

# CONCORSO

arti e lettere    II 2008

direttore editoriale: Federica Nurchis  
direttore responsabile: Simone Facchinetti

redazione: Daniela Artusa, Davide Bonfatti, Roberto Cara,  
Matteo De Donatis, Martina De Petris, Claudia Torriani,  
Alessandro Uccelli

progetto grafico: Fade Out

stampa: ZETAGRAF s.n.c. Milano

AUT. DEL TRIBUNALE DI MILANO N. 316 DEL 9 MAGGIO 2006  
QUESTA RIVISTA È REALIZZATA CON IL FINANZIAMENTO  
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
AI SENSI DELLA LEGGE 3 AGOSTO 1985, N° 429

# SOMMARIO

5 *Editoriale*

Chiara Prevosti 6 *Il Circolo d'Arte e d'Alta Coltura di  
via Amedei 8 a Milano*

Federica Alloggio 57 *Il Centro Studi*  
Stefano Saponaro *Piero della Francesca*

Giuseppe Davide La Grotteria 82 *Milano al principio degli anni '50:  
le grandi mostre e la cultura cittadina  
visti attraverso l'esperienza di Franco  
Russoli*

FEDERICA ALLOGGIO  
STEFANO SAPONARO

*IL CENTRO STUDI  
PIERO DELLA FRANCESCA*

Nel panorama del collezionismo milanese del Novecento, il Centro Studi Piero della Francesca deve aver svolto un ruolo non secondario, benché esso non abbia attirato l'attenzione di studi specifici, in grado di gettare uno sguardo d'insieme sui principi che ne animarono l'attività. Possono giustificare la mancanza di indagini sull'associazione le difficoltà riscontrabili nel seguire i lavori dell'ente, che fanno presupporre un'assenza di accentramento tanto fisico, quanto contenutistico nell'attività dello stesso. Infatti, benché l'istituzione fosse dotata fin dalla sua nascita di una propria sede nella città di Arezzo, il Centro in seguito privilegiò per le sue esposizioni altre località. Nel 1956 era ferma volontà dei fondatori del Centro Studi Piero della Francesca legare l'esistenza della neonata istituzione alla città di Arezzo, «che ha il vanto di possedere il capolavoro del pittore di San Sepolcro»: il ciclo della Leggenda della Vera Croce (1452-1459) affrescato nella cappella Bacci all'interno della chiesa di San Francesco. Proprio sulla piazza di quella chiesa veniva allestito un primo locale destinato ad essere la sede dell'organizzazione e a ospitare la fototeca progettata dai promotori. Già a partire dal 1957, tuttavia, l'organizzazione rivelava la sua natura policentrica, che la portò nel corso degli anni a cercare ospitalità per le sue esposizioni in diverse città dell'Italia settentrionale: Bergamo, Venezia e soprattutto Milano. Inoltre, sebbene Piero della Francesca fosse stato individuato come polo su cui focalizzare le ricerche e le pubblicazioni, ben presto gli interessi dell'istituzione vennero

dirottati su altri settori della storia dell'arte. Come lascia presagire il nome scelto per il Centro, le sue finalità principali erano quelle, da una parte, di offrire agli storici dell'arte la possibilità e gli strumenti per condurre sempre più a fondo ricerche e studi sul pittore di Borgo San Sepolcro; dall'altra, di promuovere anche tra il pubblico non specializzato un vivo interesse per le opere dell'artista toscano. Primaria era anche la volontà di «essere d'ispirazione ai giovani artisti», e di «aprire la strada al sorgere di altri centri consimili in luoghi diversi per lo studio di altre grandi personalità di artisti»<sup>3</sup>. Sin dalla sua nascita, tuttavia, il Centro Studi Piero della Francesca diede vita ad una parallela azione di recupero, studio e valorizzazione – anche commerciale – della scultura, con particolare attenzione per quella lignea, che sarebbe divenuta negli anni la sua attività dominante. In particolare, una delle finalità principali dell'istituzione, proclamata fin dalla sua nascita e perseguita con sempre crescente slancio, fu quella di presentare opere inedite di proprietà privata, provvedendo in alcuni casi anche a restaurarle, «per dar modo agli studiosi ed agli artisti di conoscere dipinti, sculture ecc. che altrimenti rimarrebbero estranei al campo delle ricerche o sarebbero accessibili solamente a pochissimi»<sup>3</sup>. È ipotizzabile che la convergenza degli interessi e delle energie del Centro sul tema della scultura sia da attribuire alla predilezione per tale ambito da parte dei membri più influenti dell'ente, tra i quali vanno annoverati lo studioso e artista Arturo Bassi, Marino Marini e il collezionista biellese Riccardo Gualino.

Proprio in funzione degli ostacoli imposti dalla natura “dispersiva” del Centro Studi Piero della Francesca, il presente lavoro si pone come un tentativo di delineare la fisionomia generale dell'organizzazione, con l'auspicio che ulteriori approfondimenti e precisazioni possano presto seguire.

A testimoniare la nascita del Centro nella città aretina rimane un opuscolo – completamente anonimo – pubblicato nel 1956, in occasione della fondazione: esso riporta l'articolato programma ed elenca gli obiettivi dell'ente, che risultano assai ambiziosi. Il confronto

con un secondo e nuovo programma, edito nel 1971 col titolo *Prefazione alla mostra delle sette sculture* in occasione di un'esposizione organizzata a Milano, consente – a quindici anni di distanza – di misurare il grado di realizzazione del programma originario: da una parte, vanno registrati i parziali fallimenti del Centro, quali lo scarso ampliamento delle biblioteche, dovuto alle «limitate possibilità»<sup>4</sup> finanziarie dell'istituzione; la mancata edizione di monografie, articoli e raccolte di tavole su Piero della Francesca con annotazioni critiche, che dovevano essere affidati alla cura di eminenti storici dell'arte; le conferenze e le mostre didattiche mai realizzate, benché auspiccate al momento della fondazione; o, ancora, l'impossibilità di produrre la ristampa del *De prospectiva pingendi* annunciata nel 1956. Dall'altra parte, invece, vanno evidenziati i successi dell'ente, che fu in grado di raccogliere i «frutti insperati»<sup>5</sup> di una fototeca (la cui localizzazione odierna è ignota), creata facendo appello alla generosità di «collezionisti e scultori di tutto il mondo»<sup>6</sup>. Ancora più soddisfacenti furono i risultati dell'impegno del Centro sul versante cinematografico, con la creazione di film in 16 mm a colori su restauri e singoli artisti, in cui fu raggiunta «un'aderenza al colore quasi perfetta (rilevata con compiacimento da Longhi e da altri studiosi) [...]»<sup>7</sup>. Inoltre, va data notizia della realizzazione di un film su Piero della Francesca, che offrì l'opportunità di eseguire a Lucca delle ricerche sulle stoffe e creare «originali esempi di tessuto a colori, divulgati attraverso Dior nel campo della moda. Non essendo stato possibile realizzare il film a causa del varo della legge sui films, i campioni furono usati per tappezzerie d'arte ed esposti in mostre»<sup>8</sup>.

Riflesso concreto della disposizione programmatica del Centro di promuovere la valorizzazione dell'arte scultorea, fu l'esposizione di un piccolo gruppo di sculture lignee antiche, organizzata nello stesso 1956 nella sede di Arezzo; a partire da questa prima manifestazione, il Centro avviò una lunga e assidua collaborazione con alcuni collezionisti, che misero a disposizione le loro opere per lo studio e le mostre da esso organizzate. Le fonti e, di conseguenza, le

notizie su questa esposizione – che proponeva dodici pezzi appartenenti alle collezioni di Riccardo Gualino, Luigi Morandi e dello scultore Marino Marini – sono purtroppo assai esigue: il principale riferimento ad essa è un piccolo trafiletto anonimo apparso sulla rivista «Emporium»<sup>9</sup>, il cui testo, assai scarno, si limita a definire questa attività del Centro come un atto «di notevole importanza culturale» e a citare alcune delle opere presenti. In tale mostra si trovavano esposte sculture di varie scuole italiane (aretina, lucchese-pisana, senese, umbra, abruzzese, veneta) e di scuola francese, tutte comprese tra il XII e il XIV secolo; opere che saranno in buona parte riproposte dal Centro in alcune delle successive mostre, come nel caso di un *Crocifisso* francese del principio del Duecento, esempio rappresentativo della transizione dal romanico al gotico (fig. 1), o della *Santa Caterina* Gualino, di scuola umbra del XIV secolo. L'anno seguente troviamo il Centro attivo in un'altra mostra, intitolata 'Sculture lignee medioevali', svoltasi nei mesi di giugno e luglio<sup>10</sup>. Non si trattava, a differenza di quella dell'anno precedente, di una manifestazione voluta e preparata autonomamente, bensì di una mostra tenutasi al Museo Poldi Pezzoli di Milano, organizzata dal museo stesso e alla cui realizzazione il nostro Centro avrebbe collaborato. Nonostante la reticenza del catalogo (curato da Fernanda De Maffei, con una prefazione di Geza De Francovich), da alcuni suoi passi si può dedurre in che cosa sia consistito tale contributo: da un lato, vennero presentate alcune opere di collezione privata già esposte l'anno precedente ad Arezzo; dall'altro, fornì parte della ricca documentazione fotografica che corredda il catalogo. Ma il coinvolgimento del Centro Piero della Francesca fu di carattere più ampio: l'esposizione del Poldi Pezzoli rappresentava l'ultimo capitolo di una serie di mostre dedicate al tema della scultura lignea, realizzate a Napoli (1950), a Siena (1951) e, appunto, ad Arezzo (1956); inoltre, essa era collocata all'interno di un progetto del Museo Poldi Pezzoli, che si proponeva di realizzare «una serie di manifestazioni annuali di particolare interesse artistico, il cui mordente fosse costituito da una certa eccezionalità del



1. Scuola francese, *Crocifisso*, (particolare), XIII sec.

2. e 3. Maestro tedesco-tirolese, *Crocifissione*, (dettaglio del volto della Vergine prima e dopo il restauro), XII sec.



materiale da esporre»<sup>11</sup> e – ancora più importante – «di far conoscere, in special modo, le opere d’arte delle collezioni private, generalmente sconosciute dal grande pubblico»<sup>12</sup>. In quest’ultimo punto è possibile rilevare una comunanza d’intenti tra il museo e il Centro Studi Piero della Francesca, che si era posto lo stesso obiettivo. L’esposizione divenne anche occasione di riflessione, poiché nacque proprio in un momento in cui era viva e diffusa la polemica sull’utilità delle mostre d’arte, che ruotava intorno all’opportunità del temporaneo spostamento di opere artistiche antiche per ragioni conservative. Nonostante le polemiche, al Poldi Pezzoli venne presentato un nucleo di opere in maggioranza poco note, alcune inedite, giunte da una ventina di località, e provenienti da remoti edifici di culto o da collezioni private; il fatto che molte di esse fossero sconosciute agli stessi studiosi riaffermò l’utilità dell’operazione. Nella scelta delle opere si volle circoscrivere l’arco cronologico ai secoli XII e XIII, con l’eccezione di alcuni rari pezzi del Trecento, ma al contempo si tentò di allargare l’orizzonte geografico, diversamente dalle mostre di Napoli e Siena che avevano impronta regionale. Altro aspetto rilevante di questa mostra furono i restauri realizzati per l’occasione: molte delle opere, infatti, presentavano diversi strati di ridipintura, che si decise di eliminare attraverso profonde puliture, per riportare le sculture al loro supposto stato originario, e soprattutto per restituire la primitiva espressività dei volti. Un esempio di questo tipo di intervento è rappresentato dalla *Crocifissione* proveniente dalla chiesa metropolitana di San Pietro di Bologna, di cui proponiamo il dettaglio del volto della Vergine prima e dopo il restauro (figg. 2-3): un’operazione che appare oggi drastica, ma che all’epoca venne ritenuta necessaria per restituire all’opera la sua reale identità.

La prima esposizione autonomamente organizzata dal Centro fu la ‘Mostra di sculture antiche dal XXV sec. a.C. al XV sec. d.C.’, ospitata nel Palazzo della Ragione di Bergamo tra l’agosto e il settembre 1958: a corredo dell’evento venne realizzato un catalogo firmato da Bianca Maria Alfieri, Fernanda De Maffei ed Enrico Paribeni. Tale

# MOSTRA DI SCULTURE ANTICHE



PALAZZO DELLA RAGIONE - BERGAMO

4. 'Mostra di sculture antiche dal XXV sec. a.C. al XV sec. d.C.', copertina del catalogo (1958)

esposizione fin dalla copertina, così “accademica” nell’uso di un azzurro cenerino per il fondo, e del rosso ceralacca per il carattere (fig. 4), dimostrava di voler assumere un profilo molto alto, come conferma la ricerca di importanti patrocinatori: da Aldo Moro, allora ministro della Pubblica Istruzione, al prefetto di Bergamo, al vicepresidente del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti Mario Salmi, per arrivare fino a Giacomo Manzù, il cui coinvolgimento nell’organizzazione della mostra rimane tuttora indefinito. Nel catalogo, dopo aver dato notizia di una mostra didattica su Piero e del progetto di un’esposizione a Zurigo dedicata alla ‘Scultura lignea medievale in Europa’, entrambi mai realizzati –, si cerca di spiegare il programma assai impegnativo della rassegna bergamasca. I curatori sono consapevoli del fatto che si tratti di un’impresa quasi senza limiti e difatti affermano: «Qualcuno potrà incolparci di presunzione. Noi siamo usi all’inizio di ogni nostra iniziativa di notare un certo scetticismo, forse anche giusto, di fronte a certi programmi, ma l’esperienza ci ha insegnato che, sia pur con grandi sacrifici, gli studiosi, i collezionisti e gli enti partecipano al nostro entusiasmo e rendono concrete le realizzazioni che all’inizio potevano sembrare inattuabili»<sup>13</sup>. La mostra era dichiaratamente ispirata al libro di André Malraux *Il Museo immaginario*, pubblicato in edizione originale nel 1952, in cui si legge: «Ogni opera d’arte superstite è amputata, e innanzi tutto del suo tempo. Scultura, dov’era? In un tempio, una strada, un salone. Ha perso tempio, strada o salone. Se il salone è ricostituito al museo, se la statua è ancora sul portale della cattedrale, è mutata la città che circondava salone o cattedrale. Nulla può infirmare questo banale dato di fatto: che, per un uomo del Duecento, il gotico era moderno. E il mondo gotico era un presente, non un tempo della storia»<sup>14</sup>. L’arco cronologico coperto dall’esposizione era molto ampio e rispondeva allo scopo di riunire «i messaggi delle civiltà passate, cioè le sculture e le opere significative rappresentate spesso da deità, santi, profeti, etc che hanno nei tempi dato la speranza e il timore ai comuni mortali, lasciando sempre intatta attraverso l’arte, nei suoi capolavori superstiti, la conqui-

