasto pubblico il suo pensiero. Sulla prosa brandiana De Seta<sup>153</sup>, 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.

---

<sup>148</sup> CARBONE 1981, p. 160

<sup>149</sup> BRANDI 1981

<sup>150</sup> SADUN 1977, p. 2.

<sup>151</sup> BRANDI 1949b

<sup>152</sup> SEGRE 2008, p. 30.

<sup>153</sup> 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<sup>154</sup>:

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.<sup>155</sup>

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»<sup>156</sup> che fece assumere alla sua prosa un tono «più concreto e allo stesso tempo disinvolto»<sup>157</sup>.

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.

---

<sup>154</sup> 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).

<sup>155</sup> BRANDI 1974.

<sup>156</sup> 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).

<sup>157</sup> *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»<sup>158</sup>.

## 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.

---

<sup>158</sup> 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, *Perež*, 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, Ogetti, Argan e Brandi*, in *EVA 2011 Florence Conference*,

*Workshop, Meetings, Training and Exhibition (4-6 Maggio 2011)*. Proceedings, 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 américaines*, 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. Quarantatré 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

*Morandi(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. Roseblum, 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.

## L'ARCHIVIO PRIVATO DI GIULIO CARLO ARGAN INTRODUZIONE ALLA SCHEDATURA DELLA CORRISPONDENZA ED ESEMPI DI MATERIALI EPISTOLARI

Al momento della morte di Giulio Carlo Argan (11 novembre 1992) è rimasto nella casa dello studioso un importante nucleo di documenti che costituisce il suo archivio privato o meglio quel che resta della gran mole di carte accumulate durante lo svolgimento della sua attività di studioso e intellettuale. L'interesse di questi documenti ha determinato l'inserimento di una specifica unità di ricerca, denominata *Carteggio dell'archivio di Giulio Carlo Argan*, all'interno del progetto FIRB finanziato dal MIUR *Da Cavalcaselle ad Argan: archivio per la cultura artistica e letteraria*. I materiali dell'archivio erano solo in minima parte ordinati e negli anni precedenti al FIRB si era solo provveduto a una prima ricognizione generale per avere un'idea più chiara della loro consistenza.

Per quanto riguarda le tipologie di materiali, si tratta soprattutto di corrispondenza, contratti editoriali, appunti manoscritti, testi dattiloscritti, bozze di articoli e libri, estratti, opuscoli, fotografie, ritagli di giornale, verbali di riunioni, altra documentazione di varia natura legata all'attività critica, didattica e politica. L'archivio era privo di inventario, dislocato in diversi ambienti e oggi radunato in alcuni armadi di quello che fu il suo studio (completamente trasformato rispetto a come era nel 1992); una parte della corrispondenza era sommariamente raccolta in cartelline poste in uno schedario metallico (per questi fascicoli si disponeva di una lista redatta negli ultimi anni da una sua collaboratrice). Una prima perlustrazione dei materiali e un primo provvisorio riordinamento sono stati compiuti nel 2002-2003 in occasione della preparazione della mostra storico-documentaria *Giulio Carlo Argan (1909-1992). Storico dell'arte, critico militante, sindaco di Roma*<sup>1</sup>; per la corrispondenza è stato possibile calcolare approssimativamente una consistenza di oltre cinquemila lettere. Rispetto a quando Argan era in piena attività, oggi non fanno più parte dell'archivio i libri, gli opuscoli e le riviste, che sono stati donati dallo stesso Argan (negli anni Ottanta, in due versamenti, più un terzo compiuto, dopo la sua morte, dalla figlia Paola) alla Biblioteca che è stata a lui intitolata presso il Dipartimento di Storia dell'arte (ora di «Storia dell'arte e Spettacolo») della Sapienza Università di Roma. Le opere di grafica contemporanea sono state invece donate al Museo di Palazzo Lanfranchi a Pisa e la donazione è stata oggetto nel 2007 di una mostra dal titolo *Segni multipli*<sup>2</sup>. Solo una parte delle pubblicazioni, sue o contenenti suoi testi, è rimasta a casa Argan e purtroppo risulta complicato poter disporre di una raccolta completa di tutti i suoi scritti. Anche la bibliografia completa, strumento imprescindibile per la ricostruzione della biografia intellettuale di Argan, è in corso di aggiornamento e ampliamento; un primo vasto elenco era stato redatto dall'allievo Bruno Contardi, in occasione della morte del maestro, per lo speciale Vernissage del «Giornale dell'arte» del dicembre 1992<sup>3</sup>. Successivamente usciva, in un volume in lingua francese firmato nel 1999 da Marc Perelmann e Irene Buonazia<sup>4</sup>, una più dettagliata bibliografia curata da Buonazia ma che manteneva il nome di Contardi come cocuratore; la stessa Buonazia ha poi pubblicato, con integrazioni dovute alla collaborazione di Claudio Gamba e Claudio Stoppani, quella che è attualmente la lista più vasta e completa<sup>5</sup>, riprodotta in ciascuno dei tre volumi di Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, come anche nel quarto *L'arte moderna*, per l'edizione da libreria pubblicata da Sansoni-RCS nel 2002. Inoltre, per la ricostruzione delle vicende biografiche, rimangono fondamentali i *Materiali per una cronologia*,

---

<sup>1</sup> GIULIO CARLO ARGAN 2003.

<sup>2</sup> SEGNI MULTIPLI 2007.

<sup>3</sup> CONTARDI 1992.

<sup>4</sup> PERELMANN-BUONAZIA 1999.

<sup>5</sup> BUONAZIA 2002.

nel citato catalogo della mostra del 2003<sup>6</sup>. Altre informazioni e aggiornamenti bibliografici possono essere reperiti sul sito internet interamente dedicato all'opera di Argan: [www.giuliocarloargan.org](http://www.giuliocarloargan.org).

Molte nuove ricerche sono emerse in libri e articoli<sup>7</sup>, come anche in convegni e seminari, organizzati in occasione del decennale della scomparsa (nel 2002 e 2003)<sup>8</sup> e poi soprattutto grazie al Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Argan (tra il 2009 e il 2011) istituito dal Ministero per i beni e le attività culturali su istanza presentata dall'Associazione Bianchi Bandinelli (istituto fondato da Argan)<sup>9</sup>. Significative sono state anche le ripubblicazioni di scritti arganiani, sia volumi con nuovi saggi introduttivi: *L'Europa delle capitali*, riedito da Skira con introduzione di Claudio Gamba, e *Walter Gropius e la Bauhaus*, riedito da Einaudi con introduzione di Marco Biraghi; e sia testi sparsi che sono stati raccolti in modo organico in due volumi a cura di Claudio Gamba: gli *Scritti sul design* editi da Medusa con il titolo *Progetto e oggetto*, e gli *Scritti militanti e rari 1930-42*, editi da Marinotti<sup>10</sup>. Nel contesto di questo nuovo fiorire di studi critici si inserisce appunto anche il lavoro di schedatura dei principali nuclei della corrispondenza del progetto FIRB *Da Cavalcaselle ad Argan: archivio per la cultura artistica e letteraria*, che per la parte relativa ad Argan è stato diretto da Antonio Pinelli e a cui hanno lavorato Paola Bonani, Claudio Gamba, Nadia Marchioni e Katuscia Quinci. I risultati di tale lavoro di schedatura saranno consultabili sul sito di Memofonte, nella sezione: [www.docart900.memofonte.it](http://www.docart900.memofonte.it). Qui ci limiteremo a presentare alcuni materiali dell'archivio, per evidenziarne l'interesse e sintetizzare le modalità con cui si è svolto il lavoro di inserimento nel database FIRB.

Va detto subito che il complesso di materiali dell'archivio è di particolare interesse anche se si presenta lacunoso e piuttosto rarefatto per la parte più antica; infatti a seguito di diverse operazioni di selezione e scarto, solo la documentazione più recente si presenta con caratteri di relativa completezza. Lo stesso Argan non era interessato alla conservazione dei materiali privati e aveva espressamente chiesto che alla sua morte tutto fosse distrutto, non tanto per la possibile presenza di materiali compromettenti, quanto per il disinteresse verso gli archivi privati: avendo lavorato e pubblicato incessantemente per più di sessanta anni, Argan riteneva di aver comunicato sufficientemente il suo pensiero critico nella vastissima bibliografia edita e non desiderava che si rendesse pubblica né la corrispondenza avente funzione privata né gli appunti o i testi non direttamente approvati da lui. Tuttavia nell'attuale prospettiva di una storia della critica d'arte che si basa, oltre che su una attenta rilettura dei testi, anche su tutti gli aspetti biografici e sulla ricostruzione di tutte le vicende materiali dei protagonisti della disciplina, dobbiamo ritenere una vera fortuna che la figlia sia stata dissuasa dal seguire la volontà testamentaria paterna. Anche con le sue molte lacune, l'archivio Argan è di eccezionale interesse non solo per ricostruire la vita e l'opera dello studioso ma anche (e forse soprattutto) per l'intero tessuto di relazioni che è possibile ripercorrere attraverso i materiali epistolari. I rapporti avuti con alcuni dei maggiori artisti, architetti, critici e storici dell'arte, filosofi, scrittori, intellettuali e politici del Novecento, sia italiani che stranieri, testimoniano –

---

<sup>6</sup> GAMBA 2003a.

<sup>7</sup> In particolare segnalo il volume sulle tematiche del restauro RUSSO 2009, e alcuni saggi specificatamente dedicati all'opera di Argan: DI MACCO 2002 ; AURIA 2002; BUONAZIA 2005; GAMBA 2002; GAMBA 2003b; GAMBA 2004a; GAMBA 2004b; STOPPANI 2003; IMPERA 2005, VAROLI-PIAZZA 2006.

<sup>8</sup> RILEGGERE ARGAN 2003; GIULIO CARLO ARGAN 2005.

<sup>9</sup> Il Comitato Nazionale, istituito con Decreto del Ministro per i beni e le attività culturali del 21 aprile 2009, è presieduto da Antonio Pinelli, con la presidenza onoraria di Paola Argan, la vicepresidenza di Marisa Dalai Emiliani (presidente dell'Associazione promotrice), mentre Michela di Macco ricopre la carica di segretario tesoriere. Dal 2009 al 2011 sono stati organizzati, in collaborazione con altre istituzioni, sette convegni che si sono tenuti a Roma con l'eccezione di uno a Palermo e uno a Cosenza. Gli Atti sono tutti in corso di pubblicazione.

<sup>10</sup> ARGAN 2003, ARGAN 2004; ARGAN 2005; ARGAN 2009; ARGAN 2010.

forse anche più dei suoi articoli e saggi – quel modello di impegno culturale militante, di statura internazionale e aperto ai più diversi risvolti della contemporaneità, che Argan ha perseguito per tutta la vita.

Purtroppo proprio la parte più antica dell'archivio (che, facendo riferimento a un contesto ormai storicizzato, attira maggiormente gli attuali interessi storico-critici) è quella più frammentaria, a causa della guerra e poi dei numerosi cambi di abitazione che hanno comportato l'eliminazione di molte carte. I materiali legati alla formazione e alla giovinezza torinese sono quasi del tutto assenti perché andati distrutti con il bombardamento della casa di Cavoretto presso Torino, mentre l'abitazione in città era all'interno del manicomio femminile di via Giulio (dove il padre, Valerio Argan, era economo capo) e anch'essa fu abbandonata nel 1943 alla morte del genitore. Dopo aver trascorso alcuni periodi a Roma nel 1932-1933 per frequentare la Scuola di Perfezionamento, e dopo aver vinto nel 1933 il concorso per ispettore, ottenendo la destinazione a Torino, Argan fu quasi subito trasferito a Modena dove rimase nel 1934-1935, per stabilirsi poi definitivamente a Roma. Ancora nel periodo 1935-1940 il giovane studioso ebbe la residenza presso stanze in affitto (per un periodo in via delle Milizie) e solo dopo il matrimonio con Anna Maria Mazzucchelli nel dicembre 1939 si stabilì nel quartiere Monteverde, per avvicinarsi poi a Trastevere, a ridosso del Ministero della Pubblica Istruzione dove si trovava il suo ufficio. Esattamente tra il 1940 e il 1949 la famiglia Argan abitò in via Carini 66, poi dal 1950 al 1962 in via Sacchi 20 (in appartamenti diversi dello stesso stabile e che comunque rimarranno sede dello studio ridisegnato dall'architetto Franco Minissi); per un breve periodo (1962-1964) l'abitazione fu in via Dandolo 80, per tornare di nuovo in via Sacchi fino al 1970, quando venne acquistata l'abitazione di via Filippo Casini. Tutti questi spostamenti hanno comportato diversi traslochi e hanno contribuito alla dispersione di una parte della documentazione. L'archivio privato di Giulio Carlo Argan è attualmente in possesso degli eredi (presso la figlia Paola Argan, Via Filippo Casini 16). Dalla metà degli anni Cinquanta, la posta poteva arrivare anche presso la residenza estiva della casa di Ansedonia, ma soprattutto Argan riceveva la posta in ufficio, quindi prima al Ministero (Educazione Nazionale/Pubblica Istruzione<sup>11</sup>), poi presso i due Dipartimenti di Storia dell'Arte dove ha avuto la cattedra universitaria (a Palermo 1955-1959 e alla Sapienza dal 1959 fino ai primi anni Ottanta) e infine – durante le cariche politiche – anche presso l'ufficio del Sindaco di Roma (1976-1979) e in Senato (1983-1992); non bisogna dimenticare poi la corrispondenza e l'altra documentazione di vario tipo legata al lavoro di direzione di grandi opere editoriali (collane, enciclopedie, riviste): ad esempio molto intenso è stato lo scambio epistolare durante la direzione della sezione moderna della *Enciclopedia Universale dell'Arte*, iniziata nel 1955 e durata oltre un decennio, che ha lasciato qualche traccia nella corrispondenza privata conservata in archivio (mentre il fascicolo relativo contiene solo pochi fogli; la maggior parte dei materiali arrivava presso la redazione e comunque Argan deve aver eliminato parte dei documenti). Si possono ricordare altri importanti incarichi presso istituzioni sia italiane che internazionali (come l'AICA e il CIHA) oppure la casa editrice Einaudi, di cui Argan è stato presidente alla fine degli anni Ottanta, lasciando un corposo fascicolo di corrispondenza che va ad aggiungersi a quello della collaborazione come consulente negli anni Cinquanta. Solo in alcuni casi, però, si è conservato un fascicolo specifico sufficientemente ampio da far pensare a una relativa completezza, mentre altre volte si sono salvati esclusivamente i documenti di carattere amministrativo (come i contratti o le ricevute di pagamento) ma non il resto del carteggio.

Anche per quanto riguarda il lavoro preparatorio dei principali volumi di Argan, si passa da casi in cui si conservano materiali cospicui (quaderni di appunti, testi manoscritti,

<sup>11</sup> Le carte e la corrispondenza legate al lavoro di ufficio si trovano oggi in gran parte presso l'Archivio Centrale dello Stato, che conserva inoltre anche due «Buste Argan» di materiali e lettere evidentemente lasciati al Ministero al momento di liberare l'ufficio.

dattiloscritti, bozze) a casi in cui non è rimasto praticamente nulla; è significativo – anche dal punto di vista della metodologia e della prospettiva critica di Argan – che manchi del tutto una fototeca relativa alle opere d'arte, nemmeno per quanto riguarda le illustrazioni utilizzate nei suoi libri o degli artisti contemporanei presentati in cataloghi di esposizioni (e non mi risulta che insieme alla biblioteca abbia donato anche un fondo fotografico). L'unica cospicua documentazione visiva è rappresentata da scatti fotografici che ritraggono Argan durante conferenze, convegni, viaggi e altre occasioni pubbliche; questi materiali erano tenuti insieme, spesso mischiati, in una grande scatola; nel 2003 si è provveduto a riunirli in gruppi il più possibile omogenei (ad esempio i convegni di Verucchio, l'attività di sindaco, o altrimenti per decenni), ma anche qui va notato che prima del 1960 gli esemplari si riducono a poche decine.

Un nucleo importante di materiali a stampa riguarda gli articoli di giornali e riviste (quotidiani, settimanali, o altri periodici di vario tipo) che non hanno seguito le serie delle riviste specializzate donate insieme con i volumi. Si tratta di ritagli o di fascicoli contenenti testi dello stesso Argan, interviste da lui rilasciate, e articoli di cronaca o recensioni inerenti la sua attività come studioso o come politico (anche qui, naturalmente, la parte sull'incarico come primo cittadino surclassa le altre) o infine la rassegna stampa uscita in occasione della scomparsa o negli anni a noi più vicini. Anche se questi materiali attendono di essere ancora ordinati e schedati, si tratta di documentazione di grandissima importanza, soprattutto per la difficoltà di reperimento di fonti apparentemente minori e tuttavia significative della 'fortuna/sfortuna' critica di Argan.

La parte più consistente dei materiali, insieme alla corrispondenza, riguarda i manoscritti e i dattiloscritti, spesso privi di data e di qualsiasi indicazione sull'occasione in cui sono stati prodotti, talvolta fogli o blocchi di appunti riempiti di quella sua minuta e impeccabile calligrafia che ben ricordano tutti coloro che hanno avuto contatti con lui, oppure scritti a macchina per lezioni, conferenze, articoli, presentazioni di libri, testi per i quali non è sempre agevole determinare l'effettiva pubblicazione o invece la permanenza in una condizione inedita. Questo è certamente il nucleo più problematico, che potrà essere riordinato solo grazie a una piena e continuativa dimestichezza con l'intera produzione critica dello studioso (che oscilla tra i due e i tremila titoli sugli argomenti più vari), in cui è molto difficile orientarsi anche per chi ci lavora da oltre un decennio.

Non essendo possibile riordinare e schedare l'intero archivio e dovendo scegliere un primo nucleo di materiali che rientrassero nei criteri del progetto FIRB su alcuni dei principali protagonisti della storiografia e della critica artistica italiana tra la fine del XIX e il XX secolo, si è deciso di partire dalla corrispondenza e in particolare dai fascicoli tipologicamente omogenei, contenuti cioè solo o prevalentemente lettere (talvolta con qualche documento allegato, come il programma di un convegno, un articolo di giornale, una scheda editoriale ecc.). Per ora sono stati accantonati i fascicoli tematici di materiali eterogenei in cui la presenza di una o più lettere non permetteva però di schedare con criteri uniformi il resto della documentazione. Al momento di iniziare il lavoro sono stati fissati i criteri di inventariazione e si è proceduto a redigere alcune schede di prova che hanno contribuito alla messa a punto dei campi del database comune all'intero progetto FIRB. Non essendo un archivio pubblico liberamente consultabile (ma a cui tuttavia per motivi di studio è possibile accedere) e trattandosi di materiali relativamente recenti (prevalentemente a partire dagli anni Cinquanta) si è deciso, almeno provvisoriamente, di lasciare la corrispondenza nei contenitori originali (buste, cartelline, fascicoli, ecc.), eliminando solo i materiali più dannosi per la conservazione del documento come le graffette arrugginite o i fogli di plastica. Sarà quindi necessario provvedere poi alla sostituzione dei contenitori inadeguati e all'adeguamento delle norme di conservazione archivistica oggi in uso.

