

FORTUNA DEL BAROCCO IN ITALIA

Le grandi mostre del Novecento

a cura di Michela di Macco e Giuseppe Dardanello





2

QUADERNI
di RICERCA



FORTUNA DEL BAROCCO IN ITALIA

Le grandi mostre del Novecento

a cura di

Michela di Macco e Giuseppe Dardanello

SAGEP
EDITORI

Collana Quaderni di Ricerca

La collana raccoglie gli esiti dei progetti di studio e ricerca promossi dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo in ambito storico, storico-artistico, storico-architettonico e storico-critico.

Comitato scientifico

Walter Barberis

Lorenzo Bianconi

Marco Carassi

Pierre Rosenberg

Coordinamento editoriale

Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Direttore scientifico

Michela di Macco

Per il volume è stato adottato il sistema di referaggio *double blind peer review*.

Tutti i diritti riservati

© Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

www.fondazione1563.it · info@fondazione1563.it

Sagep Editori

Direzione editoriale

Alessandro Avanzino

Grafica e impaginazione

Barbara Ottonello

Matteo Pagano

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Redazione

Francesca Bocasso

Romina Origlia

Stefania Ventra

Traduzioni

Francesca Bocasso

Roberto Caterino

© 2019 Sagep Editori, Genova

www.sagep.it

ISBN 978-88-6373-634-2

Il Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco aggiunge con questo volume un tassello importante ai risultati delle ricerche intraprese dalla Fondazione 1563 con il Progetto Antico e Moderno, curato dai Professori Michela di Macco e Giuseppe Dardanella. È un libro molto ricco che testimonia il lavoro compiuto da eminenti studiosi italiani e stranieri chiamati dai curatori a Torino alla fine del 2016 per discutere, in prospettiva storico-critica, il tema delle esposizioni di cultura artistica barocca, svoltesi nel corso del Novecento nel nostro Paese. Durante le giornate del convegno, in particolare ci avevano colpito due cose: l'alto valore degli interventi e la quantità di presenze in quella pienissima sala, popolata in gran parte di giovani che coglievano l'occasione di ascoltare riflessioni e testimonianze di generazioni diverse di storici dell'arte, raffinati fruitori e persino curatori delle mostre prese in esame, tutti disposti a discutere sul ruolo sostenuto dalle esposizioni nel dibattito novecentesco per il riconoscimento della cultura artistica e architettonica del Seicento e del Settecento in Italia. Tanta presenza soprattutto giovanile, come pure l'accoglienza del simposio da parte del mondo accademico, avevano rafforzato in tutti noi la convinzione della bontà del Programma sul Barocco che sostiene e incentiva, con numerose e diversificate attività, la ricerca di alto profilo di giovani studiosi. L'attività della Fondazione a favore della ricerca umanistica, e segnatamente per il Programma sul Barocco, si è consolidata in questi anni anche grazie all'apporto delle istituzioni universitarie, in particolare degli atenei romani e dell'Università degli Studi di Torino. Dal 2012 ad oggi molti dei ricercatori che hanno goduto delle borse o collaborato ai seminari e ai gruppi di ricerca hanno trovato collocazione professionale nelle Università, negli Istituti culturali e nei diversi dipartimenti del MIBAC e ci fa piacere pensare che molti di quei giovani allora presenti, oggi possano anche essere testimonianza del valore della nostra attività nella definizione delle loro carriere.

Un impegno quello della Fondazione 1563 non solo culturale ma, come ben affermava la nostra compianta Rosaria Cigliano, anche una responsabilità civica e sociale: un tassello di lavoro per le generazioni future.

Il Presidente della Fondazione 1563

Piero Gastaldo

Rosaria Cigliano

Nello statuto della Compagnia di San Paolo si dice che lo scopo dell'attività è l'utilità sociale, in quello della Fondazione 1563 si dice che promuoviamo la conservazione, la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio culturale e realizziamo attività di ricerca e di sostegno all'alta formazione nelle discipline umanistiche. Quindi, utilità sociale, discipline umanistiche: questo è il connubio sul quale vi vorrei far riflettere. Siamo evidentemente un gruppo di professionisti che reputa che la società a cui aspiriamo sia una società nella quale le arti e le lettere sono fondamentali nello sviluppo del capitale umano. E questo è il pensiero che muove tutte le nostre azioni. Essendo la Fondazione 1563 un ente strumentale della Compagnia, si deve porre il tema del come si realizzano certi presupposti e certi ideali. Noi abbiamo immaginato fin dall'inizio di dover gestire l'Archivio Storico della Compagnia di San Paolo, che ci è stato affidato. Questo è un patrimonio che va dal 1563 ai giorni nostri e che racconta non solo la storia della nostra istituzione, della Confraternita, ma anche la storia molto più vasta di uno spaccato di una società, attraversando nei secoli la storia di Torino e del Piemonte, ma anche in un'accezione molto più ampia nel momento in cui la Compagnia di San Paolo è diventata un'istituzione di livello europeo.

Altra attività affidata alla Fondazione 1563 è stata dare vita a un grande programma dedicato all'età e alla cultura del Barocco. La scelta temporale, di epoca, nasce dalle linee programmatiche della Compagnia di San Paolo, non solo perché il Barocco è parte della nostra storia come antica Confraternita, ma perché molte delle politiche culturali della Compagnia sono legate al ridisegno e alla valorizzazione del patrimonio culturale del periodo Barocco, non solo per quanto riguarda i distretti dei musei nel centro storico di Torino e Genova, ma anche per tutto ciò che concerne il territorio sia piemontese che ligure. Questa è la motivazione della scelta e del fatto che credevamo di poter lavorare dando apporti nuovi, sguardi nuovi a un'identità che ritenevamo forte nelle aree di nostra competenza. Abbiamo così dato vita al Programma per l'Età e la Cultura del Barocco.

Se guardo la sala, credo di dover ringraziare quasi ogni persona presente, perché quello che portiamo avanti è un lavoro, un progetto che si è sedimentato nel tempo, che ha radici molto lontane e che abbiamo costruito ogni giorno, cercando di accreditare la nostra Fondazione, che non aveva questa origine di fondazione di ricerca e che quindi umilmente doveva cercare di dimostrare la propria competenza nell'affrontare determinati temi. Dovrei ringraziare tantissimi studiosi che con una parola, con un gesto, con uno scritto, con un suggerimento, facendo parte di *advisory board* hanno tutti contribuito a quello che oggi noi andiamo a inaugurare. Non lo faccio perché sarebbe il convegno di un elenco di nomi e poi ne dimenticherei qualcuno; però

consentitemi di ringraziare una sola persona, lo faccio perché non ho molte occasioni per farlo pubblicamente e perché è una persona che ha un ruolo istituzionale all'interno della Fondazione 1563 ed è il nostro Vicepresidente, la professoressa Michela di Macco che ha curato fin dall'inizio con passione e dedizione questo grande programma, mettendo insieme tutte le sue competenze. La sua fama ci ha consentito di creare quella rete di relazioni, quella rete di rapporti, di dialoghi che ci permettono oggi di avere un convegno di così alto respiro.

Il programma, al quale abbiamo dato origine, ha una serie di assi di intervento.

Il primo è quello delle borse di studio che abbiamo emanato dal 2012 e che vedono oggi lavorare ben 18 studiosi, 18 tutors, 18 centri di ricerca. Abbiamo poi una sezione più incentrata sulle indagini storiche sul Barocco legate al nostro archivio; inoltre, dal prossimo anno verrà bandito un premio per la pubblicazione di una ricerca inedita e accanto a tutto questo c'è anche questo importantissimo progetto di ricerca che ha come titolo *Antico e Moderno. Roma – Parigi – Torino, 1680-1750*. È un segmento di Programma che a sua volta si articola in tantissime azioni, non ultima anche l'attuale convegno: due giorni di studio, che stiamo aprendo, e per la curatela del quale con Michela di Macco devo ringraziare ancora il professor Pino Dardanello, che per tutta questa parte è stato un compagno di viaggio straordinario per la Fondazione ed è ideatore e curatore, insieme a Michela, del progetto *Antico e Moderno* appena citato: un grazie per i tanti spunti, suggerimenti, azioni che abbiamo intrapreso insieme.

Il convegno sarà un convegno di dialogo, di dibattito, come è stato il lavoro che abbiamo fatto nei mesi passati; è uno scambio non solo tra generazioni, ma è proprio un confronto di punti di vista, nell'idea, alla quale credo fortemente, che la contemporaneità sia soprattutto la capacità e il coraggio di guardare alle cose. Non è un problema generazionale, è un impegno morale, è il guardare con occhi sempre nuovi, con occhi sempre limpidi, a qualcosa che si conosce magari da sempre, ma con la voglia di rimettere in discussione e di accettare i suggerimenti o i consigli o anche solo lo sguardo di qualcuno che ci fa vedere cosa c'è oltre una memoria sedimentata. E quindi ci sarà sempre un momento in cui più voci parlano: è un momento corale, e gli atti che seguiranno restituiranno questa incredibile coralità, della quale vado molto fiera. E di coralità si parla anche quando vedete accanto a me una persona che sono imbarazzata a presentare. Come si fa a presentare Mercedes Viale Ferrero? Non si trovano le parole. Una sola cosa mi ha detto Mercedes: «Io voglio essere solo presentata come la persona che era presente nel gruppo e ha lavorato alla mostra del Barocco nel 1963» e io trovo che questa presentazione sia straordinaria. Per tutto il resto parla la sua presenza, e quindi la ringrazio veramente di questa testimonianza, di voler essere la persona che, meritatamente, dà il benvenuto a Torino a tutti coloro che vogliono parlare di Barocco e lo vedono proiettato nel futuro.



Rosaria Cigliano (Presidente della Fondazione 1563 dal 2012 al 2017) al convegno *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento* (Torino, Auditorium Vivaldi-Biblioteca Nazionale Universitaria, 28-29 novembre 2016).

Era previsto un dialogo perché doveva essere presente la professoressa Andreina Griseri che, purtroppo per un impegno improvviso, non può essere qui con noi; lei ci ha mandato un saluto, per cui ci sarà una sorta di conversazione a distanza, e ci sarà anche in questo caso uno scambio.

SOMMARIO

<i>Un saluto</i>	XIII	LE MOSTRE DI SCULTURA	
Mercedes Viale Ferrero		<i>La lenta emancipazione critica e di pubblico per la scultura di età barocca in Italia, attraverso le mostre del Novecento</i>	119
<i>Un pensiero</i>	XIV	Alessandro Angelini	
Andreina Griseri		LE MOSTRE IN ITALIA	
Introduzione	XVII	<i>Milano e Genova Pittrici. Mostre e studi nel Novecento</i>	139
Michela di Macco, Giuseppe Dardanello		Francesco Frangi, Alessandro Morandotti	
LE MOSTRE PIEMONTESI		<i>Da Guido Reni a Guercino: le mostre bolognesi dal 1954 al 1968</i>	177
<i>Le mostre del Barocco piemontese (1937 e 1963): premessa al progetto di ricerca</i>	3	Massimo Ferretti	
Giuseppe Dardanello		<i>Il Seicento fiorentino in mostra. Le origini (1911-1959)</i>	197
<i>La mostra del Barocco piemontese del 1937</i>	5	Claudio Pizzorusso	
Sara Abram		<i>Mostre a Roma sul Seicento dal 1950 al 2000</i>	217
<i>La mostra del Barocco piemontese del 1963</i>	35	Evelina Borea	
Giuseppe Dardanello		<i>Le mostre napoletane sul Sei e sul Settecento</i>	247
<i>Diana trionfatrice. Fare una mostra sul Barocco?</i>	69	Andrea Zezza	
Giovanni Romano		<i>Le mostre in Italia – Discussione</i>	276
<i>Le mostre piemontesi – Discussione</i>	76	Michela di Macco	
Michela di Macco		Silvia Ginzburg	
Chiara Gauna		Andrea Bacchi	
LE MOSTRE DI ARCHITETTURA		Giovanni Romano	
<i>Il Barocco in Italia visto dall'estero: le mostre di architettura</i>	87	Abstract	288
Joseph Connors		Apparati	
<i>Le mostre di architettura – Discussione</i>	110	Bibliografia	295
Susan Klaiber		Indice dei nomi	322
Giuseppe Dardanello			

UN SALUTO

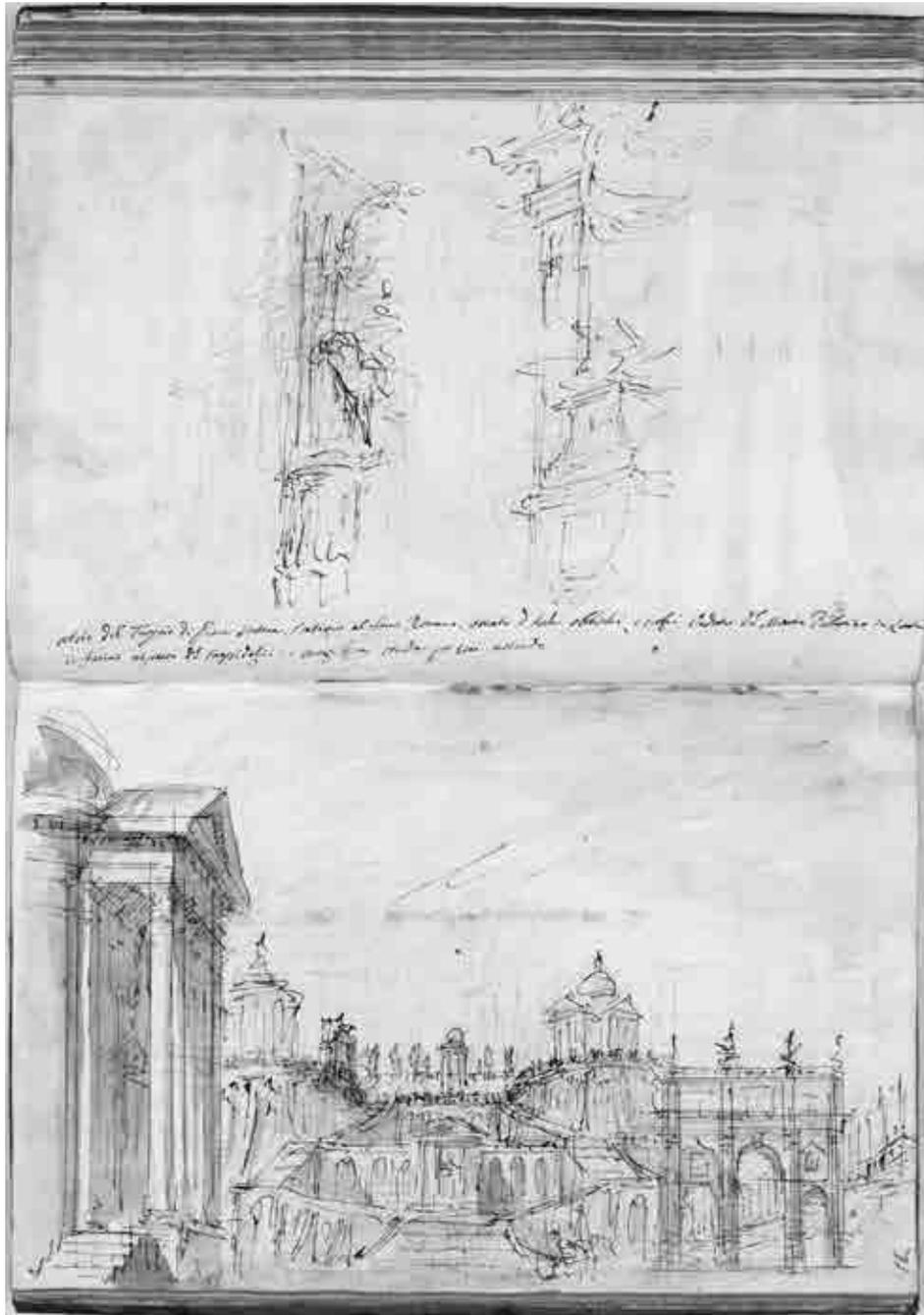
Mercedes Viale Ferrero

Porgo un brevissimo saluto, piacere e onore che ho perché sono stata coinvolta nella rete del Barocco in due significative occasioni: nel 1963 quando ho partecipato alla *Mostra del Barocco piemontese* e oggi perché partecipo alle indagini in corso sulla mostra stessa. Quando Giuseppe Dardanello mi ha parlato di questo progetto di studi mi sono resa conto che, pur avendo sempre continuato a consultare come riferimento scientifico i tre volumi del catalogo, non avevo mai riflettuto sul contesto di quella impresa espositiva e ho sfogliato gli stessi libri con uno sguardo diverso, come se vi fosse tracciato il percorso di un viaggio di cui si doveva trovare il punto d'arrivo.

L'itinerario si è rivelato molto esteso; dai luoghi più frequentati – pittura, scultura e architettura di cui è ben nota la funzione trainante – si passava ad altri meno esplorati e tuttavia essenziali perché aprivano punti di vista su molteplici e variati panorami espressivi. La qualità raffinatissima dei mobili e degli arredi intagliati, la forza decorativa degli arazzi, la ricchezza degli argenti, la fantasia e il garbo di porcellane e maioliche, il pregio delle legature concorrevano a suggerire l'esistenza di una volontà di perfezione che animava e modellava gli interni di regge e palazzi; all'esterno rimandavano le immagini delle scene e dunque del teatro e del circuito cosmopolita dell'opera in musica; gli apparati delle feste, momenti di ampia partecipazione locale e cittadina; i libri che dal mondo raccoglievano notizie e introducevano idee innovative; le monete e medaglie in cui confluivano valore economico e linguaggio simbolico; i ricami e i paramenti sacri con le specifiche esigenze della loro destinazione. Tutti questi aspetti via via incontrati mi sono sembrati altrettanti fili tematici che si intrecciavano e componevano la trama di un tessuto culturale e storico nel 1963 ancora inedito.

