

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

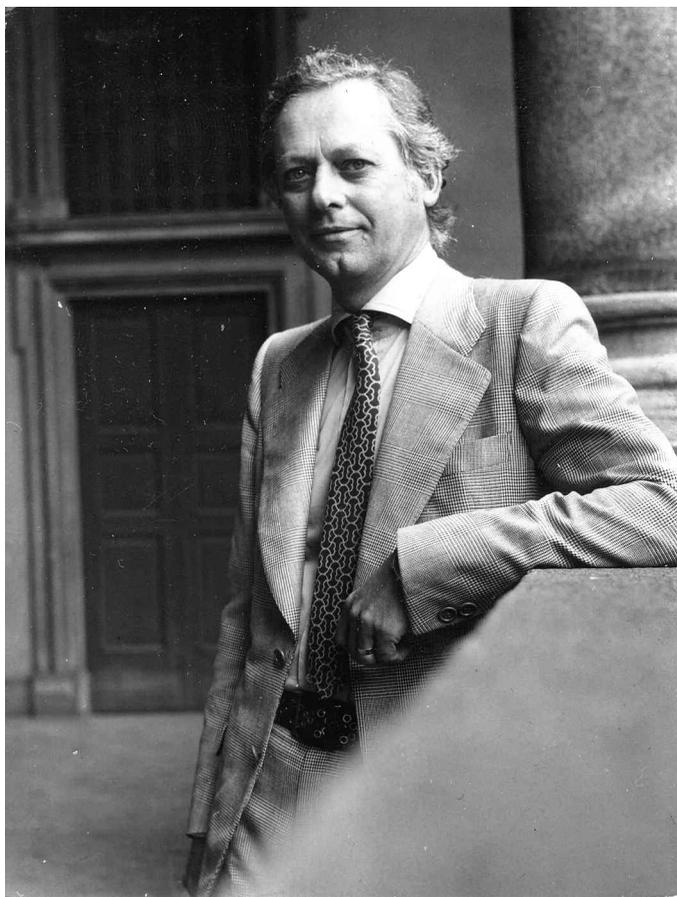
SOMMARIO

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*



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»¹. 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»². 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



SOVINTENDENZA ALLE GALLERIE
MILANO

Milano, 25 agosto 1950

Caro Russoli,
La conoscenza dei Piamminghi e degli Olandesi è fondamentale per noi che lavoriamo in Lombardia (e anche per i critici d'arte in genere che in Italia hanno sempre il torto di essere troppo poco specializzati). Lei può quindi immaginare che io non mi opporrò mai a una Sua impresa culturale...

Però sarebbe di grande importanza poter rinviare il Suo viaggio dopo che Ella si sarà ambientato a Milano. Io conto infatti, tra ottobre e novembre, di organizzare la Soprintendenza e Brera, e Lei è un elemento fondamentale di questa riorganizzazione.

Quando Ella avesse fatto un pò di pratica qui, e si fossero bene distribuiti i compiti, sarebbe meno gravosa la Sua assenza. Veda perciò se può chiedere che il periodo degli studi sia la primavera (non oso dire l'estate del '51). Se però Lei dovesse perdere la Borsa di Studio e allora vada quando Lei è prescritto. Ma io ricordo che ho dilazionato anni or sono una Borsa di Studio per più anni senza perderla.

Io ho piena fiducia in Lei, e perciò lascio a Lei di risolvere questo problema sulla base della necessità che Lei ho prospettato.

Non si preoccupi per il ritardo dell'assunzione del servizio: io stessa Le ho detto che per tutta l'estate dovevo smaltire un arretrato immenso,

di anni, e non potevo pensare alla nuova vita dell'Ufficio: perciò non mi è stato di sacrificio lasciarla in libertà sino all'autunno.

Molti saluti a Lei e Sampaolosi da me e dai colleghi

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-

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

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»³. 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»⁴. 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»⁵. 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»⁶, 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»⁷. 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»⁸. «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»⁹.

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»¹⁰.

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»¹¹.

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»¹². 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»¹³.

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»¹⁴.

«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»¹⁵. 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»¹⁶. 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»¹⁷. 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»¹⁸. 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.

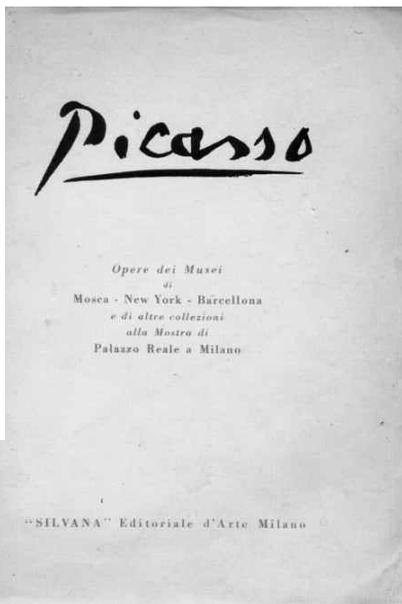
Grande impegno nell'organizzazione di questo evento venne profuso dall'Ente Manifestazioni Milanesi, che con questa nuova iniziativa cercava la consacrazione definitiva. «È con questa concreta 'presenza', di significato europeo», scrisse Cattabeni nella prefazione del catalogo, «che prende avvio un impegnativo 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»¹⁹. 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»²⁰; 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»²¹. 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»²². 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»²³. 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»²⁴.

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 Pezzoli²⁵; 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»²⁶. 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»²⁷. Anche se le critiche ci furono, e non poche, bisogna dire che alla fine tutti, o quasi, dopo aver esposto le proprie rimostranze 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»²⁸.

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 cronologico²⁹. 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»³⁰. 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»³¹. 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 privati³². 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»³³.

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 Milano³⁴.

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»³⁵. 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 poi³⁶; proprio un'opera di Leonardo, che nella «sua sala» aveva accolto l'arrivo della *Pietà*³⁷. 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»³⁸. 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»³⁹.

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»⁴⁰. 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»⁴¹. 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»⁴².

«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»⁴³. 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

¹ 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.

² 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.

³ Lettera di Fernanda Wittgens a Franco Russoli, Milano, 25 agosto 1950.

⁴ 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.

⁵ *Ivi*, p. 77.

⁶ *Ibidem*.

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

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, pp. 7-8.

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

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

¹² 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.

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

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

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

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

Cavallo, Milano 1987, p. 93.

¹⁷ A. Podestà, *Van Gogh in...*, cit., p. 147.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ C. M. Cattabeni, in *Van Gogh. Dipinti...*, cit.

²⁰ 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.

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

²² *Ivi*, p. II.

²³ *Ivi*, pp. I-II.

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

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

²⁶ 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.

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

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

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

³⁰ 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.

³¹ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ G. Dorfles, *Rouault...*, cit., p. 199.

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

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

⁴³ *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