A ogni documento è stato assegnato un numero inventariale ed identificativo di cinque cifre (anche per evitare di creare confusione con numeri di anno), preceduto da due lettere che

corrispondono ai quattro nuclei in cui la corrispondenza è giunta fino a noi; il numero è stato posto a matita nel modo meno invasivo possibile e in genere nell'angolo in alto a destra. Nella schedatura informatizzata si è aggiunto anche il codice identificativo dell'Archivio Giulio Carlo Argan (AGCA). Più precisamente, al momento di iniziare il lavoro, una parte delle lettere si trovavano nello schedario metallico, raccolte in fascicoli ordinati molto sommariamente per corrispondente o per argomento (con numerosi errori, doppioni, incongruenze); un nucleo circoscritto cronologicamente agli anni Sessanta era conservato in una cassetta di legno e ordinato in buste in base all'iniziale del corrispondente; un terzo nucleo era composto da alcuni fascicoli tematici contenenti anche altri materiali insieme a un certo numero di lettere; infine un quarto nucleo era composto da lettere sparse raccolte e ordinate dalla figlia Paola in quaderni ad anelli. Per mantenere traccia di questa primitiva ripartizione si è deciso di associare al numero inventariale le seguenti sigle: SM = Schedario metallico, CL = Cassetta di legno, FT = Fascicoli tematici, LS = Lettere sparse (quaderni ad anelli). Per poter procedere con la numerazione in modo autonomo è stato assegnato a ciascun schedatore una intera serie di mille numeri che verranno coperti solo parzialmente, così associati: Claudio Gamba da 00001 a 00999, Nadia Marchioni da 01000 a 01999, Paola Bonani da 02000 a 02999, Katuscia Quinci da 03000 a 03999. Nel caso di documentazione allegata alla lettera si è mantenuto lo stesso numero del documento principale seguito da una cifra romana (I, II, III ecc.). In questo modo ogni documento manterrà l'informazione sia della primitiva collocazione che l'indicazione dello schedatore, anche quando i materiali saranno riordinati secondo criteri più rigorosi in nuovi e più idonei contenitori; ad esempio se si incontra il documento AGCA LS.00256 si potrà dedurre che esso faceva parte delle lettere sparse e che è stato schedato da Claudio Gamba. Ogni documento è stato fotografato e la foto è stata rinominata con lo stesso numero del documento (e se necessario con le lettere a, b, c, ecc.), tuttavia non si tratta di una vera digitalizzazione dell'intero archivio ma solo di uno strumento per permettere di svolgere il lavoro al di fuori dell'abitazione privata e insieme garantire la possibilità di controllare le informazioni anche in un secondo momento (le foto sono state effettuate con una risoluzione media e senza particolari accortezze, cioè rimandano al documento originale ma certo non lo sostituiscono e anche per motivi di riservatezza non saranno rese disponibili in rete). Uno dei problemi che si è dovuto affrontare è infatti quello del contenuto della corrispondenza, spesso a carattere privato e su questioni delicate (concorsi, giurie, richieste di aiuto o di raccomandazione, sfoghi personali), tenendo conto anche della maggiore consistenza proprio della parte a noi più prossima, relativa agli anni Settanta e Ottanta, talvolta inerente persone ancora vive e attive.

Basterà, a titolo di esempio, citare qualche stralcio di una lettera di Luigi Salerno<sup>12</sup> del 25 luglio 1965. Si tratta di un lungo sfogo personale di tre pagine dattiloscritte, che ben rappresenta le aspettative che il prestigio/potere di Argan attirava intorno a sé. Proprio per la delicatezza delle questioni sollevate nei rapporti con diversi colleghi delle Soprintendenze ci limiteremo qui a riportare le parti più concettuali, che valgono cioè a rappresentare le inquietudini e le difficoltà della professione dello storico dell'arte, problemi che non hanno affatto perso di interesse nel contesto attuale in cui il precariato dei giovani ha messo in crisi una intera generazione di studiosi.

Caro Argan,

questa è una lettera insolita e lunga, che va letta tutta per capirne il motivo e lo spirito. Una volta tu mi dicesti di saper bene che la tua posizione, di titolare della prima cattedra di storia dell'arte in Italia, implica dei doveri morali di intervento in tante vicende, che riguardano anche persone come me, personaggio della stessa scena. Io ho dubitato in passato che tu invece ti astraessi del tutto almeno da questa parte della scena dove siamo noi attori minori. In altra occasione tu mi

<sup>12</sup> Su Salerno cfr. FUSCONI 2007.

dicesti che i birbanti si organizzano e le persone per bene no. Io odio le consorterie né cerco protettori. Ma il guaio è – cito ancora te – che bisogna difendersi dagli altri e non ci si può isolare in una “dolce vita” di tranquilli studi. [...] Forse ho sbagliato a isolarmi nel lavoro, a stancarmi fino al rischio della mia salute? Ho avuto riconoscimenti, anche pubblici, fuori d'Italia e in patria solo questo atteggiamento di ostilità o di indifferenza. [...] Non ti scrivo per chiederti un intervento in mio favore presso Molajoli, ma solo per informarti di ciò che accade. Spero ancora di trovare in te la persona che può orientare equamente lo svolgimento di vicende come questa, valutando cose e individui, affinché non avvengano ingiustizie in una lotta dove vince il più ambizioso e il più “organizzato”. Perché avete fatto di noi degli studiosi, se poi ci abbandonate al trattamento riservato di solito ai soldati, ai caporali dell'esercito? [...]

Luigi Salerno

Proprio per la delicatezza dei contenuti, il lavoro di schedatura ha previsto oltre ai campi preordinati (data, luogo, nomi citati, soggettazione varia, relazione con la scheda evento, ecc.) anche un regesto del contenuto della lettera, che non si sostituisce al documento originale e insieme permette di sfumare le questioni più complesse e problematiche nel momento in cui le schede saranno liberamente accessibili in rete.

Sempre a titolo di esempio possiamo citare il caso di una lettera in cui lo sfogo rappresenta anche il risultato di una durissima battaglia di impegno sia critico che concreto, come nel caso del lavoro svolto da Caterina Marcenaro a Genova. La lettera, datata 8 giugno 1956 e scritta a macchina su carta intestata della «Direzione belle arti del comune di Genova / Il Direttore» (AGCA, LS.00041, c. 1), parte dalla notizia che Argan stava per presentare sulla nuova rivista di Bruno Zevi, «L'Architettura. Cronache e storia», il genovese Museo del Tesoro di S. Lorenzo dell'architetto Franco Albini (articolo effettivamente uscito nel 1956<sup>13</sup>). In questo caso la lettera assurge quasi al ruolo di un manifesto della più moderna museografia degli anni Cinquanta, rivelando allo stesso tempo il travaglio e la fierezza della Marcenaro, in mezzo alle mille difficoltà che aveva dovuto fronteggiare per sostenere la sua battaglia a favore del “moderno” nel riallestimento dei musei genovesi. Del resto la vicenda si situa in un momento di svolta nella biografia di Argan, quando cioè aveva lasciato l'incarico ministeriale alle Antichità e Belle Arti per l'insegnamento universitario a Palermo e la sua militanza critica poteva attuarsi in modo ancora più libero e vigoroso a favore delle correnti più avanzate.

Caro Argan,

So da Zevi che si occuperà della presentazione del Museo del Tesoro in un tempo più o meno prossimo. Vorrei che prima di scrivere vedesse il Museo: lo considero il migliore dei lavori della mia Direzione e la più bella opera di Albini. Ma è opportuno completare la conoscenza dei grafici colla visione diretta dello spazio vivo e degli oggetti immersi nello spazio. Valeva veramente la pena che io mi rovinassi il fegato per cinque anni. Che cosa conta un fegato in confronto a un cristallo quale quello del Museo del Tesoro? Sono sempre più soddisfatta di aver voluto il Museo nel sottosuolo del cortile del Palazzo Arcivescovile e di essermi fatta odiare per realizzarlo. L'odio continua, ma la suggestione è tale che ci si limita a dir male di me, ma non si osa demolire il Museo. Quando potrà venire a Genova? Parlerei volentieri con Lei di varie cose a prescindere da San Lorenzo. Non Le invidio Palermo, per quanto non stia bene a Genova.

Cordialmente.

Caterina Marcenaro

Dai toni diversi ma non meno intessuti di fiera consapevolezza è la lettera che gli scrive uno dei più brillanti allievi romani di Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco<sup>14</sup>, poco dopo aver discusso la tesi di laurea e quindi prima di diventare suo assistente e curatore per alcuni anni delle dispense dei suoi corsi universitari. Nella lettera (probabilmente la prima spedita al

---

<sup>13</sup> ARGAN 1956, e cfr. MARCENARO 1969 e DI FABIO 2001.

<sup>14</sup> Su Fagiolo cfr. MARCONI 2004.

docente), dattiloscritta e datata 15 novembre 1963, Fagiolo rivendica con garbata fermezza la validità del suo metodo.

Caro professore,

la discussione della laurea è stata per me una sorpresa: non prevedevo una relazione così positiva e così calda. Terrò presenti per il futuro le critiche che Lei (giustamente) mi ha mosso.

Lei ha intuito perfettamente il mio metodo (un "eclettismo critico"), che, a mio avviso, può anche rivelarsi utile: a condizione che si guardi sempre direttamente all'artista e si cerchi di capirne tutti gli aspetti con tutti i mezzi possibili. [...]

Maurizio Fagiolo

In tutti questi casi, presso l'archivio si conservano esclusivamente le lettere ricevute e quindi bisognerà tentare di avviare, almeno per le personalità più importanti, la ricomposizione completa del carteggio, recuperando le lettere di Argan sparse negli archivi dei corrispondenti, lavoro indubbiamente complesso e tuttavia di una certa urgenza perché questo tipo di materiali sono i primi ad andare dispersi (se non, come spesso avviene, distrutti). Fortunatamente alcuni piccoli nuclei di corrispondenza, avente carattere continuativo e di lavoro (ad esempio il carteggio con la casa editrice Einaudi o con il Saggiatore di Alberto Mondadori), conservano sia le lettere ricevute che le minute o le copie in carta carbone delle lettere spedite da Argan. Questi sono certamente i nuclei di maggiore interesse e ai quali si è già programmato di dedicare ricerche mirate. Tuttavia possono esserci documenti di grande interesse anche in casi apparentemente poco appetibili. Per esempio una semplice lettera di rinuncia a collaborare o a far parte di un comitato può rivelarsi una vera dichiarazione di pensiero. È questo il caso della risposta di Argan, fortunatamente tenuta in copia, alla richiesta che gli aveva inviato il «Comitato per glorificazione del Beato Angelico patrono degli artisti cattolici». Come è noto, nel 1955 Argan aveva pubblicato sul pittore una fondamentale monografia, che perfino il pontefice aveva ripreso nel suo discorso ufficiale per il centenario dell'Angelico. In quel libro<sup>15</sup>, dove sin dal titolo l'artista era indicato come *Fra' Angelico* («frate» quindi, e non «beato»), Argan proponeva la sua interpretazione in chiave tomistica che svincolava la poetica dell'artista da ogni misticismo intimistico. Argan aveva inteso collocare l'opera in una laica storia delle idee di cui l'arte costituiva una componente ineliminabile. Forse per questa ragione, tredici anni dopo, il Comitato per la glorificazione dell'Angelico, presieduto dal consigliere di stato Gilberto Bernabei e con padre Targisio Piccari come segretario, aveva pensato di invitare Argan ad aderire. Nella lettera che le due cariche scrivevano a nome del Maestro Generale dei Padri Domenicani, si chiariva che tra le proposte «messe allo studio per una realizzazione effettiva» c'era la «sistemazione definitiva della Tomba del Beato, a scopo di culto, nella Basilica Minervitana» e inoltre «l'allestimento di una Mostra di Opere, con intendimenti critici diversi da quelli seguiti nel 1955, per raccogliere l'attestato del plebiscito universale in onore del Patronato che si vuol celebrare». Se è certo che Argan avrebbe rifiutato a una simile richiesta anche nel 1955, non potrà suonare almeno sorprendente una richiesta di questo tipo nel luglio 1968, a ridosso dell'esplosione dei movimenti giovanili e della contestazione universitaria. E tuttavia Argan non si limita semplicemente a declinare l'invito ma, con lettera del 15 luglio 1968, motiva le sue posizioni in termini che costituiscono una pagina di alta prosa retoricamente affabulatoria, non senza una certa dose di divertito compiacimento.

---

<sup>15</sup> ARGAN 1955.

Gentilissimo Signor Presidente,  
non posso che essere profondamente grato a Lei, al Maestro Generale dei Padri Domenicani, all'amico Padre Piccari per l'alto onore che m'è reso con l'invitarmi a far parte del Comitato Generale per la glorificazione di Fra Angelico; e tanto più perché l'invito è liberalmente rivolto a persona, come me, notoriamente laica.

Voglia tuttavia concedermi di spiegarle perché io debba chiedere di esimermi dal far parte di quel Comitato, al cui lavoro auguro il migliore successo. Come storico dell'arte, ho studiato la pittura dell'Angelico, non trascurando certo la sua vocazione e la sua dottrina religiosa, ma l'una e l'altra assumendo come elementi della cultura, caratteri della posizione storica, componenti della poetica dell'artista. Dal mio punto di vista fu sicuramente, storicamente religiosa l'arte dell'Angelico, come lo fu l'arte di Giotto o quella di Michelangiolo. Se fu più santa la sua vita, e non ne dubito, non fu più o meno santa la sua opera d'artista; né io mai potrei, senza contraddirmi, assumere la santità come criterio di giudizio e di valore dell'opera d'arte, per me puramente storica. Ho sostenuto e sostengo che la professione religiosa dell'Angelico non turbò né ostacolò la professione artistica; ma proprio non mi sentirei di giudicare, per mancanza d'esperienza, se la sua professione artistica l'abbia portato alla suprema perfezione della professione religiosa. Ad astenermi, pur rispettando la iniziativa presa dall'Ordine che fu suo, è anche l'epitaffio famoso: "Altera nam terris opera extant, altera coelo". Alla miglior conoscenza e, sia pure, alla glorificazione delle prime ho dato e darò sempre il contributo di cui sono capace; ma più non potrei.

Mi abbia dunque per scusato, e mi scusi presso chi, invitandomi, mi ha testimoniato una stima che sinceramente ricambio; e mi creda, con i migliori saluti,  
(G.C. Argan)

Questa abilità diplomatica a trattare con le istituzioni, con il potere politico come anche con la Chiesa, si sarebbe pienamente rivelata in occasione della nomina di Argan a Sindaco di Roma nel 1976. Di fronte alla vittoria del fronte comunista, che metteva fine alla lunga lista dei sindaci democristiani, la scelta del nome di Argan (candidato della Sinistra indipendente) fu certamente strategica e, come è noto, aveva anche incontrato il favore di Giulio Andreotti. Il nucleo della corrispondenza che riguarda questo periodo e il successivo incarico come Senatore nelle liste comuniste (e infine come Ministro ombra per i beni culturali), trascende l'interesse degli studi storico artistici e tocca la storia politica e istituzionale italiana ai massimi livelli. Ci piace però concludere con un passo di una lettera, datata 16 settembre 1979 (AGCA, LS.00018, c. 1), che Oreste Ferrari<sup>16</sup> gli scrisse nel momento in cui Argan aveva dato le dimissioni da Sindaco per tornare alla professione di studioso.

Carissimo Argan,  
non ho voluto disturbarti, in questi giorni per te ancora molto faticosi; ma spero che si presenti presto l'occasione per incontrarci con calma e parlare di vari argomenti, compresi quelli della nostra rivista [«Storia dell'arte»].

Voglio però, ora, esprimerti il senso della più profonda gratitudine che, anche come romano di vecchia famiglia romana, sento per il grande impegno, il grande sacrificio, che in questi ultimi tre anni tu hai profuso per cercare di risolvere almeno alcuni dei troppi, e tutti gravi problemi che affliggono questa nostra città e, con essa, l'intera Nazione.

Al di là del bilancio delle "cose" fatte, sentiamo tutti che resta l'esempio di una serietà, di un comportamento morale, di cui non si potrà non tener conto. Ed anche di questo, oltre del tuo insegnamento di storico, chi – come me – ti è fraternamente amico si sente ora ancor più onorato e grato.

Ma consentimi anche di esprimerti l'intima letizia che ci procura, a me come certo a molti, il sapere che ora potrai tornare ad avere più tempo e più calma per gli studi.

---

<sup>16</sup> Su Ferrari cfr. BORGHINI-CAVALLO 2007, e la sezione bio-bibliografica in FERRARI 2007.

C'è ancora, e ci sarà sempre, molto, moltissimo reale bisogno della tua presenza e del tuo magistero nel campo della nostra dannatissima e amatissima disciplina.  
Riprendi tutte le forze, anche quelle fisiche, e confida ancora una volta nell'affetto di tutti noi.  
Ti abbraccio, con sincera commozione  
Tuo Oreste

In fondo è questa la ragione che ci ha guidato nel lavoro di perlustrazione e studio delle carte private di Giulio Carlo Argan, la possibilità di rendere ancora viva la «presenza» del suo «esempio di una serietà, di un comportamento morale» di cui abbiamo oggi così tanto bisogno. E questa è la ragione per cui sentiamo così necessario e urgente lo studio, anche filologico, della storia della critica d'arte, perché facendo la storia della disciplina, della «nostra dannatissima e amatissima disciplina», speriamo di farne ancora un luogo di resistenza del pensiero critico e della militanza culturale.

## BIBLIOGRAFIA

ARGAN 1955

G.C. ARGAN, *Fra' Angelico*, Ginevra 1955.

ARGAN 1956

G.C. ARGAN, *Museo del Tesoro di S. Lorenzo a Genova: architetto Franco Albini*, «L'Architettura. Cronache e Storia», I, 1956, pp. 556-565.

ARGAN 2002

G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, I-III, Milano 2002.

ARGAN 2003

G.C. ARGAN, *Progetto e oggetto. Scritti sul design*, a cura di C. Gamba, Milano 2003.

ARGAN 2004

G.C. ARGAN, *L'Europa delle capitali 1600-1700*, introduzione di C. Gamba, Milano 2004.

ARGAN 2005

G.C. ARGAN, *Intervista sul Novecento*, rilasciata a M. Perelman e A. Jaubert, «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», 17, Roma 2005.

ARGAN 2009

G.C. ARGAN, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*, a cura di C. Gamba, Milano 2009.

ARGAN 2010

G.C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, introduzione di Marco Biraghi, Torino 2010.

AURIA 2002

C. AURIA, *Note sulla carriera amministrativa di Giulio Carlo Argan*, «Le Carte e la Storia», 2, 2003, pp. 189-202.

BORGHINI-CAVALLO 2007

G. BORGHINI, M.L. CAVALLO, *Ferrari Oreste*, voce in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte*, Bologna 2007, pp. 233-245.

BUONAZIA 2002

I. BUONAZIA, *Settant'anni di studi. Bibliografia completa degli scritti di Giulio Carlo Argan e dei contributi critici a lui dedicati*, con la collaborazione di C. Gamba, C. Stoppani, in ARGAN 2002, pp. XXXV-XCVI.

BUONAZIA 2005

I. BUONAZIA, *Verso un'architettura razionalista. L'esperienza di Argan con "Casabella"*, in ARGAN 2005, pp. 53-65.

CONTARDI 1992

B. CONTARDI, *Tutto Argan anno per anno*, «Il giornale dell'arte», X, 106, 1992, inserto Vernissage (pagine non numerate).

DI FABIO 2001

C. DI FABIO *Una protagonista della scena culturale genovese fra 1950 e 1970: Caterina Marcenaro fra casa e musei*, in GENOVA E IL COLLEZIONISMO 2001, pp. 92-106.

DI MACCO 2002

M. DI MACCO, *Un manuale nella storia della storia dell'arte*, in ARGAN 2002, pp. IX-XXVII.

FERRARI 2007

O. FERRARI, *Catalogo, documentazione e tutela dei beni culturali. Scritti scelti (1966-1992), con un Forum sul presente e futuro della catalogazione*, a cura di C. Gamba, «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», 18, Roma 2007.

FUSCONI 2007

G. FUSCONI, *Salerno Luigi*, voce in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte*, Bologna 2007, pp. 561-570.

GAMBA 2002

C. GAMBA, «L'orgoglio e la responsabilità». *Giulio Carlo Argan allievo della Scuola di Perfezionamento (1931-33)*, «Ricerche di Storia dell'arte», 77, 2002, pp. 100-110.

