

CONCORSO

arti e lettere



VI

2012-2014

Direttori editoriali

Agostino Allegri, Giovanni Renzi

Direttore responsabile

Chiara Battezzati

Redazione

Patrizio Aiello, Agostino Allegri, Chiara Battezzati, Giovanni Renzi,
Massimo Romeri

concorsorivista@gmail.com

Crediti fotografici: Milano, SBSAE, Archivio fotografico: 28; Farabola: 52

La redazione si dichiara a disposizione degli aventi diritto per eventuali omissioni o imprecisioni nelle citazioni delle fonti fotografiche.

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

Editoriale	5
Miriam Giovanna Leonardi, <i>Adolfo Venturi – Anna Maria Brizio</i> <i>1938: la «supponibile agonia» de «L'Arte»</i>	7
Maria Cecilia Cavallone, <i>Fernanda Wittgens – Clara Valenti</i> <i>Tra impegno politico e storia dell'arte</i>	31
Erica Bernardi, <i>Franco Russoli – Fernanda Wittgens</i> <i>Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi</i>	53
Tommaso Tovagliari, <i>Francesco Arcangeli – Alfredo Costa</i> <i>Attorno al Noli me tangere del Pontormo</i>	65



Editoriale

Dopo tre anni di silenzio riparte «Concorso». Riparte grazie ai rinnovati finanziamenti dell'Università degli Studi di Milano, dove nel frattempo è cambiato il Rettore, che ci permettono di riprendere la pubblicazione. Ripartiamo da dove ci si era interrotti: il sesto fascicolo infatti è stato imbastito dalla precedente redazione cui vanno i nostri ringraziamenti.

Il nuovo numero è dedicato a carteggi di noti storici dell'arte del Novecento: in tutti gli articoli proposti, un breve testo introduttivo fornisce le coordinate fondamentali per inquadrare una selezione di lettere inedite. Miriam Leonardi trae dalla sua tesi di perfezionamento, discussa presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, la ricostruzione del dialogo che nel 1938 vede protagonisti il vecchio Adolfo Venturi e Anna Maria Brizio, redattrice de «L'Arte» in un momento burrascoso per la storia della rivista. L'articolo di Maria Cecilia Cavallone, frutto di una tesi di laurea triennale presso l'ateneo milanese, propone alcune lettere che Fernanda Wittgens spedisce all'amica Clara Valenti negli anni Cinquanta: ne emerge un affondo sulla figura della studiosa, tra la fatica degli impegni di tutela e l'ardore della passione civile. Erica Bernardi sta lavorando, nell'ambito di un dottorato presso Ca' Foscari a Venezia, sull'archivio di Franco Russoli: ha selezionato per «Concorso» un piccolo gruppo di missive, ancora una volta della Wittgens, relative ai primi anni di Russoli a Milano. Tommaso Tovaglieri, infine, rende noto il carteggio tra Francesco Arcangeli e un ignoto collezionista milanese di nome Alfredo Costa che possiede, negli anni Cinquanta, il *Noli me tangere* di Pontormo tratto dal cartone michelangiolesco; anche il suo lavoro è l'esito di una tesi di laurea triennale presso l'Università degli Studi di Milano.

Un altro filo conduttore lega gli articoli: tutti gli autori si sono formati in Statale, tra le aule di via Noto e il seminario di storia dell'arte moderna organizzato da Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa: entrambi, ancora una volta, non hanno fatto mancare suggerimenti e stimoli.

«Concorso» è ripartito e un nuovo numero è già in cantiere; l'intento, se ne avremo la possibilità, è garantire alla rivista la continuità che l'ha caratterizzata in passato.

Pen. 211

GENNAIO 1938 - XVI FASCICOLO I VOLUME NONO
A N N O X L I N U O V A S E R I E

L'ARTE

RIVISTA TRIMESTRALE DI STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA

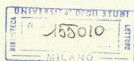
ADOLFO VENTURI, DIRETTORE

ANNA MARIA BRIZIO, REDATTRICE

SOMMARIO

GIUSTA NICCO-FASOLA - <i>Due pulpiti campani del XII e del XIII secolo</i>	Pag. 3
CARLO CESCHI - <i>La cappella di N. S. di Loreto a Finale Ligure</i>	» 26
MARIA GIBELLINO KRASCENINNICOWA - <i>Un quadro di Ventura Salimbeni nel Museo di Lille</i>	» 40
ADOLFO VENTURI - <i>Gruppo di cose inedite</i>	» 44
<i>Recensioni</i>	» 79
<i>Bollettino bibliografico</i>	» 86

Prezzo di abbonamento annuo: L. 100 per l'Italia; il fascicolo separato L. 25 - L. 150 per l'Estero; il fascicolo separato L. 40 - L. 200 le annate arretrate. - Per la raccomandazione L. 20 in più.
NB. - Gli abbonamenti si pagano anticipati. - L'associazione porta elezione di domicilio presso il Foro di Milano.



AMMINISTRAZIONE - INDUSTRIE GRAFICHE ITALIANE STUCCHI
VIA MARCONA, 50 - MILANO
REDAZIONE - VIA NAPIONE, 37 - TORINO

Il frontespizio de «L'Arte», gennaio-aprile 1938; nel sommario, l'articolo di Adolfo Venturi *Gruppo di cose inedite*

Miriam Giovanna Leonardi

Adolfo Venturi – Anna Maria Brizio 1938: la «supponibile agonia» de «L'Arte»*

Studiare il carteggio tra due persone porta in sé, sembra ovvio, l'ambizione di ricostruire un dialogo. Spesso le condizioni materiali rendono l'impresa ardua: specie quando capita che vi siano solo le lettere di uno dei due interlocutori; si cercherà, allora, di cogliere nel loro susseguirsi – difficilmente privo di lacune – ogni indicazione materiale, ogni accento che permetta di immaginare plausibili risposte. Il punto di vista dell'altro potrà riverberarsi nelle parole dello scrivente, ma con ogni probabilità stenterà a emergere nella sua completezza. Si accenderanno curiosità, interrogativi in molti casi destinati a trovare una risposta soltanto ipotetica – ciò che, del resto, può accadere anche di fronte a un testo presente, magari intriso di reticenze o ambiguità –, qualora non sia in alcun modo possibile recuperare “l'altra metà” del carteggio.¹ Che ciò, al contrario, accada, è evidentemente una benedizione. Ed è già stato reso noto proprio in questa stessa sede,² rispetto al carteggio tra la salese Anna Maria Brizio (1902-1982) e il suo (e un po' di tutti gli storici dell'arte italiani nati come lei all'inizio del XX secolo, o nei decenni immediatamente precedenti o successivi) «Maestro», Adolfo Venturi (1876-1941): la Brizio ne era stata allieva presso la Scuola di Perfezionamento di Roma, ed era rimasta poi sempre collaboratrice fedele del professore di un tempo.³

Già nel 2006, nella scia di un recupero critico della figura della Brizio, proficuamente avviato qualche anno prima – nel centenario della sua nascita – da studiosi suoi compaesani, erano state infatti pubblicate le numerose sue lettere indirizzate a Venturi e alla segretaria, poi seconda moglie, Maria Perotti, appartenenti al Fondo Venturi conservato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa.⁴

L'anno seguente, nel corso del riordino del Fondo Anna Maria Brizio conservato presso l'Università degli Studi di Milano, dove la studiosa

* Il presente contributo è frutto del lavoro svolto per la tesi di laurea specialistica, Per Anna Maria Brizio (1902-1982), discussa presso l'Università degli Studi di Milano l'a.a. 2006-2007, e degli studi compiuti per la tesi di dottorato, dal titolo Ottocento Novecento. Studi sull'arte contemporanea di Anna Maria Brizio, discussa l'a.a. 2009-2010 presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Colgo l'occasione per ringraziare una volta di più, in modo particolare, Giovanni Agosti e Massimo Ferretti, che hanno guidato e sostenuto le mie ricerche.

insegnò storia dell'arte per vent'anni, dal 1957 al 1977, sono emerse diverse lettere di Adolfo Venturi a lei indirizzate.⁵ Non si tratta che di una quarantina di missive, contro le quasi centotrenta firmate dalla Brizio; la disamina del carteggio lascia intuire che anche quelle di Venturi dovevano essere ben più numerose. Le lacune della corrispondenza sono, dunque, importanti e la sensazione di trovarsi di fronte a una «luce intermittente»⁶ è, spesso, soltanto attenuata; eppure vi sono alcuni punti in cui il botta-risposta si fa più serrato tanto da acquistare i tratti di un dialogo reale, di uno scambio e, persino, di uno scontro, in cui la comparsa della voce di Venturi diviene chiarificatrice.

È in particolare su uno di questi punti che ci si vuole qui soffermare, restringendo l'ambito cronologico a un unico anno, il 1938, e focalizzando l'attenzione su un tema che, già da diversi anni, era divenuto centro principale di interesse nelle conversazioni epistolari tra Venturi e la Brizio: la rivista «L'Arte», “creatura” di Adolfo sorta sulle ceneri dell'«Archivio Storico dell'Arte» nel 1898.⁷

Già nel 1930 la Brizio ne era diventata redattrice, accompagnando a questo ruolo l'incarico di redigere un bollettino bibliografico mensile «oggettivo, espositivo, completo, esclusivo per *l'arte italiana*, così da dare la possibilità di leggere *soltanto* L'Arte per conoscere tutto ciò che nel mondo si pubblica sull'arte italiana». Lo scopo era, quindi, fornire un'«informazione completa per studiosi, collezionisti e mercanti».⁸ Sono, queste, parole di Lionello Venturi (1885-1961) che da quello stesso 1930 era stato accolto dal padre Adolfo come condirettore della rivista, alla quale aveva impresso una vera e propria “virata” in senso contemporaneo, dentro un orizzonte di internazionalità e nella volontà di un'apertura incondizionata alle espressioni artistiche più recenti.⁹

Che la rivista potesse essere al centro di una rete di relazioni con studiosi sia italiani che stranieri era stata, comprensibilmente, anche la preoccupazione immediata della neo-redattrice. La Brizio partecipava, infatti, dell'entusiasmo rinnovatore del «Professore», Lionello, come traspare da una lettera ad Adolfo dell'ottobre del 1929:

So che il Professore ha scritto per invitarli a collaborare al primo numero a Longhi, Berenson, Marangoni, Mariani e Pacchioni e che ha pregato Lei d'invitare Toesca. Ne uscirebbe una vera lega, impersonale e scientifica, della critica italiana! Benissimo!¹⁰

Non desta stupore, dunque, il fatto che, negli anni Trenta, il carteggio tra la Brizio e Venturi senior (così come quello con Venturi junior, del quale alcuni brani si sono conservati in copia tra i documenti della Polizia

Politica, che aveva marcato a vista Lionello in quanto «sovversivo» anti-fascista)¹¹ sia principalmente incentrato proprio su questioni riguardanti «L'Arte»: vi era il senso di una responsabilità condivisa, di un compito culturale e insieme, in qualche modo, civile.

Così, in una lettera inviata ad Adolfo nell'agosto del 1935, quando le problematiche scatenate dall'ingiunzione di apporre l'anno fascista anche sul frontespizio de «L'Arte» minacciavano di farne chiudere i battenti, la Brizio aveva confermato l'idealità che sosteneva il proprio impegno: «Tutti noi venturiani desideriamo la continuazione della rivista; e siamo disposti a sacrifici, io per prima a fare il più grosso».¹² L'anno fascista era stato infine inserito (nel frontespizio accanto alla data tradizionale a partire dal numero di luglio del 1935); in concomitanza si notava la scomparsa del nome di Lionello come condirettore e, quindi, il ritorno alla direzione unica di Adolfo.¹³ Lo scambio di lettere tra padre e figlio e quello con la Brizio lascia trasparire motivazioni indicibili per l'eclissarsi di Venturi junior, che dal 1930 era entrato così decisamente, quasi con piglio rivoluzionario, nelle vicende redazionali de «L'Arte», a modificarne la struttura.¹⁴ La faccenda aveva tutte le connotazioni di una sconfitta, anche se la Brizio, in un espresso a Lionello che questi aveva in parte trascritto al padre (giudicando la lettera «molto bella»), mostrava di non vederla in questo modo:

Se una amputazione bisogna fare, che sia radicale. Si soffre una volta tanto. Dunque sottoscrivo, e non lascerò che i rimpianti vengano troppo a galla. Piuttosto Le dico, quello che si faceva con L'Arte e che le condizioni ci obbligano ora a sospendere, lo faremo per altre vie. Non devo pensare a Suo Padre perché per lui la cosa deve essere più dolorosa che per tutti. Ma gli dica che sarà continuato dai suoi scolari, perché, è inutile, tutte le cose vitali continuano e la sua è stata da tanti anni un'azione di una vitalità intensissima.¹⁵

In realtà fu poi deciso che la rivista continuasse «in ogni modo»,¹⁶ anche se a ben vedere non sarebbe più stata, quantomeno non come prima, strumento di un'azione realmente vitale.

Fatte salve le apparenze grafiche e dimensionali, il periodico nel 1936 sembrava infatti fare un passo indietro:¹⁷ scomparivano gli articoli di attualità e di arte contemporanea; lo spazio dato alla critica appariva vistosamente limitato, così come sempre più difficile e forzata risultava l'individuazione, per l'indice tematico, di «alcuni motivi critici». Spariva anche la *Bibliografia dell'arte italiana*, sostituita da un *Bollettino bibliografico* puramente informativo, con semplici elenchi di testi e articoli.

Che non si trattasse tanto di un “ritorno alle origini” quanto dell’inizio di una crisi era mostrato, inoltre, non solo dal rarefarsi della periodicità della pubblicazione, divenuta da bimestrale trimestrale, ma anche e soprattutto dal progressivo cedere della rivista alle logiche del mercato, con la notifica sempre più frequente di presunte nuove opere di grandi artisti.¹⁸ Protagonista di questa poco edificante deriva era un Adolfo Venturi ormai ottuagenario che, pur avendo da qualche anno consegnato ai suoi discepoli la sua «vecchia marra»¹⁹ in seguito all’abbandono dell’insegnamento universitario per sopraggiunti limiti di età, non dava in alcun modo l’impressione di voler cedere le redini della sua rivista, difendendo strenuamente i propri articoli «per» artisti ben noti, o con la rivelazione di discutibili «quadri inediti».²⁰

Appare particolarmente significativo, a questo proposito, l’episodio che porterà la Brizio – individuata da Venturi senior come principale responsabile della «supponibile agonia» de «L’Arte» – a dimettersi, in modo apparentemente incomprensibile, dall’incarico di redattrice della rivista, nel luglio del 1938.²¹

Nel gennaio del 1938, per la prima volta, «L’Arte» non veniva pubblicata con la consueta regolarità: il primo numero dell’annata apparirà soltanto in aprile. Le difficoltà nella chiusura del fascicolo erano state esternate dalla Brizio in una lettera ad Adolfo che segnerà l’inizio di un dialogo serrato e dai toni sempre più accesi.²² Nel rispondere alla denuncia di mancanza di materiale e alla richiesta di aiuto da parte della redattrice, il tono del direttore appare già alquanto piccato:

Ella mi disse che mancava un articolo, e io ho sospeso il mio lavoro per farlo. Ora Ella, a quanto pare, non ha mandato a comporre il mio articolo, e torna a chiedere di qua e di là a persone che io stimo, e che potranno con i loro articoli aiutare l’uscita pronta del secondo fascicolo per rimediare al ritardo del primo. Intanto permetta a me, direttore, di non credere che col mio articolo – «dopo tanto esitare, sarebbe peggior cosa uscire con un fascicolo non interessante». Ella ha detto e ripetuto che le cose inedite da me edite sono opere *vaganti*, senza pensare che sono importanti. E insomma sia tanto buona da permettere anche a me di giudicare delle cose mie.²³

Venturi senior aveva, in effetti, proposto un articolo, che sarà poi pubblicato sul primo numero del 1938, con il titolo *Gruppo di cose inedite*;²⁴ nella risposta della Brizio, scritta il giorno stesso,²⁵ emergeva l’imbarazzo del comunicare un’opinione sulla validità del numero della rivista che, inevitabilmente, andava a colpire la bontà dell’operato del «Maestro»:

Ella ha interpretato quanto Le ho scritto come un giudizio riguardante l'opera Sua, mentre altro non era che un giudizio vertente sull'opportunità di comporre il fascicolo in un modo o nell'altro. E la mia opinione non è mutata nemmeno ora: e cioè, ritengo che la presentazione di opere inedite, per quanto interessanti esse possano essere, non debba mai superare un certo limite di una rivista, non debba mai essere sovrachiantante.²⁶

La discussione pareva procedere come su due binari paralleli, con Adolfo sempre più sulle difensive:

Dopo tanto ritardo, quando già da molti si pensava alla morte de *L'Arte*, Ella non s'impensieriva della sua agonia – della sua supponibile agonia. Avevo rimediato con uno sforzo alla lacuna del fascicolo, ed Ella avrebbe scartato quasi quasi il mio lavoro, non perché le opere illustrate non fossero belle e buone, ma perché non era fatto il nome dei possessori.²⁷

Si faceva qui finalmente chiaro il motivo della contesa, peraltro già alluso dall'espressione «opere *vaganti*» che la Brizio si sarebbe lasciata sfuggire a riguardo delle «cose inedite» descritte da Venturi: quell'implicazione dell'anziano storico dell'arte con il mercato che, se già da tempo era divenuta per lui consuetudine, si era però ormai fatta dipendenza, tanto da condizionarne anche i risultati scientifici.²⁸

Desto stupore rilevare che, tra i documenti della Divisione Polizia Politica dell'Archivio Centrale di Stato, vi sia anche un fascicolo personale riservato ad Adolfo, che fra l'altro era stato nominato senatore nel 1924:²⁹ questa volta non a motivo dell'evidente legame con Lionello, ma per l'accusa, significativamente formulata nel 1937, di rilasciare, «a fine di illecito lucro, false attestazioni circa l'autenticità di opere d'arte e specificatamente di tele di autori».³⁰

Se, quindi, da una parte la Brizio intendeva salvare *in extremis* la dignità della rivista, dall'altra Venturi trovava incomprensibile che la propria autorevolezza fosse messa in discussione e sembrava desiderare soltanto che nessuno gli mettesse i bastoni fra le ruote. Per questo, prendendo come scusa le «molte occupazioni» della studiosa, che le avrebbero reso sempre più difficoltoso «aver cura de *L'Arte*»,³¹ l'aveva di fatto indotta a dimettersi dall'incarico di redattrice.³²

Che la motivazione addotta da Venturi fosse una scusa è congettura che non viene smentita nemmeno dalla rassicurazione data alla Brizio da Mary Pittaluga (1891-1977), un'altra allieva di Venturi alla Scuola di Perfezionamento romana:

Carissima, il Maestro è qui da domenica. Ci è parlato della tua faccenda. Non abbiamo avuto l'impressione ch'egli si sia tanto inquietato per le tue obiezioni a pubblicare l'articolo di cose *vaganti*, quanto per il ritardo del numero dell'*Arte*, ch'egli à supposto indizio di tua mancanza di tempo. [...] Noi gli abbiamo detto che tutte le riviste del I° dell'anno, anche quelle estere, sono uscite con ritardo, e che la cosa non era davvero eccezionale. Lui à detto che all'*Arte* ciò non doveva succedere!³³

Significativamente l'anno seguente anche il successore della Brizio, Gian Alberto Dell'Acqua (1909-2004), rassegnò le dimissioni:³⁴ nonostante il nuovo rilancio, con tanto di ambizioso programma, tentato da Venturi al principio del 1939,³⁵ quella che era stata «la rivista egemone in Italia nel campo della cultura storico-artistica»³⁶ mostrava ormai incrinature non ignorabili.³⁷

1. È il caso, per ricordare l'esempio di due figure vicine ad Anna Maria Brizio, del carteggio tra Roberto Longhi e Giovanni Testori, del quale ci sono pervenute unicamente le lettere di Testori: D. Dall'Ombra, «*Carissimo professore...*», *52 lettere di Giovanni Testori a Roberto Longhi*, tesi di laurea, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2006-2007 (relatore A. Rovetta).

2. M. Leonardi, *L'archivio ritrovato. Il Fondo Brizio dell'Università degli Studi di Milano*, in «Concorso», 4, 2010, pp. 49-79.

3. Una «genealogia culturale unitaria», per usare le parole di Giacomo Agosti: *Archivio di Adolfo Venturi 3. Introduzione al carteggio 1909-1941*, a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, p. 88.

4. A.M. Bisio, R. Rivabella, *Anna Maria Brizio. Libera e lucente maestra d'intelligenza*, Sale d'Alessandria, Associazione Ex Allievi/e Istituto Sacro Cuore, 2002; *Caro e venerato Maestro. Lettere di Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi (1924-1940)*, a cura di R. Rivabella, A.M. Bisio, Sale d'Alessandria, Associazione Ex Allievi/e Istituto Sacro Cuore, 2006. Si veda anche *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio (1902-1982) nel centenario della nascita*, atti della giornata di studi (Sale, 8 settembre 2002), Sale, Associazione Ex Allievi/e Istituto Sacro Cuore, [2003].

5. Per l'argomento: M.G. Leonardi, *Per Anna Maria Brizio (1902-1982)*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2006-2007 (relatore G. Agosti), e in particolare il cap. 3: *Il carteggio di Anna Maria Brizio e Adolfo Venturi (1924-1941)*, pp. 161-321.

6. L'espressione «luce intermittente» è usata da Marisa Dalai Emiliani proprio a proposito delle lettere di Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi: M. Dalai Emiliani, in *Giornata di studio*, pp. 40-44, in particolare p. 42.

7. G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 140-143. L'«Archivio Storico dell'Arte» nasceva, invece, nel 1888; ne era direttore sempre Adolfo Venturi, assieme a Domenico Gnoli: *ivi*, pp. 75-79.

8. Pisa, Scuola Normale Superiore (d'ora in poi SNS), Fondo Venturi, VT V1 b45, 47, Lionello Venturi ad Adolfo Venturi, Sestri Levante, 12 agosto [1929?]. L'incarico di redattrice era stato affidato alla Brizio nel 1929, in vista della pubblicazione de «L'Arte», rinnovata a

partire dal numero di gennaio del 1930: SNS, Fondo Venturi, VT B5 b29, 34, Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi, Torino, 28 ottobre 1929.

9. M.M. Lamberti, *Dal carteggio di Adolfo e Lionello Venturi: il programma della nuova serie de «L'Arte»*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, atti del convegno (Roma, 14-15 dicembre 1992), a cura di S. Valeri, Roma, Lithos, 1996, pp. 60-66, dove la studiosa ha trattato distesamente del rinnovamento della rivista «L'Arte», conforme soprattutto al progetto di Lionello. Tra le principali modifiche si ricordano l'adozione di un formato più piccolo, esemplato su quello della rivista «Art in America», e l'inserimento di studi su personalità e temi legati all'arte dell'Ottocento e del Novecento, trattati alla stregua degli argomenti d'arte antica, e di articoli scritti da artisti viventi. Si vedano anche M.C. Maiocchi, «Parigi amica», 1930. Venturi, *i Sei e Parigi: ipotesi e prospettive*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M.M. Lamberti, Torino, Fondazione CRT, 2000, pp. 192-197; M. Corradini, *Dalla classicità alla contemporaneità, dalla storia alla critica: da «L'Arte» a «Commentari»*, in *Da Cézanne all'arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 giugno-4 ottobre 1992), Milano, Mazzotta, 1992, pp. 153-156.

10. SNS, Fondo Venturi, VT B5 b29, 34, Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi, Torino, 28 ottobre 1929; la Dalai ha notato che la Brizio nomina sempre Lionello come il «Professore», mentre si rivolge ad Adolfo chiamandolo «Maestro»: «è evidente, quindi, la diversità dei due rapporti»: Dalai Emiliani, in *Giornata di studio*, p. 43.

11. I documenti del fascicolo personale relativo a Lionello Venturi creato nel Casellario Politico Centrale sono stati già più volte consultati e citati: H. Goetz, *Il giuramento rifiutato. I docenti universitari e il regime fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, pp. 163-164; E. Castelnovo, *La storia dell'arte*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, a cura di I. Lana, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 479-497, in particolare p. 489; G. Boatti, *Preferirei di no. Le storie dei dodici professori che si opposero a Mussolini*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 168-176. Non così quelli raccolti nella sua cartella personale dalla Polizia Politica, che venivano solo in parte trasmessi in copia al Casellario «per opportuna conoscenza». Anche alla Brizio era stata riservata una cartella tra i documenti della Polizia Politica riguardanti i «sorvegliati»; lo stesso accadeva per altri ex-allievi di Lionello, che ancora mantenevano un filo diretto con lui: Giulio Carlo Argan, anch'egli tra i «sorvegliati», e Mario Soldati, annoverato invece tra i «sovversivi», come lo stesso Venturi. È mia intenzione ritornare su questa interessante documentazione in un prossimo contributo.

12. SNS, Fondo Venturi, VT B5 b30, 82, Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi, Sale d'Alessandria, 19 agosto 1935; le parole citate sono precedute da quelle che si riportano qui di seguito: «ho pensato di mandarLe due specchietti riassuntivi dei bilanci de L'Arte: quelli degli anni scorsi e quello di quest'anno – SENZA il mio stipendio, in modo che serva, quest'ultimo, di base per i calcoli e le decisioni future. I miei progetti Ella li sa e li sa anche il prof. L. Ne discorrono insieme. E me ne scriva poi qualcosa».