La linea del percorso permette di desumere che l'idea progettuale di Vittorio Viale per la seconda mostra del Barocco fosse diversa (diversa non nel senso di una opposizione ma di un completamento) da quella di larghissima investigazione e di ricostruzione ambientale della prima Mostra nel 1937 e che mirasse a mettere in luce la realtà di un Barocco piemontese che aveva come carattere specifico e suo proprio la stretta correlazione e interconnessione tra le arti. Per usare le parole di Viale il proposito era di «arredare le sale», descrizione sintetica di un metodo che accostava alle testimonianze permanenti (le “sale”, e particolarmente quelle di Palazzo Reale) le presenze temporanee delle opere raccolte per la mostra (gli “arredi”). Era quasi un confronto sperimentale, in cui il termine “mostra” non significava “raccolta di materiali esposti al pubblico” ma “ricerca dimostrativa delle componenti artistiche della vita sociale”.

L'intervento di Andreina Griseri, che qui segue, ci introduce nel cuore di quella stagione, decisiva per la fortuna del Barocco piemontese, mettendone in risalto con acuta sensibilità e eloquente discorso le origini, le diramate relazioni, gli esiti ancora di attuale efficacia.



“Invenzioni teatrali di Fabrizio Maria Galliari cominsando l'anno 1758”. Castello di Masino, Biblioteca dello Scalone, N 170 IV.

UN PENSIERO

Andreina Griseri

Un pensiero, rivolto alle linee guida di un tempo costruttivo, concreto, positivo, il 1960-1963: segno autentico nell'intreccio di cultura storico-artistica, la *Mostra del Barocco piemontese*, Città di Torino, 1963. Punto pilota il Museo Civico di Torino, piazza Castello: laboratorio-studio per l'impianto delle Mostre, sarebbero state tre, Palazzo Madama, Palazzo Reale e Palazzina di caccia di Stupinigi.

Filo robusto del gruppo di lavoro, la solidarietà, cornice univoca nel realismo operativo delle ricerche, disegno monitorato: *Architettura*, Nino Carboneri; *Scenografia*, Mercedes Viale Ferrero; *Pittura*, Andreina Griseri; *Scultura*, Luigi Mallè; *Argenti*, Augusto Bargoni; *Mobili*, *Maioliche*, *Porcellane*, *Stoffe*, *Ricami*, Pietro Accorsi e Vittorio Viale; gli architetti Andrea Bruno e Maria Grazia Daprà per gli allestimenti, Marina Bersano Begey direttrice della Biblioteca Reale per i libri, la dr.ssa Anna Serena Fava e il dr. Luigi Sachero per monete e medaglie. L'insieme di un crescere diramato di identità, su tutto la sensazione fuori da ogni routine, anticlimax di un laboratorio in evoluzione, un oltre, un dopo, e con alternative possibili; rivedendo i capitoli protagonisti sottolineati da Albert Erich Brinckmann nel *Theatrum Novum Pedemontii* (Düsseldorf 1931), altri capitoli, altre linee, arrivavano a Torino con lettere e appunti di Rudolf Wittkower, che nel 1949 aveva pubblicato con il permesso del duca di Devonshire *Un libro di schizzi di Filippo Juvarra a Chatsworth*, nel «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», diretto da Vittorio Viale. Ecco il dr. Viale era il perno, il segno rigorista, che affrontava problemi e tensioni al Museo Civico e alla Galleria Civica d'Arte Moderna, che allora aveva creato e presentava mostre di calibro, *Bacon* 1962, *Balla* 1963.

Con Viale direttore, niente vertici, niente riunioni, molti, molti colloqui, per procedere, consultando schede e disegni di Juvarra e di Beaumont, confrontando affreschi e tele nel Palazzo Reale, di cui conosceva ogni documento, ogni serratura, era stato Commissario dei Beni della Corona.

Su questo sentiero non asfaltato, più d'una le tappe per misurare passaggi dinastici tra '600 e '700, scegliendo mobili e bronzi, «avvisaglie perfette», diceva dimostrando che tutto era indirizzato «à la cour et la ville», di qui il gusto dei principi sabaudi, che avrebbe portato legni e argenti in mostra. Chiaro il ritratto di quel cerchio, prima e nuova aristocrazia, e altrettanto chiari gli scatti eloquenti energici del direttore, misura perfetta, quotidiana, profilo acuto, stile Sainte-Beuve.

Per la *Mostra del Barocco* decideva schede brevi, documentate, bibliografia essenziale. Era chiaro il metodo classico di lui archeologo, già Ispettore della Soprintendenza alle Antichità delle Marche e dal 1930 Direttore del Museo Civico di Torino; di qui sicurezza e



Filippo Juvarra, *Studio per la facciata di Santa Cristina a Torino*. Washington, D.C., National Gallery of Art, inv. 1981.27.1.a.

impostazione per le raccolte, i cataloghi, le esposizioni: così nel 1956 a Vercelli la *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, con Testori, ne era fiero, quel modo stupendo era emerso nel 1958 con il volume *Giovanni Martino Spanzotti: gli affreschi di Ivrea*, e nel 1959 con la mostra a Torino per il caravaggismo di *Tanzio da Varallo*; «segno di svolta» commentava a caldo Testori, «per il vostro pazzo barocco». Continuava a scegliere come punto d'arrivo il Museo Civico, era l'anno delle puntate romanzo *I Segreti di Milano*, *Il Fabbricone*, Feltrinelli edizione economica 1963, periferie proletarie, fermenti sociali, passioni, ribellioni; Torino, lo diceva, era un altro pianeta, e si parlava della mostra in fieri del Barocco, ci chiedeva perché poco spazio per il Boetto, incisore severo, autonomo, per niente gesuitico, l'avevo presentato nel 1961 in «Paragone» con Longhi, e poi un libro e schede con Carboneri nel 1966, certo è terreno ancora da sottolineare. E per la mostra del '63, Testori segnalava i capitoli preparati per la festa, antimonio prezioso, arazzi, tappeti, e la scenografia: quel filo intrecciato era nelle mani di Mercedes Viale Ferrero, corredato con ricerche approdate, per teatro e musica, emergevano Torino e Roma con il teatro del cardinal Pietro Ottoboni, al centro Juvarra, amico di Corelli e Scarlatti, il tutto documentato da Mercedes. Avremmo voluto raggiungere quel ritmo che forgiava ogni avvistamento con precisione assoluta e divertente, prova d'orchestra con metodo di grande respiro segnando aperture per un "oltre", che avrebbe toccato le svolte degli studi d'architettura, con Henry Millon, studioso di Juvarra, con Richard Pommer, ricerche d'avanguardia, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, documentate con l'edizione curata da Giuseppe Dardanello, sostenuta dalla Compagnia di San Paolo, 2003, sono fondamenta per i prossimi capitoli del Barocco, *Theatrum Novum*.

INTRODUZIONE

Michela di Macco, Giuseppe Dardanella

Questo libro offre una lettura storico-critica delle mostre dedicate alla cultura artistica del Seicento e del primo Settecento tenutesi in Italia nel corso del Novecento e ne valuta il contributo offerto alla riabilitazione della lunga e articolata stagione che è stata allora variamente configurata sotto la discussa etichetta di Barocco.

Una parola, Barocco, che abbiamo scelto di impiegare piuttosto serenamente nel titolo del libro, nonostante la nostra convinta avversione per un'etichetta tanto di comodo quanto inadeguata, perché si tratta di un termine ricorrente nei titoli di mostre e relativi cataloghi e quindi storicizzato in rapporto al nostro argomento. Accolto, ma anche ferocemente avversato, come si legge in molte pagine del libro dove troviamo evocato da più parti l'acceso dibattito novecentesco sul contenuto che si voleva indicare con l'uso del termine. Sferzante è la condanna di Longhi, che lo definiva non un concetto ma un nomignolo, uno slogan spregiativo; argomentato l'uso da parte di Briganti, che lo qualifica nell'affermarsi delle tendenze figurative della "generazione di artisti che ha raggiunto la piena maturità delle proprie intenzioni" in Roma verso il 1630, dedicando al tema uno dei più bei capitoli mai scritti da uno storico dell'arte; finalizzato l'impiego da parte di Argan, che riabilita il termine dalla condanna crociana identificando l'arte barocca come arte per la città. Uscendo dai campi non dialoganti in Italia e guardando al mondo anglosassone, lo ritroviamo in una accezione d'uso pragmatica, e non solo da parte di Rudolf Wittkower. L'esempio più significativo per la sua pregnanza culturale è dato dal titolo della mostra curata da Jennifer Montagu: *Algardi. L'altra faccia del barocco* (1999).

I ragionamenti sui diversi tipi di mostre e di cataloghi innescano considerazioni su temi e contesti messi a fuoco secondo diverse angolazioni di lettura. Evidentemente, non tutti i territori della geografia culturale più rappresentativa sono stati analizzati (ci sembrerebbe appropriato vedere risuonare la voce di alcuni grandi assenti, come il Veneto e Venezia, guardando alle mostre non solo in Italia, ma soprattutto in Europa e in America); non tutti i protagonisti sono stati portati sulla scena e così pure le reazioni della critica e del pubblico. Va detto però che un indice analitico dei temi restituirebbe in modo significativo la ricchezza dei ragionamenti stimolati dalle mostre, di cui è qui possibile indicare soltanto alcuni, esemplificativi della complessità delle questioni in campo.

Prendendo in considerazione le mostre territoriali, viene bene guardare al caso del Piemonte dove, proprio assumendo come indicatore il valore di contesto, si riconoscono meglio i mutamenti di prospettiva critica attestati dalle mostre nel corso del secolo scorso potendole esaminare nella sequenza cronologica, corrispondente a tre generazioni diverse, che dal 1937 e dal 1963 arriva fino a *Diana trionfatrice* (1989).

Passando in Toscana, per un lungo tratto del Novecento si colgono le difficoltà di etichettare l'arte fiorentina all'insegna del "Realismo", del "Classicismo", del "Barocco". Alle mostre poteva essere affidata la rappresentazione della rinascita, culturale e territoriale, dopo eventi drammatici, come era accaduto a Genova con la mostra della *Pittura del Seicento e Settecento in Liguria* (1947); oppure si chiedeva di sensibilizzare il pubblico sui problemi della conservazione del patrimonio, coinvolgendolo con rappresentazioni spettacolari delle arti, come avvenne nelle mostre napoletane sulla Civiltà del Seicento e del Settecento. Tra le mostre di forte intenzionalità progettuale e orizzonte territoriale svolgono un ruolo di primo piano le Biennali bolognesi di arte antica e, nell'accezione di "mostre-saggio", in particolare la rassegna bolognese sull'Ideale classico, così come, in una diversa prospettiva, quelle milanesi sul Seicento lombardo, rappresentato da artisti riconosciuti per un registro espressivo drammatico e visionario, ancora nell'edizione del 1973. Su un orizzonte critico orientato a recuperare l'occhio del tempo e in particolare quello di Giovan Pietro Bellori, la mostra *L'Idea del Bello* traduceva con esemplare chiarezza espositiva il pensiero di Bellori in un allestimento sorprendente che indicava come il viaggio per Roma si configurasse come un'esperienza che, dall'antico al moderno, qualificava la città eterna come scuola delle arti.

Nelle libro si trovano sviluppate le ragioni che determinano la fortuna espositiva delle diverse arti, le motivazioni storico-critiche dell'accelerazione di alcune e del ritardo di altre nella loro progettazione o nell'accoglienza da parte del pubblico. È il caso del recupero della scultura per la monografica su Alessandro Algardi maturata con gli studi di Jennifer Montagu sull'industria dell'arte e l'organizzazione produttiva dello studio dell'artista, o della nuova stagione di mostre che alla fine del secolo metteva a fuoco l'estro e la varietà degli interessi di Gian Lorenzo Bernini. Le variabili del confronto, che si rincorrono nel tempo, tra funzione narrativa e sensibilità contemporanea emergono dai sondaggi aperti sul fronte degli allestimenti, dove spicca l'impresa di contestualizzazione spettacolare per avvicinare il pubblico all'esperienza dell'architettura proposta da Henry Millon prima con la mostra sul Rinascimento e poi con quella sul Barocco.

Il libro fornisce nuove chiavi interpretative sulle ragioni delle mostre e sugli effetti prodotti, restituisce inediti accertamenti e nuove indicazioni sugli orientamenti culturali degli storici dell'arte e sulle interferenze territoriali che connotano la complessa articolazione del fare storia dell'arte in Italia. Si vede bene quanto la ricerca italiana sul patrimonio artistico rispecchi impostazioni critiche e di metodo diverse: quanto, fino almeno agli anni Cinquanta, conservi la sua forza l'impronta crociana e come, fino agli anni Settanta, scendano in campo interpretazioni contrapposte che lasciano spesso emergere dietro le quinte il ruolo di Roberto Longhi.

Ricostruire la storia delle mostre ha portato a riesaminare la consapevolezza della tutela e del restauro nel nostro Paese; a ricordare l'apporto fondamentale e innovativo dato agli studi dalle variegata esperienze di esplorazioni di contesti; a valutare gli effetti dei rapporti virtuosi tra Università e Soprintendenze; a ridisegnare il ruolo di sperimentazione di ordinamenti museali sostenuto dalle mostre, i casi di osmosi tra mostra e museo o di interferenza o incompatibilità tra esposizione temporanea e ordinamento museale; a riconoscere i mutamenti di scala nei giudizi di valore; a valutare la funzione etica svolta dalle mostre nel riconoscimento del patrimonio artistico in tempi e territori difficili.

Recuperare memoria dei tanti momenti legati alle esposizioni, in tutti i passaggi che vanno da quello progettuale a quello allestitivo, è impresa più ardua di quella circoscritta all'officina libraria di una pubblicazione. Spesso i cataloghi non recepiscono lo sfasamento temporale tra lo studio e la stesura dei testi e così del valore aggiunto del montaggio della mostra, del percorso espositivo e dell'allestimento non viene pubblicata traccia. Queste considerazioni hanno orientato anche lo sforzo di mettere a disposizione immagini di alcuni allestimenti che documentano, di caso in caso, aderenze o dissonanze tra progetto scientifico e sua rappresentazione, e che facilitano la lettura di quei due momenti necessariamente compartecipi nel riconoscimento del portato culturale di ogni singola esposizione.

Nel tempo trascorso dalla discussione pubblica dei temi di questo libro al convegno *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento* (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Auditorium Vivaldi, 28-29 novembre 2016) ci hanno lasciati Irving Lavin, Mercedes Viale Ferrero, Andrea Emiliani, testimoni e protagonisti negli studi e in molte delle rassegne del Novecento qui prese in esame: a loro va il nostro riconoscente ricordo. A Rosaria Cigliano, cui si deve la sensibile intuizione del progetto di questo libro, un pensiero affettuoso.

La nostra gratitudine va a tutti gli autori per come hanno voluto discutere tempi e metodi del fare storia dell'arte in Italia.

LE MOSTRE PIEMONTESE

LE MOSTRE DEL BAROCCO PIEMONTESE (1937 E 1963)
PREMESSA AL PROGETTO DI RICERCA

Giuseppe Dardanello

“Conviene subito dire – scriveva Vittorio Viale in apertura del catalogo della mostra del Barocco piemontese del 1963 – che tra la mostra del 1937 e quella di oggi c’è più di un collegamento ideale: la prima costituì la base essenziale della ricerca, e servì di traccia e di guida all’organizzazione; identici rimasero gli scopi, i limiti ed il programma, di offrire cioè, [...] una visione sintetica e il più possibile completa di tutti i generi e di tutti gli aspetti dell’arte piemontese del Sei e Settecento, due secoli forse solo in parte barocchi o rococò, ma costituenti, qui in Piemonte, una inscindibile unità storica e spirituale”.

I due interventi che seguono registrano la ricezione in tempo reale delle due mostre del Barocco piemontese attraverso le recensioni sulla stampa, mettendo a confronto gli esiti di quella unitaria impresa di ricerca con le contemporanee esperienze espositive o di allestimento museale e con le pionieristiche esplorazioni territoriali nei travagliati decenni a cavallo dell’ultimo conflitto. Le modalità dell’esposizione narrativa e della illustrazione a scorrere delle immagini prendono spunto dalla video ricostruzione presentata al pubblico il 28 novembre 2016 in occasione del convegno *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento* (consultabile online, <http://programmabarocco.fondazione1563.it/strumenti/video/>).

Si tratta della prima messa a fuoco del più articolato progetto di studio *Le mostre del Barocco Piemontese (1937-1963)*, promosso dalla Fondazione 1563 per l’Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo e coordinato da Sara Abram e da chi scrive, che ha visto impegnato un affiatato gruppo di ricercatori (Francesca Bocasso, Ornella Graffione, Federica Panero), affiancato da un seminario degli studenti di Storia dell’arte dell’Università di Torino (Francesca Croce, Laura Dolce, Monica Ferrero, Francesca Romana Gaja, Aurora Laurenti, Romina Origlia, Orso Maria Piavento, Bruno Scibilia, Paolo Surano).