GAMBA 2003a

C. GAMBA, *Materiali per una cronologia*, in GIULIO CARLO ARGAN 2003, pp. 27-58.

GAMBA 2003b

C. GAMBA, *L'uomo, il tempo, il progetto, l'oggetto. Appunti su Argan e il design*, in ARGAN 2003.

GAMBA 2004a

C. GAMBA, *Una parabola discendente: inizi e declino dei rapporti tra Argan e Raghianti (con regesto del carteggio 1933-43 e due lettere inedite di Raghianti del '33)*, in *Raghianti critico e politico*, Atti del convegno (Cassino 21-23 ottobre 2002), a cura di R. Bruno, Milano 2004, pp. 291-307.

GAMBA 2004b

C. GAMBA, *Argan, il barocco e l'Europa delle capitali*, in ARGAN 2004, pp. 9-29.

GENOVA E IL COLLEZIONISMO 2001

Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976), a cura di A. Orlando, Torino 2001.

GIULIO CARLO ARGAN 2002

*Giulio Carlo Argan: storia dell'arte e politica dei beni culturali*, a cura di G. Chiarante, «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», 12, Roma 2002.

GIULIO CARLO ARGAN 2003

*Giulio Carlo Argan (1909-1992). Storico dell'arte, critico militante, sindaco di Roma*, Catalogo della mostra, a cura di C. Gamba, Roma 2003.

GIULIO CARLO ARGAN 2005

*Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte*, Atti del Convegno (Roma 26-27-28 febbraio 2003), a cura di S. Valeri, «Storia dell'arte», supplemento al n. 112, settembre-dicembre 2005.

IMPERA 2005

R. IMPERA, *Avvio per "Le Arti" (1938-1943)*, «Annali di Critica d'arte», 1, 2005, pp. 345-371.

MARCENARO 1969

C. MARCENARO, *Il Museo del Tesoro della Cattedrale a Genova*, Milano 1969.

MARCONI 2004

B. MARCONI, *Bio-bibliografia di Maurizio Fagiolo dell'Arco: libri, articoli, conferenze, convegni, recensioni, incarichi e attività*, in *STUDI SUL BAROCCO ROMANO* 2004, pp. 429-439.

PERELMANN-BUONAZIA 1999

M. PERELMANN, I. BUONAZIA, *Giulio Carlo Argan (1909-1992). Historien de l'art et maire de Rome*, Parigi 1999.

RILEGGERE ARGAN 2003

*Rileggere Argan. L'uomo, lo storico dell'arte, il didatta, il politico*, Atti del convegno (Bergamo 19-20 aprile 2002), a cura di M. Lorandi, O. Pinessi, Bergamo 2003.

RUSSO 2009

V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Firenze 2009.

SEGNI MULTIPLI 2007

*Segni multipli. Opere grafiche della Donazione Argan*, Catalogo della mostra, a cura di L. Ficacci e A. Tosi, Pisa 2007.

STUDI SUL BAROCCO ROMANO 2004

*Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano 2004.

STOPPANI 2003

C. STOPPANI, *La "Storia dell'arte italiana" di Giulio Carlo Argan*, «Ricerche di Storia dell'arte», 79, 2003, pp. 69-77.

VAROLI-PIAZZA 2006

R. VAROLI-PIAZZA, *Giulio Carlo Argan negli anni Trenta: intorno al restauro con Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno, a cura di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 95-100.

**L'INTERESSE DI GIULIO CARLO ARGAN PER LA FRUIZIONE PUBBLICA  
DELLE COLLEZIONI PRIVATE DEGLI ARTISTI:  
IL CASO DEL LASCITO DI LUCIO FONTANA**

Riordinare, schedare, studiare l'archivio privato della corrispondenza di un personaggio del calibro di Giulio Carlo Argan, che ha rivestito diversi ruoli nella sua intensa vita (storico dell'arte, intellettuale a tutto tondo, sindaco di Roma, senatore della Repubblica), permette di scoprire tante piccole e grandi novità: si ha la possibilità di entrare nel vivo di una miriade di questioni che non riguardano soltanto la sfera intima e personale dei corrispondenti, ma abbracciano tematiche di più ampio respiro, spaziando dalla storia contemporanea all'arte antica e moderna, dalla politica alla critica sociale. Tale indagine consente pertanto di allargare il bagaglio delle nostre conoscenze sul Novecento e sulle personalità che lo hanno profondamente segnato.

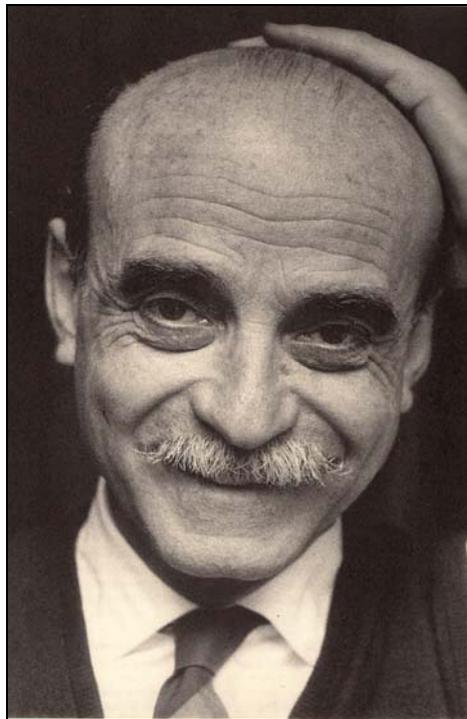


Fig. 1 Lucio Fontana

La penna di Argan è sempre stata molto fertile e ha prodotto alcuni dei brani più belli e acuti della storiografia artistica (e non solo) mondiale: con monografie, saggi, articoli in riviste e quotidiani (per non parlare del suo manuale, pietra miliare per l'insegnamento della storia dell'arte), egli ha affrontato un'eterogenea gamma di argomenti, dall'arte antica fino alla più attuale, dalle problematiche storiche della nostra penisola alla tutela e conservazione del patrimonio artistico. Scorrendo la sua bibliografia<sup>1</sup>, sembra che non vi sia argomento su

---

Colgo l'occasione per ringraziare Antonio Pinelli, oltre che per i preziosi consigli che mi dispensa ormai da anni, per avermi offerto, con questo lavoro di schedatura, la possibilità di penetrare a fondo nell'affascinante 'universo Argan', e Claudio Gamba, senza il cui supporto orientarsi tra le carte dell'archivio Argan sarebbe stata un'impresa davvero ardua. Un ringraziamento particolare va, inoltre, a Paola Argan per la disponibilità e la spontanea cordialità con cui mi ha accolto nella sua casa.

<sup>1</sup> Per una vasta, ma ancora incompleta, bibliografia di e su Argan, cfr. BUONAZIA 2002, di cui costituisce un completamento e un'integrazione GAMBA 2003.

cui Argan non abbia scritto, sembra che tutto il suo pensiero critico, tutte le sue idee possano essere ricostruite attraverso questi testi. Eppure, studiando il materiale conservato nel suo archivio privato, ci rendiamo conto che esistono degli eventi non verificatisi, dei libri non scritti, degli articoli non pubblicati che costituiscono una testimonianza di valore pari a quella rappresentata dalle vicende effettivamente svoltesi e dalla produzione testuale pubblicamente e largamente diffusa. Se non leggessimo tali lettere, non sapremmo niente di questi fatti che non hanno lasciato una traccia storica manifesta e sarebbe una grave lacuna, giacché essi ci parlano di Argan tanto quanto un suo saggio, un suo articolo di giornale, una sua conferenza.

È questo il caso di un gruppo di cinque lettere, rispettivamente schedate con segnatura AGCA, SM.03092, SM.03093, SM.03094, SM.03095 e SM.03096, che testimoniano uno scambio epistolare tra Teresita Rasini Fontana, moglie del celeberrimo Lucio Fontana (Figg. 1, 2)<sup>2</sup>, e Giulio Carlo Argan in merito alla redazione, da parte di quest'ultimo, della *Prefazione* al catalogo delle opere dell'artista. Nella bibliografia di Argan troviamo alcuni scritti dedicati al fondatore del Movimento Spaziale<sup>3</sup>, ma nessuna *Prefazione* al suo catalogo generale. Senza tali documenti, pertanto, non saremmo forse mai venuti a conoscenza della motivazione per cui questa impresa editoriale sfumò, una motivazione che riflette chiaramente la posizione ideologica di Argan in materia di tutela e valorizzazione delle opere d'arte e di destinazione pubblica delle collezioni private degli artisti.



Fig. 2 Lucio e Teresita Fontana

---

<sup>2</sup> I due si conobbero agli inizi degli anni Trenta, in Italia, ma nella primavera del 1940 la prospettiva della vincita di un concorso per il monumento alla Bandiera costrinse Lucio a tornare a Rosario di Santa Fé, in Argentina (dove era nato). Dopo la morte del padre, avvenuta nel 1946, Fontana decise di tornare in Italia nel marzo del 1947. Rientrato a Milano riprese i contatti con Teresita e cinque anni più tardi fu celebrato il loro matrimonio. Per una biografia e una bibliografia esaustiva dell'artista, si vedano, ad esempio, FONTANA 1999, pp. 35-36 e 247-252; CRISPOLTI 2006, pp. 992-1033 e 1079-1119.

<sup>3</sup> Si vedano ARGAN 1939; ARGAN 1960; ARGAN 1967; *CONTINUITÀ* 1961.

Ma procediamo con ordine, esaminando il contenuto delle cinque epistole dattiloscritte, tre delle quali scritte da Teresita Fontana e due da Argan. Queste ultime non sono conservate nella versione originale, ma sono delle veline, segno evidente che l'argomento stava così a cuore allo studioso da indurlo a tenere assieme alle lettere della signora Fontana un duplicato delle sue risposte. Già di per sé ciò rende importante tale piccolo nucleo di corrispondenza, poiché, all'interno dell'archivio, nella maggior parte dei casi, troviamo esclusivamente le lettere dei corrispondenti di Argan e, quindi, non è sempre possibile riallacciare tutti i 'fili del discorso'. I documenti in esame sono stati prodotti in un ristretto arco temporale, dal 19 giugno al 1 agosto 1972, quindi a non grande distanza dalla morte di Lucio Fontana, avvenuta il 7 settembre 1968.

È Teresita Rasini a dare avvio allo scambio epistolare: con la lettera AGCA, SM.03092, inviata da Milano, chiede spiegazioni in merito alla voce che le è giunta, secondo la quale Argan non vorrebbe più scrivere la *Prefazione* al catalogo. Spera si tratti soltanto di un equivoco perché la preparazione dei volumi è già in fase avanzata e la sua partecipazione al progetto è ormai da qualche tempo stata annunciata per mezzo stampa<sup>4</sup>, pertanto lo prega d'inviare al più presto il suo testo. Nella lettera non viene detto a chiare lettere che si tratta del catalogo generale delle opere di Lucio Fontana, ma questo è facilmente deducibile dall'identità del mittente. La conferma si ha tuttavia dalla risposta di Argan (AGCA, SM.03093, c. 1), datata a mano 22 giugno, il quale, con il suo consueto tono cortese ma deciso, scrive:

Gentile e cara Signora,  
all'editore Goldschmidt, che ho incontrato a Venezia, non ho detto di non voler più scrivere la prefazione al catalogo dell'opera di Lucio Fontana. Gli dissi che ponevo una condizione precisa: la consegna allo Stato delle opere destinate a completare la sala a lui dedicata nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Ho posto questa condizione: 1) perché so, e Lei stessa sa e mi ha confermato, che questa era l'intenzione di Lucio, che teneva ad essere rappresentato nel modo più degno e significativo nel maggior museo italiano (l'unico nazionale) 2) perché, come presidente di sezione del Consiglio Superiore, ho il dovere di preoccuparmi che l'opera di uno dei maggiori artisti italiani di questo secolo sia degnamente rappresentata nel museo statale di arte moderna. È vero che Ella ha confermato alla dott. Bucarelli e a me il suo impegno ad adempiere alla volontà di Lucio; ma purtroppo, certo per circostanze indipendenti dalla Sua volontà, a questo impegno non è stato ancora adempiuto. È perciò che ho fermamente deciso di non scrivere la prefazione del catalogo finché le opere non saranno state consegnate allo Stato per la Galleria Nazionale, ma formalmente mi impegno di scriverla subito dopo che ciò sarà avvenuto.  
Gradisca, cara Signora, i miei migliori saluti

Giulio Carlo Argan

Vedremo più avanti, punto per punto, le ragioni di Argan e le solide posizioni concettuali che si celano dietro a questa lettera; per il momento limitiamoci a seguire l'evolversi dello scambio epistolare con Teresita Fontana. Questa risponde il 4 luglio 1972 (AGCA, SM.03094), manifestando tutto il suo disappunto per la condizione posta all'ultimo momento dallo studioso:

Egregio Professore,  
sono molto onorata e commossa dalla Sue parole nei confronti dell'opera di mio marito che Ella ben considera "uno dei maggiori artisti del nostro secolo". Per quel che riguarda gli altri punti della Sua lettera del 22 giugno scorso tengo a puntualizzare quanto segue.

<sup>4</sup> Menzione della prefazione di Argan al catalogo generale delle opere di Lucio Fontana si trova in un avviso pubblicato in «Domus», 508, marzo 1972, p. 57 e in FONTANA 1972, s.p.

Sinceramente non giustifico che Ella, soprattutto solo oggi, condizioni la stesura dell'introduzione al catalogo, e ciò per un duplice ordine di motivi: il primo che consiste nel fatto che mai Ella ebbe a subordinare ad alcunché il Suo autorevole intervento alla stesura della prefazione; il secondo che è rappresentato dalla circostanza che nessun nesso logico e morale si può individuare tra tale Suo impegno, di natura evidentemente personale, (che, è inutile ricordarLe, risale a tre o quattro anni or sono) e quello preteso, da parte mia, di collaborare affinché la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (Ente Nazionale) possa disporre di altre opere di Lucio Fontana oltre a quelle, di mia proprietà, attualmente presso la Galleria medesima.

Oso fondatamente auspicare che Ella voglia riesaminare obbiettivamente la questione e onorare il Catalogo del suo saggio introduttivo indipendentemente – come è giusto – da quelle che saranno le mie decisioni per ciò che Le sta a cuore nella Sua indicatami qualità di membro del Consiglio Superiore.

Sia comunque chiaro sin d'ora che, se futuri eventi in parte indipendenti dalla mia volontà, me lo consentiranno, rappresenterà per me cosa assai gradita prospettarmi seriamente quanto oggetto della Sua richiesta che, ritengo bene precisare, non fa certamente seguito a obblighi da me assunti con chicchessia.

Credo di averLe compiutamente espresso il mio pensiero e altrettanto attendo da parte Sua con cortese urgenza, alla luce di quel riesame cui sopra Le accennavo e che, ne sono certa, non potrà mancare. Gradisca i miei migliori saluti

Teresita Fontana

Per niente turbato dalle recriminazioni della signora Fontana, Argan ribadisce «con assoluta fermezza» i suoi propositi in una lunga lettera datata 14 luglio 1972 (AGCA, SM.03095):

Gentile Signora,

rispondo un po' in ritardo alla sua lettera, che trovo rientrando a Roma dopo un corso di lezioni nell'Università di Perugia. Ella sembra considerare la mia adesione alla sua richiesta di scrivere il saggio introduttivo al catalogo dell'opera di Lucio Fontana come un impegno commerciale all'adempimento del quale porrei ora condizioni non previste. Mi permetta di ricordarle che non esiste alcun impegno di questo genere né con Lei, né con l'editore e che, accettando l'invito, nessun movente d'interesse mi ha spinto, ma solo il desiderio di rendere un omaggio all'opera di un grande maestro e alla memoria di un caro amico; e la mia accettazione presupponeva e presuppone la condizione che il catalogo non sia un'opera avente un fine commerciale, ma solo quello dell'inquadramento storico dell'arte di Fontana. D'altra parte i cataloghi menzionano, com'è giusto e necessario, l'ubicazione delle opere; e poiché, oltre che doverosa informazione, sarebbe titolo d'onore per l'opera di Lucio che figurasse ben chiara la presenza di un cospicuo numero di dipinti e sculture nel museo nazionale d'arte moderna, mi pare logico che mi assicuri che il lascito avrà luogo nell'entità e nei modi che Lucio desiderava. È per questo che il mio "impegno" non può essere assunto "indipendentemente" dal Suo di adempiere alla volontà di Lucio, e che con assoluta fermezza le confermo che non darò il mio scritto se non dopo che le opere saranno state mandate al Museo o, quanto meno, non sarà stato stipulato con la Direzione di esso un preciso accordo con l'indicazione delle opere che dovranno essere date. Mi sento assolutamente tranquillo nel porre questa condizione: Ella sa bene che, come non ho il minimo interesse commerciale a scrivere la prefazione, per la quale non ho concordato né richiesto alcun compenso, non ho evidentemente alcun interesse personale nell'esigere che un certo numero di opere di Lucio siano destinate a un museo dello Stato. Ella vorrà darmi atto, spero, che nel porre questa condizione di null'altro mi preoccupo che della gloria di Lucio Fontana; e che, essendo questo il mio unico fine, esso dovrebbe coincidere col suo. Null'altro Le chiedo, insomma, se non che un certo numero di lavori di Fontana vengano sottratti alla dispersione del mercato e destinati a documentare per sempre, nel maggior museo italiano, la sua grandezza.

La saluto cordialmente

Giulio Carlo Argan

La corrispondenza tra i due si chiude l'1 agosto 1972 con la risposta di Teresita (AGCA, SM.03096) che mantiene altrettanto fermamente la propria posizione:

Illustrissimo professore,  
ricevo la Sua del 14 luglio e mi rammarico di dover constatare che Lei non ha capito quanto volevo esporre nella mia precedente lettera.

Non ho mai pensato che Lei avesse aderito alla richiesta di scrivere la prefazione al Catalogo Generale delle Opere di Lucio Fontana per ragioni commerciali o per interesse personale, in quella occasione infatti Lei non fece cenno ad alcuna condizione e non comprendo perché lo voglia fare ora. Mi sembra giusto che sia io a donare le opere senza nessun obbligo o pressione esterna. Mi fa piacere leggere che Lei si preoccupa per la gloria di Lucio Fontana, Le assicuro che per me non è solo preoccupazione ma ragione di vita. A tutt'oggi mai, per mia volontà, sono stati destinati al mercato quadri o sculture di mio marito, anzi alcune opere importanti sono state da me acquistate proprio per poterle sottrarre, come Lei dice, alla dispersione del mercato.

Tutte le opere in mio possesso, non ho alcuna difficoltà ad affermarlo, nel momento e nel modo che io penserò opportuno, saranno destinate a tutto e solo vantaggio dell'arte di Fontana e mai saranno oggetto di speculazione.

Tanto ho creduto bene precisare e se quanto ho manifestato Le è sufficiente per sciogliere la riserva fatta, sarò ben lieta e onorata che il suo autorevole nome aggiunga prestigio al Catalogo delle Opere di mio marito.

I miei più cordiali saluti,

Teresita Fontana

Nessuna risposta di Argan seguì queste parole; può darsi che il documento sia andato perduto, ma è molto più probabile che egli avesse deciso che non valeva la pena continuare questo 'tira e molla' epistolare, replicando con un eloquente silenzio e portando avanti la sua decisione con incrollabile coerenza e senza ripensamenti. Infatti, come abbiamo già detto, nessuna *Prefazione* di Argan compare nel catalogo generale delle opere di Lucio Fontana, che la casa editrice La Connaissance di Bruxelles (diretta da quell'Ernst Goldschmidt citato nella lettera AGCA, SM.03093) pubblicò nel 1974, a cura di Enrico Crispolti con un testo anche di Jan van der Marck<sup>5</sup>.

