

CONCORSO

arti e lettere II 2008

direttore editoriale: Federica Nurchis
direttore responsabile: Simone Facchinetti

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

progetto grafico: Fade Out

stampa: ZETAGRAF s.n.c. Milano

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

SOMMARIO

5 *Editoriale*

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

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

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

Al suo secondo anno di vita «Concorso. Arti e Lettere», rivista finalizzata alla diffusione di documenti e materiali utili alla ricerca, volge interamente l'attenzione alla città di Milano. Si affronta in questo numero la storia della formazione di alcuni circoli e associazioni di natura culturale, che nella città danno vita, nel corso del Novecento, a notevoli iniziative ed esposizioni.

Nella convinzione dell'importanza di trattare argomenti mai sviscerati dagli studi, si è deciso di dedicare la pubblicazione all'approfondimento di temi inediti, pertinenti ad alcuni episodi significativi della storia artistica del capoluogo lombardo.

È il caso del Circolo d'Arte e d'Alta Coltura, meticolosamente ricostruito nel primo lavoro. Si tratta di un'associazione tutta milanese, che organizza numerosi eventi di natura differente, aprendo lo sguardo anche oltre i confini della storia dell'arte, con lo scopo prioritario della diffusione della cultura. Un altro esempio è offerto dalla storia del più discutibile Centro Studi Piero della Francesca, soggetto del secondo articolo, che, nonostante debba la sua nascita alla città di Arezzo, allestisce a Milano diverse manifestazioni rivolte alla valorizzazione della cultura e dell'arte, dedicandosi in particolare al genere scultoreo. Amplia la prospettiva il terzo intervento, che, prendendo le mosse dalla figura di Franco Russoli, analizza il fermento culturale che anima Milano a partire dagli anni Cinquanta, legato alla volontà di riscatto in campo culturale e artistico, dopo la disastrosa parentesi del conflitto mondiale. Fermento che, oltre alla ricostruzione delle sedi museali danneggiate dai bombardamenti, si manifesta nelle grandi mostre di Palazzo Reale, da Caravaggio a Picasso, e nel neonato Padiglione d'Arte Contemporanea.

Le ricerche relative a questi argomenti, nel primo e nel terzo caso frutto di tesi di specializzazione e di laurea discusse presso l'Università degli Studi di Milano, hanno tratto spunto e stimolo da idee e suggerimenti emersi nell'ambito dell'annuale attività seminariale guidata da Giovanni Agosti. Continua così il cammino iniziato nel primo numero (Intorno a Giovan Battista Cavalcaselle. Il caso Bramantino), nel tentativo di dare spazio ai lavori di giovani studiosi che si affacciano al mondo della storia dell'arte. Essi, talvolta più dei veterani, hanno il merito e l'ardire di impegnarsi su temi nuovi o poco valorizzati, di cui Giovanni Agosti, a cui va un affettuoso ringraziamento, è provvido consigliere. Va ricordato che la presente pubblicazione è resa possibile anche dal contributo generoso dell' Ing. Mario Scaglia.



1. e 2. Palazzo Prinetti, via Amedei 8,
circa. 1927
3. Gennaro Melzi, 1912. Foto Emilio
Sommariva

*IL CIRCOLO D'ARTE E D'ALTA COLTURA
DI VIA AMEDEI 8 A MILANO¹*

Il 19 aprile 1921, dalla pagina di cronaca milanese del «Corriere della Sera», venne annunciata l'imminente apertura delle sale destinate al Circolo d'Arte e d'Alta Coltura². La nuova istituzione nasceva da una duplice volontà: quella «del sen. Prof. Mangiagalli di accogliere in un'unica sede le molteplici manifestazioni della coltura e quella dell'avv. Gennaro Melzi per la creazione in Milano di un centro di coltura artistica e di ritrovo della vita intellettuale cittadina»³. Il progetto si realizzava grazie alla collaborazione di due associazioni: l'«Ente autonomo degli Amici dell'Arte», avente sede in via Durini 24⁴, e l'«Associazione per l'Alta Coltura» di via Verdi 13⁵; il luogo prescelto era il palazzo di via Amedei 8, già di proprietà del conte Prinetti. La proposta di riunire in un unico fabbricato le varie società aveva radici lontane, come viene ricordato in un articolo più dettagliato apparso negli stessi giorni su «La Sera», ma finalmente il desiderio di fondare un «Palazzo della Cultura e dell'Arte» sembrava trovare concreta attuazione⁶. Nel maggio del 1921 si procedette alla costituzione, rogitata dal notaio Guasti, della Società anonima Palazzo della Cultura e dell'Arte, il cui Consiglio di amministrazione era composto dai senatori Luigi Mangiagalli, Giovan Battista Pirelli, Cesare Saldini e Angelo Salmoiraghi, dall'avvocato Gennaro Melzi, dal commendatore Beniamino Donzelli, dall'ingegnere Carlo Chierichetti e da Piero Ostali⁷. Il finanziamento avveniva attraverso sottoscrizioni di azioni che si annunciavano come «fruttifere, inquantochè, dal pagare ciascuna delle Associazioni adeguato rispettivo affitto, ne verrà un congruo interesse al capitale»; le sovvenzioni venivano dunque sollecitate prospettando un buon tornaconto economico⁸. In pochi giorni si raggiunse un capitale di lire

1.050.000, sebbene le necessità ammontassero a circa tre milioni; i principali quotidiani cittadini incentivarono la raccolta dei fondi rendendo pubblico l'elenco dei primi benefattori, con le relative quote di donazione⁹. Il 10 maggio 1921, con una conferenza di Guido Visconti di Modrone dal titolo 'Il colore nel teatro e nella musica dell'avvenire', si poté celebrare l'inizio ufficiale delle attività¹⁰. Nonostante le diverse denominazioni che avevano caratterizzato le fasi iniziali della nuova società, da questo momento prevalse la consuetudine di riferirsi al Circolo d'Arte e d'Alta Cultura¹¹. A dispetto della calorosa accoglienza che la stampa milanese tributò alla recente fondazione culturale, non mancarono voci discordanti, come il deciso attacco lanciato il 16 giugno 1921 sulle colonne de «La Perseveranza» da Pio Pecchiai, che contestava la genericità degli intenti e il fondamento aristocratico del Circolo, auspicando, piuttosto, la creazione di un organismo meno pretenzioso che si ponesse come guida a livello nazionale:

Eccellenti sono i propositi, ma sembrano ancor molto vaghi, e per di più alquanto incerta appare la base finanziaria su cui dovrebbe esser poggiato questo grande edificio di cultura. È stato infatti espresso, non senza ragione, il timore che l'ingente costo della sede abbia a paralizzare l'azione dei corpi morali che vi si vogliono adunare, e che potrebbero anch'essere costretti ad elevare talmente i contributi dei soci, da rendere accessibile a ben pochi la soglia del fastoso palazzo di via Amedei, così che la efficacia culturale di questo risulterebbe in seguito ancor minore di quanto sia parso agli inizi. [...] In sostanza, mi si concede d'usar di una critica onesta ed obiettiva, diretta al solo vantaggio della cultura in genere e dell'ente di cui mi occupo in particolare, in sostanza nessuno potrà smentire che i propositi dell'Associazione cui si deve la magnifica iniziativa sieno troppo indeterminati, e, per ora almeno, di scarsa utilità. Ma è possibile, mi son domandato, che a persone così chiare per ingegno e per nome, il cui nobile ardimento giunge fino a requisire un sontuoso palazzo per la cultura cittadina, non sia balenato e non baleni alla mente uno scopo che non deve limitarsi all'offerta d'una sede onorevole – ed anche ben pagata – ad associazioni cittadine aventi fini simili, ma deve mirare ben più alto e ben più lontano? [...] Milano dovrebbe aver di mira, a mio modesto avviso, l'organiz-

zazione della cultura non soltanto cittadina, ma nazionale: l'organizzazione e la valorizzazione del grande, sbandato, spesso malfamato esercito degli eruditi e degli scienziati. [...] Noi abbiamo una miriade di accademie, società, istituti di storia, scienze e lettere ed arti, ma fra tutti questi corpi non ve n'è uno che siasi proposto di compiere un organico lavoro di costruzione storica, letteraria, scientifica, artistica. Son corpi di collezionisti di briciole, di bricci- che, di bazzecole, o tutt'al più di frantumi e di ruderi; sono conve- gni di dilettanti o di professionisti affannati in disparate incomben- ze: e pubblicano collezioni di atti, resoconti e memorie che posso- no paragonarsi a musei di frammenti architettonici insufficienti a ricostruire l'insieme d'un antico edificio. [...] Formato ed assodato questo grande istituto nazionale, lo sviluppo del suo programma d'azione verrebbe da sé. Raggruppamenti di dotti nei limiti delle rispettive competenze; squadre di giovani sotto la guida di maestri; una poderosa azienda editoriale: ed ecco che tutto ciò che non fu possibile sinora diventerebbe di facile esecuzione; ecco che si potrebbe esercitare in ogni ceto un'attiva propaganda del libro ed istituire un calmiera permanente contro la cieca speculazione com- merciale. [...] Vegga la benemerita Associazione per l'Alta Cultura se, assumendo l'iniziativa di una tale opera, non troverebbe mag- gior vantaggio per il suo rapido consolidamento nella situazione presente, che non limitandosi ad offrire a più enti culturali una ster- ile e costosa dimora.¹²

Due giorni dopo, sullo stesso quotidiano, usciva la replica da parte del Circolo, a firma di Raffaello Giolli, che fin dagli esordi si dimo- strò uno dei principali fautori dell'iniziativa¹³. Giolli precisava la distinzione di competenze tra la società finanziaria, che si stava occupando dell'acquisto del palazzo, e le diverse associazioni cultu- rali che vi avrebbero trovato dimora, rimarcando i programmi del Circolo e l'onestà intellettuale degli studiosi che vi erano coinvolti:

È proposito della Società proprietaria del Palazzo ch'esso diventi un severo e autorevole centro di vita scientifica, che raccolga in solidale vicinanza e studiosi e società di studii, che riunisca e coor- dini programmi, iniziative, energie, in una libera e vigorosa collabo- razione. [...] Il 'Circolo d'Arte e d'Alta Cultura' aperto oggi non vuole né può attuare tutto quel programma. Non deve in alcun modo essere confuso né con la 'Società del Palazzo', né con l'Asso-

ciazione per l'Alta Cultura'. Esso ha un programma suo, che deriva dal programma dell'Ente Autonomo degli Amici dell'Arte' di cui è appunto una prima esplicazione. L'Ente Autonomo ha un programma, che fu a suo tempo pubblicato e diffuso, assai più vasto: creazione di centri di studio e di educazione artistica, oltre che a Milano anche altrove, con biblioteche specializzate, archivi fotografici, uffici peritali, scuole libere di nudo, d'affresco, d'incisione, di pittura, di scultura, laboratori d'arte decorativa, laboratori per il restauro meccanico; appoggio alle industrie artistiche; opere di propaganda e di studio per la migliore conoscenza dell'arte italiana antica e moderna, con esposizioni in Italia e all'estero, viaggi, pubblicazioni di libri e riviste, uffici permanenti di rapporti internazionali. Collaborando ora con l'Associazione per l'Alta Coltura' alla costituzione della società finanziaria che diventando proprietaria del Palazzo Prinetti permetterà domani la integrale realizzazione del vasto programma concernente tutte le associazioni scientifiche cittadine, né l'Ente Autonomo Amici dell'Arte' né l'Associazione per l'Alta Coltura' non pensano di imporre né programmi né statuti a quelle istituzioni che domani verranno con loro quasi federandosi. Vi saranno riunioni, discussioni, assemblee, come già anche ve ne sono state: e le linee direttive potranno essere quelle che Pecchiai ha esposto, o altre più indipendenti che altri potrà difendere. Certo, ad ogni modo, basta per ora affermare che nulla v'è di compromesso né di deciso in quanto si riferisca al piano regolatore del Palazzo. Per ora del Palazzo non è purtroppo libera che una sola parte. Questa è stata impegnata dall'Ente Autonomo degli Amici dell'Arte' che, recentemente costituito, ora vi ha istituito la sua sede che allargherà prossimamente con la biblioteca artistica, con le scuole e i laboratori: cioè con lo sviluppo del suo programma che può avere contatti con quello generale e futuro del Palazzo ma che non deve con questo essere confuso. Accanto alla sua biblioteca, alle sue scuole, si sono aperte anche alcune sale di ritrovo, in cui oggi sono esposti alcuni quadri preziosi, un Giambellino e un Tintoretto, dei Guardi e dei Tiepolo, e domani invece si potrà ricevere uno scienziato straniero o udire un illustre poeta o un grande musicista: sale di ritrovo, cioè, varie e piacevoli in cui già affluiscono anche quegli amici e appassionati dell'arte che pur non ne fanno una professione di studio. Queste sale aperte dagli 'Amici dell'Arte' si sono intanto volute intitolare 'Circolo d'Arte e d'Alta Coltura', perché già si possono avvicinare e avviare in questo centro di riunione personalità d'ogni campo della cultura. Se per ragioni d'ordine pratico non si sono addirittura fusi nel Circolo l'Ente Autonomo degli Amici dell'Arte' e l'Associazione per l'Alta Coltura' e parve più opportuno conti-

nuarne il carattere indipendente, il Circolo finisce però naturalmente con l'essere il punto di incontro e di cordiale collaborazione di queste due tra le più autorevoli istituzioni cittadine. Il Circolo è gestito dall'Ente autonomo, ma le Commissioni che si stanno eleggendo rappresenteranno tutto il più vario ambiente della coltura milanese. Così è vero che accanto ai primi collaboratori artisti e letterati (Gola, Wildt, Pugliese, Levi, Belloni, Cressini, Lopez, D'Ancona, Gallavresi, Simoni, Borgese, ecc.) Rignano, Colletti e altri rappresentanti delle scienze completeranno il tono del Circolo. [...] L'amico Pecchiai anche lamenta il tono aristocratico del Circolo. Neppure qui la colpa è nostra, se le sale sono tappezzate d'antico damasco, e se tutto l'ambiente è assai signorile. La nostra aristocrazia ha da essere però tutta spirituale. È vero che si ammetterà sempre con molta riservatezza: ma è pur vero che non si escluderà mai alcuno studioso per una ragione di quota. La biblioteca dell'Ente Autonomo e le altre sale di studio, appena saranno istituite e aperte, saranno aperte gratuitamente a tutti gli studiosi. Già l'esposizione dei pittori veneti è stata visitata da migliaia di cittadini: la larghissima distribuzione d'inviti venne fatta attraverso le associazioni di cultura cittadine, dal Circolo Filologico alla Famiglia Artistica e all'Università Popolare, per cui anzi si dovette prorogarne la chiusura fino a domenica prossima. Per quegli artisti e studiosi che desiderano poi frequentare anche le sale del Circolo, si son fatte delle quote speciali che proprio non potranno sembrare eccessive a nessuno studioso che possieda il minimo indispensabile alla educazione sociale.¹⁴

Il Circolo trovò infatti sede nella via che collega piazza Sant'Alessandro a piazza Bertarelli, all'imbocco di corso Italia, nel nobile complesso di via Amedei 8, che nella sua totalità si estendeva, tra fabbricati e giardini, su un'area di settemila metri quadrati, comprendenti un «cortile del Rinascimento dichiarato monumento nazionale e sale artisticamente decorate»¹⁵. Dell'acquisizione del palazzo, già Recalcati, Litta, Prinetti, si stava occupando la menzionata società presieduta dal senatore Luigi Mangiagalli¹⁶, mentre la gestione delle attività che vi erano ospitate venne sempre condotta sotto la guida del presidente Gennaro Melzi (1871-1933), nato a Milano il 17 gennaio da Valentino, medico, e Antonietta Ramazzotti¹⁷. Gennaro si dedicò alla professione di avvocato e commerciali-

sta, assecondando la passione per le opere d'arte con continui acquisti¹⁸. Lo smisurato allargamento della sua raccolta fece sì che una parte di essa venisse accatastata nel palazzo di via Durini, lo stesso dove si trasferirono le attività del Circolo nel giugno del 1925¹⁹. Un nucleo significativo dei suoi beni passò sul mercato antiquario nel marzo del 1928, in seguito ad una pubblica esposizione alla Galleria Pesaro di Milano, accompagnata da un catalogo con la prefazione di Innocenzo Cappa. Le quarantanove tavole che illustrano il volume testimoniano le molteplici predilezioni del Melzi, che andavano dall'oreficeria all'arte orientale, dalla scultura alla pittura, e trovano riscontro nelle scelte che animarono l'allestimento delle esposizioni temporanee. Figurano tra le opere trenta dipinti, dai primitivi all'Ottocento, di scuola lombarda, genovese, ligure ed emiliana, perlopiù di artisti anonimi, ma in alcuni casi riferiti ad autori quali Morazzone, Appiani, Hayez, Fontanesi, Induno. Della collezione facevano inoltre parte «più di duecento ritratti di pittori fiamminghi, raccolta specialissima, che si dice derivi dal palazzo Trissino di Vicenza»²⁰; si possono inoltre ascrivere alla sua proprietà altre opere concesse in prestito, e spesso fotografate, per le mostre che si organizzarono nelle sale di via Amedei²¹.

L'occasione della vendita funse da pretesto per un nostalgico ricordo del suo impegno per il Circolo d'Arte, chiuso solamente tre anni prima, velato da una nota polemica riguardo alle questioni economiche che ne avevano compromesso una riuscita duratura:

Che importa, infatti, al Melzi, se il suo sogno dell'Istituto d'Arte e di Alta Cultura dovette essere spezzato da un amaro risveglio? Non tutto è andato perduto quello che egli aveva seminato e la Accademia libera, che ora è diretta da Vincenzo Cento, trasse pure le origini da quel tentativo ed ebbe ospitalità in via Amedei, quando il Circolo di Alta Cultura esisteva ancora.

Così, se qualche non lieta esperienza il Melzi dovette fare, quando presso la Alta Coltura aperse quelle Mostre artistiche, di cui la prima dei Pittori Veneti ebbe diecimila visitatori, perché l'ingresso era gratuito, ma bastò mettere un biglietto di ingresso da una lira per beneficenza, per far scendere i visitatori al fatidico numero di

ottantasette, l'esempio dato in via Amedei con l'esporre al pubblico opere d'arte non andò perduto del tutto: almeno i pittori e gli scultori impararono, che nella ricca Milano è meglio non far pagare un soldo, se si vuole che i buongustai accorrano in folla (Pagheranno anche venti lire di automobile per andare dove la Mostra è aperta; ma vogliono entrarvi con biglietto di invito, dice il Melzi). E fra le iniziative di carattere artistico e di utilità sociale, che il Melzi può ricordare con qualche compiacenza, vi è quella Scuola del Marmo che, maestro il Wildt, insegnò anche ad umili scalpellini come il marmo possa essere squisitamente lavorato. Ora quella scuola è ospitata a Brera dalla Corporazione delle Arti Plastiche.²²