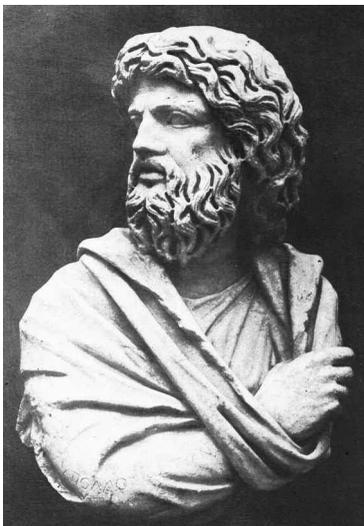


5. 'Mostra di sculture antiche dal XXV sec. a.C. al XV sec. d.C.', sala della scultura romanica, gotica e rinascimentale

sta dell'elevazione del genere umano»<sup>5</sup>. L'esposizione venne articolata in cinque sale dall'allestimento essenziale, giocato sull'incastro di sottili pannelli di diversa altezza, che schermavano gli alti piedistalli su cui erano fissati i manufatti (fig. 5). Alla sala egizia e persiana, che ospitava il pezzo più antico della mostra (un rilievo del XXV secolo a.C. rappresentante un *Corteo di servitori*), seguiva quella greco-romana, dominata dal rilievo delle 'Charites Stroganoff' (V sec. a.C.), che dà il volto alla copertina del catalogo. La sala cinese e dell'arte buddista del Gandhara ospitava – tra le altre – una scultura rappresentante *Bodhisattva nimbato* (II-III sec.), proveniente dalla collezione di Riccardo Gualino, grande sostenitore del Centro anche negli anni a venire, mentre la sala romanico-gotica e rinascimentale precedeva quella veneto-lombarda, che accoglieva manufatti di datazione addirittura posteriore rispetto al già pretenzioso limite cronologico assegnato alla mostra.

Dopo la mostra di Bergamo, si assiste ad una lunga interruzione dell'attività del Centro, poiché la successiva manifestazione ebbe luogo solo nel 1967: l'ente, infatti, malgrado il successo dell'esposi-

zione bergamasca, dovette affrontare un periodo di crisi, dovuto in primo luogo alla malattia di uno dei suoi principali promotori, che per un certo periodo ne fu anche direttore, lo scultore Arturo Bassi, ma anche ad una generale perdita di entusiasmo e di fede per il programma da parte di alcuni presunti amici del Centro<sup>16</sup>. Tale crisi impedì la realizzazione di alcuni progetti, fra cui la mostra didattica su Piero e quella che si doveva realizzare a Zurigo, a cura di De Francovich e Wehrly, direttore della Kunsthaus della città svizzera. Ciononostante, il Centro riuscì a mantenere l'appoggio di artisti, studiosi, collezionisti e soprintendenti, superando il momento di difficoltà, tant'è che nel frattempo fu in grado di avviare un progetto collaterale di ricerca sulle geometrie non euclidee, portato avanti dal gruppo di artisti che gravitavano intorno all'associazione (all'identità dei quali, peraltro, non si riesce a risalire, con l'eccezione di Marino Marini)<sup>17</sup>. Il Centro Studi Piero della Francesca riprese dunque la sua attività con una rassegna che riaffermava e rinnovava l'interesse e l'impegno del Centro a favore della scultura, intitolata 'Sculture antiche dal III al XV secolo'. Tale mostra ebbe un notevole successo, tanto che diventò "itinerante": essa, infatti, ebbe luogo inizialmente a Venezia, alla Scuola Grande di San Teodoro, con un'inaugurazione dal tono molto ufficiale, alla presenza del cardinale Giovanni Urbani, patriarca di Venezia, e venne poi trasferita a Milano, presso l'Abbazia di Chiaravalle. Un aspetto da sottolineare è che la mostra era dedicata alla memoria di Riccardo Gualino (Biella 1879 - Firenze 1964), morto da pochi anni, personaggio che aveva rivestito notevole importanza per il Centro: eclettico protagonista dell'imprenditoria italiana dei primi decenni del Novecento nel campo dei trasporti, tessile, finanziario e successivamente anche edile, chimico, cinematografico. Vicepresidente della FIAT fino al 1927, fu anche mecenate e collezionista: l'incontro con Lionello Venturi stimolò in lui la passione per l'arte, che lo portò a raccogliere, insieme alla moglie Cesarina, pittrice ella stessa, una collezione d'arte antica che avrebbe poi donato alla città di Torino<sup>18</sup>. Egli partecipò con entusiasmo a tutte le esposizioni fino ad allora organiz-



6. Scuola di Afrodisia, *Testa di filosofo*, III sec. d.C.

7. Scuola marchigiana (?), *San Lorenzo*, seconda metà del XV secolo



zate dal Centro, prestando diverse opere scultoree della sua collezione, di cui abbiamo già visto alcuni esempi. In una delle prime pagine del catalogo, nel quale peraltro ritroviamo la collaborazione di Fernanda De Maffei quale redattrice delle schede, si trova espressa la volontà del Centro di rendergli omaggio: «In noi il ricordo dell'eminente personalità di Riccardo Gualino è tutto vivo; il suo nome ricorre sovente nei nostri pensieri e nelle nostre conversazioni [...]. Fu uno dei primi a dedicarsi con tenace passione a quella grande 'derelitta' che è l'arte della scultura in Italia, mai sufficientemente valorizzata, poco amata e per di più mal conservata»<sup>19</sup>. Sono parole che denotano un rapporto stretto e continuato, probabilmente caratterizzato da sentimenti di amicizia, tra Guali-

no e il Centro; le dimore dei coniugi Gualino erano infatti divenute ritrovi culturali per critici, poeti e artisti: come non pensare dunque che anche Arturo Bassi o qualche altro membro del Centro frequentassero questi luoghi? In queste frasi, inoltre, non viene soltanto espressa la gratitudine nei confronti del collezionista, ma egli viene anche indicato come pioniere nel collezionismo di scultura antica. Si affaccia qui un problema scottante, che viene denunciato dal Centro e sul quale, d'ora in avanti, esso insisterà costantemente e con crescente vena polemica: lo stato di indifferenza e abbandono nel quale si trovava ancora la scultura in Italia, nonostante le tre mostre già realizzate, che avevano avuto lo scopo di richiamare l'attenzione intorno a questa forma d'arte. Si legge ancora: «Moltissime sculture [...] rimangono abbandonate nel silenzio e nell'oscurità, condannate ad una inesorabile distruzione, specialmente trattandosi di sculture lignee. [...] Questa distruzione non aspetta che la cultura italiana prenda atto di questa dolorosa situazione e riscatti dall'abbandono uno dei più grandi patrimoni scultorei del mondo»<sup>20</sup>. Altro termine della polemica erano infatti gli scarsissimi acquisti effettuati da parte dello Stato a fronte della grande quantità di opere inedite presentate alle varie mostre, che si auspicava andassero ad arricchire i musei italiani. È dunque portando avanti la bandiera della lotta alla distruzione operata dal tempo e dall'incuria, che il Centro presenta questa nuova esposizione, i cui termini cronologici sono certo più ristretti rispetto a quella di Bergamo, ma comunque ampi: si va dal III secolo d.C., di cui è esempio una *Testa di filosofo* proveniente da Afrodizia (fig. 6), al XV secolo, rappresentato – fra gli altri – da un *San Lorenzo* che presenterebbe echi dell'arte pierfrancescana, considerato opera di uno scultore marchigiano ammiratore di Piero (fig. 7).

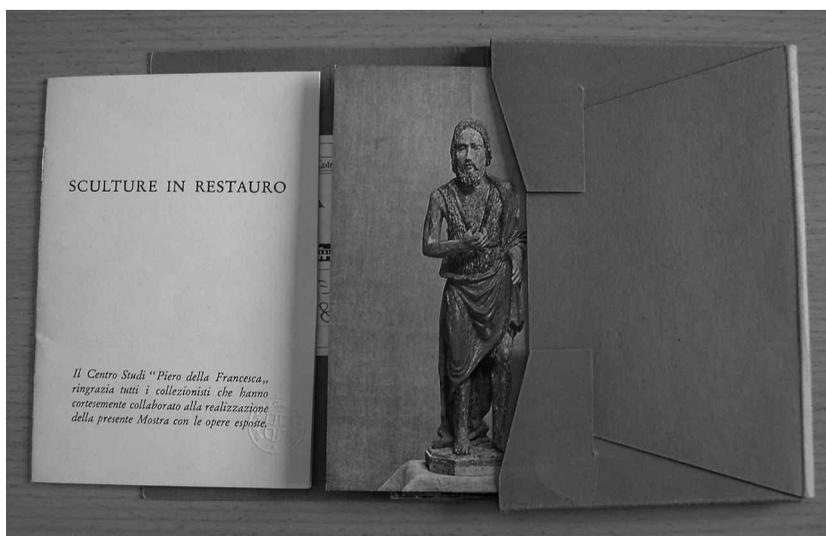
Nell'estate del 1969 si apriva la seconda mostra ospitata presso l'abbazia di Chiaravalle, intitolata 'Sculture antiche dal II secolo a.C. al XV secolo d.C.' Nella prefazione del catalogo (figg. 8-9), curato da Gian Alberto Dell'Acqua, si insisteva ancora sull'opera di valorizzazione della scultura portata avanti dal Centro, e venivano fatte delle

8. *Sculture antiche dal II sec. a. C. al XV sec d.C.*, copertina del catalogo (1969)  
 9. *Sculture antiche dal II sec. a. C. al XV sec d.C.*, frontespizio del catalogo (1969)  
 10. Scultore italiano (?), *San Pietro*, XIV sec.

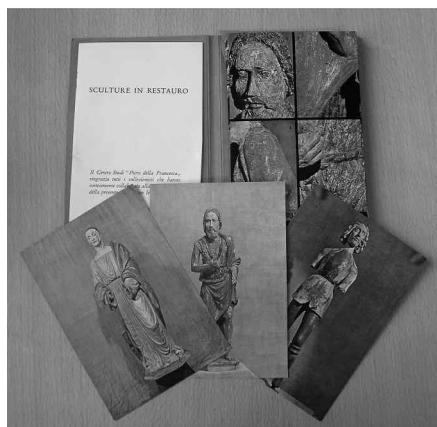


precisazioni sulla natura stessa dell'ente. La prima considerazione riguarda il nome dell'istituzione: «Ci sentiamo spesso chiedere perché il Centro Studi Piero della Francesca si occupa di sculture antiche invece che della divulgazione dell'opera di Piero. Noi ci avvicinammo a Piero non per la notorietà del suo nome presso gli studiosi, ma perché ci sembrava che non fosse sufficientemente conosciuto e valorizzato nel suo significato più profondo di scienziato-artista»<sup>21</sup>. Si ribadisce, quindi, che scopo del Centro è quello di riscoprire e valorizzare tanto aspetti poco noti dell'opera di artisti celebri, quanto forme d'arte antica poco divulgate e immeritabilmente dimenticate. Per quanto riguarda le schede del catalogo, si può osservare che, tra tutte le pubblicazioni del Centro, questa è quella meno rigorosa dal punto di vista scientifico. A titolo di esempio, per la scultura di *San Pietro* (fig. 10), dubitativamente attribuita ad uno scultore italiano del XIV secolo, veniva proposta una serie di confronti difficilmente conciliabili tra loro dal punto di vista cronologico, geografico e stilistico: le sculture del portale della cattedrale di Burgos (metà del XIII secolo), la *Vergine annunciata* di Nino Pisano (not. 1349-1368) del Museo civico di Pisa, una statua di *San Marco* attribuita a Jacobello delle Masegne (not. 1383-1409).