13. «L'Arte», xxxviii, 1935, iv; Dalai Emiliani, in *Giornata di studio*, p. 42. La richiesta di inserire l'anno fascista era stata fatta presente dalla Brizio a Venturi in una lettera del 1933: «C'è qualcosa di molto importante riguardo a L'Arte. [...] Dalla procura hanno telefonato in tipografia chiedendo perché mai sulla rivista, accanto a 1933, non si metta anno XI. I tipografi hanno risposto blandamente: perché la direzione non aveva dato nessun ordine. La procura ha insistito e di nuovo i tipografi hanno risposto che pensavano fosse una dimenticanza e che a luglio si sarebbe messo. Ma io che so, ho voluto avvertire della cosa il prof. Lionello, il quale come ben supponevo, non ne vuole assolutamente sapere. E

data la sua precedente linea di condotta e la sua *inflexibile* coerenza, io so benissimo che nessuno riuscirà a fargli mutar parere. Neppure da mettercisi. E dal suo punto di vista è naturale che sia così. [...] E intanto mi rivolgo a Lei perché veda se è possibile ottenere dalle autorità superiori il permesso di uscire senza anno XI (e in tal caso mi è parso bene non avvertire le autorità locali perché, agendo di propria iniziativa, non si trovasse poi a dire un no troppo precipitato). Può darsi che venga concesso (La Critica ad esempio non l'ha). Altrimenti il prof. Lionello dice che l'unica soluzione è di sopprimere il suo nome di direttore. Ma questa soluzione a me pesa assai. Veda Lei se può far qualcosa (qualunque cosa, eccetto cercare di piegare il prof. Lionello, giacché son convinta che non riuscirebbe neppure Lei!)» (SNS, Fondo Venturi, VT B5 b30, 63, Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi, Torino, 28 maggio 1933). Nelle lettere successive la Brizio annunciava di aver ottenuto il permesso di far uscire la rivista senza l'anno fascista: ma si trattava, come sappiamo, di una soluzione provvisoria (si vedano, in particolare, le lettere da Torino del 9 giugno – SNS, Fondo Venturi, VT B5 b30, 64 – e del 13 luglio 1933 – SNS, Fondo Venturi, VT B5 b30, 67).

14. Si veda la lettera di Maria Perotti alla Brizio del 5 dicembre [1935]: «Il Maestro si domanda se, per i mutamenti che si approntano all'Arte, non sia del caso, nel primo numero del 1936, pubblicare una lettera del direttore ai lettori, con le spiegazioni necessarie» (Milano, Università degli Studi [d'ora in poi USMi], Fondo Brizio, unità archivistica 264); e, in parallelo, la lettera di Lionello Venturi ad Adolfo Venturi da Parigi del 16 dicembre 1935: «Circa la lettera eventuale per i lettori de L'Arte, sono incerto. Forse, poiché non potresti dire tutta la verità, sarà meglio che tu non dica nulla. Ma fai come vuoi» (SNS, Fondo Venturi, VT V2 b01, 54); si veda anche Corradini, *Dalla classicità alla contemporaneità*, pp. 156-157.

15. SNS, Fondo Venturi, VT V2 b01, 39, Lionello Venturi ad Adolfo Venturi, Parigi, 5 giugno 1935.

16. SNS, Fondo Venturi, VT B5 b30, 83, Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi, Sale d'Alessandria, 1° ottobre 1935: «E siccome la decisione è presa che per il 1936 L'ARTE in ogni modo continua, così io mi sono inchinata al desiderio riunito dei due direttori».

17. Nonostante gli sforzi compiuti dalla Brizio: «Ma io spero ch'Ella mi riserverà qualche bella cosa per il fascicolo di gennaio; mi raccomando! La rivista non deve scader! Ora più che mai sento la mia responsabilità di redattrice, perché mi pare che il prof. L. piglia un po' troppo sul serio la sua esclusione dalla direzione. È male!» (SNS, Fondo Venturi, VT B5 b30, 83).

18. *Archivio di Adolfo Venturi* 3, p. 117; si veda anche la lettera alla Brizio di Giulia Sinibaldi (1899-1994), sua collega durante il perfezionamento romano, non datata, ma riferibile al 1935: «Carissima Brizio, nonostante il mio silenzio, ho molto pensato a te, parlato di te con la Mary [Pittaluga], e anche ti ho molto lodata nel mio cuore per tutto ciò che facevi. [...] Veramente, se L'Arte fosse finita, sarebbe stato un dolore grandissimo per tutti. La Mary mi ha parlato del bollettino bibliografico a cui hai pensato, nella forma di un semplice elenco di titoli. La Mary lo farebbe volentieri, ma per ora e per un po' di tempo ancora è troppo presa dal lavoro del libro che sta facendo. Potrei, in questo tempo, mandarti io l'elenco degli articoli non inutili pubblicati nelle riviste che arrivano alla biblioteca degli Uffizi. Non son tutte, ma son parecchie. Quanto ai volumi, tu potresti senz'altro trarre le citazioni dalla *Nuova Italia*, che pubblica una ricca bibliografia. [...] È proprio un peccato che debba finire la tua bibliografia che, oltre che utilissima e ben fatta, era anche quella che ci trattava meglio!» (USMi, Fondo Brizio, unità archivistica 295).

19. *Una pagina inedita: il congedo dalla Scuola*, in *Celebrazioni venturiane nel centenario della nascita di Adolfo Venturi (1856-1956)*, catalogo della mostra (Modena, 18-30 maggio 1957),

Modena, E. Bassi e Nipoti, 1957, p. 70: «Per rendere sempre più feconda e rigogliosa la nostra terra abbiamo dato per tanti anni assieme la nostra fatica. Tocca ora a voi di andare diritti per la vostra strada, consci della vostra forza. Io vi consegno oggi la mia vecchia marra, resa forte dalla volontà di servire alla scienza e alla Patria». Il congedo di Adolfo dall'università avvenne nel maggio del 1931: ivi, p. 69; Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, pp. 243-244.

20. Si propone qui un elenco degli articoli pubblicati da Venturi su «L'Arte» tra il 1936 e il 1938: A. Venturi, *Andrea del Castagno, il Pinturicchio, Gaudenzio Ferrari – Tre quadri inediti*, in «L'Arte», XXXIX, 1936, II, pp. 123-131; Id., *Leonardiana*, in «L'Arte», XXXIX, 1936, IV, pp. 243-265; Id., *Per Raffaello*, ivi, pp. 266-267; Id., *Tre ritratti inediti di Tiziano*, in «L'Arte», XL, 1937, I, pp. 55-59; Id., *Primo ritratto del Correggio*, in «L'Arte», XL, 1937, II, p. 133; Id., *I due sportelli del trittico di Vitale delle Madonne, già in Sant'Apollonia a Bologna*, in «L'Arte», XL, 1937, III, pp. 200-209; Id., *Per Paolo Veronese*, ivi, pp. 210-215; Id., *Per Jacopo Tintoretto*, ivi, pp. 216-221; Id., *Per il Correggio*, in «L'Arte», XL, 1937, IV, pp. 318-319; Id., *Per il Tintoretto*, ivi, pp. 322-323; Id., *Per il Tiepolo*, ivi, pp. 324-325; Id., *Gruppo di cose inedite*, in «L'Arte», XLI, 1938, I, pp. 44-78; Id., *Altro gruppo di pitture inedite*, in «L'Arte», XLI, 1938, II, pp. 181-195; Id., *Di altre pitture inedite*, in «L'Arte», XLI, 1938, III, pp. 303-307; Id., *Sconosciuto ritratto di Michelangelo*, in «L'Arte», XLI, 1938, IV, pp. 368-369; Id., *Sul metodo della storia dell'architettura*, ivi, pp. 370-375. Commenta così Giacomo Agosti: «L'Arte milanese della fine degli anni Trenta patisce del progressivo vuoto creatosi, anche in senso ideologico, attorno al Venturi autore degli ultimi volumi sull'architettura del Cinquecento»: *Archivio di Adolfo Venturi* 3, p. 117.

21. USMi, Fondo Brizio, unità archivistica 313, Adolfo Venturi ad Anna Maria Brizio, Santa Margherita Ligure, 19 aprile 1938: vedi lettera v.

22. SNS, Fondo Venturi, VT B5 b29, 104, Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi, Torino, 21 febbraio [1938]: vedi lettera 1.

23. USMi, Fondo Brizio, unità archivistica 313, Adolfo Venturi ad Anna Maria Brizio, Santa Margherita Ligure, 15 marzo 1938; la missiva si concludeva con un ordine perentorio: «Ella ha veduto quel che scrive lo Stucchi, e non se ne occupa con una calma incomprensibile. Dunque: NON ESITAZIONE PIÙ, ma *invio di tutto quanto è pronto alla stampa e alla zincografia*»: vedi lettera IV.

24. Venturi, *Gruppo di cose inedite*. Fra le segnalazioni più notevoli quella di una tavoletta «di Raffaello» raffigurante *San Girolamo nello studio* e quella di una *Sacra Famiglia* attribuita al Correggio, dipinti dei quali non veniva indicata la provenienza (ivi, pp. 49, 53-55, 67). Alla qualità non eccelsa delle opere cercavano di supplire le ampollose descrizioni venturiane come, ad esempio, in questo passo, riferito alla *Sacra famiglia* correggesca: «[...] tutto suggerisce il nome del Pittor delle Grazie, i curvilinei contorni del gruppo, il piano obliquo di una piega, da cui scivola festosa la luce, l'orlo ondato della veste che il piede solleva, proprio come nella Zingarella di Napoli, il fiotto rugiadoso del pannilino steso sul grembo della Vergine, la pastosità delle fasce che traboccano dal cestello di vimini, i fiori dipinti col fiato, nella dolcezza morente del rosa tra il verde smeraldo delle foglie e le antenne sottili dei sepali» (ivi, pp. 54, 67). Non è raro che questi *Gruppi di cose inedite* rimangano esclusi dalla bibliografia, nonostante l'autorevolezza (passata, almeno) dell'autore; è il caso – come mi segnala Giovanni Agosti – del *Cristo con devoto* reso noto nel 1938, come Andrea Solario da Adolfo Venturi, quando si trovava a Milano presso Fausto Grassetti; di recente lo stesso quadro, nel frattempo passato a Ginevra, presso Rob Smeets, è stato pubblicato come inedito (e con una problematica attribuzione a Lomazzo) da M. Pavesi, *Qualche riflessione sull'attività pittorica di Giovan Paolo Lomazzo*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini*

Ottolenghi, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi, Milano, Vita e Pensiero, 2013, p. 158, fig. vi.

25. USMi, Fondo Brizio, unità archivistica 313, Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi, Torino, 15 marzo 1938: vedi lettera 2. La lettera è conservata presso il Fondo Brizio milanese; possiamo supporre che si tratti della copia di una missiva effettivamente inviata – se non in questa forma in una molto simile –, dal momento che almeno una lettera successiva di Venturi ne mostra una ripresa puntuale (USMi, Fondo Brizio, unità archivistica 163, Adolfo Venturi ad Anna Maria Brizio, Santa Margherita Ligure, 19 aprile 1938).

26. USMi, Fondo Brizio, unità archivistica 313, Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi, Torino, 15 marzo 1938. Nella stessa lettera la Brizio si mostrava addolorata per la perentorietà del «Maestro» e per il fatto che il nuovo numero de «L'Arte» non fosse al livello dei precedenti, e richiama l'analoga situazione di difficoltà in cui versavano altre importanti riviste d'arte: vedi lettera 2.

27. USMi, Fondo Brizio, unità archivistica 313, Adolfo Venturi ad Anna Maria Brizio, Santa Margherita Ligure, 19 aprile 1938.

28. Agosti, *La nascita della storia dell'arte*, pp. 223-228, dove apprendiamo che già negli anni Venti «Adolfo trasferisce nell'«Arte» – sotto forma di brevi articoli – alcune delle tante perizie rilasciate ai collezionisti e alle gallerie di antiquari italiani e stranieri».

29. Ivi, p. 237.

30. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale della Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Politica, ff. pp. 1927-1944, busta 1419, lettera dell'Ispettore Generale di P.S. Giuseppe D'Andrea a S.E. il capo della Polizia di Stato, Bologna, 2 febbraio 1937. Una relazione posta in allegato chiariva i termini dell'accusa: «Mi risulta che il Senatore Venturi, di Modena, con molta facilità rilascia lettere e dichiarazioni a scopo lucrativo, approfittando della sua alta carica. In una polemica sorta a Reggio Emilia per l'autenticità di una tela raffigurante la DEPOSIZIONE del Correggio, il Venturi, sembra sia stato ben pagato per fare una dichiarazione di autenticità della tela in parola. Questo fatto va collegato con altri e sembra che il Venturi sia stato altre volte implicato in processi del genere. Ciò fa molto effetto nello ambiente locale e certamente, se ciò è vero, un rappresentante della Camera Alta, si sente dire, non fa una bella figura». Per gli «altri processi del genere»: Agosti, *La nascita della storia dell'arte*, pp. 226-228. Vedi anche, nel Fondo Brizio milanese, l'unità archivistica 36: «Perizia causa Robolotti – Pasqué (falsa attr. a Zuccarelli) Giudice Istr. G. Polizzotto '65; Perizia Agradi con Perego Giud. Ist. Cesare Di Nunzio; Perizia a carico N. Gilardi 1962 Giudice Istr. Simi De Burgis»; a riguardo della terza perizia, concernente alcuni quadri, sculture e oggetti, si segnala tra i dipinti la presenza di un quadro attribuito a Tiziano rappresentante Carlo V con «relativa expertise del prof. Venturi»; l'attribuzione è stata riconosciuta falsa dalla Brizio.

31. USMi, Fondo Brizio, unità archivistica 313, Adolfo Venturi ad Anna Maria Brizio, Santa Margherita Ligure, 19 aprile 1938.

32. USMi, Fondo Brizio, unità archivistica 313, Adolfo Venturi ad Anna Maria Brizio, Santa Margherita Ligure, 27 aprile 1938: vedi lettera vi. In una nota posta ad apertura del fascicolo de «L'Arte» del luglio 1938 Venturi ringraziava la Brizio «per aver vigilato, nel corso di anni parecchi, all'onore degli studi italiani rappresentati da questa quarantenne rivista» (A. Venturi, *Alla redattrice Prof. Anna Maria Brizio*, in «L'Arte», xli, 1938, III, p. s.n.).

33. USMi, Fondo Brizio, unità archivistica 268, Mary Pittaluga ad Anna Maria Brizio, s.l., 17 settembre [1938]. In una lettera precedente la Pittaluga esprimeva tutta la propria indi-

gnazione per il comportamento di Venturi, per cui alla Brizio «non restava che dimettersi»; ne emergeva anche, tuttavia, la fedeltà incrollabile che legava le allieve al «Maestro»: USMi, Fondo Brizio, unità archivistica 268, Mary Pittaluga ad Anna Maria Brizio, s.l., 5 maggio [1938].

34. La nota di congedo, firmata «La Direzione» in «L'Arte», XLII, 1939, IV, p. s.n., inizia così: «Ragioni di lavoro e di studio impediscono al dott. G. A. Dell'Acqua di rimanere redattore della nostra rivista». In realtà Gian Alberto Dell'Acqua, che intraprese in seguito tanto la carriera in Soprintendenza quanto quella universitaria, aveva rinunciato all'incarico di redattore per ragioni analoghe a quelle della Brizio: si rimanda alla nota 37.

35. A. Venturi, in «L'Arte», XLI, 1938, IV, p. s.n.; la nota sembrava, innanzitutto, quasi una celebrazione della rivista, giunta al suo quarantaduesimo anno di vita, e insieme una sorta di autocelebrazione di Adolfo, che scriveva del periodico: «I quarantun volumi che può allineare da quando sorse [...] segnano quanto la mia scuola, attraverso i miei discepoli, e i discepoli dei miei discepoli, ha potuto dare»; poi vi si proclamava ottimisticamente – si potrebbe anzi dire, con il senno di poi, utopisticamente –: «Il programma è ben lungi dall'essere esaurito. Infinite opere ancora sono da rivelare, troppo scarsa importanza hanno avuto le indagini sulle arti decorative, e si sente la necessità di raccogliere un materiale documentario nuovo che sorregga le nuove indagini stilistiche. Non solo, ma la nostra rivista intende studiare nelle sue pagine le idee e gli uomini che vivono la grandezza dell'arte moderna, in Italia e fuori d'Italia, per dare all'esame delle opere compiute dalle generazioni passate il confronto e il conforto con quanto è attuale e vivo nel presente».

36. Castelnuovo, *La storia dell'arte*, p. 488.

37. *Archivio di Adolfo Venturi* 3, p. 117: «Purtroppo negli stessi anni il trasferimento della redazione da Roma a Torino prima (1930) e a Milano poi (1935), il ritiro del vecchio Venturi dall'università e la partenza di suo figlio (nel '39 trasferitosi addirittura negli Stati Uniti) vengono a costituire una concomitanza di cause che non avrebbero facilitato la vita della rivista, sempre più aperta a una disinvoltata promozione del mercato privato (affidata a un'apposita appendice) che era destinata a portare a risultati di dubbia attendibilità (come nel caso della tristemente celebre "Madonna del Gatto" la cui pubblicazione provocò nel '39 l'allontanamento volontario del giovane Dell'Acqua subentrato nel frattempo alla Brizio come redattore)». Fino alla fine del 1929 la sede dell'amministrazione e della redazione della rivista era a Roma, in via Fabio Massimo; dal 1930 la sede si trasferì a Torino, sdoppiandosi; nel 1935 la sola sede amministrativa si trasferì a Milano, con il cambio di editore da Messaggerie Italiane a Industrie Grafiche Italiane Stucchi. Fu solo con il passaggio delle consegne dalla Brizio a Dell'Acqua, con il numero del luglio 1938, che anche la redazione si trasferì a Milano. L'«apposita appendice», dedicata a «Collezioni e oggetti d'arte di proprietà privata», comparirà con il primo numero del 1940: *Collezioni e oggetti d'arte di proprietà privata. Segnalazioni illustrate per i raccoglitori e gli studiosi*, in «L'Arte», XLIII, 1940, I, p. s.n.; le didascalie delle opere riportavano stralci tratti «dai documenti d'autenticazione». La *Madonna del gatto*, in realtà una falsificazione novecentesca del genovese Cesare Tubino, era creduta opera autentica di Leonardo non solo da Venturi e fu presentata come tale (seppure con un punto interrogativo) alla mostra leonardesca allestita presso il Palazzo dell'Arte a Milano nel 1939: *Mostra di Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-ottobre 1939), Milano, Officina d'Arte Grafica A. Lucini, 1939, p. 174, tav. 118; A. Venturi, *La Madonna del Gatto*, in «L'Arte», XLII, 1939, IV, pp. 215-221; R. Patalino, «Ho falsificato Leonardo», in «La Repubblica», 9 ottobre 1990, p. 24; R. Cara, *Ricerche sulla Mostra di Leonardo da Vinci (Milano, 9 maggio-22 ottobre 1939)*, tesi di specializzazione, Milano, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2008-2009 (relatore G. Agosti), pp. 40-43.

Nota generale

Le lettere sono ordinate secondo una numerazione romana e progressiva; figurano in aggiunta i numeri arabi solo se risulta necessario distinguere le missive di diversi corrispondenti. Ogni lettera è seguita da una nota esplicativa che scioglie i punti oscuri e segnala i dati di spicco.

I testi sono trascritti fedelmente e alcuni casi indispensabili di intervento sono segnalati in brevi note che fanno seguito a ogni missiva. In particolare l'abbreviazione *ins.*, che sta per *inseruit*, indica una o più parole aggiunte dallo scrivente in un secondo momento rispetto alla prima stesura, e l'abbreviazione *aut.*, che sta per *autographum*, si utilizza per segnalare la lezione originale presente nella lettera ed emendata nella trascrizione. Le parentesi quadre chiudono singole lettere o parole supplite dagli editori in corrispondenza di omissioni casuali o di guasti del foglio.



Le lettere di Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi sono conservate nel Fondo Venturi, presso la Scuola Normale Superiore di Pisa; quelle di Adolfo Venturi ad Anna Maria Brizio sono invece custodite nel Fondo Brizio, presso il dipartimento di Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Milano (per cui vedi Leonardi, *L'archivio ritrovato*, pp. 49-79). Di ciascuna lettera è indicato, tra parentesi quadre, il numero corrispondente alla ricostruzione complessiva dell'epistolario, così come risulta in Leonardi, *Per Anna Maria Brizio*: in questo modo è possibile individuare tanto la collocazione delle missive nel contesto del carteggio, quanto l'omissione di alcune lettere che pure rientrano nell'intervallo temporale prescelto.

L'autrice desidera ringraziare Barbara Colli per le preziose indicazioni fornite riguardo ai criteri di trascrizione delle lettere.

I

ADOLFO VENTURI AD ANNA MARIA BRIZIO

[XXVIII]

Roma, 10 Genn.° '938.
Grand Hôtel

Cara Brizio,

sono passate le feste e le vacanze, e io [le] ho sentite passare, e me ne sono appena accorto, tutt'intento al lavoro, al volume XXIV° (il XXIII¹ sta per uscire), alla mia monografia sul Pisanello, al mio V° fascicolo dei disegni di Leonardo. Quando mi manca un po' di stoppa per continuare a filare il volume, metto sulla conocchia Pisanello, e, finito di correggere le bozze di questa monografia, metto l'altra stoppa leonardesca, e il fuso gira gira.

Ho pensato anche a *L'Arte*, e Le ho mandato per la stampa, l'articolo per Bernardo Daddi, l'altro per il Baronzio e quello per Raffaello. La Sig.^{ra} Maria Gibellino Krasceninnikova², mi ha portato un articolo, che Le ho fatto rifare, e che ora Le mando.

Se *L'Arte* è ancora non piena, io potrò presto allestire un articolo sull'architettura, estraendolo dal volume che presto sarà pubblicato. Potrei svolgere il soggetto di Antonio da Sangallo il Giovane a Piacenza (ho scoperto come sua la chiesa di San Bernardo). Ella non ha che a scrivermi, e avrà presto, dopo due giorni dalla richiesta, l'articolo.

Spero che Ella abbia passate liete feste con i Suoi, a cui Ella ripeterà i miei auguri, perchè l'anno nuovo sia di grazia a tutti loro.

Con tanti affettuosi saluti, anche a nome della Sig.^{na} Maria,

Suo
A.Venturi

P.S. Mi sono fermato qui, per lasciare bene asciugare i muri dell'appartamento a me riservato, a Santa Margherita Ligure.

Ho ricevuto *due chèques*, cioè uno *chèque* da casa Torlonia, che Le giro; e un assegno postale, dalla libreria di Alessandria, *non girabile*, e io non vo a ritirarlo. Veda Lei come si possa ritirare, o come possa ritirarlo lo Stucchi

1. XXXIII° *aut.*

2. Krascenninikova *aut.*

L'elenco dei propri scritti "in corso d'opera" presentato da Adolfo all'inizio della lettera richiama alla memoria quella che Giacomo Agosti ha definito schiacciante «mole della sua infaticabile produzione (1300 titoli tra pubblicazioni di documenti, nuove attribuzioni, cataloghi, monografie e volumi della *Storia dell'arte*)»: *Archivio di Adolfo Venturi 1. Introduzione al carteggio 1876-1908*, a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, pp. 12-13. Per quanto riguarda i volumi della *Storia dell'arte italiana* citati, si tratta della parte I e della parte II del volume XI, *L'architettura del Cinquecento*, pubblicate rispettivamente nel 1938 e nel 1939 dalla casa editrice milanese di Ulrico Hoepli. I volumi su Pisanello e sui disegni di Leonardo furono entrambi dati alle stampe nel 1939: A. Venturi, *Pisanello*, Roma, Palombi, 1939; *I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci pubblicati dalla Reale commissione vinciana sotto gli auspici del Ministero dell'Educazione Nazionale. Disegni*, a cura di A. Venturi, v, Roma, La libreria dello Stato, 1939.

Gli articoli «per il Baronzio» e «per Raffaello» troveranno poi posto nel contributo dal titolo *Gruppo di cose inedite*, pubblicato nel primo numero de «L'Arte» del 1938, uscito con notevole ritardo: Venturi, *Gruppo di cose inedite*, pp. 44-78, in particolare pp. 44, 47, 49, 53-54; non pare esservi traccia, invece, dell'articolo «per Bernardo Daddi». In questo stesso numero sarà pubblicato anche l'articolo della Krasceninnicowa: M. Gibellino Krasceninnicowa, *Un quadro di Ventura Salimbeni nel Museo di Lille*, in «L'Arte», XI, 1938, I, pp. 40-43. Per l'attribuzione della chiesa di San Bernardo a Piacenza ad Antonio da Sangallo il Giovane: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, XI, *L'architettura del Cinquecento*, I, Milano, Hoepli, 1938, pp. 617-619.

II

ADOLFO VENTURI AD ANNA MARIA BRIZIO

[XXIX]

Roma, 14 Gennaio '938.
Grand Hôtel.

Cara Sig.^{na},

io sono ancora qui, e non partirò per la riviera se non il 15 Febbraio per Santa Margherita Ligure. Il Baronzio è stato esposto a Firenze, dov'Èlla lo avrà veduto. Il Raffaello è stato restaurato da Hans Sendresen, che ha tolto parecchie sovrapposizioni; e mi è parso che il quadretto abbia guadagnato di luminosità. Io cercai il quadretto per l'Europa, a Colonia, a Lipsia, e finalmente lo ritrovai a Milano; e a me parve cosa sicura di Raffaello. Così è parso anche a Lionello, che vide la fotografia dopo il restauro, e ne fu entusiasta. Io ho insistito per due o tre anni presso il proprietario perchè mi conceda di pubblicare il quadretto. Ora che finalmente ho ottenuto il permesso, sarebbe curioso che rinunciassi a pubblicarlo. E, del resto, non è se non Raffaello che ha misurato il ritmo di spazio con quel metro impeccabile!

Mi mandi pure la solita dichiarazione per la Procura del Re.

L'avanzo è poco: lo tenga pure, e mi dica quanto debba aggiungervi; mi dica pure liberamente quanto. E grazie, grazie.

Suo aff.
A. Venturi

Di nuovo augurî anche per Maria.

Venturi sembra rispondere con questa lettera a una missiva della Brizio, che non ci è pervenuta, nella quale con ogni probabilità la studiosa chiedeva informazioni a riguardo dei dipinti da lui attribuiti a Giovanni Baronzio e a Raffaello. Per la *Crocifissione* data a Baronzio: Venturi, *Gruppo di cose inedite*, pp. 44, 47; il dipinto apparteneva a Ernst Gimmi di Zurigo ed era stato esposto, come ricordato da Venturi, alla mostra giottesca di Firenze nel 1937: *Mostra giottesca*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo degli Uffizi, aprile-ottobre 1937), Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1937, p. 91.