L'attività del Circolo, quindi, si svolse dal maggio 1921 al giugno 1925 nel palazzo di via Amedei 8 con il coordinamento dell'avvocato Melzi, allargando sempre più il proprio raggio d'azione a settori lontani dalla storia dell'arte. Questa volontà di apertura venne ribadita anche all'inizio della terza stagione (1923-1924), allorché si decise per l'istituzione di un nuovo e più complesso organismo, da erigersi in ente morale, per la gestione tanto delle molteplici attività già organizzate dal Circolo, quanto delle nuove iniziative che nascevano a ritmo frenetico. Con la modifica della ragione sociale venne assunto il titolo di Primo Istituto di Arte e di Alta Coltura, ma di fatto i proponimenti e le persone coinvolte rimasero gli stessi. La gestione era affidata all'Ordine dei Patroni e delle Patronesse, a sua volta suddiviso in Gran Consiglio²³ e Consiglio²⁴; i nomi dei partecipanti non sembrano riconducibili alla medesima estrazione sociale, né alla comune appartenenza politica, né al solo ambiente milanese. I giornali cittadini seguirono sempre con interesse queste manifestazioni; tra i cronisti si ricorda una giovane Fernanda Wittgens, redattrice per «L'Ambrosiano»²⁵. Gli ambiti di interesse erano eterogenei, e in qualche caso si distinsero per la precocità di alcune intuizioni rispetto al panorama italiano. Conferenze, concerti, scuole di formazione, biblioteca e fototeca, gite: tutto quello che poteva concorrere alla «fondazione di una Università libera delle Arti»²⁶. Sempre di più il palazzo di via Amedei 8 si trovò ad ospitare eventi e associazioni di diverso genere, e questo dovette aumen-

tare considerevolmente i costi di gestione. Dal mese di gennaio del 1924 al mese di giugno del 1925 venne pubblicato un bollettino dal titolo «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», che si poneva non come un «semplice notiziario, ma organo di propaganda, di discussione e diffusione culturale»²⁷. Sulle pagine del giornale, che passarono dalle otto del primo numero, a quattro, fino a ridursi ad una sola allegata alla rivista «Le arti plastiche», si legge una chiara «contraddizione di risultati»²⁸: da un lato il fiorire, a ritmo mensile, di proposte di alto livello, come la cattedra dantesca²⁹ o il radioclub³⁰; dall'altro le richieste, sempre più insistenti, affinché gli iscritti pagassero la quota annuale o si preoccupassero di coinvolgere altri soci³¹. Nell'ultimo numero del bollettino, stampato nel giugno del 1925, e coerentemente con la vendita del palazzo, si dichiaravano i soci sciolti da ogni impegno futuro³². Tra le iniziative sorte negli ambienti del Circolo e destinate a proseguire presso altre sedi vale la pena di ricordare, almeno, la scuola del marmo fondata da Adolfo Wildt e l'Accademia libera diretta da Vincenzo Cento. Il Circolo d'Arte si era infatti proposto di avviare fin dall'inizio «scuole libere e laboratori artistici»³³; la scuola del marmo aprì effettivamente nel mese di ottobre del 1922 e, per consuetudine, a fine stagione vennero sempre esposti i saggi degli allievi³⁴. Essa continuò la propria attività fino al giugno del 1925, quando si tenne l'ultima esposizione; in quella circostanza venne riconosciuto al presidente Gennaro Melzi il merito di aver «fondata, sorretta e gestita, nell'ambito dell'Istituto, una scuola che per la prima volta, con criteri così tipici è costituita in Italia»³⁵. Una conferenza venne tenuta da Guido Lodovico Luzzatto, che già in occasioni precedenti si era occupato del lavoro di Wildt presso il Circolo³⁶. L'Accademia libera venne istituita da Vincenzo Cento e si articolava in due ordini di insegnamento: il *Gymnasium*, rivolto alle «signorine», e il corso di perfezionamento, aperto a tutti. Le materie di studio, ripartite in ventidue ore di lezioni settimanali, si dividevano in letteratura, lingua, storia politica, scienze e storia dell'arte; veniva inoltre offerta la possibilità di scegliere tra corsi di pittura e scultura, pianoforte o

violino, danza, recitazione e canto³⁷. Grazie all'Accademia, si raggruppavano sotto un'unica denominazione le diverse scuole per l'educazione delle fanciulle già organizzate nelle annate precedenti³⁸. Il Circolo d'Arte aveva inoltre allestito una biblioteca, composta da «circa 3000 tra libri e opuscoli, quasi completamente schedati»; le riviste di arte e di storia erano circa centocinquanta e rivelavano una scelta molto ampia di titoli di notevole qualità, anche per ciò che riguardava la stampa estera³⁹. Una cura speciale era riservata alle riproduzioni fotografiche, eseguite da Dino Zani⁴⁰, in quanto «rappresentano per gli studiosi un elemento indispensabile specie oggi che il libro va assumendo caratteri di monografia largamente illustrata con tavole fuori testo. Ma la vastità e diversità di questo materiale, la minuta ricerca ed il sapiente ordine storico ch'esso esige, le difficoltà di tutti i generi che incontra l'organizzazione di un vero e proprio archivio fotografico, ha lasciato fino ad oggi perplessi quegli Istituti che avrebbero dovuto effettuare codesta importante impresa. Così possiamo dire che in Italia, benché molto si stia facendo, è ancora lontana la possibilità di avere un importante organismo che possa soddisfare le legittime richieste degli studiosi tuttora costretti a spendere, talora invano, gran parte delle loro energie nella ricerca delle riproduzioni di quelle opere che sono oggetto dei loro particolari studi. Il nostro Istituto fin dal suo sorgere ha sentito il dovere di colmare, sia pure in modesta parte, codesta lacuna e con la fondazione di un Archivio Fotografico ha cominciato a raccogliere le fotografie delle opere esposte nelle sue periodiche Mostre»; le fotografie avevano un formato di 24 x 18 cm e venivano concesse agli studiosi a prezzi di favore⁴¹. Annunciato nel novembre 1924, venne allestito nel 1925 anche un ufficio di consulenza e perizia, per aiutare gli «amatori d'arte [che] comprano alla cieca, o vendono, ugualmente alla cieca, quadri buoni per cattivi, e cattivi per buoni»⁴². La proposta culturale del Circolo si attuava soprattutto mediante l'organizzazione di conferenze, seguendo un fittissimo calendario di appuntamenti; nel corso della prima stagione, ad esempio, i temi vertevano su «Storia e letteratura moderna,

Archeologia e Storia dell'Arte, Storia e letteratura antica, Regioni d'Italia e Paesi Stranieri, Conferenze varie»⁴³. La seconda annata venne dedicata a «Problemi attuali, Milano letteraria nell'Ottocento, Archeologia e storia dell'Arte, Storia e letteratura, Confessioni, Recitazione di poesie dialettali». Nel settembre del 1923 venne pubblicato il programma per la stagione successiva; degni di nota erano specialmente i «brevi corsi su temi specializzati d'Arte Antica e Moderna», tenuti da Lionello Venturi dell'Università di Torino, Enrico Somarè direttore della rivista «L'Esame», Carlo Albizzati professore presso l'Università di Pavia e Mario Salmi ispettore della Pinacoteca di Brera⁴⁴. Dal 1924 le attività vennero articolate secondo una più precisa modalità: i «Lunedì dialettali, i Martedì letterari e i Giovedì musicali [...] alle conferenze ed ai concerti serali del Circolo sono ammessi i soli Soci Effettivi del Circolo. Essi sono però autorizzati ad accompagnarvi non più di un parente munito di tessera di Socio Temporaneo. Alle riunioni diurne è obbligatorio l'acquisto del buono del Tè: e vi sono ammessi i Soci Effettivi e i Soci Temporanei del Circolo, i Patroni e le Patronesse del Primo Istituto. Le letture e i concerti del lunedì, martedì e giovedì s'iniziano alle ore 18 precise. Le sale del Tè si aprono però alle ore 16.30»⁴⁵.

*Le mostre d'arte*⁴⁶

Tra gli scopi dichiarati fin dall'atto costitutivo del Circolo vi era quello di «portare ad una più vasta conoscenza i tesori artistici gelosamente custoditi nelle private raccolte cittadine»; nel novero delle svariate attività che vennero proposte, un posto di tutto rispetto era quindi sempre occupato dalle esposizioni d'arte⁴⁷. Esse avevano inizialmente un ingresso gratuito, mediante la presentazione di un invito che veniva largamente distribuito presso la segreteria del Circolo e le sedi di altre importanti associazioni cittadine; tuttavia l'accesso venne in seguito regolamentato e riservato ai soli iscritti⁴⁸. Gli orari di apertura delle sale variavano a seconda dell'iniziativa e spesso si prolungavano fino alla tarda serata. Le opere giungevano per lo

più da raccolte private milanesi, ma talvolta vennero coinvolti collezionisti di altre città o enti pubblici; la stampa locale e le riviste d'arte riferirono sovente di queste manifestazioni, con brevi menzioni o articoli fitti di nuove proposte attributive, a firma di semplici cronisti o studiosi autorevoli⁴⁹. Gli ambiti di interesse erano molteplici, dalla pittura – dai primitivi fino all'Ottocento – alle arti applicate, e denunciavano le predilezioni dei due principali responsabili nella curatela delle esposizioni: Raffaello Giolli e Paolo D'Ancona⁵⁰. Tra il 1921 e il 1925, nonostante qualche proposta non fosse andata a buon fine, furono allestite quattordici mostre, otto delle quali nel corso della prima annata che, pur dovendosi scontrare con qualche ostilità iniziale, fu certamente memorabile. Un primo bilancio venne stilato nel giugno del 1922 sulla rivista francese «La Renaissance de l'art français et des industries de luxe» da Lionello Venturi, che definiva le esposizioni «des révélations. Elles ne durent que quinze jours; aussi n'est-il pas toujours facile de les voir, bien qu'elles en vailent véritablement la peine, les objets qu'elles réunissent sortant de collections particulières où ils ne sont visibles que rarement»⁵¹. Spettò a Paolo D'Ancona, nell'agosto dello stesso anno, il compito di redigere per il pubblico italiano un dettagliato, e trionfalistico, resoconto della stagione appena conclusa⁵². La prima mostra ad essere presentata era dedicata agli antichi pittori veneziani; aperta al pubblico dal 30 maggio al 19 giugno 1921, venne curata da Paolo D'Ancona, Raffaello Giolli, Ladislao De Jasienski e Carlo Moroni⁵³. Carlo Carrà, nel recensirla, si riferiva a un «catalogo variatissimo», che pareva proprio non escludere nessuno: Tiziano, Canaletto, Cima da Conegliano, Guardi, Giovanni Bellini, Lotto, Palma il Vecchio, Piazzetta, Rosalba Carriera, Piranesi, Carpaccio, Longhi⁵⁴. Carrà aveva sollevato la questione della scarsa affidabilità delle attribuzioni; lo stesso problema venne affrontato senza mezzi termini dalla recensione apparsa su «Emporium»: «sono attribuzioni delle quali non c'è sempre da fidarsi, ma son quelle tradizionali e, naturalmente, accettate dai proprietari di codeste opere, collezionisti cittadini la cui cortese condiscendenza nel metterle a disposizio-

ne del 'Circolo' non poteva essere rimeritata con una revisione critica troppo severa e brutale, che, svalutandone alcune, rendesse in cambio ai possessori il bel servizio d'una delusione non richiesta né desiderata»⁵⁵. Nei propositi della commissione vi era quello di redigere un prezioso volume illustrato che ridiscutesse criticamente le paternità dei dipinti, ma pare che questo progetto non sia mai stato portato a compimento. Dopo questa «grande battaglia»⁵⁶ e prima della chiusura estiva, le sale di via Amedei accolsero una piccola esposizione di maestri contemporanei, Emilio Gola e Gaetano Previati, del quale venivano esposte le illustrazioni inedite di una edizione italiana di Edgar Alan Poe⁵⁷. Più ricca di notizie è la rassegna di opere di Antonio Mancini, introdotta il 20 settembre da un discorso di Guido Marangoni e comprendente inizialmente quarantaquattro quadri; erano infatti attesi i dipinti presentati alla Biennale di Venezia del 1919, allo scopo di documentare il percorso stilistico del pittore dal 1866 fino alla produzione più recente, sebbene la mostra non avesse pretese di analisi critica: «senza dunque potere e voler costituire una vera e propria mostra individuale con linee complete e definitive, ma solo una raccolta delle tele che di Mancini esistono a Milano (e ce n'è, del resto, assai più che non s'immaginasse)»⁵⁸. La mostra monografica di Alessandro Magnasco venne aperta il 13 novembre 1921 e recensita nello stesso mese su «Città di Milano», nella rubrica *Arte*, da Mario Bezzola⁵⁹. Mario Salmi, che la commentò sulle pagine di «Belvedere» nel 1923, rammentava «intorno a quaranta quadri, qualche disegno ed anche due stampe da composizioni originali di lui dovute a Bartolomeo Gazalis, l'interprete abile – come è noto – dell'opera del Maestro»⁶⁰. Il 1922 si celebrò con l'inaugurazione di una nuova esposizione, in data 6 gennaio, rievocata con particolare fervore da Paolo D'Ancona, che ne fu il principale curatore:

nuovi orizzonti di coltura artistica ha aperto la mostra d'arte cinese e giapponese, con bronzi, sculture in bambù, in avorio, in giada, con antiche magnifiche pitture, che nella purezza ed euritmia del segno richiamano ai disegni più belli del ciclo pisanelliano. Il catalogo



4. 'Antonio Mancini, *Autoritratto*, coll. Germano Benzoni'. Esposto alla mostra di Antonio Mancini, 1921, foto Dino Zani
5. 'Pianeta sec. XV, coll. Achillito Chiesa'. Esposto alla mostra d'arte del tessuto, 1922, foto Dino Zani
6. 'Daniele Ranzoni, *Ritratto di bambino*, coll. Germano Benzoni'. Esposto alla mostra di Daniele Ranzoni, 1923, foto Dino Zani
7. 'Figurette, coll. Luisa Casati Negroni'. Esposte alla mostra di arte orientale, 1922, foto Dino Zani
8. 'Alessandro Magnasco, *La tempesta*, coll. Paolo D'Ancona'. Esposto alla mostra di Alessandro Magnasco, 1921, foto Dino Zani

compilato in occasione di questa mostra ha cercato di guidare, per quanto possibile, il visitatore attraverso quel mondo popolato di Dei, di Eroi, di Sapiienti e di Asceti, perché senza comprendere le misteriose sottigliezze del pensiero orientale e penetrarne il simbolismo non è possibile di afferrarne tutto il significato dell'arte. Una sezione speciale di questa mostra fu dedicata all'arte birmana, e nessuno dei visitatori potrà dimenticare quel gioiello del Budda dormiente, che nella posa raccolta e serena richiama alle immagini migliori della nostra arte etrusca.⁶¹

Già il 18 febbraio le sale di via Amedei si trovarono ad ospitare una

mostra di tutt'altro genere: con una conferenza di Anton Maria Mucchi venne presentata la personale di Antonio Fontanesi, che sarebbe rimasta aperta fino al 5 marzo⁶². Furono raccolte oltre settanta opere di ogni periodo della carriera del pittore emiliano: «da alcuni quadretti, che rispecchiano la semplicità della sua prima maniera, era dato passare, gradatamente, alle grandi tele del periodo più maturo, solide di costruzione, potenti di colorito, in cui è ricercato nella natura ogni effetto con l'animo di poeta»⁶³. Una nota critica, accompagnata da alcune illustrazioni, comparve sulla rivista «Emporium», ed esprimeva un giudizio piuttosto severo sulle opere presentate: «in pochi decenni i dipinti di Fontanesi – e parlo, s'intende dei dipinti rivisti nel palazzo di via Amedei – sono invecchiati al punto che fanno pena»⁶⁴. La successiva rassegna, dedicata all'arte infantile e definita «modernissima»⁶⁵, intendeva «porre alcuni interessanti problemi inerenti alla educazione estetica del fanciullo, liberandolo da quanto, nell'insegnamento, impedisce lo sviluppo spontaneo della sua individualità nascente»⁶⁶. L'ultima mostra della prima intensa stagione di attività venne montata nel mese di maggio del 1922 ed era visitabile ogni giorno in orario pomeridiano, dalle 15 alle 19. In cinque sale del Circolo era possibile ammirare oltre cento opere di pittori fiamminghi e olandesi, apprezzate dal pubblico per la varietà dei soggetti e grazie al cospicuo prestito dalla collezione di Achillito Chiesa che, da solo, occupava un'intera sala; con orgoglio D'Ancona la rivendicava come «la prima del genere, almeno crediamo, che si sia tentata in Italia»⁶⁷. Il manifesto della successiva stagione 1922-1923, pubblicato su «Città di Milano» nell'ottobre del 1922, annunciava il programma delle conferenze, delle serate musicali e delle mostre: «commissioni competenti stanno già preparando le tre grandi esposizioni della stagione prossima, che saranno dedicate ai Primitivi (fino al Trecento), alle Stoffe antiche, ai Pittori Lombardi dal Quattro al Settecento. Altre minori esposizioni, soprattutto di pittura dell'Ottocento, si alterneranno con queste nelle sale superiori del Circolo. Piccole esposizioni d'altro carattere si seguiranno continuamente nelle sale inferiori, con stam-

pe, disegni, fotografie, caricature, ecc., d'arte e di storia del costume, del teatro, d'arte umoristica, di bianco e nero, di miniature, di gioielleria, di ventagli, di pizzi, di stoffe, di ceramiche, ecc.»⁶⁸. La rassegna sull'arte del tessuto si aprì il 26 ottobre 1922, in concomitanza con l'inaugurazione della nuova stagione culturale, alla presenza del sottosegretario alle Belle Arti, l'onorevole Siciliani⁶⁹. Le opere esposte provenivano da collezioni private milanesi e dalla sezione egizia dei musei cittadini, raccogliendo «pezzi preziosi e ignoti dal tempo dei faraoni a tutto il secolo XVIII»⁷⁰. Una recensione apparsa sul «Corriere della Sera» il 14 novembre ne rilevava l'importanza nel quadro dello studio delle arti applicate:

Il problema delle arti decorative, per quale l'interesse va crescendo anche in Italia, non si risolve senza una molteplicità di sforzi e di contributi, in mezzo a cui trova posto anche la mostra dell'arte del tessuto aperta or è poco nel Circolo d'arte e d'alta coltura. Per risolvere quel problema, per avviare cioè la nostra produzione di arte applicata verso forme moderne di buon gusto, un ottimo principio è lo studio dell'antico: e da noi la mediocrità delle industrie, sopra tutto nel campo dei tessuti, ha, se non altro, questa scusa: che in Italia tale studio è reso pressoché impossibile dalla scarsità o mancanza di musei specializzati. Il Circolo di via Amedei ne ha improvvisato uno con la sua piccola mostra, dov'è pur raccolto un materiale così prezioso e con tale intelligenza ordinato, da rappresentare, per quant'era possibile, lo sviluppo dell'arte tessile attraverso i secoli. La bellezza dei saggi esposti non ha bisogno d'esser commentata: anche l'occhio del profano s'indugia con delicato piacere su quelle stoffe dai colori squisiti, lavorati con un'industria per cui l'Italia andò gloriosa fino a tutto il Settecento. Velluti toscani antichi e velluti laminati veneziani, damaschi e broccati, piviali e dalmatiche, pannelli e tappeti, sfoggiano dalle cornici, dalle pareti, dalle vetrine, l'opulenza o la grazia delle sete, degli ornati, dei ricami. E non solo di saggi italiani la raccolta è ricca, potendovi ammirare non pochi frammenti fiamminghi, francesi, ispano-moreschi, cinesi, giapponesi e financo della più remota civiltà egiziana. Il Circolo promette di far seguire a questa altre mostre d'arte applicata ed annunzia una esposizione-concorso dedicata agli artisti d'oggi.⁷¹

La personale dedicata a Daniele Ranzoni (1843-1889) venne inaugu-

rata il primo febbraio 1923 e fu, tra le esposizioni proposte fino a quel momento, quella che ottenne il maggior successo di critica, scatenando sulle pagine dei quotidiani milanesi una vera bagarre sulle qualità della pittura dell'artista piemontese⁷². Una piccola bibliografia degli interventi a stampa relativi alla mostra venne ricordata da Raffaello Giolli, che ne era stato il curatore, nel suo studio dedicato al pittore, edito nel 1926⁷³. Nel 1935 Margherita Sarfatti, che aveva tenuto in occasione della mostra una conferenza di presentazione, commentata sia sul «Corriere della Sera» che da Fernanda Wittgens su «L'Ambrosiano»⁷⁴, registrò l'elenco completo dei dipinti che erano stati esposti al Circolo d'Arte⁷⁵. Nella primavera del 1923 venne allestita la mostra dedicata agli antichi pittori lombardi, aperta dal 20 aprile al 31 maggio⁷⁶. Fin dalla stagione precedente era stata annunciata dai promotori del Circolo un'esposizione di pittura lombarda, dai primitivi al Settecento; si decise in seguito di modificare il progetto, riservando la rassegna ad artisti attivi tra Quattro e Cinquecento, tra la fase precedente l'arrivo di Leonardo a Milano e la reazione alla sua pittura. L'intento era quello di far seguire una mostra sul Seicento lombardo, partendo dagli epigoni di Bernardino Luini e Gaudenzio Ferrari, ma tale iniziativa non venne portata a compimento⁷⁷. I settanta dipinti concessi in prestito vennero esposti in modo da creare legami e confronti tutt'altro che banali: nella sala dei Cigni erano presentate le opere di Butinone, Foppa e Bergognone, nel gabinetto attiguo i frammenti di affresco degli Zavattari, nella sala grigia Luini, Cesare Magni, Gaudenzio Ferrari e Albertino Piazza. La sala gialla ospitava i dipinti di Bartolomeo Veneto, Francesco Melzi, Ambrogio Bevilacqua, Giovanni Agostino da Lodi, mentre nella sala bianca erano riuniti i leonardeschi (Cesare da Sesto, Andrea Solario, Giampietrino, Marco d'Oggiono, Giovanni Antonio Boltraffio, Bernardino de' Conti); infine, nel salone rosso trionfava l'arazzo del mese di dicembre, tessuto a Vigevano su cartone di Bramantino⁷⁸. La mostra venne ampiamente recensita sulle colonne dei quotidiani cittadini, ricavandosi uno spazio nonostante importanti avvenimenti politici e culturali si



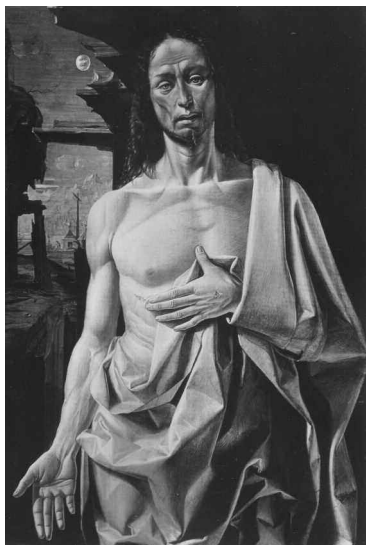
9. 'Marco d'Oggiono, *San Rocco*, prop. S.E. Duchessa Joséphine Melzi D'Eril'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 4, foto Dino Zani

10. 'Francesco Melzi, *Ritratto di giovinetta*, prop. S. E. Duchessa J. Melzi D'Eril'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 9, foto Dino Zani

11. 'Marco d'Oggiono, *Madonna col Bambino*, prop. Comm. A. Vonwiller'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 16, foto Dino Zani



svolgessero in quegli stessi mesi: la visita del re Vittorio Emanuele III a Milano e l'inaugurazione della prima Biennale di Arti decorative a Monza⁷⁹. Il terzo anno di attività espositiva si aprì con una rassegna sulla caricatura contemporanea, introdotta da una conferenza del pubblicitario Fraccaroli; si poterono ammirare caricature di Conconi, Pozza, Troubetzkoy, Bignami, Ferravilla, Previati, D'Albertis, Carcano, Cagnoni, Cappiello, Sacchetti, Fabiano, Mateldi, Mazza, Bettinelli, Valeri, Sinopico, Zambelletti, Dudovich, Ramo, Castellucci, Minozzi, Gutierrez, Bonzagni, Carrà, Dudreville e altri⁸⁰. In onore del pittore milanese Luigi Galli vennero successivamente allestite due mostre: una riservata ai disegni ed esaltata come una «assoluta novità», dove vennero raccolti più di duecento fogli di proprietà dell'avvocato Amadeo⁸¹; l'altra dedicata ai bozzetti e ai dipinti, alcuni dei quali erano già stati visti alla Prima Biennale Romana⁸². Una esposizione del corpus di opere di Francesco Hayez era stata annunciata nel gennaio del 1924 su «L'Araldo», ma fin dal maggio dello stesso anno se ne rettificava la notizia⁸³. Questo progetto non venne mai realizzato, nonostante ancora a settembre venisse annunciata l'apertura della rassegna, prevista per il mese di gennaio del 1925⁸⁴. Durante l'ultima annata del Circolo, se da un lato si proposero sempre nuove iniziative, dall'altro venne notevolmente ridotta l'attività espositiva⁸⁵: soltanto una mostra venne allestita nelle sale di via Amedei, dedicata a Giovanni Carnovali detto il Piccio⁸⁶. L'esposizione venne inaugurata con grande successo il 5 aprile 1925⁸⁷; il dibattito critico che ne seguì trovò spazio nelle colonne del bollettino dell'Istituto, dove venne riproposto un intervento sul pittore a firma di Gaetano Previati, oltre ad alcune delle numerose recensioni uscite sui principali quotidiani milanesi: Raffaello Giolli su «La Sera», Carlo Carrà su «L'Ambrosiano», Margherita Sarfatti su «Il Popolo d'Italia», Decio Buffoni su «Il Secolo» e l'intervento anonimo apparso sul «Corriere della Sera»⁸⁸. Neppure l'entusiasmo suscitato da questa esposizione consentì al Circolo d'Arte di uscire dalla pesante crisi che lo stava turbando e che lo avrebbe portato alla chiusura due mesi dopo.