Due anni dopo, il Centro Piero della Francesca promuoveva due esposizioni: la prima, anch'essa ospitata presso l'abbazia di Chiaravalle, era intitolata 'Sculture in restauro' e fu accompagnata dalla distribuzione di un cofanetto contenente ventidue fotografie di otto opere in restauro, corredate da un brevissimo commento introduttivo, nel quale s'informa che «in questa mostra il visitatore sarà portato a contatto con parte delle operazioni di consolidamento e di recupero dei pigmenti autentici e con le ricostruzioni per studio delle parti mancanti, affinché sia partecipe alla molteplicità delle difficoltà che ogni recupero di opere d'arte comporta»<sup>22</sup>. Tale cofanetto (figg. 11-12) è una conferma dell'impegno profuso dal Centro nella produzione di materiali sempre molto curati – e a volte innovativi – dal punto di vista grafico e compositivo, di frequente non in linea con la qualità mediocre dei contenuti scientifici delle pubbli-



11. e 12. *Sculture in restauro*, cofanetto (1971)



cazioni. Sempre al 1971 risale un'altra esposizione, allestita questa volta presso la saletta del Centro in via Montenapoleone 18 a Milano<sup>23</sup>, e corredata da un opuscolo intitolato *Prefazione alla mostra delle sette sculture dal V secolo a.C. al sec XV d.C.* Di questa mostra non è stato possibile reperire documentazione fotografica, che probabilmente non è mai stata realizzata, perché era prevista la distribuzio-

ne di riproduzioni in grande formato (70 x 50 cm) dei manufatti, raccolte in un tubo contenitore e corredate di pagine critiche. Tale esposizione, a quindici anni dalla fondazione del Centro, si pone come una pausa di riflessione tanto sull'ente stesso, quanto sulla questione più scottante su cui si è sempre concentrata la sua attenzione, e cioè la scultura. Stupisce in questo opuscolo il tono della scrittura, che da misurato, seppur sempre molto fermo nella valorizzazione di quest'arte – come si è rilevato per le pubblicazioni precedenti –, si accende qui di toni polemici ed anche utopistici: si lamenta la «mancanza di studiosi della scultura, dal disinteressamento degli Enti pubblici e di molti collezionisti nei riguardi del grande patrimonio scultoreo in Italia. Inoltre, a causa delle molte raffinerie che, in tutta Italia, puliscono il petrolio per i paesi che non vogliono inquinare la loro atmosfera, è aumentato in proporzioni allarmanti il danno»<sup>24</sup>. I timori degli autori del pamphlet sono rivolti questa volta a casi specifici, come quelli delle sculture modenesi di Wiligelmo e dei rilievi antelamici di Parma. La soluzione prospettata dal Centro è drastica: «L'unica azione da fare è sostituire con delle copie degli originali e metterli al coperto in luoghi con aria filtrata»<sup>25</sup>. Non meno incisiva, e tanto più irrealizzabile, suona la proposta ai governi «di mettere, a turno, in luoghi antiatomici, le opere d'arte più significative», poiché «noi che viviamo nell'epoca atomica, non dobbiamo temere solo la guerra atomica e la relativa distruzione, ma la rapidità fulminea della distruzione stessa». Tali parole, che paiono oggi apocalittiche, possono forse essere comprese se contestualizzate nel clima di costante tensione che si respirava in quel periodo, tanto in Italia, quanto a livello internazionale (si susseguivano le sperimentazioni atomiche, e nel 1968 la Francia faceva esplodere la bomba H).

Nel 1972 il Centro organizzò una mostra diversa da tutte le precedenti, in quanto dedicata non più alla scultura antica, ma a quella contemporanea, o meglio, ad uno specifico scultore contemporaneo: si tratta infatti di una personale di Marino Marini, che già abbiamo visto gravitare intorno al Centro sin dalla prima esposizio-

ne del 1956. Anche in questo caso probabilmente non doveva mancare un certo legame d'amicizia con il Bassi, considerando che quest'ultimo ordinò il Museo Marino Marini presso la Villa Reale di Milano<sup>26</sup>, sorto l'anno seguente per donazione dello stesso artista, nel quale peraltro sono raccolte diverse delle opere presenti in questa mostra<sup>27</sup>. La rassegna, intitolata 'Marino Marini: personaggi del XX secolo', si svolse anch'essa nella saletta Piero della Francesca di via Montenapoleone, dal gennaio all'aprile del 1972, e fu accompagnata da un catalogo a firma di Lara Vinca Masini, Arturo Bassi e Grazia Zoli<sup>28</sup>. Il titolo è dovuto al fatto che essa presentava una serie di trentatré ritratti realizzati da Marini tra il 1928 e il 1967, quasi tutti rappresentanti grandi personaggi del Novecento: artisti, musicisti, mecenati, compagne di artisti; tra essi figurava anche un autoritratto. La mostra era anche rappresentativa dei vari materiali usati dall'autore: erano presenti opere in terracotta, in gesso e in bronzo, provenienti in gran parte dalla collezione personale dell'artista. Questa impostazione didascalica lascia spazio, nel catalogo, ad un elogio celebrativo dello scultore, di cui viene messa in risalto l'abilità ritrattistica, nonché il peculiare modo di accostarsi al soggetto. In un'intervista, Marini esprime le proprie idee sul suo lavoro: «Dopo il periodo romano, che è un periodo formidabile di ritrattistica [...] si passa alla ritrattistica fiorentina del Quattrocento, molto più viva, sensibile, prensile e sottile, però ancora non abbastanza emotiva. L'emotività è una caratteristica moderna. Un altro momento basilare nella storia della ritrattistica lo troverei nell'Ottocento, in Rodin, nei suoi ritratti realistici e vivi [...]. Dopo si salta alla nostra epoca, dove la realtà è espressa con più immaginazione, è più intuitiva, perciò più mordente e incisiva»<sup>29</sup>. «Ogni ritratto mi suggerisce una maniera, mi suggerisce la penetrazione del personaggio; è una grossa fatica, è un grande studio; ma mi dà grande gioia»<sup>30</sup>. C'è inoltre spazio anche per alcune considerazioni più generali sulla situazione artistica, e – data l'insistenza del Centro su questo punto – sulle cattive condizioni di conservazione della scultura in Italia, specialmente per quanto concerne le opere d'arte

esposte all'esterno, corrose irrimediabilmente dagli agenti atmosferici. Un aspetto da notare (puramente pratico, ma rilevante) è il fatto che tanto la prefazione, quanto l'intervista, oltre che in italiano, compaiono tradotte in francese, inglese e tedesco: questo è il primo dei cataloghi del Centro in cui ciò avviene, ma tale abitudine sarà mantenuta in quelli successivi. Probabilmente questa scelta doveva rispondere alla volontà dell'organizzazione di allargare i propri orizzonti e darsi un tono più internazionale.

La seguente pubblicazione del Centro risale al 1975: si tratta di un quaderno molto piccolo intitolato *Meleagros e storia della sua fortuna nell'arte italiana da Fra' Guglielmo a Michelangelo*<sup>31</sup>. Esso dà conto molto sinteticamente di una ricerca effettuata per volontà di Arturo Bassi sul 'Sarcofago Montalvo', celebre pezzo di età antonina decorato con storie di Meleagro, che era già stato esposto nella mostra di Bergamo del 1958. Il testo del quaderno, estremamente esiguo, si limita a riproporre la scheda dell'opera redatta per quell'occasione da Enrico Paribeni<sup>32</sup>. La ricerca sul sarcofago (come si evince da una pubblicazione successiva) si concluse con una esposizione alla saletta del Centro di Milano, di cui però purtroppo nulla si sa. Il quaderno, del resto, doveva rappresentare soltanto un'anticipazione di un più esteso e consistente volume dedicato a questa ricerca, che sarebbe dovuto uscire in seguito, ma che non fu mai realizzato a causa di una nuova battuta d'arresto che l'attività del Centro subì nella seconda metà degli anni Settanta. Anche se, come abbiamo detto, non ci sono notizie precise sulla mostra, si può ipotizzare come essa fosse organizzata: è presumibile che il 'Sarcofago Montalvo' fosse presente, dato che era stato proprio lo stesso Arturo Bassi nel 1957 ad adoperarsi per farlo entrare nella collezione milanese di Giuseppe Torno per poterlo studiare; la mostra doveva poi svilupparsi in una serie di confronti tra il sarcofago e altre opere, presentati attraverso riproduzioni fotografiche, che dovevano illustrare come questo modello fosse stato ripreso e rielaborato nel tempo. Il metodo del confronto fotografico diretto è lo stesso adottato nel quaderno, dove si cercano dei paralleli iconografici e



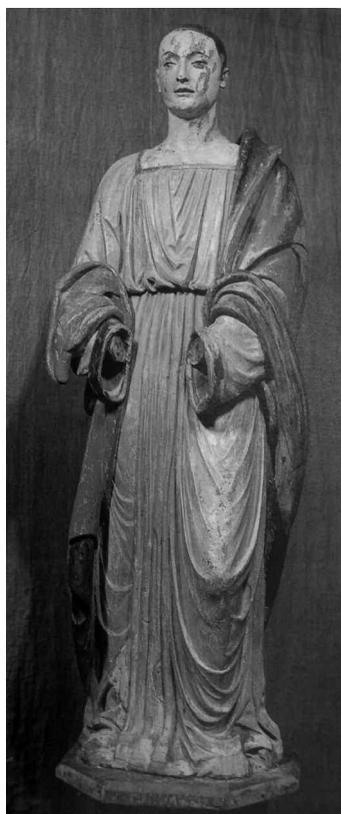
13. Scultore di età antonina, 'Sarcophago Montalvo' (dettaglio del compianto sull'eroe)

14. Giuliano da Sangallo, 'Sarcophago di Francesco Sassetti', 1485-1488, Firenze, chiesa di Santa Trinita

soprattutto di ripresa di moduli compositivi tra i rilievi del 'Montalvo' e altre opere scultoree e pittoriche di vari artisti, in un arco cronologico che va appunto da fra' Guglielmo a Michelangelo, dunque dal XIII al XVI secolo, dando in tal modo testimonianza della larga fama di cui quest'opera ha goduto nei secoli. La ripresa più evidente e più puntuale del modello, in particolare del dettaglio con la scena del compianto sull'eroe, è senza dubbio, come già rimarcato da Aby Warburg, quella operata da Giuliano da Sangallo nel sarcofago di Francesco Sassetti nella chiesa di Santa Trinita a Firenze (1485-1488): sia l'impianto generale

della scena, sia le pose e gli atteggiamenti delle singole figure che la popolano indicano una sicura ispirazione del Sangallo al modello antico (figg. 13-14).

Veniamo quindi all'ultima pubblicazione che tratteremo in questa sede: *Ricerche e ipotesi di un Virgilio del Mantegna per Isabella d'Este*, curata da Arturo Bassi e risalente al 1983<sup>33</sup>. Si nota un salto di ben otto anni da quella precedente, indice del fatto che l'attività del Centro si era nuovamente interrotta a causa di una seconda crisi di salute di Arturo Bassi; circostanza, questa, che aveva anche compromesso i rapporti instaurati con musei e istituti stranieri e la realizzazione di alcuni progetti (come l'edizione definitiva del volume sul 'Sarcofago Montalvo'). Ricostituitosi dunque nel 1982, il Centro si ripresenta con questa monografia caratterizzata da grandi ambizioni scientifiche (ma sospetta di promozione commerciale): il testo presenta una scultura lignea appartenente alla collezione di Carlo Monzino, databile agli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, che era stata esposta alla mostra delle 'Sculture in restauro' del 1970-71 (fig. 15). Si tratta di un giovane togato, grande al vero, che aveva subito diverse manipolazioni per essere trasformato in un San Giovanni e soprattutto era stato interessato da numerose e pesanti ridipinture. La scultura venne restaurata ad opera del Centro con un lunghissimo intervento che iniziò in occasione della mostra del 1970 e non era ancora terminato al momento di questa pubblicazione: tale restauro riportò a vista la policromia originale, definita «raffinatissima» ed eseguita «con la sapienza pittorica propria dei dipinti dei grandi maestri»<sup>34</sup>; in particolare Bassi afferma di avervi riscontrato i colori tipici di Andrea Mantegna. Ed ecco che si giunge al punto nodale della vicenda: nel testo si avanza l'ipotesi che la statua possa essere di mano dell'artista di Isola di Carturo e raffiguri il grande poeta Virgilio. Per seguire le argomentazioni che Bassi propone a sostegno di questa tesi (che ebbe all'epoca un certo seguito, ma che è oggi ormai completamente decaduta) conviene partire da una lettera inviata nel marzo 1499 da Jacopo d'Atri, segretario di Francesco II Gonzaga, a Isabella d'Este: in essa si cita il progetto



15. *Figura virile*, fine XV-inizi XVI sec., creduto da Arturo Bassi il *Virgilio* di Mantegna

16. Pagina del volume sul *Virgilio*, confronti proposti per i dettagli del volto

17. Pagina del volume sul *Virgilio*, confronti proposti per il pannello della veste

18. Scuola di Mantegna, *Studio per un monumento a Virgilio*, 1500 ca., Parigi, Louvre



della marchesa di erigere un monumento a Virgilio, e si fa il nome di Mantegna quale possibile esecutore dell'opera<sup>35</sup>. I lineamenti del volto della statua, inoltre, rivelerebbero secondo Bassi affinità con un busto bronzeo conservato agli Staatliche Museen di Berlino raffigurante Ludovico II Gonzaga, busto misterioso, la cui attribuzione è stata a lungo dibattuta e non è ancora stabilita con certezza<sup>36</sup>; altre somiglianze sono rilevate da Bassi anche con il Ludovico Gonzaga ritratto nei dipinti di Mantegna della 'Camera degli sposi', sebbene qui in un'età diversa, e ancora con un altro ritratto scultoreo di Ludovico, anch'esso conservato a Berlino. È interessante osservare la modalità – metodologica, ma con riflessi visibili nell'impostazione grafica del volume – con cui tali analogie vengono messe in evidenza, ovvero l'accostamento di alcuni dettagli isolati come occhi, orecchie, bocca, secondo un principio che riporta al metodo morelliano (fig. 16). La conclusione paradossale cui Arturo Bassi giunge è che la statua rappresenti Virgilio, ma nelle sembianze giovanili di Ludovico II Gonzaga, e ciò dovrebbe costituire un indizio a favore dell'attribuzione a Mantegna, il quale, in tal modo, avrebbe ricordato e reso omaggio al suo protettore e amico. Ad ulteriore conferma della paternità mantegnesca viene poi proposta una serie di confronti stilistici tra la scultura in questione e altre opere del corpus del pittore. La testa viene avvicinata a quelle di vari personaggi mantegneschi, tutti facenti parte della decorazione ad affresco della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani di Padova: due astanti del *Martirio di San Cristoforo*, il giudice del *Giudizio di San Giacomo*, la figura tra il colonnato nel *Battesimo di Ermogene*. Questo paragone pare tuttavia poco pertinente, considerando che gli affreschi Ovetari si collocano agli esordi dell'attività di Mantegna, e precedono di quasi mezzo secolo l'esecuzione del presunto Virgilio<sup>37</sup>. Altro confronto proposto, su cui Bassi insiste particolarmente, è lo scollo rettangolare della veste, che costituisce una reinvenzione rinascimentale di un costume classico: tale raffinata soluzione sarebbe caratteristica di Mantegna, comparando ad esempio nella figura di Marte nel *Parna-*

so (Parigi, Louvre), ma anche in molti altri dipinti, sia in personaggi dell'antichità, che della storia sacra. Infine, un'altra analogia riscontrata riguarda il modo in cui è composto e trattato il panneggio, specialmente nella parte posteriore della statua: la stessa disposizione del manto ricorre infatti nel santo posto di schiena nell'*Ascensione* del 'Trittico' degli Uffizi, in uno degli apostoli nella *Morte della Vergine* del Prado e nel disegno degli Uffizi raffigurante Giuditta (fig. 17). Questo confronto, in verità, sembra piuttosto generico e non sufficiente a stabilire una parentela tra il Virgilio e il maestro padovano. In sintesi, le argomentazioni di Bassi si basano su tre punti principali: la lettera di Jacopo d'Atri a Isabella d'Este, la somiglianza del giovane togato con Ludovico II Gonzaga e i confronti iconografici e stilistici con opere di Mantegna. Egli però non tiene conto del fatto che nella lettera di Jacopo d'Atri è detto chiaramente che la statua di Virgilio dovrà essere «de bronzo sive de marmo»<sup>38</sup>, e che mai si parla di legno; inoltre, una proposta per un monumento a Virgilio era già stata avanzata dal Platina in una lettera del 1459 a Ludovico Gonzaga, e anche in quest'occasione si parlava di un manufatto «ex aere vel marmore», cioè di bronzo o marmo<sup>39</sup>. Certamente un progetto per una statua di Virgilio dovette esistere, e anche di mano del Mantegna, come testimonia il disegno del Louvre (fig. 18), non autografo ma riferito a un seguace che si sarebbe tuttavia ispirato a una ideazione del maestro; tuttavia proprio la notevole differenza tra questo disegno e il presunto Virgilio di Bassi, unitamente alle considerazioni sul materiale e alla debolezza dei confronti proposti, fanno allontanare l'idea che la realizzazione concreta di tale progetto sia da identificare con la scultura studiata e restaurata dal Centro Piero della Francesca.