Entriamo adesso nel merito delle ragioni che spinsero Argan ad assumere nei confronti di Teresita Fontana questa dura presa di posizione, che riflette chiaramente uno degli assiomi fondamentali del suo pensiero, quello secondo il quale non doveva esistere separazione tra l'attività scientifica di una certa tipologia di storico dell'arte (cui lui apparteneva) e il lavoro di funzionario addetto alla tutela dei beni culturali<sup>6</sup>. Egli era, infatti, profondamente convinto che non dovesse esserci divergenza tra la pura ricerca e l'impegno nella gestione del patrimonio artistico, come dichiara apertamente in un'intervista rilasciata a Tommaso Trini nel 1979:

Sai bene che gli storici dell'arte si dividono, anche sul piano delle metodologie, in due categorie, ci sono gli storici che vedono l'opera d'arte nel contesto culturale, e costoro si pongono essenzialmente problemi di tutela del patrimonio artistico, di integrazione del lascito del passato nella realtà moderna. Per conseguenza si pongono la questione della città moderna, del suo divenire o scadere, dei problemi anche politici che le sono connessi [...]

---

<sup>5</sup> Cfr. CRISPOLTI 1974. Tale catalogo ha avuto due edizioni aggiornate, rispettivamente nel 1986 e nel 2006 (cfr. CRISPOLTI 1986 e CRISPOLTI 2006).

<sup>6</sup> La bibliografia sul pensiero critico e sull'impegno di Argan nel campo della conservazione del patrimonio artistico è vasta e articolata; si vedano, ad esempio, FERRARI 1985; SERIO 1992; FERRARI 1994; *BENI CULTURALI* 1994; SERIO 1994; FERRARI 2002; *GIULIO CARLO ARGAN* 2002; GAMBA 2003; STOPPANI 2003; CHIARANTE 2005; RUSSO 2008; ARGAN 2009, pp. 8-9; RUSSO 2009, in part. pp. 27-47 e 103-123; SERIO 2002.

C'è invece lo storico dell'arte che rifiuta la veduta nel contesto e preferisce una veduta lenticolare dell'oggetto artistico; e allora lo sbocco della sua ricerca è per lo più il mercato. Considero la collusione con il mercato come una deviazione dalla deontologia di fondo della nostra disciplina; la quale deve mirare a portare il bene artistico a contatto della comunità, mentre invece il mercato è sempre una forma di privatizzazione. E la considero contraria, deontologicamente negativa, quando anche il mercato, cosa abbastanza rara, venga fatto onestamente. La considero come una defezione e talvolta un tradimento perché lo storico dell'arte deve anzitutto occuparsi di cose, avere cura delle cose; e la conservazione delle cose dev'essere fatta nell'interesse generale<sup>7</sup>.

Ma quali sono queste 'cose' di cui deve occuparsi lo storico dell'arte nell'interesse generale? Argan fornisce in vari scritti la sua definizione di bene culturale: ad esempio, in un articolo del 1975, redatto dopo l'istituzione del tanto atteso Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, egli si concentrava sull'oggetto delle competenze di questo nuovo organismo statale per mettere in guardia dai rischi insiti in termini mutuati da altri campi, primo fra tutti quello economico:

Non si può parlare di patrimonio nel senso di una ricchezza che si è ricevuta in eredità, si amministra e si tramanda; a rigore la stessa nozione di "bene" culturale, che rimanda a quella di patrimonio, è impropria. È fatale che, quando un patrimonio non rende, si cerchi di liquidarlo: è quello che si sta allegramente facendo. [...] È più serio dire che i beni culturali non sono di nessuno, e non sono beni. Sono l'oggetto di una ricerca scientifica.<sup>8</sup>

E sull'argomento tornava ancora nel 1986:

Non esiste un concetto di bene culturale. Vi sono cose, gruppi e complessi di cose che hanno importanza per la storia, la condizione presente e i prossimi sviluppi della cultura. La cultura non è proprietà di persone, di classi, di singoli paesi; è di tutti. Bene culturale significa dunque bene pubblico<sup>9</sup>.

Come scrive giustamente Claudio Stoppani, «l'allontanamento dalla concezione idealistica dell'arte, quella che generava una protezione impostata sul singolo bene, portò Argan verso un'azione di conservazione e tutela che sostanzialmente mirasse a difendere i beni culturali privilegiandone sempre l'interesse pubblico, superando in tal modo gli interessi privati e particolari che avrebbero potuto inficiare la validità storica di questi oggetti»<sup>10</sup>. Pertanto nel pensiero di Argan un bene culturale si configurava sempre come un bene pubblico e come tale doveva essere tutelato dallo Stato attraverso leggi mirate, in particolare leggi che regolassero le esportazioni e il prestito delle opere, ma innanzitutto attraverso un miglior funzionamento dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione perché «per costruire un solido apparato di prevenzione e difesa bisogna sapere cosa va difeso»<sup>11</sup>. E questo solido apparato di prevenzione doveva, secondo lo studioso, fondarsi non sulle solite traballanti impalcature burocratiche, ma sulla competenza scientifica e professionale degli storici dell'arte, degli archeologici, degli

---

<sup>7</sup> ARGAN 1980, p. 4.

<sup>8</sup> ARGAN 1975a, p. 190.

<sup>9</sup> ARGAN 1986, p. 7.

<sup>10</sup> STOPPANI 2003, p. 75.

<sup>11</sup> ARGAN 1991a, p. 190. Cfr. pure ARGAN 1975c. È importante ricordare che si deve anche ad Argan la costituzione di una commissione di studio sui problemi della catalogazione dei beni culturali, che portò avanti il suo lavoro dal 1964 al 1967 e che pose le basi per la fondazione, nel 1969, dell'Istituto Centrale per il Catalogo.

architetti, che essi avrebbero potuto acquisire soltanto per mezzo di un sistema formativo caratterizzato da una linea di continuità tra la città, il museo, la scuola e l'università<sup>12</sup>.

Infine, secondo Argan, era necessario sensibilizzare l'opinione pubblica, da sempre scarsamente attenta alla protezione e all'incremento di un patrimonio che gli apparteneva, ma di cui si disinteressava costantemente. Strumento fondamentale per attuare questa sensibilizzazione doveva essere il museo pubblico, concepito come «museo-scuola»<sup>13</sup>. Tale idea iniziò a concretizzarsi nel suo pensiero già al termine della sua esperienza negli Stati Uniti, dove si recò tra il 1939 e il 1940 per sovrintendere, quale delegato ministeriale, assieme a Cesare Brandi, all'allestimento della Mostra dei capolavori dell'arte italiana, esposizione itinerante che toccò, tra l'altro, l'Art Institute di Chicago e il Museum of Modern Art di New York. Al suo rientro in Italia Argan stilò un rapporto al Direttore generale nel quale riferì l'organizzazione del sistema museale americano, incentrata soprattutto sulla funzione educativa del museo, piuttosto che su quella puramente contemplativa e conservativa. Sul rapporto tra arte e educazione Argan concentrò buona parte della sua riflessione teorica tra gli anni Quaranta e gli inizi dei Cinquanta, riflessione che, procedendo di pari passo con quella del suo maestro Lionello Venturi (maturata anch'essa – non a caso – dal confronto con la realtà museografica statunitense, avvenuto durante gli anni dell'esilio, tra il 1939 e il 1945), insistette fortemente sul concetto di museo come scuola<sup>14</sup>, vale a dire come luogo d'una esperienza estetica attiva che più che far leva sui modelli canonici del 'Bello', si concentrasse sull'analisi storica degli oggetti conservati. Per Argan, quindi, il museo doveva essere non un «ospizio di opere smesse»<sup>15</sup>, che servisse «solo a ricoverare opere d'arte sfrattate o costrette a battere il marciapiede del mercato»<sup>16</sup>, «non un tempio dell'arte, ma un centro attivo di ricerca scientifica e, per il pubblico, di studio, di consultazione, di sollecitazione di interessi culturali»<sup>17</sup>. E dunque la sua funzione principale doveva essere quella di «educare alla consapevolezza della proprietà pubblica dei beni culturali»<sup>18</sup>, una consapevolezza che mancava soprattutto ai collezionisti privati italiani, criticati da Argan fin dagli anni Cinquanta<sup>19</sup>. Egli faceva, infatti, notare come all'estero (e principalmente negli Stati Uniti) quasi tutte le grandi collezioni private si erano trasformate (o si stavano trasformando) in pubblici musei, grazie a persone le quali, dopo aver messo insieme un complesso di opere d'arte di grande valore, si erano rese conto che, essendo questi pezzi dei documenti di civiltà, avevano un interesse pubblico e quindi dovevano passare inevitabilmente alla comunità. In Italia, invece, importanti collezioni di arte antica e moderna erano state smembrate e, salvo in rarissimi casi (ad esempio, a Torino, la collezione Gualino), poco o nulla di esse era finito in raccolte pubbliche.

<sup>12</sup> Cfr. in proposito ARGAN 1957, pp. 1406-1410; ARGAN 1980, pp. 145-169; ARGAN 1986; ARGAN 1992a; ARGAN 1992b, p. 259. La stessa fondazione dell'Associazione Bianchi Bandinelli, promossa nel 1991 assieme al senatore Giuseppe Chiarante (con il quale elaborò e presentò in Parlamento numerosi disegni di legge per la riforma delle norme di tutela del patrimonio artistico, cfr. *DODICI LEGGI* 1992; ARGAN 1994; CHIARANTE 2005) aveva l'obiettivo di promuovere una più stretta relazione tra il mondo della cultura e della ricerca università e le problematiche della politica e della legislazione dei beni culturali.

<sup>13</sup> Cfr. in proposito RUSSO 2009, pp. 70-73.

<sup>14</sup> Cfr. VENTURI 1945; ARGAN 1949; ARGAN 1951-1954; VENTURI 1955; ARGAN 1957; VENTURI 1957.

<sup>15</sup> ARGAN 1980, p. 123.

<sup>16</sup> ARGAN 1980, p. 124.

<sup>17</sup> ARGAN 1971, p. 58. Questi stessi concetti sono espressi da Argan in una lettera a Beppe Manzotti (cfr. AGCA, SM.03324, 2 marzo 1971), nella quale si dice contrario all'istituzione di un museo d'arte moderna a Firenze che nasca da una «colletta di opere», in quanto un «museo non è più un patrimonio di cose, così come l'ospedale non è più un'opera di misericordia». Al contrario deve essere un «organismo scientifico organizzato in vista di una funzione culturale di documentazione e promozione».

<sup>18</sup> ARGAN 1971, p. 54.

<sup>19</sup> Cfr. ad esempio ARGAN 1957, pp. 1405-1406.

Questo perché, scriveva Argan:

[...] i proprietari tendono a considerare le opere d'arte come un bene patrimoniale da conservare gelosamente, magari nella sacrestia di una banca, in vista di un futuro "realizzo", possibilmente in valuta straniera. Vi sono naturalmente delle eccezioni [...], ma, in generale, il collezionista italiano è persona che agisce nell'interesse proprio e non della comunità, che non sente la responsabilità sociale della propria ricchezza, che considera l'opera d'arte come un buon investimento e non come un fatto di cultura. A suo parziale scarico, bisogna pur dire che lo Stato non fa nulla per alimentare in lui la coscienza della sua responsabilità sociale di detentore di beni di pubblico interesse [...]. Comunque, i privati fanno troppo poco per alimentare lo sviluppo dei musei italiani: poiché sono dello Stato o dei Comuni, vi provvedano lo Stato e i Comuni, salvo poi a levare le più irritate proteste se mai lo Stato o i Comuni alle tante imposte ne aggiungessero un'altra, anche minima, per l'incremento dei pubblici musei. Come se Stato e Comuni fossero entità astratte e nemiche, e non l'espressione stessa della collettività dei cittadini<sup>20</sup>.

Argan, dunque, nella sua difesa dei beni culturali insisteva costantemente sulla necessità di contrastare questa tendenza alla privatizzazione della cultura<sup>21</sup> e al suo sfruttamento commerciale<sup>22</sup> ed è proprio questo il sentimento che anima le parole rivolte alla vedova di Fontana. Lo si evince chiaramente da due passi della lettera AGCA, SM.03095: il primo è quello in cui Argan afferma che il catalogo generale delle opere di un artista dovrebbe essere il frutto di un'analisi scientifica rivolta alla definizione dell'inquadramento storico della sua arte e non un'opera avente un fine commerciale. Il secondo, invece, è rappresentato dalla conclusione dell'epistola, nella quale egli dichiara di sentirsi tranquillo nel porre il deposito presso la GNAM delle opere di Fontana come condizione per la redazione della sua *Prefazione*, perché nel fare questo non è mosso da alcun interesse commerciale o personale, ma soltanto dall'intenzione di sottrarre un certo numero di lavori dell'artista alla dispersione del mercato.

Come abbiamo già letto nel brano tratto dall'intervista rilasciata a Trini<sup>23</sup>, Argan considerava il mercato d'arte il nemico numero uno del patrimonio culturale<sup>24</sup>, a causa dell'avidità (e molto spesso della disonestà) dei mercanti<sup>25</sup> e criticava fortemente lo Stato che, per superficialità e disinteresse, raccoglieva soltanto i «rifiuti del mercato culturale»<sup>26</sup>, senza porsi in competizione con esso, e soprattutto non si accorgeva della rischiosità di certe inconsistenti norme sulle esportazioni delle opere d'arte<sup>27</sup>.

---

<sup>20</sup> ARGAN 1957, p. 1406.

<sup>21</sup> Cfr. ARGAN 1980, p. 167: «Io sono da sempre, per principio, contrario a qualsiasi forma di privatizzazione dell'opera d'arte».

<sup>22</sup> Cfr. anche, ad esempio, ARGAN 1986, p. 7: «l'interesse pubblico è pochissimo difeso dal prepotere dell'interesse privato [...] le forze impegnate nella protezione dell'interesse pubblico dei beni culturali non bastano a fronteggiare l'aggressione delle forze miranti allo sfruttamento spietato, al consumo distruttivo dei beni culturali col fine del profitto privato».

<sup>23</sup> In quest'intervista, Argan torna più volte a parlare del problema del mercato artistico, in particolare di quello d'arte antica (cfr. ARGAN 1980, pp. 156, 167-169).

<sup>24</sup> Cfr. ARGAN 1991d, p. 208: «La cultura detesta i mercati perché i mercati danneggiano la cultura: alienano, privatizzano, nascondono, trafugano, disperdono, guastano. Incoraggiano l'uso improprio, lo sfruttamento venale dei valori, talvolta il furto. È uno scontro di interessi alti e interessi bassi, non di spirito di conservazione e aperta modernità».

<sup>25</sup> Cfr. Argan 1975b; ARGAN 1980, pp. 169-170; ARGAN 1991d, p. 207.

<sup>26</sup> ARGAN 1980, p. 15.

<sup>27</sup> Particolarmente forte fu la protesta di Argan (cfr. ARGAN 1969a) agli emendamenti alle norme sull'esportazione delle opere d'arte, che nel 1969 il governo accettò, interpretando superficialmente i regolamenti del Mercato Comune Europeo. Questo comportò, ad esempio, l'abolizione della tassa sull'esportazione di oggetti artistici. Della questione, se ne parla anche in una lettera di Tristano Codignola (cfr. AGCA, LS.01100, 25 settembre 1967) in risposta ad una di Argan, nella quale lo storico dell'arte lo

Le preoccupazioni di Argan in tal senso s'intensificarono con l'avvicinarsi del fatidico 1993, anno dell'entrata in vigore del Mercato Unico Europeo e quindi del libero scambio e della libera circolazione delle merci: egli riteneva che l'abbattimento delle frontiere avrebbe messo in pericolo tutto il patrimonio artistico italiano, ma in particolare le opere di arte antica e le suppellettili ecclesiastiche, molto richieste dai collezionisti, più facili da reperire (attraverso gli scavi abusivi, le razzie dei tombaroli, i furti nelle chiese) e meno 'ingombranti' da trasportare rispetto ai capolavori dei grandi maestri. I suoi articoli tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi dei Novanta<sup>28</sup> sono caratterizzati da un angosciato susseguirsi di riferimenti al 1993 come «anno del terrore»<sup>29</sup> e da insistenti appelli allo Stato italiano, affinché si muova per impedire la dilapidazione del nostro patrimonio culturale, ed in particolare lo spoglio delle chiese dei loro antichi arredi<sup>30</sup>, attraverso l'unico mezzo a disposizione degli organi competenti: la catalogazione. In questi testi, inoltre, Argan critica duramente anche gli storici dell'arte conniventi con tale sistema, che favorisce lo sfruttamento degli oggetti d'arte, piuttosto che la loro conservazione e fruizione pubblica nel contesto storico originario:

L'evento che noi temiamo [l'apertura del Mercato Unico Europeo nel 1993] sarà salutato con giubilo dai più o meno legittimi possessori di quelle rare cose e da chi ne fa traffico; né mancano gli storici dell'arte assoldati per inneggiare all'internazionalità della cultura, avversata da noi autarchici e sciovinisti. Sono in malafede: non le cose debbono circolare liberamente nel mondo, ma le idee, purché ne abbiano. Il bello, dicono quei tali, è bello dovunque e non importa chi lo possieda. Ma la loro è una critica antiquata, per la moderna le opere del pensiero e dell'arte sono fatti storici tanto più significativi quanto più correlati al contesto. Non i gioielli di uno scrigno vogliamo protetti, ma l'integrità di un tessuto culturale ancora, benché debolmente, vivo e vitale<sup>31</sup>.

Come si comprende da alcune espressioni di questo brano («noi autarchici e sciovinisti», «non i gioielli di uno scrigno vogliamo protetti»), Argan era ben consapevole che le proprie convinzioni erano giudicate dai suoi oppositori come sintomo d'immobilismo<sup>32</sup>, di eccessivo statalismo, di rifiuto del progresso economico e dello

---

metteva in guardia sulla pericolosità dell'eliminazione di questa tassa. Da parte sua Codignola prometteva di vigilare e chiedeva ad Argan di procurargli il testo del parere negativo espresso dal Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti e una nota tecnica sul problema a firma di Cesare Brandi.

<sup>28</sup> Cfr. ARGAN 1986; ARGAN 1990; ARGAN 1991a; ARGAN 1991b; ARGAN 1991c, p. 204; ARGAN 1991d (nel quale fa riferimento ad una lettera scritta all'allora Ministro degli Esteri Gianni De Michelis, rintracciata nell'archivio durante i lavori di schedatura e attualmente contrassegnata dalla segnatura AGCA, SM.03068, c. 1); ARGAN 1991g; ARGAN 1991h; ARGAN 1992b. La sua preoccupazione per la tutela del patrimonio artistico filtra anche nella sua corrispondenza privata: ne è un esempio una lettera (cfr. AGCA, SM.03004) scritta ad Enrico Castelnuovo il 29 ottobre 1991 nella quale chiede la sua collaborazione nella sensibilizzazione dei professori di archeologia e di storia dell'arte che devono battersi contro l'inefficienza del ministero e il pericolo costituito dai preti e dai mercanti.

<sup>29</sup> ARGAN 1991b, p. 193-194: «Come Battista nel deserto da anni predico e predico inascoltato che il '93 sarà l'anno del terrore».

<sup>30</sup> Sul delicato rapporto tra lo Stato e la Chiesa nella gestione dei beni culturali, cfr. ad esempio ARGAN 1991e; ARGAN 1991f; ARGAN 1992a, p. 6; ARGAN 1992b, p. 258.

<sup>31</sup> ARGAN 1991d, p. 206.