12. 'Giampietrino, *Allegoria*, prop. March. Brivio'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 20, foto Dino Zani

13. 'Bramantino, *Ecce Homo*, prop. Contessa Teresa Soranzo Bollini'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 31, foto Dino Zani

14. 'Pseudo Boccaccino, *Santa Martire*, prop. S. E. Principe di Molfetta'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 39, foto Dino Zani



Prima Mostra degli Antichi Pittori Lombardi, aprile maggio 1923, catalogo della mostra, Milano 1923

Questa Mostra si è posta come limite di tempo il periodo leonardesco, giungendo a quei pittori che pur lavorando sul principio del Cinquecento hanno la loro impostazione storica nel secolo precedente, e come limite geografico quello segnato dai caratteri lombardi della pittura d'allora, escludendo quei bergamaschi e bresciani che sono troppo presi nell'influenza veneziana, ed accogliendo invece quei lodigiani e cremonesi come Bartolomeo Veneto (le cui opere qui esposte appartengono all'ultimo periodo, lombardo) in quanto rientrano nell'influenza lombarda.

La Mostra però non può presumere di dare una completa idea storica di questo periodo, pur così limitato. Nella impossibilità o nella inopportunità di trasportare qui opere di pubbliche gallerie o di alcune delle private collezioni più note e importanti, impossibilità spesso derivata anche dalla grandezza delle opere e dal loro precario stato di conservazione, alcuni maestri, Butinone, Zenale, Gaudenzio, Luini, ad esempio, non compaiono qui in tutta la maturità e ricchezza della loro personalità.

È stato però possibile, grazie alla cortesia dei numerosi collezionisti che sono nel seguente elenco ricordati, raccogliere un numero di opere davvero imponente in cui alcuni degli artisti più rappresentativi, per esempio Bramantino, Foppa, Boltraffio, appaiono in vivissima luce, e per cui problemi storici di questo periodo ricevono utili chiarimenti.

La collocazione delle opere ha seguito un criterio storico, distinguendo, per quanto lo permettevano le opere raccolte, il periodo primitivo della pittura lombarda impostato sugli Zavattari, da quello in cui i maestri lombardi, quantunque ispirati alla scuola padovana, davano a questa pittura un'impronta schiettamente regionale, maestro il Foppa, e dal periodo seguente caratterizzato dal Bergognone e dal Bramantino che, partendo da questa tradizione classica, giungono a loro personali conclusioni, l'uno di poesia mistica, l'altro di fantastica singolarità, mentre una grande parte della pittura lombarda, con Boltraffio, Solari, Marco d'Oggiono, De Predis, Giampietrino, Melzi, Cesare da Sesto, si orienta verso Leonardo, giungendo a Luini e Gaudenzio.

Alla Mostra ha presieduto la seguente Commissione: S. E. Principe



15. 'Bernardino Zenale, *S. Stefano*, prop. Conte A. Cicogna Mozzoni'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 63, foto Dino Zani
16. 'Vincenzo Foppa, *Madonna col Bambino*, prop. Donna L. Genoulhiac Frizzoni'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 52, foto Dino Zani

Luigi Alberico Trivulzio, Conte Giuseppe Cattaneo di Proh, Vincenzo Costantini, Prof. Paolo D'Ancona, Raffaello Giolli, Avv. Genaro Melzi, Cav. Prof. Carlo Moroni, Prof. Mario Salmi, Prof. Attilio Schiapparelli.

Hanno anche aiutato per alcune opere fuori di Milano il prof. Lionello Venturi, il Comm. Dott. Ciro Caversazzi, il sig. Carlo Ceresa, il sig. Pietro Chiesa, il prof. A. M. Viglio, il prof. A. Massara.

Le attribuzioni sono quelle tradizionali

1. Antonio De Corna, *Trittico*, prop. Barone Giuseppe Bagatti Valsecchi [Antonio Della Corna, *Adorazione del Bambino, San Giovanni Battista, San Girolamo, Resurrezione e sei Santi*, Milano, Museo Bagatti Valsecchi]
2. Ignoto (prima metà sec. XV), *Polittico*, prop. Barone G. Bagatti Valsecchi [Cerchia di Maestro Paroto, *Madonna con il Bambino, i Santi Vito, Giorgio, Giovanni Battista, Modesto (?), Santo vescovo (Siro?), Pietro, Giacomo Apostolo, Michele Arcangelo, Crocifissione, Profeti (?)*, Milano, Museo Bagatti Valsecchi]
3. Marco d'Oggiono, *S. Martino*, prop. S. E. Duchessa Joséphine Melzi D'Eril [Marco d'Oggiono, *San Martino e il povero*, Milano, Galleria Carlo Orsi]
4. Marco d'Oggiono, *S. Rocco*, prop. S. E. Duchessa Joséphine Melzi D'Eril [Marco d'Oggiono, *San Rocco*, Milano, Galleria Carlo Orsi]
5. G. A. Boltraffio, *Salvator Mundi*, prop. S. E. Principe Luigi Alberico Trivulzio [Anonimo lombardo, *Salvator Mundi*, ubicazione sconosciuta]
6. Andrea Solario, *Il Divino Pastore*, prop. S. E. Principe Luigi Alberico Trivulzio [Attribuito ad Andrea Solario o a Gianfrancesco Maineri, *San Giovanni Battista con l'agnello*, Milano, Pinacoteca di Brera]
7. Andrea Solario, *Madonna col Bambino e S. Giovannino*, prop. Conte Cesare Borgia [Bernardino Luini, *Madonna con il Bambino e San Giovannino su fondo di paese*, ubicazione sconosciuta]
8. Cesare da Sesto, *Madonna col Bambino e S. Giovannino*, prop. S. E. Duchessa Josephine Melzi D'Eril [Artista del XVI secolo, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, Milano, collezione Gallarati Scotti]
9. Francesco Melzi, *Ritratto di giovinetta*, prop. S. E. Duchessa J. Melzi D'Eril [Francesco Melzi, *Ritratto di giovane con pappagallo*, Milano, collezione Gallarati Scotti]
10. G. A. Boltraffio, *Madonna col Bambino*, prop. Comm. Antonio Grandi [Ambito di Giovanni Antonio Boltraffio, *Madonna con il Bambino*, El Paso, Museum of Art, Kress Collection]
11. Ambrogio De Predis, *Gian Galeazzo Sforza*, prop. Conti Porro di

- S. Maria della Bicocca [Attribuito ad Ambrogio de Predis, *Ritratto di gentiluomo*, Houston, Museum of Fine Arts]
12. G. P. Rizzi (detto Giampietrino), *Madonna col Bambino e un Santo*, prop. sig. Carlo Felice Della Beffa [Anonimo lombardo, *Madonna con il Bambino e San Nicola da Tolentino*, ubicazione sconosciuta]
13. Bernardino De' Conti, *Madonna col Bambino*, prop. sig. Alfredo Bonelli [Opera non identificata]
14. Bernardino De' Conti, *Madonna col Bambino*, prop. Cantoni [Anonimo lombardo, *Madonna con il Bambino*, ubicazione sconosciuta]
15. G. A. Boltraffio, *Testa di Cristo*, prop. Donna Erminia Vittadini [Giovanni Antonio Boltraffio, *Testa di Cristo*, ubicazione sconosciuta]
16. Marco d'Oggiono, *Madonna col Bambino*, prop. Comm. A. Vonwiller [Marco d'Oggiono, *Madonna con il Bambino*, Milano, Pinacoteca di Brera]
17. G. A. Boltraffio, *S. Sebastiano*, prop. Donna Lina Genoulhiac Frizzoni [Attribuito a Marco d'Oggiono, *San Sebastiano*, Parigi, collezione Tarica]
18. Scuola leonardesca, *Busto di donna*, prop. William B. Kaupé [Anonimo lombardo, *Busto di donna*, ubicazione sconosciuta]
19. G. A. Boltraffio, *Ritratto di donna*, prop. Conte Febo Borromeo D'Adda [Giovanni Antonio Boltraffio, *Ritratto di donna in veste di Santa Lucia*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]
20. Giampietrino, *Allegoria*, prop. March. Brivio [Giovanni Pietro Rizzoli detto il Giampietrino, *Ninfa Egeria*, Milano, collezione Brivio Sforza]
21. Giampietrino, *Santa Caterina*, prop. Conte Avv. Iro Bonzi [Anonimo lombardo, *Santa Caterina d'Alessandria*, ubicazione sconosciuta]
22. Scuola leonardesca, *Gesù Bambino*, prop. Avv. Gennaro Melzi [Scuola leonardesca, *Gesù Bambino e l'agnello*, ubicazione sconosciuta]
23. Ignoto, *Angeli cantanti* (frammento degli affreschi della chiesa della Pace), prop. A. Sessa Fumagalli [Anonimo lombardo, *Tre angioletti cantori*, ubicazione sconosciuta]
24. Ambrogio De Predis, *Madonna e Bambino*, prop. Gr. Uff. Avv. Riccardo Gualino [Ambrogio de Predis, *Madonna con il Bambino*, Torino, Galleria Sabauda]
25. A. Solario, *Salome*, prop. Gr. Uff. Avv. R. Gualino [Andrea Solario, *Salomè con la testa di San Giovanni Battista*, Torino, Galleria Sabauda]
26. Scuola leonardesca, *Cena dei SS. Apostoli*, prop. Cav. Leone Gal-

biati [Scuola leonardesca, copia dal *Cenacolo* vinciano, ubicazione sconosciuta]

27. Bernardino De' Conti, *Galeazzo Maria Sforza*, prop. S. E. Principe L. A. Trivulzio [Zanetto Bugatto (?), *Ritratto di Galeazzo Maria Sforza*, Milano, Castello Sforzesco]

28. G. A. Boltraffio, *Lodovico il Moro*, prop. S. E. Principe L. A. Trivulzio [Anonimo milanese, *Ritratto di Ludovico il Moro*, Milano, collezione Trivulzio]

29. G. A. Boltraffio, *Testa*, prop. Conte Gian Vico Sola Busca [Giovanni Antonio Boltraffio, *Testa di Cristo*, ubicazione sconosciuta]

30. Bartolomeo Suardi (detto Bramantino), *Uno dei dodici Arazzi dei Mesi dell'Anno: "Dicembre"*, prop. S. E. Principe L. A. Trivulzio [su cartone di Bartolomeo Suardi detto Bramantino, *Dicembre*, Milano, Castello Sforzesco]

31. Bramantino, *Ecce Homo*, prop. Contessa Teresa Soranzo Bollini [Bartolomeo Suardi detto Bramantino, *Uomo di dolori*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]

32. Bramantino, *Lucrezia*, prop. Conte G. V. Sola Busca [copia da Bartolomeo Suardi detto Bramantino, *Lucrezia*, Milano, collezione privata]

33. Bartolomeo Veneto, *Ritratto*, prop. Co. Venino [Bartolomeo Veneto, *Ritratto di uomo*, Milano, collezione Perego]

34. Bartolomeo Veneto, *Madonna con Bambino*, prop. Donna Giulia Crespi Morbio [Bartolomeo Veneto, *Madonna con il Bambino*, ubicazione sconosciuta]

35. Bartolomeo Veneto, *Suonatrice di Liuto*, prop. Contessa Del Maino Vassalli [Bartolomeo Veneto, *Suonatrice di liuto*, Milano, Pinacoteca di Brera]

36. Ambrogio Bevilacqua, *Madonna col Bambino*, prop. Barone G. Bagatti Valsecchi [Ambrogio Bevilacqua, *Madonna con il Bambino*, Milano, Museo Bagatti Valsecchi]

37. Scuola del Borgognone, *S. Sebastiano*, prop. S. E. Conte On. P. G. Venino [Opera non identificata]

38. Scuola del Borgognone, *S. G. Battista*, prop. S. E. Conte On. P. G. Venino [Opera non identificata]

39. Pseudo Boccaccino, *Santa Martire*, prop. S. E. Principe di Molfetta [Giovanni Agostino da Lodi, *Santa Martire (Agnese?)*, Milano, collezione privata]

40. A. Bevilacqua, *Teste di Santi*, prop. S. E. Duchessa J. Melzi D'Eril [Giovanni Ambrogio Bevilacqua, *San Girolamo, Padre Eterno*, Milano, Pinacoteca di Brera; *Santo Vescovo, Sant'Ambrogio*, ubicazione sconosciuta]

41. Albertino Piazza, *Madonna col Bambino*, prop. G. Brunati [Attri-

- buito ad Albertino Piazza, *Madonna con il Bambino*, ubicazione sconosciuta]
42. Martino Piazza, *Adorazione del Bambino*, prop. Donna Anna Sessa Fumagalli [Anonimo lombardo, *Adorazione del Bambino*, ubicazione sconosciuta]
43. Cesare Magni, *L'incoronazione della Vergine*, prop. D. A. Sessa Fumagalli [Cesare Magni, *Incoronazione della Vergine*, ubicazione sconosciuta]
44. Cesare Magni, *Sacra Famiglia*, prop. Donna L. Genoulhiac Frizzoni [Opera non identificata]
45. Bernardino Luini, *Madonna col Bambino e S. Giovannino*, prop. Rag. Dante Gaslini [Bottega di Bernardino Luini, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, ubicazione sconosciuta]
46. Ambrogio da Fossano (detto il Bergognone), *Sacra Famiglia*, prop. Comm. Senatore Borletti [Anonimo lombardo, *Adorazione del Bambino, Sant'Anna e San Giovannino*, ubicazione sconosciuta]
47. Gaudenzio Ferrari, *Incoronazione della Vergine*, coll. privata [Bottega di Gaudenzio Ferrari, *Incoronazione della Vergine*, ubicazione sconosciuta]
48. Galeazzo Campi, *La presentazione al Tempio*, prop. Barone Bagatti Valsecchi [Tommaso Aleni, *Presentazione al Tempio*, Milano, Casa Bagatti Valsecchi]
49. Vincenzo Foppa, *Madonna col Bambino*, prop. S. E. Pr. L. A. Trivulzio [Scuola di Vincenzo Foppa, *Madonna con il Bambino*, Milano, Castello Sforzesco]
50. Vincenzo Foppa, *Santo Vescovo*, prop. S. E. Princ. L. A. Trivulzio [Vincenzo Foppa, *Sant'Agostino*, Milano, Castello Sforzesco]
51. Vincenzo Foppa, *Santo Vescovo*, prop. S. E. Princ. L. A. Trivulzio [Vincenzo Foppa, *San Teodoro*, Milano, Castello Sforzesco]
52. Vincenzo Foppa, *Madonna col Bambino*, prop. Donna L. Genoulhiac Frizzoni [Vincenzo Foppa, *Madonna con il Bambino*, Firenze, Galleria degli Uffizi]
53. Vincenzo Foppa, *Madonna col Bambino*, prop. Donna Anna Sessa Fumagalli [Scuola di Vincenzo Foppa, *Madonna con il Bambino*, Milano, Museo Poldi Pezzoli]
54. Vincenzo Foppa, *La Nascita della Vergine*, prop. Gr. Uff. Avv. R. Gualino [Anonimo lombardo, *Nascita della Vergine*, Torino, Galleria Sabauda]
55. Bergognone, *La Presentazione*, prop. S. E. Duchessa J. Melzi D'Eril [Giovanni Agostino da Lodi, *Presentazione di Gesù al Tempio*, Milano, collezione privata]
56. Bergognone, *Cristo Deposto*, prop. Nob. Dott. Guido Cagnola [Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, *Cristo in pietà con angeli*

- e un monaco certosino, Gazzada, Fondazione Cagnola]
57. Scuola Lombarda, *Madonna col Bambino*, prop. Donna G. Crespi Morbio [Scuola lombarda, *Madonna con il Bambino e angeli*, Milano, collezione Crespi]
58. Bernardino Butinone, *Deposizione e Resurrezione di Cristo*, prop. Donna G. Crespi Morbio [Bernardino Butinone, *Compianto su Cristo morto, Resurrezione di Cristo*, Milano, collezione Crespi]
59. B. Butinone, *Testa di Giovanetta*, prop. Conte G. V. Sola Busca [Anonimo lombardo, *Testa di giovinetta*, ubicazione sconosciuta]
60. Bergognone, *S. Antonio*, prop. Donna E. Vittadini [Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, *Sant'Antonio abate*, ubicazione sconosciuta]
61. Scuola Lombarda, *Adorazione del Bambino*, prop. William B. Kaupé [Anonimo lombardo, *Adorazione del Bambino*, ubicazione sconosciuta]
62. Bernardino Zenale, *S. Ambrogio*, prop. Conte Ascanio Cicogna Mozzoni [Donato de Bardi, *Sant'Ambrogio*, Milano, collezione Cicogna Mozzoni]
63. Bernardino Zenale, *S. Stefano*, prop. Conte A. Cicogna Mozzoni [Donato de Bardi, *Santo Stefano*, Milano, collezione Cicogna Mozzoni]
64. Zavattari, *Re Agilulfo* (frammento degli affreschi della Cappella della Cattedrale di Monza), prop. S. E. Principe L. A. Trivulzio [Zavattari, *Agilulfo (?)*, ubicazione sconosciuta]
65. Zavattari, *Regina Teodolinda* (frammento degli affreschi della Cappella della Cattedrale di Monza), prop. S. E. Principe L. A. Trivulzio [Zavattari, *Teodolinda (?)*, ubicazione sconosciuta]
66. Scuola leonardesca, *Madonna e Bambino*, prop. Conte Mario Cicogna Mozzoni [Scuola leonardesca, *Madonna con il Bambino*, ubicazione sconosciuta]
67. Scuola leonardesca, *Eraclito e Democrito*, prop. Valerio [Attribuito a Giovanni Ambrogio Figino, *Eraclito e Democrito*, ubicazione sconosciuta]
68. Cesare da Sesto, *Storia di un Santo*, prop. Dott. G. Cattani [Anonimo, *Visione di Sant'Eustachio*, ubicazione sconosciuta]
- [69. Giovanni Antonio Boltraffio, *Ritratto di magistrato*, prop. Ugo Frizzoni; Giovanni Antonio Boltraffio, *Ritratto virile*, Firenze, Galleria degli Uffizi]
- [70. Jacopino Cietario, *Trittico*, Milano, prop. Luigi Alberico Trivulzio; Jacopino Cietario, *Trittico*, Torino, Musei Civici di Palazzo Madama]

NOTE

¹ Questo articolo rende nota parte dei risultati della mia tesi di specializzazione in storia dell'arte dal titolo *Il Circolo d'Arte e d'Alta Coltura di via Amedei 8 a Milano*, discussa presso l'Università degli Studi di Milano nell'anno accademico 2006-2007 sotto la guida di Giovanni Agosti. Scopo di questo primo contributo, e motivo del suo carattere descrittivo, è quello di ripercorrere la vicenda esterna di questa importante istituzione operante a Milano al principio degli anni Venti. Desidero ringraziare, oltre a Giovanni Agosti, Rossana Sacchi, Jacopo Stoppa e Roberto Cara.