Dopo questo studio, l'unica testimonianza nota relativa al Centro è una pubblicazione del 1989 dal curioso titolo *Arcturus: nel nostro spazio. 50 dipinti di porta rossa nello spazio psico-ottico in movimento*.

Il successivo silenzio delle fonti lascia presumere che in seguito l'attività dell'organizzazione si sia gradualmente ridotta, e il Centro stesso si sia disciolto.

## NOTE

<sup>1</sup> *Centro Studi Piero della Francesca*, Arezzo 1956, p. 2.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ivi*, cit., p. 6. Sul ruolo di Arturo Bassi quale consulente e mediatore nel commercio di sculture: G. Agosti, *Introduzione*, in *Altri quaranta dipinti antichi della Collezione Saibene*, a cura di G. Agosti, Verona 2008, p. LXIV.

<sup>4</sup> *Prefazione alla mostra delle sette sculture*, Milano 1971, p. 4.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

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

<sup>9</sup> *Una mostra di antiche sculture lignee*, in «Emporium», CXXIV, 1956, p. 264. Nell'articolo viene menzionato un catalogo della mostra, di cui però non esiste altra notizia, e al quale non è stato possibile risalire.

<sup>10</sup> *Mostra di sculture lignee medioevali*, catalogo della mostra, Milano 1957.

<sup>11</sup> *Mostra di sculture...*, cit., p. 9.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Mostra di sculture antiche dal XXV sec. a.C. al XV sec. d.C.*, Arezzo 1958, p. 12.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Cfr. *Sculture antiche dal III al XV secolo*, catalogo della mostra, Arezzo 1967.

<sup>17</sup> Questo aspetto dell'attività del Centro, pur rimanendo in secondo piano rispetto a quello dominante della valorizzazione della scultura, resterà presente, dando luogo anche a due mostre, che tuttavia non sono state affrontate in questa sede. Per esse rimandiamo alle relative pubblicazioni: *Ricerche su tessuti e geometrie non euclidee di Arcturus*, Galleria d'Arte Stendhal, Milano, Centro Studi Piero della Francesca, Milano 1971; *Arcturus: nel nostro spazio. 50 dipinti di porta rossa nello spazio psico-ottico in movimento*, s.l., 1989.

<sup>18</sup> Una parte della collezione Gualino è oggi conservata presso la Galleria Sabauda di Torino.

<sup>19</sup> *Prefazione*, in *Sculture antiche dal III...*, cit., pp. s.n.

<sup>20</sup> *Introduzione*, in *Sculture antiche dal III...*, cit., pp. s.n.

<sup>21</sup> *Sculture antiche dal II secolo a.C. al XV secolo d.C.*, catalogo della mostra, Arezzo 1969, pp. s.n.

<sup>22</sup> *Sculture in restauro*, Arezzo 1971, pp. s.n.

<sup>23</sup> La presenza di questa sala allestita in via Montenapoleone 18 dimostra che il Centro, che nel corso degli anni si era gradualmente spostato verso la città di Milano, vi stabilì all'inizio degli anni Settanta una propria sede. Dalle pubblicazioni non è possibile comprendere se l'utilizzo di tale saletta abbia rappresentato un vero e proprio trasferimento dell'istituzione, e quindi ad esso sia corrisposto un abbandono

no della primitiva sede di Arezzo, o se invece quest'ultima sia stata mantenuta quale sede ufficiale.

<sup>24</sup> *Prefazione alla mostra delle sette sculture dal V secolo a.C. al sec XV d.C.*, Milano 1971, pp. s.n.

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

<sup>26</sup> Questa informazione proviene da una pubblicazione successiva del Centro, vedi *Ricerche e ipotesi di un Virgilio del Mantegna per Isabella d'Este*, a cura di A. Bassi, Firenze 1983, p. 5. Un'ulteriore conferma di questo dato viene da una lettera proveniente dal carteggio personale di Gualtieri di San Lazzaro, attualmente in fase di studio e riordino da parte di Luca Pietro Nicoletti, che qui si ringrazia per l'informazione fornita.

<sup>27</sup> Prova che questo rapporto proseguì negli anni seguenti è il fatto che Arturo Bassi curò anche la mostra di pitture giovanili di Marini, realizzata nel 1976 nella Sala delle Asse del Castello Sforzesco.

<sup>28</sup> *Marino Marini: personaggi del XX secolo*, catalogo della mostra, Milano 1972.

<sup>29</sup> *Marino Marini...*, cit., intervista, p. 1.

<sup>30</sup> *Marino Marini...*, cit., intervista, p. 3

<sup>31</sup> *Meleagros e storia della sua fortuna nell'arte italiana da Fra' Guglielmo a Michelangelo*, s.l. 1975.

<sup>32</sup> Cfr. *Mostra di sculture antiche dal XXV secolo a.C.*, cit., Arezzo, 1958. Anche in questo caso il testo è tradotto in francese, inglese e tedesco.

<sup>33</sup> *Ricerche e ipotesi...*, cit., cfr.: *supra* nota 26. La scultura è stata esposta in più occasioni in sedi pubbliche (G. Agosti, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, pp. 175-176, nota 3).

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 7.

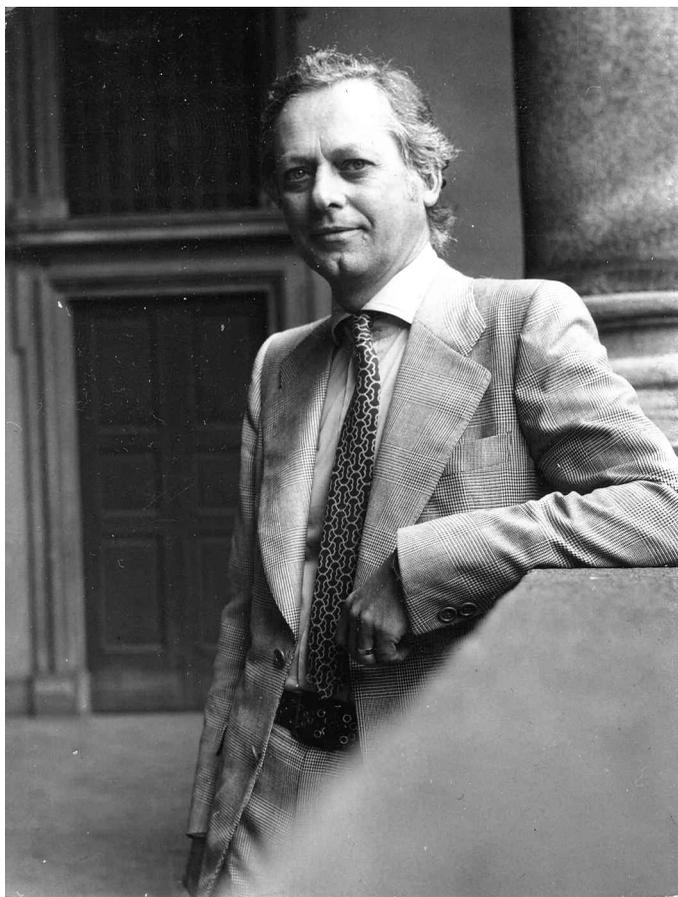
<sup>35</sup> La lettera, inviata da Napoli il 17 marzo 1499, è conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 808, cc 5r-6r.

<sup>36</sup> Ludovico II Gonzaga (1412-1478), marchese di Mantova dal 1444 sino alla morte, fu colui che invitò Andrea Mantegna alla corte gonzaghesca.

<sup>37</sup> La campagna decorativa della cappella Ovetari, iniziata nel 1448, si concluse nel 1456-57 e coinvolse, oltre a Mantegna, Nicolò Pizzolo, Antonio Vivarini, Giovanni d'Alemagna e, successivamente, Bono da Ferrara e Ansuino da Forlì.

<sup>38</sup> Vedi *Ricerche e ipotesi...*, cit., p. 11, nota 5, dove la lettera è riportata interamente.

<sup>39</sup> Vedi *Ricerche e ipotesi...*, cit., p. 10, nota 3.



1. Franco Russoli sul loggiato del palazzo di Brera al principio degli anni '70

*MILANO AL PRINCIPIO DEGLI ANNI '50:  
LE GRANDI MOSTRE E LA CULTURA CITTADINA VISTI  
ATTRAVERSO L'ESPERIENZA DI FRANCO RUSSOLI*

Questo lavoro è dedicato alla figura di Franco Russoli (1923-1977) e, più in generale, all'ambiente culturale nel quale egli ha operato; si tenta per questa via di offrire un quadro d'insieme, non certo definitivo, di quella Milano che dopo la Seconda guerra mondiale si affacciava di nuovo al mondo, cercando di crearsi un ruolo importante all'interno del sistema culturale mondiale. E se la storia umana e professionale di Russoli non ebbe inizio nel capoluogo lombardo, è qui che egli trovò un ambiente adeguato a esprimere al meglio le sue potenzialità. Nato infatti a Firenze nel luglio del 1923, ma trasferitosi presto a Pisa, dove crebbe e si formò come uomo e come studioso, egli giunse a Milano al principio del 1950, quando ottenne il trasferimento dalla Soprintendenza alle Gallerie e Monumenti di Pisa. Giovane ispettore, Russoli si trovò così a vivere da protagonista una delle pagine più interessanti della storia culturale di questa città. Fu un momento, infatti, di grande fermento, nel quale oltre all'impegno per la ricostruzione, per cui la Soprintendenza diretta da Fernanda Wittgens giocò un ruolo fondamentale, si gettarono le basi per tutto lo sviluppo della cultura cittadina, che trovò nell'Ente Manifestazioni Milanesi una delle sue espressioni migliori per almeno un decennio. Furono gli anni delle grandi mostre, che videro Milano primeggiare a livello nazionale e internazionale, grazie a

un impegno costante, che unì le istituzioni pubbliche e quelle private nel comune sforzo di dare a questa città un ruolo sempre più decisivo. Nato nel 1947 come Ente Aprile Milanese, poiché svolgeva la propria attività solamente nel periodo primaverile, nel 1950 divenne Ente Manifestazioni Milanesi e assunse la struttura e il nome che poi lo resero famoso, conoscendo proprio negli anni Cinquanta il suo periodo di gloria. Fu allora che vennero organizzate le grandi mostre a Palazzo Reale, l'uso del quale era stato concesso dalla Direzione Generale delle Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, che vedeva nell'istituto milanese uno strumento di eccezionale validità per portare a conoscenza del grande pubblico fatti culturali essenziali per la sollecitazione di interessi spirituali. La grande forza dell'Ente in quegli anni fu proprio quella di organizzare una serie di mostre fondamentali per il panorama artistico nazionale, che contribuirono a dare alla città un respiro europeo. L'elenco è lungo e di alcune di queste mostre si parlerà in seguito, ma questa trattazione è volta a inquadrare la situazione che Russoli trovò al suo arrivo a Milano e che con il suo operato contribuì a sviluppare. Così le vicende private che segnano il percorso di Russoli si legano a quelle della città in maniera indissolubile, attraversandole, diventandone parte e seguendone la storia. Infatti non appena Russoli ottenne il trasferimento alla Soprintendenza di Milano iniziò da subito a collaborare attivamente con l'istituzione, nell'opera di riorganizzazione e recupero dei beni artistici che, anche a Milano e in tutta la regione, avevano subito gravi danni a causa della guerra. Nel capoluogo lombardo Russoli svolse l'intera sua carriera, arrivando al termine ad essere nominato Dirigente Superiore con la titolarità della Soprintendenza nel 1973. In tutti questi anni, egli non scelse mai la via più facile, quella dei guadagni che gli sarebbero venuti dalle innumerevoli offerte di lavoro e anzi, pur tra mille difficoltà, decise di restare al suo posto per cercare di migliorare le cose all'interno dell'Amministrazione Pubblica, scontrandosi spesso e volentieri con una macchina burocratica che non agevolava il lavoro di uomini come lui.