<sup>32</sup> A queste accuse Argan replicava già nel 1975: «L'eredità del passato è ancora considerata un bene, anzi soltanto un bene o un valore economico, che non si vuole oggetto di fruizione, ma di sfruttamento o di consumo: chiunque può constatare che le città storiche italiane non sono state trasformate per adeguarle alle esigenze di una società industriale, ma sconsigliatamente sfigurate dallo sfruttamento speculativo. Lo stesso contrasto tra storia e scienza è del tutto fittizio: la storia è scienza; e la scienza storica non vuole la conservazione per fermare il tempo e congelare il passato, ma per far sì che i contesti si sviluppino storicamente invece di crescere in modo abnorme, ipertrofico, caotico. Il contrasto non è tra sentimento e scienza, ma tra scienza e affarismo. Chiedendo che il sistema di protezione si trasformi da amministrativo in

sviluppo moderno delle città. In realtà egli non era per niente uno statalista, al contrario, ad esempio, attribuiva grande valore all'autonomia delle Regioni e dei Comuni e al contributo che, nella gestione dei beni culturali, poteva venire da fondazioni e associazioni culturali, ma considerava lo Stato l'unico garante supremo dell'interesse pubblico, attraverso una gestione che utilizzasse ovunque i medesimi criteri base<sup>33</sup>. Soltanto un organo scientifico centrale poteva svolgere un'efficace azione di coordinamento e guida tecnica su tutto il territorio, impedendo che la regionalizzazione si trasformasse in un processo disgregativo, ed era in grado di evitare che, al contributo finanziario delle multinazionali, corrispondesse un esercizio di potere che avrebbe fatto del capitale l'unico responsabile del patrimonio nazionale. Secondo Argan, le grandi industrie erano, infatti, interessate soltanto alla 'sponsorizzazione' delle opere maggiori perché questo costituiva un fatto di prestigio, mentre l'organo statale avrebbe invece stabilito le precedenze indispensabili per una buona azione di conservazione, senza alcuna distinzione tra opere maggiori e minori. Non si trattava allora di un paralizzante statalismo ma della consapevolezza del valore del nostro patrimonio e della necessità di valorizzarlo e d'impostarne la fruizione, dando sempre preminenza all'interesse collettivo.

Alla luce di quest'analisi delle posizioni di Argan in materia di tutela e valorizzazione dei beni culturali, dovrebbe pertanto risaltare con più chiarezza come egli, nella sua richiesta alla vedova di Fontana, fosse principalmente mosso da un grande senso di responsabilità civile nei confronti della conservazione delle opere dell'artista e della loro destinazione pubblica, lo stesso senso di responsabilità che lo guidò per tutta la vita nella sua «accanita difesa del patrimonio artistico»<sup>34</sup> come storico dell'arte, come docente universitario<sup>35</sup>, come sindaco di Roma (1976-1979)<sup>36</sup>, come senatore della Repubblica (1983-1992)<sup>37</sup> e soprattutto come funzionario in quella che allora si chiamava l'Amministrazione delle Belle Arti. Tale carriera iniziò nel 1933 con la vittoria nel concorso per ispettore aggiunto, ruolo che svolse dapprima presso la Regia Galleria Sabauda di Torino, poi, nel 1934, a Trento e Modena (Galleria Estense)<sup>38</sup> e, dall'anno successivo, a Roma, chiamato dal Ministero della Pubblica Istruzione alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti<sup>39</sup>. Promosso al grado d'ispettore centrale, rimase alla Direzione Generale fino al

---

scientifico non si vuole l'immobilismo, ma l'integrazione dell'esigenza storica nei processi di pianificazione e di progettazione, cioè nei processi evolutivi dei contesti» (cfr. ARGAN 1975a, p. 191).

<sup>33</sup> Cfr. a proposito ARGAN 1975a, pp. 190-191.

<sup>34</sup> ARGAN 1989, p. 9. Tra le principali 'battaglie' di Argan, vale la pena ricordare: nel 1978 l'impegno per consentire allo Stato l'acquisizione di Palazzo Poli (già destinato a sede di uffici bancari) per ospitare l'Istituto Nazionale della Grafica; nello stesso anno, l'acquisizione, da parte del Comune, di Villa Torlonia; il progetto di restituzione di una continuità all'intera area archeologica dei Fori imperiali, attraverso la creazione di un grande parco urbano.

<sup>35</sup> Per gli anni dell'insegnamento universitario di Argan, cfr. in particolare CONTARDI 2002.

<sup>36</sup> Per l'attività di Argan come sindaco della capitale e le sue riflessioni a proposito di questo ruolo, cfr. principalmente ARGAN 1979; AYMONINO 2002; LA REGINA 1994; LA REGINA 2002; GIULIO CARLO ARGAN 2003, pp. 52-54; STOPPANI 2003, pp. 81-83.

<sup>37</sup> Per l'impegno di Argan in Parlamento, nel quale rivestì anche il ruolo di 'ministro-ombra' per i Beni Culturali e Ambientali (1989), cfr. DODICI LEGGI 1992; CHIARANTE 2002; GIULIO CARLO ARGAN 2003, pp. 54-58; CHIARANTE 2003; CHIARANTE 2005.

<sup>38</sup> Il trasferimento a Trento fu di natura punitiva, in seguito alle accuse di antifascismo e di frequentazione in terra francese con il fuoriuscito Lionello Venturi, maturate contro Argan nella prima metà del 1934. Tuttavia, grazie all'interessamento di Pietro Toesca, che chiese al ministro Gentile d'inviarlo in un luogo dove potesse studiare, Argan ottenne subito il trasferimento alla soprintendenza di Bologna. Qui, a seguito di un accordo tra Cesare Brandi, in servizio a Bologna, e il soprintendente Calzecchi Onesti, assunse la direzione della Galleria Estense di Modena. Per un riepilogo di queste vicende, cfr. tra i più recenti, STOPPANI 2002; GAMBA 2003, pp. 31-36.

<sup>39</sup> La documentazione relativa alla concreta attività di Argan come funzionario è contenuta - oltre che nei singoli fascicoli del fondo «Direzione Generale Antichità e Belle Arti» presso l'Archivio Centrale dello Stato,

1955 (quando passò all'insegnamento universitario), portando avanti, nel corso di un ventennio, una serie d'importanti iniziative: elaborò il progetto dell'Istituto Centrale del Restauro (presentato durante il Convegno dei Soprintendenti del luglio 1938)<sup>40</sup>, dal 1938 al 1943 fu segretario di redazione della rivista «Le Arti», che sostituì lo storico «Bollettino d'Arte», partecipò con le sue teorie alla formulazione del testo delle storiche norme di tutela del 1939 (la legge 1089 sulla «Tutela delle cose d'interesse artistico e storico» e la legge 1497 sulla «Protezione delle bellezze naturali»), s'interessò alla riorganizzazione del servizio di catalogazione dei monumenti e delle opere d'arte e tentò d'impostare un sistema di tutela dell'arte contemporanea nell'ambito dell'Ufficio per l'arte contemporanea, creato dal ministro Giuseppe Bottai nel 1939<sup>41</sup>. Dopo la caduta del fascismo, è ampiamente documentata, nel fondo «Direzione Generale Antichità e Belle Arti», l'attività di Argan dal 1943 al 1952 per il recupero delle opere esportate e trafugate all'estero durante il periodo di guerra, da una parte, e quella riguardante il recupero dalle rovine e dai rifugi del patrimonio artistico nazionale, dall'altra.

Negli anni Sessanta<sup>42</sup> il suo rapporto con l'amministrazione dei beni culturali si ripropose attraverso il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti (l'odierno Consiglio superiore per i beni culturali e paesaggistici): Argan fu membro della II sezione (Arte medievale e moderna) dal 1958 al 1962 e dal 1967 al 1971<sup>43</sup>, anno in cui successe a Mario Salmi<sup>44</sup> nella carica di presidente della sezione, carica che detenne fino al 1974, vale a dire fino all'istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. La sua attività all'interno del Consiglio Superiore fu sempre connotata dalla strenua opposizione ad atti ed eventi contrari ai suoi principi di tutela e valorizzazione, opposizione che spesso si concretizzò in decisioni drastiche e apertamente polemiche verso gli organi di governo. Possiamo portare, come esempio, le sue dimissioni dal Consiglio Superiore, rassegnate nel 1970, per protestare contro la decisione del ministro Riccardo Misasi di autorizzare - nonostante il ripetuto parere negativo del Consiglio - l'inserimento delle porte di Emilio Greco nella facciata del Duomo di Orvieto<sup>45</sup>. Indipendentemente dal suo giudizio artistico su queste opere, che egli stimava di «qualità mediocre e manifestamente inadatte»<sup>46</sup>, perché sopraffacevano presuntuosamente il testo figurativo antico, la gravità dell'atto compiuto dal ministro, a parere di Argan (ma anche degli altri dimissionari dal Consiglio), risiedeva

---

peraltro lacunoso per quel periodo - in due buste in cui Argan conservava la minuta delle relazioni al direttore generale e altra corrispondenza personale.

<sup>40</sup> Cfr. in proposito ARGAN 1989, RUSSO 2009, pp. 32-39.

<sup>41</sup> Per l'impegno di Argan in tal senso, cfr. soprattutto RUSSO 2009, pp. 59-61.

<sup>42</sup> In questo stesso periodo si occupò della tutela dei beni culturali anche partecipando attivamente ai convegni nazionali di Italia Nostra: nel 1966 prese parte al I Congresso Nazionale su «Nuove leggi per l'Italia da salvare», tenendo la relazione introduttiva dal titolo *Tutela dei beni singoli, artistici e storici* (cfr. ARGAN 1966), mentre nel 1969 presiedette con vari interventi la seconda seduta di lavoro (beni monumentali e oggetti artistici e archeologici) del XII Convegno Nazionale, intitolato «Nuove strutture per l'amministrazione dei Beni Culturali» (cfr. ARGAN 1969b).

<sup>43</sup> Negli anni 1963-1966 fu invece membro della IV sezione (Arti figurative e contemporanee) del Consiglio Superiore.

<sup>44</sup> Argan dichiara di aver imparato da Mario Salmi «come si tengano ferme e s'impongano ai politici e agli amministratori le esigenze di una tutela ugualmente scientifica e pragmatica» (cfr. ARGAN 1991, p. 39).

<sup>45</sup> Sulla questione, che suscitò una vibrante polemica e una serie di 'botta e risposta' tra i critici sulle pagine di quotidiani e riviste specializzate, si vedano, tra i tanti, ANDERLINI 1970; ARGAN 1970; SALMI 1970; ARGAN 1975a, p. 191. Su questa vicenda si ha una testimonianza anche in una lettera inviata ad Argan da Ferruccio Parri il 4 settembre 1970 (AGCA, LS.02143, c. 1), nella quale il direttore de *L'Astrolabio* spiega le motivazioni della sua risposta all'intervento dello studioso sulla rivista (cfr. ARGAN 1970), scritta prima di venire a conoscenza delle dimissioni sue e di Cesare Gnudi. Se ne fosse stato informato, non avrebbe dato corso all'articolo, non per il loro giudizio estetico sulle porte, ma perché le loro dimissioni gli avrebbero fornito «miglior misura dell'offensiva disinvoltura del ministro».

<sup>46</sup> ARGAN 1970, p. 31.

proprio nel fatto che egli avesse deciso seguendo opinioni generali di non ben specificati intellettuali e ignorando i giudizi chiari e motivati della maggior parte del Consiglio. Questo, pur essendo un organo consultivo che esprimeva pareri non vincolanti, era anche per lo più elettivo, cioè i suoi componenti rappresentavano le categorie qualificate (professori universitari e soprintendenti) che li avevano eletti; a tal ragione, scrive Argan, essi erano «investiti di una responsabilità che il ministro avrebbe il diritto di riconoscere, rispettare e garantire, pur senza rinunciare ad esercitare le facoltà decisionali che la legge (purtroppo) gli conferisce»<sup>47</sup>. Agendo in questo modo, invece, vale a dire esautorando gli organi scientifici competenti e decidendo in tema di protezione del patrimonio artistico con «incontrollabile discrezionalità»<sup>48</sup>, il ministro rischiava d'instaurare un pericoloso precedente.

Data l'importanza che Argan attribuiva al Consiglio Superiore, non è casuale, quindi, che, nella lettera AGCA, SM.03093, egli faccia riferimento proprio al suo ruolo di presidente di sezione, in veste del quale sente «il dovere di preoccupar[si] che l'opera di uno dei maggiori artisti italiani di questo secolo sia degnamente rappresentata nel museo statale di arte moderna». Non solo: come amico di Lucio, egli trovava giusto impegnarsi, affinché fosse pienamente rispettata la sua volontà – manifestamente nota alla stessa Teresita - di figurare con un buon numero di opere nel principale museo italiano di arte contemporanea, volontà espressa – come vedremo tra breve - nella sua corrispondenza con l'allora direttrice della GNAM, Palma Bucarelli<sup>49</sup>. Nel 1972 tale desiderio<sup>50</sup>, invece, non era ancora stato esaudito e la sala della GNAM interamente dedicata a Fontana non era stata completata con il deposito delle restanti opere del suo lascito. Nelle lettere, sia la signora Teresita, sia Argan sorvolano sul fatto che, all'epoca del loro scambio epistolare, era in corso un vero e proprio 'braccio di ferro' tra la vedova e il museo per il lascito Fontana. In realtà, Argan doveva sicuramente conoscere bene la situazione, dato lo stretto rapporto di amicizia e collaborazione che lo legava alla Bucarelli. Teresita, invece, parlò apertamente di queste vicende soltanto molti anni dopo, nel 1991, in un'intervista<sup>51</sup> rilasciata in occasione della conclusione della vertenza giudiziale e della conseguente donazione alla GNAM di un altro nucleo di opere di Fontana<sup>52</sup>.

Come rievoca la stessa vedova all'inizio dell'intervista, la storia di questa donazione affonda le sue radici negli anni Sessanta, quando iniziarono i rapporti diretti tra Palma Bucarelli e l'artista, di cui la Galleria aveva già acquistato nel 1949 il *Gallo* composto a

---

<sup>47</sup> ARGAN 1970, p. 32.

<sup>48</sup> ARGAN 1970, p. 32

<sup>49</sup> Per la direzione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma da parte di Palma Bucarelli (1941-1975), si vedano, ad esempio, PINTO 2005, pp. 17-19 e 30-40, PICCIAU 2005; PICCIAU 2007; PALMA BUCARELLI 2009; FERRARIO 2010.

<sup>50</sup> Possiamo per certi versi desumere questo desiderio di Fontana di veder valorizzato al meglio il proprio lavoro, *in primis* nei musei pubblici e soltanto in alternativa a questi nelle grandi collezioni private, anche da due epistole scritte a Pablo Edelstein, suo allievo all'Accademia privata di Altamira nel 1946: nella prima, datata 10 settembre 1959, egli chiede al vecchio allievo di prendersi cura della spedizione delle sue opere in calle Charchas se queste verranno acquistate da un grande mercante nordamericano, commentando: «è un po' triste per me portarle via dall'Argentina, ma tu vedi bene che in tanti anni i miei cari compatrioti non si sono mossi per metterne neppure una nel Museo Nacional; per lo meno in Nord America andrebbero presso grandi collezionisti e il mio lavoro sarebbe molto apprezzato e valorizzato» (cfr. FONTANA 1999, pp. 131-132). Nella seconda missiva (2 novembre 1959) aggiunge: «Quello che stai facendo è molto importante, lo farei anch'io se fossi più giovane! Io penso che oggi l'arte pura nel senso della semplice opera d'arte penso che sia più una cosa da mercanti, il mercato di vendere milioni le opere d'arte non lo trovo giusto, sono convinto che l'arte si svilupperà in un'altra forma e [lacuna nel testo] quasi sicuramente, riportare l'arte nelle opere pubbliche, oggi il quadro si sta evolvendo in un oggetto per pochi privilegiati, e allora penso che quello che stai facendo è molto importante, per me è una maggiore soddisfazione realizzare una delle mie opere in collaborazione con un architetto piuttosto che vendere un quadro» (cfr. FONTANA 1999, p. 132).

<sup>51</sup> Cfr. DELL'ORSO 1991.

<sup>52</sup> Cfr. *infra*.

mosaico di tessere di vetro su cemento (Fig. 3)<sup>53</sup> e nel 1957 un *Concetto spaziale*<sup>54</sup>. Risale al febbraio 1961<sup>55</sup>, la prima lettera di una fitta corrispondenza – analizzata per prima da Mariastella Margozzi nel 2009<sup>56</sup> – con cui la Bucarelli mirava a ottenere per la Galleria il maggior numero possibile di lavori di Fontana. D'altro canto, era proprio una prerogativa della Bucarelli, il suo punto di forza come direttrice della Galleria, quella d'instaurare stabili contatti con gli artisti (ma anche con i collezionisti e i galleristi) per sollecitarli a donare opere per la collezione del museo, o a offrirle in temporaneo deposito, in attesa di un acquisto, con lo scopo evidente di forzare la mano del Ministero, sempre a corto di fondi<sup>57</sup>.



Fig. 3 Lucio Fontana, *Gallo*, 1948, mosaico su cemento, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

Con Fontana, la Bucarelli attuò una corte serratissima, manifestandogli più volte l'intenzione di dedicargli una sala personale, per la quale necessitava, dunque, di molti pezzi che lo rappresentassero degnamente. Nel marzo 1961 ella gli chiedeva specificatamente dei 'tagli', fornendogli dettagli in merito ai locali dell'allestimento, vale a dire la sala centrale

<sup>53</sup> Cfr. BUCARELLI 1973, p. 86; CRISPOLTI 1986, I, p. 87, n. 48 SC 1; GALLERIA NAZIONALE 2005, p. 330, n. 24b.1.

<sup>54</sup> Quest'opera (cfr. CRISPOLTI 1986, I, p. 184, n. 57 BA 52; GALLERIA NAZIONALE 2005, p. 333, n. 24b.6), che fa parte della serie denominata *Barocchi*, fu acquistata da Palma Bucarelli d'impeto, senza troppi preamboli burocratici, alla vernice della mostra di Lucio Fontana alla Galleria Selecta (maggio 1957). Cfr. anche FERRARIO 2010, p. 188.

<sup>55</sup> Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (d'ora in avanti As GNAM), pos. 2B2, prot. 277.

<sup>56</sup> Cfr. MARGOZZI 2009, pp. 31-32.

<sup>57</sup> La brillante politica di acquisizioni condotta dalla Bucarelli ha portato ad un notevole sviluppo delle collezioni della Galleria che si sono arricchite, oltre che attraverso gli acquisti del Ministero, grazie ad importanti donazioni, di opere singole o di gruppi di opere, tra i quali: nel 1950 i quadri di Armando Spadini offerti da Ilo e Leo Nunes, nel 1958 le sculture di Manzù della collezione Gualino e i disegni di Modigliani della raccolta Brillouin, el 1961 quadri di macchiaioli, di Gigante e di Toma donati da Luigi Ambrogi, dal 1968 al 1972 la donazione Cardazzo si un'ampia scelta di quadri di Capogrossi, il gruppo di opere di Ettore Colla offerto dalla vedova dello scultore, la raccolta di diciannove opere di Pino Pascali, donazione di genitori dell'artista. Cfr. in merito BUCARELLI 1973, pp. 6-7 e MARGOZZI 2009, pp. 29-30 e 32.

della Galleria<sup>58</sup>. L'artista rispondeva che avrebbe preso contatti con il gallerista di Londra che disponeva delle sue opere<sup>59</sup>. Alla fine dell'anno seguente, la direttrice scriveva nuovamente a Lucio, chiedendogli tre opere di diversi periodi e pregandolo di compiere un sopralluogo nel museo per sovrintendere all'esposizione dei suoi lavori<sup>60</sup>. Finalmente nel marzo del 1963 Fontana prometteva alla Bucarelli di venderle per un milione di lire il grande rosso con i buchi, depositato alla Galleria Malborough di Roma, oltre a tre quadri per la sua sala personale che si andava preparando. A dicembre dello stesso anno, Palma ricordava all'artista che in una sua recente visita a Milano avevano scelto insieme le opere per la donazione alla Galleria, ma chiedeva anche di aggiungere una scultura, «uno dei grossi bronzi rotondi»<sup>61</sup>. Il 25 marzo 1964 Fontana rispondeva<sup>62</sup> ai numerosi solleciti della direttrice, scrivendo di aver spedito una piastrella del 1931<sup>63</sup>, tre quadri datati 1949<sup>64</sup>, 1953<sup>65</sup>, 1961 e una grande scultura in gres, un po' malconcia ma restaurabile<sup>66</sup>. A luglio la Bucarelli ringraziava per le opere inviate e due anni dopo gli mandava una nuova lettera per avere una «scultura in bianco, nero e rosa» del 1934, esposta alla Biennale di Venezia di quell'anno nella mostra del primo astrattismo italiano, per la quale l'artista dava il suo assenso<sup>67</sup>. Il 1968 fu l'anno cruciale per le vicende della donazione: a gennaio, in pieno riallestimento della Galleria, Palma scriveva a Fontana che, ai fini del riordinamento del museo, avrebbe dovuto considerare doni le opere ivi depositate fino a quel momento; inoltre per la nuova sistemazione della sala, che sarebbe stata davvero prestigiosa, aveva bisogno di altre otto opere, da lei scelte nelle ultime pubblicazioni sull'artista<sup>68</sup>. La richiesta era davvero consistente, anche perché la Bucarelli aveva espressamente indicato che esse dovessero provenire direttamente dall'autore, il quale, già in precarie condizioni di salute, le rispondeva di voler rimandare la definizione delle opere da inviare alla Galleria dopo la convalescenza da una lunga degenza in clinica. Da un'ulteriore lettera di Lucio Fontana del 30 aprile 1968, si evince la sua propensione a collaborare all'allestimento della sala anche personalmente, perché è «convinto che ormai la Gall. d'Arte Moderna sarà una delle più visitate del mondo»<sup>69</sup>. Dopo questa data i rapporti epistolari tra la direttrice del museo e l'artista s'interruppero a causa dell'aggravamento delle condizioni di salute di quest'ultimo (che sarebbe morto nel settembre di quell'anno), per poi riprendere con la vedova Teresita.