Nella lettera successiva, la XXX, che qui non si è riportata, Venturi chiedeva alla Brizio di inviare a Gimmi, come dono, il fascicolo nel quale aveva pubblicato un bozzetto che attribuiva a Tintoretto, rappresentante *Enea che racconta a Didone le sue sventure*: si tratta de «L'Arte», XI, 1937, III, pp. 216-221. Per quanto riguarda, invece, il dipinto attribuito a Raffaello: Venturi, *Gruppo di cose inedite*, pp. 49, 53-54. Hans J. Sendresen, pittore e restauratore udinese, è stato direttore della Galleria Micheli a Milano verso la fine degli anni Venti; nel 1938-1939 è stato chiamato a restaurare la falsa *Madonna del gatto* esposta alla mostra leonardesca (vedi pp. 18-19, nota 37).

III

ADOLFO VENTURI AD ANNA MARIA BRIZIO

[XXXI]

Roma, 19 Genn.^o '938.

Cara Signorina,

Ella forse ricorderà che io Le avevo dato una fotografia di una Maddonnina del Correggio con un mio articoletto illustrativo. Ne sospesi la pubblicazione, perchè il proprietario mi pregò di sospenderla. Ora il proprietario stesso prega, supplica che si pubblichi. Se Ella può tirar fuori il mio articolo, che era già a stampa, e il suo *cliché*, mi farebbe cosa grata pubblicandoli in questo fascicolo¹. Grazie!

Suo aff.^{mo}
A. Venturi

1. in questo fascicolo *ms.*

Venturi fa qui riferimento, con ogni probabilità, a un articolo che è stato poi incorporato in Venturi, *Gruppo di cose inedite*, pp. 54-55, 67. Il dipinto vi è presentato, senza indicazioni di collocazione – ma vedi lettera IV –, con il titolo di *Sacra Famiglia*.

1

ANNA MARIA BRIZIO AD ADOLFO VENTURI

[104]

Torino, 21 febbraio [1938]

Carissimo Maestro,

è dunque giunto in riviera! Mi scrivono i miei da Nervi che c'è un tempo meraviglioso. Ed io Le auguro che ne tragga beneficio e sempre rinnovato vigore al lavoro. Ho intenzione di fare una corsa in riviera nelle vacanze di Carnevale; e naturalmente in tal caso verrò senza dubbio a trovarla a Santa Margherita. Ho da parlarLe de *L'Arte*; il fascicolo non è ancora uscito, perché nonostante i miei sforzi non mi è ancora riuscito di mettere insieme il materiale sufficiente!!! Ho scritto a Lorenzetti, Moschini, Pittaluga, Sinibaldi, Marangoni, Toesca, Pallucchini; ho sollecitato Bertini... niente. Si direbbe che nessuno ha più il tempo di raccogliersi, di studiare e di scrivere. Agli altri non oso rivolgermi, perché temo che mandino articoli impossibili poi a pubblicarsi. Veda d'aiutarmi lei!

Ha visto che anche i giornali stranieri versano in difficoltà? Ha visto che la *Revue de l'Art* ha cessato le pubblicazioni? Io non vorrei però lasciar languire *l'Arte*. Lei l'ha condotta attraverso tante difficoltà mantenendola viva e valida, e deve continuare ancora a superare i momenti difficili.

Con devoto affetto

AM. Brizio

Non le occorre nulla da Torino? Nemmeno alla Sig.^{na} Maria? La prego di fare anche a lei i miei più cordiali saluti. A parte Le ho rispedita una lettera.

La Brizio elenca qui alcuni storici dell'arte che furono allievi di Venturi alla sua Scuola di Perfezionamento romana: Giulio Lorenzetti (1886-1951), Vittorio Moschini (1896-1976), Mary Pittaluga (1891-1977), Giulia Sinibaldi, Matteo Marangoni (1876-1958), Pietro Toesca (1877-1962), Rodolfo Pallucchini (1908-1989), Aldo Bertini (1906-1977).

Sulla cessazione delle pubblicazioni da parte de «*La Revue de l'Art*»: A. Dezarrois, *Adieu à nos lecteurs*, in «*La Revue de l'Art*», XLI, 378, 1937, pp. II-IV.

IV

ADOLFO VENTURI AD ANNA MARIA BRIZIO

[XXXII]

Santa Margherita Ligure

15 Marzo '938

Cara Signorina,

Ella mi disse che mancava un articolo, e io ho sospeso il mio lavoro per farlo. Ora Ella, a quanto pare, non ha mandato a comporre il mio articolo, e torna a chiedere di qua e di là a persone che io stimo, e che potranno con i loro articoli aiutare l'uscita pronta del secondo fascicolo per rimediare al ritardo del primo. Intanto permetta a me, direttore, di non credere che col mio articolo – «dopo tanto esitare, sarebbe peggior cosa uscire con un fascicolo non interessante». Ella ha detto e ripetuto che le cose inedite da me edite sono opere *vaganti*, senza pensare che sono importanti. E insomma sia tanto buona da permettere anche a me di giudicare delle cose mie. Ella ha veduto quel che scrive lo Stucchi, e non se ne occupa con una calma incomprensibile. Dunque: NON ESITAZIONE PIÙ, ma *invio di tutto quanto è pronto alla stampa e alla zincografia*. Le sarà grato

il Suo vecchio affezionato maestro
A. Venturi

Nel mio articolo voglia inserire quelli precedentemente inviati su

Baronzio,

Bernardo Daddi,

Correggio (Tudino).

Nel mio articolo è indicato il posto dell'omissione.

Vedi, per gli articoli citati, i commenti alle lettere I-II; appare qui per la prima volta l'indicazione della collezione privata cui apparteneva la *Sacra Famiglia* attribuita al Correggio: la raccolta Tudino.

Torino, 15 marzo 1938

Caro Maestro,

Ella ha interpretato quanto Le ho scritto come un giudizio riguardante l'opera Sua, mentre altro non era che un giudizio vertente sull'opportunità di comporre il fascicolo in un modo o nell'altro. E la mia opinione non è mutata nemmeno ora: e cioè, ritengo che la presentazione di opere inedite, per quanto interessanti esse possano essere, non debba mai superare un certo limite di una rivista, non debba mai essere soverchiante. Ma Ella, la prima volta, in otto anni di collaborazione, che mi sono permessa di esporle con lealtà e franchezza la mia opinione dissenziente dalla Sua, non ha nemmeno voluto prenderla in esame e discuterla, ma ne ha fatta una questione personale, e mi ha risposto con un'imposizione. Molto me ne duole. Non mi rimane che eseguire il Suo ordine: il Suo articolo sarà inviato stasera stessa a Milano. Ma non posso fare a meno di dirLe che mi è cosa penosa porre il suggello della mia responsabilità alla rivista, quando non mi è lasciata alcuna libertà di discussione.

Ella riceverà le bozze del fascicolo e giudicherà Lei stesso della sua composizione. Non credo di averLe mai detto che mi mancava un solo articolo per comporre il fascicolo; ma che non avevo materiale sufficiente per comporre un fascicolo: col Suo manoscritto, non c'è che uno scritto della Krasceninnikova¹ e uno scritto di scultura romanica della Nicco. C'è un abbondantissimo bollettino bibliografico, perché, proprio questa volta ero riuscita ad ottenere che l'Istituto Germanico di Firenze mi trasmettesse notizia di tutte le pubblicazioni da lui ricevute, e due lunghe recensioni dell'Art Criticism e del Cézanne di Lionello fatte dalla Pittaluga e dal Marangoni. E non c'è altro[.]

Ho chiesto spiegazioni a Stucchi delle affermazioni contenute nella lettera a Lei diretta: lungi dall'aver «una calma incomprensibile» com'Ella mi scrive, non mi sono mai adoprata tanto per L'Arte. Ma questo mondo sconvolto non pare sia più ambiente propizio ai nostri studi. Ha letto il congedo della Revue de l'Art – che ha cessate le pubblicazioni – dai suoi lettori? E il commento del Burlington Magazine? Dentro di me soffro di veder uscire un fascicolo de L'Arte inferiore a quelli passati; e piuttosto, vorrei che tardasse ancora ad uscire. Ella stessa, in altri tempi difficili, ha preferito l'irregolarità.

Con devozione

AM. Brizio

1. Krasceninnikova *aut.*

L'elenco di contributi presentato dalla Brizio si ritrova quasi per intero nell'indice del primo numero del 1938 de «L'Arte». Per l'articolo della Krasceninnicowa: Gibellino Krasceninnicowa, *Un quadro di Ventura Salimbeni*; per quello di Giusta Nicco Fasola: G. Nicco Fasola, *Due pulpiti campani del XII e del XIII secolo*, in «L'Arte», xli, 1938, 1, pp. 3-25; per il bollettino bibliografico: ivi, pp. 86-94; per la recensione di Matteo Marangoni al *Cézanne* di Lionello, pubblicato nel 1936 dalla casa editrice Rosenberg di Parigi: ivi, pp. 79-85; la recensione di Mary Pittaluga alla *History of art criticism* di Lionello, pubblicata a New York nel 1936 dalla casa editrice E.P. Dutton, fu invece tenuta per il numero successivo de «L'Arte»: *Recensioni*, in «L'Arte», xli, 1938, II, pp. 196-200.

Per il congedo de «La Revue de l'Art»: Dezarros, *Adieu à nos lecteurs*; per il commento apparso su «The Burlington Magazine»: *The death of a contemporary*, in «The Burlington Magazine», lxxii, 420, 1938, p. 103.

Nelle lettere successive, scritte il 22, il 27 e il 29 marzo (lettere 106-108), la Brizio informava Venturi dell'invio di un articolo da parte di Carlo Ceschi «sulla chiesa di Perti in Liguria, che questa Sovrintendenza sta restaurando» (lettera 106), sottoponendolo al direttore per la pubblicazione. L'articolo sarà approvato da Venturi e pubblicato nel primo numero del 1938: C. Ceschi, *La cappella di N.S. di Loreto a Finale Ligure*, in «L'Arte», xli, 1938, 1, pp. 26-39. La redattrice prometteva poi che la pubblicazione di tale numero sarebbe avvenuta «entro una decina di giorni» (lettera 108), ma già nella lettera successiva, scritta il 15 aprile, era costretta a rettificare e a spostare il termine al «20-25 aprile» (lettera 109). Venturi, in una lettera del 10 aprile, manifestava tutta la propria impazienza: «Sono in ansia di vedere il 1° fascicolo. Ella scrisse che in dieci giorni sarebbe uscito. E i dieci giorni sono passati!» (lettera xxxiii).

V

ADOLFO VENTURI AD ANNA MARIA BRIZIO

[xxxiv]

Santa Margherita Ligure,
albergo imperiale,

19 Aprile '938.

Cara Signorina,

non Le nascondo il dispiacere provato al sentire che solo Venerdì della settimana scorsa Ella ha dato il visto per la stampa del 1° fascicolo. Il 29 marzo Ella mi diceva nella Sua lettera di sperare che «tra una decina di giorni il fascicolo potrà uscire», e invece solo quindici o sedici giorni dopo, e in tempo di vacanze pasquali, il Venerdì Santo, Ella ha dato il visto per la stampa. Dopo tanto ritardo, quando già da molti si pensava alla morte de *L'Arte*, Ella non s'impensieriva della sua agonia – della sua supponibile agonia. Avevo rimediato con uno sforzo alla lacuna del fascicolo, ed Ella avrebbe scartato quasi quasi il mio lavoro, non perchè le opere illustrate non fossero belle e buone, ma perchè non era fatto il nome dei

possessori. E poi Ella considera, con una naturale paura, non pronta a vincerla, come il mondo s'allontani dai nostri studî. Io non capisco più la forte, la combattiva Sig.^{na} Brizio; e io La prego proprio a volermi dire, se le molte occupazioni Sue, se il grande lavoro a cui deve attendere, per la scuola, per la R.^a Pinacoteca, per le sue pubblicazioni, non Le rendano difficile di aver cura de *L'Arte*. Me lo dica pure francamente, ché io non potrò, qualunque sia la risposta, se non esserLe grato sempre per tutto quanto Ella ha donato a me e agli studî.

Con l'antico immutabile affetto

Suo aff.^{mo}
A. Venturi

VI

ADOLFO VENTURI AD ANNA MARIA BRIZIO

[XXXV]

Santa Margherita Ligure,
albergo imperiale,

27 Aprile '938.

Cara Signorina,

non mi dà l'animo di discutere sui ritardi ora frequenti nelle pubblicazioni storico-artistiche, di discuterne con Lei che, per tanto tempo, ha, si può dire, diretto il mio periodico, con tanta abnegazione, con tanto amore. E ringraziandoLa di cuore, sinceramente, per tutto quanto Ella ha donato agli studî, io La prego a non pensare che io abbia agito, scrivendoLe, per alcuna ragione che non sia stata quella di sollevareLa da un gran peso, ora che i Suoi uffici si sono estesi e si sono fatti sempre più importanti e, per responsabilità, più gravi. E spero che il nuovo stato di cose non turberà in alcun modo i nostri rapporti, che saranno sempre per me improntati da affetto e da gratitudine.

Ora io La prego a volere trasmettere gli articoli allo Stucchi, perché prepari prontamente il nuovo fascicolo, e vi comprenda pure, La prego, l'articolo di A. de Witt.

Per il resto, faccia Lei come crede bene, ché io sottoscriverò ogni Suo atto. E mi dica, La prego, che cosa, oltre le mille lire rimaste alla chiusura dei conti, io debba dare per indennizzarLa delle spese sostenute per *L'Arte*.

Se Ella dovrà dare il mio indirizzo, si compiaccia indicarlo sempre così:
Senato del Regno, Roma.
E grazie, e una stretta di mano con l'antico affetto

A.Venturi

L'articolo di Antony De Witt (*Sulle acqueforti di Rembrandt*, in «L'Arte», xli, 1938, II, pp. 110-137) compare nell'ultimo numero de «L'Arte» in cui la Brizio figura come redattrice.

VII

ADOLFO VENTURI AD ANNA MARIA BRIZIO

[XXXVI]

Roma, Grand Hôtel

9 Giugno '938.

Cara Sig.^{na},

perchè tanto silenzio oscuro? Ella era invitata qui a pranzo, insieme con la Sua buona mamma, e, dopo avere accettato, non s'è fatta viva. Perchè? C'è stato qualcuno che ha messo male tra noi? Ella può credermi in parola, se Le dico che delle Sue dimissioni ho parlato solo con grande rammarico alla Pittaluga e alla Sinibaldi, non ad altri. E sempre ho vantato l'opera Sua di direttrice, più che di redattrice. E ho taciuto a tutti della cosa, appunto per non dar luogo a commenti. E ho pensato intanto di scrivere nel 3° fascicolo una lettera di addio e di grazie a Lei. Dopo ciò che Le ho detto, ho diritto di sapere il perchè del Suo silenzio.

Suo aff.^{mo}

A.Venturi

Mary Pittaluga e Giulia Sinibaldi, che la Brizio aveva affettuosamente ribattezzato «le Fiorentine» in una lettera a Venturi del 26 giugno 1927, da Parigi (SNS, Fondo Venturi, VT B5 b29, 19), erano state sue compagne durante il perfezionamento a Roma, e avevano mantenuto con lei, oltre che con lo stesso Venturi, un rapporto di amicizia, come testimonia l'epistolario: USMi, Fondo Brizio, unità archivistiche 268, 295.

La breve «lettera di addio» era poi stata effettivamente pubblicata: «Alla redattrice Prof. Anna Maria Brizio. Dolenti che, per la molteplicità del suo proprio lavoro, la Prof. Anna

Maria Brizio abbandoni questa redazione, le stringiamo le mani e caldamente la ringraziamo, per aver vigilato, nel corso di anni parecchi, all'onore degli studi italiani rappresentati da questa quarantenne rivista. E salutiamo il Dott. Gian Alberto Dell'Acqua, che s'accinge, per la parte tecnica, a continuarne l'opera degna» («L'Arte», XLI, 1938, III, p. s.n.).

3

ANNA MARIA BRIZIO AD ADOLFO VENTURI

[113]

Torino, 20 ottobre [1938]

Caro Maestro,

faccio seguito senza indugio alla mia ultima lettera, per ringraziarla del continuato invio de L'Arte, e soprattutto dell'affettuoso congedo. Ho avuto questa sera il III fascicolo, che conoscevo già in bozze da quest'estate, e m'è parso nutrito e ben stampato.

Non si farà vedere quest'autunno a Torino? La Mostra del gotico e del rinascimento è abbastanza interessante; ci sono alcune cose veramente belle. Sarebbe una gioia per me poterLa accompagnare.

Coi più devoti e affettuosi saluti

AM. Brizio

Molti saluti cordiali anche alla Sig.^{na} Perotti.

Per il «III fascicolo» de «L'Arte» e per «l'affettuoso congedo» vedi il commento alla lettera VII.

La «Mostra del gotico e del rinascimento», organizzata da Vittorio Viale (1891-1977), archeologo, storico dell'arte e direttore dei Musei Civici di Torino dal 1930 al 1965, era composta da trentasei sale che volevano riunire «tutto il riunibile della creazione artistica del tempo: dalla pittura alla scultura e all'intaglio; dal mobile alla stoffa ed al ricamo; dall'argento al ferro battuto, alla ceramica e alla vetrata», per provare «l'esistenza, l'importanza, e l'originalità dell'arte piemontese durante l'età gotica e rinascimentale»: *Introduzione*, in V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 17 settembre 1938-18 giugno 1939), Torino, Rotocalco Dagnino, 1939, pp. V-VI. Il giudizio un po' tiepido della Brizio sulla mostra pare riflettere i rapporti piuttosto tesi che questa aveva con Viale.

16 novembre 1938

Carissimo Maestro,

ho tardato a risponderLe perché avrei voluto rispondere al Suo appello e inviarLe con sollecitudine l'articolo da Lei desiderato. Purtroppo vedo che non mi è possibile, e mi decido a scriverLe; riservandomi in un secondo tempo di pensare all'articolo; e speriamo che nuovi inciampi non si frappongano. Sono stata quasi ininterrottamente occupata in esami e lauree negli ultimi tempi, in alcune faccenduole della Sovrintendenza e nell'impaginazione del mio volume sull'800 e 900.

E a questo proposito, Ella è ben buono a chiedermi ulteriori informazioni; ma mi parrebbe di essere troppo invadente, di occupare troppa parte dell'orazione che la Sua cavalleresca cortesia vuol dedicare a noi donne, a volermi diffondere maggiormente sul mio lavoro; e l'assicuro che Le sono molto grata anche del poco che vorrà dedicarmi: sempre molto, venendo da Lei.

E i suoi studi? La Sua Storia? Quando sarà in riviera, si faccia vivo, ed io cercherò di fare una corsa fino a Lei. Grande è il mio desiderio di vederLa e salutarLa. Anche da lontano so della sua vegeta ed alacre operosità – e l'accompagno con tutti i miei auguri.

La prego di ricordarmi anche alla Signorina Maria, e di voler accogliere il mio devoto ed affettuoso saluto

AM. Brizio

A parte ieri Le ho spedito una fotografia e un breve manoscritto di Goering illustrante uno Strozzi inedito, offerto per L'Arte. Contemporaneamente avvertii il Goering del mutamento di redazione e gli dissi che avrei trasmesso tutto a Lei.

La stampa del «volume sull'800 e 900», l'ultimo, quanto al tema trattato, della serie enciclopedica della *Storia universale dell'arte* della U.T.E.T. e insieme il primo in ordine di pubblicazione, fu portata a termine entro il dicembre del 1938: A.M. Brizio, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1939. Per «l'orazione» di Venturi: A. Venturi, *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio*, conferenza tenuta al Lyceum Romano il 24 novembre 1938, Roma, Arti Grafiche Fratelli Palombi, 1939. Per l'articolo su Strozzi: M. Goering, *Un capolavoro dello Strozzi*, in «L'Arte», XLII, 1939, 1, pp. 26-28.



Fernanda Wittgens alla scrivania

Maria Cecilia Cavallone

Fernanda Wittgens – Clara Valenti Tra impegno politico e storia dell'arte

Il presente contributo intende, grazie alla viva testimonianza di alcune lettere inviate all'amica Clara Valenti tra la fine del 1954 e l'aprile del 1956,¹ essere un omaggio e un affondo sulla figura di Fernanda Wittgens (1903-1957), la storica soprintendente di Brera che della sua vita fece un vero e proprio «poema di alta passione e lavoro fervido»,² dedicando l'intera esistenza all'arte e alla città di Milano.³ Infatti per Fernanda Wittgens l'arte e il suo potere salvifico diventano una missione morale e tra le sue mani si trasformano in un potente strumento di azione sociale e politica che coinvolge ogni spazio del vivere civile, dal Parlamento alle fabbriche. L'arte e la cultura sono da lei considerate un mezzo indispensabile per la formazione, il raffinamento e la crescita morale dell'uomo, a qualunque classe sociale egli appartenga, e questo impegno è evidente fin dagli anni giovanili, quando la studiosa è impegnata nell'insegnamento della storia dell'arte nei licei milanesi Parini e Manzoni e nella divulgazione storico-artistica attraverso la redazione di fondamentali manuali scolastici.⁴

Le lettere inviate a Clara Valenti offrono un significativo spaccato del febbrile attivismo di Fernanda Wittgens e testimoniano la tensione morale che modella, specialmente durante gli anni della guerra e della ricostruzione, l'attività professionale e l'esperienza umana della studiosa milanese.

Dalla corrispondenza emergono infatti argomenti di grande centralità per la vita della studiosa e, più in generale, per la storia recente della città e della nazione: dall'estenuante lavoro da lei condotto durante gli anni della guerra fino al miracolo della ricostruzione fisica e morale della città di Milano, dal caso della *Pietà* Rondanini fino all'impegno portato avanti nell'ambito della tutela dei beni culturali all'interno della Commissione parlamentare mista appositamente istituita nel 1956, cui la Wittgens prende parte attivamente.⁵

Questa partecipazione ai lavori parlamentari non significa però un contatto diretto con la politica, da cui la studiosa si distacca non come intellettuale "anima bella", ma in nome di un «umanesimo» che propugni valori collettivi e sociali, rivendicando a sé, come «intellettuale progressista»,⁶ il compito di «fare corpo con la massa popolare e selezionare le

forze che, educate da noi, creano la società nuova».⁷ Nella sua sensibilità «che è apolitica perché è artistica»⁸ è infatti la diffusione sociale dell'arte a costituire un valore di per sé politico: il luogo della sua azione è Brera, che la Wittgens intende trasformare in un centro di cultura attivo, «un organismo vivo, produttore e non imbalsamato come museo intoccabile, dove nessuno va, perché “c'è già stato”».⁹ Questa idea di «museo vivente» resta sempre centrale negli impegni e negli interessi della studiosa, come è ulteriormente ribadito dalle parole di Antonio Greppi: «Per Fernanda Wittgens non esisteva la vita, ma l'arte e l'anima di Milano era Brera».¹⁰ Così, dopo la riapertura della Pinacoteca, avvenuta il 9 giugno 1950 in seguito al restauro dell'architetto Piero Portaluppi (1888-1967), la studiosa si adopera per promuovere la funzione sociale del museo e per ampliarne la fruizione collettiva, impegnandosi per garantirne l'apertura serale e domenicale e dando vita, a partire dal 1951, a una serie di iniziative, conferenze e inedite attività didattiche rivolte a un pubblico eterogeneo: bambini, giovani, insegnanti, circoli ricreativi delle grandi aziende milanesi, impiegati, operai e pensionati.¹¹

L'amore e la dedizione nei confronti di Brera risalgono al 1928, quando Fernanda Wittgens è assunta alla Soprintendenza con la qualifica di «operaia avventizia».¹² Da questo momento in poi Brera è al centro di ogni sua azione e pensiero, prima accanto al soprintendente Ettore Modigliani (1873-1947), poi, a seguito dell'allontanamento di quest'ultimo, di origini ebraiche e rifiutatosi di iscriversi al partito fascista, sola accanto agli altri funzionari durante i difficili anni della guerra e del dopoguerra. Ottenuta ufficialmente la nomina di direttrice della Pinacoteca, il 16 agosto 1940, Fernanda Wittgens, prima donna a rivestire tale ruolo, è infatti subito catapultata in prima linea nei compiti assai impegnativi e impellenti di inventario, sgombero e ricovero delle opere d'arte resisi quanto più necessari dopo l'ingresso dell'Italia in guerra.¹³ La salvezza di Brera e dei tesori dell'arte lombarda che, secondo le parole della Wittgens, erano diventati «la nostra stessa vita, carne della nostra carne in una lotta drammatica contro le offese aeree e la brutalità degli invasori»,¹⁴ diviene infatti prioritaria, nonostante l'enorme fatica.