2. Franco Russoli e il suo maestro Matteo Marangoni all'Università di Pisa in uno scatto dell'ottobre 1947

«Si sa che per tutta Italia, dagli scavi ai musei, dai piani regolatori di zone monumentali ai restauri di chiese, palazzi e templi, [...] sono previsti dai ruoli nemmeno trecento funzionari tecnici e direttivi [...]. E non siamo effettivamente, né trecento, né tutti giovani, né tutti forti. Un manipolo sparso di missionari, di illusi, di resistenti all'orlo della resa [...]. E nonostante le infinite difficoltà burocratiche e amministrative e la costante e potentissima opposizione degli interessi privati, nonostante la povertà e la incomprendimento e diffidenza, questa pattuglietta ha fatto qualcosa di inverosimile in Italia. [...] Con sforzi personali, con invenzioni e procedimenti italianamente improvvisati, con rabbiosa e amorosa ostinazione nel tener fede al proprio impegno. Magari con il risultato di vedersi poi incriminati per aver agito senza seguire alla lettera le paralizzanti disposizioni di tutti i commi amministrativi della più macchinosamente stupida prassi burocratica»<sup>1</sup>. Queste parole rispecchiano appieno l'opera di Russoli all'interno della Soprintendenza milanese e mostrano quanto impegno abbia profuso nel tentativo di migliorare le cose, arrivando, a causa del troppo lavoro, a pagare con la vita il suo sforzo.

Il lavoro di Russoli riguardò il restauro dell'antica pittura e scultura lombarda, il riordinamento e la catalogazione del Museo Poldi Pezzoli, dell'Accademia Carrara di Bergamo, della raccolta dei disegni della Pinacoteca di Brera. Fu assistente al restauro del Cenacolo vinciano e diresse il restauro del ciclo di affreschi romani della basilica di Galliano presso Cantù; si occupò inoltre del restauro degli affreschi ritrovati in Santa Maria di Brera a Milano. Collaborò all'organizzazione e gestione delle più importanti mostre di arte contemporanea (Picasso, Bonnard, Modigliani e De Chirico), che in quegli anni fecero grande il nome del capoluogo lombardo nel panorama internazionale. Ma la sua azione fu volta inoltre al recupero degli istituti di cultura pubblici attraverso le ricerche dei linguaggi più avanzati, in modo che le potenziali capacità del museo fossero ampliate, agganciate ai progressi sociali e alle vaste possibilità poste dalle comunicazioni di massa. E questa

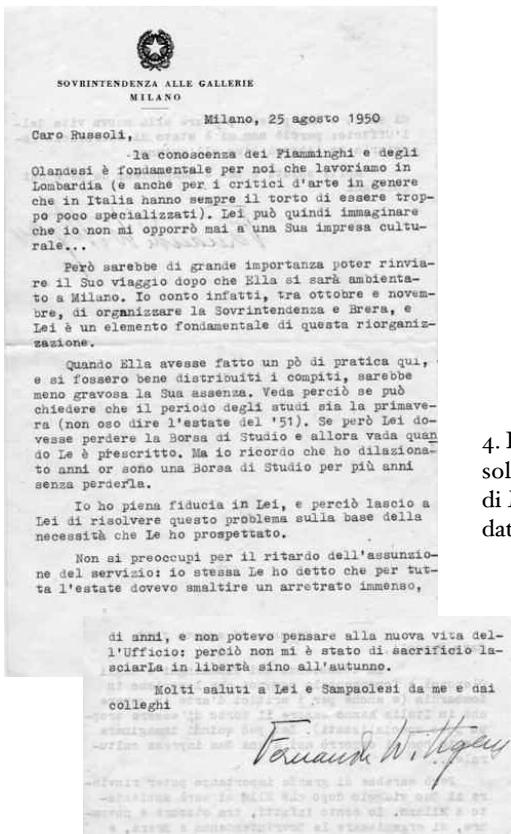


3. Franco Russoli, Antonio Pietrangeli e Gabriella Targetti Russoli, Pisa, 1948

fu una delle costanti più significative della sua complessiva concezione culturale. Tutte le esperienze accumulate lungo l'intero arco della sua carriera lo portarono a sviluppare il progetto della "Grande Brera", che prevedeva una riforma sostanziale del museo milanese. Progetto che purtroppo, con la morte di Franco Russoli, si spense insieme al suo più grande sostenitore. Ma la sua attività

lasciò comunque un segno nel panorama culturale italiano, e ancor di più in quello milanese.

Da quando si trasferì nel 1950 nel capoluogo lombardo, seppe conquistare da subito la stima di tutti quelli che con lui collaboravano alla riorganizzazione del patrimonio artistico milanese. Appena arrivato in città, in una situazione che ancora si andava normalizzando dopo la guerra, venne alloggiato in Palazzo Reale in una stanza attigua alla segreteria della mostra di Caravaggio, perché come si desume dalle lettere che i funzionari della Soprintendenza milanese gli inviarono, non vi erano altre soluzioni possibili. «Caro Russoli» gli scrisse un collaboratore della Wittgens nell'ottobre del 1950, «ci siamo dati parecchio da fare per il tuo alloggio provvisorio, ma la situazione non è allegra [...]. L'unica soluzione possibile, s'intende di assoluto ripiego, è di approntarti un letto nel locale attiguo alla segreteria del Caravaggio [...]. D'altra parte la Sig. Wittgens ritiene necessario che tu venga subito»<sup>2</sup>. Così, piuttosto che posticipare il suo arrivo in città, si preferì trovargli una sistemazione di fortuna. Appena giunse a Milano, Russoli iniziò subito a frequentare l'ambiente di Brera, fatto sì delle sue istituzioni, ma anche di un mondo ricco di possibilità di incontro e di scambi di idee, che avvenivano nei tanti caffè e negli studi degli artisti che gravitavano intorno alla Pinacoteca e all'Accademia. Russoli prese a frequentare numerosi artisti che divennero amici: Morlotti, Cassinari, Carmassi, Bergolli, Milani, Chighine, Peverelli, e più avanti Fontana, Crippa, Dova, riuscendo così a cogliere da subito lo spirito che animava in quegli anni l'ambiente culturale. Questo gli permise anche di iniziare una raccolta di opere d'arte, che è tuttora composta da opere di maestri dell'arte contemporanea; collezione portata avanti dalla moglie e ora dalla figlia: ma questa è un'altra storia e non la racconteremo. In questo ambiente in grande fermento egli iniziò a muovere i primi passi e poco dopo gli venne affidato un primo importante incarico: collaborare alla riapertura del Museo Poldi Pezzoli, avvenuta poi l'1 dicembre del 1951, insieme all'architetto Ferdinando Reggiori, progettista e direttore dei



4. Lettera inviata a Franco Russoli dall'allora soprintendente di Milano, Fernanda Wittgens, datata 25 agosto 1950

lavori, e a Guido Gregoriotti, vicedirettore della fondazione artistica. La scelta di affidare al giovane funzionario un incarico così prestigioso venne dall'allora soprintendente Fernanda Wittgens, che con la sua dinamica direzione stava ridando impulso alle istituzioni artistiche milanesi. Intorno alla Wittgens e a Gian Alberto Dell'Acqua, che entrò nei ranghi della Soprintendenza milanese prima della Seconda guerra mondiale e dopo aver compiuto tutta la carriera al suo interno successe alla Wittgens nel 1956, si formò un gruppo di studiosi e funzionari che grazie al loro impegno riu-

scirono a fare di Milano uno dei centri di eccellenza per l'arte a livello internazionale. La Wittgens, che ebbe sempre una grande stima di Russoli e lo considerò uno degli elementi fondamentali del suo progetto di riorganizzazione della Soprintendenza, in una lettera dell'agosto del 1950 gli chiese di posticipare il suo viaggio in Belgio per lo studio dei Fiamminghi, perché secondo lei sarebbe stato «di grande importanza poter rinviare [...] il viaggio dopo che Ella si sarà ambientato a Milano. Io conto infatti», proseguì la Wittgens, «tra ottobre e novembre, di organizzare la Soprintendenza e Brera, e Lei è un elemento fondamentale di questa riorganizzazione. [...] Io ho piena fiducia in Lei, e perciò lascio a Lei di risolvere questo problema sulla base della necessità che le ho prospettato»<sup>3</sup>. Russoli, che nel medesimo anno ottenne il premio di incoraggiamento per la critica d'arte, assegnato dal Ministero della Pubblica Istruzione, scelse di seguire le indicazioni della Wittgens. Si recò a Bruxelles solo nell'estate del 1952, per seguire i corsi all'Istituto Internazionale per la Conservazione delle Opere di Storia e d'Arte diretto da Paul Coremans, e da subito si mise al lavoro collaborando alla riapertura del Poldi Pezzoli.

Nel 1871 nasceva il Museo Poldi Pezzoli, dalla volontà di un nobile milanese che nel suo testamento disponeva che «l'appartamento da me occupato nell'ala tra il giardino n.12, con l'armeria coi quadri, coi capi d'arte, colla biblioteca e con mobili di valore artistico che vi si troveranno all'epoca della mia morte, costituisca una causa o fondazione artistica, nel senso che venga mantenuto esso appartamento cogli'indicati armeria, quadri, capi d'arte, biblioteca e mobili a beneficio pubblico in perpetuo colle norme in corso per la Biblioteca di Brera»<sup>4</sup>. Gian Giacomo Poldi Pezzoli si spense nel 1879 a soli 57 anni e in seguito Giuseppe Bertini, pittore, insegnante all'Accademia di Brera dal 1860 ed esperto restauratore, nonché una delle personalità di spicco dell'ambiente artistico milanese, venne scelto, secondo le direttive che aveva lasciato lo stesso nobile proprietario, come primo direttore della fondazione. Per due anni il Bertini si dedicò a catalogare e riordinare la collezione, fin-

ché il 25 aprile 1881 poté inaugurare il Museo Poldi Pezzoli, nuova gloria artistica di Milano. Dopo la morte di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, sotto la guida di Bertini e di coloro che gli succedettero, il patrimonio artistico del museo si accrebbe per generosi lasciti e oculati acquisti: si aggiunsero ai capolavori riuniti dal Poldi Pezzoli dipinti quali la *Croce* di Bernardo Daddi, la *Morte di San Gerolamo* del Tiepolo, la *Madonna del latte* del Solario, il Canaletto e un inestimabile tesoro quale il tappeto persiano di Ghyas e Din Jami. «Si giunse così agli anni della seconda guerra mondiale, alla chiusura del museo, allo sfollamento delle sue collezioni. Venne la terribile notte del 15 agosto 1943 col bombardamento e l'incendio dell'appartamento del nobile Poldi Pezzoli, delle sale ideate dal Balzaretto, dagli affreschi del Bertini e dello Scrosati, dei ricchissimi rivestimenti in legno di noce ed in ebano, di tutte le decorazioni inamovibili, insomma, non rimasero che rovine e macerie»<sup>5</sup>. Sembrò che il museo avesse finito di vivere. Infatti, dopo la Liberazione, non mancò chi propose di non riedificare il palazzo di via Morone e di trasportare altrove, magari destinandole a varie sedi, le collezioni del Poldi Pezzoli. Ma l'energia di Ettore Modigliani, che riprese subito il suo posto «di tutelatore del patrimonio artistico lombardo e di illuminato difensore delle tradizioni culturali»<sup>6</sup>, insieme con la comprensione generosa del principe Gian Giacomo Trivulzio, erede del fondatore del museo, riuscirono a far trionfare il parere di chi voleva invece veder risorgere il museo nella sua sede originaria e con le tipiche caratteristiche ambientali. Morto Modigliani, Fernanda Wittgens ebbe il compito di continuare l'opera e l'architetto Fernando Reggiori fu chiamato a progettare i lavori di ricostruzione, compiuti dalla Sezione autonoma del Genio Civile di Milano, sotto la direzione dell'ingegner Massimo Cottafava.

«Naturalmente ricostruire il museo non poteva e non doveva significare ripristinare incondizionatamente l'edificio distrutto e le sue sovrastrutture decorative. Bisognava conservare il carattere stilistico, salvare quanto era possibile delle superstiti parti originali,

ma insieme fornire agli ambienti quei requisiti museografici moderni e razionali che sono necessari ad una buona conservazione delle opere»<sup>7</sup>. E questo fu il lavoro che fecero sia l'architetto Reggiori, che con lievi ma ben studiate varianti alla pianta creò nuovi ambienti per l'esposizione (quali il Gabinetto degli Ori, l'Armeria, la sala del Ghislandi), sia il professor Guido Gregoriotti, che riuscì nel delicato compito di conservare nelle sale il carattere di ambienti ottocenteschi senza cadere nel falso. Russoli, che lavorò insieme a quest'ultimo, descrisse il lavoro volto alla ristrutturazione di interi ambienti, nel tentativo di non tradire il «gusto» e lo «stile» che avevano guidato il nobile milanese nell'allestimento del suo appartamento. «Così», scrisse Russoli, «abbiamo stanze interamente ripristinate, come il Gabinetto di Dante – esemplare documento di un'epoca – accanto ad altre che conservano le loro caratteristiche, pur in ricostruzioni leggermente variate, come la Sala nera o il Salone dorato, e stanze nuove, semplicissime, ma che nella ricchezza dei marmi e dei velluti trovano il punto di contatto con il resto del museo»<sup>8</sup>. «Abbiamo poi studiato», prosegue Russoli, «una nuova collocazione delle opere, che potesse conciliare un criterio culturale con uno, diciamo, di elegante arredamento, e che soprattutto permettesse una buona visibilità delle cose esposte. A questo concorre anche una completa illuminazione a luce artificiale del museo»<sup>9</sup>.

Tutti i quadri vennero ripuliti sotto la guida del grande restauratore Mauro Pelliccioli e con la direzione della Soprintendenza alle Gallerie. Inoltre tutti i più importanti capolavori vennero restaurati e risanati. Vennero raddrizzate e rinforzate le tavole di Pollaiuolo, di Botticelli, di Piero della Francesca, di Foppa, della scuola di Tura, di Solario, di Cristoforo Moretti e molte altre ancora. Grazie all'entusiasmo e alla bravura di quanti collaborarono alla realizzazione di questo progetto, fu possibile riportare le sale del museo al loro antico splendore, ridando così nuova vita all'istituzione.