² *Per il Palazzo dell'Arte e della Coltura*, in «Corriere della Sera», 19 aprile 1921, p. 4.

³ Il progetto si doveva completare con la fondazione di «una 'Banca della Cultura e dell'Arte', di una Associazione per lo sviluppo delle industrie artistiche italiane e di una Federazione degli artisti italiani [...]»; la 'Banca della Coltura e dell'Arte' avrebbe per iscopo di sovvenzionare opere d'arte, dichiarate meritevoli da speciale commissione artistica, e di favorire, insieme all'apposita Società, lo sviluppo delle industrie artistiche nazionali. L'Associazione per lo sviluppo delle industrie artistiche italiane' mirerebbe a far conoscere parecchi prodotti artistici di piccole industrie nazionali e di introdurli al posto di altri, sovente di cattivo ed anche pessimo gusto provenienti dall'esterno eppure erroneamente apprezzati. Infine la 'Federazione degli Artisti italiani', dei quali si sta facendo il censimento, si adopererebbe a procurare agli artisti stessi quei vantaggi che derivano sempre dalla riunione di forze sociali e dal loro esercizio collettivo» (*Cronache d'Arte. Per il Palazzo dell'Arte e della Coltura*, in «La Sera», 5 maggio 1921, p. 2). Su Luigi Mangiagalli (1850-1928), medico e senatore, che sarà di lì poco sindaco di Milano (1922-1926) e tra i fondatori dell'Università Statale (1924), si veda G. Armocida, B. Zanobio, *Mangiagalli, Luigi*, s.v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma 2007, pp. 7-11; su Gennaro Melzi si veda la nota 17.

⁴ L'Ente Autonomo Amici dell'Arte venne fondato per volere di Gennaro Melzi nell'aprile del 1920 («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 1, gennaio 1924, p. 1). Sul palazzo di via Durini si veda la nota 19.

⁵ *Per il Palazzo...*, cit., p. 4.

⁶ «Circa vent'anni or sono un Comitato presieduto per l'appunto dal prof. Mangiagalli aveva vagheggiato l'idea di un Palazzo delle Associazioni, ed il compianto ing. Manfredini aveva studiato un progetto di massima che doveva essere attuato costruendo apposito edificio in via Orefici, sull'area ottenuta mediante l'acquisto e la demolizione di vecchie case. L'iniziativa allora abbandonata, più o meno modificata cadde e poi risorse, guadagnando sempre nuovi proseliti. In una seduta tenuta alcuni anni or sono, pure presieduta dal prof. Mangiagalli, ed alla quale sono stati invitati i presidenti di molte Associazioni culturali, il concetto trovò calda adesione. L'ing. Rignano, in un suo articolo rievocava quanto era stato discusso in quella riunione e patrocinava la creazione di un 'Palazzo dell'Alta Cultura'. 'Un simile fab-

bricato – egli scriveva – convegno abituale di tutta l'élite colta della città, riuscirebbe nel tempo stesso ad imprimere alla vita milanese un indirizzo nuovo di alta intellettualità. Nei suoi saloni verrebbero accolti i più illustri conferenzieri d'Italia e d'Europa, vi si terrebbero esposizioni d'arte e trattenimenti musicali cercando di attrarre a queste feste dello spirito anche la parte più colta del mondo femminile e riprendendo con ricevimenti in onore di scienziati, letterati, artisti, uomini politici di passaggio dall'estero per Milano, quella luminosa e gloriosa funzione umanistica che già esercitarono le Corti italiane del Rinascimento'. D'altra parte l'avv. Melzi pensava di dar vita a un 'Palazzo delle Arti' e ne indicava le ragioni e gli scopi, e lo stesso sen. Mangiagalli nel suo discorso tenuto il 18 gennaio dell'anno scorso all'Associazione dell'Alta Cultura, si augurava che le due iniziative potessero fondersi dando origine al 'Palazzo della Cultura e dell'Arte'. La proposta venne accolta e l'iniziativa può ormai dirsi entrata nel periodo dell'esecuzione» (*Cronache d'Arte. Per il Palazzo...*, cit., p. 2).

7 *Il Palazzo dell'Arte e della Coltura*, in «Corriere della Sera», 5 maggio 1921, p. 4.

8 «Un utile certo ed importante sarà poi dato dalla cessione delle grandi sale per riunioni, concerti, cerimonie, esposizioni artistiche, ecc. Trattasi dunque di partecipare ad un'opera di grande vantaggio e decoro per Milano, non compiendo una beneficenza, ma rendendosi comproprietari di uno stabile redditizio, e ciò per altro senza intendimenti speculazione, dacché gli eventuali utili maggiori del 6 per cento saranno devoluti ad opere di alta coltura» (*Cronache d'Arte. Per il Palazzo...*, cit., p. 2).

9 «Consorzio Istituti Scientifici £. 150.000; comm. Basilico £. 25.000; Fratelli Borletti £. 50.000; avv. Melzi per l'Ente Autonomo degli Amici dell'Arte £. 100.000; Cotonificio Cantoni £. 50.000; comm. B. Donzelli £. 50.000; comm. C. Feltrinelli £. 50.000; comm. P. Ingegneri £. 50.000; comm. G. Mulatti £. 50.000; sen. L. Mangiagalli £. 50.000; ing. G. Motta £. 50.000; P. Ostali £. 50.000; E. Peretti di Grignasco £. 50.000; sen. G. B. Pirelli £. 50.000; sen. C. Saldini £. 50.000; sen. A. Salmoiraghi £. 25.000; comm. G. Treccani £. 50.000; Emma Zaccaria Pisa £. 25.000; Cotonificio di Solbiate £. 50.000; comm. Ing. G. Puricelli £. 25.000; sen. L. Albertini per il Corriere della Sera £. 25.000; eredi marchese Ponti £. 25.000» (*Per il Palazzo...*, cit., p. 4; con testo quasi identico si vedano anche *Cronache d'Arte. Per il Palazzo...*, cit., p. 2 e *Per il palazzo dell'Arte e della Coltura*, in «Il Secolo», 5 maggio 1921, p. 5). Tra i personaggi citati figurano Luigi Albertini (1871-1941), senatore e all'epoca direttore del «Corriere della Sera»; Senatore Borletti (1880-1939), imprenditore; Beniamino Donzelli (1863-1952), industriale cartario; Carlo Feltrinelli (1881-1935), imprenditore; Paolo Ingegneri; Luigi Mangiagalli (1849-1928); Giacinto Motta (1870-1943), ingegnere; Piero Ostali, industriale e musicista; Giovan Battista Pirelli (1848-1932), senatore e imprenditore; Piero Puricelli (1883-1951), ingegnere; Cesare Saldini (1848-1922), senatore; Angelo Salmoiraghi (1848-1939), senatore e ingegnere; Giovanni Treccani Degli Alfieri (1877-1961), imprenditore.

¹⁰ «Corriere della Sera», 10 maggio 1921, p. 4.

¹¹ Questa dicitura verrà utilizzata dal 1921 fino al 1924, quando il Circolo si costitui-



17. 'Martino Piazza, *Adorazione del Bambino*, prop. Donna Anna Sessa Fumagalli'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 42, foto Dino Zani

rà in ente morale assumendo la denominazione di Primo Istituto d'Arte e d'Alta Cultura.

¹² P. Pecchiai, *Cultura ed Arte. Iniziative e idee*, in «La Perseveranza», 16 giugno 1921, p. s.n. Pio Pecchiai (1882-1965), pisano, fu archivista dell'Ospedale Maggiore di Milano dal 1909 al 1931; si trasferì poi a Roma, dove lavorò alla Biblioteca Vaticana e all'archivio generalizio dei Gesuiti (Archivio Ospedale Maggiore, Personale, Pio Pecchiai).

¹³ L'intensa attività critica di Raffaello Giolli (1889-1945), che si rivolse specialmente alla pittura tra Otto e Novecento e all'architettura razionalista, si accompagnò a una forte passione politica e civile, che lo spinse a militare nella Resistenza fino alla morte nel campo di concentramento di Mauthausen. Piemontese di nascita, ma attivo fin dalla giovane età a Milano, collaborò con i principali quotidiani e le riviste d'arte, fondandone anche di nuove, come «Poligono». Per un profilo di Giolli si vedano almeno C. De Seta, *Il destino dell'architettura. Persico Giolli Pagano*, Roma-Bari 1985, pp. 103-155; G. Ficorilli, *Giolli, Raffello*, s.v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma 2000, pp. 183-185; I. M. P. Barzagli, *Raffaello Giolli: dalla critica d'arte a Mauthausen*, in «Storia in Lombardia», 2, 2006, pp. 23-62.

¹⁴ R. Giolli, *Cronache d'Arte e di Vita. Lettere ed Arti. "Cultura ed arte"*, in «La Perseveranza», 18 giugno 1921, p. s.n.

¹⁵ *Il Palazzo dell'Arte...*, cit., p. 4. Alcune fotografie degli interni del palazzo accompagnarono la recensione di Raffello Giolli alla mostra di arte orientale del 1922, mentre altre apparvero sul primo numero de «L'Araldo» del gennaio 1924: sono ben riconoscibili lo scalone, il vestibolo d'ingresso, la sala di lettura e la biblioteca, le sale utilizzate per le esposizioni, tra cui quella dei Cigni con una saletta attigua, le sale grigia, bianca, gialla e il salone rosso (R. Giolli, *Alla ricerca delle gallerie private. Una mostra milanese*, in «Le vie d'Italia», 29, giugno 1923, pp. 597, 600-601; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 1, gennaio 1924, pp. 1-3). Le denominazioni della sale sono riportate inoltre nella descrizione dell'allestimento della mostra dei lombardi apparsa su «Il Secolo» (*La Mostra Lombarda del 400*, in «Il Secolo», 23 aprile 1923, p. 3).

¹⁶ Una ricca campagna fotografica relativa agli esterni venne eseguita da Osvaldo Lissoni nel 1927 per illustrare il suo volume sugli edifici di porta Ticinese, nel quale descrive anche la situazione conservativa in cui versava l'edificio, in anni ancora molto vicini alla presenza del Circolo: «Antico palazzo costruito interamente in laterizio. L'esterno ha semplici riquadri attorno alle finestre, rimaneggiamenti settecenteschi. In alto, lungo il lato destro, grondaia a medaglioni e travatura in legname. All'interno, due cortili. Il secondo è quadrato con porticati di cinque archi per ogni lato; le colonne in serizzo hanno capitelli di tipo bramantesco, dei primi del sec. XVI, compositi, con targhe stemmarie; le ghiere e le profilature sono assai ricche ed in cotto; gli stemmi abrasì. I capitelli del lato sinistro possono ritenersi di diversa fattura per la loro maggiore eleganza. Tutti gli archi han chiavi lavorate in fogge diverse: fogliami, aquile, mascheroni affrontati. Il piano superiore è rifacimento set-



18. Bernardino Butinone, *Deposizione e Resurrezione di Cristo*, propr. Donna G. Crespi Morbio'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 58, foto Dino Zani

tecentesco con riquadrature attorno alle finestre. Le volte dei porticati sono a crociera su capitelli pensili. Questo cortile comunica con il primo, antistante, con una loggia terrena aperta sul lato maggiore. Qui sono arcate evidentemente di imitazione settecentesca, elevate per somigliare alle antiche del secondo cortile quando l'intero palazzo fu rimaneggiato; capitelli pesanti e sgraziati ben lontani dall'eleganza dei bramanteschi. Sotto il portico della prima corte, a destra, scalone con barriera di ferro e stucchi con putti, festoni e corniciature barocche. Nei saloni al primo piano, soffitti affrescati con allegorie appartenenti a qualche buon pittore lombardo del sec. XVIII» (O. Lissoni, *I Monumenti di Milano minori e minimi. I. La Porta Ticinese*, Milano 1927, p. 71). Le fotografie presentano le seguenti didascalie: 'via Amedei 8. Loggiato terreno fra il primo ed il secondo cortile, imitazione settecentesca dell'architettura bramantesca'; 'via Amedei, 8. Il secondo cortile. Porticati dei primi del sec. XVI, e finestre settecentesche'; 'via Amedei, 8. Decorazioni dello scalone, sec. XVIII'. Al Civico Archivio fotografico di Milano ho reperito tre fotografie del palazzo, senza l'indicazione della data o del fotografo che le ha eseguite: due di esse sono le stesse pubblicate nel volume di Lissoni; l'altra, di qualità più scadente, potrebbe essere stata esclusa dalla pubblicazione. Non è chiara la corretta successione delle famiglie che detengono la proprietà del palazzo: «Da vecchie piante di Milano e da documenti d'archivio risulta che questa casa alla fine del secolo XVIII apparteneva ai marchesi Recalcati, e nella prima metà del secolo stesso ai Litta» (O. Lissoni, *I Monumenti...*, cit., p. 20; così anche in C. Jacini, *Il viaggio del Po. Traccia storico-estetica per la visita ai monumenti ed ai luoghi della valle padana, vol. V: le città, parte II: Lombardia, Milano e le città del ducato*, Milano 1950, p. 119). Secondo Mezzanotte e Bascapè, invece, i Litta entrarono in possesso dell'edificio dopo i Recalcati; l'intero complesso dovette subire ingenti restauri negli anni Quaranta (G. C. Bascapè, *I palazzi della vecchia Milano. Ambienti, scene, scorci di vita cittadina* [s.d.], Milano 1986, p. 97, nota 8; P. Mezzanotte, G. C. Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948, pp. 277-278). Nel 1925, la decisione di vendere il palazzo ad un privato, annunciata a gennaio e resa effettiva a giugno, portò formalmente al trasloco parziale in via Durini 24, presso gli appartamenti di Gennaro Melzi, ma di fatto alla chiusura del Circolo («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», II, 1 febbraio 1925; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», II, 18 giugno 1925).

¹⁷ Gennaro Melzi si sposò con Giulia Pianta (o Pianca) da cui ebbe Arnaldo, Wanda e Tina, quest'ultima coniugata con Mario Levy e madre di Guido e Oscar. Gennaro era fratello del medico Urbano, più giovane di età, che ebbe due figli, Emma e Valentino. Il Melzi morì il 5 gennaio 1933 alla Casa Salute Villa Fiorita, ma la sua famiglia viveva con tutta probabilità in via Elba 19 a Milano; il suo corpo venne cremato e la sua modesta sepoltura è tuttora ornata da un piccolo bassorilievo di Natale Calcagni, raffigurante un volto di donna. Le notizie biografiche relative al Melzi sono state ricavate dal faldone conservato presso l'Archivio del Cimitero Monumentale di Milano (ACM, Rep. 8, Cortiletto, Cella 109) e dal necrologio che ne annuncia il decesso («Corriere della Sera», 7 gennaio 1933, p. 7). Presso la Biblioteca



19. 'Giampietrino, *Santa Caterina*, prop. Conte Avv. Iro Bonzi'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 21, foto Dino Zani

20. 'Vincenzo Foppa, *Madonna col Bambino*, propr. Donna Anna Sessa Fumagalli'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 53, foto Dino Zani

21. 'Zavattari, *Re Agilulfo* (frammento degli affreschi della Cappella della Cattedrale di Monza), prop. S. E. Principe L. A. Trivulzio'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 64, foto Dino Zani

Nazionale Braidense è conservato il fondo fotografico di Emilio Sommariva, dove si trova un ritratto di Gennaro Melzi, realizzato nel 1912.

¹⁸ Secondo Innocenzo Cappa, il Melzi acquistò il primo dipinto della sua collezione nel 1901, dalla vendita all'asta della raccolta Fassini (*La Raccolta Melzi*, Milano 1928, p. 5). Dalle pratiche conservate presso l'Archivio di Stato di Milano riferite al padre Valentino, deceduto a Milano nel 1897, si ricava che Gennaro a quei tempi era domiciliato in via Signora 6 e non ottenne né opere d'arte di proprietà familiare, né un'ingente eredità (ASM, Registro Successioni, cartella 354, faldone 406, pratica 9).

¹⁹ «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», II, 18 giugno 1925. «Gennaro Melzi non ebbe presto più pareti disponibili nella sua casa e nel suo studio di avvocato, ed anche quando in un palazzo di via Durini in decine e decine di grandi sale poté allineare parecchie centinaia fra le migliaia e migliaia di oggetti artistici suoi, quanta altra bellissima roba non doveva essere affastellata in altri locali in modo da perderne quasi completamente la visibilità! [...] Se anche perciò giunto ai cinquantasette anni e tornato, dopo la sua malattia all'esercizio forense quotidiano, il Melzi ha dovuto transigere da una specie di dogma morale della sua fede di vero collezionista, e accingersi a vendere qualche centinaio degli oggetti artistici che possiede, scelti fra i forse diecimila, che parte si trovano presso di lui, parte in una villa di Bellagio, mentre altri ne ha disseminati in magazzini e nelle sale della Fiera Campionaria, in quel palazzo di via Amedei, dove aveva sognato, sotto gli auspici anche del Senatore Mangiagalli, potesse crearsi la sede collettiva delle associazioni milanesi, e dove per parecchi anni profuse la miglior parte della sua attività, quale creatore e presidente del Primo Istituto di Arte e di Alta Coltura, se ciò ha violato la proibizione spirituale, per cui ha sempre creduto che il collezionista vero può regalare qualche opera di sua proprietà, ma nessuna mai ne dovrebbe vendere, egli non si rammarica di aver dedicato per più di sei lustri ogni suo guadagno di professionista sia alle spese di acquisto delle cose belle, che ha amate tanto, e che amerà sempre, pur da qualcheduna di esse separandosi, sia in quelle iniziative culturali, di cui lo ha fatto innamorare anche la sua vita di collezionista»: si intuisce che la decisione di vendere sia stata dettata da necessità economiche (*La Raccolta...*, cit., pp. 6-7). Nel Palazzo di via Durini «Gennaro Melzi organizzò qualche volta persino caratteristiche danze» (*La Raccolta...*, cit., p. 11). L'edificio di via Durini 24, che già aveva ospitato l'Ente autonomo degli Amici dell'Arte, è proprio il palazzo seicentesco appartenuto alla famiglia Durini, voluto da Giovan Battista I (1612-1677), conte di Monza, ed edificato negli anni 1644-1648 su progetto dell'architetto Francesco Maria Richini. Il nome di Gennaro Melzi non viene direttamente citato nei volumi che ripercorrono la storia del palazzo, ma altri personaggi che sono implicati nelle vicende dell'edificio furono certamente vicini alla nascita del Circolo d'Arte. Nel 1921, infatti, i discendenti della famiglia Durini avevano ceduto la proprietà a Senatore Borletti, industriale, collezionista e finanziatore del Circolo, riservandosene l'uso a vita; nel 1923 veniva dato alle stampe un volume, dedicato al Borletti, che ricostruiva la storia del palazzo e del restauro appena concluso, condotto da Piero Portaluppi (R.

Calzini, P. Portaluppi, *Il palazzo e la famiglia Durini in due secoli di vita milanese. 1648-1848*, Milano 1923). Il complesso fu ceduto, con l'intervento del notaio Federico Guasti, che presumo sia lo stesso del rogito del palazzo di via Amedei 8, a sua figlia Timina, moglie dell'ingegner Gianni Caproni (1886-1957), pioniere dell'aereonautica, che già risiedeva al piano terra del palazzo dal 1916: i loro otto figli detenevano, ancora nel 1980, la proprietà del caseggiato (G. C. Bascapè, *Il Palazzo Durini Caproni di Taliedo a Milano. Note di storia e d'arte*, Milano 1980, p. 31). Suppongo che attraverso questo giro di frequentazioni il Melzi abbia potuto utilizzare, per scopi associativi e per conservare la propria raccolta d'arte, alcuni locali di palazzo Durini. Sulle vicende del casato e del palazzo sono utili gli studi di Cristina Geddo (C. Geddo, *Collezionisti e mecenati a Milano tra Sei e Settecento: i Durini conti di Monza*, in «Artes», 9, 2001, pp. 41-124).

²⁰ «Avendogli chiesto, se egli avrebbe accettato di porre in vendita anche quei ritratti, mi rispose che soltanto se fosse stato sicuro di una vendita in blocco se ne sarebbe separato, perché altrimenti la vendita avrebbe avuto il carattere di una barbara dispersione, e perché nulla gli pare nel campo della pittura, che stia a paro per eccellenza all'opera dei ritrattisti antichi» (*La Raccolta...*, cit., p. 10).

²¹ Si veda, a titolo di esempio, il pezzo fotografato da Dino Zani, presumibilmente durante l'esposizione di arte orientale e riprodotto anche nel catalogo di vendita con la dicitura 'Idolo giapponese-Scultura in bronzo, n. 243' (*La Raccolta...*, cit., tav. XLVIII). Gennaro Melzi possedeva certamente: Scuola fiamminga, *Alabardieri*; *Interno di cattedrale*; Scuola olandese sec. XVII, *Paesaggio* (prestatati alla mostra d'arte fiamminga; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 6, 15 aprile 1924, p. 2); *Frammento Luigi XV* (prestatato alla mostra delle stoffe; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 9, 1 giugno 1924, p. 2); *Cicogne*, sec. XV; *Laotsè*, Giappone; *Cane di Fò*; *Profumiera*, Cina sec. XV; *Bronzo Giapponese* (esposti alla mostra d'arte orientale; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 6, 15 aprile 1924, p. 2); Scuola leonardesca, *Gesù Bambino* (esposto alla mostra di pittori lombardi; *Prima Mostra degli antichi pittori lombardi*, catalogo della mostra, Milano 1923, n. 22). Non mi risulta che la collezione sia mai stata ricostruita, né è chiaro il destino delle opere passate agli eredi dopo la sua scomparsa.