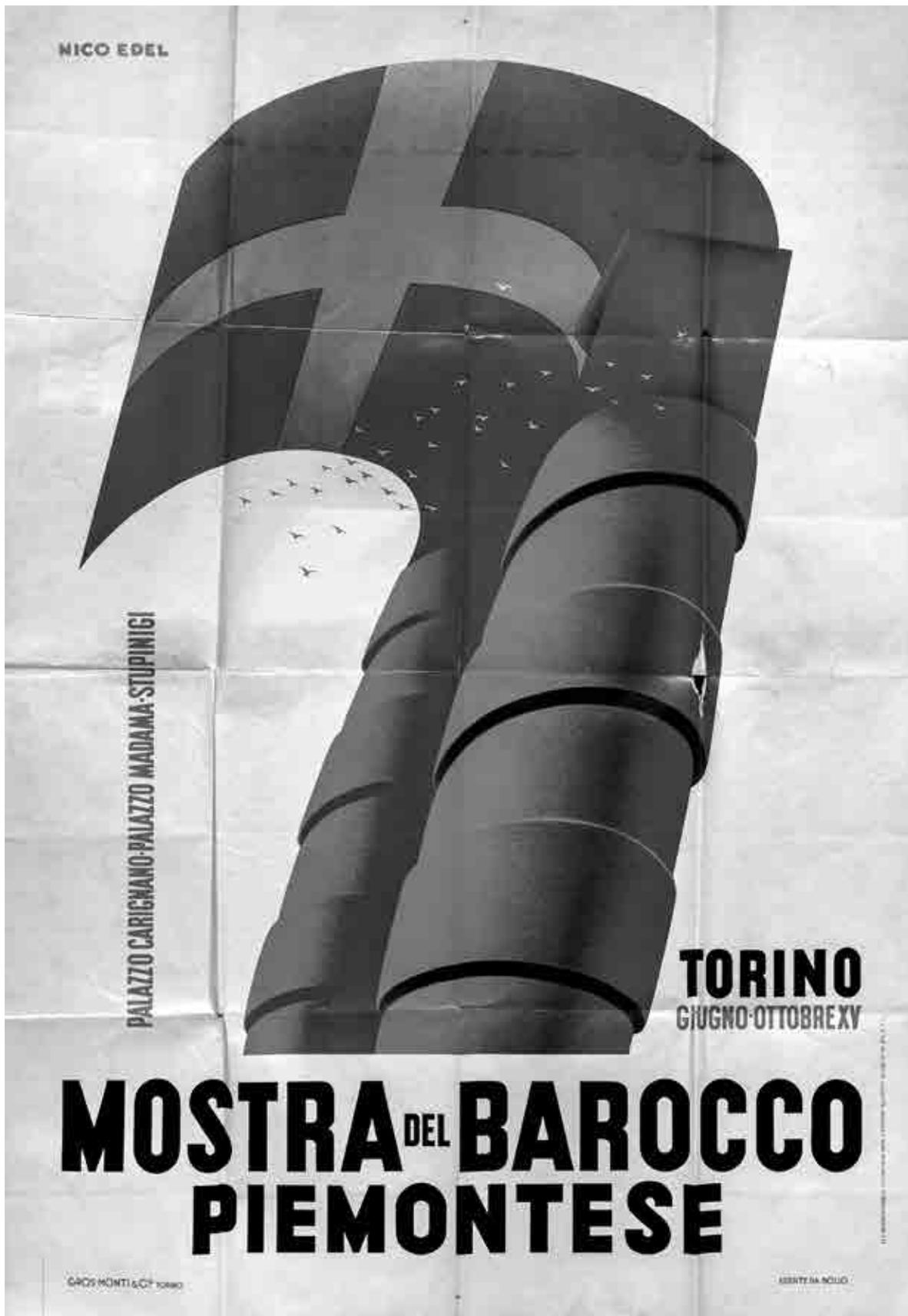
Le ricerche avviate per ricostruire anche visivamente l’esperienza delle due mostre, indagandone i contesti che portarono alla selezione dei materiali e alla formula espositiva privilegiata dell’ambientazione, sono state condotte sui materiali documentari e fotografici conservati nell’Archivio dei Musei Civici di Torino e nell’Archivio Fotografico della Fondazione Torino Musei e saranno a breve pubblicate nel quaderno dedicato ai due eventi espositivi esaminati in dialogo con gli studi e le figure che dai primi decenni del Novecento agli anni Sessanta hanno costruito il percorso della Storia dell’arte del Piemonte di Sei e Settecento.

Il ringraziamento degli autori va a all’intero gruppo di ricerca, a Mercedes Viale Ferrero, Susan Klaiber e Claudio Daprà per le preziose indicazioni di orientamento, a Paolo Gili per il contributo creativo all’impaginazione dei materiali visivi, a Riccardo Passoni, Direttore della Fototeca della Fondazione Torino Musei, per aver favorito, con la collaborazione di Michela Cometti, la consultazione dei materiali fotografici e documentari.

Riferimenti archivistici abbreviati nei testi sulle mostre del Barocco piemontese

AMCTo, SMO	Torino, Archivio dei Musei Civici, Mostre
AMCTo, CMS	Torino, Archivio dei Musei Civici, Miscellanea
AFFTM	Torino, Archivio Fotografico, Fondazione Torino Musei
Archivio Daprà	Torino, Archivio Maria Grazia e Mario Daprà

Ove non altrimenti indicato, le fotografie sono dell’Archivio Fotografico della Fondazione Torino Musei



LA MOSTRA DEL BAROCCO PIEMONTESE DEL 1937

Sara Abram

La *Mostra del Barocco piemontese*, inaugurata a Torino nel giugno del 1937, compare tra gli episodi che hanno segnato la cultura storico artistica ed espositiva, non solo torinese, nel corso del Novecento. La sua considerevole fortuna deriva dalla capacità di restituire concettualmente e visivamente una stagione culturale e figurativa per molti aspetti misconosciuta, oggetto di studi vecchi e nuovi, ricerche, documentazione e finalmente avviata verso un progressivo assestamento storico-critico entro un orizzonte internazionale.

Ideatore e curatore della mostra, Vittorio Viale fu dal 1930 e per oltre trent'anni direttore dei Musei Civici di Torino (*Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale* 1967; Pagella 2002). Qui per la prima volta le sue doti di rigore disciplinare, aggiornamento museografico e vocazione alla divulgazione confluirono in un evento espositivo di così vasta scala.

La mostra (che inizialmente doveva essere su Juvarra e poi sul "Bel Settecento") alla fine del '36 prese forma come mostra sul Sei e Settecento, trasversale ai generi e alle tipologie, fondendo pittura, scultura, architettura e arti minori. Questa scelta consentiva di fissare lo stato dell'arte barocca in Piemonte, ancorandola a un concetto di "stile" che si alimentava delle più recenti acquisizioni storico critiche.

Accanto alla questione disciplinare, la mostra rispondeva a una specifica propensione di Viale, che sapeva tradurre gli studi in operazioni culturali e le fonti della storia dell'arte in strumenti di apprendimento. Il tema della divulgazione artistica, discusso al Congresso di Basilea del 1936 (De Logu 1936), fu per lui centrale, con i musei della città riallestiti, l'organizzazione di mostre pionieristiche e la creazione per i Musei Civici di una biblioteca specialistica e di un archivio fotografico che fu il primo nel suo genere (Viale 1933). Provengono da questo archivio le circa 1400 immagini, per lo più ricavate dai negativi su lastra di vetro, risalenti alla campagna fotografica commissionata dal direttore tra il '36 e il '37 per censire le testimonianze barocche presenti in Piemonte: insieme ai documenti d'archivio, questa è stata la principale risorsa utilizzata per ricostruire l'itinerario espositivo della mostra, mancando il catalogo che non fu mai pubblicato.

1. Manifesto della *Mostra del Barocco piemontese* del 1937, su progetto grafico di Nico Edel (AMCTo, SMO 137).



Il tentativo di mettere in luce (e in parte riabilitare) una stagione ancora poco compresa della storia dell'arte italiana caratterizzò una serie di mostre che si tennero a partire dagli anni Venti. Alcune furono impostate secondo un orizzonte nazionale ed offrirono a Torino l'opportunità di un primo posizionamento. La prima in ordine di tempo fu la *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento* di Firenze, organizzata da Ugo Ojetti a Palazzo Pitti nel 1922, a cui il Piemonte partecipò con opere selezionate da Alessandro Baudi di Vesme, Lorenzo Rovere e Lionello Venturi. L'esposizione seguiva infatti un criterio basato sulle "varietà regionali", rimarcando la ricchezza e la complessità di questa stagione artistica, e il suo impatto fu tale da modificare, come ci ha ricordato Francis Haskell, «la percezione che il pubblico aveva della storia dell'arte europea» (Haskell 2001).

A distanza di pochi anni, la mostra *Il Settecento italiano* (Venezia 1929) usciva dal perimetro della pittura ed estendeva la visuale alle diverse arti, declinando su un arco tipologico estremamente ampio il carattere culturale ed estetico di un secolo. Qui per la prima volta il "Barocco piemontese" era inteso nella totalità della sua espressione, dalla pittura agli arredi, all'architettura. Grazie alla presenza di Midana, Rovere e Telluccini nel comitato per la sezione dei mobili, emerse in particolare la specificità della cultura d'arredo.

L'impianto generale della rassegna veneziana fu analizzato meticolosamente da Viale, che impostò il progetto torinese su un'attenta compenetrazione tra generi e contesti: «La Mostra vorrebbe essere totalitaria e tutte le singolari manifestazioni del barocco dal 1620 circa alla fine del '700, vi saranno illustrate: dall'architettura, all'urbanistica ed alla scenografia, dalla pittura e scultura al mobilio, all'arazzeria ed a tutte le minori arti: stoffe e ricami; ceramiche, argenterie, ferri, bronzi, medaglie e monete, libri ed illustrazioni del libro, incisioni, disegni, ninnoli vari» (dattiloscritto s.d., AMCTo, SMO 15.1).

Ulteriori esempi con cui Viale poté misurarsi furono la *Mostra di Roma secentesca* del 1930, la *Mostra del Settecento bolognese* del 1935 e la *Mostra della pittura a Brescia* del 1935. A differenza di altri casi, dove la portata delle esposizioni era propedeutica alla creazione di un nuovo museo (le collezioni comunali d'arte nel caso di Bologna, il Museo del '700 veneziano a Ca' Rezzonico per Venezia, entrambi inaugurati nel 1936), a Torino il processo fu inverso, interpretando invece la mostra come opportunità per ridefinire il valore storico-critico delle collezioni museali e indirizzarne le successive direzioni di crescita.



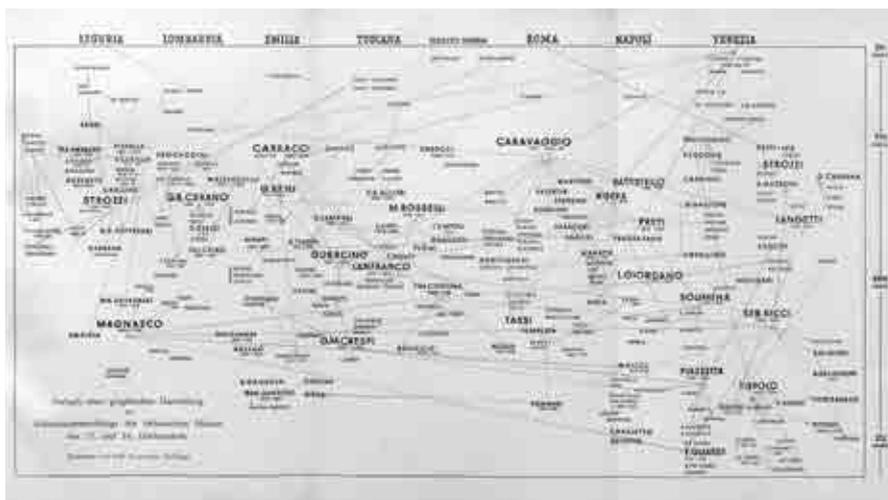
SCRIVANIA DA VIAMINO D'ARTE PIEMONTESE (VINTO PIVETTI) FATTA NEL 1774 PER IL PRINCIPALE COSTANTE D'ARTE (CANTILLO DI STUPINIGI). (FM; Fiorentini).



PICCOLA SCRIVANIA INTABBIATA D'ARTE PIEMONTESE E DEL SECO DEL SEVETTESIMO. (PROPRIETÀ CASA REALE). (FM; Fiorentini).

2. Locandina della *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento*, Firenze 1922.

3. Mobili piemontesi provenienti dalla Palazzina di caccia di Stupinigi esposti alla Mostra *Il Settecento italiano*, Venezia 1929 (da «Emporium», LXX, 416, p. 105).



La visuale ampia che alimentò la costruzione del progetto espositivo era frutto di una salda rete di rapporti dentro le istituzioni e sul territorio. Viale aveva riunito attorno a sé gli studiosi che negli ultimi decenni avevano impostato su base filologica e storiografica una ricomposizione dell'età barocca in Piemonte: figure come Eugenio Olivero, Cesare Bertea, Augusto Telluccini, Giovanni Chevalley e Arturo Midana erano impegnate da tempo nello studio della cultura figurativa e decorativa del Sei e Settecento, oggetto di pubblicazioni e allestimenti museali ed evocata nel restauro di palazzi e residenze, tra ripristino e riproposizione in stile.

La rete di referenti di Viale si estendeva anche oltre confine, per personale consuetudine, radicata negli anni della formazione, e per tramite del suo predecessore Lorenzo Rovere, stimato erudito che teneva contatti epistolari con tutta Europa. La biblioteca dei Musei Civici conserva i cataloghi, da Rovere fittamente appuntati, delle principali mostre europee degli anni '30, come quelle che si svolgevano in Austria e in Germania, mediate dalla figura di Hermann Voss (1884-1969). La geografia della produzione artistica italiana del Sei-Settecento, su cui si rafforzavano alcune importanti collezioni private tedesche e che si riproponeva nelle rassegne espositive (come ad esempio *Ausstellung italienische Barockmalerei* curata da Wilhelm Suida in collaborazione con Hermann Voss, Giuseppe De Logu e Ludwig Von Baldass presso la Galerie Sanct Lucas di Vienna nel 1937), ancora non attribuiva alla pittura piemontese una peculiare fisionomia.

Di un diverso riconoscimento godeva invece l'architettura subalpina, soprattutto grazie all'uscita nel 1931 del *Theatrum Novum Pedemontii* di Albert Erich Brinckmann, che ne sanciva il valore europeo e l'influenza sui paesi nordici, oltre a restituirne una sorta di catalogo su scala territoriale. Il primato dell'architettura e il suo ruolo trainante per lo sviluppo delle arti nel regno sabauda si delineò con chiarezza nella monografia su Filippo Juvarra pubblicata da Brinckmann, Rovere e Viale nel 1937. Intorno alla figura dell'architetto messinese e alle sue imprese decorative prendeva così forma l'ossatura della mostra di Torino, ma non solo: «L'identità forte di Juvarra, che a Palazzo Madama era addirittura presente con i volumi dei suoi disegni, era sentita da Viale come colonna portante per affiancare alla ricchezza delle collezioni d'arte antica la parte riservata al Barocco, lo stile prediletto come immagine della capitale» (Griseri 1996, p. 4), con un impatto duraturo sulle scelte espositive e sulle strategie di acquisizione per il museo.

4. Salone di Villa Amoretti in G. Chevalley, *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle Ville piemontesi del XVIII secolo*, Torino 1912.

5-6. Illustrazioni in A. Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e nel Settecento: mobili decorazioni arredi barocchi e rococò*, Torino 1925.

7. Rappresentazione grafica relativa allo sviluppo delle arti tra Sei e Settecento in Italia nel catalogo della mostra *Ausstellung italienische Barockmalerei* (Vienna 1937).



La *Mostra del Barocco piemontese* del 1937 era incardinata su più sedi, una più propriamente espositiva (Palazzo Carignano), le altre presentate come testimonianza storico artistica nel loro complesso (Palazzo Madama e la Palazzina di caccia di Stupinigi). Le revisioni e i nuovi allestimenti a cui erano state sottoposte negli anni precedenti le rendevano pronte per essere inserite, fisicamente e concettualmente, all'interno di una mostra che restituisse la dimensione della produzione artistica del Sei e Settecento nello stato sabauda e si presentasse aggiornata sotto il profilo museografico.

Con il coinvolgimento delle residenze Viale offriva uno spazio significativo al tema architettonico; al contempo poteva introdurre materialmente il visitatore in contesti immersivi e resi stilisticamente coerenti, testimoni diretti di un concetto di unità delle arti su cui era impostata la sua visione del Barocco piemontese, fissata nella mostra del 1937 e maturata ulteriormente per giungere ancora più rafforzata alla mostra del 1963.

La Palazzina di caccia di Stupinigi, passata nel 1919 al demanio dello Stato, nel 1926 era stata inaugurata quale sede del "Museo dell'ammobiliamento". Realizzato con alterne vicende sotto la guida di Augusto Telluccini, il museo riuniva alcuni dei migliori esemplari del Settecento sabauda, nella cornice di un apparato architettonico e decorativo in cui celebrare lo sperimentalismo di Filippo Juvarra. Telluccini aveva affrontato l'incarico di seguire la dismissione delle residenze reali con un bagaglio di conoscenze derivanti dagli studi compiuti: dopo aver pubblicato già nel 1907 il testo sulla biografia di Juvarra, aveva affondato le proprie ricerche su Piffetti (1921), sulle decorazioni di Stupinigi (1924) e su *L'arte dell'architetto Filippo Juvarra in Piemonte* (1926), difendendo nella nota lettera inviata a Ogetti nel 1925 un'idea di museo basata su «ricostruzioni viventi di ambienti settecenteschi», con l'aggiunta di sale in cui esporre esemplari a disposizione di studiosi, amatori e fabbricanti di mobili.

Alle spalle della creazione di un "Museo del Settecento" a Stupinigi agiva uno scenario che gli studi hanno ben delineato (Failla 2014): il ruolo di Lionello Venturi, gli esempi di Vienna e Berlino, le riflessioni della museologia italiana del primo dopoguerra, l'affacciarsi di nuove soluzioni ai criteri di ambientazione delle opere e la collisione con i nuovi indirizzi della storiografia artistica.

Il raggiungimento di «un ordinamento estetico, suggestivo [...] in modo da riproporre un ambiente vissuto e tuttora vivente, con un grande valore educativo» fu uno degli aspetti maggiormente posti in evidenza da Lorenzo Rovere, che insieme a Telluccini avrebbe trasferito questa riuscita mediazione tra selezione e contestualizzazione degli oggetti nell'allestimento di Palazzo Madama (Rovere 1926).

8. La Palazzina di caccia di Stupinigi nel 1937.

9-10-11. Interni della Palazzina di caccia di Stupinigi nel 1937.