In quegli stessi anni in cui si dava avvio al recupero di una prestigiosa istituzione come il Poldi Pezzoli, un altro grande evento cata-



5. Milano, 1953: in un locale di Brera Russoli festeggia il carnevale; si riconoscono, a sinistra Gian Alberto Dell'Acqua con la moglie, al centro Fernanda Wittgens. Nel gruppo di destra, Renata Cipriani, Franco Russoli e Gabriella Targetti Russoli. Alle spalle di Russoli fa capolino Francesco Arcangeli

lizzò l'attenzione del mondo artistico milanese. Il 21 aprile del 1951 venne inaugurata infatti la *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* a Palazzo Reale. L'esposizione si prefiggeva il compito di essere un grande evento in grado di mettere un punto fermo nello studio del corpus pittorico del grande artista. Come disse all'inaugurazione il ministro Achille Marazza, presidente del comitato promotore, «Milano rivendica a sé la responsabilità di una grande manifestazione d'arte antica di risonanza mondiale»<sup>10</sup>.

Questa memorabile mostra diede avvio a una stagione, che mi sento di definire irripetibile per la città, che vide Milano ospitare le migliori mostre a livello nazionale e internazionale, facendo sì che il capoluogo lombardo diventasse uno dei centri fondamentali per la divulgazione dell'arte. Lo spirito e l'abnegazione di coloro

che lavorarono a questo progetto, portarono a Palazzo Reale e nelle altre sedi espositive anche mostre dei più grandi artisti contemporanei, da Van Gogh a Picasso, e grazie alla collaborazione di grandi studiosi, fu possibile organizzare rassegne di arte antica di un livello qualitativo eccelso.

L'esposizione del 1951 fu organizzata sotto la direzione di Roberto Longhi, il quale vi applicò quel carattere di scientificità, che rese la mostra di Milano «memorabile». Lo storico dell'arte piemontese, infatti, sin dagli esordi della sua carriera aveva investito sul recupero di un artista che fino all'inizio del secolo scorso non era stato capito e tanto meno considerato tra i massimi esponenti dell'arte italiana. Questo concetto viene spiegato in modo esemplare dallo stesso Longhi nell'introduzione del catalogo: «Per molto tempo trattammo il caso del Caravaggio con gli stilemi pregiudiziali di quella stessa grammatica storica ch'egli aveva cancellato. [...] Il pittore stava per ridiventare l'ultimo dei superuomini cinquecenteschi, una specie di 'portiere di notte' del Rinascimento. O, poco dopo, lo si avvolse indebitamente nello stendardo del 'barocco' [...]. Di prendere pari pari il vocabolo di 'naturalista' già usato dal Baglione e dal Bellori, e soltanto privandolo della inclinazione spregiativa, non veniva in mente a nessuno. E tuttavia [...] non restava di meglio da fare. [...] Il Caravaggio, in luogo dell'ultimo pittore del Rinascimento, sarà piuttosto il primo dell'età moderna: conclusione che ad alcuni potrà sembrare ovvia, ma non sarà sentita a fondo finché non s'intende il peso delle sue implicazioni mentali e di costume che, perché riguardano un'età sempre aperta e in crescita, suonano ancora intensamente attuali. Il pubblico cerchi dunque di leggere 'naturalmente' un pittore che ha cercato di essere 'naturale', comprensibile; umano più che umanistico; in una parola, popolare»<sup>11</sup>.

Di questo genere fu il pensiero che seguirono gli ordinatori nell'organizzazione della mostra; pensiero che derivava da quarant'anni di studi operati da colui che più di tutti legò il proprio nome a questo straordinario evento, Roberto Longhi. E i fatti, alla fine, gli

diedero ragione. Russoli, che non partecipò in modo attivo alla realizzazione della mostra, così analizzò il successo di questa grande esposizione: «L'enorme successo popolare che la mostra del Caravaggio, sta ottenendo, può essere motivo di importanti considerazioni. Poiché certamente ciò non è dovuto soltanto alla veramente ammirabile intelligenza e serietà con cui gli organizzatori hanno ordinato l'Esposizione, né a fatti ancora più esteriori, quali possono essere la preparazione propagandistica, il gusto della disposizione delle opere, la scelta della sede, o la leggenda della vita tumultuosa del Maestro. [...] Questo significa che l'opera rivoluzionaria del Caravaggio e dei suoi seguaci ha un cocente sapore di attualità, risponde oltre che alla esigenza della perenne contemporaneità spirituale di ogni vera opera di poesia, anche ai più profondi sentimenti estetici e morali dell'uomo del nostro tempo. In un'epoca in cui la crisi degli ordinamenti sociali, la revisione dei nostri valori, il dubbio sulle verità sino ad oggi accettate come sacrosante, hanno costretto l'artista a disperati soliloqui, a meditazioni liriche, a fughe nella pura bellezza formale o ad accuse intrinseche più di elementi polemici che di poesia, la potente affermazione naturalistica, la presa di possesso della realtà operata con tanto sicura e drammatica decisione e con così aperto e profondo spirito poetico dal genio di Caravaggio, si ripresenta come una testimonianza che ha l'uomo di risolvere poeticamente, e con piena fiducia nella realtà, le sue più terribili crisi spirituali»<sup>12</sup>. Nella sua analisi Russoli mise in evidenza come il successo di pubblico della mostra si dovesse anche al fatto che la pittura del Caravaggio, e dei suoi seguaci, risvegliava nei visitatori dei sentimenti, che erano il sintomo del cambiamento in corso nella società del dopoguerra. Anche Leonardo Borgese, commentando sul «Corriere della Sera», il successo di pubblico e di critica, che andò oltre ogni più rosea aspettativa, così espresse il suo giudizio su quell'evento: «Il miracolo a Milano c'è stato, e continua. Mai veduta una simile folla, giorni e settimane e mesi, mattina pomeriggio e sera, per entrare a Palazzo Reale a visitare la mostra di un artista che non è Leonardo

e non è Raffaello. Che cosa succede? [...] La gente corre affascinata a una mostra tutto sommato né gradevole né pacificatrice. Perché? I motivi sono parecchi e diversi. C'è il fatto che Milano da tempo non ospitava importanti esposizioni d'arte antica. [...] C'è che l'esposizione non è messa su in antipatia al pubblico e in polemica, col proposito di impartirgli lezioncine e quindi creargli uno stato di inferiorità e disagio. Lo stesso Longhi nello scritto di introduzione al catalogo diventa semplice semplice e quasi candido. C'è inoltre il fatto che la gente forse è stanca di quadri senza contenuto e senza personaggio, di cubismi, futurismi, astrattismi e roba da intellettuali, di pittura per la pittura, di pittura per i pittori, i critici e gli storici. C'è che questa esposizione vale uno spettacolo a contenuti precisi e meraviglia il pubblico ormai annoiato dalla sublime votezza dell'arte contemporanea»<sup>13</sup>.

La scommessa, se di scommessa si vuol parlare, fu vinta e questo fece sì che si aprisse quella straordinaria stagione di mostre milanesi. L'anno dopo fu la volta di *Van Gogh. Dipinti e disegni* e fu un altro grande successo. Fu la prima volta in Italia in cui si ordinò una mostra del pittore olandese, «laureato 'al corso gratuito della grande università della miseria', come egli scrisse di sé stesso, uno dei maggiori ed il più tragico tra i responsabili dell'arte del nostro tempo»<sup>14</sup>.

«Ieri con Caravaggio, oggi con Van Gogh», scrisse Caio Mario Catabeni, presidente del Comitato Esecutivo, nella presentazione del catalogo della mostra, «domani con altre rassegne artistiche e assise culturali di pari mordente critico ed autorevolezza organizzativa, Milano intende intervenire con iniziative di grande rilievo negli annali della cultura»<sup>15</sup>. L'idea era dunque quella di usare anche la cultura per aiutare la città a risollevarsi, cercando di investire sul patrimonio esistente e portando a Milano manifestazioni che potessero farle acquistare prestigio e servissero anche da traino per il resto del paese. Immagino la bellezza di Milano in quei giorni, "invasa" dai colori del maestro olandese che da Palazzo Reale si irradiavano per tutta la città, come testimonia anche Russoli in un

suo scritto su Van Gogh: «Ero giorni fa, con un carissimo amico maestro di arti grafiche, davanti a una delle moltissime vetrine di cartoleria e libreria che, in occasione della mostra di Van Gogh, hanno dato, con l'esposizione di migliaia di riproduzioni e di volumi sull'arte del pittore olandese, una insolita nota di esaltato colore alle grigie strade milanesi»<sup>16</sup>. E fu così che la mostra di Van Gogh, oltre a conquistare i favori dei critici, riuscì a conquistare anche il cuore dei cittadini milanesi che andarono a vederla, anche grazie al successo ottenuto dalle esposizioni del maestro in Europa ed oltre Atlantico negli anni precedenti la mostra milanese. Quest'ultima fu organizzata seguendo, nell'ordinamento generale, le tracce delle mostre che si erano svolte con successo trionfale a Bruxelles, Londra, Basilea, Ginevra, New York e Chicago. Anche se privata di alcuni dei più celebrati capolavori, a causa del mancato accordo con la collezione di Vincent W. Van Gogh, la mostra riuscì comunque a delineare in ogni suo periodo l'arte del maestro. Circa centotrenta pezzi, fra dipinti, disegni e acqueforti, vennero raccolti e ordinati «con larghi respiri di spazio e continue testimonianze biografiche della vita drammatica del maestro»<sup>17</sup>. L'allestimento fu rigorosamente cronologico e seguì il complesso svolgersi dell'arte di Van Gogh nei dieci anni della sua carriera di artista «votato alla pittura da un amore più forte della pazzia, più forte della morte e della convinzione che gli aspetti di sacrificarsi, pur di creare per chi verrà dopo di lui»<sup>18</sup>. Dal primo periodo olandese, o meglio belga-olandese, sino alla tragica conclusione di un'esistenza tormentata, la mostra rappresentò al meglio l'opera e la vita di Van Gogh, con tele significative per ogni stagione della sua immensa arte.

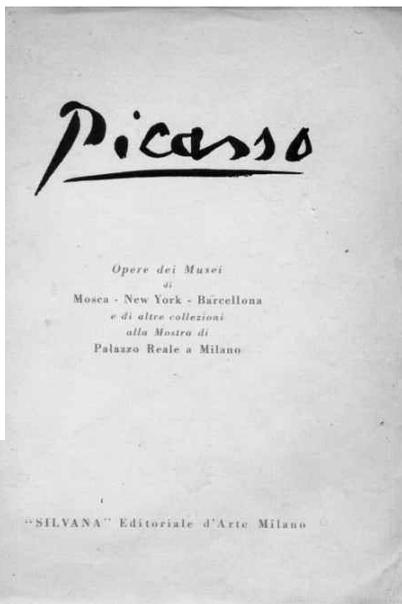
Grande impegno nell'organizzazione di questo evento venne profuso dall'Ente Manifestazioni Milanesi, che con questa nuova iniziativa cercava la consacrazione definitiva. «È con questa concreta 'presenza', di significato europeo», scrisse Cattabeni nella prefazione del catalogo, «che prende avvio un impegnativo programma dell'Ente al quale il Ministero di P. I. ha dato riconoscimento [...] con l'assegna-

re le sale di Palazzo Reale ad un apposito comitato per le manifestazioni artistiche e culturali [...]. Il banco di prova ora è per il momento la Mostra di Van Gogh; ma gli organizzatori guardano più in là»<sup>19</sup>. E questo loro continuare a guardare avanti li portò a organizzare per il 1953 due grandi rassegne: l'una d'arte antica, incentrata non «sul richiamo drammatico di un protagonista unico» con «larga notorietà», ma sulla scelta di portare «alla ribalta contemporaneamente figure di artisti remote» che «per temperamento e per clima storico» furono «partecipi di uno stesso motivo sentimentale, pur nella varietà delle ispirazioni e delle espressioni figurative»<sup>20</sup>; artisti questi, che si muovono all'interno di tre secoli dell'arte lombarda, dal Moroni al Ceruti. L'altra invece dedicata a uno dei più grandi artisti del secolo scorso, Pablo Picasso.

La mostra *I pittori della realtà in Lombardia* venne organizzata ancora una volta grazie all'aiuto fondamentale di Roberto Longhi. Fu proprio dello studioso l'idea e la messa in opera di questa nuova impresa. «Quando nel novembre scorso, l'Ente per le Manifestazioni Milanesi, mi usò la grande cortesia d'interpellarmi sul tema di una mostra da allestire in primavera [...] non esitai a dichiararmi per la soluzione semplice. Proporre cioè alla lettura del pubblico un brano meno noto, ma ben scelto, della vicenda dell'arte lombarda. Un brano che fosse vigorosamente 'regionale' senza esser provinciale; un brano che ognuno potesse leggere, se non proprio tutto d'un fiato, almeno speditamente e con l'interesse che in un racconto percorso dal mormorio di una corrente profonda, destando anche le pause e le cesure inevitabilmente segnate dal variare dei tempi, dei costumi, dei protagonisti»<sup>21</sup>. Muovendo dal cuore del '500, e giungendo 'pari pari' dal '600 al '700, la mostra propose allo studio un filone particolare che, rifacendosi alla tradizione bresciano-bergamasca, ne riprendeva la «semplicità accostante» e «una certa calma fiducia di poter esprimere direttamente, senza mediazioni stilizzanti la 'realtà' che sta intorno»<sup>22</sup>. Tuttavia la mostra non riuscì a suscitare fino in fondo l'interesse che meritava. Eppure venne fatto notare da più parti, tra tutti quelli che in questa mostra avevano creduto



6. e 7. 'Mostra di Picasso', Milano, Palazzo Reale, settembre-novembre 1953: copertina e frontespizio del catalogo



to e si erano impegnati per realizzarla, come fosse più semplice fare esposizioni percorrendo vie segnate, puntando su grandi nomi, piuttosto che investire su 'orizzonti nuovi'; e fu per questa via aspra che si mosse la rassegna milanese, e di questo va ascritto il merito agli organizzatori. Il coraggio di rischiare fu uno dei messaggi più forti che la rassegna milanese portò con sé e che, oltre ai contenuti di primissimo livello, la rese uno dei grandi eventi di quegli anni. Il titolo, ispirato all'esposizione dei caravaggeschi francesi all'Orange-rie nel 1934, ordinata da Charles Sterling, ne applicava la formula in

modo nuovo, ad un argomento assai diverso. «Non intendiamo», scrisse Longhi, «rinnegare il nostro debito alla formula felicissima, ma resti a nostro carico l'inedito dell'applicazione ad un argomento tutto diverso»<sup>23</sup>. La mostra francese infatti abbracciò un gruppo serato di opere dei caravaggeshi francesi, mentre in quella milanese il filo conduttore procedette attraverso personalità alquanto diverse che da Moroni arrivavano sino a Ceruti: «un filo davvero sottilissimo, ma [...] non arbitrario; e l'unità tematica era da cercarsi non certo nel soggetto ma nel fatto che con pittura della 'realtà' si intendeva proporre una antitesi di 'manierismo', di un'arte cioè ricca di formule intellettuali, che tende a ripiegarsi su se stessa tentando avventure sovraumane»<sup>24</sup>.