La resistenza e la determinazione della risoluta *pasionaria* non si fermano alla salvezza del patrimonio artistico e la impegnano in prima persona anche in attività clandestine sul fronte antifascista. La fiera opposizione al Regime, retaggio della propria tradizione familiare e formazione culturale e professionale, è già evidente nel generoso aiuto intellettuale e morale offerto a Modigliani – al confino a L'Aquila – per la realizzazione dell'opera *Mentore. Guida allo studio dell'arte italiana*.¹⁵

Fernanda Wittgens non offre il suo appoggio solo nel momento ideativo, ma, pur di permettere a Modigliani, impossibilitato a pubblicare l'opera a proprio nome a causa delle leggi razziali, di rispettare gli accordi presi con l'editore, va contro le leggi fasciste firmando ella stessa la prima edizione del libro.¹⁶

Nel tragico clima della guerra e del totalitarismo fascista la Wittgens, mossa da un impegno umanitario e sociale ancora prima che politico, correntemente scrive:

Quando crolla una civiltà e l'uomo diventa belva, chi ha il compito di difendere gli ideali della civiltà, di continuare ad affermare che gli uomini sono fratelli, anche se per questo dovrà... pagare? Almeno i cosiddetti intellettuali, cioè coloro che hanno sempre dichiarato di servire le idee e non i bassi interessi, e come tali hanno insegnato ai giovani, hanno scritto, si sono elevati dalle file comuni degli uomini. Sarebbe troppo comodo essere intellettuale nei tempi pacifici e diventare codardi, o anche semplicemente neutri quando c'è pericolo.¹⁷

E così – insieme ad alcune associazioni benefiche, come ad esempio le dame di San Vincenzo o la Pro Orfani, e a gruppi partigiani, tra cui Giustizia e Libertà – grazie al suo particolare prestigio e all'ampia gamma di conoscenze, la studiosa svolge a lungo un'attività clandestina a favore di perseguitati politici cui procura rifugio e assistenza. Affiancata dalle amiche Adele Cappelli Vegni (1889-1976), Zina e Maria Rosa Tresoldi e spesso anche dal cugino Gianni Mattioli (1903-1977),¹⁸ organizza gli espatri di numerosi ebrei: tra questi quello del suo professore universitario Paolo D'Ancona (1878-1964) e quello del critico d'arte Lamberto Vitali (1896-1992).¹⁹

Una tale temerarietà costa a Fernanda Wittgens e alle altre “dame” la prigione.²⁰ La studiosa si rifiuta di chiedere la grazia e viene condannata a quattro anni; ma, dopo sette mesi di reclusione, nel febbraio del 1945, la sua famiglia, preoccupata per «una strage nel carcere durante gli ultimi giorni del crollo nazifascista», riesce «con trucchi misteriosi e sacrifici inenarrabili»²¹ a farla dichiarare malata di petto e ricoverare in una clinica. Riacquista la libertà il 24 aprile 1945, dopo aver affrontato la terribile esperienza con enorme dignità:

Vorrei fare del carcere una tappa di perfezionamento, guardare la mia vita con occhio critico. [...] Riflettere, dominarsi. Ma dominarsi senza stroncare questa vitalità radiosa che in quest'ora ho scoperto come tocchi i cuori intorno a me e sia la mia salvezza, la mia difesa.²²

Il carcere è una cosa umiliante per i delinquenti comuni, ma quando uno ha dentro di sé la luce di un'idea per la quale ha dato testimonianza, il carcere diventa una specie di... esame di laurea. Si controlla la propria forza morale, la propria volontà e la giustezza della propria linea di condotta. Poi ci sono incontri con grandi anime e la consolazione di constatare fra tanto male anche il bene umano, la solidarietà. Con tutto ciò, dato specialmente il dolore che si arreca ai famigliari, non voglio dire che il carcere sia desiderabile e mi auguro che voi non dobbiate mai nella vostra vita passare per queste prove. Noi ormai... vecchi viviamo questi brutti giorni proprio con la speranza che alle giovani generazioni sia risparmiata la tragedia che abbiamo vissuto noi, che la nuova barbarie sia tramontata e che voi possiate servire una civiltà risorgente e sempre più sicura. Credo che gli eventi precipitino tanto da accorciare il tempo della mia lontananza. Comunque io sono serena, leggo e mi distraigo occupandomi di tanta gente misera che mi circonda; il tempo passa come non avrei mai immaginato.²³

Il ricordo è ancora forte il 28 maggio 1957, quando scrive all'amica Clara Valenti:

Questa lettera ti passa la fiaccola della 'socialità dell'arte' che io ho cercato di accendere uscita da San Vittore, avendo compreso là nella sua intrezza il problema umano. Vale a dire che ovunque, persino nella galera, può essere salvato "l'umano" dal "bestiale" e che l'arte è forse una delle più alte forme di difesa dell'"umano". Così, tornata a Brera, ho fatto il *museo vivente*.²⁴

Proprio dal maggio 1945 Fernanda Wittgens si spende, senza risparmiarsi, per la ricostruzione dei musei e dei monumenti cittadini pesantemente danneggiati dai bombardamenti. Milano esce dalla guerra distrutta, moralmente devastata e ferita nei suoi simboli più cari: la Scala, il Castello, Brera, la Galleria Vittorio Emanuele, Santa Maria delle Grazie, il Cenacolo, Sant'Ambrogio e molti altri. Ben poco è stato risparmiato dalla furia delle incursioni aeree degli alleati e più della metà delle abitazioni civili, delle scuole e dei negozi è stata rasa al suolo o colpita pesantemente lasciando nella città un vuoto surreale e un silenzio assordante e desolante, come riecheggiano anche i versi di Quasimodo: «Invano cerchi tra la polvere, / povera mano, la città è morta».²⁵ Ma l'entusiasmo e la voglia di risorgere sono dilaganti e questo anche grazie all'impulso del sindaco socialista Antonio Greppi che, con la collaborazione di personaggi come la «Walkiria» Wittgens,²⁶ ridona speranza a un'intera città e la mobilita verso la rinascita.²⁷

Sono gli anni irripetibili de «Il Politecnico» di Elio Vittorini (1908-1966) e della sua direzione della sede milanese della casa editrice Einau-

di, che porta in Italia la letteratura americana, russa, europea; gli anni di Aldo Carpi (1886-1973) a Brera, sotto la cui guida gli studenti dell'Accademia cominciano a lavorare e dipingere ancora prima che l'edificio sia ricostruito; gli anni dell'Umanitaria di Riccardo Bauer (1896-1982) e della Casa della Cultura di Antonio Banfi (1886-1957); gli anni di Giorgio Strehler (1921-1997) e Paolo Grassi (1919-1981) che, in un ex dopolavoro di via Rovello, il 14 maggio 1947 inaugurano il Piccolo Teatro con *L'Albergo dei poveri* di Gorkij; ma soprattutto sono gli anni della rinascita dell'intero patrimonio artistico milanese sotto l'accurata direzione della Wittgens e, fino al 1947, del reintegrato Modigliani. Grazie al loro intervento si procede al restauro e alla riapertura del Museo Poldi Pezzoli, del Cenacolo, dell'Ambrosiana, di Sant' Ambrogio, della Scala, di Brera e così via.

Nonostante le amarezze e le difficoltà poste dagli altri funzionari museali della città e dall'amministrazione pubblica, la Wittgens dedica, da questo momento fino alla morte, ogni energia a Milano e alla sua resurrezione.

Proprio questa vitale e propositiva linea di azione, cui la studiosa intende dare radici persistenti, al di là delle necessità contingenti del dopoguerra, è evidente in ognuna delle lettere scambiate con Clara Valenti, che rispecchiano gli episodi più salienti dell'attività della Wittgens in quegli anni. Emblematico è il caso della *Pietà* Rondanini, in cui la lungimiranza della studiosa emerge potentemente: grazie a lei, infatti, l'opera si trova oggi presso le civiche raccolte milanesi.²⁸ La studiosa, ricomparso il capolavoro michelangiolesco sul mercato, fa di tutto per convincere il Comune della necessità dell'acquisto e, non ottenendo l'appoggio sperato, per evitarne l'espatrio, promuove personalmente una campagna di raccolta fondi popolare. Milano, pur martoriata dalla guerra, accoglie caldamente l'idea e tutti, dal banchiere all'operaio, partecipano con generosità all'acquisto della *Pietà* che, dal 1° novembre del 1952, diventa milanese. Le opinioni di Fernanda Wittgens preludono, in tempi in cui i consensi erano di gran lunga superiori alle isolate voci critiche, alla questione tutt'ora attuale dell'allestimento dei musei del Castello Sforzesco progettato all'inizio degli anni Cinquanta dal gruppo BBPR.²⁹ Come più volte ribadito nelle lettere che seguono, la studiosa non è d'accordo sulla collocazione dell'ultimo capolavoro di Michelangelo nella nicchia di pietra serena ideata *ad hoc* nella sala degli Scarlioni: trova l'allestimento opprimente e non in grado di liberare la potenza spirituale di Michelangelo. La soluzione migliore sarebbe, secondo lei, collocare la statua all'interno di una chiesa.³⁰ Il dibattito si è arricchito sempre più con gli anni e la schiera degli scettici e dei detrattori è andata aumentando: dagli artisti Emilio Tadini

(1927-2002) e Arnaldo Pomodoro (n. 1926) agli architetti Stefano Boeri (n. 1956) e Álvaro Siza (n. 1933), che nel 2000 è invitato dal Comune di Milano a progettare un nuovo allestimento per la *Pietà*; fino alla recente decisione, risalente alla primavera del 2012, di spostare la scultura presso l’Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco dove, dal maggio del 2015, è visitabile uno spazio museale, ideato da Michele De Lucchi, interamente dedicato alla *Pietà* Rondanini e alla sua storia.³¹

1. Sul Fondo Fernanda Wittgens custodito presso la Fondazione Elvira Badaracco a Milano (d’ora in poi FEB): F. Pizzi, *1908-1957 I primi cinquant’anni dell’Istituto di Storia dell’arte della Statale di Milano*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2007-2008 (relatrice R. Sacchi), p. 164, nota 80; Ead., *Paolo D’Ancona e l’Istituto di Storia dell’Arte della Statale di Milano (1908-1957)*, in «ACME», LXIII, 2010, III, pp. 254-255, nota 55; M.C. Cavallone, *Ricerche intorno a Fernanda Wittgens*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2010-2011 (relatore G. Agosti), pp. 30-32. Tra le lettere ivi conservate spiccano quelle inviate a Roma a Clara Valenti, una non meglio identificata amica di Fernanda Wittgens. Inquadrare la personalità di Clara Valenti, senza dubbio molto vicina alla studiosa, non è semplice e a riguardo è solo possibile avanzare ipotesi. Un rimando alla loro amicizia si trova in L. Mattioli Rossi, *La collezione di Gianni Mattioli dal 1943 al 1953*, in *La collezione Mattioli. Capolavori dell’avanguardia italiana*, a cura di F. Fergonzi, Milano, Skira, 2003, p. 20, dove si parla dell’amica Clara Valenti «di Torino». In uno studio dedicato alla Federazione Universitaria Cattolica Italiana (FUCI), e in particolare agli orientamenti politici e sociali assunti da questa organizzazione tra il 1925 e il 1943 sotto il regime fascista, sono citati una “fucina” dal nome Clara Valenti e due suoi contributi, incentrati sulla coeva situazione politica e sociale austriaca, apparsi nel 1935 sulla rivista «Azione Fucina», organo di stampa della FUCI: R.J. Wolff, *Between pope and duce. Catholic students in fascist Italy*, New York, P. Lang, 1990, pp. 136, 156, note 21-23. Non è possibile affermare con certezza che si tratti della medesima Clara Valenti a cui scrive vent’anni dopo Fernanda Wittgens. La corrispondente, oltre che di grande cultura e appassionata d’arte – tanto che l’amica le racconta spesso particolari della sua professione e dei suoi studi –, è certamente cattolica militante, come traspare da alcuni passaggi delle lettere. Per esempio, riferendosi al profilarsi dell’eventuale decisione dell’arcivescovo Montini di demolire l’antica chiesa di San Raffaele al fine di ricavare introiti per la costruzione di nuove chiese in periferia, Fernanda Wittgens si confronta così con l’amica che sembra aderire alla «missione sacerdotale» dell’arcivescovo: «Mia carissima, ti sono infinitamente grata della tua lettera così aperta e chiara, così dolce e confidente. Io posso capire il tuo pensiero. Capisco la tua distinzione fra missione sacerdotale e missione umana. Tuttavia penso che la missione sacerdotale sia una forma assoluta di dedizione all’uomo. Certo, diverso può essere il punto di vista del sacerdote e il punto di vista dell’uomo di cultura, per esempio nella gestione di San Raffaele. E forse tra i due, quando convivono nello stesso uomo, può nascere un conflitto: per esempio, se con i soldi ricavati dall’area di San Raffaele il Sacerdote può costruire case di Dio nella affollata periferia di Milano, difatti il sacerdote vede la pienezza dell’uomo nella sua proiezione soprannaturale; l’uomo di cultura invece – ed io con esso – vede la pienezza dell’uomo nella sua quotidiana terrestre esistenza» (FEB, Fondo Fernanda Wittgens, busta 3, fascicolo 25, Fernanda Wittgens a Clara Valenti, 17 febbraio 1956; vedi anche la lettera v). Ma queste, allo stato attuale delle

ricerche, restano solo ipotesi e ci si augura possano servire come invito per un'ulteriore ricerca riguardo alla sfuggente personalità di Clara Valenti, sempre citata solo come «amica di Fernanda Wittgens».

2. FEB, Fondo Fernanda Wittgens, busta 4, fascicolo 1, sottofascicolo 19, lettera di condoglianze di Margherita Sarfatti alla famiglia Wittgens, 12 luglio 1957.

3. Relativamente scarsi sono in effetti l'attenzione e gli studi dedicati a Fernanda Wittgens, e persino la bella lapide commemorativa scolpita da Giacomo Manzù (1908-1991) nel 1963 per conto degli Amici di Brera giace oggi dimenticata nei depositi di Brera, lontana dallo sguardo e dal ricordo dei visitatori: G. Agosti, *Le rovine di Milano*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 71. Su Fernanda Wittgens almeno: S. Samek Lodovici, s.v. *Wittgens, Fernanda*, in *Storici, teorici e critici delle arti figurative*, Roma, Istituto ed. italiano Bernardo Carlo Tosi, 1942, pp. 384-385; G. Cabibbe, *Fernanda Wittgens*, in «Il Ponte», XIII, 1957, 12, pp. 1825-1837; F. Flora, *Fernanda Wittgens: Piccolo Teatro di Milano, 11 gennaio 1958*, Milano, Associazione Amici di Brera e dei musei milanesi, 1958; A.M. Brizio, *Fernanda Wittgens*, in «Raccolta Vinciana», XVIII, 1960, pp. 355-356; G. Ginex, *Fernanda Wittgens e la "socialità dell'arte" (1903-1957)*, in «Il Risorgimento», XLI, 1989, 2, pp. 161-169; L. Arrigoni, s.v. *Wittgens, Fernanda*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 647-657; Pizzi, *1908-1957*, pp. 164-173; Ead., *Paolo D'Ancona*, pp. 243-292.

4. Si tratta dei celebri manuali pubblicati tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta del Novecento insieme a Paolo D'Ancona, professore universitario e fondamentale guida di Fernanda Wittgens, che verranno modificati e riediti più volte per l'insegnamento liceale fino agli anni Settanta: Pizzi, *Paolo D'Ancona*, pp. 255-256; R. Sacchi, *Paolo D'Ancona, un'edizione della «Vita» del Cellini e la divulgazione*, in «ACME», LXV, 2012, I, pp. 240-241.

5. A questa commissione si fa riferimento anche nella lettera VI. Si tratta della Commissione parlamentare mista per la tutela del paesaggio e la valorizzazione del patrimonio artistico e culturale, istituita nel 1956 e presieduta dall'onorevole Carlo Vischia (1894-1970). I lavori iniziano il 29 gennaio del 1956 a seguito dei numerosi richiami relativi allo stato del patrimonio artistico e culturale italiano giunti da parte di numerosi funzionari statali, la Wittgens *in primis*, alla già esistente Commissione parlamentare VI, Istruzione e belle arti, presieduta da Antonio Segni (1891-1972) durante la seconda legislatura (1953-1958) e di cui Vischia faceva già parte. Scopo della commissione era quello di formulare due proposte di legge per la ricerca di fondi e la salvaguardia del patrimonio artistico italiano. La commissione era divisa a sua volta in quattro sottocommissioni: la prima si occupava di «Materia giuridico-finanziaria e affari generali» (di questa faceva parte Fernanda Wittgens), la seconda di «Urbanistica – Monumenti – Paesaggio», la terza di «Musei – Scavi – Gallerie» e la quarta di «Biblioteche – Archivi – Accademie». La commissione si riunirà a ritmo alterno dal 1956 al 1958 senza portare tuttavia a termine i compiti propostisi e il suo lavoro sarà ripreso e sviluppato solo nel 1964 con l'istituzione della più nota Commissione Franceschini (1964-1968), che prende nome da Francesco Franceschini (1908-1987), già facente parte della commissione sopracitata, all'interno della III sottocommissione: *Per la salvezza dei Beni Culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, a cura della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, II, Roma, Casa Editrice Colombo, 1967, pp. 129-168. Poco precisa è Arrigoni, *Fernanda Wittgens*, p. 655. La partecipazione di Fernanda Wittgens è di grande valore, come si deduce dalla commemorazione pronunciata da Carlo Vischia ad apertura della seduta del 12 luglio 1957: «[...] la sua scomparsa lascia veramente un vuoto profondo.

I miei colleghi della Commissione per la tutela del patrimonio artistico sanno quanto fervore ella ha portato nella nostra attività e quanto essa è riuscita ad ottenere. Anzi, sento il dovere di affermare che tutto quanto siamo riusciti a fare, fra mille difficoltà, lo dobbiamo esclusivamente alla volontà ed al fervore della Wittgens».

6. FEB, Fondo Fernanda Wittgens, busta 3, fascicolo 29, Fernanda Wittgens a Ferruccio Parri, 16 marzo 1956.

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*.

9. Roberto Longhi a Fernanda Wittgens, 5 febbraio 1949, citata in Arrigoni, *Fernanda Wittgens*, p. 653.

10. Parole di Antonio Greppi (1894-1982), il primo sindaco di Milano dopo la Liberazione (1945-1951), citate senza fonte in Ginex, *Fernanda Wittgens*, p. 166.

11. Importanti spunti per queste attività derivano certamente dal viaggio di studio negli Stati Uniti dove, nei primi mesi del 1954, Fernanda Wittgens, insieme ai direttori dei maggiori musei europei, è invitata per rappresentare l'Italia e illustrare la situazione della nazione in un congresso internazionale di museografia. Visita New York, Boston e Washington e ha così modo di entrare in contatto con le moderne iniziative didattiche e di gestione museale di queste città, rimanendo profondamente colpita dal dinamismo e dalla modernità di questi istituti. Di ritorno da quest'esperienza scrive le seguenti considerazioni all'amico Guido Cagnola (1861-1954): «Caro Don Guido, gli amici Le avranno detto del mio viaggio in America. È stata una delle esperienze più importanti della mia vita. Anzi con il mio viaggio in Grecia, la più importante. Le confesso che non credevo mai che un mondo così materialistico nella sua economia e nella sua civiltà potesse invece, nell'Arte, creare già con i Musei e Biblioteche eccezionali un Umanesimo» (Fernanda Wittgens a Guido Cagnola, 12 febbraio 1954, in *Lettere a Guido Cagnola dal 1892 al 1954*, a cura di S. Bruzese, W. Rotelli, Brescia, Morcelliana, 2012, pp. 474-475).

12. A. Colombo, *Fernanda Wittgens paladina di Brera*, in «Corriere della Sera», 24 febbraio 2013, p. 9.

13. Sulle attività di tutela del patrimonio artistico lombardo e in particolare della Pinacoteca di Brera durante la Seconda guerra mondiale e sulla successiva ricostruzione: *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009-21 marzo 2010), a cura di C. Ghibaudi, Milano, Electa, 2009.

14. Colombo, *Fernanda Wittgens*, p. 9.

15. Nel 1935 Ettore Modigliani è allontanato dalla Soprintendenza milanese e prima mandato in missione in Sicilia, poi trasferito a L'Aquila presso la Soprintendenza dell'Arte Medioevale e Moderna degli Abruzzi e del Molise. Nel 1938, a causa delle leggi razziali, è definitivamente espulso dall'amministrazione statale. In totale isolamento, lontano anche dalla sua famiglia, Modigliani non ha la possibilità di dedicarsi a nuovi studi né di svolgere in maniera produttiva e soddisfacente il suo lavoro. Per una breve ricostruzione della figura di Ettore Modigliani: A. Pacia, s.v. *Modigliani, Ettore*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti*, pp. 384-397.

16. Una prima edizione dell'opera esce quindi firmata dalla studiosa: F. Wittgens, *Mentore. Guida allo studio dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1940. Quest'ultima, come emerge dalle lettere di questi anni, reperisce il materiale bibliografico e documentario necessario e lo

invia a Modigliani insieme a suggerimenti e affettuosi incitamenti: «Più ci si tormenta per un'opera e più si riesce a farla bella [...] quando si ha la... passionalità ormai fuori moda delle persone che sentono l'opera scritta come creatura viva, quasi carne della loro carne. [...] io divido ansie e speranze per il Mentore e faccio e limo e correggo [...]. Sul *principio ispiratore*, sul tipo del libro, sulla sua *necessità, utilità*, tempestività, in una parola sul suo *valore*, ho ormai raggiunto, a furia di meditazione, la perfetta sicurezza e sono in pace. Vorrei che questa pace si trasfondesse in lei. [...] bando ai dubbi. Il Mentore è un'opera santa, vivrà e avrà successo. E se qualche ranocchio graciderà, lo lasceremo nel pantano» (FEB, Fondo Fernanda Wittgens, busta 3, fascicolo 16, Fernanda Wittgens a Ettore Modigliani, senza data, ma indicativamente *post* 1935-*ante* 1940).

17. FEB, Fondo Fernanda Wittgens, busta 3, fascicolo 15, Fernanda Wittgens alla madre, 13 settembre 1944.

18. Adele Cappelli Vegni, medico e volontaria in istituti di assistenza e opere pie, durante la guerra costituisce un vero e proprio centro di assistenza e smistamento per perseguitati politici nella sua villa a Torno, sul lago di Como, e dopo la Liberazione, durante il mandato di Antonio Greppi, è consigliere comunale e assessore del Comune di Milano. Alle attività clandestine della Vegni e della Wittgens collaborano anche le sorelle Zina e Maria Rosa Tresoldi, maestre elementari che in quegli anni abitavano con la storica dell'arte in via Verga 15 a Milano (vedi anche la lettera III). Sulla Vegni, le sorelle Tresoldi e sul collezionista Gianni Mattioli, secondo cugino di Fernanda Wittgens e insieme a lei coinvolto in azioni antifasciste a favore di ebrei: M. Alloisio, G. Beltrami Gadola, *Volontarie della libertà. 8 settembre 1943-25 aprile 1945*, Milano, Gabriele Mazzotta, 1981, pp. 241-242; Ginex, *Fernanda Wittgens*, pp. 163-165; Mattioli Rossi, *La collezione*, pp. 18-20.

19. Su Paolo D'Ancona, che per gratitudine nei confronti della Wittgens nel 1949 dona a Brera un *San Francesco in estasi* già creduto del Morazzone (Reg. Cron. 2330), almeno: R. Siligato, s.v. *D'Ancona, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, pp. 393-395; Pizzi, *Paolo D'Ancona*, pp. 243-292, in particolare pp. 267, 272-273; Sacchi, *Paolo D'Ancona*, pp. 233-267. Su Lamberto Vitali almeno: E. Vitali, *Lamberto Vitali. La passione di fare*, in *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, a cura di S. Paoli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 15-20 (sulle difficoltà seguite all'8 settembre, in particolare p. 17). Entrambi i personaggi sono inoltre citati nelle lettere v-vi.

20. Così furono soprannominate la Wittgens, la Cappelli Vegni e le Tresoldi durante il processo, su cui: Alloisio, Beltrami Gadola, *Volontarie*, pp. 241-242; Ginex, *Fernanda Wittgens*, pp. 163-165.

21. Le parole di Fernanda Wittgens sono citate senza fonte in Ginex, *Fernanda Wittgens*, p. 164.

22. Si tratta di uno stralcio delle riflessioni di Fernanda Wittgens dal carcere: FEB, Fondo Fernanda Wittgens, busta 3, fascicolo 35, agosto 1944-febbraio 1945.

23. FEB, Fondo Fernanda Wittgens, busta 3, fascicolo 35, Fernanda Wittgens ai nipoti, agosto 1944-febbraio 1945.

24. Mattioli Rossi, *La collezione*, p. 20. La stessa lettera, che oggi risulta irreperibile, è citata, pur con alcune differenze, anche in Ginex, *Fernanda Wittgens*, p. 167.

25. Sono i versi di apertura della poesia *Milano, agosto 1943*: S. Quasimodo, *Giorno dopo giorno*, Milano, Mondadori, 1947, p. 48; il poeta in quegli anni vive a Milano in corso Garibaldi 16.

26. È Antonio Greppi stesso a soprannominarla così per il suo temperamento energico e per la sua forza e determinazione: «Fu in quei giorni. Non dette quasi all'uscire il tempo di annunziarla. E mi vidi davanti una donna diversa da tutte le altre. Un erudito classicheggiante avrebbe immaginato in lei "Pallade-Athena": io pensai alla "Walkiria". Il nome me lo ripeté lei, allungandomi la mano. "Sono Fernanda Wittgens"» (A. Greppi, *Risorgeva Milano. 1945-1951*, Milano, Ceschina, 1953, p. 62); Ginex, *Fernanda Wittgens*, p. 162.

27. Uno splendido resoconto di questi anni è in Greppi, *Risorgeva Milano*.

28. Sulla *Pietà* Rondanini e le sue vicende collezionistiche almeno: M.T. Fiorio, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, III, Milano, Mondadori Electa, 2014, pp. 58-65, n. 867; G. Agosti, J. Stoppa, *Atlante divulgativo*, in *Michelangelo. La Pietà Rondanini nell'Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 49-80.

29. Sul lavoro di riallestimento dei musei del Castello Sforzesco almeno: A. Huber, *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1997, pp. 134-141; A.B. Belgiojoso, *La rifondazione del castello nel dopoguerra*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano, Skira, 2005, pp. 335-345; M.T. Fiorio, *Il museo della storia. Dallo studio alla raccolta pubblica*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 143-147; Agosti, Stoppa, *Atlante divulgativo*, pp. 79-80.

30. Vedi lettere III-VI.

31. Sul recente dibattito relativo alla collocazione della *Pietà* Rondanini: *Appunti di museologia. Il caso della Pietà Rondanini*, a cura di L. Colombari, Milano, EduCatt, 2013; C. Salsi, *Michelangelo. La Pietà Rondanini nell'Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco*, Milano, Officina Libraria, 2014; A. Masoero, *Pietà all'Ospedale Spagnolo su base antisismica*, in «Il Giornale dell'Arte», XXXII, 349, 2015, p. 20; *Michelangelo. La Pietà Rondanini nell'Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco*, a cura di C. Salsi, Milano, Officina Libraria, 2015.



Le lettere proposte in questo articolo sono conservate a Milano, presso la Fondazione Elvira Badaracco (Fondo Fernanda Wittgens, busta 3, fascicolo 25), in seguito alla donazione, avvenuto nel 1982, di un cospicuo nucleo di carte provenienti dall'archivio personale della studiosa. Tutte le missive sono trascritte dalla Wittgens in una copialettere di mm 150x210 nel quale i passaggi personali sono censurati mediante tre punti di sospensione.