Quando Viale ricevette l'incarico di dirigere il Museo Civico di Torino, le collezioni d'arte antica e di arti decorative si trovavano in una condizione di sofferenza, costrette negli spazi troppo angusti e inadeguati della sede originaria. L'assetto espositivo manteneva con una certa inerzia l'impostazione del museo di arti applicate all'industria, declinato secondo l'allestimento esemplare messo a punto da Vittorio Avondo a cavallo del 1900. Tra i primi tentativi di aggiornamento, in una delle sale Viale aveva raccolto mobili, quadri, stoffe e ceramiche del '700, «quasi a creare, con il poco che il Museo possiede, un ambiente, che dia una pallida idea dello splendente secolo decorativo» (Viale 1931). Nel costante bilanciamento tra storia dell'arte, rispetto degli equilibri formali e criteri di ambientazione, Viale intraprendeva un percorso di raffinata revisione museografica, culminante con il trasferimento delle collezioni nelle sale di Palazzo Madama tra il 1932 e il 1934.

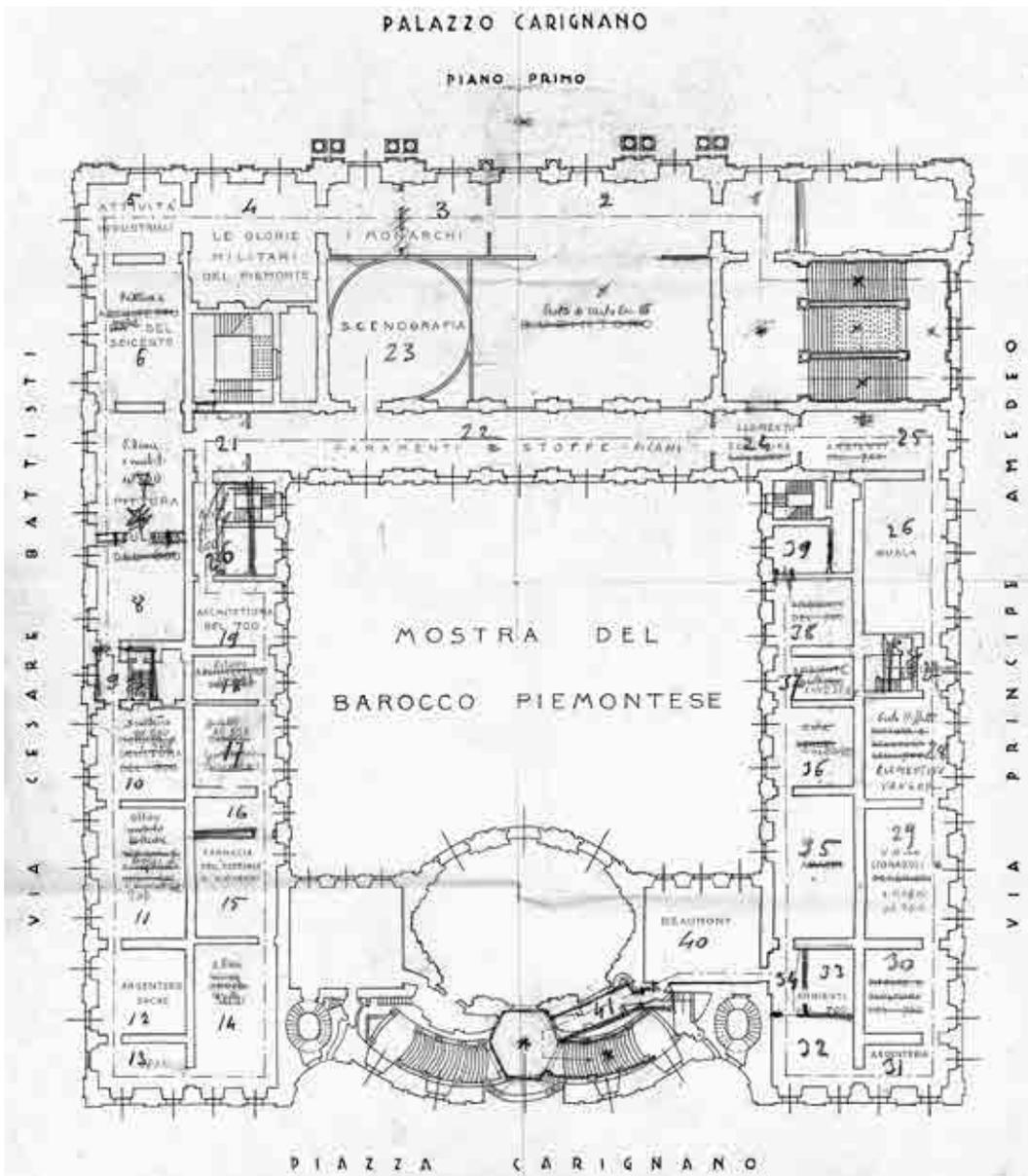
Palazzo Madama aveva riacquisito con il restauro degli anni Venti l'aspetto settecentesco di residenza sabauda. L'intervento sugli ambienti aveva avuto come scopo quello di ripristinare un preciso momento storico della vita del palazzo: un dettagliato riferimento documentale, ossia l'inventario dei mobili redatto nel 1724 alla morte di Maria Giovanna Battista di Savoia, aveva sostenuto filologicamente il ritorno alla *facies* della Madama Reale (Pagella 2006). Complice probabilmente la difficoltà a convivere, in una siffatta situazione politica, con la stratificazione risorgimentale che ancora risultava tanto evidente nel palazzo, si procedette con la cancellazione di tutti gli inserimenti ottocenteschi, compresi gli stalli che erano stati creati per accogliere il Senato subalpino e successivamente il primo Senato del Regno d'Italia.

Il raggiungimento di «un ordinamento estetico, suggestivo, il quale presenti alla massa dei visitatori [...] una visione dell'arte del passato distribuita in ambienti [...] in modo da riprodurre un ambiente vissuto e tuttora vivente» fu uno degli aspetti maggiormente posti in evidenza da Lorenzo Rovere, che insieme a Telluccini avrebbe trasferito questa riuscita mediazione tra selezione e contestualizzazione degli oggetti nell'allestimento di Palazzo Madama (Rovere 1926). Accanto ai lavori si provvedeva all'approvvigionamento di opere e arredi, condotto in prima battuta verificando possibili acquisizioni dalle dimore storiche e coinvolgendo antiquari e collezionisti privati. In un'ottica di sostanziale continuità, grazie anche alla presenza dell'architetto Gianni Ricci, profondo conoscitore del Settecento piemontese, Viale integrò gli ambienti con ulteriori arrivi dalle residenze, sfruttando e amplificando il potenziale offerto dalla rinnovata identità architettonica e decorativa dell'edificio.

12. La facciata di Palazzo Madama nel 1937.

13. Palazzo Madama, Sala delle Guardie nell'allestimento voluto nel 1934 da Vittorio Viale, che vi aveva riunito la serie di dipinti di Jan Miel originariamente alla Reggia di Venaria.

14. Palazzo Madama, "Camera di Madama Reale" dopo i restauri condotti da Augusto Telluccini nel 1928 e l'intervento di Vittorio Viale e Giovanni Ricci nel 1934.



La *Mostra del Barocco piemontese* si estendeva lungo tutto il primo piano di Palazzo Carignano. La scelta, che consentiva di inserire nel circuito dell'esposizione uno degli edifici in assoluto peculiari della città, con la celebre facciata ondulata disegnata da Guarino Guarini, era stata dettata anche da una ragione di opportunità: in vista del trasferimento delle collezioni del nuovo Museo del Risorgimento, previsto per l'anno successivo, tutte le sale erano state sistemate e adattate, appositamente pensate per una destinazione espositiva. Anche gli appartamenti dei Principi di Carignano, al piano terreno, erano stati oggetto di un importante restauro: grazie ai lavori compiuti, era nuovamente possibile apprezzare la struttura originaria dei saloni, la fastosità delle decorazioni a intaglio e la maestria degli stucchi, culminanti nei soffitti affrescati tra la fine del '600 e l'inizio del '700 da Stefano Maria Legnani (il Legnanino).

La ritrovata dimensione di residenza barocca di Palazzo Carignano s'inseriva così naturalmente nel progetto di Viale: «Compiuto il giro del primo piano, si discenderà per la bella scala elicoidale del Guarini al piano terreno, e si potrà visitare le sale del palazzo, che danno un'idea di un appartamento principesco del 600 e del 700, con lo splendore dei legni dorati e delle specchiere, con la ricchezza dei mobili, con la vivacità degli affreschi e delle pitture» (dattiloscritto s.d., AMCTo, SMO 15.1). Non a caso gli interni monumentali del palazzo furono ampiamente documentati dalla campagna fotografica commissionata da Viale in concomitanza con la preparazione della mostra e compaiono tra i soggetti maggiormente riprodotti nella serie delle cartoline promozionali.

L'archivio dei Musei Civici consente di ripercorrere con una consistente mole di documentazione la fase di concezione e organizzazione della mostra, sebbene l'assenza del catalogo sia di ostacolo per una puntuale e definitiva verifica. Le immagini a nostra disposizione riproducono solo una parte delle sale allestite e l'analisi delle diverse planimetrie appuntate da Viale nella fase di progettazione non ha fatto emergere una rappresentazione dell'assetto completo e definitivo del percorso della mostra, sebbene la pianta qui pubblicata possa essere considerata quella più vicina alla soluzione finale.

Inaugurata il 19 giugno 1937, la *Mostra del Barocco piemontese* si distribuiva su 47 sale, a cui se ne aggiunsero due a distanza di poche settimane (11 luglio) e altre cinque nei primi giorni di agosto, per un totale di 54 sale espositive.

15. La facciata di Palazzo Carignano, sede della *Mostra del Barocco piemontese* del 1937.

16. Interni di Palazzo Carignano in una delle cartoline promozionali della *Mostra del Barocco piemontese* del 1937 ("Appartamento d'onore dei principi Savoia-Carignano").

17. Pianta di Palazzo Carignano con indicazione del percorso espositivo della *Mostra del Barocco piemontese* del 1937 (AMCTo, CMS 10).



L'impostazione della mostra, trasversale alle tipologie di opere e favorevole alla commistione dei generi, fondeva pittura, scultura, architettura e arti minori. I principi della complementarità, della variazione e dell'alternanza sostennero la visione di Viale anche nella concezione dell'itinerario e nell'individuazione delle soluzioni espositive, dove si susseguivano ricostruzioni d'ambiente, ricomposizioni cronologiche e tipologiche e momenti di approfondimento monografico. La capacità di mantenere uno stile narrativo unitario era garantita dalla cifra museografica, improntata a un misurato criterio di selezione e ambientazione per gli oggetti e su cui Viale si era affidato all'architetto Augusto Cavallari Murat.

Superato il porticato monumentale sul lato ottocentesco di Palazzo Carignano, il percorso aveva inizio al primo piano. Varcato un vestibolo d'ingresso, il pubblico si affacciava su uno spazio lungo, delimitato da una cornice rettangolare, ed era colto da una vista inaspettata, una sorta di diorama in dimensioni naturali che riproduceva l'approdo della Peota su un tratto di spiaggia del fiume Po. Il potere evocativo di questo primo ambiente della mostra, giocato su un coinvolgimento misurato e contemplativo, esprime l'impronta stilistica con cui Cavallari Murat aveva affrontato le scelte di allestimento.

La Peota di Carlo Emanuele III, realizzata a Venezia nel 1730 e giunta a Torino per via fluviale, era tra le opere più sorprendenti del Museo d'Arte Antica: esposta all'interno di un padiglione appositamente costruito presso la sede di via Gaudenzio Ferrari come raro esempio di perizia scultorea, questa sontuosa imbarcazione intagliata e dorata era destinata a colpire l'immaginario non solo degli amanti dell'arte. L'opportunità di esporla al di fuori dello spazio museale, all'interno di un contesto che potesse valorizzare la sua particolare unicità, era stata presa in considerazione già nel 1929, quando ne fu richiesta la disponibilità per la Mostra *Il Settecento italiano* (Rovere 1929). Le difficoltà tecniche e i rischi connessi con l'eventuale trasporto ne scongiurarono il prestito a Venezia; per il 1937 si rese necessaria una complessa movimentazione, documentata da immagini e filmati dell'epoca che contribuirono ad alimentare l'attesa e la curiosità del pubblico in vista dell'inaugurazione.

18. Il Bucintoro nel cortile interno di Palazzo Carignano, durante il trasferimento in occasione della mostra del 1937 (foto Silvio Ottolenghi per la «Gazzetta del Popolo», in AMCTo, SMO 137).

19. La sala 2 "Peota di Carlo Emanuele III" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

20. Cartolina promozionale con una veduta della sala 2 "Peota di Carlo Emanuele III" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.



L'idea di preparare il visitatore alla comprensione del contesto storico e sociale in cui si collocava la produzione artistica era presente fin dai primi appunti con cui Viale fissava il progetto espositivo: «con un concetto forse nuovo per una mostra, la rassegna delle espressioni artistiche sarà preceduta da sintetiche visioni, che a grandi linee inquadreranno nella mente del visitatore, accanto alle maggiori e più rappresentative figure dei nostri principi, gli eventi più notevoli della storia sabauda e piemontese del tempo [...]» (dattiloscritto s.d., AMCTo, SMO 15.1). Tre furono le sale storiche introduttive: la “Sala delle glorie militari del Piemonte”, la “Sala dei Monarchi” e la “Sala delle attività produttive”. Viale e Cavallari Murat avevano già avuto modo di sperimentare alcune soluzioni per rappresentare i fatti storici: il loro primo incontro era avvenuto, entrambi curatori, in occasione della *Mostra storica. Celebrazioni di grandi piemontesi* che si era tenuta nell'autunno del 1935 nelle stesse sale di Palazzo Carignano. L'esito felice di queste “prove museali” avrebbe avuto fortuna anche in seguito, sia nella mostra *Gotico e Rinascimento* del 1938, sia in quella dedicata a *Vercelli e la sua provincia dalla romanità al fascismo* inaugurata nel 1939 come primo assetto del rinnovato Museo Leone.

Di queste esperienze scrisse direttamente Cavallari Murat, ricordando la necessità di adottare un registro differenziato all'interno della mostra, per «trattare in appropriati modi diseguali da una parte oggetti d'arte figurativa e dall'altra atmosfere ambientali idonee alla comprensione dei cimeli storici e di costume [...]. L'idea di vetrine con luce naturale di striscio dai lati era stata tentata anche nella mostra del barocco piemontese, collocandole nelle sale dotate di due finestre: ne ricordo una particolarmente ammirata accolgente fusti di cannone e bandiere tenute spiegate come portate in battaglia e garrendo nel vento. Il motivo di oggetti da vedersi al di là di un telaio, illuminati lateralmente, lo sperimentai, sempre nella mostra del barocco piemontese, dando luogo in planimetria ad uno spazio architettonico illuminatissimo separato da un accesso anteriore mediante una specie di vetrata o cancello che disegnai in modo che le statue di Vittorio Amedeo II e di Carlo Emanuele III fossero legati dal blasone sabauda» (Cavallari Murat 1982).



21. La sala 3 “Monarchi” alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

22. La sala 4 “Glorie militari del Piemonte” alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

23. La sala 5 “Attività produttive” alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.



«[Dopo] l'acclimatazione culturale e storica si disponevano le collezioni artistiche con criteri di rigore museale, servendo discretamente gli oggetti con calde e misurate intonazioni di contorno atte a facilitare solamente la degustazione estetica» (Cavallari Murat 1982).

Il discorso figurativo prendeva avvio con le sale dedicate alla pittura e alla scultura del Seicento: la documentazione fotografica ci restituisce uno di questi ambienti, dove si riconoscono i dipinti di Dauphin e Giovanni Battista Della Rovere sulla parete sinistra, di fronte ai busti di Carlo Emanuele II e Maria Giovanna Battista nelle vesti di Apollo e Diana provenienti dal Castello di Rivoli (e cautamente riferiti al luganese Bernardo Falconi). Sulla parete frontale, chiusa dalle due vedute del Garola, l'alcova in legno intagliato e dorato prestata dal pittore e senatore Giacomo Grosso, acquisita dai Musei Civici l'anno successivo.

Il migliore viatico per la comprensione delle scelte operate sulla pittura è rappresentato dal saggio pubblicato da Viale in più puntate nel 1942 dedicato alla *Pittura del Settecento in Piemonte*. Il testo si apriva, significativamente, con la citazione de *Il pregiudizio smascherato* di Ignazio Nepote, un poemetto del 1770 che sfidava l'opinione diffusa secondo cui Torino non meritasse di comparire tra i grandi centri italiani della produzione artistica. Viale attribuiva questa fragilità alla mancanza di studi dedicati alla pittura in Piemonte nell'età barocca e ne sottolineava conseguenze ancora molto influenti sulle fortune della città, non ultima la difficoltà di "attirare visitatori, estimatori e studiosi" (Viale 1942a, b, c).

Dovendo fare i conti con un panorama prevalentemente occupato dalla presenza di pittori stranieri attivi per il ducato, Viale inquadrava la pittura secentesca come «utile premessa» al secolo successivo: ritenendo più convincenti le fila dei pittori "oltramontani" come Dauphin e Miel, oppure Daniel Seiter in un secondo momento, non riconosceva particolari virtù alla scuola locale (che negli elenchi di preparazione della mostra comprendono Nicola Musso, Antonio Molineri, Tanzio da Varallo, Pietro e Lorenzo Dufour e Bartolomeo Caravoglia).

Varcando l'arcone di alcova il percorso espositivo cambiava registro e introduceva il visitatore all'interno di una camera da letto, dove le nature morte di Montfort, la madia dipinta a fiorami, la culla e l'inginocchiatoio (tutti provenienti da collezioni private) erano scandite dalle vivaci lesene ricamate e dipinte provenienti dalla chiesa delle suore carmelitane di San Giuseppe a Moncalieri, un'intuizione di notevole impatto visivo che ritornerà (ma con più robuste acquisizioni) nella mostra del 1963.