²² *La Raccolta...*, cit., pp. 6-9.

²³ Il Gran Consiglio dei Patroni e delle Patronesse era composto dai seguenti membri: barone Giuseppe Bagatti Valsecchi, Antonio Baslini, avvocato Bortolo Belotti, avvocato Luigi Biasioli, senatore Ettore Bocconi, conte Febo Borromeo D'Adda, avvocato Innocenzo Cappa, principe Cesare Castelbarco Albani, generale Giovanni Cattaneo, conte Giuseppe Cattaneo di Proh, Eugenio Chiesa, conte G. Ascanio Cicogna Mozzoni, marchese C. Ottavio Cornaggia Medici, conte Ugo D'Albertis, Giuseppe De Capitani D'Arzago, Sileno Fabbri, Giuseppe Gallavresi, Luigi Gasparotto, padre Agostino Gemelli, avvocato Enrico Gonzales, Livio Lambertini Bocconi, avvocato Carlo Maria Maggi, senatore Luigi Mangiagalli, senatore Giuseppe Marcora, avvocato Angelo Mauri, professore Francesco Mauro, avvocato Filippo Meda, Arnaldo Mussolini, generale F. Nasalli Rocca, ingegnere Cesare

Nava, Dario Nicodemi, avvocato Giovanni Paleari, senatore avvocato Angelo Pavia, marchese Gian Felice Ponti, professore avvocato E. A. Porro, presidente Opera Cardinal Ferrari, Antonio Raimondi, generale Francesco Rocca, senatore ingegnere Angelo Salmoiraghi, Margherita G. Sarfatti, senatore professore Michele Scherillo, avvocato professore Angelo Sraffa, Giuseppe Toeplitz, nobile Emanuele Ticchioni, principe Luigi Alberico Trivulzio, principessa Maddalena Trivulzio della Somaglia, conte Emilio Turati, Angelo Valvassori Peroni, conte Pier Gaetano Venino, conte Giovanni Visconti di Modrone, conte Guido Visconti di Modrone, duchessa Marianna Visconti di Modrone, professore Luigi Zunini («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 1, gennaio 1924, p. 4).

²⁴ Del Consiglio dei Patroni e della Patronesse: Gioacchino Abbiati, baronessa Bice Ajroldi di Robbiate, Mario Albanese, Agostina Alberti, professore architetto Ambrogio Annoni, avvocato Alfredo Ascoli, professore dottore Giuseppe Astolfoni, Banca di Gallarate, avvocato Ugo Bassani, ragioniere Carlo Belloni, avvocato Guido Bernasconi, ragioniere Carlo Bigatti, Javotte Bocconi di Villa Hermosa, ragioniere Giovanni Bonomi, ingegnere Carlo Bonzanini, conte Iro Bonzi, Dino Branca, Mimmina Bricchetto Ajroldi, Matilde Brusa, Anna Brusadelli Macchi, Giulio Brusadelli, ragioniere Mario Buccellati, Angelo Carminati, Luigi Cantù, avvocato Francesco Capri, Cartiere Binda (soc. an.), contessa Rita Cattaneo di Proh, professore Angelo Ceriani, Giuseppe Chierichetti, Corriere della Sera, Cotonificio Valle Ticino, Cotonificio Cantoni, Cotonificio Emilio Caprotti, dottore Roberto Cramer Pourtales, Giulia Crespi Morbio, Cucirini Cantoni Coats (soc. an.), contessa Rita Dalbertis Gneccchi, Cornelia Della Beffa, Carlo Felice Della Beffa, De Magistris (soc. an.), dottore Marco De Marchi, nobile Franco De Marsico, ingegnere Giovanni De Valle, Rinaldo Donà, Emilio fu Paolo Dondona, professore Mario Doring, contessa Paolina Durini di Monza, Paolo Farino, Giuseppina Fedrigo Faverio, avvocato Icilio Foligno, ragioniere Carlo Forzani, Teresita Forzani, conte Gottardo Frisiani Parisetti, avvocato Silvio Gabriolo, Piero Gadda, Amelia Garampelli Cipolla, Gatti Francesco (ditta gioielliera), ingegnere Gualtiero Giorgi, avvocato Camillo Giussani, avvocato Riccardo Gualino, Carlo Guffanti e c. (soc. an.), Gaspare Gussoni, Ulrico Hoepli, ingegnere architetto Michele Krikunetz, marchesa Guendalina Litta Modigliani Cicogna, ragioniere Carlo Malnati, professore Edoardo Marazzani, Ercole Marelli e c. (soc. an.), Angelo Mariotti, Edoardo Mattoi, avvocato Eucardio Momigliano, Carlo Moroni, Giuseppe Morreale, professore ingegnere Giacinto Motta, ingegnere conte Arnaldo Odazio, Tina Orù, Attilio Pavese, ragioniere Guido Peja, Claudia Penazzo, cavaliere ragioniere Francesco Penazzo, Armando Pesaro, marchese Gian Felice Ponti, Alfredo Ponzoni, ragioniere Armando Porta, pittore Alfredo di Gherardo Porta, pittore Samuele di Gherardo Porta, Emilio Pozzi, Maria Predaval Botta, Piero Puricelli, avvocato Paolo Puricelli, Pia Radice Fossati Crespi, avvocato Giuseppe Radlinski, dottore P. A. Ravasio, Richard Ginori (soc. ceramiche), Nicola Romeo, N. Paul Rodolf, Guido Rossi, Rudy Ott (Ditta Ditmar), Piero Soldini, ingegnere Arnaldo Speluzi, Luigi Stobbia, ingegnere Carlo Talarini, ingegnere Paolo Taroni, Giuseppina Tremonti,

ingegnere Gino Turrinelli, contessa Edoarda Visconti di Modrone Castelbarco, Sofia Vonwiller, Alberto Vonwiller, ragioniere Amilcare Zanotti («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 1, gennaio 1924, p. 4). Per l'occasione venne inoltre diffuso un fascicoletto intitolato *Primo Istituto d'Arte e d'Alta Cultura. Ordine dei Patroni e delle Patronesse, Milano, via Amedei, 8*, contenente lo statuto dell'Istituto e il modulo di iscrizione come patrono effettivo o benemerito. Alla biblioteca centrale dell'Università Cattolica di Milano è conservata la scheda n. 762; sebbene non sia stata compilata, è indice dell'alto numero di domande che vennero distribuite e a cui, vista la breve durata dell'istituzione, non dovettero corrispondere altrettante adesioni.

²⁵ Per un profilo recente della Wittgens (1903-1957) si veda L. Arrigoni, *Fernanda Wittgens*, s.v. in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2008, pp. 647-657.

²⁶ «Città di Milano», XXXIX, 10, 1923, pp. 434-435.

²⁷ «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 1, gennaio 1924, p. 1.

²⁸ Così il titolo in prima pagina di un numero de «L'Araldo» («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 6, 15 aprile 1924, p. 1).

²⁹ Il progetto della cattedra dantesca venne annunciato nell'aprile del 1924, a cura di Gennaro Melzi, Giuliano Balbino e Vincenzo Cento; l'appello promozionale venne pubblicato a piena pagina su «L'Araldo» e ripreso da «Città di Milano» («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 5, 1 aprile 1924, p. 2; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 8, 15 maggio 1924, p. 1; «Città di Milano», XL, 5, 1924, p. 157).

³⁰ Il Club radiofonico venne istituito il 5 febbraio 1924; nel mese di marzo se ne pubblicò lo statuto e il 26 aprile 1924 venne inaugurato «il primo broadcasting milanese per il Primo Istituto d'Arte e d'Alta Cultura». Il discorso dell'avvocato Melzi, poi pubblicato su «L'Araldo», e quello dell'ingegner Carlo Montù vennero trasmessi in tutta Italia: «ebbe luogo negli appositi locali al pianterreno la inaugurazione della Sede Centrale del Radio Club Italiano, che ospita anche il Radio Club Lombardo, e la Sezione di Milano. Fu ammirata la vastità e l'addobbo sobrio dei locali, che comprendono oltre gli uffici amministrativi e la Presidenza, una sala di lettura (già ricca di libri e riviste), e un ampio salone per esperimenti di trasmissione e ricezione nonché di esposizione di apparecchi ed accessori» («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 2, febbraio 1924, p. 2; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 3, 1 marzo 1924, pp. 1-2; altre notizie, prima dell'inaugurazione, in «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 5, 1 aprile 1924, p. 1; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 11, dicembre 1924, p. 3). Dal dicembre 1924 venne istituita una scuola di radiotelegrafia; nello stesso anno era allo studio anche un corso dal titolo «cinematografo educativo e scuola cinematografica artistica», di cui poi si perse notizia (*Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura*, in «Città di Milano», XL, 9, 1924, p. 281).

³¹ Tra coloro che si distinsero maggiormente per aver procurato nuove iscrizioni vi

furono il fotografo Dino Zani, Paolo D'Ancona e Lamberto Vitali («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 5, 1 aprile 1924, p. 2).

32 «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», II, 18 giugno 1925.

33 «Corriere della Sera», 29 luglio 1922, p. 4.

34 «Corriere della Sera», 1 ottobre 1922, p. 4; M. Bezzola, *Arte*, in «Città di Milano», XXXIX, 6, 1923, p. 205.

35 «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», II, 18 giugno 1925.

36 G. L. Luzzatto, *Scritti d'arte*, a cura di M. M. Lamberti e F. Calatrone, Milano 1997, p. 245. Dopo la chiusura del Circolo, la scuola di Wildt proseguì nei locali dell'Accademia di Brera.

37 «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 1, gennaio 1924, p. 2; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 3, 1 marzo 1924, p. 1. Su Vincenzo Cento (1888-1945) si veda F. Muzzioli, *Cento, Vincenzo*, s.v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIII, Roma 1979, pp. 602-603.

38 «La storia esterna di quest'Accademia è breve: poche date e pochi nomi ne segnano l'inizio e lo sviluppo. Inizio modesto, sul quale apparisce la figura generosa dell'Avv. Gennaro Melzi, presidente dell'Istituto d'arte e d'alta cultura di via Amedei, che nell'autunno del 1923 – in quell'autunno che vide diffondersi nelle scuole d'Italia un nuovo e vigoroso spirito di riforma – accolse nelle sue eleganti ed ampie sale un manipolo di giovani nostalgici di un grande passato dell'itala gente, e desiderosi di attuare, pure in forma modestissima, un divino sogno di liberazione dello spirito dalle pastoie di una tradizione scolastica cristallizzatasi in una visione formalistica, utilitaria e mercantile della cultura. Poche allieve, nel primo momento, poterono stringersi attorno al Prof. Cento ed ai suoi collaboratori: una diecina. Ma il seme conteneva in sé le magnifiche potenzialità di sviluppo; ed il terreno era preparato ad accogliere le idee nuove miranti a rifare la coscienza degli Italiani. L'anno successivo il piccolo gruppo crebbe, e salirono a cinquanta le iscrizioni ai corsi. Ma la nascente istituzione ebbe una scossa con la crisi onde fu colpita l'attività dell'Istituto d'Alta Cultura. Scossa benefica, perché, dalla necessità di trovare una nuova sede sorse il bisogno di dare alla nuova istituzione locali propri ed ordinamenti più ampi. Ed ecco affacciarsi due donne singolari ad irraggiare il loro benefico sorriso sulla vita dell'Accademia: Donna Lina De Maestri e Donna Gigina Sioli Legnani-Conti. La prima fu l'affettuoso anello di congiunzione che servì ad accostare l'Accademia al Circolo Filologico Femminile, di cui la seconda, Donna Gigina Sioli Legnani-Conti è presidente intelligente e attiva. Costei, intuendo il grande valore ed il profondo significato della nuova istituzione, ne promosse l'unione con il Circolo Filologico Femminile»; trasferitasi nella sede di via Brera, l'Accademia si trovò ad accogliere, nel 1928, trecento iscritte (M. Maresca, *L'Accademia libera di cultura e d'arte di Milano*, in «Rivista Pedagogica», XXI, 4, 1928, pp. 307-308).

39 «Città di Milano», XXXVIII, 10, 1922, p. 435. Su «L'Araldo» del primo aprile 1924 veniva pubblicato l'elenco delle riviste disponibili nella sala di lettura: «Riviste d'arte. Italia: *L'Arte, Arte Cristiana, Architettura ed Arti decorative, Arte e storia, Arte*

Artisti, Arte pura e decorativa, Per l'Arte Sacra, Bollettino d'Arte del M. P. I., Bollettino del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Bollettino Soc. Piemontese Archeologia e B. Arti, Il Cimento, Dedalo, Faenza, La Fiamma, Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana, La Piccola Permanente d'Arte Moderna, Rassegna d'Arte Senese. Germania: *Die Christliche Kunst, Der Cicerone, Deutsche Kunst und Decoration, Innen Dekoration, Die Kunst, Der Kunstwanderer, Kunst und Künstler, Kunstchronik und Kunstmarkt, Das Kunstblatt, Monatshefte für Kunstwissenschaft, Der Sturm, Wasmuth Monatshefte für Baukunst, Zeitschrift für Bildende Kunst.* Austria: *Belvedere, Wiener Jahrbuch für Bildende Künst.* Cecoslovacchia: *Styl, Völné Smery.* Svizzera: *Pages d'Art.* Belgio: *Revue d'Art.* Spagna: *Museum.* Inghilterra: *The Burlington Magazine, The Connoisseur, The Print Collector's Quarterly, The Studio.* America: *American Journal of Archaeology, Art and Archaeology, Art in America, The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Museum of fine Arts Bulletin.* Francia: *Art et Decoration, L'Amour de l'Art, L'Art et les artistes, Le Bulletin de l'Art ancien et moderne, Le Bulletin de la Vie Artistique, Beaux Arts, Le Crapouillot, Gazette des Beaux Arts, Gazette de l'Hotel Drouot, Le Journal des Arts, Revue de l'Art Ancien et Moderne, La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe...* Musica, Storia, Critica e Coltura Generale. Italia: *Aegyptus, Alba Trentina, Archivio Storico Lombardo, Bollettino storico per la provincia di Novara, Bollettino Opera Bonomelli, Coltura popolare, Bollettino statistico del comune di Padova, Città di Milano, La Cultura Moderna, Il Convegno, La critica musicale, La Critica, La Casa, Club Alpino Italiano, La Donna, La Difesa Artistica, L'Eroica, Emporium, L'esame, Faenza, Il Frontespizio, Illustrazione Italiana, L'Italia che scrive, Lydel, Di libro in libro, Il libro italiano, Lyceum, Il Marzocco, Musica d'oggi, Musicisti d'Italia, Napoli Nobilissima, Il Pianoforte, Paraviana, La Piè, Rivista Musicale Italiana, Rassegna Marchigiana, Roma, Studi Trentini, Le Vie d'Italia.* Francia: *Le Menestrel, La Revue musicale, L'Esprit nouveau.* Svizzera: *L'Adula.* Germania: *Das deutsche Buch»* («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 5, 1 aprile 1924, p. 2).

4^o Sono scarse le notizie che sono riuscite a recuperare sull'attività di Zani, di cui si conserva un cospicuo nucleo di fotografie al Civico Archivio Fotografico di Milano (G. Ginex, *Il civico archivio fotografico di Milano. Appunti per una storia dei Fondi e delle Collezioni*, in «Rassegna di studi e notizie», XXVI, 23, 1999, pp. 232, 238). Dino Zani fu il titolare di due studi fotografici a lui intestati, in via Sant'Antonio 14 e in corso Garibaldi 2 a Milano, come risulta dai timbri apposti dietro le sue stampe, ma lavorò anche con i colleghi Mario Castagneri e Mario Crimella, costituendo la società SFRAI. Morì a Milano il primo dicembre 1957.

4¹ «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 6, 15 aprile 1924, p. 2; la fototeca era in allestimento fin dal mese di ottobre del 1922 («Città di Milano», XXXVIII, 10, 1922, p. 435).

4² «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 10, 15 novembre 1924, p. 2. Venne programmato anche un «ufficio per lo scambio di opere d'arte» (*Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura*, in «Città di Milano», XL, 9, 1924, p. 282).

4³ «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 1, gennaio 1924, p. 5. Vi tennero lezioni di archeologia e storia dell'arte Pericle Ducati dell'Università di

Bologna, Aldo Foratti dell'Università di Pavia, Armando Ferri direttore della Biblioteca d'Arte illustrata, Guido Marangoni sovrintendente del Castello Sforzesco, Angelo Maria Pizzagalli della Real Accademia Scientifico Letteraria di Milano, Francesco Mauro del Real Istituto Tecnico superiore di Milano. Tra gli altri oratori si ricordano Michele Scherillo, Giuseppe Gallavresi, Giuseppe Fanciulli, Gaetano De Sanctis, Paolo Arcari, Innocenzo Cappa, Giuseppe Antonio Borgese.

44 Ribadito in «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 1, gennaio 1924, p. 2. Enrico Somarè tenne conferenze sulla 'Critica d'arte moderna', Carlo Albizzati sull'arte etrusca e Mario Salmi sulla architettura gotica in Toscana. Riguardo alle lezioni di Venturi si veda la nota 51.

45 «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 1, gennaio 1924, p. 7. Resta da sviluppare la complessa questione relativa alla ricchissima attività musicale proposta dal Circolo d'Arte, che non saprei valutare nella sua importanza.

46 Le notizie che raccolgo di seguito costituiscono un primo rapido inventario delle mostre organizzate dal Circolo; di nessuna delle rassegne, eccetto quella dei pittori lombardi della primavera del 1923, mi pare sia riemerso finora il catalogo con l'elenco esaustivo delle opere presentate. Il punto di partenza è costituito dalla recensione alla prima annata di attività, così come viene ricostruita da Paolo D'Ancona (P. D'Ancona, *Il "Circolo d'Arte e di Alta Cultura" in Milano e le sue otto Esposizioni dell'anno*, in «L'Arte», XXV, 1922, pp. 155-160). Una fonte preziosa per tentare di rimontare i cataloghi delle opere esposte si sono rivelati i due numeri del bollettino del Circolo, datati 15 aprile e 1 giugno 1924, dove vennero pubblicati gli elenchi delle fotografie, realizzate da Dino Zani, delle opere prestate in occasione delle mostre («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 6, 15 aprile 1924, p. 2; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 9, 1 giugno 1924, p. 2). Questo materiale era conservato presso la fototeca di via Amedei 8, ma venne disperso all'atto della sua chiusura, nel giugno del 1925. Molti esemplari delle foto Zani, tuttavia, sono conservati tra il Kunsthistorisches Institut di Firenze, il Civico Archivio Fotografico e l'Ente Raccolta Vinciana di Milano: essi trovano riscontro nei repertori pubblicati nel 1924 e sono quindi da considerarsi coerenti con l'attività espositiva del Circolo. In questo frangente mi limito a fornire le notizie minime relative al calendario delle esposizioni, segnalando alcune recensioni finora ignorate e rimandando ad una occasione futura una più esaustiva analisi critica corredata da un dettagliato repertorio bibliografico.

47 «Corriere della Sera», 22 settembre 1921, p. 3.

48 «L'ingresso alle sale del Circolo sarà d'ora innanzi esclusivamente riservato ai soci. Sarà soppresso ogni biglietto a pagamento per l'ingresso alle mostre: e anche le esposizioni potranno essere visitate solo dai soci. L'uso di biglietti d'invito per visitare il circolo e le mostre sarà consentito in numero limitatissimo. Questi biglietti saranno concessi, su esame della Commissione Interna, ai soci che ne facciano richiesta motivata. Si apriranno prossimamente tre nuove sale a pian terreno, prospicienti il giardino. Vi funzionerà un servizio di buffet che si estenderà, quan-

do la stagione lo consenta, anche al giardino. Anche il giardino è riservato ai soci. In queste sale si troveranno in lettura riviste varie di coltura generale e le più eleganti riviste di moda e di femminilità [...] Le sale sono aperte ai soci, senza interruzione, dalle 14 alle 24, ogni giorno. Ricordiamo la facilitazione, già usata da molti soci, concessa ai membri di famiglia d'ogni socio, d'isciversi al Circolo con l'esenzione della tassa d'entrata» («Città di Milano», XXXIX, 10, 1923, p. 434).

⁴⁹ Scrissero sulle mostre allestite presso il Circolo, tra gli altri, Carlo Carrà, Carlo Gamba, Carlo Pasero, Mario Salmi, Margherita Sarfatti, Enrico Somarè, Wilhelm Suida.