Milano, 9 dicembre 1954

... Non ho fatto in tempo a mandarti il libro all'albergo. Te lo spedisco facendolo precedere da questa lettera per espresso, in modo che giunga al tuo arrivo. Il libro è a carattere divulgativo, è perciò in tono facile e leggero. Ma contiene una tesi rivoluzionaria: quella sulla nascita del Romanico in Milano e non in Germania, tesi cui voglio dedicare la mia vecchiaia di studiosa. A parte ciò, il libro è una specie di campanello d'allarme che richiama l'attenzione dei Lombardi sui loro cimeli preziosi.

Ormai da 26 anni io lavoro in Lombardia alla tutela dei Tesori che le appartengono ed il mio sogno era di mettere in valore i cimeli liturgici, che sono anche i più grandi cimeli della nostra civiltà occidentale: i Tesori del Duomo di Monza e del Duomo di Milano. Sono riuscita, con la grande Mostra di Zurigo, ad attirare l'attenzione del mondo intero su questi Tesori, ma non sono riuscita a smuovere la crassa indifferenza dei ricchissimi Monzesi, pur avendo depositato un milione degli utili a Zurigo per la ricostruzione del Tesoro del Duomo. Poteva essere un seme per far germinare una pianta, e viceversa deve ancora dormire in una Banca, se non è stato speso per altri scopi. Quanto al Tesoro del Duomo di Milano, avevano persino pensato di seppellirlo nella cripta, come se gli smalti preziosissimi non soffrissero terribilmente per l'umidità...

Comunque, un problema di alta cultura, come questo del Tesoro del Duomo di Milano, non è stato "messo a fuoco" come doveva. Per esempio, io che ho avuto in consegna, dalla fiducia del compianto Arcivescovo e soprattutto di Mons. Majni, questi Tesori per portarli in Svizzera, ed ho potuto esporli in vetrine appositamente costruite anche esaltarne lo splendore artistico e liturgico (fino a provocare, come ti ho detto, un riconoscimento universale) non sono invece mai stata interessata alla loro sistemazione nel Duomo di Milano; eppure ho dato all'Opera del Duomo un contributo di milioni come frutto della Mostra di Zurigo...

Insomma, c'è tutto da fare per valorizzare dei Tesori arcaici come quelli di Milano e di Monza (ai quali aggiungo lo stupendo Tesoro quattrocentesco di Vigevano) e per valorizzare l'"Ambrosiana", ferita crudele nella cultura milanese per lo stato in cui ora si presenta per i danni di guerra e le vicende amministrative.

Fino a pochi anni or sono delle memorie arcaiche della civiltà occidentale si occupavano soltanto i Tedeschi. Ora se ne occupano finalmente anche gli studiosi italiani, e con una visione molto più ampia e umanistica,

che in sostanza è dovuta soprattutto agli studi di due pionieri: Monneret de Villard e Albizzati: di essi io intendo considerarmi una specie di erede spirituale, continuando l'opera loro se... Dio lo consentirà. Per ora ho potuto fare soltanto l'operaia, e questa invece è un'opera di studiosa, né so ancora se alla fine della vita potrò avere il raccoglimento necessario. Speriamolo...

Un abbraccio, sperando di vederti a Roma a Natale.

E mille scuse perché non posso neppure far copiare questa lettera. Sono senza personale: la miseria delle Belle Arti è terribile e la disgregazione giunta al limite. Ma speriamo nella rinascita!

In apertura è citato uno studio sul Romanico in Lombardia: si tratta di F. Wittgens, *Glorie d'arte di Milano e della sua diocesi dal IV all'XI secolo*, Milano, Istituto Ortopedico G. Pini del Pio Istituto Rachitici, 1955. Sebbene il volume sia edito nel 1955, la stampa risale alla fine dell'anno precedente. Inoltre il tema, gli intenti espressi nell'introduzione e il carattere divulgativo della pubblicazione, offerta come strenna dall'Istituto Ortopedico, sono perfettamente coerenti con il libro citato dalla Wittgens nella lettera.

La mostra di Zurigo è *Kunstschätze der Lombardei. 500 vor Christus – 1800 nach Christus* (Kunsthhaus Zürich, november 1948–märz 1949). L'esposizione ha grande risonanza internazionale ed è definita da Bernard Berenson (1865-1959) come «la più bella da vent'anni a questa parte» (R. Calzini, «Chiuso per miseria» sulla porta dei musei, in «Corriere della Sera», 18 novembre 1948).

Il «compianto Arcivescovo» ambrosiano è Alfredo Ildefonso Schuster (1880-1954), venuto a mancare quella stessa estate; monsignore Vittore Maini (1886-1959) è avvocato generale della Curia arcivescovile di Milano e conservatore dell'Ambrosiana dal 1931 alla morte. Il museo dedicato al Tesoro del Duomo di Milano, dal cui allestimento la Wittgens è evidentemente stata esclusa, è inaugurato il 28 novembre 1953 sotto la guida di Ugo Nebbia (1880-1992) in alcune sale del piano terra di Palazzo Reale concesse alla Veneranda Fabbrica del Duomo dal demanio statale nel 1948; ulteriori ampliamenti risalgono agli anni Sessanta e l'ultimo riallestimento, in spazi ampliati, è del 2013: U. Nebbia, *Il tesoro del duomo di Milano*, Milano, Edizioni artistiche Alfieri & Lacroix, 1962; R. Bossaglia, M. Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, 1-11, Milano, Electa, 1978; *Il grande museo del Duomo. Il simbolo di Milano svela la sua storia*, a cura di C.A. Brioschi, Milano, RCS, 2013; R. Cara, s.v. *Nebbia, Ugo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013 (<[A questi due tesori Fernanda Wittgens accosta infine un'altra importante collezione ecclesiastica lombarda, quella del Duomo di Vigevano, musealizzata nel 1962. È da notare che il nucleo principale del Tesoro deriva dalla donazione del 1534 di Francesco II Sforza](http://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-nebbia_(Dizionario_Biografico)/>). La musealizzazione del Tesoro del Duomo di Monza risale invece al 1963, sulla spinta del generoso contributo della vedova dell'industriale farmaceutico Filippo Serpero, da cui prende il nome il primo nucleo del museo, al quale, dopo la riapertura del 2007, si affianca la sezione Carlo Gaiani: <i>Il tesoro del duomo di Monza</i>, a cura di L. Vitali, Milano, Banca Popolare di Milano, 1966; <i>Monza. Il Duomo e i suoi tesori</i>, a cura di R. Conti, Milano, Electa, 1988; <i>Museo e Tesoro del Duomo di Monza. Guida breve</i>, a cura di L. Di Corato, G.A. Vergani, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.</p></div><div data-bbox=)

(1495-1535): R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e Massimiliano Stampa*, I, Milano, LED, 2005, pp. 233-271; *Guida al Museo del tesoro del Duomo*, a cura di N. Sanna, Bergamo, Little Mercury, 2010.

Per la storia dell'Ambrosiana durante e dopo la guerra: A. Rovetta, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana*, III. *Dall'Unità d'Italia al secondo dopoguerra*, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo sesto – Collezioni Settala e Litta Modignani – Arti applicate da donazioni diverse – Numismatica*, Milano, Mondadori Electa, 2010, pp. 22-24.

Per Ugo Monneret de Villard (1881-1954): S. Armando, s.v. *Monneret de Villard, Ugo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, pp. 698-701. Per Carlo Albizzati (1888-1950): A. Stenico, s.v. *Albizzati, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 17-18.

II

FERNANDA WITTGENS A CLARA VALENTI

Milano, 19 gennaio 1955

... L'incontro con l'Arcivescovo è avvenuto proprio dinnanzi ai cimeli del Duomo esposti all'Opera del Duomo. Sua eccellenza, da grande uomo politico, ha voluto subito precisare che egli intende mantenere i rapporti di collaborazione con noi. Avendogli il Presidente dell'"Opera del Duomo" accennato ad un restauro di corali, egli si è rivolto a me dicendomi: «Lei, che è competente in queste cose, prenderà l'iniziativa». Questo riconoscimento mi ha fatto molto piacere: temevo che mi giudicasse anche lui, come tanti altri, una "dittatrice", comoda parola con la quale si colpisce spesso chi fa il proprio dovere con senso di responsabilità, mentre tutti sembrano voler tradire questo senso di responsabilità, un tempo il fondamentale criterio distintivo dell'uomo.

Non ti nascondo che ho avuto un'impressione enorme del Mons. Montini, sia il giorno del suo ingresso, quando ho partecipato alla cerimonia in Duomo, veramente splendida nella sua cattolica solennità, sia oggi al Museo, quando poche parole sue di sintesi artistica, storica e religiosa hanno un'altra volta scolpito la qualità dell'uomo. Una qualità molto alta, che dà quasi l'impressione di uscire dal meschino tempo presente e di tornare nei secoli in cui le proporzioni dell'uomo erano gigantesche.

Io vedo la sua moderazione che è evidente nel volto e nello sguardo, ma vedo soprattutto la sua enorme costruttività...

Affettuosamente, con mille scuse per le correzioni (sapessi il peso del lavoro e della stanchezza!).

L'ingresso in diocesi del nuovo arcivescovo di Milano monsignor Giovanni Montini (1897-1978), futuro papa Paolo VI (1963-1978), ha luogo il 6 gennaio 1955, a seguito della nomina avvenuta il 1° novembre 1954. Come si evince da una lettera inviata sempre all'amica Clara Valenti il 4 gennaio 1955, la Wittgens e Montini avevano già avuto contatti ancor prima dell'insediamento di quest'ultimo a Milano: «Mons. Montini è stato d'una gentilezza e comprensione incomparabile: si è degnato scrivermi di persona, con lettera autografa, bellissime parole di comprensione. E ho potuto mostrare la lettera a Mons. Majni, così il tesoro sarà esposto, come saluto al nuovo Arcivescovo, dopodomani!» (FEB, Fondo Fernanda Wittgens, busta 3, fascicolo 25).

In effetti, fin dal discorso di insediamento alla diocesi di Milano, Montini «afferma la necessità di un "cristianesimo vero, adeguato al tempo moderno" in una città che gli parve subito presentare in modo unico ricchezza di tradizione religiosa e di modernità, auspicando poi la pacificazione "della tradizione cattolica italiana con l'umanesimo buono della vita moderna"» (G.M. Vian, s.v. *Paolo VI*, in *Enciclopedia dei Papi*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-vi_\(Enciclopedia_dei_Papi\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-vi_(Enciclopedia_dei_Papi)/>)). La figura di Montini presenta caratteri di grande modernità: svolge il proprio incarico con grande rigore e risolutezza in anni difficili per la diocesi lombarda, misurandosi con la ricostruzione e la veloce crescita della città a cui rispose promuovendo la costruzione di nuovi edifici religiosi e prestando attenzione al mondo dei lavoratori. Altrettanto centrale per Montini è l'interesse nei confronti della vita culturale di Milano che salvaguarda sempre, pur scisso nella sua doppia missione sacerdotale e culturale, come rileva Fernanda Wittgens nella già ricordata lettera inviata a Clara Valenti il 17 febbraio 1956 (vedi p. 41, nota 1): «Io credo d'aver capito che l'Arcivescovo deve soffrire intimamente nel dover scegliere tra "cultura" e "sacerdozio", e credo di poter partecipare a questo perenne dramma del "dover scegliere"» (FEB, Fondo Fernanda Wittgens, busta 3, fascicolo 25).

III

FERNANDA WITTGENS A CLARA VALENTI

Milano, 18 aprile 1955

... sono lieta che l'Arcivescovo si sia ristabilito e abbia ripreso la sua missione. Oggi ci sono mezzi eccezionali per far resistere anche i fisici consumati dal troppo studio e dal troppo soffrire la responsabilità, ché tale deve essere il caso di Sua Eccellenza. Quando vedrò Ferrari a quattr'occhi, dato che siamo molto amici, gli chiederò notizie. Ferrari è molto bravo come medico, nella sua modestia che non dà arie. Le mie due compagne di carcere ne sono la prova: le due sorelle Tresoldi da lui salvate con cure pazienti; eppure esse hanno sfidato la prova di quegli anni tremendi...

Vorrei poter parlare a Sua Eccellenza della "Ambrosiana" abbandonata in quello stato, della "Pietà" di Michelangelo sacrificata, del "Museo dell'Opera" aperto in sfregio alla legge, di "Sant'Ambrogio" in quelle condizioni. Sono altrettanti esempi che ti dimostrano che io non eser-

cito come dovrei il mio dovere di tutela artistica. Eppure ho dovuto in alcuni casi puntare i piedi, dire no, per esempio di fronte alla tentata distruzione del “Cenacolo”. Questi casi supremi bastano purtroppo per avallare la tesi del mio “pessimo carattere”! nel mondo della città e delle irresponsabilità, quale è oggi il mondo degli intellettuali cinici, un “carattere” è una colpa. D'altra parte io appartengo alla tribù degli iperemotivi Wittgens, e l'ultima cosa che dovevo fare era avere compiti di censura, di critica, di tutela. Non escludo infatti l'impetuosità nella discussione e l'eccesso nella lealtà. Ho una lettera-testamento di Modigliani che mi scongiurava di tener conto degli esseri mediocri e incapaci di generosità, degli esseri che vivono di risentimento. Io non so cosa siano le posizioni negative, e la mia vitalità è qualche volta, per sé stessa, un'offesa per chi ama viver pigramente, o peggio per chi non sa altra affermazione all'infuori del compromesso. È per questo che, rimeditando l'esperienza del carcere, ho cercato idealmente un rifugio. Così ho eliminato molta parte delle difficoltà togliendomi la tutela artistica delle sette provincie, che d'altronde non si può più svolgere nello sfacelo dell'attuale burocrazia. Chiusa a Brera, riuscirò a poco a poco a farmi dimenticare...

Il dottor Ferrari citato in apertura dev'essere presumibilmente il medico personale dell'arcivescovo Montini, mentre Zina e Maria Rosa Tresoldi sono care amiche di Fernanda Wittgens. A legare queste tre donne è l'esperienza antifascista e l'opera clandestina di aiuto a favore di perseguitati politici svolta durante gli anni della guerra accanto ad associazioni benefiche e gruppi partigiani. Proprio questa attività costa, nel luglio 1944, alle Tresoldi e alla Wittgens, al tempo vicine di casa, il carcere e una condanna di vent'anni (poi ridotta a tre per le Tresoldi e quattro per la Wittgens): si veda p. 44, nota 18.

Per la *Pietà* Rondanini si vedano le lettere IV-VI con relativo commento e il testo introduttivo, pp. 35-36.

Mentre tarda il recupero di alcuni tra i principali monumenti cittadini, nel 1947 inizia la fondamentale campagna di restauro del *Cenacolo* vinciano, durata sette anni, affidata a Mauro Pelliccioli (1887-1974) e caldamente sostenuta da Fernanda Wittgens. Sul corso, riguardante temi leonardeschi, che la studiosa tiene negli stessi anni all'Università Statale di Milano: Pizzi, *Paolo D'Ancona*, p. 282. Contemporaneamente la Wittgens scrive attorno al *Cenacolo*: F. Wittgens, *Il restauro in corso del “Cenacolo” di Leonardo*, in *Atti del Convegno di Studi Vinciani*, atti del convegno (Firenze, Pisa, Siena, 15-18 gennaio 1953), Firenze, Olschki, 1953, pp. 39-53; Ead., *Restauro del Cenacolo*, in A. Marazza, *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1954, pp. 3-12; Ead., *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano, Martello, 1958.

In chiusura si accenna alla decisione di Fernanda Wittgens di dedicarsi esclusivamente alla direzione della Pinacoteca di Brera abbandonando l'incarico di soprintendente, affidato ufficialmente a Gian Alberto Dell'Acqua (1909-2004) dalla fine del 1956. A questa scelta si fa riferimento già in una lettera inviata a Clara Valenti il 4 gennaio 1955: «Ho diviso anche

l'ufficio, tenendo solo la Direzione di Brera. Così, dopo la lunga odissea (che dura dal 1939!) di una vita di "trincea", sono ritornata alla normalità, e quasi mi pare ancora un sogno» (FEB, Fondo Fernanda Wittgens, busta 3, fascicolo 25).

IV

FERNANDA WITTGENS A CLARA VALENTI

Milano, 5 settembre 1955

... ho davanti a me il bell'angelo di Castelseprio e sono felice dell'impressione che ti ha dato. Se verrai quassù nella seconda metà di settembre potrai salire con me sui ponti di Galliano e vedere da vicino pitture che superano le catalane e le francesi, pitture ancora carolingie. Ne faccio fare una documentazione eccezionale a colore dal mio eccezionale Laboratorio braidense, e comunque potrai goderle in proiezione.

Una volta voglio mostrarti tutto il mio lavoro clandestino scientifico in questo campo, che presto vedrà la fine. Bisogna che tu veda il Laboratorio!...

Povero Michelangelo, naturalmente non ne parlo più, ma non si profana impunemente un vertice di spiritualità com'è la "Pietà". Passata la decadenza odierna, la storia farà giustizia...

Però mi importa che un uomo che stimo come Del Bo sappia che è ora di fondare un'Associazione di artisti pulita. Ma che non può essere costituita solo per sfogare il rancore dei superati e che vanta lo scandalo di una Mostra di copie come espressione dell'arte moderna italiana! La Mostra di Villa Reale ha indignato il mondo internazionale, proprio perché dimostra la mancanza di una coscienza della modernità. Si metta Del Bo (che io ricordo ancora dai tempi di «Corrente») a capo di una libera associazione di artisti che non proclamino il dogma dell'astrattismo o del realismo, e che non abbiano faziosità (come quella terribile del Centro San Fedele): avrà con sé un seguito commovente. Ma ormai l'arte è in mano di commercianti e di ex-camerieri, e tutto è visto "sub specie mercatoria".

Io sono progressista e considero un dono divino il fatto che l'arte non sia retaggio aristocratico, e a volte il genio artistico scoppia dagli strati più umili: Donatello, figlio del minuto popolino d'Oltrarno, Giotto, ecc. l'artista cui io credo per un'arte nuova, umanistica, ma senza l'egocentrismo classico, per l'umanesimo cosmico del nostro tempo atomico, è figlio di un muratore, ma ha la cultura (acquisita distruggendo la sua salute, perché acquisita studiando di notte e lavorando di giorno) di un universitario...

Per il ciclo cui appartiene il «bell'angelo» in Santa Maria Foris Portas a Castelseprio: P.G. Nobili, *Tra tardoantico e X secolo, gli scenari attorno agli affreschi di Castelseprio. Uno status quaestionis storiografico*, supplemento a «Porphyra», VII, II, 2010; *Castelseprio e Torba. Sintesi delle ricerche e aggiornamenti*, a cura di P.M. De Marchi, Mantova, SAP Società Archeologica, 2013.

Per la basilica di San Vincenzo anche: *Galliano pieve millenaria*, a cura di M. Rossi, Sondrio, Lysis, 2008; *Pittura a Galliano. Un orizzonte europeo*, atti della giornata di studi (Galliano, 9 maggio 2009), a cura di M. Rossi, «Arte Lombarda», 156, 2009, 2. Al 1955 risale l'avvio di una serie di restauri che coinvolge le pitture della navata centrale di San Vincenzo a Galliano: S. Coppa, *Per una storia dei restauri della Basilica di San Vincenzo*, in *Galliano. 1000 anni di storia*, Cantù, Gruppo arte e cultura, 1995, pp. 167-169.

Il «Laboratorio» a cui Fernanda Wittgens fa riferimento è il laboratorio-scuola di restauro da lei istituito a Brera proprio in quegli anni che si colloca all'interno del lungimirante programma ideato dalla studiosa per rendere Brera un «museo vivente» e dinamico: Ginex, *Fernanda Wittgens*, p. 166.

Per la *Pietà* Rondanini si vedano le lettere III, V, VI con relativo commento e il testo introduttivo, pp. 35-36.

Rinaldo, detto Dino, Del Bo (1916-1991) dopo l'attività antifascista, svolta prevalentemente all'interno dell'organizzazione partigiana di orientamento cattolico delle Brigate Fiamme Verdi, e laureatosi in Giurisprudenza e Scienze Politiche, è, tra le fila della Democrazia Cristiana, uno dei protagonisti della politica della neonata Repubblica italiana. Riveste la carica di deputato durante le prime quattro legislature, assumendo incarichi di rilievo e prendendo parte a importanti commissioni parlamentari, e tra il 1959 e il 1960 è ministro del Commercio con l'Estero. È anche personalità di spicco nel mondo della cultura e presidente nazionale dell'Associazione Artisti d'Italia. Fernanda Wittgens ne ricorda la partecipazione all'esperienza di «Corrente», la rivista di orientamento antifascista fondata dal giovanissimo Ernesto Treccani (1920-2009) il 1° gennaio del 1938, attorno alla quale si forma un importante gruppo culturale e artistico. Dall'aprile 1938 al maggio 1940, Del Bo compare tra i redattori della rivista, la cui pubblicazione sarà soppressa su ordine del Regime il mese successivo, in concomitanza dell'ingresso dell'Italia in guerra. Su «Corrente»: *Corrente. Le parole della vita. Opere 1930-1945*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno-7 settembre 2008), a cura di M. Pizziolo, Milano, Skira, 2008; *Il movimento di Corrente*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2012.

L'esposizione a cui si fa riferimento, costruita attraverso reinterpretazioni e vere proprie copie di celebri opere del passato, è la *Mostra "Omaggio agli antichi maestri"* curata da Dino del Bo, in qualità di presidente dell'Associazione Artisti d'Italia, nell'autunno-inverno 1954-1955 alla Galleria d'Arte Moderna di Milano. Questa esposizione che, secondo le parole della Wittgens, «ha indignato il mondo intero» e ha dimostrato «la mancanza di una coscienza della modernità», vede anche la partecipazione di alcuni dei maggiori artisti italiani di quegli anni tra cui Renato Birolli, Anselmo Bucci, Massimo Campigli, Aldo Carpi, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis, Achille Funi, Carlo Levi, Fausto Pirandello, Aligi Sassu, Mario Sironi, Ernesto Treccani: *Mostra "Omaggio agli antichi maestri"*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, autunno-inverno 1954-1955), Milano, Tip. G. Pirovano, 1954.

Non è stato infine possibile chiarire il riferimento alla «faziosità» del Centro Culturale San Fedele.

Milano,
domenica 11 dicembre 1955

Mia cara,

ti sono infinitamente grata della tua lettera scritta “ex plenitudine cordis”. Vorrei subito dirti che finché esisteranno anime come la tua la chiesa non sarà in pericolo. Perché tutte le volte che stava per crollare per le stesse ragioni di politica terrena, lo spirito mistico l’ha salvata. Io credo che noi ci avviciniamo ad una grande epoca mistica, ad un Medioevo sociale e spirituale, come reazione all’individualismo egocentrico che ha portato l’uomo alla “barbarie civilizzata” di Buchenwald e di Hiroshima, mettendolo di fronte ad una decadenza che mai si era verificata analoga nella storia. La crisi è così profonda che scuote la vita alle radici, e naturalmente è soprattutto terribile là dove tutte le passioni e le fedi umane si concentrano: la Chiesa.

Io ho fede, e penso che sentirai cosa significhi questa mia fede. So da sempre che il bene è una faticosa lotta contro il male. Tutte le volte che ho dovuto rinunciare al mio “io” per una ragione superiore, la lotta è stata tale, che io ho misurato la profondità delle forze negative. L’ultimo recente episodio della ribellione alla vita (inconscia e perciò più terribile) è stato significativo. Il demonio è una realtà. Ma la realtà più grande è la “charitas” che vince e protegge la continuità creativa.

Vedrò l’Arcivescovo che mi ha mandato un messaggio attraverso Folli per dirmi che mi aspetta. Vado a Bellinzona il 16 ad una conferenza sulla pittura del Quattrocento Lombardo, il 18 ho la premiazione dei tipografi vincitori di una rara “gara di mestiere” (lavoro sempre sul terreno sociale). Per la Gazzada il Comune di Varese è disposto ad aiutare: bisogna sempre conciliare gli interventi con la tragica gelosia degli ecclesiastici per le cose belle che hanno in consegna, ma ci riuscirò. Il coro di S. Ambrogio cammina con un milione dato da me (unico fondo per i restauri dell’anno!) e altri che abbiamo raccolto. Quanto alla “Pietà”, per ora starà nella cripta che hanno alzato: sicché il conciliante D’Ancona dice «ora è un solo scalin» (e non capisce il principio dello scender giù per vedere una fiamma sepolta anziché librata!). Comunque, gli errori si possono correggere.

Sono tanto vicina a te nell’opera missionaria che fai con “le donnette”.

Anch’io lavoro come maestra con le scolaresche e gli operai nelle serate artistiche. È il nostro dovere ed è la nostra passione. E poi, in com-

penso, ci godiamo il colloquio segreto con le cose grandi, più grandi di noi. Hai ragione, l'Alberti di Mantova è matematica pura, e lì si formò Luciano Laurana per portare ad Urbino il credo dell'Umanesimo. Molte volte penso al «nec spe nec metu» di Isabella; e sento che questa donna è proprio la “intellettualizzata” dai grandi uomini. Io invece voglio tener sempre viva la spes, anche a costo d'essere detta barbara e primitiva. È tutto il mio orgoglio avere debolezze di donna, ma non snaturarmi e inaridirmi, anche vivendo intellettualmente.

Non è stato purtroppo possibile stabilire a quale conferenza tenutasi a Bellinzona venerdì 16 dicembre 1955 e a quale «gara di mestiere» per tipografi Fernanda Wittgens faccia riferimento.

Per «la Gazzada» si intende Villa Cagnola a Gazzada (Varese) che, dopo la morte del suo proprietario, Guido Cagnola, diviene per sua stessa volontà, sancita già il 2 maggio 1946, patrimonio vaticano. Le trattative per la cessione della proprietà e delle collezioni d'arte di Cagnola sono lunghe e difficili e, in un primo momento, sembra essere interessata anche la città di Varese che, pur scartata, concorre comunque ripetutamente alla gestione della raccolta, come si intuisce dalle parole della Wittgens. Su Guido Cagnola e la sua collezione: C. Nicora, *Guido Cagnola (1861-1954). Collezionista e conoscitore d'arte*, Brescia, Morcelliana, 1996; S. Bruzese, *Dal carteggio di Guido Cagnola. Le lettere di Bernard Berenson*, in «Concorso», v, pp. 57-68.