24. Cartolina promozionale con la sala 7 "Pitture e mobili del 600" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

25. La sala 7 "Pitture e mobili del 600" con arcone di alcova in legno scolpito e dorato di Giacomo Grosso alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

26. La sala 8 con "Letto e lesene ricamate e mobili vari" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.



La produzione scultorea del Seicento e del Settecento, di prevalente provenienza ecclesiastica, occupava una nutrita successione di sale. Superato un piccolo ambiente, dove erano esposti alcuni arredi di Pietro Botto provenienti da Volpiano, si entrava nell'atmosfera un po' sospesa e rarefatta della cosiddetta "Sala dei bronzi", dove l'*Angelo portatorcia* di Lattate della chiesa del Carmine, la statua in bronzo del Beretta, il cancello in bronzo proveniente dal novarese e il *San Michele Arcangelo* del Carlone (riconoscibile in una fotografia d'epoca che documenta la visita del Principe Umberto) erano oggetto di un allestimento in chiave estetizzante, destinato a enfatizzare il pregio della selezione.

La presentazione degli arredi e della scultura sacra, come mostrano le immagini, coniugava momenti di coerenza stilistica o geografica con aggregazioni di carattere tipologico. Nella sala 11, per esempio, dove erano esposti altari, mobili, arredi e dipinti del Seicento, i grandi leggi provenienti dalla chiesa di San Secondo di Asti (sulla sinistra) e dal duomo di Chieri (sulla destra), insieme all'imponente altare di Masserano, erano stati accostati alla tela di Dauphin proveniente dalla chiesa di San Francesco da Paola di Torino e alle due grandi tele di Giovanni Antonio Mari giunte anch'esse dal duomo di Chieri.

La sala 14, anch'essa dedicata agli arredi sacri e ugualmente dominata dalla presenza di un altare monumentale (quello dell'oratorio di San Pietro Apostolo a Casale Monferrato, ripreso durante le fasi di montaggio dalle cineprese dell'Istituto Luce), sembra organizzata maggiormente secondo un accostamento su base tipologica, non distante probabilmente dalla consuetudine con le arti decorative che Viale esercitava all'interno del Museo Civico d'Arte Antica.

Accanto alla scultura l'itinerario di visita inseriva una sosta in due piccole sale, una riservata alle argenterie sacre, «la vera rivelazione della mostra», come segnalava Viale nei suoi appunti (dattiloscritto s.d., AMCTo, SMO 15.1), e l'altra alle ceramiche, ambito su cui il direttore aveva maturato un'ampia esperienza durante l'allestimento del secondo piano di Palazzo Madama.

L'affluenza di esemplari di pregio provenienti dal territorio piemontese, spesso poco conosciuti, doveva molto alla capacità di intrattenere un dialogo costante con gli studiosi e gli interlocutori locali, non ultimi gli esponenti del clero. Il comitato esecutivo della mostra, di cui facevano parte i due soprintendenti Carlo Aru e Vittorio Mesturino e l'architetto Arturo Midana, includeva anche il conte Carlo Lovera di Castiglione, delegato dall'arcivescovo Maurilio Fossati e che nel 1931, proprio con Vittorio Viale, aveva organizzato la mostra storica retrospettiva a Palazzo Madama in occasione dell'ostensione della Sindone.

27. Visita del Principe Umberto alla *Mostra del Barocco piemontese* (foto Silvio Ottolenghi per la «Gazzetta del Popolo», in AMCTo, SMO 137).

28. La sala 10 con sculture del Sei e Settecento alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

29. La sala 11 "Altari, mobili e dipinti del Seicento" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

30. La 14 "Altari e coretti sacri del Sei e Settecento" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.



Conclusa la sezione sulla scultura e gli arredi sacri, il percorso di visita tornava ad essere immersivo, con la riproposizione degli arredi appartenenti all'antica farmacia dell'ospedale di San Giovanni, smontati dalla loro sede originale e ricostruiti in mostra. L'ambiente, straordinariamente conservato con i suoi mobili e le suppellettili originali, era noto agli specialisti anche grazie alla segnalazione di Midana nel volume del 1926.

Lo spazio della farmacia invitava a una sorta di pausa all'interno del percorso espositivo, utile anche per predisporre il visitatore all'ingresso nella sezione successiva che rappresentava il cuore concettuale della mostra: la sezione dedicata all'architettura.

La prima sala, sull'architettura del Seicento (Guarini, Vitozzi, Lanfranchi e i Castellamonte), ci è giunta attraverso uno schizzo progettuale di Viale, in cui si osserva l'ipotesi di organizzazione dello spazio da un punto di vista fisico e mentale, in particolare per quanto riguarda la parte riservata a Guarini: i suoi disegni, le fotografie e gli altri materiali utilizzati per raccontare il suo lavoro sono scanditi da una successione logica molto chiara e narrativa ("come nasce l'idea" – "razionalità costruttiva ed essenzialità" – "architetture civili" – "sviluppi barocchi in Germania e Austria"). La selezione di opere si basava in particolare sull'esposizione di disegni, ma si avvale anche di vedute, modelli e riproduzioni fotografiche, una soluzione espositiva che Viale aveva felicemente sperimentato nelle mostre storiche e che avrebbe perfezionato ancora successivamente, a partire da *Gotico e Rinascimento* nel 1938.

La sezione su Filippo Juvarra era sostenuta da una rassegna di materiali originali di elevata qualità, con i disegni per il progetto di San Filippo Neri e del Castello di Rivoli ottenuti dalla Biblioteca Nazionale di Berlino (grazie alla mediazione di Brinckmann) e la sala con gli undici volumi di disegni autografi, datati dal 1706 al 1735, provenienti in parte dalle collezioni del Museo Civico di Torino.

All'esatta metà del percorso di visita si situavano le due sale destinate a imprimeri nel ricordo dei visitatori, come dimostrano le numerose recensioni: la prima, di forma circolare, rendeva omaggio al tema della scenografia, con la riproduzione di suggestivi teatrini in piccola scala realizzati dal professor Renato Testi del Teatro Regio; la seconda era la "Galleria dei Paramenti e delle Stoffe", descritta da Marziano Bernardi come «un insieme smagliante di trapunti d'oro e d'argento, di deliziosi colori, d'accordi cromatici raffinatissimi» (Bernardi, in «La Stampa», 21 maggio 1937).

31. La sala 15 con la farmacia dell'ospedale di San Giovanni alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

32. La sala 16 con il laboratorio della farmacia dell'ospedale di San Giovanni alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

33. Appunti di Vittorio Viale per l'allestimento della sala 17 dedicata all'Architettura (AMCTo, SMO 137).

34. Teatrino di Renato Testi, da Fabrizio Galliari, nella sala 23 dedicata alla Scenografia alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.



Nella sala successiva, in un clima di rarefatta selezione, la cancellata del Sacro Monte d'Orta era attorniata dalle sculture di Stefano Maria Clemente provenienti da Collegno (Parrocchia di San Massimo). L'immagine cattura sullo sfondo uno scorcio della "Cappella", dove era collocata la sopracaminiera in legno di noce con la veduta in prospettiva della Battaglia di Guastalla, di proprietà dei Musei Civici ma proveniente dal Castello del Valentino.

S'inseriva a questo punto un nuovo momento di apertura al tema della pittura: la scelta di dedicare una saletta monografica a Pier Francesco Guala rendeva merito agli studi condotti da Noemi Gabrielli, che era giunta a definirlo quale «gloria del Monferrato e della pittura italiana» (Gabrielli 1935). La selezione delle opere aveva consentito di sottrarre all'abbandono e alla trascuratezza i 12 dipinti provenienti da Casale, rinvenuti in pessimo stato di conservazione e sottoposti a restauro. A differenza di quanto osservato a proposito del '600, dove faticava a individuare degli snodi significativi, per il '700 Viale poteva muoversi più agevolmente verso il riconoscimento di una stagione pittorica più propriamente piemontese, con una progressiva riduzione della componente "straniera" destinata a risultare senz'altro più accettabile nel clima politico del tempo.

Superato un ambiente riservato alle legature, provenienti in gran parte dalla Collezione Simeom, che in anni successivi sarebbe stata acquisita come base per un costituendo Museo di Storia della Città, la mostra assegnava a Pietro Piffetti uno degli affondi monografici, riunendo alcuni degli arredi più rappresentativi della sua produzione, dalle opere di pertinenza ecclesiastica agli arredi per le residenze. La scrivania giunta in prestito dal Museo Correr rammentava la sala a lui dedicata nella mostra veneziana del 1929. Ebanista regio e raffinato interprete del disegno juvarriano, Piffetti era stato tra gli artisti settecenteschi più precocemente studiati, fin dalla *Mostra dell'Arte Antica* del 1880, dove comparivano una ventina di suoi esemplari. Nel catalogo del 1963, trattando direttamente il tema degli arredi lignei, Viale dedicherà all'autore un capitolo a parte.

Vittorio Amedeo Cignaroli, protagonista della sala successiva, fu tra gli artisti maggiormente rivalutati in seguito alla mostra, grazie anche all'ingente quantità di dipinti giunti per il tramite dell'antiquario Pietro Accorsi, che aveva messo a disposizione di Viale la fitta rete di contatti con un collezionismo locale e nazionale. Il riconoscimento storico critico della produzione artistica tra '600 e '700, a cui le rassegne espositive fornivano inevitabilmente una cassa di risonanza, ebbe prevedibili ripercussioni sul mercato antiquariale. Ne è un esempio il lambriggio «completo di riquadri e di ventidue pannelli ad olio (23x21) dipinti dal Cignaroli», proveniente dalla residenza di Federico Ricardi di Netro, smontato in occasione della mostra e successivamente venduto con la mediazione di Accorsi.

35. La sala 24 "Clemente" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

36. La sala 26 "Guala" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

37. Vittorio Amedeo Cignaroli, *Cavallo che si abbevera*, lambriggio proveniente dalla residenza di Federico Ricardi di Netro.



Preceduti da una rassegna di mobili e pittura di genere del Settecento e da un'ampia raccolta di argenterie ebraiche (provenienti dalla collezione romana di Michele Segre), con la "Sala di palazzo torinese con ornati in legno scolpito e dorato" entravano in scena gli arazzi della Reale Fabbrica di Torino, anch'essi selezionati come soggetti delle cartoline promozionali.

Prendeva quindi avvio una successione di ricostruzioni d'ambiente che, pur rifacendosi a soluzioni museografiche già ampiamente utilizzate, erano il sintomo di una certa disponibilità. La smobilitazione di interi apparati d'arredo e decorativi d'epoca da edifici storici fu infatti una prassi diffusa tra gli anni '20 e '30, quando il centro cittadino fu oggetto di una radicale trasformazione architettonica e urbanistica: oltre ad alimentare un fitto mercato antiquariale, questa pratica contribuì ad addestrare architetti e maestranze nel riprodurre tecniche e forme originali. Questa agilità dovette favorire indubbiamente anche Vittorio Viale, che nelle poche settimane a disposizione per la preparazione della mostra dovette affrontare consistenti lavori di rimontaggio e allestimento.

Tra gli ambienti riproposti in Palazzo Carignano figuravano la "Camera di San Remo", fermata da Accorsi sulla via dell'esportazione e fatta trasferire a Torino appositamente per la mostra, e la "Camera da letto Abegg", che con la sua tappezzeria in broccato e le porte in legno scolpito, accostate a prestigiosi pezzi di ebanisteria e scultura piemontese, illustrava perfettamente un interno privato di secondo Settecento.

Il collezionista Werner Abegg sosteneva da tempo le strategie di acquisizione del Museo Civico d'Arte Antica: nel 1930 il dono da parte sua di una stanza valtellinese era stato accolto da Viale come «l'inizio di un futuro programma, la formazione cioè nel museo di una serie di ambienti che rendano ad evidenza al pubblico la storia degli stili dal '400 all'800» (Viale 1931). Il concetto che il museo potesse offrire una serie di ambientazioni in cui favorire la trasmissione dei contenuti al visitatore, anche grazie a una componente di intrattenimento, e più in generale l'equilibrio tra la vocazione didattica e la ricerca di una dimensione estetica distintiva per il museo contemporaneo furono i principali argomenti affrontati dalla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934 (Kannes 2011; Cecchini 2013). A questo dibattito Viale partecipava con gli esiti recenti dei suoi interventi sulle collezioni civiche (Museo d'arte antica e Galleria d'arte moderna) ma anche con un interesse particolare verso i musei di storia della città europei e americani, noti per le loro ricostruzioni e per alcune forme di spettacolarizzazione del passato: da modelli di questo tipo maturò infatti l'ideazione del "Museo di Torino", un progetto promosso a più riprese ma che non fu mai possibile portare a compimento (Abram 2004).

38. La sala 32 "Arazzi e mobili" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

39. Cartolina promozionale con la sala 32 "Arazzi e mobili" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

40. La sala 33 "Camera da letto Abegg" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.



L'inserimento di una parte degli appartamenti aulici di Palazzo Carignano all'interno del percorso consentiva a Viale di richiamare in mostra gli ambienti e il cerimoniale di corte, accogliendo al contempo una delle migliori espressioni della cultura figurativa a ridosso del 1700 presente in quel momento a Torino (il soffitto dipinto da Legnanino).

Gli arazzi della Regia Fabbrica di Torino su disegno di Beaumont (*Storie di Alessandro*, provenienti da Palazzo Reale), insieme alla balaustra di metà '700 del Palazzo Reale di Genova, erano stati accostati già nel 1929 all'interno della sala denominata "Aula dei Savoia", una delle prime nell'itinerario espositivo e tra le più apprezzate di tutta la mostra. Il Barocco piemontese aveva marcato il panorama presentato a Venezia offrendosi come espressione del potere e del gusto dinastico, con dipinti, bassorilievi e sculture raffiguranti la ritrattistica sabauda e un assaggio dell'arredo di corte grazie ai sedili con dossali provenienti da Palazzo Madama.

A Torino nel 1937 il punto di partenza di Viale continuava ad essere quello delle scelte della casa reale, per poi esplorare la fortuna di modelli, tendenze e maestranze nelle numerose varianti presenti all'interno delle residenze nobiliari, spesso ancora disponibili nella loro integrità storica e stilistica. Una delle tappe di Palazzo Carignano restituiva per esempio l'immagine del salotto aristocratico, tramite gli arredi dei conti Rasini giunti grazie ad Accorsi; altrove si richiamava l'apprezzamento per l'esotismo tipico del Settecento con i pannelli del salotto cinese di proprietà Medici del Vascello, uniti allo stipo su tavolo proveniente (non a caso) da Villa della Regina.

Per quanto riguarda il trattamento e la sensibilità nei confronti delle ambientazioni e degli arredi di gusto orientale, Viale aveva potuto meditare anche sulle scelte compiute da Telluccini per il Gabinetto cinese di Palazzo Madama: in quel caso, sempre sulla base delle indicazioni fornite dall'inventario storico, la conservazione delle decorazioni settecentesche si era sposata con l'inserimento di una nuova tappezzeria in seta e l'aggiunta di sovrapporte in carta dipinta provenienti dalla Villa Moglia di Chieri, nella commistione tra parti originali, rifacimenti in stile e integrazioni con materiali d'epoca a cui si era fatto ricorso per la restituzione del piano nobile (Pagella 2006).

41. La sala 35 "Arazzi" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

42. La sala 36 "Salotto Rasini" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

43. La sala 37 "Medici del Vascello" alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.



La sala con il refettorio proveniente dal Santuario di Vicoforte presso Mondovì apriva un punto di osservazione sulle testimonianze artistiche disseminate nei territori delle provincie piemontesi. Pubblicati prima da Midana e successivamente dallo stesso Viale nella loro collocazione originale, dove si apprezza la complementarietà con le decorazioni murali e con l'affresco della *Cena in Emmaus*, i sedili del refettorio si offrivano qui nelle loro qualità tecniche e tipologiche, senza alcuna concessione a un'eventuale ipotesi di restituzione del contesto di provenienza: alle pareti della sala s'individuano la tela di Dauphin da San Francesco da Paola, l'*Adorazione dei Pastori* di Metey proveniente dai Padri Somaschi di Cherasco e i due *Angeli* di Cantalupi della parrocchiale di Masino.

L'itinerario proseguiva quindi nuovamente con l'ultimo ambiente arredato presente in mostra, dove erano esposti i pannelli dipinti prelevati dal Salotto di Villa Palma Nola di Orbassano, intercettati anche in questo caso grazie alla segnalazione di Midana, che della stessa residenza privata aveva inoltre pubblicato la Galleria e la Camera da letto.

Nell'ormai consueta alternanza di proposte espositive differenti, destinate a rendere più interessante la visita alla mostra anche per un pubblico non specialistico, si tornava dunque a una sala monografica. Come sostenuto per l'architettura, fu «l'influenza rinnovatrice del Juvarrà» ad aver agito da innesco per «il felice svolgimento della pittura piemontese del settecento», grazie al coinvolgimento dei migliori artisti dell'epoca nelle imprese decorative della capitale e con l'invio dei giovani pittori piemontesi presso le principali scuole italiane (Viale 1942a, b, c). La figura più adatta a testimoniare questa visione era senz'altro quella di Claudio Francesco Beaumont, divenuto pittore di corte nel 1731 (dopo ripetuti e prolungati soggiorni romani) e successivamente primo direttore della scuola del disegno di Torino.

Con le due nuove sale aperte nel mese di luglio e altre cinque a inizio agosto, l'itinerario di visita si completava con incisioni e disegni originali di Guala, Olivero e Beaumont, un album di scenografie di Fabrizio Galliani, disegni per argenterie di Giovan Battista Boucheron, piante topografiche, vedute, volumi illustrati e guide della città.

Prorogata di oltre un mese rispetto a quanto inizialmente previsto, la mostra si sarebbe chiusa il 5 dicembre dello stesso anno: gli orari ampi di apertura (tutti i giorni mattina e pomeriggio, il sabato e la domenica con orario continuato e la sezione di Palazzo Carignano visitabile anche la sera dalle 21 alle 23), le convenzioni con enti e società di trasporto e la considerevole esposizione mediatica ne decretarono un importante successo di pubblico, arrivando a contare oltre 200.000 visitatori.



44. La sala 38 con il refettorio del Santuario di Vicoforte alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

45. Salotto di Villa Palma Nola a Orbassano in A. Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento: mobili decorazioni arredi barocchi e rococò*, Torino 1925.