Nell'intervista del 1991, la signora Fontana riferisce, infatti, che, un anno o due dopo la scomparsa del marito, la Bucarelli si mise in contatto con lei per ottenere la conferma del deposito; a parer suo, però, «la GNAM non funzionava, le opere di Fontana erano

---

<sup>58</sup> As GNAM, pos. 2B2, prot. 284.

<sup>59</sup> As GNAM, pos. 2B2, prot. 902.

<sup>60</sup> As GNAM, pos. 2B2, prot. 4093.

<sup>61</sup> As GNAM, pos. 2B2, prot. 3469.

<sup>62</sup> As GNAM, pos. 2B2, prot. 1011.

<sup>63</sup> Originariamente questa *Tavoletta graffita* era esposta nella sala XLIX della Galleria (dedicata agli 'astrattisti milanesi' tra il 1930 e il 1940, a Magnelli e Prampolini) assieme al *Gallo* del 1949. Cfr. a proposito BUCARELLI 1973, p. 86.

<sup>64</sup> *Concetto spaziale* (1949): cfr. CRISPOLTI 1986, I, p. 98, n. 49-50 B 13; GALLERIA NAZIONALE 2005, p. 330, n. 24b.2. Quest'opera, assieme ad altre sette, era esposta nella saletta monografica di Fontana n. LVI (attuale n. 6, intitolata a Klimt), allestita dalla Bucarelli durante il riordino della Galleria del 1968 (cfr. BUCARELLI 1973, pp. 100 e 139). Gli altri sette pezzi sono quelli qui indicati alle note 54, 65, 66 73, cui vanno aggiunti un *Concetto spaziale* del 1958 e due *Concetto spaziale. Attese* del 1959.

<sup>65</sup> *Concetto spaziale* (1953): CRISPOLTI 1986, I, p. 120, n. 53 P 11; GALLERIA NAZIONALE 2005, p. 332, n. 24b.4.

<sup>66</sup> *Concetto spaziale. Natura* (1959-1960 circa): cfr. CRISPOLTI 1986, I, p. 352, n. 59-60 N 8; GALLERIA NAZIONALE 2005, p. 335, n. 24b.10).

<sup>67</sup> As GNAM, pos. 2B2, prot. 3168, 3288.

<sup>68</sup> As GNAM, pos. 2B2, prot. 403.

<sup>69</sup> As GNAM, pos. 2B2, prot. 1927.

malamente conservate, non si dava seguito alle richieste di prestiti per mostre»<sup>70</sup> e fu così che ella ne chiese il ritiro e la possibilità di riflettere sull'opportunità di ufficializzare (oppure no) quella donazione, pur ritenendo sempre importante che (e qui sembra parafrasare le parole delle risposte di Argan alle sue lettere) suo marito fosse ben rappresentato in Italia, e a maggior ragione nell'unica Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Di fatto, dunque, le forti tensioni con la direzione del museo iniziarono fin dagli esordi del 1970, poiché – prosegue Teresita - «da Bucarelli prima e la Monferini<sup>71</sup> poi non hanno mai voluto restituirmi le opere. È questa la ragione per cui dopo vent'anni ho deciso di fare causa, ed è a partire da quel momento che le cose hanno cominciato a muoversi»<sup>72</sup>. Tramite l'azione legale, esperita nel 1984 quando era direttore Eraldo Gaudioso, la vedova di Fontana esigeva di riavere indietro tutto il deposito, per poi procedere a una nuova donazione, una volta ottenute le garanzie necessarie e stabilito un nuovo accordo. Il Tribunale di Roma le dette ragione, ingiungendo alla GNAM di restituirle le opere del marito<sup>73</sup>; in seguito fu allora direttore generale ai Beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici Francesco Sisinni a trattare direttamente con Teresita, riuscendo a stilare un accordo ben preciso che prevedeva l'acquisto da parte della Galleria di un'opera di Fontana e l'intervento esclusivo della vedova nell'allestimento della sala<sup>74</sup>. In cambio lei non solo avrebbe donato quelle opere che già suo marito aveva dato in deposito alla GNAM, ma le avrebbe anche integrate con altri pezzi importanti, con la sicurezza però che nulla sarebbe stato spostato o sostituito, altrimenti avrebbe portato via tutto. Alla fine l'accordo fu concluso pacificamente e nel 1991 Teresita arricchì la precedente donazione con altre quattro opere<sup>75</sup>, tra cui un bellissimo *Teatrino* del 1965<sup>76</sup>, che testimonia l'ultimo periodo della produzione di Fontana, e uno dei primissimi *Tagli* dei 1949<sup>77</sup> per un valore di oltre quattro miliardi di lire, mentre la Galleria Nazionale acquistò un quadro del 1963, per la cifra di cinquecento milioni<sup>78</sup>. Tutto l'iter formale della donazione, con la definitiva acquisizione della proprietà delle opere da parte del museo, si concluse però soltanto nel 1997, sotto la direzione di Sandra Pinto<sup>79</sup>.

Alla luce di queste vicende, pertanto, la corrispondenza tra la signora Fontana e Argan acquista un 'peso specifico' ben determinato: nel 1972 gli attriti tra la vedova e la GNAM dovevano già aver raggiunto un livello critico e non stupisce che lo studioso abbia avvertito la responsabilità di provare a risolvere personalmente la situazione. Forzando un po' la mano a Teresita, mettendola per certi versi alle strette con il suo rifiuto di onorare con la propria *Prefazione* il catalogo generale di Fontana, Argan probabilmente nutriva la

<sup>70</sup> DELL'ORSO 1991.

<sup>71</sup> Augusta Monferini fu direttrice della Galleria dal 1987 al 1994.

<sup>72</sup> DELL'ORSO 1991

<sup>73</sup> Una di queste, in particolare, un *Concetto spaziale* del 1954 (cfr. *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 332, n. 24b.5) è documentato *in situ* fino al 1986, quando (tra aprile e dicembre) ne venne autorizzato il prestito per una mostra monografica itinerante in Giappone. Essa fu restituita a Teresita soltanto al rientro in Italia.

<sup>74</sup> Teresita dichiara nell'intervista (cfr. DELL'ORSO 1991): «Ho vissuto 40 anni accanto a Fontana, ho partecipato attivamente alla realizzazione delle sue mostre, credo di avere la sensibilità necessaria per disporle al meglio».

<sup>75</sup> Oltre alle opere menzionate nelle note 76 e 77, nel 1991 entrarono in Galleria: un *Concetto spaziale. Attesa* del 1959 (cfr. CRISPOLTI 1986, I, p. 304, n. 59 T 135; *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 333, n. 24b.7); un *Concetto spaziale. Attese*, sempre del 1959 (cfr. *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 334, n. 24b.8); due sculture dal titolo *Concetto Spaziale. Natura* del 1959-1960 (cfr. *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 335, n. 24b.11 e p. 336, n. 24b.12).

<sup>76</sup> *Concetto spaziale. Teatrino* (1965): cfr. CRISPOLTI 1986, II, p. 594, n. 65 TE 21; *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 336, n. 24b.13. A differenza delle altre opere di questa parte di donazione, questa diventa ufficialmente di proprietà della Galleria nel 1994.

<sup>77</sup> *Concetto spaziale* (1949): cfr. *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 331, n. 24b.3.

<sup>78</sup> *Concetto Spaziale. Attese* (1963): cfr. *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 337, n. 24b.14.

<sup>79</sup> Cfr. As GNAM, pos. 2F, *Fontana*.

speranza di convincerla a confermare e arricchire una donazione che, da un lato, avrebbe salvato dalla dispersione una parte della produzione di uno dei protagonisti del Novecento italiano, consentendone la celebrazione nel principale museo statale d'arte contemporanea, e, dall'altro, avrebbe aiutato la sua amica e collega Palma Bucarelli nell'accrescimento delle collezioni della Galleria, e quindi «di materiale utile per la sua attività e sviluppo»<sup>80</sup>. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, egli riteneva che il deposito nelle mani dello Stato fosse l'unico modo per salvare determinate collezioni private<sup>81</sup> e non perché fosse ispirato da una visione statalista e accentratrice, ma perché considerava il museo pubblico (o meglio il museo-scuola) la sede autentica (assieme all'università) dove doveva avvenire il 'consumo' dell'arte, in contrapposizione al mercato dove prevalevano soltanto gli interessi economici.

Nella sua lettera del 1 agosto 1972 (AGCA, SM.03096), Teresita Fontana afferma con decisione che nessun quadro o scultura di Fontana da lei posseduto è stato (e mai lo sarà) destinato al mercato per sua volontà, e che, al contrario, lei ha provveduto ad acquistare parecchi pezzi importanti per impedirne la dispersione. Nonostante tutti gli sforzi e la buona volontà della vedova di Fontana per amministrare saggiamente il lascito dell'eterogenea produzione artistica del marito, con una dedizione e un impegno che hanno dato come risultato fondamentale l'istituzione della Fondazione Lucio Fontana di Milano<sup>82</sup>, un certo frazionamento di questo *corpus* è stato tuttavia inevitabile a causa di vendite, donazioni, prestiti e depositi. Data la fama e l'importanza dell'artista era impossibile che non si scatenasse tra gli istituti pubblici e i collezionisti di tutto il mondo una lotta (non ancora sopita) per conquistare il maggior numero possibile di sue opere<sup>83</sup>. Lo stesso Fontana, quando ancora era in vita, contribuì in un certo senso a dare l'avvio a questa dispersione: egli, infatti, era un uomo di grande generosità, sempre pronto ad aiutare i giovani artisti, ai quali faceva dono delle sue opere, pur nella consapevolezza che, nella maggior parte dei casi, queste sarebbero state subito vendute.

Fatto sta che scorrendo il catalogo generale di Fontana e i cataloghi delle mostre più recenti<sup>84</sup>, ci rendiamo conto che, nonostante la generosità di Teresita abbia contribuito a dotare di importanti nuclei di lavori del marito alcuni dei musei e delle istituzioni italiani più prestigiosi nel settore dell'arte contemporanea<sup>85</sup>, una parte davvero consistente della sua

---

<sup>80</sup> Cfr. ARGAN 1987.

<sup>81</sup> Cfr. ARGAN 1957, p. 1406. Si pensi, inoltre, all'allarme lanciato da Argan per salvare la bistrattata raccolta Torlonia (cfr. ARGAN 1991b).

<sup>82</sup> La Fondazione Lucio Fontana, costituita il 29 novembre 1982 per iniziativa di Teresita Rasini Fontana ed eretta in ente morale con riconoscimento giuridico (decreto del Presidente della Repubblica 20 Giugno 1984 n. 684), si propone, secondo quanto previsto dallo Statuto (cfr. [www.fondazioneluciofontana.it](http://www.fondazioneluciofontana.it)) «di assicurare la tutela del patrimonio artistico di Lucio Fontana promuovendo studi e indagini, a livello nazionale e internazionale, sull'artista, assumendo ogni altra iniziativa, compresa l'organizzazione di mostre e prendendo le misure necessarie, anche d'ordine legale, contro eventuali falsi o altri illeciti. Ha inoltre istituito una Commissione Artistica interna per il riconoscimento e la registrazione delle opere. Le opere di proprietà della Fondazione sono custodite nelle forme previste dal Consiglio di Amministrazione. La Fondazione può alienare o dare in comodato le opere di proprietà a Musei qualificati. La Fondazione provvede, inoltre, alla conservazione del materiale d'archivio, della biblioteca e di tutto il materiale a stampa relativo all'opera artistica e alla biografia di Lucio Fontana».

<sup>83</sup> Come confermano recenti rilevazioni di mercato (cfr. PAPPALARDO 2011), Lucio Fontana è tuttora il 're delle aste': nel 2010 sono state vendute ben centoventisette sue opere per la somma di più di 4 milioni di euro.

<sup>84</sup> Cfr. tra le tantissime esposizioni tenutesi negli ultimi decenni *LUCIO FONTANA* 1998; *LUCIO FONTANA* 2002; *LUCIO FONTANA* 2004.

<sup>85</sup> Oltre che alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, le opere di Lucio Fontana in Italia sono conservate nei seguenti musei e istituzioni pubblici: il Museo del Novecento di Milano; la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, il Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, la Fondazione Antonio Calderara di Vacciago (Novara). Altri nuclei considerevoli si trovano in raccolte accessibili agli studiosi soltanto su appuntamento, quali la Fondazione Lucio Fontana di Milano e il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma.

produzione appartiene a collezioni private e quindi non è liberamente fruibile dalla collettività. Problematiche sono state, in particolare, le vicende conservative dei disegni di Fontana<sup>86</sup>, il cui numero si aggira attorno ai tremila, suddivisi tra la Fondazione Lucio Fontana di Milano (circa milleduecento), vari musei e istituti culturali italiani e stranieri (quattrocento) e numerosi collezionisti privati e gallerie (più di mille). La prima significativa divisione di questo *corpus* grafico fu attuata dallo stesso Fontana nel 1940, quando, alla vigilia della partenza per l'Argentina, cedette all'amico collezionista e critico Roberto Crippa circa duecento disegni realizzati tra il 1930 e il 1940<sup>87</sup>. Alla morte di Lucio, circa duemilacinquecento fogli raccolti e sommariamente conservati dall'artista in un baule del suo studio in corso Monforte a Milano furono ereditati da Teresita; in quello stesso anno, nel 1968, si costituì l'Archivio Lucio Fontana e si registrarono le prime dispersioni di molti disegni e di carte assorbenti. Nel 1970, a seguito della mostra antologica organizzata presso la Galleria Civica di Torino, si ebbe la prima donazione costituita da una grande tela e trenta disegni datati tra il 1948 e il 1958. Negli anni seguenti l'intero archivio fu affidato al sovrintendente di Milano, Franco Russoli, fino al 1972, quando la gestione passò completamente alla vedova di Fontana, la quale, nel quinquennio successivo, lavorò ad un progetto per un museo milanese dedicato all'artista che si ipotizzava potesse costituirsi presso l'Arengario. All'epoca l'idea non fu portata avanti<sup>88</sup>, ma nel contempo venne concesso un primo deposito di opere grafiche per il Gabinetto di Disegni e Stampe del Castello Sforzesco, seguito da un secondo deposito presso il Civico Museo d'Arte Contemporanea di Milano nel 1978<sup>89</sup>, anno in cui Teresita donò anche un nucleo di disegni al Centre George Pompidou di Parigi che aveva provveduto all'acquisto di alcune opere. La prima parte degli anni Ottanta registra, invece, la donazione di qualche foglio singolo ad amici e collaboratori della signora Fontana e soprattutto la vendita di piccoli nuclei a gallerie private che è stata la causa principale della dispersione sul mercato di una considerevole quantità di disegni. Nel 1987, infine, si ebbe l'ultima grande frammentazione del nucleo originario per la donazione al Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma di trecentotredici disegni relativi ai progetti di allestimenti per le esposizioni realizzate da Fontana negli anni Sessanta<sup>90</sup>.

Pertanto, riflettendo a posteriori sulle vicende conservative del lascito di Fontana, le preoccupazioni di Argan per il destino di queste opere non erano poi tanto ingiustificate e prive di fondamento, anche perché, alla data della corrispondenza con Teresita, l'artista era scomparso da pochi anni e quindi c'era il rischio che la forte domanda del mercato artistico accelerasse lo smembramento della sua raccolta, arricchendo singoli mercanti e collezionisti a discapito dell'interesse pubblico. Con la fermezza e il piglio che sempre lo contraddistinsero, Argan, dunque, rifiutando di scrivere la *Prefazione* al catalogo, prese una decisione drastica, che qualcuno ora (come allora) troverà eccessiva e discutibile, ma che in realtà dimostra una coerenza ideologica irremovibile. Ed è sempre stata questa coerenza a guidarlo nelle sue tante battaglie culturali, ancora così attuali nella nostra epoca, dove gli

<sup>86</sup> Cfr. in proposito TOGNON 1998, pp. 108-109.

<sup>87</sup> Ancora oggi la Collezione Crippa, fortunatamente ben conservata, rappresenta la più significativa testimonianza grafica per omogeneità e ampiezza necessaria allo studio di un decennio fondamentale per l'arte di Lucio Fontana. Cfr. in proposito LUCIO FONTANA 1996.

<sup>88</sup> Il progetto di allestire un museo di arte contemporanea nel Palazzo dell'Arengario di Milano è stato ripreso soltanto nel 2001 e portato a compimento nel 2010, con l'inaugurazione, il 6 dicembre, del Museo del Novecento.

<sup>89</sup> Cfr. DONAZIONE LUCIO FONTANA 1978. Le opere comprese in questa donazione costituiscono la Sala Fontana del recentissimo Museo del Novecento di Milano.

<sup>90</sup> Nel 2009 questa donazione è stata oggetto di due esposizioni, organizzate a Parma, presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione e la Fondazione Arnaldo Pomodoro, per le quali cfr. rispettivamente LUCIO FONTANA 2009a e LUCIO FONTANA 2009b.

storici dell'arte si trovano a fronteggiare (quasi sempre in uno scontro impari) un sistema politico tendente alla de-professionalizzazione degli addetti al settore dei beni culturali e alla privatizzazione della gestione del patrimonio artistico, sulla scia di una visione economicistica e aziendalistica che privilegia il consumo e lo sfruttamento dei 'giacimenti culturali', piuttosto che la loro tutela a vantaggio dell'intera collettività<sup>91</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

'50-'60 2005

'50-'60: 17 artisti e 40 capolavori degli anni '50 e '60 dalle collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, Catalogo della mostra, Nuoro 2005.

ANDERLINI 1970

L. ANDERLINI, *Orvieto: la guerra delle porte del duomo*, «L'Astrolabio», 33, 23 agosto 1970, p. 18.

APOLLONIO-ARGAN-MASCIOTTA 1960

U. APOLLONIO, G.C. ARGAN, M. MASCIOTTA, *Cinque scultori d'oggi: Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani*, Roma 1960.

ARGAN 1939

G.C. ARGAN, *Su alcuni giovani. Fontana*, «Le Arti», I, fasc. 3, febbraio-marzo 1939, pp. 293-295 (riedito in ARGAN 1955, pp. 211-216).

ARGAN 1949

G.C. ARGAN, *Il museo come scuola*, «Comunità», III, 3, maggio-giugno 1949, pp. 64-66.

ARGAN 1951-1954

G.C. ARGAN, *La funzione educativa dei musei* (s.d. ma 1951-1954), in RUSSO 2009, pp. 145-148.

ARGAN 1955

G.C. ARGAN, *Studi e note*, Roma 1955.