Fernanda Wittgens, in qualità di soprintendente e come amica personale di Guido Cagnola, si è già occupata della collezione e, anche dopo il passaggio di proprietà al Vaticano, la pone al centro dei suoi interessi e studi continuando a garantirne la tutela. Questo si rileva molto chiaramente nella corrispondenza Cagnola-Wittgens: *Lettere a Guido Cagnola*, pp. 349-354, 361-362, 396-397, 406-408, 412-413, 425-427, 429-430, 433-434, 461-462, 466-469, 471-475.

Il lavoro di allestimento delle sale del Castello Sforzesco condotto in quel periodo dal gruppo di architetti BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressuti, Rogers) in vista dell'inaugurazione dei musei, prevista per l'anno successivo, è considerato da Fernanda Wittgens inadeguato – specie per quanto riguarda la «cripta» creata per la *Pietà* di Michelangelo – e persino immorale. Si evince chiaramente in una lettera inviata da Fernanda Wittgens a Roberto Longhi che, nell'aprile del 1957, chiede alla studiosa di scrivere in un fascicolo di «Paragone» in memoria di Costantino Baroni, già direttore dei musei civici milanesi. La risposta della Wittgens, i cui rapporti con Baroni, dopo un momento di grande condivisione nei primi anni del dopoguerra, si erano sempre più incrinati a partire dall'inizio degli anni Cinquanta, è gelida: «Mi piacerebbe scrivere in memoria di Baroni qualcosa, per dimostrare che sono cristiana: porgo la guancia anche ricevuto lo schiaffo. Ma la dignità del mio ufficio mi impone una condizione: che Baroni sia celebrato soltanto come studioso. Se ci fossero articoli dedicati alla riorganizzazione del Castello, io non potrei partecipare perché, per me, la cifra di un miliardo e 200 milioni spesa per fare un Museo scenografico è un crimine di lesa cultura e di lesa socialità, ed uno sfregio al mio ufficio statale. Vedi che, come sempre, sono sincera con le persone che rispetto. A te decidere se io posso partecipare o no al pietoso (pietoso e non pio) numero in memoria di Baroni» (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Archivio Longhi, Fernanda Wittgens a Roberto Longhi, 19 aprile 1957; ringrazio Miriam Leonardi per avermi generosamente segnalato e fornito una copia di questa lettera).

L'intervento di restauro del coro della basilica di Sant'Ambrogio rientra nella più ampia campagna che coinvolse l'intero edificio negli anni Cinquanta. La basilica ambrosiana era

infatti stata pesantemente danneggiata dai bombardamenti dell'agosto del 1943 che, in particolare, colpirono il portico esterno e il settore absidale. Dei ventisei stalli principali del coro – cui si aggiungevano ventiquattro stalli minori – quattordici andarono completamente distrutti. Sul coro di Sant' Ambrogio: *La Basilica di Sant' Ambrogio in Milano*, a cura di C. Capponi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1997, p. 68.

La meditazione in chiusura trae spunto dalle architetture mantovane di Leon Battista Alberti (1404-1472) e da quelle di Luciano Laurana (1420-1479). «Isabella» è Isabella d'Este (1474-1539), moglie del marchese di Mantova Francesco II Gonzaga (1466-1519). Il contrasto tra l'essere donna e il rischio di inaridirsi a fronte degli incarichi rivestiti è un argomento affrontato più volte da Fernanda Wittgens: «La mia vera natura è quella di una donna a cui il destino ha dato compiti da uomo, ma che li ha sempre assolti senza tradire l'affettività femminile» (Colombo, *Fernanda Wittgens*, p. 9).

VI

FERNANDA WITTEGENS A CLARA VALENTI

Milano 16 aprile 1956

Carissima,

grazie della cartolina. Per ora non verrò a Roma perché penso che la Commissione resterà in letargo fino al periodo postelettorale. Ma tu verrai a Milano nel frattempo, spero. Dal 29 al 6 maggio ho un grande spettacolo fioreale a Brera e spero che si potrà realizzarlo malgrado il tempo avverso.

Oggi Mon. Figini e Don Colombo della Gazzada sono venuti a farmi visita e a portarmi il “placet” di S.E. per la radiografia dell'Antonello (fatta in una giornata per non chiedere permessi vaticani) e a comunicarmi i piani di restauro e le possibilità di un mio lavoro a titolo personale. Dunque S.E., pur nella sua tribolata difficile vita di Pastore milanese, nulla oblia. Certo, è uno stile d'aristocrazia che annulla tutte le amarezze del passato!

Da giovedì, giorno dell'inaugurazione con Gronchi, a sabato, inaugurazione per l'élite culturale milanese, imperversa nel mondo sensibile di Milano la reazione ai Musei del Castello, sistemati come “fiera”, e particolarmente alla indegna esposizione della “Pietà” entro un'edicola che ricorda... un vespasiano! (unica fortuna, la restituzione della base originale in seguito alle proteste di Vitali, Gallarati Scotti, etc.)

Vicino a me c'era un sacerdote che non conosco, ma mi conosce perché, avendo inteso le critiche che ci scambiavamo con un collega di Torino mi ha detto: «E lei, perché non si è opposta?» «Mi sono opposta tanto, che ho lasciato la Soprintendenza e sono solo Direttrice di Brera. Uomo solo non può vincere contro i molti, deve attendere l'ora della giustizia. Soprattutto per la “Pietà Rondanini”, che io,

laica, volevo dare ad una chiesa, e un assessore democristiano ha condannato all'esilio». «Non rimarrà a lungo in esilio» ha detto il sacerdote.

Effettivamente credo che la nuova amministrazione comunale dovrà rivedere per lo meno la sistemazione in Castello, se non tutta l'opera. Diamo tempo alla Provvidenza. Certo è che oggi ho avuto il triste trionfo di chi vede avverate le sue previsioni sul fallimento di un'impresa dovuta alla mancanza di adeguate forze spirituali.

Speriamo solo che, a compenso di questa tristezza, ci sia l'utilità di una lezione.

Per incentivare l'afflusso di pubblico a Brera la studiosa organizza numerose iniziative originali come la manifestazione *Fiori a Brera* che ha luogo nelle sale della pinacoteca dal 29 aprile al 6 maggio 1956 grazie all'appoggio economico dei grandi magazzini La Rinascente. Per l'occasione le stanze del museo sono riempite di decorazioni floreali che richiamavano quelle dipinte sulle tavole e sulle tele appese alle pareti. L'esito è assai scenografico e attira numerosi visitatori, anche grazie alla promozione pubblicitaria e alla parallela esposizione della *Danza degli amorini* di Francesco Albani – di proprietà di Brera (Reg. Cron. 301) – in una delle vetrine della Rinascente.

«L'Antonello» è la celebre *Madonna* della collezione Cagnola, oggetto di un complesso dibattito attributivo sul quale: C. Travi, in *La Collezione Cagnola. I dipinti dal XIII al XIX secolo*, a cura di M. Boskovits, G. Fossaluzza, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 1998, pp. 130-135, n. 29; M. Caldera, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia. Museo della città, 3 marzo-30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano, Skira, 2002, pp. 128-129, n. 21; F. Bologna, F. De Melis, *Antonello e gli altri. Un dialogo a frontiere aperte*, in *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 5 ottobre 2013-12 gennaio 2014), a cura di F. Bologna, F. De Melis, Milano, Electa, 2013, pp. 41-49, 162-163; A. De Marchi, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano, Skira, 2015, pp. 292-293, n. IV.17.

In particolare la Wittgens attribuisce l'opera ad Antonello da Messina in F. Wittgens, *Per Antonello da Messina*, in «Critica d'Arte», III, 18, 1956, pp. 564-569.

Carlo Figini (1883-1967) e Carlo Colombo (1909-1991) insegnano alla Facoltà teologica del Seminario arcivescovile milanese di Venegono e sono vicini a Guido Cagnola: *Lettere a Guido Cagnola*, p. 371.

Il 12 aprile 1956, giorno dell'inaugurazione dei Musei Civici del Castello Sforzesco alla presenza dell'allora presidente della Repubblica Giovanni Gronchi (1887-1978) – inaugurazione seguita da una seconda cerimonia il 14 aprile –, si schiude agli occhi di tutti l'atteso allestimento realizzato dagli architetti BBPR. La Wittgens si scaglia soprattutto contro la collocazione della *Pietà* Rondanini che, fin dal momento del suo acquisto da parte del comune di Milano, il 1° ottobre 1952, ha suscitato grandi discussioni. Una nota a questa lettera, aggiunta dalla sorella Maria a fondo pagina, informa che la storica dell'arte avrebbe preferito tutt'altra collocazione per il capolavoro michelangiolesco: «F.W. desiderava che la "Pietà Rondanini" fosse sistemata a S. Satiro, divenuto tempio municipale; e precisamente nella Cappella della Pace». Per la nuova sistemazione della scultura si veda la nota 31 a p. 40.



Franco Russoli all'apertura della cassa del dipinto *Acrobata e giovane equilibrista* arrivato dal Museo Puškin di Mosca per la mostra *Pablo Picasso* (Milano, Palazzo Reale, settembre-dicembre 1953)

Erica Bernardi

Franco Russoli – Fernanda Wittgens Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi

Franco Russoli (1923-1977) è ancora un giovane volontario della Soprintendenza pisana al servizio di Piero Sanpaolesi (1904-1980) quando conosce Fernanda Wittgens (1903-1957). L'occasione è la *Mostra della scultura pisana del Trecento* tenutasi a Pisa tra il 1946 e il 1947 e di cui Russoli, laureato da un solo anno, è segretario.¹ È la prima esposizione organizzata nell'Italia liberata, ad armi deposte: Pisa è un cumulo di macerie, le cronache tramandano notizie di una città sventrata, distrutta per i due terzi, senza ponti e senza infrastrutture. Eppure un nutrito gruppo di coraggiosi storici dell'arte, di cui alcuni, come Russoli, avevano partecipato alla Resistenza partigiana, si affretta poco dopo la Liberazione a organizzare un'esposizione che, una volta conclusa, lascerà il posto al Museo di San Matteo.²

La mostra, già molto studiata, ha avuto un enorme successo di pubblico internazionale: è significativo in tal senso che sia stata fatta anche un'edizione inglese del catalogo. L'entusiasmo per la Liberazione e la possibilità di ricominciare a fare cultura, dopo anni in cui gli intellettuali si erano dovuti occupare di ben altro, fanno sì che tutti corrano a vedere l'esposizione che diventa una sorta di festa della cultura e dell'Italia liberata. Vanno a Pisa quell'anno personalità della levatura di Bernard Berenson, Roberto Longhi, Wilhelm Valentiner, John Pope Hennessy, Cesare Brandi, Anna Maria Brizio, Gian Alberto Dell'Acqua, Carlo Carrà, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Lionello Venturi, Francesco Arcangeli, Eugenio Montale. E molti tornano l'anno successivo, quando la mostra è riaperta, rinnovata e dotata di un nuovo catalogo.

È durante il periodo di apertura dell'esposizione nel 1946 che Russoli ha il primo contatto con la Wittgens, con cui condivide l'esperienza dell'antifascismo e del carcere.³ La direttrice della Pinacoteca di Brera potrebbe aver già sentito parlare del giovane e brillante volontario della Soprintendenza pisana da Paola Della Pergola, amica comune.⁴ Dopo quattro anni di collaborazione con Sanpaolesi come stipendiato della Soprintendenza, per la quale si occupa con successo anche di beni ambientali e, in particolare, della zona della Versilia e di Massa Carrara, Russoli ottiene il trasferimento a Milano che era sicuramente, come rivela una

lettera dell'amico Renzo Lupo datata 10 ottobre 1949, una delle mete preferite insieme a Bologna:⁵

Carissimo Franco, la tua cartolina da Roma mi trova alquanto scettico sull'insuccesso dei tuoi esami. Hai un orale dinanzi a te e più non importa riuscire nei primi, ma anche una sede secondaria, un lavoro piacevole, raccoglimento e anche il non disprezzabile senso della umana esperienza. Se non riuscirai a Milano, Bologna, riuscirai a Urbino, Aquila, Ravenna che sono luoghi bellissimi, tu sei giovane e hai molto tempo innanzi a te.⁶

Russoli vince il concorso a Milano dove dovrebbe ricoprire la carica a partire dal 1° gennaio del 1950, ma la Wittgens, che sta ancora riorganizzando gli uffici della Soprintendenza, lo lascia ufficialmente a Pisa fino al 16 luglio 1950, ufficiosamente fino all'autunno.⁷

Scopriamo però, proprio grazie alla corrispondenza con la direttrice di Brera, che a Russoli è dato un incarico molto delicato già prima del definitivo trasferimento, una «missione», come la chiama la Wittgens, per conto degli Amici di Brera. Il risultato del lavoro svolto da Russoli deve essere stato soddisfacente perché dal 1951 è nominato segretario dell'associazione.⁸

1. La mostra ha un primo catalogo nel 1946 e un secondo, ampliato, corretto e modificato nel 1947, quando è riaperta: *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo della mostra (Pisa, Museo di San Matteo, luglio-novembre 1946), a cura di F. Russoli, Pisa, V. Lischi e figli, 1946; *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo della mostra (Pisa, Museo di San Matteo, maggio-ottobre 1947), a cura di E. Tolaini, F. Russoli, Pisa, Museo di San Matteo, 1947. Come sottolinea Emilio Tolaini nel volume edito per i sessant'anni dalla mostra, l'esposizione pisana non ha avuto un solo padre, ma tanti: «una mostra adespota, o piuttosto una mostra con una paternità diffusa»: E. Tolaini, *Nel 60° Anniversario della Mostra*, in *L'arte dalle rovine. A sessant'anni dalla Mostra della Scultura Pisana del Trecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, p. 30; Id., *La Mostra di scultura pisana del Trecento. Pisa 1946-1947*, in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 213-236. Si affianca all'uscita del catalogo la nascita di una rivista interamente dedicata alla mostra e nata da un'idea di Sanpaolesi, «Belle Arti», la cui redazione è composta prevalentemente dagli studiosi che collaborano all'esposizione: Riccardo Barsotti, Luigi Coletti, Valerio Mariani, Mario Salmi e Piero Sanpaolesi, con segretario di redazione Franco Russoli.

2. Il comitato della mostra è composto da Giorgio Vigni, Vincenzo Rossi, Piero Sanpaolesi, Castello Quaratesi, Riccardo Barsotti, Mino Rosi e Franco Russoli.

3. Particolare confermato dalla lettera di presentazione scritta nel 1954 da Fernanda Wittgens per il concorso di Direttore di II classe: vedi Appendice. Si è deciso di trascrivere l'intera lettera perché si tratta di una sorta di valutazione da parte della Wittgens del lavoro svolto da Russoli nei suoi primi quattro anni a Milano.

4. Milano, Archivio Franco Russoli (d'ora in poi AFR), Corrispondenza con Paola Della Pergola.
5. Il fatto che Russoli si occupi per la Soprintendenza pisana anche dei Beni ambientali si apprende dalle *Note di qualifica* redatte da Piero Sanpaolesi in riferimento all'attività svolta da Russoli negli anni dal 1946 al 1949 per la suddetta Soprintendenza: Oriolo Romano, Mibact, D.G.O., Archivio generale del personale, cartella Franco Russoli.
6. AFR, Corrispondenza con Renzo Lupo. Renzo Lupo era stato professore di Russoli e Tolaini al liceo ed è rimasto amico dei due ragazzi anche durante l'università. Lupo è anche pittore ed è sua l'idea della mostra sulla scultura del Trecento pisano, come risulta anche dall'intensa corrispondenza con Russoli.
7. Il documento che attesta l'effettivo trasferimento di Franco Russoli a Milano è in Oriolo Romano, Mibact, D.G.O., Archivio generale del personale, cartella Franco Russoli.
8. Milano, Archivio degli Amici di Brera (d'ora in avanti AAB), G. Farina, *Gli Amici di Brera: 55 anni di storia*, p. 3.



Tutti i materiali fanno parte dell'archivio personale di Franco Russoli (AFR), tuttora in fase di riordino e studio nell'ambito di una tesi di dottorato svolta dalla scrivente presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Le lettere qui presentate seguono una numerazione che fa riferimento unicamente alla selezione operata dall'autrice e non al carteggio nel suo insieme.

Milano, 6 aprile 1950

Caro Russoli,

a nome del Prof. D'Ancona, Le mando copia della lettera inviata a Di Clemente. Scrivo per aereo e perciò sono sinteticissima. I collezionisti hanno letto la lettera di D'Ancona e hanno avuto un po' paura che Di Clemente si scoraggi per la frase segnata in rosso. Bisogna dirgli che D'Ancona ha voluto dargli tutti gli elementi possibili perché sia forte nel reprimere le richieste di Severini ma che non c'è situazione tesa, anzi! Tutti collaborano con entusiasmo.¹ Lei per favore illumini a Di Clemente e M.me Vienne la posizione delicata degli "Amici di Brera". Infatti se Severini sfonda con molti quadri, bisogna anche consentire un numero pari a Campigli che è anch'egli "peintre de Paris", e allora dove si va a finire? Poiché a M.me Vienne parlerà Lei insieme a Di Clemente, Ella può offrire a entrambi il seguente argomento per calmare Severini: se a Parigi per ragioni di spazio non possono esserci che tre Severini (come tre Campigli) a Londra, ove si gode di uno spazio maggiore, i Severini possono essere aumentati a sei.

Altro passo delicatissimo: i rapporti con Zervòs. Dell'Acqua gliela ha già illustrata per telefono: bisogna arginare ma non scoprire il gioco, e questo lo raccomandi a Di Clemente perché se Zervòs diventa nemico è pericoloso. Tutta la propaganda della critica libera (quella che conta) è fatta per lui. Ho annunciato a Zervòs che lei lo andrà a trovare e gli porterà alcune nostre risposte, eccole:

1°) Arcangeli non può assolutamente, nonostante le nostre preghiere, accontentare Zervòs e inserire Modigliani nel suo studio che contempla Morandi e Carrà nella seconda fase del Realismo magico. Effettivamente Modigliani non lega. Avremmo deciso, se Zervòs consente, di far fare due pagine piuttosto liriche per intenderci (ma naturalmente solidamente impostate) da uno scrittore che sia veramente scrittore, Sergio Solmi. Stasera Solmi arriva a Milano da Roma e gli parlo. Se no, data la fretta, ci sembra che solo Apollonio riesca a un saggio solido. Spieghi a Zervòs che non c'è altra via d'uscita, e ci faccia sapere telegraficamente qualcosa.

2°) Zervòs ha trovato due Russoli in Svizzera e poi un terzo a Parigi. Mi scrive che gli "amici di Brera" riterranno di esporli. Spieghi a Zervòs che non si possono esporre più di due Russoli perché Lei già vede l'enorme difficoltà creata dalla pressione anche francese per i tre Severini. Dica a

Zervòs che la pianta ricevuta ci ha mostrato quanto erano giuste le nostre preoccupazioni per i quadri grandi. Non abbiamo ancora finito i calcoli perché la pianta è arrivata solo ieri sera, ma abbiamo già visto che in complesso non si potranno esporre che due Russolo e due Balla, oltre Boccioni. Preghi perciò Zervòs di vedere lui se è il caso di chiedere in Svizzera un solo Russolo anziché due e di servirsi del Russolo di Parigi.

Lei sa che in Italia Zervòs è sempre stato il nostro consigliere segreto figurando sempre occuparsi del Cahier d'Art e lasciando la Mostra agli "Amici di Brera". Anche a Parigi e nei rapporti con M.me Vienne bisogna che egli sia in stretto collegamento con Lei delegato di D'Ancona e degli "Amici di Brera", perché non succeda che da Parigi rimbalzi qualche protesta in Italia. Del resto Zervòs è un uomo abilissimo e capisce al volo la situazione.

Caro Russoli, grazie a nome di D'Ancona, di Dell'Acqua, degli "Amici di Brera" e mio. Le ripeto, spero che questa missione milanese Le porti e ci porti fortuna per il suo definitivo assestamento a Brera.
Con saluti cordiali

Fernanda Wittgens

1. ma che non c'è situazione tesa, anzi! Tutti collaborano con entusiasmo *ins*.

Per la mostra cui la Wittgens fa riferimento, organizzata dal Governo francese e da quello italiano sotto l'egida dell'Association Française d'Action Artistique e degli Amici di Brera: *Exposition d'art Moderne Italien*, catalogo della mostra (Paris, Musée National d'Art Moderne, mai-juin 1950), a cura di P. D'Ancona, Paris, Presses artistiques, 1950. Il catalogo ha un'introduzione dell'allora direttore del Musée National d'Art Moderne, Jean Cassou (1897-1986), vero e proprio punto di riferimento, in quegli anni, nei rapporti artistici fra Italia e Francia; la prefazione è di Paolo D'Ancona (1878-1964), docente di storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Milano, che sottolinea l'importanza di una mostra che si propone di offrire al pubblico francese la conoscenza d'un movimento d'arte figurativa non ancora abbastanza considerato. Su D'Ancona: R. Sacchi, *Paolo D'Ancona, un'edizione della «Vita» del Cellini e la divulgazione*, in «ACME», LXV, 2012, 1, pp. 234-267. Il ruolo degli Amici di Brera è preponderante: la maggior parte dei dipinti infatti appartiene a collezionisti soci dell'associazione milanese (Mattioli, Frua, Jucker) che, dopo una pausa durante la guerra, era stata ricostituita nel dicembre del 1949 grazie all'impulso dato proprio da Fernanda Wittgens. La mostra di Parigi è quindi la prima organizzata dagli Amici di Brera subito dopo la riapertura, e nei verbali è definita come «un'esposizione veramente rappresentativa e basata su principi severamente culturali»; la realizzazione è agevolata dai rapporti tra il presidente Tommaso Gallarati Scotti (1878-1966) e gli onorevoli Carlo Sforza (1872-1952) e Guido Gonella (1905-1982): AAB, G. Farina, *Gli Amici di Brera: 55 anni di storia*, pp. 3-4.

Gabrielle Vienne è una studiosa che collabora a diverse esposizioni tenutesi al Musée National d'Art Moderne negli anni Cinquanta.

Non è possibile identificare con precisione «Di Clemente», ma possiamo dedurre, vista la collaborazione con madame Vienne, che fosse attivo per il museo stesso, per un'associazione culturale o una galleria.

Nonostante quanto espresso dalla Wittgens riguardo al numero di opere di Severini in rapporto a quelle di Campigli, si decide infine di esporre sei dipinti del primo e quattro del secondo. Si può leggere il catalogo come una sorta di classifica dei pittori che più o meno incontrano il gusto dei francesi. Gli artisti più rappresentati sono Boccioni con nove dipinti, Carrà con undici, De Chirico con dodici e Modigliani che, con ben sedici opere, si conquista anche la copertina del catalogo.

La mostra di Londra, dove gli spazi espositivi sono più ampi, non è il semplice trasferimento di quella di Parigi, ma quasi una traduzione, in senso lato, per quanto riguarda il gusto e le mode del mercato. Cambiano sia il numero totale delle opere che il peso dato ai singoli pittori, a partire dalla copertina che passa da Modigliani a Carrà, per andare incontro al gusto anglosassone: *Modern Italian art. An Exhibition of Paintings and Sculpture held under the auspices of the Amici di Brera and the Italian Institute*, catalogo della mostra (London, Tate Gallery, June 28-July 30 1950), a cura di P. D'Ancona, London, Lund Humphries, 1950. Dal verbale degli Amici di Brera relativo all'organizzazione della mostra si apprende l'intenzione di trasferire l'intera esposizione anche a Edimburgo e Manchester, ma non risulta che infine il progetto sia stato attuato: AAB, G. Farina, *Gli Amici di Brera: 55 anni di storia*, pp. 3-4.

Christian Zervòs (1889-1970) è un editore e collezionista d'arte francese di origini greche. Dal 1926 al 1960 è direttore di «Cahiers d'Art» che, in occasione della mostra parigina, pubblica un numero interamente dedicatole, con interventi di studiosi come Gian Alberto Dell'Acqua, Francesco Arcangeli, Umbro Apollonio, documenti e manifesti degli artisti stessi: *Un demi-siècle d'art italien*, «Cahiers d'Art», xxv, 1950, 1. Zervòs è un personaggio potenzialmente «pericoloso», come scrive la Wittgens, e se ne ha conferma in alcune lettere che si trovano nell'archivio del collezionista Gianni Mattioli (1903-1977) pubblicate da L. Mattioli Rossi, *Appendice 1 – Documenti*, in *La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, a cura di F. Fergonzi, Milano, Skira, 2003, pp. 85-88. Mattioli è coinvolto in quanto prestatore di parecchie opere esposte; si reca a Parigi dall'8 all'11 maggio per partecipare all'inaugurazione, ed è anche finanziatore del numero di «Cahiers d'Art» che era risultato piuttosto costoso. In particolare appare interessante una lettera scritta da Mattioli a Zervòs il 14 luglio 1950, nella quale il collezionista furibondo mette in chiaro alcune mancanze dell'editore che ne esce alla stregua di un truffatore e di un bugiardo.

Francesco Arcangeli (1915-1974) effettivamente rifiuta di inserire Modigliani nel proprio saggio: F. Arcangeli, *La peinture italienne en 1920*, in *Un demi-siècle*, pp. 188-192. Il contributo sull'artista spetta invece a Umbro Apollonio (1911-1981): U. Apollonio, *Amedeo Modigliani 1884-1920*, ivi, pp. 167-169; Sergio Solmi (1899-1981) non risulta tra gli autori del numero della rivista.

I dipinti di Luigi Russolo (1885-1947) esposti a Parigi sono *Automobile in corsa* (*Composition, dynamisme d'une automobile*), oggi al Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne di Parigi (inv. AM 2917 P), e *Maisons + Lumières + Ciel* del Kunstmuseum Basel (inv. 2236): quindi uno francese e uno svizzero, come suggerito dalla Wittgens. Quelli di Giacomo Balla (1871-1958) infine esposti sono tre e non due.