46. La sala 39 con il salotto di Villa Palma Nola a Orbassano alla *Mostra del Barocco piemontese* a Palazzo Carignano, Torino 1937.

LA MOSTRA DEL BAROCCO PIEMONTESE DEL 1963

Giuseppe Dardanello



Mostra del Barocco Piemontese

Palazzo Reale - Palazzina di Stupinigi
Palazzo Madama

architettura e scenografia - pittura - scultura
mobili - arazzi e stoffe - ceramiche - argenti - libri



TORINO
Giugno - Ottobre 1963



Prospettata inizialmente per le manifestazioni di "Italia '61", la memoria della *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 è ancora attuale grazie allo strumento di lavoro del suo ponderoso catalogo in tre volumi, che aggiornava sostanzialmente le ricerche avviate fin dalla prima edizione della mostra nel 1937, che allora non erano approdate alla pubblicazione. La mostra rimase aperta dal 22 giugno al 10 novembre e raggiunse il numero di 362.000 visitatori.

L'introduzione di Vittorio Viale ne delineava prospettive espositive e criteri di allestimento, ribadendo lo stretto legame con la prima mostra del '37: si trattava di restituire al Piemonte una valutazione di qualità, che ne riconoscesse il posto che gli era stato negato nella storia dell'arte in ragione di una non adeguata conoscenza della regione; di offrire quindi «una visione ampia e per quel che possibile, completa di tutte le forme e di tutti gli aspetti dell'arte [...] nei due secoli barocchi» (Viale, *La mostra* 1963). Il risultato – scriveva il recensore della rivista «Apollo» – «is so clearly the fruit of many year's thought. The director, Professore Vittorio Viale, organized a Piedmontese baroque exhibition in the dark days of 1937 and has been planning its larger and better successor ever since» (Romulus, in «Apollo» 1963).

A un quarto di secolo di distanza, nel presentare nel 1989 la mostra *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento* – tassello di un nuovo progetto di politica istituzionale per la storia dell'arte della regione – Sandra Pinto qualificava con un'aderente formula di sintesi il successo della mostra del '63 nella scelta "formale" del fatto figurativo: «il segno, con tutti i suoi attributi "barocchi" metaforici e metamorfici [...] dalla "grande" arte alla decorazione, e in un arco temporale molto esteso» (Pinto 1989).

In continuità con il '37, la mostra del '63 veniva allestita in tre residenze storiche torinesi: erano confermate la Palazzina di caccia di Stupinigi e Palazzo Madama, mentre Palazzo Reale, appena aperto al pubblico dal Soprintendente Umberto Chierici per "Italia '61", prendeva il posto di Palazzo Carignano. «È una fortuna incalcolabile e di cui non si misura mai abbastanza il valore e la portata, di avere qui a Torino, conservati in modo quasi miracoloso, cotesti tre monumenti, nei quali si trovano riuniti i più preziosi insieme e le più mirabili testimonianze dell'arte barocca in Piemonte» – scriveva ancora Viale (*La mostra* 1963), che alla storia delle tre residenze volle fosse dedicato un testo specifico, affidato al critico Marziano Bernardi (*Le sedi* 1963).

1. Il manifesto della *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 (AMCTo, SMO 608).



Per rendere ancora più esplicita la continuità tra opere e ambienti che sosteneva l'impianto culturale della coraggiosa impresa espositiva, Viale dispose in apertura del primo volume del catalogo una infilata di 72 tavole a tutta pagina (63 in bianco e nero, 5 a colori) con le fotografie delle sale integrate dalle opere in mostra nel percorso entro le tre residenze: un eloquente testo per immagini che restituisce il senso e la valenza unica e spettacolare di un evento la cui potenzialità comunicativa veniva affidata alla contestualizzazione delle opere negli ambienti e nelle architetture per cui furono create.

La Palazzina di caccia di Stupinigi, nella sua realtà architettonica e decorativa di residenza settecentesca integralmente preservata e arredata grazie all'insediamento stabile del Museo dell'arredamento, garantiva l'ancoraggio concettuale alla visione e ai contenuti dell'esperienza espositiva del '37.

Le opere al piano nobile di Palazzo Madama, dal 1934 sede permanente del Museo Civico d'Arte Antica diretto dallo stesso Viale (*Studi di Storia dell'arte in onore di Vittorio Viale* 1967; Pagella 2002), furono movimentate perché tornassero a rivestire l'originaria funzione di arredi ambientati nelle sale del Palazzo Reale, dove furono raggiunti anche dai nuclei tematicamente coerenti delle collezioni di arti decorative del Museo. Così svuotati, gli ambienti di rappresentanza del Salone e dell'Appartamento di Madama Reale in Palazzo Madama furono destinati ad ospitare la mostra dell'Architettura, mentre nell'atrio al piano terreno trovò posto quella della Scenografia.

Fu però la possibilità di avvalersi del Palazzo Reale, restituito a una destinazione pubblica a seguito della nascita della Repubblica, a marcare uno scarto dirimente e a orientare le scelte e i risultati della mostra del 1963 rispetto al Barocco piemontese del 1937. Pur confermandone i presupposti, l'apertura del palazzo consentiva di sviluppare con inedita ed efficace coerenza gli obiettivi di integrazione tra i contenuti espositivi e gli spazi che li accoglievano, mirati a ricreare l'esperienza di interazione tra opere e ambienti decorati che veniva a costituire il tratto saliente distintivo della seconda edizione della mostra.

Forte di quella nuova acquisizione, il racconto della lunga stagione che continuava ad identificare il Barocco piemontese (l'impiego di tale terminologia non fu mai messo in discussione ed è chiaro che valeva a riconoscere una intera epoca di graduale maturazione di un percorso identitario nella corralità di una esperienza stilistica e di gusto) si poteva far coincidere ora con quasi due secoli di vita degli interni del Palazzo Reale, testimoni della sedimentazione delle esperienze artistiche promosse dalla dinastia, cui si adeguava la cronologia presa in considerazione dalla mostra, estesa dalla prima parte del Seicento alla fine dell'*Ancien régime*.

2-3-4. Le copertine dei tre volumi del catalogo della *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.

5. L'invito alla cerimonia inaugurale della *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 (AMCTo, SMO 608).

6. Pieghievole con la presentazione delle sedi della *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 (AMCTo, SMO 606).



La disponibilità degli ambienti dell'intero piano nobile e del secondo piano consentiva di intavolare una partita di mutue relazioni reciproche tra le sale e le opere esposte, per cui il Palazzo poteva offrire un'ampia gamma di opportunità che si prestavano a differenti intenzioni di contestualizzazione.

«L'appartamento aulico di rappresentanza costituisce già uno straordinario museo del barocco piemontese», poteva anticipare Viale in una anteprima della mostra nel 1962, dal momento che le 24 sale del piano nobile si presentavano nel 'ripristino' della veste storicizzata dell'appartamento cerimoniale, con i soffitti lignei dorati per i cicli pittorici ispirati dalle metafore del Tesauo. L'impatto visivo sontuoso degli intagli dorati dei Botto, dei Morello e Quirico Castelli, adornati dai fregi e dalle tele dei primi pittori di corte, Jan Miel e Charles Dauphin, allora come oggi portavano ad entrare nel vivo delle vicende figurative della corte orientate dalla cultura letteraria di Emanuele Tesauo. «Non si guarderà mai abbastanza – scriveva allora Andreina Griseri (*Pittura* 1963) – all'avvampare per la parte lignea rilevata in oro, di una vitalità immaginifica, con sbattiti cupi e sinistri, il tratto moderno che, superati i roveli del manierismo, si arricchiva con solenne inscenatura per serti di frutti e nastri, mascheroni e conchiglie; intrichi di foglie all'apparenza tratte da giardini, nella Sala degli Staffieri e in quella delle Vittorie; e su tutto una tensione, un gusto della materia, della magia fittizia, che mi sembrano aderire alla svolta segnata, anche rispetto allo squisito manierismo del cavalier Marino, dal Tesauo in persona [...] L'impresa era di decorare, superando magari il teatro, e il senso finto che è proprio di ogni scenario, concretando anche dove la pittura non ce la faceva; anzi estraendo il massimo di evidenza dalla materia stessa, fosse essa oro o legno o stucco appena modellato».

In Palazzo Reale, fatta eccezione per la Camera dell'Alcova, dove era preservata l'intera *boiserie* intagliata nel 1662-1663, gli arredi o le finiture alle pareti non risalgono però al Seicento: appartenevano per lo più a rimodernamenti settecenteschi di Juvarra o Alfieri e in alcuni ambienti erano segnati dalla vistosa presenza del segno di Pelagio Palagi, o dal mimetismo neobarocco, in questo contesto talora equivocabile, dei riallestimenti tardo ottocenteschi di Emilio Stramucci. Per presentare un interno ammobiliato in veste seicentesca non si esitò dunque a rimontare la ricomposizione illusiva di un ambiente con opere e oggetti di svariate provenienze e cronologia già presentato nel 1937: la 'Camera da Letto' introdotta dall'arcata di alcova appartenuta al pittore Giacomo Grosso, accompagnata dai parati sacri delle colonne tortili ricamate dalle carmelitane di Santa Teresa a Moncalieri (sala 2).

7. Carlo Morello e Bartolomeo Botto, *Intagli*; Bartolomeo Caravoglia [Jan Miel], *Clodoveo riceve lo scudo con l'insegna del giglio*, 1662-1663. Palazzo Reale, Camera dell'Alcova.

8-9. Carlo Morello, Emanuele e Francesco Dugar [Quirico Castelli], *Intagli*; Bartolomeo Caravoglia, Amanzio Prelasca, Luca Dameret, Giacomo e Andrea Casella, *Elogi del giglio*, 1663. Palazzo Reale, Camera dell'Alcova.

10. Palazzo Reale, la Camera dell'Alcova su "disegno dell'architetto Carlo Morello per Carlo Emanuele II (1662-1663)", alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.



Per il Settecento invece, Palazzo Reale metteva a disposizione una intera sequenza di ambienti preservati nella loro integrità, decorazioni e arredi, in cui riconoscere la realtà qualificante della stagione che si andava a presentare. «A Torino il gusto puntava su di una consonanza, anzi una unità stretta fra mobili, legni dipinti alle pareti e la pittura» – sottolineava ancora Andreina Griseri (1961a) – e fu infatti in tali ambienti coordinati dalla regia di Juvarra e Alfieri, e lavorati in un cantiere allevato alla espressione ‘corale’ del lavoro di intagliatori, stuccatori, pittori e decoratori, che i recensori stranieri della mostra scoprirono il Barocco piemontese. La sua nuova, convincente immagine, rispetto al quadro abbozzato nella mostra del 1937, si rivelò a sorpresa quella dell’esotismo, che permeava i gabinetti con le grottesche di Filippo Minei allestiti per l’Appartamento del Principe di Piemonte nel 1720, introdotti dalla Scala delle Forbici, che con un tocco di bacchetta magica Juvarra aveva trasformato in una spettacolare scenografia percorribile; o il Gabinetto cinese per l’Appartamento della Regina, dove con le lacche “alla China” acquistate a Roma nel 1732 entrava il colore nero, acceso dai guizzi baluginanti degli intagli in oro prefigurati dall’impaginato dell’architetto; o ancora, la sua versione aggiornata per Maria Antonia Ferdinanda di Borbone, sull’intonazione di gusto più controllata del cantiere della *rocaille* torinese diretto da Benedetto Alfieri nel 1750.

Là dove gli arredi mobili originari avevano preso altre strade, «è venuto natural servirsi dei molti stupendi mobili, ed anche dei quadri e di oggetti prestati alla mostra, per convenientemente arredare coteste venti sale, e restituire loro il carattere di regale dimora. È quello che Pietro Accorsi ed io abbiamo cercato di fare» (Viale, *La mostra* 1963). «Uno dei criteri seguiti dal Viale nell’allestimento – scriveva Marziano Bernardi – è stato di creare, quando era possibile, degli “ambienti” perfettamente caratterizzati. Il visitatore ha così l’impressione di percorrere delle sale “arredate” due o trecent’anni fa. Si tratta invece di mobili, dipinti, sculture, ceramiche, ed altri oggetti artistici, disposti in modo da suscitare quest’illusione» («La Stampa», 22 giugno 1963).

11. Palazzo Reale, la Scala delle Forbici su disegno di Filippo Juvarra alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.

12. Palazzo Reale, il Gabinetto del Pregadio della Regina alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.

13. Palazzo Reale, secondo piano, il Gabinetto con pregadio attiguo alla sala di passaggio alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 (sala 14).

14. Palazzo Reale, il Gabinetto cinese, “tutto rivestito di lacche, inquadrate in una elegante decorazione ad intaglio”, alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.

15. Palazzo Reale, l’Alcova attigua alla sala della colazione, “eseguita su probabile disegno di Benedetto Alfieri da Felice Tamiami e Giuseppe Gianotti (1756)”, alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.

16. Palazzo Reale, secondo piano, il Gabinetto delle lacche cinesi, “con mobili di collezioni pubbliche e private”, alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 (sala 10).



Due opportunità furono allora valorizzate in questo senso. La prima prevedeva di arredare e integrare la decorazione parietale settecentesca con mobili provenienti da diversi ambienti del palazzo o da altre residenze sabaude in linea con il gusto dispiegato negli infissi della sala. Non era più tanto un'ambientazione di destinazione d'uso a prevalere, come era accaduto nel '37, quanto una coerenza stilistica e temporale di esecuzione volta a ricostituire una convincente rappresentazione del gusto piemontese. Ne era un buon esempio l'Anticamera della principessa (sala 20), dove fu riunita una serie di mobili del Piffetti resi disponibili dal Quirinale, dispiegati attorno alla coeva, splendida, balaustra di intaglio traforato proveniente dalla Sala del trono, ormai da tempo riallestita nel Palazzo Reale di Genova.

La seconda proposta di arredo poteva farsi più azzardata quando la densità dei mobili radunati diventava prevalente, lasciando emergere l'impronta mirata sul pezzo della cultura antiquariale che aveva a lungo condizionato gli allestimenti museali, come può esemplificare la sala 12 del percorso, montata per repertoriazione della linea del mobile di metà Settecento attorno al «festoso letto in tela bandera ricamata».

Interveniva qui, in diretta continuità con la mostra del '37 e l'allestimento del Museo Civico in Palazzo Madama, il sodalizio di Viale con l'antiquario Pietro Accorsi, suo stretto collaboratore nell'allestimento di ripristino e ricomposizione in stile. In una prospettiva mercantile disinvoltamente spregiudicata, Accorsi praticava una lettura dell'arredo e degli interni dei palazzi e delle ville dell'aristocrazia piemontese in parte coincidente con quella presentata in mostra. Smantellare residenze nobiliari per poi variamente riallestarle in altre sedi era la sua attività preminente e nel quotidiano contatto con gli interni arredati aveva maturato una competenza di invidiabile sensibilità visiva nel misurare le diversificate manifestazioni del gusto, cui si devono le ricomposizioni più azzardate e suggestive presentate in alcune sale di entrambe le edizioni del Barocco piemontese.

La coerenza dello stile d'epoca che identificava la cultura artistica e il costume della regione nel Settecento fu comunque il dato più favorevolmente recepito a livello internazionale. La riuscita dell'operazione veniva registrata da Anthony Coleridge sulle pagine di «The Connoisseur», facendo riferimento ad un «Nationalistic style» piemontese, allo stesso tempo «nuovo e virile, eccentrico e bizzarro», che poteva ad un primo sguardo risultare simile a quello francese, ma che in realtà vi differiva per «design, esecuzione, tecnica, scelta dei materiali e trattamento di superficie»: «It must be stressed that the history of Piedmontese eighteenth-century culture or artistic development must be studied as a whole, embracing the subject of architecture, painting, sculpture, the theatre, silver, ceramics, tapestries, books and coins, as the organizer of this exhibition so successfully demonstrated, rather than divorcing on its own the history of furniture, as has been done here» (Coleridge, in «The Connoisseur» 1969).

17. Palazzo Reale, secondo piano, la sala 7, «con esposti mobili di Pietro Piffetti provenienti dal Quirinale, e altri mobili, dipinti ed oggetti di collezioni pubbliche e private», alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.

18. Palazzo Reale, secondo piano, la sala 19 dove «alla decorazione a fini intagli tardosettecenteschi si accordano i preziosi mobili di collezioni private», alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.

19. Palazzo Reale, secondo piano, la sala 12, «decorata da Claudio Beaumont e da Francesco De Mura [dove] danno ora risalto bellissimi dipinti, mobili, oggetti di collezioni pubbliche e private, fra cui il fastoso letto in tela bandera ricamata», alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.



Coleridge coglieva un aspetto essenziale quando sottolineava come il mobile fosse da studiare in quanto parte integrante di uno sviluppo artistico e non come categoria a sé stante scollegata dall'architettura, dalla scultura e dalla pittura; e che merito della mostra fosse stato quello di mettere in relazione il mobile con l'ambiente per il quale era stato creato: «All the pieces that are discussed here were exhibited from June to October at Turin, in their natural settings in the Palazzo Reale and the Palazzina di caccia di Stupinigi; but it must be remembered that many of these were expressly designed for these or similar palaces, and that therefore they may appear, in some examples, to be both bizarre and highly over ornate when they are divorced from their grand theatrical baroque setting».