ARGAN 1957

G.C. ARGAN, *La crisi dei musei italiani*, «Ulisse», V, fasc. 27, autunno-inverno 1957, pp. 1397-1410.

ARGAN 1960

G.C. ARGAN, *Fontana*, in APOLLONIO-ARGAN-MASCIOTTA 1960, pp. 51-59 (riedito in G.C. ARGAN 1964, pp. 295-297).

ARGAN 1964

G.C. ARGAN, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano 1964.

ARGAN 1966

G.C. ARGAN, *Tutela dei beni singoli, artistici e storici*, in *Nuove leggi per l'Italia da salvare. Proposte per il rinnovamento della legislazione di tutela*, Atti del I Congresso Nazionale di Italia Nostra (Roma 18-20 novembre 1966), Roma 1967, pp. 55-70.

---

<sup>91</sup> Per una riflessione sul rapporto tra le linee di riforma della politica dei beni culturali proposte da Argan e le scelte politiche che invece sono state messe in atto negli ultimi anni si veda CHIARANTE 2005, pp. 139-140.

ARGAN 1967

G.C. ARGAN, *Lucio Fontana*, in *LO SPAZIO* 1967, pp. 51-53.

ARGAN 1969a

G.C. ARGAN, *Esodo autorizzato*, «Storia dell'arte», 3, 1969, pp. 257-259.

ARGAN 1969b

G.C. ARGAN, *Interventi*, in *Nuove strutture per l'amministrazione dei Beni Culturali*, Atti del XII Convegno Nazionale di Italia Nostra [II Congresso Nazionale] (Roma 31 gennaio-2 febbraio 1969), Roma [s.d., ma 1969], pp. 113, 126-127, 131-132, 154.

ARGAN 1970

G.C. ARGAN, *Ancora sulle porte di Orvieto*, «L'Astrolabio», 35, 6 settembre 1970, pp. 31-32.

ARGAN 1971

G.C. ARGAN, *La prospettiva del museo*, «Futuribili», 30-31, gennaio-febbraio 1971, pp. 53-61.

ARGAN 1975a

G.C. ARGAN, *Il Governo dei Beni Culturali*, «Storia dell'arte», 19, 1973 [ma datato «febbraio 1975»], pp. 189-191.

ARGAN 1975b

G.C. ARGAN, *Un ministero per recuperare il passato. Il dovere politico di conservare i beni culturali*, «Corriere della Sera», 7 gennaio 1975, p. 3.

ARGAN 1975c

G.C. ARGAN, *Riscoprire il ruolo del museo. Mentre in Italia si aprono nuovi punti d'incontro con l'arte. Conoscere per poter conservare*, «Corriere della Sera», 6 aprile 1975, p. 15.

ARGAN 1979

G.C. ARGAN, *Un'idea di Roma*, a cura di M. Monicelli, Roma 1979.

ARGAN 1980

G.C. ARGAN, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di T. Trini, Roma-Bari 1980.

ARGAN 1986

G.C. ARGAN, *Beni culturali, ma di chi?*, «Insegnare», II, 7-8, luglio-agosto 1986, pp. 7-9 (riedito in GIULIO CARLO ARGAN 2003, pp. 22-26).

ARGAN 1987

G.C. ARGAN, *Presentazione a La donazione Mastroianni alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Catalogo della mostra, a cura di A. Monferini, M.G. Tolomeo Speranza, Roma 1987, p. 11.

ARGAN 1989

G.C. ARGAN, *La creazione dell'Istituto centrale del restauro: intervista*, a cura di M. Serio, Roma 1989.

ARGAN 1990

G.C. ARGAN, *Più mercato e meno musei: rubate pure*, «L'Unità», 18 aprile 1990.

ARGAN 1991a

G.C. ARGAN, *Il Ministro-Presidente Andreotti garantisce l'autonomia dei tutori del nostro patrimonio culturale*, «L'Unità», 16 maggio 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 190-192.

ARGAN 1991b

G.C. ARGAN, *Salviamo la raccolta Torlonia*, «L'Unità», 24 maggio 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 193-194.

ARGAN 1991c

G.C. ARGAN, *E ora mettiamo la cultura in un laboratorio*, «L'Unità», 25 giugno 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 203-205.

ARGAN 1991d

G.C. ARGAN, *Lettera a De Michelis. Nella CEE difendiamo l'arte dall'attacco dei mercanti*, «L'Unità», 3 luglio 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 206-208.

ARGAN 1991e

G.C. ARGAN, *Arte sacra e laica*, «L'Unità», 2 ottobre 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 211-213.

ARGAN 1991f

G.C. ARGAN, *Stato, Chiesa e arte*, «L'Unità», 10 ottobre 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 214-216.

ARGAN 1991g

G.C. ARGAN, *Attenzione a quei prestiti interminabili*, «L'Unità», 12 novembre 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 217-218.

ARGAN 1991h

G.C. ARGAN, *Caro Andreotti, schediamo l'arte prima che la rubino*, «L'Unità», 15 novembre 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 219-220.

ARGAN 1991i

G.C. ARGAN, *Ricordo di Mario Salmi*, in *Mario Salmi, storico dell'arte e umanista*, Atti della giornata di studio (Roma 30 novembre 1990), Spoleto 1991.

ARGAN 1992a

G.C. ARGAN, *Per i Beni Culturali?*, «Storia dell'arte», n. 71, 1991 [1992], pp. 5-6.

ARGAN 1992b

G.C. ARGAN, *Al Ministro per i Beni Culturali* (Roma 1 luglio 1992), «Storia dell'arte», 73, 1991 [1992], pp. 257-260.

ARGAN 1994

G.C. ARGAN, *Discorsi parlamentari*, Roma 1994.

ARGAN 2002

G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, I-III, Milano 2002.

ARGAN 2009

G.C. ARGAN, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*, a cura di C. Gamba, Milano 2009.

AYMONINO 2002

C. AYMUNINO, *Sindaco di Roma: i problemi del Centro Storico*, in GIULIO CARLO ARGAN 2002, pp. 57-59.

BENI CULTURALI 1994

*Beni culturali: quali prospettive?*, Atti delle giornate di studio in ricordo di Giulio Carlo Argan sul tema: «Dal pensiero alle proposte e ai problemi attuali» (Venezia 14-16 gennaio 1994), coordinamento di G.M. Pilo, «Arte Documento. Quaderni», 3, Treviso 1994.

BUCARELLI 1973

P. BUCARELLI, *La Galleria nazionale d'arte moderna (Roma-Valle Giulia)*, Roma 1973.

BUONAZIA 2002

I. BUONAZIA, *Settant'anni di studi. Bibliografia completa degli scritti di Giulio Carlo Argan e dei contributi critici a lui dedicati*, con la collaborazione di C. Gamba e C. Stoppani, in ARGAN 2002, pp. XXXV-XCVI.

CHIARANTE 2002

G. CHIARANTE, *L'impegno in Parlamento: la tutela di un patrimonio di civiltà*, in GIULIO CARLO ARGAN 2002, pp. 64-74.

CHIARANTE 2003

G. CHIARANTE, *Argan politico: gli anni del Senato*, in *Rileggere Argan: l'uomo, lo storico dell'arte, il didatta, il politico*, Atti del convegno (Bergamo 19-20 aprile 2002), a cura di M. Lorandi e O. Pinessi, Bergamo 2003, pp. 13-26.

CHIARANTE 2005

G. CHIARANTE, *I Beni Culturali come patrimonio di civiltà: l'impegno di Argan al Senato*, in *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte*, Atti del convegno di studi (Roma 26-28 febbraio 2003) a cura di S. Valeri, supplemento di «Storia dell'Arte», XXXVII, 112, settembre-dicembre 2005, pp. 133-140.

CONTINUITÀ 1961

*Continuità (Bemporad, Consagra, Dorazio, Fontana, Novelli, Perilli, A. Pomodoro, G. Pomodoro, Turcato)*, Catalogo della mostra, a cura di G.C. Argan, Torino 1961.

CONTARDI 2002

B. CONTARDI, *Gli anni dell'insegnamento universitario*, in GIULIO CARLO ARGAN 2002, pp. 51-56.

CRISPOLTI 1974

E. CRISPOLTI, *Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux*, in collaborazione con J. van der Marck, I-II, Bruxelles 1974.

CRISPOLTI 1986

E. CRISPOLTI, *Fontana. Catalogo generale*, I-II, Milano 1986.

CRISPOLTI 2006

E. CRISPOLTI, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti e ambientazioni*, in collaborazione con N. Ardemagni Laurini e V. Ernesti, I-II, Milano 2006.

DELL'ORSO 1991

S. DELL'ORSO, *Donazioni. Teresita Fontana: «dopo Roma sono pronta per Milano»*, «Il giornale dell'arte», IX, 94, 1991, p. 34.

DODICI LEGGI 1992

*Dodici leggi per i Beni Culturali*, a cura di G.C. Argan, M. Bonfatti Painsi, G. Chiarante, Roma 1992.

DONAZIONE LUCIO FONTANA 1978

*La donazione Lucio Fontana: proposta per una sistemazione museografica*, Catalogo della mostra, Milano 1978.

FERRARI 1985

O. FERRARI, *L'impegno nella politica della tutela*, in *Studio in onore di Giulio Carlo Argan. III. Il pensiero critico*, Roma 1985, pp. 37-43.

FERRARI 1994

O. FERRARI, *Dalle Belle Arti ai Beni culturali*, in *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, Atti del convegno (Roma 11 novembre 1993), a cura di G. Chiarante, Siena 1994, pp. 41-55.

FERRARI 2002

O. FERRARI, *Dalle riforme del '39 agli anni del dopoguerra*, in *GIULIO CARLO ARGAN 2002*, pp. 28-38.

FERRARIO 2010

R. FERRARIO, *Regina di quadri: vita e passioni di Palma Bucarelli*, Milano 2010.

FONTANA 1972

*L[ucio] Fontana*, Catalogo della mostra, a cura di V. Minardi, Roma 1972.

FONTANA 1999

L. FONTANA, *Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, con un saggio di L. Parmesani, Milano 1999.

GALLERIA NAZIONALE 2005

*Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni: il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Milano 2005.

GAMBA 2003

C. GAMBA, *Materiali per una cronologia*, in *GIULIO CARLO ARGAN 2003*, pp. 27-58.

GIULIO CARLO ARGAN 2002

*Giulio Carlo Argan: storia dell'arte e politica dei beni culturali*, a cura di Giuseppe Chiarante («Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», 12, 2002), Roma 2002.

GIULIO CARLO ARGAN 2003

*Giulio Carlo Argan (1909-1992). Storico dell'arte, critico militante, sindaco di Roma*, Catalogo della mostra, a cura di C. Gamba, Roma 2003.

LA REGINA 1994

A. LA REGINA, *Argan sindaco di Roma e le antichità romane*, in *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, Atti del convegno (Roma 11 novembre 1993), a cura di G. Chiarante, Siena 1994, pp. 87-91.

LA REGINA 2002

A. LA REGINA, *Argan sindaco di Roma: il recupero delle antichità romane*, in GIULIO CARLO ARGAN 2002, pp. 60-63.

LO SPAZIO 1967

*Lo spazio dell'immagine*, Catalogo della mostra, Foligno 1967.

LUCIO FONTANA 1996

*Lucio Fontana. I disegni della Raccolta Crippa in Varese*, Catalogo della mostra, a cura di P. Campiglio, Varese 1996.

LUCIO FONTANA 1998

*Lucio Fontana*, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, R. Siligato, Milano 1998.

LUCIO FONTANA 2002

*Lucio Fontana: metafore barocche*, Catalogo della mostra, a cura di G. Cortenova, Verona 2002.

LUCIO FONTANA 2004

*Lucio Fontana: opere 1947-1965*, Catalogo della mostra, a cura di P. Campiglio, Milano 2004.

LUCIO FONTANA 2009a

*Lucio Fontana: disegno e materia; le opere delle collezioni Csac*, Catalogo della mostra, a cura di G. Bianchino, M. Branchi, Milano 2009.

LUCIO FONTANA 2009b

*Lucio Fontana: le scritture del disegno*, Catalogo della mostra, a cura di G. Bianchino, Milano 2009.

MARGOZZI 2009

M. MARGOZZI, *Doni e depositi. La politica di Palma Bucarelli per accrescere le collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna*, in PALMA BUCARELLI 2009, pp. 27-33.

PALMA BUCARELLI 2009

*Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, Catalogo della mostra a cura di M. Margozzi, Milano 2009.

PAPPALARDO 2011

D. PAPPALARDO, *Il re delle aste è Lucio Fontana*, «La Repubblica», 31 gennaio 2011, p. 55.

PICCIAU 2005

M. PICCIAU, *Storia di una collezione*, in '50-'60 2005, pp. 23-27.

PICCIAU 2007

M. PICCIAU, *Palma Bucarelli*, voce in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte*, Bologna 2007, pp. 124-130.

PINTO 2005

S. PINTO, "Quale modernità?" *Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede*, in *GALLERIA NAZIONALE* 2005, pp. 13-45.

RUSSO 2008

V. RUSSO, *Storici dell'arte nell'amministrazione della tutela. Riflessioni dal carteggio tra Cesare Brandi e Giulio Carlo Argan*, in *Brandi e l'architettura*, Atti della giornata di studio (Siracusa 30 ottobre 2006), a cura di A. Cangelosi e M.R. Vitale, Siracusa 2008, pp. 145-157.

RUSSO 2009

V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Città di Castello 2009.

SALMI 1970

M. SALMI, *Offesa a un monumento*, «Commentari», luglio-settembre 1970, pp. 165-172.

SERIO 1992

M. SERIO, *L'attività di Giulio Carlo Argan nell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti*, «Arte documento», 6, 1992, pp. 24-27.

SERIO 1994

M. SERIO, *Giulio Carlo Argan nelle carte dell'Archivio Centrale dello Stato*, in *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, Atti del convegno (Roma 11 novembre 1993), a cura di G. Chiarante, Siena 1994, pp. 31-39.

SERIO 2002

M. SERIO, *Al centro delle strutture di tutela: il rapporto con Bottai*, in *GIULIO CARLO ARGAN* 2002, pp. 21-27.

STOPPANI 2002

C. STOPPANI, *Giulio Carlo Argan ispettore alla Galleria Estense*, in *GIULIO CARLO ARGAN* 2002, pp. 119-130.

STOPPANI 2003

C. STOPPANI, *Sistematizzazione dei beni culturali: la necessaria preminenza dell'interesse pubblico*, in *Rileggere Argan: l'uomo, lo storico dell'arte, il didatta, il politico*, Atti del convegno (Bergamo 19-20 aprile 2002), a cura di M. Lorandi e O. Pinessi, Bergamo 2003, pp. 74-86.

TOGNON 1998

P. TOGNON, *Appunti per una storia del disegno di Lucio Fontana*, in *LUCIO FONTANA* 1998, pp. 108-114.

VENTURI 1945

L. VENTURI, *Il museo scuola*, «La Nuova Europa», 9 settembre 1945, riedito in *VENTURI* 1956, pp. 265-277.

VENTURI 1955

L. VENTURI, *Il museo scuola del pubblico*, in Atti del Convegno di Museologia (Perugia 18-20 marzo 1955), Perugia 1955.

VENTURI 1956

L. VENTURI, *Saggi di critica*, Roma 1956.

VENTURI 1957

L. VENTURI, *I nostri musei di arte moderna*, «Ulisse», V, fasc. 27, autunno-inverno 1957, pp. 1372-1373.



## DA CAVALCASELLE AD ARGAN: UN'APPLICAZIONE WEB PER LA FRUIZIONE DI TESTIMONIANZE DI CULTURA ARTISTICA E LETTERARIA

### *Introduzione*

*Da Cavalcaselle ad Argan: archivio per la cultura artistica e letteraria* è un portale web di ricerca e *browsing* innovativo su documenti testuali, manoscritti o a stampa, relativi ad alcune delle figure principali della storiografia e della critica d'arte italiana dei secoli XIX e XX: Giovan Battista Cavalcaselle (1819-1897), Adolfo Venturi (1856-1941), Ugo Ojetti (1871-1946), Giulio Carlo Argan (1909-1992) e Cesare Brandi (1906-1988).

Il lavoro preliminare di ricerca dei materiali attualmente presenti nel portale, ha portato al ritrovamento di testi per lo più inediti quali taccuini, saggi, corrispondenze, note ecc. Al contempo l'attività di ricerca ha contribuito alla riorganizzazione, l'inventariazione e la catalogazione di tali fonti.

Gli strumenti offerti dal portale forniscono agli utenti ed agli studiosi una visione complessiva dell'ambiente e delle relazioni culturali, nonché del mondo editoriale dell'epoca in cui i cinque critici svolsero la loro attività.

I materiali principali presenti nel sistema sono costituiti da fonti ed eventi che riguardano documenti relativi a mostre, viaggi, eventi culturali, cui parteciparono tali personaggi, e la relativa corrispondenza pubblica o privata, e ne descrivono alcune caratteristiche rilevanti quali luoghi, date, produttori, curatori ecc.

L'applicazione web consente di cercare e filtrare tali documenti attraverso i metadati associati oltre che per mezzo di vocabolari controllati che sono stati definiti ed inclusi nel sistema (luoghi, mostre, movimenti e termini artistici, opere, persone e testi), selezionando i termini da vocabolari e thesauri nazionali ed internazionali o aggiungendone di specifici.

Il sistema comprende, infatti, un'interfaccia per la ricerca semplice ed una per la ricerca avanzata, un *content management system* per la gestione dei contenuti ed un sistema automatico per l'annotazione semantica dei testi e la visualizzazione avanzata dei documenti collocati nel tempo e nello spazio.

### *Applicazione Web*

L'archivio web si basa su un'architettura *Model View Controller* ed utilizza il *framework* *Symfony*<sup>1</sup>.

L'applicazione è attualmente pubblicata all'indirizzo <http://www.docart900.memofonte.it>.

Il sistema è composto da tre parti: presentazione generale del progetto e delle sue finalità, *content management system* per la pubblicazione e la modifica dei documenti, motore di ricerca semplice ed avanzato per la ricerca e la visualizzazione dei dati.

Il *frontend* dell'applicazione (Fig. 1) offre una presentazione sintetica degli archivi dei cinque critici su cui si incentra il *corpus* dei documenti attraverso una biografia essenziale, una galleria d'immagini ed una bibliografia generale. Gli schedatori, dopo una fase di autenticazione, possono accedere al *backend* del sistema, costituito da una serie di moduli che forniscono funzionalità di creazione, reperimento, modifica e cancellazione dei documenti (secondo il paradigma di persistenza *CRUD: Create, Retrieve, Update, Delete*).

Le due principali entità d'informazione inseribili e reperibili nel sistema sono le Fonti e gli Eventi. L'applicazione consente inoltre di inserire e associare immagini e foto sia alle Fonti (ad esempio la riproduzione digitale di un taccuino) che agli Eventi.

---

<sup>1</sup> Symfony, web PHP Framework, <http://www.symfony-project.org/>.

Il modulo di ricerca è composto da due componenti: la ricerca *full-text* e la ricerca avanzata. La ricerca *full-text* consente all'utente di ricercare quanto desiderato fornendo esclusivamente una chiave di ricerca. Esempi famosi di motori di ricerca *full-text* sono Google e Yahoo!.



Figura 1. Il *frontend* dell'applicazione.

Il motore di indicizzazione dei dati utilizzato all'interno dell'applicazione web per la ricerca *full-text* è basato su *Lucene*<sup>2</sup>. *Lucene* è una libreria (API) gratuita e *open source* estremamente flessibile ed adattabile ad ogni esigenza di ricerca. L'interfaccia di ricerca *full-text* (Fig. 2, in alto) offre la possibilità di scegliere se effettuare la ricerca su tutti o solo alcuni degli archivi documentali (Fonti ed Eventi di Cavalcaselle, Venturi, Ogetti, Argan e Brandi) e presenta una semplice casella di testo nella quale l'utente può inserire uno o più termini.