Il percorso della mostra prendeva avvio proprio dalle opere del Moroni, o per essere più precisi da un gruppo di tele di Savoldo e Moretto da Brescia, che servivano a saggiare il divario stilistico di tutto il seguito; del Seicento Ceresa e Baschenis sono tra le persone «prime» del tempo. Proseguendo nell'itinerario si passava da Ghislandi a Cifrondi e infine a Ceruti. La rivelazione della rassegna fu affidata, accanto al capitolo Baschenis, altissimo di qualità, al moderno Ceruti, grazie al quale la corrente raggiunse punti altissimi.

Russoli, prendendo spunto dalle presenze di Fra Galgario e di Ceruti alla mostra milanese, scrisse un bel saggio sulle opere di questi due autori di proprietà del Museo Poldi Pezzoli<sup>25</sup>; in esso emerge come lo studioso, avendo lavorato negli anni precedenti la realizzazione della mostra al riordinamento del Museo Poldi Pezzoli, avesse vissuto a stretto contatto con questi autori e fosse riuscito a cogliere il senso più profondo della loro opera. Inoltre, anche da questo testo, si capisce quanto sia stato importante per l'arte italiana il lavoro di Roberto Longhi, senza il quale molti dei risultati ottenuti dalla critica in quegli anni non si sarebbero mai raggiunti; e come la sua opera debba essere, in questo caso, legata a filo doppio con la buona riuscita di queste esperienze espositive milanesi. Quasi non si erano sopiti i dibattiti su questa prima esposizione che già si affacciava all'orizzonte l'arrivo di un'altra grande manife-



8. 'Mostra di Picasso', Milano, Palazzo Reale, settembre-novembre 1953; Sala delle Cariatidi; in fondo alla sala è riconoscibile *Guernica*

stazione che oltre a far parlare di sé, e non poco, ebbe il grande merito di segnare il gusto di una generazione. La mostra di Pablo Picasso fu la più importante allestita in quegli anni a Milano: in primo luogo era la prima volta che veniva organizzata in Italia una personale del maestro catalano, e soprattutto con una mole di opere esposte così consistente; in secondo luogo, essa diede l'avvio a una "resa dei conti" tra i sostenitori e i detrattori di Picasso e soprattutto riuscì a creare un fermento tale che, anche chi non era interessato, fu costretto in qualche modo a misurarsi con questo evento. Il nostro paese, fino al 1953, fu teatro di sporadiche apparizioni da parte delle opere del pittore, e questo fece sì che ben poche di queste venissero conservate nei nostri musei, anche perché ormai i prezzi non lo permettevano più; l'iniziativa privata d'altronde, di solito più "attenta" di quella pubblica, aveva perso il

momento giusto per investire sulla sua arte e così in Italia si era iniziato ad apprezzare Picasso solo attraverso le riproduzioni e, solo rarissime volte, per visione diretta di un numero comunque molto limitato delle sue opere. Quell'anno invece venne finalmente data la possibilità agli italiani di ammirare, attraverso due importantissime mostre, l'opera dell'artista spagnolo. La prima venne ordinata a Roma con opere scelte dallo stesso Picasso, che comprendevano gli ultimi trent'anni della sua carriera, escludendo le prime fasi e concentrandosi maggiormente sulle opere fatte negli anni immediatamente antecedenti l'esposizione; la seconda venne allestita appunto a Milano, dove il corpus della mostra romana fu accresciuto di cinquantadue pezzi, così da poter tracciare un percorso completo del catalogo del maestro, dagli esordi sino alle opere «fatte alla vigilia della partenza per l'Italia e arrivate qui ancora fresche di vernice»<sup>26</sup>. Le due mostre presentavano quindi un'anima comune, visto che la maggior parte delle opere esposte era la medesima, ma le aggiunte fatte a quella di Milano le assegnarono un carattere più «squisitamente didattico» e questo le permise di essere di più facile comprensione rispetto a quella romana, per un pubblico non ancora abituato a confrontarsi con Picasso. Quindi, se anche la mostra di Roma fu più vicina a ciò che lo stesso Picasso aveva previsto per le esposizioni italiane, alla fine i detrattori del maestro si «accanirono» maggiormente proprio su questa, forse più attaccabile proprio per la scelta di seguire alla lettera i dettami di Picasso e rinunciare così a una esposizione più organica. Lionello Venturi, che insieme al senatore Eugenio Reale, amico intimo di Picasso, fu tra i massimi fautori della venuta del maestro spagnolo in Italia, spiegava così questa scelta espositiva: «questa mostra», scrisse Leonardo Borghese in un articolo in cui erano riportate le affermazioni di Venturi, «è l'effetto di un atto liberale di Picasso in omaggio al popolo italiano. Il lavoro degli ultimi suoi trenta anni, così vari e pieni di eventi, si manifesta qui in un modo più completo che in qualsiasi altra esposizione. Il gran numero delle opere inedite o mai vedute dà a questa mostra un

interesse particolare accentuato dal fatto che Picasso in persona ha scelto le opere da inviare»<sup>27</sup>. Anche se le critiche ci furono, e non poche, bisogna dire che alla fine tutti, o quasi, dopo aver esposto le proprie rimozioni nei confronti della sua arte e soprattutto della sua personalità, da molti definita quanto meno «ingombrante», non potevano che finire per ammettere il valore assoluto dei capolavori del pittore. «Anche i più accaniti detrattori della mostra», notava Lionello Venturi in un saggio sull'esposizione romana, «alla fine, di mala voglia, in un inciso che facilmente sfugge al lettore, hanno ammesso che Picasso è un uomo di genio, che è padrone del disegno e della pittura. Gli avversari dell'arte moderna non hanno potuto sfogarsi come avrebbero voluto, perché il grandioso successo di pubblico li smentiva con troppa evidenza. E se la son presa col Comitato Esecutivo, col Governo, col comunismo e soprattutto con me»<sup>28</sup>.

La mostra di Milano comprendeva, come detto, le opere esposte a Roma più una significativa aggiunta di altri capolavori, per un totale di trecentocinquanta pezzi, come sempre nelle sale di Palazzo Reale. Vennero esposte opere che mancavano da diversi anni dal vecchio continente, come *Guernica*, e altre che difficilmente abbandonavano i musei dove erano conservate. Fu soprattutto merito dello stesso Picasso che decise di estendere il prestito romano anche alla mostra milanese, e fu poi grazie agli organizzatori della mostra, tra cui figura anche Franco Russoli, se si riuscì ad avere una quantità di opere, distribuita su tutto l'arco della carriera del maestro, tale da poter raccontare la nascita e lo sviluppo della sua arte.

Un'altra grande prova, quindi, da parte di quello straordinario gruppo di persone che in quegli anni lavorava per fare grande Milano. E questa volta, anche Russoli, che nelle mostre precedenti non aveva collaborato, venne inserito nel Comitato Esecutivo, e gli fu affidato il compito di redigere il testo del catalogo; un ruolo questo, per un giovane studioso che da pochi anni lavorava a Milano, di grande prestigio. Ancora una volta si diede fiducia, e si investì

su questo “ragazzo” e ancora una volta questa fiducia non venne tradita. Russoli riuscì, grazie alla passione e all’affetto che aveva nei confronti di Picasso, a comporre un testo nel quale analizzò in modo scientifico, ma non impersonale, l’arte, la storia, la vicenda umana e artistica del maestro, rispettando un andamento cronologico<sup>29</sup>. A Russoli venne allogato anche il compito di redigere il catalogo, in appendice a quello ufficiale, dei pezzi provenienti dai musei di Mosca, New York, Barcellona e di altre collezioni; in sostanza il catalogo di ciò che venne aggiunto a mostra iniziata e che andò a completare il “quadro” dell’arte del maestro. Tra queste opere sicuramente quella che più di tutte fu il simbolo della grandezza di questa mostra fu *Guernica*, e non solo per il suo valore intrinseco ma anche per quello, se mi è concesso il termine, più “spirituale”. Portare a Milano un dipinto come questo, che da molti anni mancava dall’Europa, fu un’impresa che sancì il valore internazionale raggiunto dal gruppo di lavoro milanese. Infatti *Guernica* era stato dato in deposito al Museum of Modern Art di New York dallo stesso Picasso nel 1937 insieme ad altre sue opere e da allora non aveva più lasciato l’America. E Russoli all’inizio del suo testo sottolinea proprio questo aspetto del loro lavoro, di essere riusciti dove altri avevano fallito. «*Guernica*, dopo molti anni, è tornata in Europa, sia pure per breve tempo»; infatti il quadro restò esposto per un mese solamente, «in un antico Palazzo della vecchia Europa, ferito da altri bombardamenti. Accanto alle grandi opere di Picasso che testimoniano poeticamente i nuovi dolori dell’umanità e la fiducia del bene, il cosciente ottimismo che nessun orrore può vincere, *Guernica* si è dimostrata ancora la più alta prova della sincerità e verità dell’ispirazione realistica di Picasso e del suo genio pittorico»<sup>30</sup>. Un’altra grande idea avuta dagli organizzatori fu quella di esporre l’opera nella Sala della Cariatidi, che portava ancora i segni visibili dell’ultimo conflitto mondiale. Un quadro contro gli orrori della guerra, in un salone che proprio il conflitto mondiale aveva ferito e che la cultura e l’arte, invece, aiutavano a far rivivere. Se chiudo gli occhi e penso all’emozione di essere stati lì a vedere quel

connubio perfetto, quel grido corale che invitava a riflettere sull'inutilità della violenza, mi viene la pelle d'oca. Ma non di sola *Guernica* viveva la mostra e accanto alla grande tela, molte altre di immenso valore impreziosivano l'esposizione. «Se *Guernica* ha portato alla Mostra la testimonianza più valida ed indicativa del nuovo procedere realistico della pittura picassiana i bellissimi dipinti giunti da Mosca, e da altre collezioni, hanno valso a dare a questa raccolta di opere di Picasso una organicità straordinaria, difficilmente raggiungibile in altra occasione. Specialmente il percorso dei primi decenni dell'attività dell'artista risulta ora alla Mostra chiaramente leggibile. [...] I quadri già esposti alla Mostra testimoniavano il passaggio dalla fase di ricerca dei ritmi allusivi di una forma ancora 'bella', alla scoperta di una verità, e quindi di una 'bellezza' più fonde e presenti. Ora, dipinti come *La danza con i veli*, e le *Tre donne*, ci rivelano le tappe essenziali del cammino dalle *Demoiselles d'Avignon* [il grande assente della mostra e presente solo attraverso degli studi preparatori] al cubismo»<sup>31</sup>. La mostra risultò un successo e il pubblico ebbe la rara opportunità di poter veramente cercare di capire la poetica di Picasso, attraverso un percorso espositivo in grado di ripercorrerne tutte le fasi. Un altro grande risultato si aggiungeva a quelli che, di anno in anno, facevano sì che l'Ente Manifestazioni Milanesi e la Soprintendenza portassero avanti una stagione purtroppo irripetibile.

Le mostre, d'altronde, non furono le uniche iniziative promosse in quegli anni dalle istituzioni del capoluogo lombardo nel tentativo, che a posteriori possiamo definire riuscito, di risollevare la città dalle ferite della guerra, accanto ovviamente alle imprese private che soprattutto nel settore industriale stavano divenendo il motore di quello che sarà poi chiamato il "miracolo economico" italiano. Diversi privati contribuirono, e non poco, a portare a Milano e nel resto d'Italia, una quantità considerevole di opere d'arte, molte delle quali di enorme valore, che andarono ad accrescere le fila delle loro collezioni. Un fenomeno questo che avrà un peso rilevante soprattutto nel decennio seguente gli anni Cinquanta e

che coglierà l'attenzione di Russoli, che proprio a metà dei Sessanta dedicò un saggio al rapporto tra gli ordinatori statali e i collezionisti privati<sup>32</sup>. Tornando ora alle nostre vicende, l'impegno delle amministrazioni pubbliche in quegli anni fu veramente notevole. Infatti, oltre a un programma di restauri, che comprendeva sia gli edifici danneggiati dalla guerra, che le opere d'arte che erano state logorate dal tempo, si pensò anche all'acquisizione di altri capolavori che servissero come traino per la rinascita dei musei cittadini. Il 20 dicembre del 1952 la *Pietà Rondanini* venne collocata nella Sala delle Asse del Castello Sforzesco – dunque in una sala che testimonia, insieme alle altre immense prove, il passaggio in città di Leonardo –, andando così ad accrescere i beni artistici del capoluogo lombardo con un autore che lì non aveva mai lavorato né risieduto. «Con la *Pietà*», scrisse Riccardo Bacchelli in un saggio che racconta l'arrivo della scultura, «ultimo marmo di Michelangelo, che appartenne lungo tempo alla pregiata collezione dei Marchesi Rondanini, la città di Milano aggiunge al suo patrimonio artistico e culturale un'opera [...] che per virtù di scalpello e di stile e di concetto non ha superiori al mondo [...]. La traslazione della *Pietà* dalle rive del Tevere [...] a questo antico e moderno quadrivio padano di vie, mediterranee ed alpine, [...] è un evento del pari solenne e caro, che muove l'effetto così come la venerazione, e, insieme, grave tenerezza e severo timore reverenziale. Tale l'ha sentito, dandone e affettuosa e solenne testimonianza [...] la popolazione di Roma nel salutare un'opera, l'opera, della quale si dovrebbe dire impoverita Roma, se Roma potesse impoverire in questo campo delle arti. [...] Ma questa è un'opera che in ogni tempo e luogo, e in ogni uomo, parla universale e a tutti, per sempre. Per tanto ben può riceverla da una Roma non impoverita, Milano che di tanto n'è arricchita»<sup>33</sup>.