La sede del Palazzo Reale orientava anche la lettura della pittura nell'ambito dell'arte di corte restituendola ad un contesto storicamente significativo rispetto al «rapido e sommario sguardo», o alla marginale funzione di «utile premessa» che le era stata attribuita nella mostra del '37. Se in quella occasione il Seicento era segnalato dalla episodica presenza dei «pittori forestieri» chiamati a servire i duchi di Savoia, ora i plafondi e i fregi negli interni di Palazzo Reale offrivano la più aderente rappresentazione della impaginazione «retorica e decorante» dispiegata a ridosso delle *Inscriptiones* di Emanuele Tesauro. Non a caso il catalogo apriva con la messa a punto filologica delle presenze pittoriche negli appartamenti al primo piano dove l'assetto decorativo era rimasto pressoché invariato dal 1660, con i soffitti e i fregi intagliati dai Botto e Quirico Castelli per accogliere le tele che a Miel e Dauphin vedevano affiancarsi i Recchi, i Dufour, Damaret, Prelasca e Caravaglia. La collaborazione tra i due primi pittori del Duca e del Principe di Carignano era proseguita nel cantiere della Venaria di Castellamonte, evocato in mostra nell'anticamera al secondo piano (sala 4) con le *Cacce* di Miel e i *Ritratti equestri* di Dauphin dal Salone di Diana.

Il registro della pittura di corte portava a includere per la prima volta le collezioni dinastiche: la quadreria ducale con la «gioventù dorata dei lombardi», Cairo, Giulio Cesare Procaccini e Cerano; e quella del Cardinal Maurizio, diversamente orientata verso il «classicismo bolognese», con Albani e Guercino (Griseri, *Pittura* 1963). La nuova estensione cronologica a ritroso giustificava alcune prove del caravaggismo nelle province, accanto all'*Assunta* di Gentileschi si trovavano le pale d'altare del Musso, Vermiglio e Molineri, uniche testimonianze delle esperienze del territorio, mentre il *Tanzio di Testori* – «in quel riconoscere, e osar contemplare, su tutto, il dominio della morte» (*Mostra di Tanzio da Varallo* 1960) – veniva letto da Andreina Griseri «sotto il segno del più personale barocco». Un barocco da andare a stanare, nel Piemonte del Seicento, «fuori le mura del Palazzo Reale, per le strade di Torino e della provincia», dove in «un crescere ben diverso e polemico» dai prodotti della civiltà perfezionata della corte, si manifestava nel bulino realista della serie dei *Fрати* di Giovanale Boetto, «che alla data del 1634 anticipava di un decennio le *Arti per la via* incise dal Guillain dai disegni dei Carracci» (Griseri, *Pittura* 1963).

20. Jan Miel, *Sogno di Annibale tra gli Iberi*, 1661. Torino, Palazzo Reale, Sala del Consiglio o dei Santi.

21. Nicolò Musso, *San Francesco in preghiera ai piedi del Crocifisso*. Casale Monferrato, Sant'Ilario.

22. Tanzio da Varallo, *Davide con la testa di Golia*. Varallo, Pinacoteca.

23. Palazzo Reale, secondo piano, la sala 2, «Dipinti, disegni, altare e mobili del Seicento. All'ingresso lesene ricamate del XVIII secolo», alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.



Non vi poteva essere esempio più adeguato della volta dipinta da Daniel Seyter nella galleria – che con *Il Carro di Apollo* veniva scelta per il manifesto della mostra – per dimostrare su quali strade si incanalasse, nel passaggio tra Seicento e Settecento, il «colloquio serrato tra architettura decorante e pittura»: a ridosso della esuberante immaginazione del pittore si stemperavano i ricordi delle grandi imprese decorative del Seicento, dal Carracci al Cignani, dai veneti al Cortona e ai cortoneschi studiati a Roma e a Firenze (Griseri, *Pittura* 1963). Accanto alla presenza stabile nel palazzo degli interventi di Seyter, si segnalavano le nuove acquisizioni dei maestri portati alla ribalta negli studi di quegli anni: la coppia di tele di Gregorio De Ferrari e il bozzetto di Andrea Pozzo per il catino della chiesa della Missione a Mondovì.

Palazzo Reale offriva una *setting* ancora più favorevole per fare da splendida sponda ambientata per la moderna storia della pittura del Settecento, che si andava delineando proprio allora grazie agli affondi di Griseri pubblicati su «Paragone» nei primissimi anni Sessanta: *Il "Rococò" a Torino e Giovanni Battista Crosato* (1961); *Francesco De Mura tra le corti di Napoli, Madrid e Torino* (1962); *Francesco Trevisani in Arcadia* (1962). Interventi illuminanti, in cui si misurava la decisa accelerazione in direzione storico-critica orientata dal magistero di Roberto Longhi, rispetto ai più incerti presupposti delle conoscenze del '37. La verifica sui documenti dell'Archivio di Stato, sorretta da una evocativa lettura di accostamento figurativo, ricostruiva l'evidenza della Internazionale accademica dell'Arcadia juvarriana, quando «l'idillio toccava il tema sacro, i temi della mitologia, i soggetti ad uso celebrativo». Bastava volgersi alle pareti delle sale e l'intera gloriosa vicenda dell'investimento figurativo di Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele III si vedeva scorrere nelle sovrapposte e nei lambris accompagnati dalle tele di Solimena e Ricci, dei Vanloo, di Trevisani, l'Imperiali, Grecolini, Conca, Masucci, Amigoni, Nogari. Per trovarne al fianco un riscontro spettacolare nelle pale d'altare portate in mostra dalle chiese di corte, da San Filippo e dalla Venaria (sala 5). Del Beaumont veniva messa a fuoco la stagione più convincente nelle sale dipinte al ritorno da Roma, dove anche «i temi allegorici trovano nuovi argomenti [e] gli Dei dell'Amore disarmano gli Dei dell'Olimpo»; appena prima che nelle volte dei Nuovi Archivi salisse il napoletano De Mura «per intrattenere, con garbo estremo», nello stile spiritoso di una trattazione sottilmente arcadica che riportava a Torino «gli intenerimenti dell'ultimo Giordano e schiariva le grandiose composizioni del Solimena»; e arrivare al «lume tranquillo» dispensato in Palazzo Chiabrese dal Guglielmi, che alle bellezze statue del Beaumont opponeva «angeli strani con visetti rincagnati e contadini di un humour pregoyesco». Così Andreina Griseri (1963) svelava le qualificate tappe stilistiche della inedita stagione di gusto che si dipanava nelle favole dipinte nei regi palazzi, mentre sulla falsariga della mostra del '37 l'esposizione monografica dei pittori della «fronda popolare» li presentava allestiti con le arti decorative al secondo piano: i Cignaroli insieme a mobili e sculture (sale 9 e 26); Olivero e Graneri accanto alle porcellane delle fabbriche piemontesi (sale 22 e 24). Analogo trattamento era riservato a Pietro Francesco Guala, divenuto allora sulla scorta del Testori (1954) l'antagonista del territorio in polemica con le scelte accademiche della pittura di corte.

24-25. Francesco De Mura, *Storie di Alessandro*. Palazzo Reale, secondo piano, sala 12 della *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.

26. Palazzo Reale, Gabinetto attiguo alla Galleria del Daniel, c. 1740, su «disegno probabile di Benedetto Alfieri, dipinti di Claudio Beaumont, intagli di Cesare Neurone», alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.

27-28-29. Claudio Francesco Beaumont, *Europa, America, Asia*. Palazzo Reale, Gabinetto attiguo alla Galleria del Daniel alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.



Percorrendo gli appartamenti, si poteva inoltre cogliere un altro nesso fondamentale che la mostra in quella sede portava allo scoperto: la pittura nella sua funzione storica di ‘ammobiliamento’. Nella «Predilezione chiara – di Beaumont – per un affresco smaltato con risalti di colore glittico che non doveva rompere l’unità della decorazione, anzi sostenerla e integrarla [...] la pittura serviva effettivamente ad ‘ammobiliare i mobili’» (Griseri 1961).

La presentazione degli arazzi era veramente una novità e marcava uno scarto sensibile rispetto all’edizione del ’37, sia sul piano espositivo che nei presupposti di una ricerca che «dai fatti e dai documenti» si proponeva di «risalire alle radici di un gusto, alle cause che lo motivarono» (Viale Ferrero, *Arazzi* 1963). La riuscita spettacolare dell’allestimento era data dal luogo prescelto, l’aulico salone degli Svizzeri, dalla possibilità, che soltanto una mostra poteva offrire, di riunirne così tanti, e dal sistema di presentazione e illuminazione per essi studiato dall’architetto Andrea Bruno.

«L’arazzo non è però un pezzo unico, e visti tutti insieme facevano l’effetto paramento (una cosa che non si può fare se non appunto riunendoli) e si autoleggevano gli uni con gli altri». L’ha ricordato, in una intervista di prossima pubblicazione, Mercedes Viale Ferrero, autrice in catalogo di una ricostruzione storica che leggeva in continuità la fortuna degli arazzi alla corte sabauda nel Seicento e Settecento: «L’idea dell’arazzo come elemento di suprema dignità e distinzione decorativa» che aveva conquistato Carlo Emanuele II portandolo a rivestire l’appartamento cerimoniale appena costruito nel 1660 dei panni istoriati commissionati a Bruxelles – su soggetti per di più in sintonia con il programma del Tesauro – avrebbe trovato un significativo riscontro nel 1737 con l’apertura della manifattura torinese degli arazzi voluta da Carlo Emanuele III.

La mostra offriva la possibilità di esperire un ulteriore nesso perduto della storia e nella percezione del palazzo tra le sale e il loro originario contenuto figurativo: la perfetta continuità di stile e di gusto da leggersi nella densità figurativa della presenza delle favole antiche ideate da Beaumont nello stretto rapporto dispiegato tra le sue volte dipinte e gli arazzi, intessuti sui suoi cartoni, allestiti alle pareti delle sale.

30. Palazzo Reale, “il Salone degli Svizzeri con la mostra dell’arazzeria torinese. La serie bomontiana di *Annibale*”, alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.

31. Palazzo Reale, “il Salone degli Svizzeri con la mostra dell’arazzeria torinese, la serie bomontiana di *Ciro*”, alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.

32. Palazzo Reale, la sala degli Staffieri o delle Virtù, con alle pareti gli arazzi della *Storia di Enea* dai cartoni di Francesco de Mura, alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.



La condizione di prevalente inamovibilità della scultura ne impediva una presentazione espositiva a ridosso delle sue variate manifestazioni territoriali, a partire dall'esclusione del «momento tardomanieristico» dei sacri monti, che si sarebbe voluto imbastire secondo una intenzione dialogante con la connotazione critica che per la pittura ne aveva dato Testori, incentrandola sulla figura di Giovanni d'Errico, filtro di «un secolo di cultura piemontese-lombarda, da Gaudenzio fino al Cerano e al Morazzone» (Mallé, *Scultura* 1963).

Il saggio in catalogo puntava l'attenzione sulla fioritura degli stucchi, dai Bianchi e i Casella al Valentino, al Quadri e al Falconi alla Venaria Reale, e segnalava il doppio binario istituito nelle residenze ducali tra «schemi di volte stuccate e schemi di volte a intaglio», entrambi attribuiti al disegno degli architetti, che riconducevano in Palazzo Reale ai soffitti lignei lavorati dalle famiglie dei Botto e dei Castelli. Veniva quindi sottolineata l'importanza degli altari quali sedi prioritarie di destinazione della scultura – nel Seicento con i Carlone e ancor più nel Settecento, con Baratta e Martinez nelle chiese torinesi, Bartolomeo Solaro a Vicoforte – e il ruolo dei 'pensieri' juvarriani per le composizioni architettonico-plastiche che nuove generazioni di stuccatori avevano tradotto in Palazzo Madama, nella Scala delle Forbici, nel Castello di Rivoli come a Venaria. Ma soltanto con l'esposizione della scultura processionale nella Galleria della Sindone, la mostra si apriva ad esperienze devozionali e di costume, allargando l'obiettivo al tessuto territoriale. La teatralità d'effetto che suscitava l'instabile procedere dei gruppi scultorei nel corteo processionale era felicemente evocata dall'allestimento che metteva a confronto le migliori opere in legno e cartapesta di Carlo Giuseppe Plura, Stefano Maria Clemente e Ignazio Perucca.

Se nel '37 era stato possibile presentare una impressionante parata di statuaria in marmo, movimentata senza esitazioni per essere esposta in Palazzo Carignano – le statue dei Carlone da San Francesco da Paola e San Carlo, i benefattori dall'Ospedale di San Giovanni di uno scultore allora senza nome, e i ritratti dei sovrani dei fratelli Collino –, grazie alla disponibilità della collezione di Umberto II di Savoia il '63 poteva suggerire una inedita attenzione per la scultura da interno e da collezione: i piccoli gruppi, le terrecotte, i bronzetti, restituivano il quadro della produzione del Regio studio di scultura, le esperienze di scambio internazionale a Parigi, Londra e Roma, di Giuseppe Plura, Francesco Ladatte e di Ignazio e Filippo Collino (sala 25). La precoce apertura di credito al fenomeno del collezionismo di bozzetti e modelletti di scultura, che emergeva come una novità nel panorama delle mostre di quegli anni, potrà in realtà essere messa a fuoco, nell'autografia, nelle responsabilità e nel percorso degli scultori, soltanto dagli studi allo scadere del Novecento: si trattava infatti per la scultura in Piemonte, di una prima messa a punto non suffragata da un adeguato supporto nella ricerca documentaria e non esente da incertezze attributive, che ancora confondevano tempi e nomi delle principali figure di riferimento.

33. Palazzo Reale, la Galleria adiacente alla Cappella della S. Sindone “con sculture del Cassini, del Plura, del Clemente” alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 (sala 28).

34. Palazzo Reale, secondo piano, una vetrina della sala 25 con bronzi e terrecotte di Francesco Ladatte alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.

35. Palazzo reale, secondo piano, la “Galleria grande con cartoni di arazzi e sculture” alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 (sala 25).



Il procedere per 'classi di materiali' nel catalogo, secondo l'intelaiatura metodologica dell'ordinamento del Museo Civico di Vittorio Viale, è per noi oggi un indicatore sensibile delle continuità e discontinuità che caratterizzavano gli studi sulle arti decorative, della vitalità di una cultura antiquariale che ancora incontrava le esperienze del museo e, in taluni casi, anche del maturare di una coscienza storica e critica disciplinare sostenuta da una ricerca che trovava fondamento condiviso nell'indagine d'archivio. Se per le ricomposizioni in stile e i rapporti con i collezionisti rimaneva determinante la personalità di Pietro Accorsi, Viale non era solo e aveva saputo circondarsi di un gruppo di lavoro che poteva avvalersi delle intelligenze fresche e metodologicamente attrezzate di giovani storiche dell'arte come Andreina Griseri e Mercedes Viale Ferrero, dell'interesse per l'esplorazione territoriale di Nino Carboneri, o delle competenze, sul versante del collezionismo degli argenti, di Augusto Bargoni. Per allestire in mostra le collezioni, Viale non aveva esitato a impegnare giovani architetti appena usciti da percorsi universitari vissuti nel segno del moderno: Andrea Bruno, cui fu affidato il progetto di allestimento delle collezioni di arti decorative in Palazzo Reale, Maria Grazia e Mario Daprà, che si occuparono della mostra della Scenografia e dell'Architettura in Palazzo Madama.

Il Direttore del Museo Civico aveva continuato per anni a coltivare personalmente la forte tradizione degli studi locali nella repertoriatura del mobile per tipi – avviata da Arturo Midana nel 1924 e proseguita da Augusto Pedrini nel 1953 – avvalendosi della competenza dell'occhio e degli arredi che passavano per le mani di Pietro Accorsi. La disponibilità, da una parte, dell'ampio *parterre* di arredi provenienti dalle regie residenze e, dall'altra, degli intagli infissi in Palazzo Reale, consentiva per la prima volta di associarli in un'unica sezione "Mobili e intagli", rispettandone la natura di produzione di gusto coerente per materiali, disegno e funzione di arredo.

Nella loro programmatica associazione, "Mobili e intagli" furono probabilmente la classe di materiali meglio valorizzata dal doppio registro adottato nella mostra e nel catalogo: nella prima veniva esaltata la funzione di asse portante della linea del mobile per il disegno degli interni, nel reciproco riscontro di gusto con le sale del palazzo; nel secondo, si costruiva una affidabile seriazione cronologica per via stilistica, che nonostante gli accurati studi monografici condotti in anni più recenti rimane un repertorio di riferimento a tutt'oggi insostituibile.

Il dato più significativo, sollecitato anche in questo caso dalla ricerca archivistica, stava nell'ampliamento del ventaglio degli autori, non più limitato ai soli «grandi ebanisti», ma che faceva emergere una «ben maturata tradizione locale» di intagliatori: alle *boiseries* di Palazzo Reale furono per la prima volta associati i nomi di Giovanni Luigi Bosso, Pietro Giuseppe Valle, Alessandro Ommà, Carlo Bogetto, Michele Antonio la Volée, evidenziando la rilevanza della decorazione degli ambienti e considerando mobili e intagli come parte di un unico sistema ornamentale e stilistico.

36. Tavolo a muro in legno intagliato e dorato, c. 1740. "Disegno, linee e decorazione del mobile si ispirano al primo nostro rococò e ne sono una delle più fini e aggraziate espressioni". Palazzo Reale, secondo piano.

37. Tavolo a muro "in legno stupendamente intagliato e dorato, con una quanto mai fastosa ed elegante decorazione, c. 1735-1740". Palazzo Reale, Gabinetto cinese.

38. Camino in marmo fior di pesco "di grandioso disegno che spicca con particolare evidenza nel bel conchiglione centrale". Palazzo Reale, Sala del caffè.

39. Camino in marmo giallo "stupendo per concezione, per linea e per ricchezza e fantasia di ornati a rilievo, splendida opera del nostro più bello e sentito rococò, c. 1745-1750". Palazzo Reale, secondo piano, Gabinetto delle lacche.

40. Zoccolo in legno "decorato con finissimi e graziosi ornati ad intaglio, c. 1745-1750". Palazzo Reale, secondo piano.



Le oltre 530 opere catalogate dallo stesso Viale nella sezione Mobili e intagli furono esposte secondo criteri tipologici, cronologici e di ambientazione, a partire dalla cinquantina di esemplari dei maestri dell'ebanisteria Pietro Piffetti e Luigi Prunotto, del quale veniva per la prima volta isolata la personalità, cui si aggiungeva per l'ultima parte del secolo quella di Giuseppe Maria Bonzanigo.