⁵⁰ Il nome di Giolli compare esplicitamente nell'elenco degli organizzatori delle seguenti rassegne: antichi pittori veneziani, arte orientale, arte infantile, Daniele Ranzoni, antichi pittori lombardi e in quello della commissione che avrebbe dovuto allestire la mostra monografica su Francesco Hayez. Su Paolo D'Ancona (1878-1964) si veda R. Siligato, *D'Ancona, Paolo*, s.v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma 1986, pp. 393-395 e L. Castelfranchi, *Paolo D'Ancona e la nascita della storia dell'arte come disciplina accademica a Milano*, in *Milano e l'Accademia scientifico-letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale*, a cura di G. Barbarisi, E. Decleva, S. Morgana, «Quaderni di Acme», 47, Milano 2001, II, pp. 781-792. Paolo D'Ancona fu certo tra i curatori delle esposizioni di antichi pittori veneziani, di arte orientale, degli antichi pittori lombardi e membro della commissione che si stava occupando di allestire la mostra di Hayez.

⁵¹ Riporto per intero il testo dell'intervento di Venturi: «Je crois opportun de parler aux lecteurs de la *Renaissance* de ce Cercle qui ne ressemble pas aux autres institutions du même genre. Il dispose d'assez gros capitaux, ce qui est étrange si l'on pense qu'il se propose exclusivement des buts de culture, à l'exclusion de tout bénéfice. Il a commencé à organiser des expositions d'art ancien et moderne qui ont été des révélations. Elles ne durèrent que quinze jours; aussi n'est-il pas toujours facile de les voir, bien qu'elles en vaillent véritablement la peine, les objets qu'elles réunissent sortant de collections particulières où ils ne sont visibles que rarement. Je me souviens d'une exposition de tableaux vénitiens du XIVE au XVIIIe siècles appartenant exclusivement à des collections milanaises, et qui découvrit des œuvres de Lorenzo Veneziano, de Cima da Conegliano, de Palma Vecchio, de Lotto, de Tiepolo, de Guardi absolument inconnues jusqu'alors. Elle révéla surtout une Vierge de Giovanni Bellini, qui est une des plus hautes créations du maître et qui retourna ensuite dans la collection de son propriétaire, M. Achillito Chiesa. Récemment, le même Cercle a organisé une exposition d'art chinois et japonais. Je n'aurais pas cru que les maisons de Milan puissent cacher une telle quantité d'objets d'art ancien d'Extrême-Orient, et d'une telle qualité. Peintures et sculptures, jades et porcelaines, bronzes, gravures en couleur, l'art y était représenté sous toutes ses formes. Et, surtout parmi les bronzes et les peintures, certaines pièces remontaient à l'âge d'or de l'art bouddhiste. Le Cercle exposa également des œuvres des maîtres modernes. C'est ainsi qu'il a accueilli Antonio Mancini dont la

production de jeunesse doit être considérée comme l'œuvre d'un grand artiste. Bientôt il réunira les œuvres d'Antonio Fontanesi, le plus grand paysagiste italien de la seconde moitié du XIXe siècle» (L. Venturi, *Un Cercle d'Art e de haute culture à Milan*, in «La Renaissance de l'art français et des industries de luxe», 6, June 1922, p. 413). Se non un coinvolgimento diretto nella gestione delle attività, almeno un rapporto di stima dovette sempre legare Lionello Venturi al Circolo milanese. Con tutta probabilità si deve alla sua mediazione il prestito di tre opere della collezione di Riccardo Gualino, giunte in occasione della mostra dei lombardi nella primavera del 1923 (*Prima Mostra...*, cit., nn. 24, 25, 54). Nel gennaio 1924 Lionello tenne lezioni, annunciate fin dal settembre dell'anno precedente, sugli argomenti che stanno alla base del *Gusto dei primitivi*, edito a Bologna nel 1926. Esse si articolavano in quattro appuntamenti: «Come i primitivi furono intesi dai Neo-Classici, dai Puristi, dai Nazzareni, dai preraffaellisti; Forme e colore nella Pittura primitiva; Espressione nella Pittura Primitiva; il valore attuale dei Primitivi» («Città di Milano», XXXIX, 9, 1923, p. 300; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 1, gennaio 1924, p. 2). Una recensione alle conferenze di Venturi si trova in «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 2, febbraio 1924, pp. 1-2, mentre un intervento di Luzzatto uscì su «La Sera» il 19 gennaio 1924, ora ripubblicato in G. L. Luzzatto, *Scritti d'arte*, a cura di M. M. Lamberti e F. Calatrone, Milano 1997, pp. 21-24; si veda inoltre L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926.

⁵² P. D'Ancona, *Il "Circolo d'Arte e di Alta Coltura"...*, cit., pp. 155-160.

⁵³ La mostra doveva chiudere il 12 giugno, ma se ne decise la proroga di una settimana; venne visitata da Giovanni Poggi, direttore della Real Galleria di Firenze e da Gino Fogolari, direttore della Real Galleria di Venezia («La Perseveranza», 12 giugno 1921, p. s.n.).

⁵⁴ L'articolo di Carlo Carrà apparve su «Arti Plastiche»; l'ho letto nel ritaglio conservato dallo stesso Carrà e ora parte del suo archivio presso il Mart di Rovereto (segnatura CAR. II. 404; un elenco meno numeroso di pittori si trova in «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 1, gennaio 1924, p. 5). La mostra venne menzionata anche da Raffaello Giolli e Lionello Venturi, e recensita da Carlo Bozzi su «La Perseveranza» (vedi *supra* p. 17 e nota 51; C. B., *Cronache d'Arte e di Vita. Lettere ed Arti. Antichi pittori veneti al Circolo d'arte*, in «La Perseveranza», 3 giugno 1921, p. s.n.).

⁵⁵ «Emporium», LIII, 1921, pp. 339-340; a firma dell'articolo compare la sigla 'B'.

⁵⁶ P. D'Ancona, *Il "Circolo d'Arte e di Alta Coltura"...*, cit., p. 158.

⁵⁷ La mostra rimase aperta dal 3 al 17 luglio 1921 e venne recensita da Carlo Bozzi (C. B., *Cronache d'Arte e di Vita. Lettere ed Arti. Disegni, abbozzi, quadri*, in «La Perseveranza», 14 luglio 1921, p. s.n.). Sulla carriera di Previati illustratore si vedano F. Fergonzi, *Gaetano Previati disegnatore*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile-29 agosto 1999), Milano 1999, pp. 76-83 e F. Fergonzi, in *Gaetano Previati 1852-1920...*, cit., pp. 242-247, n. 68 a-g.

⁵⁸ In virtù dei nuovi arrivi, si decise di prorogare l'esposizione fino al 30 ottobre («Corrie-

re della Sera», 22 settembre 1921, p. 3; «La Perseveranza», 22 ottobre 1921, p. s.n.). L'esposizione venne menzionata da Lionello Venturi (nota 51), recensita da Carlo Bozzi (C. B., *Cronache d'Arte e di Vita. Lettere ed Arti. Antonio Mancini al Circolo d'Arte*, in «La Perseveranza», 15 ottobre 1921, p. s.n.) e ricordata, nel suo volume edito nel 1923, da Ugo Ojetti: «da giovane, fino al 1880 o al 1890, aveva cercato di dare anche un soggetto al quadro. Molti di questi quadri furono raccolti nella bella mostra di settanta dipinti di lui, tutti da private raccolte milanesi, ordinata nel Circolo d'Arte a Milano, l'ottobre del 1921. Il Violinista, lo Scolaro, la Lettura, il Voto: soggetti patetici e superficiali, male accomodati, magistralmente coloriti, con una pennellata ancora netta e densa e un amore delle ombre che lo apparentavano confusamente ai secentisti napoletani, tra Massimo Stanzione e Mattia Preti» (U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani* [1923], Milano 1948, p. 321).

⁵⁹ M. Bezzola, *Arte*, in «Città di Milano», XXXVII, 11, 1921, p. 500; M. Bezzola, *Arte*, in «Città di Milano», XXXVII, 12, 1921, p. 549. La mostra era visitabile dalle 14 alle 19 dietro il pagamento di un biglietto di £. 1.30, destinate a beneficio dell'Istituto Pedagogico forense («La Perseveranza», 12 novembre 1921, p. s.n.). Nonostante la chiusura fosse prevista il 27 novembre, se ne decise una proroga fino al giorno 11 dicembre; inoltre si attendeva, per una conferenza, l'arrivo da Roma di Armando Ferri («La Perseveranza», 27 novembre 1921, p. s.n.). L'unica altra recensione, mi pare, scritta durante l'apertura della mostra è quella di Carlo Bozzi apparsa su «La Perseveranza» (C. B., *Cronache d'Arte e di Vita. Lettere ed Arti. Il Lissandrino*, in «La Perseveranza», 4 dicembre 1921, p. s.n.). D'Ancona nel suo saggio sull'attività del Circolo ricordava che furono esposte trentasei opere, provenienti quasi tutte da raccolte cittadine (P. D'Ancona, *Il "Circolo d'Arte e di Alta Coltura"...*, cit., p. 158). La mostra milanese veniva menzionata anche nell'articolo, apparso su «Emporium» nel dicembre 1922, in cui Giorgio Nicodemi tentava una analisi critica dell'intera produzione del pittore. A proposito delle opere realizzate a Milano scriveva: «la sua vera fortuna durò continua soltanto a Milano dove non c'è forse vecchia famiglia che non abbia, o non abbia avuto, nelle sue case di città e di campagna, qualche opera di lui, o ritenuta sua. In una recentissima mostra nelle sale del Circolo d'arte e di alta coltura le collezioni milanesi hanno dato alcuni mirabili dipinti dove dal paesaggio alla scena sacra tutta la varietà dei motivi che ispirarono l'artista era rappresentata» (G. Nicodemi, *Il Magnasco*, in «Emporium», LVI, 1922, p. 330).

⁶⁰ M. Salmi, *Milano: mostra del Magnasco al Circolo d'Arte e di Alta Coltura*, in «Belvedere», III, 9, 1923, p. 81.

⁶¹ P. D'Ancona, *Il "Circolo d'Arte e di Alta Coltura"...*, cit., p. 159. La mostra venne introdotta da una conferenza di Francesco Mauro, deputato popolare di Milano e collezionista, dal titolo 'Lo spirito e le forme dell'arte cinese' e venne visitata, in quell'occasione, da un folto pubblico e dalle autorità cittadine («Corriere della Sera», 7 gennaio 1922, p. 5; «Città di Milano», XXXVIII, 1, 1922, p. 34). Una recensione, accompagnata da illustrazioni, apparve anche su «Emporium», nel mese di febbraio, dove si lodava l'operato del Circolo e si menzionava il catalogo della mostra: «i collezionisti compiono un ufficio utile alle opere d'arte, in quanto le preservano e conservano, e dannoso alla cultura, in quanto le segregano. Il Circolo d'Arte abolisce, con le sue mostre periodiche, questo danno, apre a

tutti le porte delle collezioni private, e dota Milano di una istituzione che si colloca accanto ai suoi musei e alle sue gallerie pubbliche e stabili, completandoli con questi piccoli musei e gallerie continuamente rinnovati. I quali, agli stessi studiosi, riserbano ogni volta, qualche sorpresa. Chi supponeva, per esempio, in Milano, tanta ricchezza d'oggetti d'arte cinesi e giapponesi, prima che il Circolo di Via Amedei li scovasse e raccogliesse nelle sue sale? Averli rintracciati e ottenuti non fu uno sforzo da poco. Merito del Giolli, del Costantini e in particolare modo del prof. D'Ancona, che ordinò la mostra, con l'aiuto di due dotti missionari reduci dall'Estremo Oriente, e ne redasse anche il catalogo, dove noi spigoleremo per i nostri lettori» («Emporium», LV, 1922, p. 119). L'esposizione venne commentata anche da Carlo Bozzi su «La Perseveranza» (C. B., *Cronache d'Arte e di Vita. Mostra d'Arte Orientale*, in «La Perseveranza», 14 febbraio 1922, p. s.n.).

⁶² «Corriere della Sera», 19 febbraio 1922, p. 4; P. D'Ancona, *Il "Circolo d'Arte e di Alta Cultura"...*, cit., p. 157. Carlo Bozzi recensì anche questa esposizione (C. B., *Cronache d'Arte e di Vita. Antonio Fontanesi*, in «La Perseveranza», 15 marzo 1922, p. s.n.).

⁶³ P. D'Ancona, *Il "Circolo d'Arte e di Alta Cultura"...*, cit., p. 157.

⁶⁴ «Emporium», LV, 1922, p. 240; di diverso parere Lionello Venturi (cfr *supra* nota 51).

⁶⁵ P. D'Ancona, *Il "Circolo d'Arte e di Alta Cultura"...*, cit., p. 157. Venne introdotta da una conferenza di Giuseppe Fanciulli e rimase aperta dal 29 aprile al 14 maggio 1922, dalle 14 alle 19 e dalle 21 alle 23 («Corriere della Sera», 30 aprile 1922, p. 4).

⁶⁶ P. D'Ancona, *Il "Circolo d'Arte e di Alta Cultura"...*, cit., pp. 157-158. Il bando di partecipazione uscì su «La Perseveranza», 9 marzo 1922, p. s.n. La manifestazione fu oggetto di un articolo, firmato da Ligdamo, su «Il primato artistico italiano», che propone una vera e propria analisi stilistica e critica dei lavori dei bambini, accompagnandola da illustrazioni dei loro dipinti, disegni o sculture: «due cose ci insegna: la infinita variabilità di temperamenti nei bambini unita ad una rispondenza fra rappresentazione grafica e vita spirituale, dovuta alla mancanza di preoccupazioni formali e di novità stentate; in secondo luogo osserviamo come la loro primitività sia ben diversa da quella di certi 'grandi' pittori che, volendo rifarsi una verginità ormai distrutta, non s'accorgono di finire nel teatro dei burattini e fanno ridere anche i più piccoli, mentre nei bambini gli inizi sono sempre soffusi di un venticello fresco e non esumato da un remoto scatolino ove qualche antico padre dovrebbe averlo rinchiuso; ma ahimè invece di aria, trovano muffa e nella loro stoltezza non se n'avvedono. È qui doveroso ricordare come questa interessante mostra, che ci presenta una sì svariata gamma di produzioni è merito, oltre che della viva collaborazione della speciale commissione a ciò costituita, anche dell'attività e infaticabile volere di V. Costantini e R. Giolli che del Circolo di via Amedei sono gli animatori». Nella nota si ricorda che «il Circolo d'Arte e di alta Cultura ha costituita una Commissione stabile per sviluppare l'educazione estetica del fanciullo e assecondare l'impulso all'espressione plastica dei suoi sentimenti» (Ligdamo, *Arte infantile*, in «Il Primato artistico italiano», IV, 6, 1922, p. 30).

⁶⁷ P. D'Ancona, *Il "Circolo d'Arte e di Alta Cultura"...*, cit., p. 159; «La Perseveranza», 17 maggio 1922, p. s.n.; «Corriere della Sera», 26 maggio 1922, p. 4.

68 «Città di Milano», XXXVIII, 10, 1922, p. 435.

69 «Corriere della Sera», 26 ottobre 1922, p. 4; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 1, gennaio 1924, p. 6. Il professor Aristide Calderini tenne una conferenza dal titolo 'Al ritmo di Penelope', accompagnata dalla proiezione di immagini; la mostra restò aperta fino al 17 dicembre (C. Carrà, in «L'Ambrosiano», 18 dicembre 1922, p. s.n.).

70 «Corriere della Sera», 12 ottobre 1922, p. 4.

71 «Corriere della Sera», 14 novembre 1922, p. 4. Anche Carlo Carrà recensì la mostra sulle pagine de «L'Ambrosiano», testimoniando il successo dell'esposizione, per gli studi e l'industria: «Il Circolo d'Arte e di Alta Coltura può essere soddisfatto dei magnifici risultati, specie d'indole tecnica e artistica, che ha dato questa interessante Esposizione che si è chiusa ieri 17, i cui esemplari sono stati oggetto di accurato studio. Numerosi artisti hanno continuamente frequentato la Mostra e copiati i migliori motivi decorativi che l'abbondante materiale offriva alla loro fantasia: la scuola di Tessitura a più riprese visitò la Mostra e indugiandosi su ciascun pezzo con attenta osservazione, studiò la tecnica, la procedura e i metodi di lacerazione che ciascuna epoca usò accompagnando una continua trasformazione decorativa che viepiù divenne fantasiosa, agile e ricca di colorazioni. Gran numero di industriali di fuori vennero espressamente a Milano per visitare questa manifestazione artistica, e Como, da cui partì il maggiore interessamento, inviò alcuni tecnici specializzati per raccogliere notizie utili per la costituzione del futuro Museo e prendere conoscenza dell'interessante materiale delle raccolte milanesi. La Scuola di Arti e Mestieri, la Scuola Superiore d'Arte Applicata, le Scuole dell'Umanitaria e dei Licei hanno anche inviato i loro allievi. Non minore fu l'interesse che la Mostra destò nel mondo degli studiosi» (C. Carrà, in «L'Ambrosiano», 18 dicembre 1922, p. s.n.).

72 «L'Ambrosiano», 1 febbraio 1923, p. s.n.

73 Nel 1926, infatti, trattando delle opere principali dell'artista, Giolli ne traccia anche una storia espositiva, ricordando, oltre all'esposizione di Intra del 1911, anche la mostra milanese al Circolo d'Arte: «nel 1923 ne rifacemmo l'esposizione a Milano al Circolo d'Arte e d'Alta Coltura: e fu anche per chi ne aveva già parlato, occasione utile a conoscerlo. Se ne pubblicò il 'catalogo'. I giornali ne parlarono: Carrà nell'«Ambrosiano», Margherita Sarfatti nel «Popolo d'Italia», Bucci nel «Corriere della Sera», Buffoni nel «Secolo», io nella «Sera»: e nella «Sera» s'accese perfino una interminabile polemica sui rapporti tra Ranzoni e Cremona, in cui presero con me la parola «Un viandante», «un secondo viandante», Luca Beltrami. Donna Margherita Sarfatti chiuse la mostra con un discorso al «Circolo d'Arte e d'Alta Coltura». Uscirono anche, da questa occasione, un saggio critico di Enrico Somarè nell'«Esame» 1923; il volume Carlo Carrà, *D. Ranzoni*, Roma, Valori Plastici 1924; le pagine dedicate al nostro artista nel volume Margherita Sarfatti, *Forme, luci e colori*, Bologna, Zanichelli 1925» (R. Giolli, *Ranzoni*, Milano 1926, p. 43); oltre agli interventi ricordati da Giolli uscì un articolo a cura di Mario Bezzola su «Città di Milano» nel gennaio 1923 e una recensione su «Emporium» nel febbraio 1923 (M. Bezzola, *Arte*, in «Città di Milano», XXXIX, 1, 1923, p. 31; «Emporium», LVII, 1923, pp. 131-133).

74 «L'Ambrosiano», 24 febbraio 1923, p. s.n.; «Corriere della Sera», 25 febbraio 1923, p. 4; F. Wittgens, in «L'Ambrosiano», 26 febbraio 1923, p. s.n.; «Corriere della Sera», 27 febbraio 1923, p. 3.

75 La Sarfatti, pubblicando l'elenco delle opere, avvertiva che «per evidenti ragioni, quasi tutti i nomi dei proprietari di quadri sono rimasti quelli indicati nel 1923, sebbene da allora parecchie collezioni siano andate divise o disperse. Così quelle dell'on. Gallina, dell'on. Gussoni, del comm. Chierichetti e altre» (M. G. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Roma 1935, pp. 173-175).

76 «Corriere della Sera», 20 aprile 1923, p. 3; «Corriere della Sera», 30 maggio 1923, p. 3. Su questa esposizione si veda l'appendice.

77 R. Giolli, *Alla ricerca...*, cit., p. 600.

78 «Il Secolo», 23 aprile 1923, p. 3.

79 Al Circolo d'Arte Antonio Maraini tenne una conferenza dal titolo *L'arte decorativa oggi*, in concomitanza con la Biennale monzese («Il Secolo», 19 maggio 1923, p. 3; «L'Italia», 20 maggio 1923, p. 3).

80 M. Bezzola, *Arte*, in «Città di Milano», XXXIX, 10, 1923, p. 332; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 1, gennaio 1924, p. 6.

81 «Essi presentavano studi approfonditi, nel senso formale, di cavalli più volte ripetuti a scopo di meglio comprenderne la struttura; cavalli in corsa sfrenata schizzati con pochi segni ben aggiustati e gustosi; cavalli studiati anatomicamente, figure di donna gettate giù con leggiero segno di carbone e con linee fresche ed eleganti; Madonne di rievocazione classica; ritratti a penna curati ed approfonditi; nudi condotti con una sola e pura linea; immagini di tipo neoclassico un poco viziate e convenzionali nel segno; il disegno per la decorazione del soffitto del Circolo Artistico di Roma; il progetto per il Monumento a Vittorio Emanuele e le famose invenzioni tecniche dette 'gessografie'» («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 4, 16 marzo 1924, p. 1).

82 «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 1, gennaio 1924, p. 3. Sulla sala di Luigi Galli alla Biennale di Roma si veda «Emporium», LVI, 1921, pp. 38-40. A questa iniziativa «L'Araldo» riservò una presentazione sul primo numero del bollettino e una trattazione più approfondita nel marzo del 1924, dove oltre a notizie sulle opere esposte, si proponeva di ricostruire il corpus di opere note del pittore; vennero inoltre ricordate alcune recensioni uscite in occasione della mostra, a firma di Vincenzo Bucci, Carlo Carrà, Raffaele Calzini, Raffaello Giolli, Belfagor, tra gennaio e marzo 1924 («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 1, gennaio 1924, p. 3; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 4, 16 marzo 1924, p. 3).