Il ruolo di Zervòs come «consigliere segreto» e «delegato» per conto degli Amici di Brera non viene evidenziato nella bibliografia, proprio perché doveva rimanere nell'ombra e filtrare lamentele e proteste dei francesi. Franco Russoli, da parte sua, è mandato a Parigi come messaggero e controllore, probabilmente proprio in quanto esperto di arte moderna e in virtù dell'ottimo lavoro svolto in quanto segretario della mostra pisana. Gli uffici a Milano non erano ancora stati ben riorganizzati dalla fine della guerra e la Wittgens ritiene che Russoli possa attendere qualche

mese prima di prendere servizio. L'attività svolta per la mostra potrebbe essere relativa anche alla discussione sulle opere da esporre; si trova infatti in archivio un testo dattiloscritto di tre pagine con un elenco delle opere per la mostra di Parigi che presenta alcune differenze rispetto alla redazione definitiva dell'esposizione, ma purtroppo non è possibile identificarne con certezza l'autore: AFR, unità archivistica 32.2, *Elenco di massima dei dipinti per la Mostra di Parigi*.

Dalla corrispondenza con la moglie Gabriella Targetti (1926-2003) deduciamo che Russoli si è fermato a lungo a Parigi; da lì il 20 e il 21 del mese è sicuramente a Bruxelles, dove tiene due conferenze. Le lettere alla moglie che rimangono, per il loro carattere privato, tuttora di proprietà della famiglia, contengono anche riferimenti all'attività lavorativa di Russoli, che l'8 aprile scrive: «Stamani ho ricevuto un'altra "posta aerea" dalla Wittgens per la Mostra d'Arte Italiana. Domattina telefonerò a De Clementi [sic] per prendere l'appuntamento. Ci porterà via un po' di tempo questo lavoro, ma non sarà molto, a quanto mi ha detto Dell'Acqua. E può essere una buona cosa. La Wittgens fa capire che il trasferimento e la mia posizione "di fiducia" a Milano dipendono da come conduco la "missione". Ma me la caverò, vedrai. Sarai contenta di me». Russoli si trova a Parigi per una borsa di studio vinta tramite l'ambasciata della Repubblica francese a Roma; il periodo che avrebbe dovuto passare a Parigi «per perfezionarsi», come lui stesso scrive in una lettera del 13 dicembre 1949 a Jean René Vieillefond, addetto culturale dell'Ambasciata di Francia, va dal 1° gennaio al 30 marzo 1950. Data la nomina di Ispettore alle Soprintendenze e alle Gallerie appena ricevuta, Russoli chiede a Vieillefond di spostare di un mese la sua partenza e la richiesta è accettata; in seguito la borsa è prolungata di un mese. Durante il periodo parigino Russoli frequenta le lezioni di Marcel Aubert (1884-1962) all'Ecole du Louvre e tiene conferenze sulla scultura gotica pisana a Parigi, Lille e Bruxelles: in AFR, curriculum vitae di Franco Russoli, carte non riordinate. Anche Paola Della Pergola cerca di aiutare Russoli convincendo Vieillefond a concedere una proroga: AFR, Corrispondenza con Paola Della Pergola; AFR, Corrispondenza con Jean René Vieillefond. All'interno della corrispondenza personale di Russoli è conservato anche il ritaglio di un articolo italiano, tratto da un quotidiano che non è stato possibile identificare, dal titolo *All'Hotel Gallifet: Madame de Staël e l'Italia*, dove si dice che il 24 marzo «Il critico d'arte Franco Russoli, partecipante al convegno, ha messo a disposizione degli intervenuti una serie di fotografie inedite relative a capolavori e recenti scoperte d'arte pisana nel Medio Evo, che destarono il più vivo interessamento nei presenti».

II

FERNANDA WITTEGENS A FRANCO RUSSOLI

Milano, 25 agosto 1950

Caro Russoli,

la conoscenza dei Fiamminghi 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 no-

vembre, di organizzare la Sovrintendenza e Brera, e Lei è un elemento fondamentale di questa riorganizzazione.

Quando Ella avesse fatto un po' 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 Le 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 risolvere questo problema sulla base della necessità che Le 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 fino all'autunno.

Molti saluti a Lei e Sanpaolesi da me e dai colleghi.

Fernanda Wittgens

Nonostante la nomina di Russoli sia ufficiale dal 16 luglio del 1950, la Wittgens gli suggerisce di fermarsi a Pisa perché, nonostante la Pinacoteca di Brera avesse riaperto il 9 giugno di quello stesso anno, rimangono ancora da organizzare gli uffici della Soprintendenza.

Russoli si reca a Bruxelles nel 1952 dove frequenta l'Istituto Internazionale per la Conservazione delle Opere di Storia e d'Arte diretto da Paul Coremans (1908-1965); in AFR, curriculum vitae di Franco Russoli, carte non riordinate; D. Pescarmona, s.v. *Russoli, Franco*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007, p. 556. La stessa Wittgens, subito dopo aver conseguito l'abilitazione all'insegnamento a Roma nel 1928, aveva vinto una borsa di studio «per approfondire sul posto la conoscenza dell'arte fiamminga» (Milano, Fondazione Elvira Badaracco, Fondo Fernanda Wittgens, *Fernanda Wittgens di Strenytenau. Note biografiche*).

III

FERNANDA WITTGENS A FRANCO RUSSOLI

Milano, 6 maggio 1953

Caro Russoli,

spero che Lei stia bene e che il programma picassiano si svolga come sogniamo. Dica alla Paola della Pergola che spero proprio di venire a

Roma lunedì 18 perché il 17 dovrei essere a Firenze per festeggiare mio cugino. La Cipriani sta fedelmente cercando di tirar su un po' di amici di Brera che si colleghino ai turisti amici di Gianni. Ora La disturbo per le mie fotografie: i "desiderata" più urgenti sono raccolti nel foglio che allego. Anderson è tanto gentile che farà certamente miracoli per risparmiare a Lei il tempo e così io sono abbastanza tranquilla pur con la coscienza di approfittare della Sua cortesia.

Ed ora scusi la solita fretta che da un braidense non richiede spiegazioni e i più cordiali saluti e ringraziamenti

Fernanda Wittgens

Una bella fotografia delle arcate del Camposanto di Pisa (interne)

La chiesa di S. Maria Donna Regina di Napoli se è fotografata dopo il restauro di Chierici

Una bella fotografia della parte absidale di S. Maria del Fiore: sarebbe meglio se non si vedesse la cupola del Brunelleschi ma soltanto il giuoco delle masse poliedriche

La loggia della Signoria a Firenze

Le torri di S. Gimignano se si vedono in un assieme panoramico se no rinuncio

L'interno della Chiesa di S. Giovanni e Paolo di Venezia che mostri bene lo sviluppo delle navate

Occorrerebbe controllare che Anderson abbia fatto le fotografie nuove del pulpito di Pisa. Io vorrei fotografie splendide. Lei ha nella mente perfetto il problema fotografico e perciò può giudicare. Ad ogni modo vorrei Anderson estraesse dalle lastre il particolare della Crocifissione di Nicola con Maria svenuta nelle braccia delle pie donne.

Inoltre della fonte di Perugia vorrei pubblicare il più bello dei particolari che possa avere Anderson in quanto Rossi impagina la fonte piccola piccola in alto e sotto mette un particolare. Io ho il bocciuolo ma preferirei un particolare più scultoreo.

Per Arnolfo, dato il cattivo esito delle fotografie ordinate a Pisa, bisognerebbe vedere se Anderson non ha nulla di bello e di nuovo. Credo che abbia fotografato le figure degli assetati del Museo di Perugia. Comunque lascerei a Lei di scegliere.

Del pulpito di Giovanni in Pisa se Anderson ha fatto le fotografie

vorrei innanzi tutto queste fotografie nuove e poi un particolare magari estratto appositamente dalle lastre e fatto per me da Anderson. E cioè il gruppo dell'Annunciazione.

Insomma, caro Russoli, veda Lei di mettermi a fuoco con belle fotografie almeno Nicola e Giovanni Pisano. Mille grazie e cordiali saluti ancora e non mostri a nessuno come si scrive a Brera quando si è morti di fatica e assediati dalla premura! Altro che stile toscano!!

F.W.

Dal 5 maggio al 31 giugno del 1953 la mostra su Picasso è aperta a Roma, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna diretta da Palma Bucarelli (1910-1998): *Mostra di Pablo Picasso*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, maggio-luglio 1953), a cura di L. Venturi, Roma, De Luca Editore, 1953. Russoli va a vedere la mostra che, pochi mesi dopo, sarebbe stata trasferita a Milano seppur con sostanziali differenze: su tutte la presenza di *Guernica*, ottenuta grazie all'intervento diretto di Franco Russoli e dell'amico Attilio Rossi ed esposta tra le cicatrici della sala delle Cariatidi a Palazzo Reale. A Milano l'esposizione apre il 23 settembre e chiude il 31 dicembre dello stesso anno: *Pablo Picasso*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, settembre-dicembre 1953), a cura di F. Russoli, Milano, Edizioni d'arte Amilcare Pizzi, 1953; A.C. Cimoli, *Guernica nella sala delle Cariatidi*, in *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949/1963*, a cura di A.C. Cimoli, Milano, il Saggiatore, 2007, pp. 108-119; F. Poli, *Picasso a Milano. La mostra a Palazzo Reale nel 1953*, in *Picasso. Capolavori del Museo Nazionale di Parigi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 20 settembre 2012-6 gennaio 2013), Milano, 24 Ore Cultura, 2012, pp. 30-35.

Il cugino della Wittgens è Gianni Mattioli, collezionista: vedi il commento alla lettera 1.

La Cipriani citata è la storica dell'arte Renata Cipriani (1922-1963).

La Wittgens ha bisogno di parecchie fotografie probabilmente necessarie per la riedizione del 1953 del manuale d'arte fatto con D'Ancona (prima edizione del 1930, pubblicato da Bemporad): P. D'Ancona, F. Wittgens, M.L. Gengaro, *Storia dell'arte italiana. L'arte gotica e il Quattrocento*, Firenze, Marzocco, 1953; vedi la nota 4 a p. 37 del presente fascicolo.

Il fotografo Anderson cui si fa riferimento, per una questione strettamente anagrafica, deve essere uno dei figli di Domenico (1854-1938), Alessandro (1885-1973) o Giorgio (1891-1986), che portano avanti con successo l'attività di famiglia inaugurata dal nonno James (1813-1877); nel 1960 il fondo Anderson è acquisito dagli Alinari: P. Becchetti, *Una dinastia di fotografi romani: gli Anderson*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», IV, 1986, p. 60.

Attilio Rossi (1909-1994) è un grafico e pittore, amico di Russoli: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/attilio-rossi/>>.

Appendice

La Mostra della Scultura pisana del Trecento, la più originale mostra del dopoguerra, mi rivelò le eccezionali qualità del giovane ispettore della Sovrintendenza di Pisa dott. Franco Russoli, sicché con viva fiducia nel luglio del 1950 lo accolsi nella Sovrintendenza di Milano.

Posso dichiarare che il dott. Franco Russoli ha magnificamente risposto a questa fiducia.

Nella vita quotidiana dell'ufficio egli adempie con matura competenza alle funzioni tecniche più delicate: la sorveglianza dei restauri svolti dal Laboratorio di Restauro di Brera (tra l'altro è stato al mio fianco nell'indaginoso opera di risanamento e riscoperta del Cenacolo di Leonardo, il giudizio tecnico dei dipinti nelle giornate di libera consulenza per il pubblico, il controllo delle opere all'ufficio di esportazione).

Ma per le sue qualità, già nel 1950 il dott. Russoli si meritò l'assegnazione di compiti eccezionali quali la sistemazione della raccolta del Museo Poldi Pezzoli nelle sale ricostruite dall'Arch. Reggiori, il controllo delle attribuzioni, la redazione di un catalogo popolare. A questo è seguito il catalogo scientifico già in stampa, di tale importanza che Bernard Berenson ha voluto apporvi il sigillo della sua autorità.

Attualmente il dott. Franco Russoli collabora col prof. Dell'Acqua alla riorganizzazione tecnico-scientifica della Raccolta dell'Accademia Carrara in occasione del riordino della Galleria.

A questa specifica, eccezionale competenza di funzionario dell'Amministrazione delle Belle Arti, il Russoli unisce brillanti doti di scrittore e di organizzatore di manifestazioni culturali.

Il successo internazionale della Mostra di Picasso in Palazzo Reale, nel 1953, è stato dovuto anche al fatto che ho potuto valermi della esperienza profonda dell'Arte moderna di cui Russoli è dotato, e che è documentata anche nell'ammiratissimo catalogo.

Perciò a questo giovane collaboratore ho potuto delegare compiti di rappresentanza di Brera in solenni manifestazioni internazionali quali il Convegno dei Conservatori dei Musei di Francia, all'École du Louvre, nel 1954, ove Russoli illustrò il "Restauro del Cenacolo" riscuotendo generale approvazione. Concludendo ritengo che Franco Russoli non solo sia un funzionario eccezionale delle Belle Arti italiane, ma sia già una personalità rappresentativa della nostra cultura che ha saputo conquistarsi anche apprezzamento internazionale.

Pertanto ripeto che il fatto che egli sia tuttora al grado iniziale della carriera, costituisce una menomazione del prestigio della Amministrazione.

Milano, 7-8-1954,

Il Sovrintendente
Dott. Fernanda Wittgens



Pontormo, *Noli me tangere*, Busto Arsizio, collezione privata
(già a Milano, collezione Costa)

Tommaso Tovaglieri

Francesco Arcangeli – Alfredo Costa Attorno al *Noli me tangere* del Pontormo*

Questo contributo presenta alcune lettere, scritte tra il 1954 e il 1955, da Francesco Arcangeli (1915-1974) a un collezionista di Milano di nome Alfredo Costa, finora totalmente sconosciuto.¹ Questo scambio epistolare trova il suo senso nel desiderio, purtroppo mai concretizzato, dei corrispondenti di dedicare a un'opera allora nella raccolta di Costa un articolo da pubblicare su «Paragone», la rivista fondata da Roberto Longhi nel 1950. Purtroppo poco o nulla si sa dei rapporti intercorsi tra il misterioso collezionista e il critico ma, a leggere la vicenda che traspare dal carteggio, è facile ipotizzare che sia stato il primo a contattare Arcangeli al principio del 1954.

Costa possiede, già in quel periodo, un dipinto del Pontormo: il *Noli me tangere*.² Capolavoro di notevole importanza, l'opera è con ogni probabilità la versione che rimonta alla commissione di Vittoria Colonna, derivata direttamente dal cartone realizzato da Michelangelo Buonarroti attorno al 1531.³ Esistono almeno altre tre repliche del quadro, due delle quali già ricordate da Vasari: secondo l'aretino, partendo dallo stesso cartone, il Pontormo aveva realizzato una seconda redazione del soggetto per Alessandro Vitelli, capitano della guardia di Firenze, per la sua residenza di Città di Castello. Sempre Vasari cita un'altra versione dipinta per Cosimo I dal pittore veneziano Battista Franco.⁴

Riconosciuta l'alta qualità e le curiose misure, di gran lunga inferiori a quelle delle altre due tavole appena menzionate, la quasi totalità della critica, con rarissime eccezioni,⁵ individua nel *Noli me tangere* già di Alfredo Costa e ancora oggi in collezione privata la diretta traduzione dal cartone michelangiolesco destinato a Vittoria Colonna. Ad aumentare il fascino della tavola è poi l'alone di mistero che, a lungo, ne avvolge le sorti. La sua storia collezionistica antica, infatti, dopo l'entrata nelle raccolte della marchesa di Pescara, è completamente ignota: una vicenda ricca di vuoti irrisolti e di spostamenti ancora da ricostruire.⁶

* *Queste lettere di Francesco Arcangeli sono state argomento della mia tesi triennale in Scienze dei Beni Culturali dal titolo Sul Noli me tangere di Michelangelo, discussa l'a.a. 2010-2011 presso l'Università degli Studi di Milano, relatore prof. Giovanni Agosti. Desidero ringraziare Giuseppe Pacciarotti e la famiglia Ferrario.*

Sebbene un affondo sul carteggio Arcangeli-Costa non contribuisca ad arricchire di nuovi spunti né il profilo né la caratura letteraria dello studioso, esso risulta utile per chiarire almeno in parte la fortuna critica del *Noli me tangere* di Pontormo, soprattutto per quanto riguarda la sua storia novecentesca e, in particolare, gli anni in cui il dipinto transita a Milano.

Dopo secoli di buio, nel 1925, a Roma, lo storico dell'arte Emilio Lavagnino (1898-1963) individua in una collezione privata la tavola del Pontormo. Valutato il dipinto in una breve *expertise*, lo studioso si lascia scappare l'occasione di licenziare un contributo sull'opera, molto probabilmente a causa del suo repentino trasferimento alla Soprintendenza ai musei cittadini di Palermo, già nel 1926.⁷ Tuttavia il giudizio espresso sul dipinto da Lavagnino rimane in uno scritto datato 16 luglio 1925 che Alfredo Costa allega, con alcune foto del quadro, alla sua prima lettera inviata ad Arcangeli.⁸

Per una nuova segnalazione, questa volta a stampa, bisogna attendere il 1945, anno in cui Giuliano Briganti (1918-1992) fa cenno al *Noli me tangere* di collezione privata romana nel saggio *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*.⁹

Circa dieci anni dopo, il 18 gennaio 1954, anche Gian Alberto Dell'Acqua (1909-2004) dedica una breve perizia al dipinto con ogni probabilità già di Costa; anche questa, come quella di Lavagnino, è allegata dal collezionista alla prima missiva destinata ad Arcangeli.¹⁰

Dopo queste prime segnalazioni, utili punti fermi per seguire le labili tracce del quadro sono due mostre tenutesi a Firenze nel 1956 e nel 1986: in entrambe le manifestazioni, la tavola del Pontormo è trincerata dietro la dicitura «collezione privata, Milano». All'esposizione del 1956, *Pontormo e il primo manierismo fiorentino*, curata da Luciano Berti a Palazzo Strozzi, il dipinto è mostrato per la prima volta al pubblico, suscitando l'entusiasmo della critica.¹¹ Nel 1986, questa volta a Palazzo Pitti, Marilena Mosco mette in scena il *Noli me tangere* di Milano e la versione per Alessandro Vitelli di Casa Buonarroti, all'interno della affollatissima rassegna *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*.¹² Anche gli studiosi che si sono successivamente occupati di questo tema hanno sempre segnalato la tavola del Pontormo in una qualche collezione privata del capoluogo lombardo, senza scendere nel dettaglio. Per esempio, Philippe Costamagna, nella monografia sul pittore del 1994, scrive: «dal 1956 al 1986 il quadro ha senza dubbio fatto parte di una raccolta privata milanese». ¹³ Infine, la tavola è registrata ed esposta nel 1997 alla mostra viennese dedicata alla marchesa di Pescara *Vittoria Colonna. Dichsterin*

und Muse Michelangelos. Anche in tale occasione, la provenienza di questa prima versione del *Noli me tangere* è ricordata semplicemente come «Mailand. Privatsammlung».¹⁴

Grazie alle lettere di Arcangeli si può oggi accertare che, almeno dal gennaio 1954, il *Noli me tangere* appartiene alla collezione di Alfredo Costa – in precedenza mai menzionato dagli studi come proprietario del quadro – che lo ha acquistato da una non precisata raccolta privata romana, probabilmente al principio degli anni Cinquanta, e lo presta alla mostra del 1956. Nel 1959, per motivi sconosciuti, Costa decide di vendere l'opera a un collezionista di Busto Arsizio, insieme ad alcune tele di Giovanni Boldini.¹⁵ Alle rassegne del 1986 e del 1997 l'opera proviene, di conseguenza, dalla raccolta bustocca.

Questo piccolo carteggio offre quindi una testimonianza del periodo in cui il quadro è ancora a Milano presso Alfredo Costa quando, come già accennato, Francesco Arcangeli nutre il desiderio, condiviso ma mai esaudito, di dare alle stampe un articolo sulla meravigliosa tavola, in un momento per lui estremamente vitale. Gli anni Cinquanta sono infatti anni di palestra critica, pieni di entusiasmo: un laboratorio di gusto tra Biennali e sguardi trasognati per i palpitanti Morlotti, Cassinari, Birolli, Mandelli... Un periodo che vede la frenetica collaborazione a «Paragone», diretta dal suo maestro Roberto Longhi, in cui Arcangeli manifesta già doti di scrittore con grande partecipazione emotiva.¹⁶ Non solo dalle pagine della rivista longhiana, Arcangeli spazia dalla critica militante a calibratissimi interventi sull'arte antica: l'interesse per il *Noli me tangere* di Pontormo ben si accorda alle riflessioni e ricerche sul pieno Cinquecento, anticipate dall'acuta recensione al volume di Giuliano Briganti *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi* del 1946, e testimoniate per esempio sia dall'articolo dedicato a Tintoretto sia dalla collaborazione, di qualche anno successiva, alla mostra sui Carracci.¹⁷

Siamo ancora lontani dal 1964, dal cortocircuito del *Giorgio Morandi*, considerato dall'autore il suo primo vero libro, monografia di un percorso umano prima ancora che artistico;¹⁸ eppure, *casus belli* di un conflitto mai ricucito con l'amatissimo padre-pittore che, per una tragica beffa della sorte, morirà proprio il 18 giugno di quell'anno.¹⁹

Il nostro tempo si ferma però al 1956, ad anni più felici: alla mostra di Luciano Berti, *Pontormo e il primo manierismo fiorentino*, Arcangeli va proprio con Giorgio Morandi, quando l'amicizia è ancora salda. A proporre il *Noli me tangere* di Alfredo Costa alla mostra fiorentina sono proprio Morandi e Arcangeli, convinti assertori dell'attribuzio-

ne a Pontormo;²⁰ per lo studioso bolognese la consacrazione pubblica dell'opera all'esposizione fiorentina rappresenta forse il modo migliore per farsi perdonare il silenzio di quell'articolo mai pubblicato.

1. Non è stato possibile purtroppo reperire ulteriori notizie sulla figura di Alfredo Costa; dal carteggio si ricava unicamente che il collezionista milanese, residente in via Vivaio 6, possedeva anche alcune tele di Giovanni Boldini: vedi il commento alla lettera VI.

2. Olio su tavola, cm 124×95 e accettato come opera autografa di Jacopo Pontormo: P. Costamagna, *Pontormo*, Milano, Electa, 1994, pp. 215-217, n. 69. Oltre al carteggio qui trascritto è stato possibile consultare in copia fotostatica un foglio dattiloscritto con alcune informazioni sull'opera; tra i dati relativi al *Noli me tangere* si legge: «cornice: antica; provenienza: Milano, collezione Alfredo Costa (via Vivaio 6); ubicazione: nel salone; fotografie: Balzarini bn 11, diapositiva col. Novelli». Una fotografia in bianco e nero del dipinto realizzata da «Balzarini C.», segnata «Negativo N.° 12» è allegata al foglio.

3. Per la storia del dipinto: M. Hirst, G. Mayr, *Michelangelo, Pontormo und das Noli me tangere für Vittoria Colonna*, in *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 25 Februar-25 Mai 1997), a cura di S. Ferino-Pagden, [Milano], Skira, 1997, pp. 335-344; M. Hirst, *Michelangelo, Pontormo e Vittoria Colonna*, in *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 5-29. Per la connotazione spirituale della committenza della marchesa di Pescara e i suoi specifici rapporti con Buonarroti: B. Agosti, *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio-12 settembre 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 71-81.

4. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, v, Firenze, S.P.E.S., 1984, pp. 326, 461. Per la bibliografia relativa ai due dipinti oggi alla Casa Buonarroti, ritenuti di Pontormo (inv. 1890, n. 6307) e Battista Franco (inv. 1890, n. 6302), e per una terza replica, conservata presso l'Art Institute di Detroit (inv. 80.11), anch'essa attribuita a Franco: Costamagna, *Pontormo*, p. 217, nn. 69a-69b. Soprattutto la replica per Alessandro Vitelli è stata oggetto di incertezze attributive: giudicata inizialmente come prodotto della bottega di Pontormo, alla mostra napoletana del 1952 *Fontainebleau e la maniera italiana* il dipinto è esposto con attribuzione a Bronzino giovane su suggerimento di Roberto Longhi, concordi Arcangeli e Andrea Emiliani: *Fontainebleau e la maniera italiana*, catalogo della mostra (Napoli, Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo, 26 luglio-12 ottobre 1952), a cura di F. Bologna, R. Causa, Firenze, Sansoni, 1952, pp. 13-14, n. 20. Riferito a Pontormo da Vittoria Romani, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di P. Ragionieri (Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio-12 settembre 2005), Firenze, Mandragora, 2005, pp. 86-87, n. 21, e poi nuovamente a Bronzino da Cécile Beuzelin, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010-23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze, Mandragora, 2010, p. 82, n. 1.15, il quadro porta oggi, in Casa Buonarroti, un'attribuzione ipotetica a Pontormo.

5 W.E. Wallace, *Il «Noli me tangere» di Michelangelo: tra sacro e profano*, in «Arte Cristiana», LXXVI, 729, 1988, pp. 443-450.

6. Nemmeno negli studi specialistici si menziona la collocazione precisa del quadro; in proposito vedi Hirst, *Michelangelo*, p. 16.