Penso all'emozione che provò Russoli, nel poter vedere dal vero, nel poter quasi toccare, il capolavoro di Michelangelo, lui che ha sempre portato nel cuore la passione per la scultura e che per tutta la sua carriera, per tutta la sua vita, se ne è sempre occupato. E pro-

prio nel 1953 andava alle stampe il volume da lui curato riguardante *Tutta la scultura di Michelangelo* edito nella collana «Biblioteca d'arte Rizzoli», scritto che Russoli, ripercorrendo tutta la vita e l'opera del maestro toscano, chiudeva osservando proprio quella *Pietà*, appena acquisita al patrimonio di Milano<sup>34</sup>.

E pochi anni dopo, per l'esattezza due, l'arrivo della scultura di Michelangelo a Milano, un'altra grande opera, questa volta di Leonardo, tornava a nuova vita, come osservò, tra gli altri, Bernard Berenson in un bell'articolo apparso sul «Corriere della Sera» nel dicembre del 1953: «Ho sentito che i molteplici restauri di secoli erano stati tolti via, alla fine, e ch'io ero intento a mirare il vero dipinto di Leonardo, deteriorato dai secoli, ma non più deturpato da mani incompetenti»<sup>35</sup>. Infatti, nel 1954, fu svelato al pubblico il restauro, eseguito per mano di Mauro Pelliccioli, del *Cenacolo* di Leonardo, che tra le due guerre mondiali aveva già subito gli interventi di Cavenaghi prima e di Silvestri poi<sup>36</sup>; proprio un'opera di Leonardo, che nella «sua sala» aveva accolto l'arrivo della *Pietà*<sup>37</sup>. Anche Russoli partecipò a questa grandiosa impresa, poiché gli fu assegnato il compito di assistente al restauro, non ovviamente con compiti operativi, ma con la funzione di osservatore dei lavori. Egli trasse una preziosa lezione da questa esperienza a Santa Maria delle Grazie, tant'è che, negli anni seguenti, venne incaricato di dirigere il ripristino del ciclo di affreschi romanici della basilica di Galliano presso Cantù e si occupò anche del restauro degli affreschi ritrovati in Santa Maria di Brera.

Sempre nel 1954 un altro grande evento fece ancora una volta di Milano la città più all'avanguardia della penisola nel campo dell'arte, confermando quella vocazione europea che era insita nell'anima del capoluogo lombardo. Infatti con la mostra di Georges Rouault, veniva inaugurato il Padiglione d'Arte Contemporanea, primo esempio in Italia di museo dedicato esclusivamente all'esposizione dell'arte del tempo corrente. La sede venne ricavata nelle scuderie di Palazzo Belgiojoso in via Palestro; i lavori furono affidati all'architetto Ignazio Gardella che col «suo stile lineare e dut-

tile, sobrio e leggiadro, è riuscito a creare un ambiente quanto mai suggestivo e funzionale»<sup>38</sup>. Ma se tutti furono concordi nel definire la nascita del P.A.C. un evento di notevole importanza per la cultura italiana, non altrettanti furono tanto entusiasti della scelta di Rouault come primo artista invitato ad esporre in questa nuova struttura. Dal canto loro gli organizzatori erano convinti della bontà della loro scelta: «Il Comune di Milano», scrive Lino Montagna, «è lusingato del privilegio di essere il primo a presentare in Italia, in modo compiuto, la vivace e scintillante figura di Georges Rouault [...]. La mostra si realizza nel limpido e arioso Padiglione dell'Arte Contemporanea, il primo sorto in Italia nel dopoguerra con precisa caratteristica di edilizia museotecnica [...]. La Mostra di Georges Rouault li apre e lo inaugura in modo solenne»<sup>39</sup>.

La manifestazione ripercorse l'intera opera del pittore francese, dalle primissime pitture ancora «fiammingamente cupe e chiaroscurali», dove già si notava la sua compiacenza per le rappresentazioni religiose, fino alle opere della maturità «molte delle quali sono le più interessanti e patetiche»<sup>40</sup>. E Russoli, in una presentazione dell'opera di Rouault composta in occasione della rassegna, così descrisse la sua arte: «presto il suo populismo prese forma di osservazione crudele e patetica assieme, dell'ambiente della metropoli in cui la commedia umana raggiunge gli effetti più crudi, senza mezzi termini. Ecco le scene di circo, le periferie, i bordelli, i bistrò»<sup>41</sup>. Autore difficile, sicuramente; e proprio per il fatto di non essere un artista comune, bisogna riconoscere il grande coraggio che gli organizzatori ebbero nello sceglierlo come «apripista» per il neonato Padiglione d'Arte Contemporanea.

Oltre alla mostra di Rouault, tra il febbraio e l'aprile dello stesso anno, venne allestita a Palazzo Reale, sempre a cura dell'Ente Manifestazioni Milanesi, una rassegna sulla pittura olandese del '600. «Dopo Zurigo e Roma, ora Milano accoglie questa bella Mostra [...], ricca di capolavori e di opere significative, almeno quanto basta ad avere una prima e generale impressione della altissima qualità e dell'originale carattere di una delle scuole e delle epoche più felici della storia dell'arte»<sup>42</sup>.

«Girando per le belle sale di Palazzo Reale», osservò Russoli, «ancora una volta, come già alla grande Mostra caravaggesca ed a quella dei pittori lombardi, si sente insistentemente parlare di ‘realismo’. E si tratterà, come allora, di giustamente qualificare quel termine, di ‘storicizzarlo’, dato che la parola, come avverte l’autore dell’introduzione al catalogo, il prof. De Vries, per il suo frequente uso inesatto è ormai logora»<sup>43</sup>. Quindi, proseguendo nel solco delle mostre precedenti, gli organizzatori approntarono una rassegna che fu la continuazione di un sentiero iniziato appunto con Caravaggio, il primo di questa grande serie di eventi; dopo aver considerato i pittori lombardi, ci si spostava ora ad osservare il segno lasciato in Europa da quelle esperienze pittoriche. Così un altro mattone venne messo per costruire quel “palazzo della cultura” che era la Milano di quegli anni e che sempre più insistentemente guardava all’Europa e a quel sistema che fino agli inizi degli anni Cinquanta aveva tenuto fuori il nostro paese dal “giro che conta”. Le grandi mostre non si arrestarono certo qui, anzi proseguirono, e si riuscì di anno in anno a organizzare grandi manifestazioni in città. Questi sforzi ebbero anche il merito di essere il traino per una serie di iniziative, magari più piccole, ma di indubbio valore. Milano era ricca di esposizioni, delle quali sarebbe troppo lungo parlare in modo approfondito, organizzate sia dagli enti pubblici, che per iniziativa privata. Un grande fermento, insomma, nel quale Russoli ebbe modo di formarsi e con il quale si confrontò, riuscendo ad acquisire, in poco tempo, un bagaglio personale molto più ampio di quello che aveva al suo arrivo nel capoluogo. Studiando e imparando sul campo, egli riuscì in pochi anni a ritagliarsi un ruolo importante all’interno della Soprintendenza milanese e nel 1955 venne nominato vicedirettore della Pinacoteca di Brera dall’allora direttrice Fernanda Wittgens. A Russoli in concreto venne affidata la responsabilità del laboratorio di ricerche scientifiche e di restauro e l’attività esterna di rappresentanza culturale nelle relazioni con gli studiosi, i collezionisti e vari enti e associazioni pubbliche e private. Inoltre gli fu assegnato il compito della cataloga-

zione delle opere, congiuntamente ad Angela Ottino, che si interessò, con particolare ed encomiabile dedizione, del controllo delle numerose opere depositate fuori sede.

Da questo momento in avanti la carriera e la vita di Russoli accelerarono con decisione; ora soprattutto lo studioso toscano concentrò le proprie energie nel tentativo di “sistemare le cose” all’interno di Brera e più in generale di cambiarle a livello nazionale.

## NOTE

<sup>1</sup> F. Russoli, *In trecento contro i draghi* [1966], in *Il Museo nella società: analisi, proposte, interventi 1952-1977*, a cura di V. Fagone, Milano 1981, pp. 32-41. L’articolo era stato originariamente pubblicato in «Pirelli», XIX, 1, gennaio-febbraio 1966, pp. 75-78.

<sup>2</sup> Lettera della Pinacoteca di Brera a Franco Russoli, Milano, 8 ottobre 1950. Purtroppo al momento non è ancora possibile risalire all’autore della missiva che, con tutta probabilità, è uno dei collaboratori dell’allora direttrice della Pinacoteca di Brera e soprintendente Fernanda Wittgens.

<sup>3</sup> Lettera di Fernanda Wittgens a Franco Russoli, Milano, 25 agosto 1950.

<sup>4</sup> F. Russoli, *Il nuovo Poldi Pezzoli* [1952], in *Il Museo nella società...*, cit., p. 76. L’articolo era stato originariamente pubblicato in «La Rassegna... e chi non sa su’ danno», II, 1-2, 1952, pp. 2-3.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> F. Russoli, in *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano. Guida per il visitatore*, Firenze 1951, p. 7.

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

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

<sup>10</sup> A. Zorzi, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, in «Il Tempo di Milano», 22 aprile 1951, p. 3.

<sup>11</sup> R. Longhi, *Introduzione alla mostra*, in *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Milano 1951, pp. XVII-XXXI.

<sup>12</sup> F. Russoli, *Caravaggio*. La citazione è tratta da un manoscritto autografo di Franco Russoli. Al momento non è ancora stato possibile associare questo manoscritto a una pubblicazione effettivamente avvenuta. Per il modo in cui il testo è composto si potrebbe supporre che si tratti di articolo di giornale o di un breve testo, magari comparso su qualche periodico di settore.

<sup>13</sup> L. Borgese, *Perché il Caravaggio ha avuto tanto successo*, in «Corriere della Sera», 13 giugno 1951, p. 3.

<sup>14</sup> A. Podestà, *Van Gogh in Italia*, in «Emporium», CXV, 1952, p. 147.

<sup>15</sup> C. M. Cattabeni, in *Van Gogh. Dipinti e disegni*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, febbraio-aprile 1952), Milano 1952, p. 9.

<sup>16</sup> F. Russoli, *Luce e colore di Van Gogh* [1952], in *Arte moderna cara compagna*, a cura di L.

Cavallo, Milano 1987, p. 93.

<sup>17</sup> A. Podestà, *Van Gogh in...*, cit., p. 147.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> C. M. Cattabeni, in *Van Gogh. Dipinti...*, cit.

<sup>20</sup> C. M. Cattabeni, in *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-luglio 1953), a cura di R. Cipriani e G. Testori, Milano 1953, p. s.n.

<sup>21</sup> R. Longhi, *Dal Moroni al Ceruti*, in *I pittori della realtà...*, cit., p. I.

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

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. I-II.

<sup>24</sup> A. Griseri, *I pittori della realtà in Lombardia. Bilancio di una Mostra*, in «Emporium», LIX, 8, 1953, p. 57.

<sup>25</sup> F. Russoli, *Fra Galgario e Ceruti al Museo Poldi Pezzoli*, in «Le Arti», IV, 3, 1953, pp. 5-6.

<sup>26</sup> P. Bucarelli, *La mostra di Pablo Picasso alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in «La Biennale di Venezia. Rivista bimestrale dell'Ente della Biennale», 13-14, aprile-giugno 1953, p. 3.

<sup>27</sup> L. Borgese, *La Mostra di Pablo Picasso a Roma*, in «Corriere della Sera», 15 maggio 1953, p. 3.

<sup>28</sup> L. Venturi, *L'esperienza di una Mostra*, in «Commentari», IV, 3, 1953, pp. 215-216.

<sup>29</sup> F. Russoli, in *Pablo Picasso*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 23 settembre-31 dicembre 1953), Milano 1953, p. 9.

<sup>30</sup> F. Russoli, in *Picasso. Opere dei Musei di Mosca, New York, Barcellona e di altre collezioni alla Mostra di Palazzo Reale a Milano*, appendice al catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 23 settembre-31 dicembre 1953), Milano 1953, p. s.n.

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

<sup>32</sup> F. Russoli, *Arte d'oggi nei musei: ordinatori statali e collezionisti privati*, in «L'Europa Letteraria», V, 30-33, 1964, pp. 95-99.

<sup>33</sup> R. Bacchelli, *Per la traslazione della Pietà Rondanini di Michelangelo*, Milano 1954, pp. 7-11.

<sup>34</sup> F. Russoli, *Michelangelo Buonarroti. Vita e Arte*, in *Tutta la scultura di Michelangelo*, Milano 1953, pp. 46-49.

<sup>35</sup> B. Berenson, *Il restauro del 'Cenacolo'*, in «Corriere della Sera», 20 dicembre 1953.

<sup>36</sup> L. Tarni, *Rivediamo Il 'Cenacolo' come Leonardo lo dipinse*, in «Epoca», IV, 142, 21 giugno 1953, p. 22.

<sup>37</sup> M. S., *Il 'Cenacolo' di Leonardo restaurato*, in «Le Vie d'Italia», LXI, 3, 1955, pp. 338-341.

<sup>38</sup> G. Dorfles, *Rouault a Milano*, in «Letteratura», II, 8-9, 1954, p. 198.

<sup>39</sup> L. Montagna, *La Mostra di Rouault*, in «Città di Milano», LXXI, 4, 1954, p. 9.

<sup>40</sup> G. Dorfles, *Rouault...*, cit., p. 199.

<sup>41</sup> F. Russoli, *Georges Rouault*, in «Città di Milano», LXXI, 4, 1954, pp. 10-11.

<sup>42</sup> F. Russoli, in *Mostra della Pittura Olandese del '600*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 febbraio-25 aprile 1954), Milano 1954, p. 9.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 7.



9. Franco Russoli negli anni '70



**CONCORSO**  
arti e lettere

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI SETTEMBRE 2008

DA ZETAGRAF s.n.c. MILANO