83 «Questa Esposizione, in precedenza annunciata pel maggio corrente, ha dovuto essere rimandata al gennaio prossimo. La grande produzione e spesso la mole delle opere di Francesco Hayez, non consigliava un'esposizione parziale allestita in ambienti limitati. D'altra parte, considerata la tendenza degli studiosi di approfondire la pittura di questo periodo s'imponeva una revisione completa e definitiva di

pressochè tutta l'opera del nostro artista, ancora non abbastanza conosciuto né chiaramente collocato nel quadro storico in cui visse. Queste considerazioni, consigliarono di tenere la mostra Hayez in ambienti vasti, capaci di raccogliere i quadri storici, i ritratti infine tutta la creazione del nostro artista. Siamo lieti di annunciare che per accordi tra la nostra Presidenza e quella della Società per le Belle Arti ed l'Esposizione Permanente, la predetta mostra sarà affettuata dalle due Istituzioni nei sontuosi locali di via Principe Umberto. Intanto procedono con cura e con speditezza i lavori di organizzazione. La commissione per la Mostra è così composta: Arano Annibale - Calzini Raffaele - Carrà Carlo - Cattaneo di Proh conte Giuseppe - Costantini Vincenzo - D'Ancona prof. Paolo - Gallavresi prof. nob. gran uff. Giuseppe - Giolli Raffaello - Melzi avv. Gennaro, Presidente del P. I. A. A. C. - Mylius comm. Giorgio, Presidente della S. B. A. - Moroni cav. Prof. Carlo - Salmi dott. Mario - Trivulzio principe Luigi Alberico» («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 8, 15 maggio 1924, p. 4). «Il ritardo della inaugurazione dell'Esposizione Hayez che, come abbiamo annunciato, è rimandata al prossimo anno, ha alquanto impoverito le Mostre di arte figurativa; ma se cause improvvise hanno tolto alla presente stagione una importante Esposizione, quale doveva e dovrà essere quella di Hayez, in compenso il programma riguardante le arti figurative conta importantissimi corsi tenuti caratteristicamente su una linea specializzata da scrittori originali orientati verso i nuovi orizzonti della critica» («L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 9, 1 giugno 1924, p. 3).

⁸⁴ *Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura*, in «Città di Milano», XL, 9, 1924, p. 281.

⁸⁵ Erano state annunciate anche altre mostre: «di pizzi, ricami e ventagli, una di intagli e sbalzi, una di miniature» (*Primo Istituto...*, cit., p. 282); nel bollettino dell'Istituto non vengono mai menzionate.

⁸⁶ «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», II, 1 aprile 1925.

⁸⁷ «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», II, 16 aprile 1925.

⁸⁸ «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», II, 16 maggio 1925; «L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», II, 1 giugno 1925.

⁸⁹ In occasione della mostra di antichi pittori lombardi, allestita al Circolo d'Arte nella primavera del 1923, venne edito uno stringato catalogo dalle Arti Grafiche Rizzoli e Veratti di Milano; la copia che ho consultato si trova alla biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, mentre un altro esemplare è conservato presso l'archivio Beltrami al Castello Sforzesco di Milano (A. Bellini, *Il fondo di carte e libri "Raccolta Beltrami" nella Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano*, I, Milano 2006 pp. 27-28, n. 21). Vista la sua rarità, ne ho trascritto la presentazione e l'elenco delle opere esposte, di cui, attenendosi alle 'attribuzioni tradizionali', si riferivano autore, titolo e nome del proprietario. I pezzi registrati sono sessantotto e solo in un caso (n. 47) l'identità del collezionista non venne svelata. Dove indico la collocazione dell'opera, faccio riferimento all'ultima notizia in ordine cronologico di cui sono in possesso, seppure di molte di esse non si conosca il destino dopo la mostra del 1923. Furono certamente esposti altri due dipinti, che non figu-

rano nella lista andata a stampa ma vengono più volte menzionati nelle recensioni: li ho aggiunti in calce, tra parentesi quadre. Per rimontare idealmente l'intero corpus di dipinti che si potevano ammirare nelle nobili sale di via Amedei, mancano all'appello quattro opere (nn. 13, 37, 38, 44), che non sono stata ancora in grado di identificare. Alcuni dipinti hanno goduto di una scarsa fortuna bibliografica: li ho potuti riconoscere grazie allo spoglio di materiale fotografico, alla ricerca di esemplari degli scatti eseguiti da Dino Zani durante la pubblica esposizione.

L'intento del mio lavoro durante gli anni della scuola di specializzazione è stato quello di riconoscere di quali opere si trattasse e di procedere a una schedatura che tenesse conto dei passaggi di proprietà e delle novità emerse. In questa sede rendo noti in maniera schematica i primi risultati, rimandando ad una occasione prossima la pubblicazione delle schede delle opere con il relativo corredo fotografico e la trascrizione delle numerose recensioni che vennero pubblicate contestualmente alla mostra milanese.



22. 'Cesare Magni, *L'incoronazione della Vergine*, prop. D. A. Sessa Fumagalli'. Esposto alla mostra degli antichi pittori lombardi, 1923, cat. 43, foto Dino Zani

FEDERICA ALLOGGIO
STEFANO SAPONARO

*IL CENTRO STUDI
PIERO DELLA FRANCESCA*

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

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

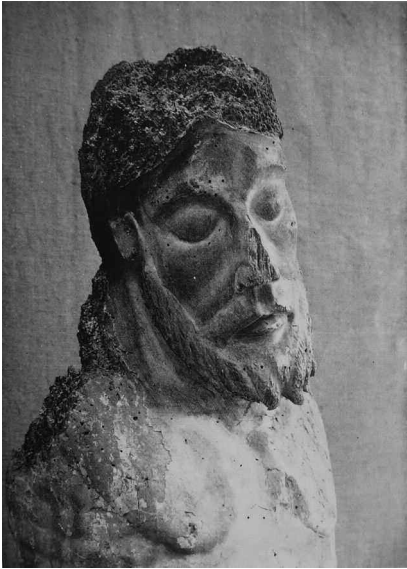
Proprio in funzione degli ostacoli imposti dalla natura “dispersiva” del Centro Studi Piero della Francesca, il presente lavoro si pone come un tentativo di delineare la fisionomia generale dell'organizzazione, con l'auspicio che ulteriori approfondimenti e precisazioni possano presto seguire.

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

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

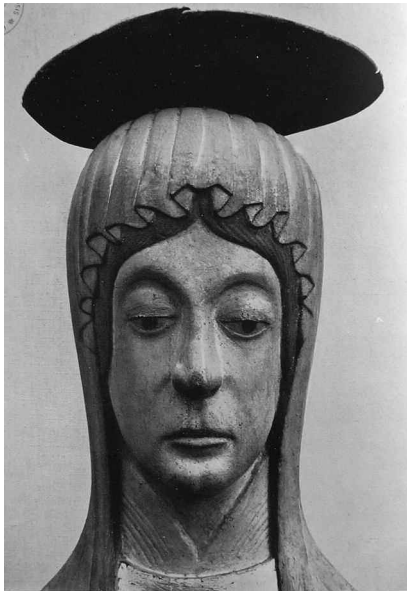
Riflesso concreto della disposizione programmatica del Centro di promuovere la valorizzazione dell'arte scultorea, fu l'esposizione di un piccolo gruppo di sculture lignee antiche, organizzata nello stesso 1956 nella sede di Arezzo; a partire da questa prima manifestazione, il Centro avviò una lunga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

notizie su questa esposizione – che proponeva dodici pezzi appartenenti alle collezioni di Riccardo Gualino, Luigi Morandi e dello scultore Marino Marini – sono purtroppo assai esigue: il principale riferimento ad essa è un piccolo trafiletto anonimo apparso sulla rivista «Emporium»⁹, il cui testo, assai scarno, si limita a definire questa attività del Centro come un atto «di notevole importanza culturale» e a citare alcune delle opere presenti. In tale mostra si trovavano esposte sculture di varie scuole italiane (aretina, lucchese-pisana, senese, umbra, abruzzese, veneta) e di scuola francese, tutte comprese tra il XII e il XIV secolo; opere che saranno in buona parte riproposte dal Centro in alcune delle successive mostre, come nel caso di un *Crocifisso* francese del principio del Duecento, esempio rappresentativo della transizione dal romanico al gotico (fig. 1), o della *Santa Caterina* Gualino, di scuola umbra del XIV secolo. L'anno seguente troviamo il Centro attivo in un'altra mostra, intitolata 'Sculture lignee medioevali', svoltasi nei mesi di giugno e luglio¹⁰. Non si trattava, a differenza di quella dell'anno precedente, di una manifestazione voluta e preparata autonomamente, bensì di una mostra tenutasi al Museo Poldi Pezzoli di Milano, organizzata dal museo stesso e alla cui realizzazione il nostro Centro avrebbe collaborato. Nonostante la reticenza del catalogo (curato da Fernanda De Maffei, con una prefazione di Geza De Francovich), da alcuni suoi passi si può dedurre in che cosa sia consistito tale contributo: da un lato, vennero presentate alcune opere di collezione privata già esposte l'anno precedente ad Arezzo; dall'altro, fornì parte della ricca documentazione fotografica che corredda il catalogo. Ma il coinvolgimento del Centro Piero della Francesca fu di carattere più ampio: l'esposizione del Poldi Pezzoli rappresentava l'ultimo capitolo di una serie di mostre dedicate al tema della scultura lignea, realizzate a Napoli (1950), a Siena (1951) e, appunto, ad Arezzo (1956); inoltre, essa era collocata all'interno di un progetto del Museo Poldi Pezzoli, che si proponeva di realizzare «una serie di manifestazioni annuali di particolare interesse artistico, il cui mordente fosse costituito da una certa eccezionalità del



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

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



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

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

MOSTRA DI SCULTURE ANTICHE



PALAZZO DELLA RAGIONE - BERGAMO

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

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

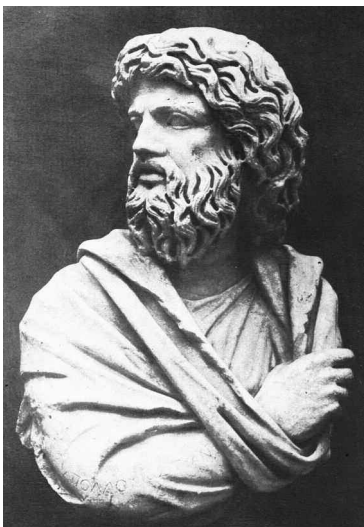


5. 'Mostra di sculture antiche dal XXV sec. a.C. al XV sec. d.C.', sala della scultura romanica, gotica e rinascimentale

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

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

zione bergamasca, dovette affrontare un periodo di crisi, dovuto in primo luogo alla malattia di uno dei suoi principali promotori, che per un certo periodo ne fu anche direttore, lo scultore Arturo Bassi, ma anche ad una generale perdita di entusiasmo e di fede per il programma da parte di alcuni presunti amici del Centro¹⁶. Tale crisi impedì la realizzazione di alcuni progetti, fra cui la mostra didattica su Piero e quella che si doveva realizzare a Zurigo, a cura di De Francovich e Wehrly, direttore della Kunsthaus della città svizzera. Ciononostante, il Centro riuscì a mantenere l'appoggio di artisti, studiosi, collezionisti e soprintendenti, superando il momento di difficoltà, tant'è che nel frattempo fu in grado di avviare un progetto collaterale di ricerca sulle geometrie non euclidee, portato avanti dal gruppo di artisti che gravitavano intorno all'associazione (all'identità dei quali, peraltro, non si riesce a risalire, con l'eccezione di Marino Marini)¹⁷. Il Centro Studi Piero della Francesca riprese dunque la sua attività con una rassegna che riaffermava e rinnovava l'interesse e l'impegno del Centro a favore della scultura, intitolata 'Sculture antiche dal III al XV secolo'. Tale mostra ebbe un notevole successo, tanto che diventò "itinerante": essa, infatti, ebbe luogo inizialmente a Venezia, alla Scuola Grande di San Teodoro, con un'inaugurazione dal tono molto ufficiale, alla presenza del cardinale Giovanni Urbani, patriarca di Venezia, e venne poi trasferita a Milano, presso l'Abbazia di Chiaravalle. Un aspetto da sottolineare è che la mostra era dedicata alla memoria di Riccardo Gualino (Biella 1879 - Firenze 1964), morto da pochi anni, personaggio che aveva rivestito notevole importanza per il Centro: eclettico protagonista dell'imprenditoria italiana dei primi decenni del Novecento nel campo dei trasporti, tessile, finanziario e successivamente anche edile, chimico, cinematografico. Vicepresidente della FIAT fino al 1927, fu anche mecenate e collezionista: l'incontro con Lionello Venturi stimolò in lui la passione per l'arte, che lo portò a raccogliere, insieme alla moglie Cesarina, pittrice ella stessa, una collezione d'arte antica che avrebbe poi donato alla città di Torino¹⁸. Egli partecipò con entusiasmo a tutte le esposizioni fino ad allora organiz-



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

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

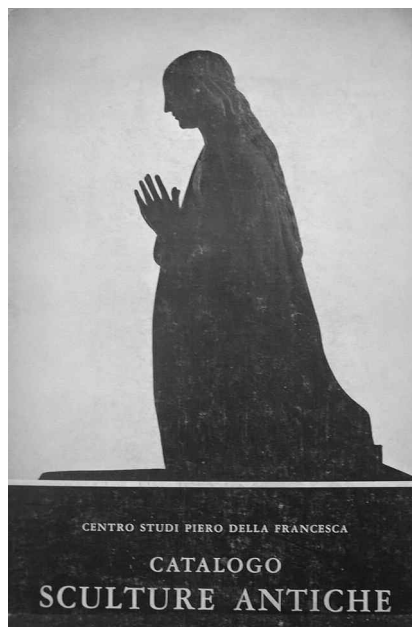


zate dal Centro, prestando diverse opere scultoree della sua collezione, di cui abbiamo già visto alcuni esempi. In una delle prime pagine del catalogo, nel quale peraltro ritroviamo la collaborazione di Fernanda De Maffei quale redattrice delle schede, si trova espressa la volontà del Centro di rendergli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

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

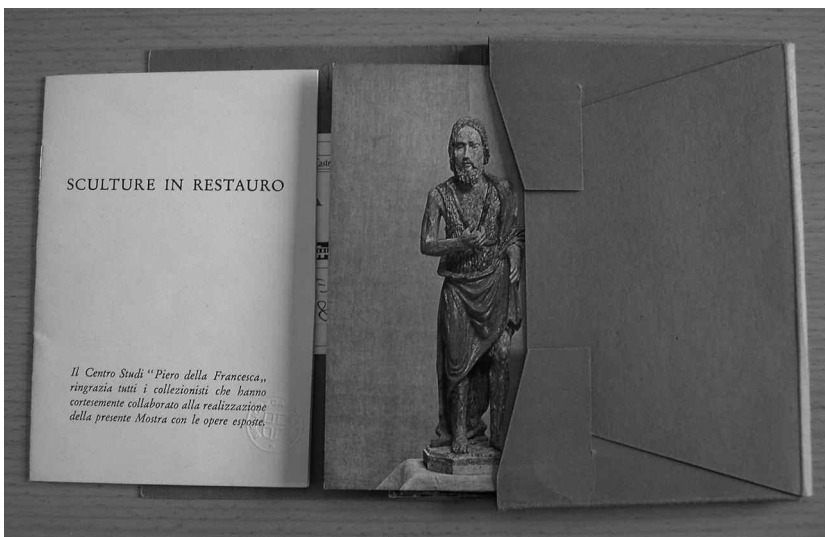
Nell'estate del 1969 si apriva la seconda mostra ospitata presso l'abbazia di Chiaravalle, intitolata 'Sculture antiche dal II secolo a.C. al XV secolo d.C.' Nella prefazione del catalogo (figg. 8-9), curato da Gian Alberto Dell'Acqua, si insisteva ancora sull'opera di valorizzazione della scultura portata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

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

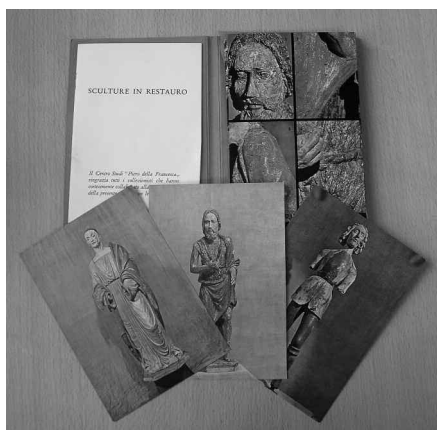


precisazioni sulla natura stessa dell'ente. La prima considerazione riguarda il nome dell'istituzione: «Ci sentiamo spesso chiedere perché il Centro Studi Piero della Francesca si occupa di sculture antiche invece che della divulgazione dell'opera di Piero. Noi ci avvicinammo a Piero non per la notorietà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

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



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



cazioni. Sempre al 1971 risale un'altra esposizione, allestita questa volta presso la saletta del Centro in via Montenapoleone 18 a Milano²³, e corredata da un opuscolo intitolato *Prefazione alla mostra delle sette sculture dal V secolo a.C. al sec XV d.C.* Di questa mostra non è stato possibile reperire documentazione fotografica, che probabilmente non è mai stata realizzata, perché era prevista la distribuzio-

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

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

ne del 1956. Anche in questo caso probabilmente non doveva mancare un certo legame d'amicizia con il Bassi, considerando che quest'ultimo ordinò il Museo Marino Marini presso la Villa Reale di Milano²⁶, sorto l'anno seguente per donazione dello stesso artista, nel quale peraltro sono raccolte diverse delle opere presenti in questa mostra²⁷. La rassegna, intitolata 'Marino Marini: personaggi del XX secolo', si svolse anch'essa nella saletta Piero della Francesca di via Montenapoleone, dal gennaio all'aprile del 1972, e fu accompagnata da un catalogo a firma di Lara Vinca Masini, Arturo Bassi e Grazia Zoli²⁸. Il titolo è dovuto al fatto che essa presentava una serie di trentatré ritratti realizzati da Marini tra il 1928 e il 1967, quasi tutti rappresentanti grandi personaggi del Novecento: artisti, musicisti, mecenati, compagne di artisti; tra essi figurava anche un autoritratto. La mostra era anche rappresentativa dei vari materiali usati dall'autore: erano presenti opere in terracotta, in gesso e in bronzo, provenienti in gran parte dalla collezione personale dell'artista. Questa impostazione didascalica lascia spazio, nel catalogo, ad un elogio celebrativo dello scultore, di cui viene messa in risalto l'abilità ritrattistica, nonché il peculiare modo di accostarsi al soggetto. In un'intervista, Marini esprime le proprie idee sul suo lavoro: «Dopo il periodo romano, che è un periodo formidabile di ritrattistica [...] si passa alla ritrattistica fiorentina del Quattrocento, molto più viva, sensibile, prensile e sottile, però ancora non abbastanza emotiva. L'emotività è una caratteristica moderna. Un altro momento basilare nella storia della ritrattistica lo troverei nell'Ottocento, in Rodin, nei suoi ritratti realistici e vivi [...]. Dopo si salta alla nostra epoca, dove la realtà è espressa con più immaginazione, è più intuitiva, perciò più mordente e incisiva»²⁹. «Ogni ritratto mi suggerisce una maniera, mi suggerisce la penetrazione del personaggio; è una grossa fatica, è un grande studio; ma mi dà grande gioia»³⁰. C'è inoltre spazio anche per alcune considerazioni più generali sulla situazione artistica, e – data l'insistenza del Centro su questo punto – sulle cattive condizioni di conservazione della scultura in Italia, specialmente per quanto concerne le opere d'arte

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

La seguente pubblicazione del Centro risale al 1975: si tratta di un quaderno molto piccolo intitolato *Meleagros e storia della sua fortuna nell'arte italiana da Fra' Guglielmo a Michelangelo*³¹. Esso dà conto molto sinteticamente di una ricerca effettuata per volontà di Arturo Bassi sul 'Sarcofago Montalvo', celebre pezzo di età antonina decorato con storie di Meleagro, che era già stato esposto nella mostra di Bergamo del 1958. Il testo del quaderno, estremamente esiguo, si limita a riproporre la scheda dell'opera redatta per quell'occasione da Enrico Paribeni³². La ricerca sul sarcofago (come si evince da una pubblicazione successiva) si concluse con una esposizione alla saletta del Centro di Milano, di cui però purtroppo nulla si sa. Il quaderno, del resto, doveva rappresentare soltanto un'anticipazione di un più esteso e consistente volume dedicato a questa ricerca, che sarebbe dovuto uscire in seguito, ma che non fu mai realizzato a causa di una nuova battuta d'arresto che l'attività del Centro subì nella seconda metà degli anni Settanta. Anche se, come abbiamo detto, non ci sono notizie precise sulla mostra, si può ipotizzare come essa fosse organizzata: è presumibile che il 'Sarcofago Montalvo' fosse presente, dato che era stato proprio lo stesso Arturo Bassi nel 1957 ad adoperarsi per farlo entrare nella collezione milanese di Giuseppe Torno per poterlo studiare; la mostra doveva poi svilupparsi in una serie di confronti tra il sarcofago e altre opere, presentati attraverso riproduzioni fotografiche, che dovevano illustrare come questo modello fosse stato ripreso e rielaborato nel tempo. Il metodo del confronto fotografico diretto è lo stesso adottato nel quaderno, dove si cercano dei paralleli iconografici e