7. Per Emilio Lavagnino, allievo di Adolfo Venturi a Roma: P. Nicita Misiani, s.v. *Lavagnino, Emilio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 146-150; Ead., s.v. *Lavagnino, Emilio*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 325-335; vedi commento alla lettera I.
8. Vedi lettera I.
9. G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945, p. 106, nota 73; lo studioso afferma: «A proposito dei rapporti che trascorsero fra Michelangelo e gli artisti della prima generazione dei Manieristi, gioverà ricordare che circa il 1531 il Pontormo trasse la composizione di un suo dipinto ora in collezione privata romana da un cartone del Buonarroti rappresentante il Noli me tangere».
10. Per Gian Alberto Dell'Acqua: M.T. Fiorio, s.v. *Dell'Acqua, Gian Alberto*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti*, pp. 197-200; vedi lettera I.
11. L'opera in realtà compare solo nella seconda edizione del catalogo: L. Berti, in *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 marzo-15 luglio 1956), a cura di U. Baldini, L. Berti, L. Marcucci, II ed., Firenze, Tipografia Giuntina, 1956, pp. 43-44, n. 69, tav. LXII. Riassume L. Berti, *L'opera completa del Pontormo*, Milano, Rizzoli, 1973, p. 105, n. 115: «esposta per la prima volta venne accolta come plausibile dal Berti [1956 e 1964], dalla Marcucci, da Sanminiatelli, e così anche da Berenson [1963] e Forster [1966], che la considera o l'originale per il Davalos o la replica per il Vitelli».
12. M. Mosco, in *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 maggio-7 settembre 1986), a cura di M. Mosco, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986, pp. 140-143, n. 50.
13. Per la citazione: Costamagna, *Pontormo*, p. 215, n. 69.
14. M. Hirst, G. Mayr, in *Vittoria*, p. 344, n. IV.II, tav. a colori p. 339. È da segnalare che nell'albo dei prestatori, nei crediti fotografici e nei ringraziamenti sono menzionati gli attuali collezionisti bustocchi. Giustamente, quasi tutti gli ultimi studi dedicati a Pontormo indicano il corretto luogo di conservazione del dipinto (Busto Arsizio), in passato non sempre esplicitato.
15. L'anno della vendita si ricava da una comunicazione orale di Giuseppe Pacciarotti. Per i Boldini vedi commento alla lettera VI.
16. Alle pagine della rivista longhiana lo studioso affida per esempio l'articolo su *Gli ultimi naturalisti*, in «Paragone», 67, 1954, pp. 53-61, dedicato agli artisti appena citati. Per i rapporti Arcangeli-Longhi: F. Massaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, 1937*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.
17. F. Arcangeli, recensione a G. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, in «Leonardo. Rassegna bibliografica», xv, 1946, pp. 156-160; le aperture dello studioso sono sottolineate per esempio da G. Romano, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma, Donzelli editore, 1998, pp. 39, 52-55. Per l'articolo su Tintoretto, evocato anche in alcune delle lettere con Costa (vedi lettere IV-V): F. Arcangeli, *La "Disputa" del Tintoretto a Milano*, in «Paragone», 61, 1955, pp. 21-35. Per la mostra sui pittori bolognesi Arcangeli redige le schede delle opere di Ludovico: *Mostra dei Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre-31 ottobre 1956), a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G.C. Cavalli, A. Emiliani, saggio introduttivo di C. Gnudi, Bologna, Edizioni Alfa, 1956; in particolare per le schede delle opere di Ludovico, pp. 105-141, nn. 1-36.

18. F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Milano, Edizioni del Milione, 1964.

19. L'amara rottura tra Arcangeli e Morandi si consuma fra il 1961 e il 1964, quando le continue incomprensioni nate in seno alla stesura della monografia portano il pittore a rifiutare il libro. Morandi non condivide il taglio critico adottato da Arcangeli, in particolar modo non gli perdona alcuni confronti e parallelismi del suo lavoro con quello di altri artisti e le personali considerazioni su altre teorie critiche. Per questa vicenda: F. Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di L. Cesari, Torino, Allemandi, 2007; P. Mandelli, *Il rapporto tra Arcangeli e Morandi*, in *Giornata di studi in ricordo di Francesco Arcangeli*, atti della giornata di studio, a cura di G. Salvatori, Bologna, Editrice Compositori, 2005, pp. 31-37.

20. L. Berti, in *Mostra del Pontormo*, p. 44, n. 69: «Il nuovo esemplare, di proprietà privata, che qui presentiamo, ci risulta giudicato già nel 1925 dal Lavagnino uno dei due autografi pontormeschi, e come tale segnalato anche dal Briganti nel 1945; oggi lo ripropone come Pontormo l'Arcangeli, al quale si deve, unitamente a Giorgio Morandi, la segnalazione dell'opera alla Mostra»; vedi anche Id., *Pontormo*, Firenze, Il Fiorino, 1966, p. CL; Id., *L'opera completa*, p. 105, n. 115.



L'intero scambio epistolare tra Francesco Arcangeli e Alfredo Costa è conservato in copia fotostatica presso un archivio privato di Busto Arsizio; grazie a Giuseppe Pacciarotti è stato possibile consultare le lettere inviate dallo studioso bolognese, mentre non sono ancora state reperite quelle scritte dal collezionista lombardo.

Alcune riproduzioni presentano purtroppo delle lacune lungo i margini.

I

FRANCESCO ARCANGELI AD ALFREDO COSTA

Bologna, 7 Febbraio '54

Gentilissimo Signor Costa

ho ricevuto questa mattina, con la Sua cortese lettera, la foto del Suo quadro, e la [...] lettere Lavagnino e Dell'Acqua. Io sarei lietissimo di pubblicare il Suo bellissimo quadro, che non può lasciar dubbi – come mi apparve dopo che ci avevo messo l'occhio sopra – sulla sua paternità. Penso che anche il Prof. Longhi non potrebbe che compiacersi di ospitare [...] studietto di presentazione, per una tavola così bella e che farebbe [...] a qualsiasi specialista e studioso serio. C'è un ostacolo, però; ed è [...] questione di correttezza professionale. L'attribuzione risale al Prof. [Lavagnino] (che io non conosco personalmente, ma che so bene chi è), [...] tuttora vivente; il quale manifestava, nel 1925, il desiderio di [...] l'opera. Come mai questo non accadde? E – ove pubblicassi io l'opera naturalmente ciò accadrebbe citando il Lavagnino, e dandogli quanto criticamente dovuto¹ – non avrà egli, comunque,² ragione di dolersi di me? [...] che Ella mi chiarisse in proposito. Eventualmente, potrei scrivere [...] in proposito al Lavagnino, ove Lei lo ritenesse opportuno, per decidere [...] questione.

In caso di pubblicazione da parte mia, Le dico fin d'ora che la foto da Lei inviata non è sufficiente; è di qualità un po' modesta, e [non] fa brillare l'originale al punto giusto. Occorrerebbe rifarla, magari [...] il particolare dello splendido paesaggio. Del resto si vedrà, io tornerò [...] molto presto a Milano per un paio di giorni, e allora spero d'averne [il piacere di] conoscerLa personalmente, e di rivedere la tavola. [Sarebbe] anche molto interessante avere qualche notizia, se possibile, sulla [provenienza] "geografica" del quadro.

[...] piacere di conoscerla, Le invio intanto i miei più cordiali saluti

suo

Francesco Arcangeli

43, via Mezzofanti Bologna

1. dovuto) *aut.*

2. , comunque, *ins.*

qui trascritto, in un archivio privato di Busto Arsizio. Queste due dichiarazioni sono inedite: lo scritto del Lavagnino è tuttavia segnalato nella fortuna critica del dipinto, mentre l'*expertise* di Dell'Acqua è finora sconosciuta agli studi.

Da subito risulta fondamentale per Arcangeli e per la pubblicazione su «Paragone» avere delle ottime riproduzioni della tavola: questa preoccupazione costituisce una sorta di *fil rouge* che percorre tutto il carteggio. Ben noto è il contributo che Longhi e la sua rivista, in cui le foto spesso si distinguono per il chiarore dei bianchi e la lucentezza dei neri, hanno fornito alla diffusione e alla consapevolezza dell'utilità delle fotografie come strumento di studio delle opere d'arte. A proposito si veda almeno R. Longhi, *Il critico accanto al fotografo al fotocolorista e al documentarista*, in «Paragone», 169, 1964, pp. 29-32 e, più in generale E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I. *Materiali e problemi*, a cura di G. Previtali, II. *L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 415-484; F. Recine, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Napoli, Scriptaweb, 2006.

II

FRANCESCO ARCANGELI AD ALFREDO COSTA

Bologna 2 settembre '54

Gentilissimo Signor Costa

non avevo risposto alla Sua del 27 luglio, un po' perché sembrava redatta un pochino nei termini dei... saluti per le vacanze (forse Lei stava partendo da Milano) e un po' perché ero lievemente imbarazzato dalla non ottima riuscita delle fotografie. Ora, già che Lei mi incoraggia a parlare schiettamente, Le dirò che è necessario rifare almeno l'intero: perché, fotografato come è ora, fa sembrare il quadro più fiacco di quanto non appaia nella foto anteriore alla pulitura. Questo è un risultato, evidentemente, assurdo. Quanto alle foto dei particolari, direi che possano andare, senza essere eccelse; sarebbe opportuno però rifare il particolare del paesaggio in alto a sinistra, dove quelle montagne azzurrine, splendide nell'originale, risultano nella foto fiacche e appiattite. Dunque, pressoché indispensabile rifotografare l'intero; molto opportuno rifare il particolare del paesaggio. Purtroppo non saprei quale fotografo milanese indicarLe, probabilmente fra Rossi e Vismara Le potranno suggerire.

Personalmente, se non farò a tempo a pubblicare il quadro nel numero di settembre di «Paragone», farò di tutto per il numero di novembre. In modo, insomma, che l'opera sia pubblicata entro il '54. Non dubiti, perché è questione che mi preme troppo.

Mi dispiace per l'angustia del Prof. Rossi, a cui scriverò; non val la pena di prendersela. In ogni caso, io ho fatto avere all'architetto Zauli la mia

relazione in merito al quadro e alle sue vicende... attributive. E, per ora, attendo con pazienza; anche se penso che avranno ben poca voglia di rendermi giustizia. Grazie, comunque, per il gentile interessamento. Spero di vederLa non troppo tardi a Milano, e intanto si abbia il mio ricordo più vivo e cordiale

suo
Francesco Arcangeli

L'unica traccia sicura rimasta delle fotografie fatte realizzare dal collezionista milanese pare sia una cartolina conservata nell'archivio privato a Busto Arsizio e raffigurante sul recto il soggetto a colori e sul verso i dati dell'opera: «Pontormo (1494-1555) • "Noli me tangere". Collezione Alfredo Costa, Milano. Proprietà Riservata». Per altre riproduzioni dell'opera vedi p. 79, nota 2.

Guido Rossi (1881-1957), industriale tessile e allo stesso tempo lungimirante antiquario, nel 1958 lascia la sua collezione d'arte all'appena nato Museo della Scienza e della Tecnica "Leonardo da Vinci" di Milano. Giuseppe Vismara (1888-1974), imprenditore ed eclettico collezionista, proprio in quegli anni, ammaliato dal gallerista Gino Ghiringhelli (1898-1964), raccoglie la collezione Vismara, giunta nel 1975 alle raccolte civiche ed esposta nella Galleria d'Arte Moderna di Milano.

Non è stato possibile identificare il «Prof. Rossi» e l'«architetto Zauli».

III

FRANCESCO ARCANGELI AD ALFREDO COSTA

Bologna 24 settembre '54

Caro Signor Costa

Lei si sarà, ormai, abituato ai miei ritardi epistolari. La corrispondenza non è il mio forte, da qualche anno, e non per colpa mia. Le nuove foto migliorano la situazione, senza però sanarla definitivamente. Cioè, sono piuttosto nere. Tuttavia, quando sarà l'ora di cavarne dei clichés, farò stampare leggero, e così si rimedierà quasi totalmente. Non si preoccupi dunque.

Il mio brano sul Suo quadro andrà su «Paragone» novembre; per questo numero era troppo tardi. Ma non dubiti della cosa, che spero di realizzare non male. Io ce la metterò tutta.

Mi spiace non averLa vista a Milano l'ultima volta che venni; ma ero impegnato in una faccenda che non lasciava un minuto di libertà.

Sperando di rivederLa presto, Le invio un saluto cordialissimo.

suo
Francesco Arcangeli

Nel settembre 1954, Arcangeli licenzia due articoli su «Paragone»: F. Arcangeli, *Una "Maddalena" di Lorenzo Costa*, in «Paragone», 57, 1954, pp. 48-51; Id., *Note per la mostra di Belluno*, ivi, pp. 53-61. Gli articoli che escono nel fascicolo di novembre 1954 sono invece: M. Jaffé, *Some Figure Drawings in Chalk by Guido Reni*, in «Paragone», 59, 1954, pp. 3-6, M. Gregori, *Alcuni aspetti del Genovesino*, ivi, pp. 7-29, e il famoso saggio di F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, ivi, pp. 29-43. Non compare alcun testo dedicato al *Noli me tangere* di Alfredo Costa.

IV

FRANCESCO ARCANGELI AD ALFREDO COSTA

Bologna, 26 dicembre '54

Caro Signor Costa

spero che non sia arrabbiato con me, per il mio silenzio. Non sono riuscito ancora a combinare nulla; ma Le assicuro che le vicende di questi ultimi tre mesi sono state penose, per me: per ottobre e novembre, sballottato per vicende scolastiche¹ ogni settimana fra Torino e Bologna; in dicembre, impedito da una caduta di mia madre, ottantunenne, che si è fratturata un polso. Ora che comincio a tirare il fiato, mi rimette in alto mare, per 10-12 giorni, un viaggio in Francia cui non mi sento di rinunciare.

Sarò a Bologna verso il 10 gennaio, e il Suo quadro verrà a ruota del Tintoretto del Duomo di Milano (che urge pubblicare) e di un articolo richiesto pressantemente dal «Burlington Magazine». Intanto, almeno a Roma ho potuto conoscere il Prof. Lavagnino, che mi dà via libera; quindi siamo a posto, per questa parte almeno. Di tanto volevo avvertirLa; e, sperando di ritrovarLa non troppo tardi, Le invio il mio augurio migliore per il 1955, a Lei e a tutti i Suoi cari

suo

Francesco Arcangeli

1. per vicende scolastiche *ins.*

Il 15 maggio 1952 Francesco Arcangeli consegue l'abilitazione all'esercizio della libera docenza in Storia dell'Arte Medievale e Moderna. «Sballottato per vicende scolastiche fra Torino e Bologna», dal primo marzo 1953 al 30 settembre 1956 è titolare della cattedra di Storia dell'Arte al liceo classico D'Azeglio di Torino: *Biografia di Francesco Arcangeli*, a cura di G. Salvatori, in *Giornata di studi*, pp. 53-54. Una lettera di Arcangeli del 28 marzo 1954 indirizzata ad Anna Maria Brizio attesta l'insorgere di alcune difficoltà: «Ora, scrivendo al Provveditore, mi son permesso di dirgli che avrebbe potuto chiedere informazioni su di me a Lei, a Casorati, a Bertini, a Viale» (Milano,

Università degli Studi, Fondo Brizio, unità archivistica 138). L'insegnamento di Arcangeli a Torino è ricordato anche da G. Romano, *Ricordi di un allievo torinese*, in *Giornata di studi*, pp. 23-24.

Non si conosce lo specifico movente di questo «viaggio in Francia» a cui Arcangeli non si sente di rinunciare; in proposito devono forse essere considerati gli interventi di critica militante sull'arte contemporanea, a partire dai corsi sull'impressionismo tenuti all'Università di Firenze per libera docenza già dal 1952. Per l'occasione, Arcangeli visita a Parigi la retrospettiva di Monet organizzata da Daniel Wildenstein alla galleria del settimanale «Les Arts».

Per il contributo su Tintoretto: Arcangeli, *La "Disputa" del Tintoretto*, pp. 21-35. L'articolo voluto «pressantemente» dal «Burlington Magazine» è F. Arcangeli, *Notes on Contemporary Italian Painting*, in «The Burlington Magazine», xcVII, 627, 1955, pp. 174-180.

V

FRANCESCO ARCANGELI AD ALFREDO COSTA

9 febbraio '55

Caro Signor Costa

no, non ho mai dimenticato (nonostante le apparenze) né Lei né il Suo quadro. Per tante ragioni mi era necessario varare, sul «Paragone» 61, il Tintoretto (di cui per fortuna la Fabbrica del Duomo si decise a darmi le fotografie); e così questo scritto uscirà nel numero di gennaio (61, appunto). Se il diavolo non ci mette la coda, spero fra una decina di giorni al massimo di mettermi al lavoro per il Suo bellissimo quadro; e spero che Longhi me lo ospiti nel numero di marzo (63); che praticamente esce poi verso la fine d'aprile. La riproduzione a colori mi pare buona, però debbo ancora sottoporla a Longhi; ma temo che, almeno per «Paragone», non se ne farà niente. Son contento del giudizio di Borgese; però, spero che non ci metta bocca, perché (detto fra noi, e mi perdoni la schiettezza del giudizio) soprattutto sull'antico non è addetto ai lavori, per così dire; insomma, non ha le mani in pasta. Complimenti per il bel viaggio egiziano, che immagino e sento splendido. Il mio in Francia bene; adesso mia mamma sta meglio, io sono un po' più tranquillo. Grazie per il Suo gentile interessamento, a Lei un cordiale arrivederci

suo

Francesco Arcangeli

Leonardo Borgese (1904-1986) – uomo di grande cultura, pittore e critico militante di origine napoletana – al termine della Prima guerra mondiale si trasferisce a Milano dove studia e collabora al «Corriere della Sera» (1943-1967). Gli articoli di instancabile *vis polemica* che compaiono sullo storico giornale di via Solferino sono raccolti in: L. Borgese, *L'Italia rovinata dagli italiani*,

a cura di V. Emiliani, Milano, Rizzoli, 2005. Con tutta probabilità Borgese è un amico o un conoscente di Alfredo Costa, tanto da compiacere il collezionista in un trascinate giudizio sul suo Pontormo. Per le ruggini tra Borgese e Longhi: A. Galansino, *Dossier del Dossier Caravaggio*, in A. Berne-Joffroy, *Dossier Caravaggio. Psicologia delle attribuzioni e psicologia dell'arte*, Milano, 5 Continents, 2005, pp. XII-XIII; G. Agosti, *Introduzione*, in *Altri quaranta dipinti antichi della Collezione Saibene*, a cura di G. Agosti, Verona, Edizioni Valdonega, 2008, p. LII, nota 2.

VI

FRANCESCO ARCANGELI AD ALFREDO COSTA

Bologna 28 giugno '55

Gentilissimo Signor Costa

ho vergogna di farmi vivo d[opo ...] tempo, ma creda, la vita mi va sempre così faticosamente, e con tan[ti ...] intricati addosso, che mi fa molta fatica a sbrogliare la matassa, [un] po' come farsi strada nella giungla. Quando l'energia non soccorre in [... si] rischia di restare soffocati, e così si finisce col trascurare (anche [...]itivamente) le persone più gentili e le cose che premono di più. Era [...] mesi, e forse anche tre, che avrei dovuto comunicarLe una buona notizia [...] Pontormo, un altro passo avanti verso la pubblicazione del quadro. Longhi che] sul "Noli me Tangere" aveva sempre un po' nicchiato, e senza aver m[ai detto di] no, non aveva neppure detto esplicitamente di sì, ha avuto il colpo d[alla ripro]duzione a colori, e ha detto: «Sì sì, non c'è dubbio, è proprio P[ontormo].] Cosa importante, perché la pubblicazione su «Paragone» accompagnata d[...] di Longhi, non è che fosse impossibile, ma era, per me, piuttosto imb[...]. D'altra parte, siccome la pubblicazione a colori su «Paragone» non è pe[r ...]ni che già Le esposi, consigliabile e opportuna', Longhi ha trovato insuff[icienti] le foto in nero che gli mostrai. Non che abbia torto, comunque a me [- che] conoscevo le vicissitudini fotografiche del quadro – caddero le braccia [...] stata anche questa la ragione per cui non mi ero più fatto vivo. Ora [... cir]costanza che mi induce a scriverLe, per provare a pregarLa se potrà fare [...] tentativo (mi perdoni) per una bella fotografia in nero del quadro. [...] int]ero, senza curarsi di particolari, e poi sarà proprio l'ultima. Dopo, [...] con quello che viene e che c'è.

[Al]tra circostanza che mi ha² incoraggiato a disturbarLa di nuovo per la questione [...] è che mi permetterò di presentarLe (se Lei – come spero – è ancora [...]no) l'amico Prof Ercole Drei, il quale (previa telefonata) [...] Milano accompagnato dal segretario di una futura mostra della pittu[ra emi]liana dell'800, il mio giovane e intelligente amico Andrea Emi[liani].] Drei, che è titolare della cattedra di scultura all'Accademia di [Bologna],

ed è anche pittore, fa parte del Comitato della Mostra, dove ci sono [...] ed altri. Io mi son permesso di pensare ai Suoi Boldini. Se [...]re qualche cosa, farà opera utile alla cultura, e personalmente io [...] gratissimo, come tutti qui del resto. L'iniziativa è seria, e natural[mente] Le verranno date tutte le garanzie d'uso. Con tutto questo, è [...] che anche la mia amichevole pressione intende lasciarLa assolutamente [...] di ogni Sua decisione, in qualsiasi modo Ella voglia accogliere la [...]

[La rin]graziao comunque, e Le invio il mio arrivederci più cordiale

suo

Francesco Arcangeli

PS: Io fra tre-quattro giorni passerò a Londra e Parigi; per la m[et]à di luglio spero di attendere – finalmente – al Pontormo; e se intanto [Le] avesse potuto aiutarmi con il suo tentativo fotografico sarebbe cosa be[l]lissima.

1. opportuno *aut.*

2. ha *ins.*

La rassegna espositiva che Arcangeli segnala al collezionista è la *Mostra di pittori emiliani dell'Ottocento* promossa dall'Accademia Clementina e patrocinata dal Comune di Bologna allestita dal 25 settembre al 6 novembre 1955 presso il Palazzo Salina Amorini. In ordine, citati nella lettera: Ercole Drei (1886-1973), scultore allievo di Domenico Baccarini e di Augusto Rivalta, professore di scultura e poi direttore dal 1954 al 1967 dell'Accademia Clementina di Bologna (V. Rivosecchi, s.v. *Drei, Ercole*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, xli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992, pp. 686-687); Andrea Emiliani (n. 1931), allievo di Longhi e dello stesso Arcangeli, coltiva interessi per l'arte medievale, moderna e contemporanea ed è stato soprintendente per le province di Bologna, Ferrara e Ravenna. Nel comitato della mostra, oltre ad Arcangeli, figurano personalità importanti come Nino Bertocchi (1900-1956), Cesare Gnudi (1910-1981), Ferruccio Giacomelli (1897-1987); in proposito si veda *Mostra di pittori emiliani dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Salina Amorini, 25 settembre-6 novembre 1955), Bologna, S.p.A. Poligrafici il Resto del Carlino Editore, 1955. Nel catalogo della mostra sono presenti ben diciassette quadri di Giovanni Boldini di cui sei accompagnati dalla dicitura «Collezione privata Milano», più precisamente: *Chiesa barocca*, *Salotto*, *Mani al caminetto*, *Signora al pianoforte*, *Il caricaturista Sem* e *Signora sulla sedia* (F. Giacomelli, in *Mostra di pittori emiliani*, pp. 42-43, nn. 10-15). Con ogni probabilità non tutti e sei i quadri sono un prestito della collezione Costa; tuttavia quando, nel 1959, Alfredo Costa vende parte della sua raccolta a un industriale di Busto Arsizio, oltre al *Noli me tangere* deve cedere anche diversi Boldini, tra cui almeno i già citati *Salotto* e *Signora sulla sedia*: P. Dini, F. Dini, *Giovanni Boldini 1842-1931. Catalogo ragionato*, III. *Catalogo ragionato della pittura ad olio*, I, Torino-Londra-Venezia, Umberto Allemandi, 2002, p. 284, n. 517, p. 333, n. 613. Nel *post scriptum* Arcangeli annuncia un soggiorno a Londra e Parigi: questi viaggi di formazione sono da considerare continui aggiornamenti sul Romanticismo e la grande pittura europea, in particolare Turner, Picasso e Van Gogh. In proposito: F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, I-II, Torino, Einaudi, 1977, pp. 23, 26; riferimenti a questi viaggi si trovano anche in una lettera scritta da Arcangeli a Giorgio Morandi, datata 16 agosto 1960, in Arcangeli, *Giorgio Morandi*, pp. 642-644.



Abstracts

M.G. Leonardi, *Adolfo Venturi – Anna Maria Brizio. 1938: la «supponibile agonia» de «L'Arte»*

In January 1938 «L'Arte» isn't periodically published as it normally was: the first annual issue is printed only in April. In the same month its director Adolfo Venturi dismisses the long-time editor Anna Maria Brizio from her job, apparently to ease her burden – she is teaching, writing and temporarily directing the Galleria Sabauda – but actually because of her active opposition to the qualitative decline of the contents that Venturi, who is more and more entangled in the worst art dealing dynamics, is proposing for the review.

M.C. Cavallone, *Fernanda Wittgens – Clara Valenti. Tra impegno politico e storia dell'arte*

The article presents some of the letters Fernanda Wittgens, who brilliantly leads the Pinacoteca di Brera during the Second World War and the postwar Reconstruction, sends to her friend Clara Valenti between 1954 and 1956 and that today are kept at the Fondazione Elvira Badaracco in Milan. These letters shed a new light on her strong personality and moral stature: they indeed confirm her lifelong, tireless commitment to save and guard the cultural heritage and to encourage art's social role, seen as one of the noblest form men have to defend their humanity.

E. Bernardi, *Franco Russoli – Fernanda Wittgens. Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi*

The article aims to explain the first contacts Franco Russoli and Fernanda Wittgens have thanks to their correspondence between 1950, when the young officer of the Soprintendenza of Pisa is assigned to the Milanese one, and 1953, when he curates the Picasso exhibition at Palazzo Reale in Milan. Furthermore this work allows to highlight the contribution Russoli offers in organising the Parisian *Exposition d'art Moderne Italien* in 1950, when he acts on behalf of the Amici di Brera.

T. Tovaglieri, *Francesco Arcangeli – Alfredo Costa. Attorno al Noli me tangere di Pontormo*

Between 1954 and 1955, Francesco Arcangeli exchanges letters with the mysterious Milanese collector Alfredo Costa, who owned a *Noli me tangere* by Pontormo (now in Busto Arsizio, private collection) and some paintings by Boldini. Arcangeli discusses the opportunity to write an article about the painting of the Tuscan master and to publish it in Roberto Longhi's review «Paragone». The project sadly fails because of the inadequacy of the photographic material and maybe also because of some other unknown matters.



Finito di stampare nel mese di XYZ 2015
ISSN XYZ