Figura 2. L'interfaccia di ricerca *full-text* e l'elenco dei risultati.

Nel caso l'utente voglia effettuare ricerche complesse può avvalersi di una sintassi completa per la creazione di *query*: può per esempio ricercare un'intera frase inserendo il testo

<sup>2</sup> MCCANDLESS-HATCHER-GOSPODNETIĆ 2010.

fra virgolette (ad esempio: “Esposizione nazionale del Correggio”), oppure, all’interno delle *query* di ricerca, può utilizzare operatori booleani (AND, OR, NOT) e le classiche *wildcard*? (un solo carattere) e \* (*n* caratteri).

I risultati della ricerca vengono raggruppati prima per archivio e poi per tipologia, in modo da restituire una visione d’insieme sul contenuto del database riguardo alla specifica *query* (Figura 2, in basso).

La ricerca avanzata invece fornisce la possibilità di effettuare interrogazioni applicando uno o più *set* di filtri generici e specifici relativi alle due macrocategorie Fonte ed Evento (Fig. 3).

Figura 3. L’interfaccia di ricerca avanzata.

I filtri generici permettono di filtrare i risultati per archivio di riferimento ed intervallo temporale.

I filtri specifici per la ricerca di tipo Fonte consentono di filtrare i documenti per tipologia e produttore. Al contempo è possibile effettuare una ricerca testuale nei campi titolo, regesto e/o trascrizione. Possono inoltre essere selezionati uno o più argomenti scelti da vocabolari controllati gestiti da un sistema tassonomico ed utilizzati dai ricercatori in fase di catalogazione. Un esempio di ricerca per fonte potrebbe essere quello di individuare tutte le recensioni scritte da Brandi sulle mostre di Picasso.

I filtri specifici per la ricerca Evento, invece, permettono di filtrare i documenti per tipologia, denominazione e luogo, per esempio, è possibile cercare tutte le mostre svoltesi a Firenze negli anni Trenta, sempre legate ai protagonisti della ricerca.

È presente infine una terza modalità, Fonti ed Eventi in relazione, che consente di incrociare i filtri in modo da realizzare interrogazioni più complesse. Ad esempio, è possibile cercare le recensioni scritte da Cesare Brandi che trattano di mostre svoltesi a Firenze.

L’interfaccia di ricerca avanzata è stata sviluppata secondo il paradigma delle *Rich Internet Applications*. Selezionando il valore di una qualsiasi casella, infatti, vengono aggiornate le opzioni di tutti gli altri elementi della maschera in base ai valori immessi fino a quel momento

e coerentemente con il contenuto del database senza ricaricare la pagina stessa. Adottando questa soluzione si risparmiano all'utente i tempi morti causati da ricerche che non producano risultati.

La visualizzazione dei risultati mostra per ogni risorsa trovata l'archivio, la tipologia della fonte, la segnatura, il titolo, la data, i produttori ed i destinatari, e permette all'utente di capire velocemente il contenuto delle risorse identificate dal motore di ricerca.

I documenti vengono visualizzati con una impaginazione tabulare divisa in sezioni (Fig. 4). Di particolare interesse è la sezione relazioni, che presenta i collegamenti alle fonti ed agli eventi associati al documento in esame.

Nella parte superiore di ogni scheda, infine, sono presenti lo strumento di navigazione detto a briciole di pane (*breadcrumbs*) che consente di scorrere la lista dei risultati e la numerazione per la paginazione dei stessi.

The screenshot shows a web interface for a document record. At the top, there is a breadcrumb navigation path: "sei in: lista archivi > Brandi > Mostra della pittura riminese del Trecento". To the right of the path is a link "ritorna ai risultati della ricerca" and a "stamp" button. The main content is organized into sections:

- Dati Evento**: A table with the following data:

Tipologia Evento	mostra
Denominazione	Mostra della pittura riminese del Trecento
Luogo/Sede	Rimini, Palazzo dell'Arengo
Data	20 giugno 1935 - 30 settembre 1935
Comitato	<b>Comitato generale:</b> De Vecchi Cesare Maria, D'Andrea Massimiliano, Borri Dino, Scozzoli Vincenzo, Venturi Adolfo, Baiocchi Pio, Tricarico Pietro, Onesti Calzecchi Carlo <b>Membri:</b> Bianchini Eugenio, Cassoli Carlo, Lucchesi Carlo <b>Comitato esecutivo. Presidenza:</b> Mattioli Guido Alberto, Onesti Calzecchi Carlo <b>Direzione della mostra:</b> Brandi Cesare
Pubblicazione	Brandi C., Mostra della pittura riminese del Trecento, Stabilimento Tipografico Garattoni, Rimini 1935
- Relazioni**: A section containing a sub-section "Fonti" with three links:
  - [Brandi, La Critica d'Arte, 1937](#)
  - [Brandi, Mostra della pittura riminese del Trecento, 1935](#)
  - [Brandi, Pantheon, 1935](#)

Figura 4. Visualizzazione di un documento.

#### *Analisi automatica del testo*

L'applicazione fa uso di un algoritmo per l'annotazione automatica dei contenuti dei documenti inseriti. Lo sviluppo di tale metodologia permette di aiutare lo schedatore nella fase di soggettazione dei contenuti delle fonti; fase estremamente lunga soprattutto per tipologie quali lettere o taccuini.

L'algoritmo ha come obiettivo quello di fornire alcune rappresentazioni semantiche del contenuto della collezione di testi oggetto di studio (*corpus*) e di estrarre da essi l'informazione significativa, ovvero i lessemi caratteristici del contenuto espresso nel *corpus* ed in particolare dei campi regesto e trascrizione di ciascun documento che costituiscono la maggior parte dell'informazione testuale.

Poiché in fase di schedatura dei documenti, i campi regesto e trascrizione vengono inseriti nel database tramite un *editor* visuale avanzato integrato nell'applicazione che consente di formattare il testo ed inserire oggetti multimediali convertendo gli *input* dello schedatore in *tag HTML*, il primo passo prima di procedere al processo di estrazione consiste, pertanto, nell'analisi dei documenti allo scopo di rilevare e rimuovere eventuali *tag HTML* che non presentino elementi semantici rilevanti. Il compito è delegato alla libreria java *open source Jericho*

*Parser*<sup>3</sup> che permette l'analisi, la manipolazione e l'eliminazione del codice *HTML* non necessario, lasciando inalterati il testo semplice e il codice non riconosciuto. La libreria è in grado di identificare con alta precisione un gran numero di linguaggi (*HTML*, *ASP*, *JSP*, *PSP*, *PHP* etc.) pur rimanendo computazionalmente efficiente. Tra le funzionalità di *Jericho* si annoverano inoltre metodi appositamente studiati per assicurare la compatibilità con i più comuni motori di ricerca testuale.

Dopo che il testo è stato 'ripulito', l'algoritmo procede all'identificazione delle *keywords*. Non tutte le parole hanno naturalmente la stessa importanza; e non è la frequenza l'unico elemento a determinare il peso di un termine in un testo. Anche le parole che occorrono una sola volta possono avere un alto valore semantico. Molte fra le parole più frequenti in un testo però sono 'parole vuote' quali articoli, preposizioni e congiunzioni (per esempio <e>, <di>, <da>, <il> ecc.), dette anche *stop word*. L'algoritmo quindi elimina tali parole utilizzando la libreria Java open source *Lucene*, che, nata come indicizzatore per la creazione di motori di ricerca testuale, offre svariati metodi per l'analisi e la manipolazione del testo. Nello specifico l'algoritmo suddivide il testo in *tokens*, che vengono poi confrontati con una lista predefinita di parole non significative tipiche della lingua italiana.

A questa fase segue l'operazione di *stemming*: si tratta di un processo che consente la riduzione della forma flessa di una parola alla sua forma radice, detta tema. Il tema non corrisponde necessariamente alla radice morfologica (lemma) della parola: normalmente è sufficiente che le parole correlate siano mappate allo stesso tema, ad esempio 'andare', 'andai' e 'andò' mappano al tema 'and', anche se quest'ultimo non è una valida radice per la parola.

L'algoritmo applica poi al testo il così detto *PoS Tagging*, ovvero un processo di *tagging* grammaticale (*part of speech tagging*), diffuso in linguistica computazionale, che consente di identificare e disambiguare la categoria di appartenenza delle parole in base al contesto in cui esse si trovano (parole adiacenti e collegate), riuscendo a classificarle quali nomi, verbi, aggettivi, avverbi etc. L'analisi viene svolta dalla libreria *TreeTagger*<sup>4</sup>, rilasciata gratuitamente dall'Istituto di Linguistica Computazionale dell'Università di Stoccarda e basata sul metodo del *Decision Tree*. Il *tool*, usato con successo per l'analisi in diverse lingue (Tedesco, Inglese, Francese, Italiano, Spagnolo ecc.), integra al suo interno uno *stemmer* ed un analizzatore grammaticale ed è stato utilizzato al fine di eliminare dai testi tutti i verbi, non ritenuti rilevanti per l'annotazione dei contenuti.

Una volta eseguite le procedure di eliminazione delle *stop word*, lo *stemming* ed il *PoS Tagging*, l'algoritmo estrae le *keywords* con un approccio *corpus based* che è noto come *Term Frequency - Inverse Document Frequency (TFIDF)*. Tale approccio consente di calcolare un peso per ogni termine facente parte del vettore delle *keywords* del documento e fornisce informazioni sulla rilevanza di ogni parola basandosi su due assunti: a) tanto più un termine occorre in un documento tanto più è rappresentativo del suo contenuto; b) tanti più documenti contengono un termine, tanto meno questo è discriminante. Si tratta dei concetti di peso locale e peso globale del *tag*. Il peso locale indica la rilevanza del termine rispetto al testo contenuto nella singola fonte. Oltre a calcolare la frequenza di ogni elemento all'interno del documento di riferimento (*TF*, *Term Frequency*), l'algoritmo la relaziona con la frequenza dell'elemento nell'intero universo dei documenti (*IDF*, *Inverse Document Frequency*) assegnando, in questo modo, un peso globale al termine. Ciò permette di ovviare alle difficoltà nell'individuazione delle parole semanticamente rilevanti all'interno del contesto complessivo del *corpus* dei documenti e quindi anche nei singoli testi. Tali difficoltà sono dovute ad un principio ben noto in linguistica secondo il quale, all'interno di un documento, sono presenti poche parole con alta frequenza e molte parole con bassa frequenza<sup>5</sup>. Tale principio, detto 'del minimo

---

<sup>3</sup> Jericho Parser, <http://jericho.htmlparser.net/docs/index.html>.

<sup>4</sup> SCHMID 1994.

<sup>5</sup> LI 1992.

sforzo' afferma che, in una comunicazione, scritta o parlata, è più facile ripetere parole di uso comune piuttosto che usarne di nuove<sup>6</sup>.

Si ottiene dunque una regola di distribuzione dei pesi per cui il peso più alto viene assegnato a parole con un'occorrenza molto elevata all'interno di un ristretto numero di documenti mentre il peso decresce proporzionalmente alla presenza del termine in un documento ed al numero di documenti in cui il termine appare. L'implementazione dell'algoritmo si basa ancora una volta sulle librerie di *Lucene*, che forniscono metodi per l'indicizzazione e il calcolo dei pesi locali e globali.

#### *Semantica e visualizzazioni avanzate*

Il modello dell'archivio web, compresi i risultati ottenuti nel processo di estrazione delle *keywords*, è costituito da un database relazionale che non possiede di per se espressività semantica. Allo scopo di fornire un corrispettivo semantico del *knowledgebase* dell'applicazione è stata utilizzata la piattaforma *D2RQ*<sup>7</sup>. *D2RQ* consente di mappare i campi di un *database* relazionale ai termini di una ontologia (*RDFS/ OWL*)<sup>8</sup>, consentendo in questo modo all'applicazione di accedere ad una vista *RDF* del modello attraverso le *API* di *Jena*<sup>9</sup>, oppure via web tramite *query SPARQL*<sup>10</sup>. Un'ontologia consta di un insieme di concetti e proprietà e descrive le loro relazioni fornendo così una descrizione formale di un dominio di conoscenza utilizzabile da un programma<sup>11</sup>. Al momento l'implementazione integrata nel sistema attinge ad un *set* di dati generati *offline* sul *database* attraverso un file di *mapping* di cui si fornisce un estratto:

```
# Table evento
```

```
map:Evento a d2rq:ClassMap ;
d2rq:dataStorage map:database ;
d2rq:uriPattern "evento/@@evento.oggetto id@@";
d2rq:class iswc:Event ;
d2rq:classDefinitionLabel "evento";
d2rq:classDefinitionComment "Un evento";
```

```
Map:evento nome a d2rq:PropertyBridge;
d2rq:belongsToClassMap map:Evento ;
d2rq:property iswc:eventTitle ;
d2rq:property rdfs:label ;
d2rq:column "evento.nome";
d2rq:propertyDefinitionLabel "label";
```

L'esempio mostra l'istanza di una classe (*d2rq:ClassMap*) di tipo evento (*map:Evento*) mappata ai singoli *record* della tabella "evento" e la proprietà "label" di ciascuno di essi associata al campo "evento.nome" della tabella<sup>12</sup>.

---

<sup>6</sup> ZIPF 1949.

<sup>7</sup> BIZER 2004.

<sup>8</sup> Resource Description Framework (RDF), <http://www.w3.org/RDF/>; Web Ontology Language (OWL), <http://www.w3.org/TR/owl-features/>.

<sup>9</sup> Jena. A Semantic Web Framework for Java, <http://jena.sourceforge.net/>.

<sup>10</sup> SPARQL: Query Language for RDF - <http://www.w3.org/TR/rdf-sparql-query/>.

<sup>11</sup> GRUBER 1995.

<sup>12</sup> D2RQ, <http://www4.wiwiw.fu-berlin.de/bizer/d2rq/>.

Un'interrogazione *SPARQL* al modello *RDF* permette quindi di generare i dati per la visualizzazione in un formato di interscambio utilizzabile in ambiente *javascript*. Nello specifico i dati sono convertiti alla notazione *JSON* (*JavaScript Object Notation*).

I formalismi semantici hanno come scopo l'interazione tra macchine. Uno schema *RDF*, infatti, non offre una leggibilità adeguata alla comprensione umana. Per tale motivo sono stati sviluppati diversi strumenti in grado di generare visualizzazioni avanzate come *timelines*, mappe interattive, tabelle e gallerie a partire da una base di conoscenza semantica.

Il progetto *SIMILE* (*Semantic Interoperability of Metadata and Information in unLike Environments*)<sup>13</sup>, nato per iniziativa del *Massachusetts Institute of Technology* (*MIT*), raggruppa un insieme di tecnologie *opensource* di supporto allo sviluppo del web semantico.

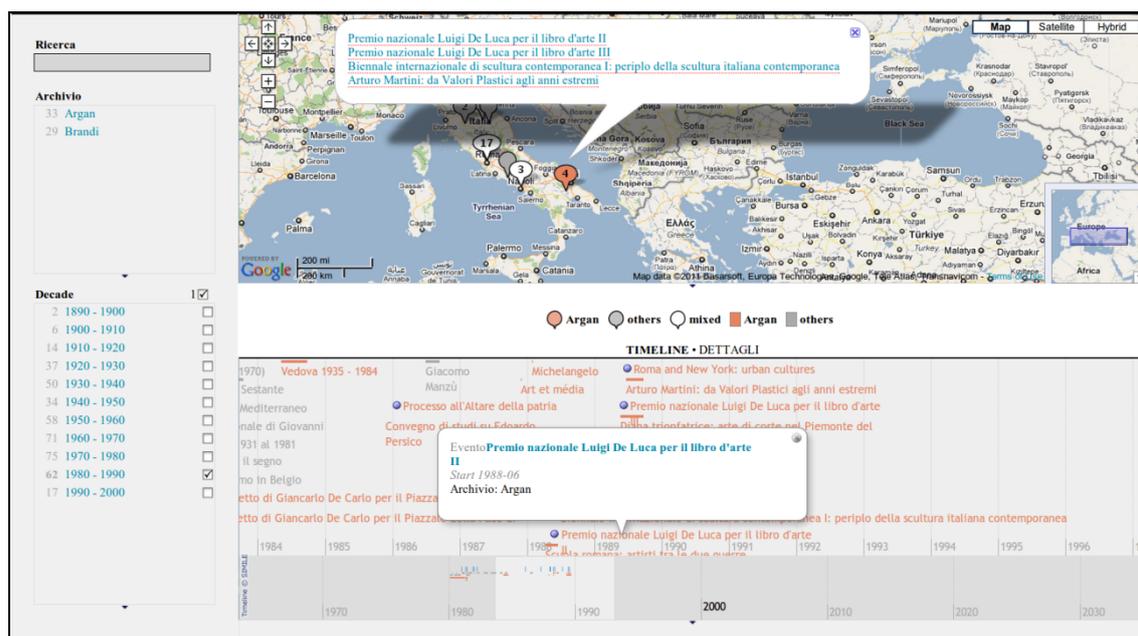


Figura 5. Una visualizzazione avanzata che fa uso di Exhibit.

L'applicazione utilizza il *framework Exhibit* appartenente al progetto *SIMILE* per l'implementazione di una vista avanzata sul modello dei dati. *Exhibit* è un *framework AJAX* che consente di realizzare visualizzazioni dinamiche di dati strutturati semanticamente. Il processo di generazione delle viste è totalmente a carico del *browser*. Le funzionalità del *framework* vengono infatti rese disponibili all'interno di una pagina *web* attraverso l'inclusione di *files javascript* (*API*). Le direttive di visualizzazione vengono impartite tramite specifici attributi assegnati agli elementi *HTML*.

La vista presenta una localizzazione geografica (mappa) e temporale (*timeline*) degli eventi. È possibile filtrare gli eventi da visualizzare in base all'archivio per intervalli temporali di durata decennale.

Tali visualizzazioni (di cui si fornisce un esempio alla Fig. 5) consentono agli studiosi di ricostruire i movimenti sul territorio e l'andamento cronologico dei percorsi critici per ognuno dei protagonisti i cui archivi documentali costituiscono la banca dati.

## Conclusioni

<sup>13</sup> SIMILE, <http://simile.mit.edu/>.

In questo articolo abbiamo presentato un sistema *web* per la gestione e la ricerca su archivi documentali manoscritti di natura artistica e letteraria del XIX e XX secolo scritti da alcuni noti critici dell'arte: Giovan Battista Cavalcaselle, Adolfo Venturi, Ugo Ojetti, Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi. L'applicazione mette a disposizione un motore di ricerca semplice ed avanzato; un sistema di analisi automatica dei testi ai fini dello sviluppo di un sistema di annotazione semi-automatica, anche su base semantica; ed una vista avanzata tipica delle *Rich Internet Applications* che consente di collocare le singole unità di significato sia temporalmente che geograficamente e di metterle in relazione fra loro per mezzo di un modello dati mappato ad ontologie.

## BIBLIOGRAFIA

BIZER 2004

C. BIZER, *D2RQ-treating non-RDF databases as virtual RDF graphs*, Proceedings of the International Semantic Web Conference, Hiroshima 2004.

GRUBER 1995

T. GRUBER, *Principles for the design of ontologies used for knowledge sarin*, in *International Journal of Human-Computer Studies*, 43, 5-6, 1995, pp. 907-928.

LI 1992

W. Li, *Random texts exhibit zipf's-law-like word frequency distribution*, in *IEEE Transactions on Information Theory*, 38, 6, 1992, pp. 1842-1845.

MCCANDLESS-HATCHER-GOSPODNETIĆ 2010

M. McCandless, E. Hatcher, O. Gospodnetić, *Lucene in Action*, Manning 2010.

SCHMID 1994

H. SCHMID, *Probabilistic Part-of-Speech tagging using decision trees*, Proceedings of the International Conference on New Methods in Language Processing, Manchester 1994.

ZIPF 1949

G.K. ZIPF, *Human Behavior and the Principle of Least Effort*, Cambridge 1949.



Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze  
[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488