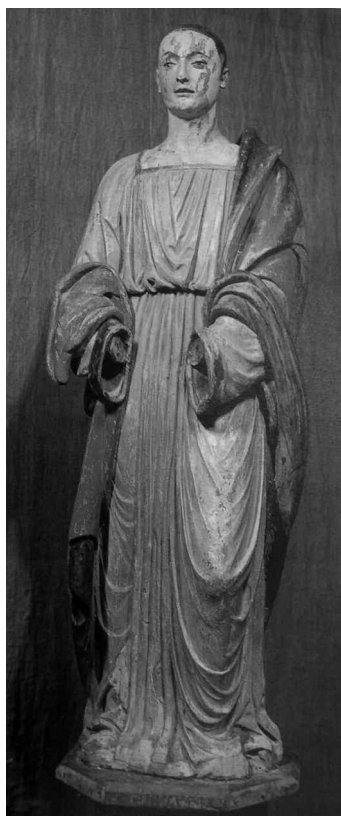
13. Scultore di età antonina, 'Sarcophago Montalvo' (dettaglio del compianto sull'eroe)

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

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

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

Veniamo quindi all'ultima pubblicazione che tratteremo in questa sede: *Ricerche e ipotesi di un Virgilio del Mantegna per Isabella d'Este*, curata da Arturo Bassi e risalente al 1983³³. Si nota un salto di ben otto anni da quella precedente, indice del fatto che l'attività del Centro si era nuovamente interrotta a causa di una seconda crisi di salute di Arturo Bassi; circostanza, questa, che aveva anche compromesso i rapporti instaurati con musei e istituti stranieri e la realizzazione di alcuni progetti (come l'edizione definitiva del volume sul 'Sarcofago Montalvo'). Ricostituitosi dunque nel 1982, il Centro si ripresenta con questa monografia caratterizzata da grandi ambizioni scientifiche (ma sospetta di promozione commerciale): il testo presenta una scultura lignea appartenente alla collezione di Carlo Monzino, databile agli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, che era stata esposta alla mostra delle 'Sculture in restauro' del 1970-71 (fig. 15). Si tratta di un giovane togato, grande al vero, che aveva subito diverse manipolazioni per essere trasformato in un San Giovanni e soprattutto era stato interessato da numerose e pesanti ridipinture. La scultura venne restaurata ad opera del Centro con un lunghissimo intervento che iniziò in occasione della mostra del 1970 e non era ancora terminato al momento di questa pubblicazione: tale restauro riportò a vista la policromia originale, definita «raffinatissima» ed eseguita «con la sapienza pittorica propria dei dipinti dei grandi maestri»³⁴; in particolare Bassi afferma di avervi riscontrato i colori tipici di Andrea Mantegna. Ed ecco che si giunge al punto nodale della vicenda: nel testo si avanza l'ipotesi che la statua possa essere di mano dell'artista di Isola di Carturo e raffiguri il grande poeta Virgilio. Per seguire le argomentazioni che Bassi propone a sostegno di questa tesi (che ebbe all'epoca un certo seguito, ma che è oggi ormai completamente decaduta) conviene partire da una lettera inviata nel marzo 1499 da Jacopo d'Atri, segretario di Francesco II Gonzaga, a Isabella d'Este: in essa si cita il progetto



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

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

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

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



della marchesa di erigere un monumento a Virgilio, e si fa il nome di Mantegna quale possibile esecutore dell'opera³⁵. I lineamenti del volto della statua, inoltre, rivelerebbero secondo Bassi affinità con un busto bronzeo conservato agli Staatliche Museen di Berlino raffigurante Ludovico II Gonzaga, busto misterioso, la cui attribuzione è stata a lungo dibattuta e non è ancora stabilita con certezza³⁶; altre somiglianze sono rilevate da Bassi anche con il Ludovico Gonzaga ritratto nei dipinti di Mantegna della 'Camera degli sposi', sebbene qui in un'età diversa, e ancora con un altro ritratto scultoreo di Ludovico, anch'esso conservato a Berlino. È interessante osservare la modalità – metodologica, ma con riflessi visibili nell'impostazione grafica del volume – con cui tali analogie vengono messe in evidenza, ovvero l'accostamento di alcuni dettagli isolati come occhi, orecchie, bocca, secondo un principio che riporta al metodo morelliano (fig. 16). La conclusione paradossale cui Arturo Bassi giunge è che la statua rappresenti Virgilio, ma nelle sembianze giovanili di Ludovico II Gonzaga, e ciò dovrebbe costituire un indizio a favore dell'attribuzione a Mantegna, il quale, in tal modo, avrebbe ricordato e reso omaggio al suo protettore e amico. Ad ulteriore conferma della paternità mantegnesca viene poi proposta una serie di confronti stilistici tra la scultura in questione e altre opere del corpus del pittore. La testa viene avvicinata a quelle di vari personaggi mantegneschi, tutti facenti parte della decorazione ad affresco della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani di Padova: due astanti del *Martirio di San Cristoforo*, il giudice del *Giudizio di San Giacomo*, la figura tra il colonnato nel *Battesimo di Ermogene*. Questo paragone pare tuttavia poco pertinente, considerando che gli affreschi Ovetari si collocano agli esordi dell'attività di Mantegna, e precedono di quasi mezzo secolo l'esecuzione del presunto Virgilio³⁷. Altro confronto proposto, su cui Bassi insiste particolarmente, è lo scollo rettangolare della veste, che costituisce una reinvenzione rinascimentale di un costume classico: tale raffinata soluzione sarebbe caratteristica di Mantegna, comparando ad esempio nella figura di Marte nel *Parna-*

so (Parigi, Louvre), ma anche in molti altri dipinti, sia in personaggi dell'antichità, che della storia sacra. Infine, un'altra analogia riscontrata riguarda il modo in cui è composto e trattato il panneggio, specialmente nella parte posteriore della statua: la stessa disposizione del manto ricorre infatti nel santo posto di schiena nell'*Ascensione* del 'Trittico' degli Uffizi, in uno degli apostoli nella *Morte della Vergine* del Prado e nel disegno degli Uffizi raffigurante Giuditta (fig. 17). Questo confronto, in verità, sembra piuttosto generico e non sufficiente a stabilire una parentela tra il Virgilio e il maestro padovano. In sintesi, le argomentazioni di Bassi si basano su tre punti principali: la lettera di Jacopo d'Atri a Isabella d'Este, la somiglianza del giovane togato con Ludovico II Gonzaga e i confronti iconografici e stilistici con opere di Mantegna. Egli però non tiene conto del fatto che nella lettera di Jacopo d'Atri è detto chiaramente che la statua di Virgilio dovrà essere «de bronzo sive de marmo»³⁸, e che mai si parla di legno; inoltre, una proposta per un monumento a Virgilio era già stata avanzata dal Platina in una lettera del 1459 a Ludovico Gonzaga, e anche in quest'occasione si parlava di un manufatto «ex aere vel marmore», cioè di bronzo o marmo³⁹. Certamente un progetto per una statua di Virgilio dovette esistere, e anche di mano del Mantegna, come testimonia il disegno del Louvre (fig. 18), non autografo ma riferito a un seguace che si sarebbe tuttavia ispirato a una ideazione del maestro; tuttavia proprio la notevole differenza tra questo disegno e il presunto Virgilio di Bassi, unitamente alle considerazioni sul materiale e alla debolezza dei confronti proposti, fanno allontanare l'idea che la realizzazione concreta di tale progetto sia da identificare con la scultura studiata e restaurata dal Centro Piero della Francesca.

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

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

NOTE

¹ *Centro Studi Piero della Francesca*, Arezzo 1956, p. 2.

² *Ibidem*.

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

⁴ *Prefazione alla mostra delle sette sculture*, Milano 1971, p. 4.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

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

¹⁰ *Mostra di sculture lignee medioevali*, catalogo della mostra, Milano 1957.

¹¹ *Mostra di sculture...*, cit., p. 9.

¹² *Ibidem*.

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

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

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

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

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

¹⁹ *Prefazione*, in *Sculture antiche dal III...*, cit., pp. s.n.

²⁰ *Introduzione*, in *Sculture antiche dal III...*, cit., pp. s.n.

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

²² *Sculture in restauro*, Arezzo 1971, pp. s.n.

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

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

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

²⁵ *Ibidem.*

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

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

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

²⁹ *Marino Marini...*, cit., intervista, p. 1.

³⁰ *Marino Marini...*, cit., intervista, p. 3

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

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

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

³⁴ *Ivi*, p. 7.

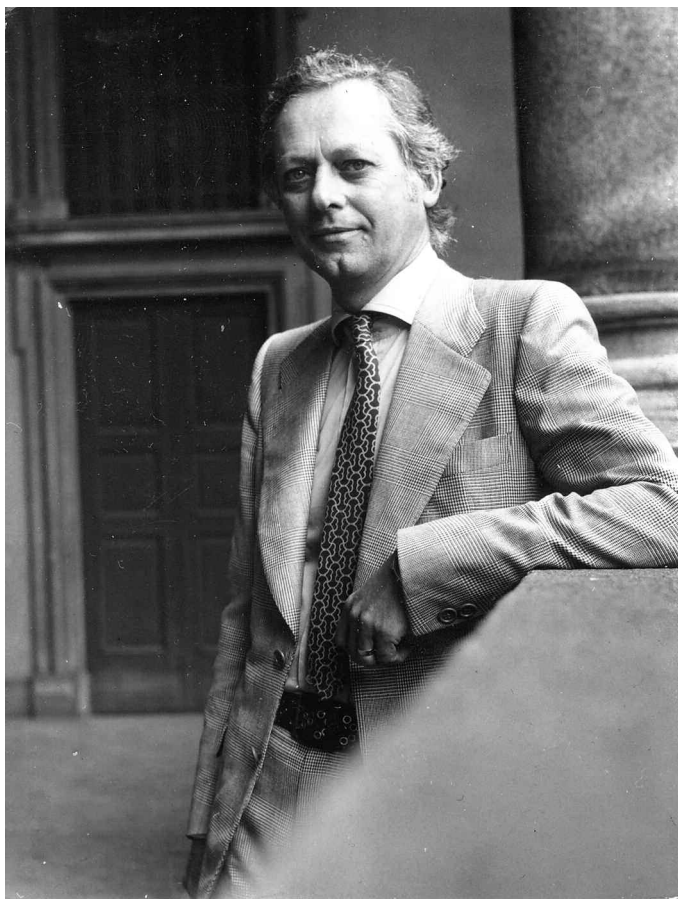
³⁵ La lettera, inviata da Napoli il 17 marzo 1499, è conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 808, cc 5r-6r.

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

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

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

³⁹ Vedi *Ricerche e ipotesi...*, cit., p. 10, nota 3.



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

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

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

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



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

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

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

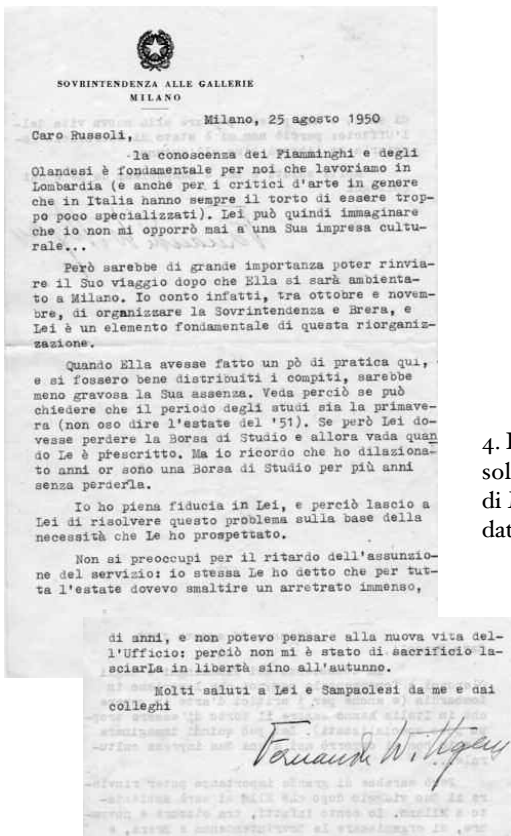


3. Franco Russoli, Antonio Pietrangeli e Gabriella Targetti Russoli, Pisa, 1948

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

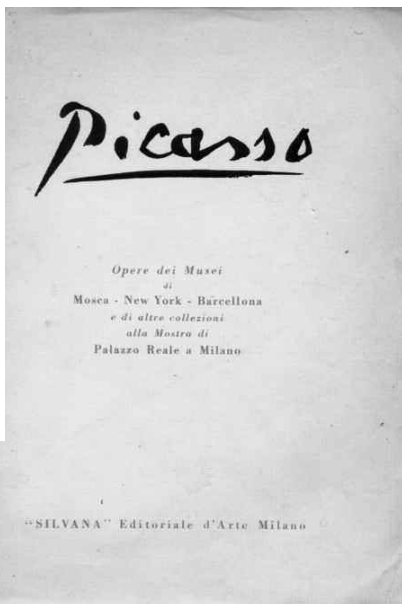
Grande impegno nell'organizzazione di questo evento venne profuso dall'Ente Manifestazioni Milanesi, che con questa nuova iniziativa cercava la consacrazione definitiva. «È con questa concreta 'presenza', di significato europeo», scrisse Cattabeni nella prefazione del catalogo, «che prende avvio un impegnativo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

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

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



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



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

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

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

Russoli, prendendo spunto dalle presenze di Fra Galgario e di Ceruti alla mostra milanese, scrisse un bel saggio sulle opere di questi due autori di proprietà del Museo Poldi Pezzoli²⁵; in esso emerge come lo studioso, avendo lavorato negli anni precedenti la realizzazione della mostra al riordinamento del Museo Poldi Pezzoli, avesse vissuto a stretto contatto con questi autori e fosse riuscito a cogliere il senso più profondo della loro opera. Inoltre, anche da questo testo, si capisce quanto sia stato importante per l'arte italiana il lavoro di Roberto Longhi, senza il quale molti dei risultati ottenuti dalla critica in quegli anni non si sarebbero mai raggiunti; e come la sua opera debba essere, in questo caso, legata a filo doppio con la buona riuscita di queste esperienze espositive milanesi. Quasi non si erano sopiti i dibattiti su questa prima esposizione che già si affacciava all'orizzonte l'arrivo di un'altra grande manife-



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

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

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

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

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

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

su questo “ragazzo” e ancora una volta questa fiducia non venne tradita. Russoli riuscì, grazie alla passione e all’affetto che aveva nei confronti di Picasso, a comporre un testo nel quale analizzò in modo scientifico, ma non impersonale, l’arte, la storia, la vicenda umana e artistica del maestro, rispettando un andamento cronologico²⁹. A Russoli venne allogato anche il compito di redigere il catalogo, in appendice a quello ufficiale, dei pezzi provenienti dai musei di Mosca, New York, Barcellona e di altre collezioni; in sostanza il catalogo di ciò che venne aggiunto a mostra iniziata e che andò a completare il “quadro” dell’arte del maestro. Tra queste opere sicuramente quella che più di tutte fu il simbolo della grandezza di questa mostra fu *Guernica*, e non solo per il suo valore intrinseco ma anche per quello, se mi è concesso il termine, più “spirituale”. Portare a Milano un dipinto come questo, che da molti anni mancava dall’Europa, fu un’impresa che sancì il valore internazionale raggiunto dal gruppo di lavoro milanese. Infatti *Guernica* era stato dato in deposito al Museum of Modern Art di New York dallo stesso Picasso nel 1937 insieme ad altre sue opere e da allora non aveva più lasciato l’America. E Russoli all’inizio del suo testo sottolinea proprio questo aspetto del loro lavoro, di essere riusciti dove altri avevano fallito. «*Guernica*, dopo molti anni, è tornata in Europa, sia pure per breve tempo»; infatti il quadro restò esposto per un mese solamente, «in un antico Palazzo della vecchia Europa, ferito da altri bombardamenti. Accanto alle grandi opere di Picasso che testimoniano poeticamente i nuovi dolori dell’umanità e la fiducia del bene, il cosciente ottimismo che nessun orrore può vincere, *Guernica* si è dimostrata ancora la più alta prova della sincerità e verità dell’ispirazione realistica di Picasso e del suo genio pittorico»³⁰. Un’altra grande idea avuta dagli organizzatori fu quella di esporre l’opera nella Sala della Cariatidi, che portava ancora i segni visibili dell’ultimo conflitto mondiale. Un quadro contro gli orrori della guerra, in un salone che proprio il conflitto mondiale aveva ferito e che la cultura e l’arte, invece, aiutavano a far rivivere. Se chiudo gli occhi e penso all’emozione di essere stati lì a vedere quel

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

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

che coglierà l'attenzione di Russoli, che proprio a metà dei Sessanta dedicò un saggio al rapporto tra gli ordinatori statali e i collezionisti privati³². Tornando ora alle nostre vicende, l'impegno delle amministrazioni pubbliche in quegli anni fu veramente notevole. Infatti, oltre a un programma di restauri, che comprendeva sia gli edifici danneggiati dalla guerra, che le opere d'arte che erano state logorate dal tempo, si pensò anche all'acquisizione di altri capolavori che servissero come traino per la rinascita dei musei cittadini. Il 20 dicembre del 1952 la *Pietà Rondanini* venne collocata nella Sala delle Asse del Castello Sforzesco – dunque in una sala che testimonia, insieme alle altre immense prove, il passaggio in città di Leonardo –, andando così ad accrescere i beni artistici del capoluogo lombardo con un autore che lì non aveva mai lavorato né risieduto. «Con la *Pietà*», scrisse Riccardo Bacchelli in un saggio che racconta l'arrivo della scultura, «ultimo marmo di Michelangelo, che appartenne lungo tempo alla pregiata collezione dei Marchesi Rondanini, la città di Milano aggiunge al suo patrimonio artistico e culturale un'opera [...] che per virtù di scalpello e di stile e di concetto non ha superiori al mondo [...]. La traslazione della *Pietà* dalle rive del Tevere [...] a questo antico e moderno quadrivio padano di vie, mediterranee ed alpine, [...] è un evento del pari solenne e caro, che muove l'effetto così come la venerazione, e, insieme, grave tenerezza e severo timore reverenziale. Tale l'ha sentito, dandone e affettuosa e solenne testimonianza [...] la popolazione di Roma nel salutare un'opera, l'opera, della quale si dovrebbe dire impoverita Roma, se Roma potesse impoverire in questo campo delle arti. [...] Ma questa è un'opera che in ogni tempo e luogo, e in ogni uomo, parla universale e a tutti, per sempre. Per tanto ben può riceverla da una Roma non impoverita, Milano che di tanto n'è arricchita»³³.

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

prio nel 1953 andava alle stampe il volume da lui curato riguardante *Tutta la scultura di Michelangelo* edito nella collana «Biblioteca d'arte Rizzoli», scritto che Russoli, ripercorrendo tutta la vita e l'opera del maestro toscano, chiudeva osservando proprio quella *Pietà*, appena acquisita al patrimonio di Milano³⁴.

E pochi anni dopo, per l'esattezza due, l'arrivo della scultura di Michelangelo a Milano, un'altra grande opera, questa volta di Leonardo, tornava a nuova vita, come osservò, tra gli altri, Bernard Berenson in un bell'articolo apparso sul «Corriere della Sera» nel dicembre del 1953: «Ho sentito che i molteplici restauri di secoli erano stati tolti via, alla fine, e ch'io ero intento a mirare il vero dipinto di Leonardo, deteriorato dai secoli, ma non più deturpato da mani incompetenti»³⁵. Infatti, nel 1954, fu svelato al pubblico il restauro, eseguito per mano di Mauro Pelliccioli, del *Cenacolo* di Leonardo, che tra le due guerre mondiali aveva già subito gli interventi di Cavenaghi prima e di Silvestri poi³⁶; proprio un'opera di Leonardo, che nella «sua sala» aveva accolto l'arrivo della *Pietà*³⁷. Anche Russoli partecipò a questa grandiosa impresa, poiché gli fu assegnato il compito di assistente al restauro, non ovviamente con compiti operativi, ma con la funzione di osservatore dei lavori. Egli trasse una preziosa lezione da questa esperienza a Santa Maria delle Grazie, tant'è che, negli anni seguenti, venne incaricato di dirigere il ripristino del ciclo di affreschi romanici della basilica di Galliano presso Cantù e si occupò anche del restauro degli affreschi ritrovati in Santa Maria di Brera.

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

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

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

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

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

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

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

NOTE

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

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

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

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

⁵ *Ivi*, p. 77.

⁶ *Ibidem*.

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

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, pp. 7-8.

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

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

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

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

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

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

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

Cavallo, Milano 1987, p. 93.

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

¹⁸ *Ibidem*.

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

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

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

²² *Ivi*, p. II.

²³ *Ivi*, pp. I-II.

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

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

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

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

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

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

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

³¹ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ *Ivi*, p. 7.



9. Franco Russoli negli anni '70



CONCORSO
arti e lettere

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI SETTEMBRE 2008
DA ZETAGRAF s.n.c. MILANO