Ad eccezione dei mobili, opportunamente collocati in mostra nelle sale che arredavano, le collezioni delle categorie delle arti decorative – Tessuti e ricami, Maioliche, Porcellane, Argenti, Libri e rilegature, Monete e medaglie – furono presentate in luminose vetrine su supporti in metallo nel design nitido e tagliente dell'architetto Andrea Bruno.

La presentazione dei manufatti tessili, per lo più di pertinenza ecclesiastica, ricalcava la suggestione espositiva della "Galleria dei paramenti e delle stoffe" nella prima *Mostra del Barocco piemontese* in Palazzo Carignano, disponendoli a precedere le sculture sacre nella Galleria della Sindone al piano nobile di Palazzo Reale. La selezione dei pezzi di più significativa evidenza ornamentale rimaneva affidata a una sensibilità visiva che si lasciava affascinare dalle qualità sontuose e dai motivi del disegno, identificati grazie a una trasmissione di competenze lessicali che passava ancora attraverso una cultura 'da sacrestia' tramandata prevalentemente per via orale.

L'obiettivo dichiarato – «di far conoscere alcune testimonianze particolarmente significative e valide di una forma d'arte piuttosto trascurata finora, quasi a stimolare e incoraggiare future ricerche e studi in argomento» (Viale Ferrero, *Tessuti e ricami* 1963) – riconosceva il ritardo nell'acquisizione delle conoscenze e della strumentazione tecnica indispensabile per classificare e datare correttamente i tessuti e apprezzare l'alto investimento di prefigurazione progettuale che ne presupponeva la realizzazione.

Problemi che, come veniva auspicato, avrebbero effettivamente orientato la ricerca storica sui tessuti in direzione scientifica negli anni immediatamente a seguire, con esiti esemplari in Piemonte nella mostra curata da Donata Devoti e Giovanni Romano nel 1981, *Tessuti antichi nelle chiese di Arona*, quando l'analisi sulle tecniche di orditura dei manufatti tessili consentirà di riconoscerne le aree geografiche di produzione e l'evoluzione dei motivi del disegno strettamente condizionata dalla moda.

41. Pietro Piffetti, Mobile a due corpi "decorato a scene figurate e a ornati con l'intarsio di legni pregiati, di avorio, di madreperla e di tartaruga, c. 1738", dal Palazzo del Quirinale.

42. Pietro Piffetti, Mobile a due corpi "decorato a figure e a ornati con l'intarsio di legni pregiati, di avorio e di madreperla, 1731-1733". Palazzo Reale, Gabinetto di toeletta della Regina.

43. Palazzo reale, la Galleria adiacente alla Cappella della S. Sindone con l'esposizione "di qualche mobile secentesco, un ricco complesso di argenti sacri e di paramenti del '600 e '700", alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 (sala 27).



Gli interventi di segno moderno disegnati per accogliere i nuclei dei materiali museali e di collezione all'interno delle sale storiche del Palazzo reagivano con esse e, a seconda della natura o funzione delle stesse, potevano marcare la distanza o assecondare la reciprocità del rapporto con gli ambienti arredati.

Dove già nel '37 gli studi erano arrivati a fissare un quadro attendibile della produzione piemontese, come per le maioliche e le porcellane, si trattava di un aggiornamento affidato all'acquisizione di nuovi pezzi, o all'individuazione di alcuni autori, come per il gruppo di *Sant'Uberto* del Tamietti e i *biscuit* di scultura della manifattura di Vinovo.

Le vetrine della mostra isolavano le fabbriche Rossetti, di Vische e di Vinovo, facilitandone l'apprezzamento e la gradevolezza di lettura (sale 20, 24); ma parcellizzando in qualche modo quell'affascinante e spettacolare quadro d'insieme reso possibile dalle vetrine che Giò Ponti aveva disegnato per Fontana Arte impiegate per l'allestimento stabile della Sala ceramiche nel Museo Civico di Palazzo Madama.

La puntualità della ricerca di Augusto Bargoni sui punzoni e i marchi della Zecca sabauda cambiava di fatto radicalmente le prospettive di indagine sugli argenti: si usciva dall'anonimato, i pezzi potevano essere ordinati cronologicamente e nella maggior parte dei casi riferiti con certezza ai loro autori. Si apriva la strada a una storia della elaborazione del gusto, che proprio negli argenti avrebbe consentito di riconoscere distintamente una linea di autonomia espressiva piemontese rispetto al ruolo di 'arbitraria elegantiae' universalmente attribuito alla cultura decorativa francese.

Se nelle vetrine gli argenti erano ancora riuniti per tipi (zuccheriere, caffettiere, calici e ostensori), suddivisi, come nel '37, in "argenti civili", "argenteria sacra" e "argenteria ebraica" (sale 6, 27), secondo un ordinamento parallelo a quello del catalogo, l'opportunità di lavorare a una storia del gusto e riconoscere lo stile individuale aperta dagli studi di Bargoni veniva presto raccolta da Charles Oman. Questi, pubblicando sul «Burlington Magazine» nel 1966 il servizio liturgico lavorato da Lorenzo Lavy per l'Ambasciata del Regno di Sardegna a Londra, riconosceva il debito contratto con la mostra: «The present study may be regarded as a delayed reaction to the Mostra del Barocco piemontese held at Turin from June to October 1963. For the first time it was possible to see and evaluate the work of the Turin goldsmiths of the eighteenth century, and since a very full catalogue was produced the exhibition's work still continues».

44. Caffettiere esposte tra gli "Argenti d'uso civile", dal catalogo della *Mostra del Barocco piemontese* del 1963, III, Argenti, tav. 18.

45. Ostensorio in argento sbalzato e cesellato, 1746, esposto nella sezione "Argenteria sacra". Torino, Confraternita della Misericordia.

46. Palazzo Reale, la sala dedicata all'opera di Pietro Francesco Guala, "nelle vetrine, maioliche delle fabbriche torinesi dal XIV al XVIII secolo", alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 (sala 20).



«Nel mio piano – scriveva Viale – l’architettura e la scenografia costituivano dei punti base per delineare un giusto quadro del Barocco in Piemonte, e perché le due sezioni avessero lo sviluppo e il rilievo che meritavano, non si è esitato a sistemarle a Palazzo Madama» (*La mostra* 1963). In realtà, ancora pochi mesi prima dell’apertura della mostra, architettura e scenografia avrebbero dovuto essere ospitate nella Palazzina di caccia a Stupinigi. Viale si era affidato a due giovani progettisti torinesi, Maria Grazia Daprà, allieva di Franco Purini a Milano, e al marito Mario, ingegnere del Comune di Torino, che per la prima ipotesi di Stupinigi erano arrivati a disegnare le tavole esecutive di un allestimento di gusto contemporaneo, non senza rinunciare alle opportunità di presentazione scenografica che poteva offrire la Palazzina.

Gli ambienti di Stupinigi non occupati dal Museo dell’arredamento – di cui la Soprintendente alle Gallerie Noemi Gabrielli aveva avviato i restauri per il riallestimento in occasione delle celebrazioni di “Italia ’61” – si dimostrarono però insufficienti per esporre nuclei di materiali che crescevano di giorno in giorno intorno alle perlustrazioni territoriali di Nino Carboneri. Fu così deciso di ripiegare sui più capienti spazi di Palazzo Madama, dove la variabilità del sistema modulare dei pannelli progettati si rendeva disponibile allo sviluppo del racconto, elaborato con straordinaria sensibilità narrativa a partire da alcuni spunti della mostra del ’37; come l’idea di ricostruire dei teatrini dai disegni di scena, abbozzata in quella prima occasione dallo scenografo Renato Testi. I cinque presentati allora divennero dieci grazie ai nuovi modelli realizzati assieme agli allievi dell’Accademia Albertina da Enrico Kaneclin, «che aveva fatto una cosa molto intelligente» – ricorda Mercedes Viale – «non aveva “anticato” nulla. Si vedeva chiaramente che erano fatti il giorno prima, ma ricostruivano lo spazio teatrale autentico».

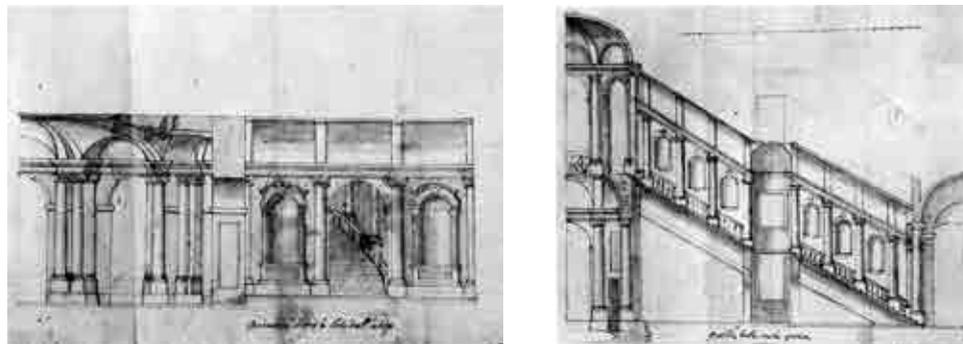
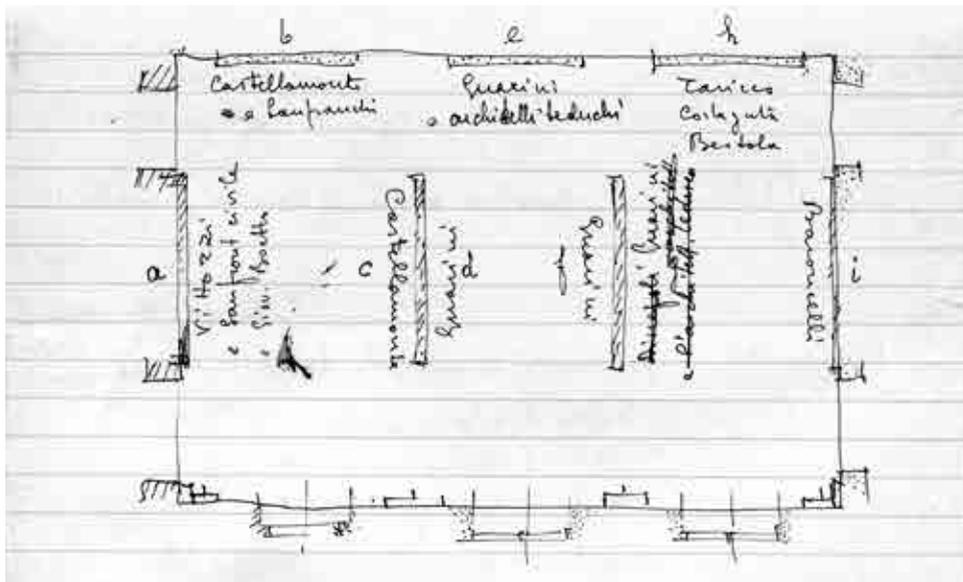
A partire dalla rigorosa impalcatura di ricostruzione filologica delle opere teatrali, la studiosa sviluppava l’affascinante storia per immagini di una lunga stagione che partiva dal “Il teatro e le feste nel Seicento”, passava attraverso l’immaginativa ricchezza del contributo di Juvarra, apriva alle più variate esperienze della magnificenza teatrale nel pieno del Settecento (Bibiena, Bellavite, Righini), per arrivare alla ricchissima produzione dei fratelli Galliari e a rendere merito degli interventi di figura e disegno dei costumi di Giambattista Crosato e Leonardo Marini. Il tutto intorno alla Peota, la cui invadente presenza materiale e simbolica si giustificava pienamente nel contesto degli apparati festivi, così contigui alle esperienze teatrali nel Piemonte di Sei e Settecento.

Sull’efficacia, soprattutto in prospettiva critica, dell’ordinamento della scenografia, intervenivano le parole del giovane Francis Haskell nella recensione alla mostra uscita sul «Burlington Magazine» nell’agosto del 1963: «On the ground floor of the same palace [Palazzo Madama] is the theatrical section, admirably arranged and catalogued by Mercedes Viale Ferrero. [...] here at last the visitor can really begin to understand the development of an art that was of such basic importance to the century. Drawings, sketchbooks, prints and paintings by generations of talented designers, who are once again dominated by the commanding figure of Juvarra, are most imaginatively brought to life by small modern reconstructions of theatre stages».

47. Palazzo Madama, Mostra della scenografia del ’600 e ’700. “Disegni scenografici di Fabrizio Galliari [e] bozzetto di sipario con il *Sacrificio d’Ifigenia* di Giovanni Battista Crosato”.

48. Palazzo Madama, Mostra della scenografia del ’600 e ’700. “Teatrini ricostruiti da disegni originali di scenografi del ’700, fra cui Filippo Juvarra e Fabrizio Galliari”.

49. Palazzo Madama. Mostra della scenografia del ’600 e ’700. La Peota di Carlo Emanuele III (1731).



Il salone di Palazzo Madama e le sale dell'Appartamento di Madama Reale al piano nobile offrono gli spazi per l'installazione delle 14 sezioni di un percorso pilotato dai versatili pannelli espositivi disegnati dai Daprà, dove il racconto per immagini dell'architettura piemontese assumeva una dimensione coinvolgente e spettacolare.

Le scelte di Nino Carboneri ripartivano dall'impianto della mostra del '37 per svilupparlo a una scala narrativa inedita. Per seguire questo passaggio vale la pena di ritornare su uno schemino tracciato da Viale in quella prima occasione (AMCTo, SMO 137), utile per cogliere tanto le ragioni di continuità, quanto il percorso compiuto tra le due esposizioni sull'asse portante dell'architettura. Nelle indicazioni manoscritte di quel foglietto, Viale traduceva il *Theatrum Novum Pedemontii* di Brinckmann (1931) nel concetto espositivo di una sala: al centro si trova Guarini, attorniato dalle figure degli ingegneri militari riunite per generazioni: Vitozzi e Boetto, Castellamonte e Lanfranchi, Baroncelli e Bertola.

La presentazione di Guarini venne sviluppata in pannelli a tema: «come nasce un'idea», dove i disegni dall'Archivio di Stato illustravano lo «sviluppo dell'idea architettonica» di Palazzo Carignano, dallo studio dei progetti in pianta all'articolazione del percorso cerimoniale dello scalone. Riprese fotografiche di mirata qualità interpretativa furono utilizzate per «mettere in risalto l'originalità costruttiva» delle cupole di San Lorenzo e della Sindone. Il racconto impostato sulla stretta contiguità tra disegni e fotografie proseguiva con gli edifici civili, il Collegio dei Nobili, il Castello di Racconigi, Palazzo Graneri, per finire con un'apertura critica che prendeva in considerazione la decisiva influenza esercitata dall'Architetto teatino sugli «sviluppi barocchi in Germania e Austria». Ancora a riscontro dell'edizione del '37, la chiave espositiva per le due sale monografiche dedicate a Filippo Juvarra si avvaleva degli strumenti di presentazione visiva predisposti dallo stesso architetto a vantaggio dei suoi contemporanei: i pensieri progettuali, le prospettive dipinte del Castello di Rivoli commissionate a Panini e Locatelli, e il modello ligneo del progetto già esposto nel 1937 – quando era stato presentato nella sua integrità, con la scenografica terrazzata di accesso a evocare l'autorevolezza del prototipo di palazzo reale nel rapportarsi al paesaggio circostante.

Negli articoli della stampa torinese emergeva nuovamente la preoccupazione di uscire dalla marginalità e dare all'architettura barocca piemontese la collocazione che meritava. Venivano chiamati in causa gli studiosi stranieri intervenuti a sfatare il pregiudizio di un interesse di circoscritto ambito locale: il pioniere di ieri – Brinckmann – e ora gli studi di Wittkower e del giovane Henry Millon (Bernardi «La Stampa», 12 aprile 1963). L'intero capitolo dedicato da Wittkower al Piemonte in *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750* (1958) ne aveva di fatto definitivamente cancellato l'immeritata esclusione dalla geografia culturale della storia dell'arte e restituito la dignità di una posizione di avanguardia sperimentale nelle vicende del tardo barocco in Europa.

50. Particolare di un foglio di appunti di Vittorio Viale per l'allestimento della sala 17, "Architetti del 600 Guarino Guarini", alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1937 in Palazzo Carignano (AMCTo, SMO 137).

51-52. Guarino, Guarini, Disegni architettonici per l'atrio e lo scalone di Palazzo Carignano alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 Torino, Archivio di Stato.

53. Guarino Guarini, La cupola della chiesa di San Lorenzo a Torino in una fotografia esposta alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963.



Un risarcimento costruito con una brillante operazione di proiezione dell'architettura piemontese sullo scenario internazionale, che aveva ancora isolato i «tre astri nel cielo del Piemonte», Guarini, Juvarra e Vittone – sulla scorta del testo fondativo di Brinckmann a introduzione del suo *Theatrum* (1931).

Nuovi disegni, incisioni, dipinti, modelli furono affiancati a quelli già disponibili nel '37, ma questa volta era il medium espositivo della fotografia a offrire la più seducente chiave di accostamento all'architettura e ad aprire la strada ad una visione collettiva dell'esperienza piemontese. A differenza degli altri ambiti della mostra, in più stretta relazione con l'arte di corte, l'architettura si offriva infatti naturalmente anche alla scala della città e del territorio.

Sul sistema modulare progettato dai Daprà furono disposte in successione cinematografica le gigantografie stampate da De Regibus sulle lastre della nuova campagna fotografica affidata ad Augusto Pedrini, al quale, in un appunto rintracciato nell'archivio del Museo Civico, Viale raccomandava di effettuare le riprese dalle stesse angolazioni che aveva proposto Brinckmann.

L'allestimento delle sequenze fotografiche, che non trovava precedenti in altre mostre di storia dell'arte, finì per incantare anche Francis Haskell, che nell'impatto di quella carrellata di ingrandimenti intravedeva un futuro esito museale, tanto da spingerlo ad auspicare che venissero riunite in un allestimento permanente: «The architectural section on the first floor of the Palazzo Madama contained a large number of photographs, many of which were of such superlative quality that is very much to be hoped that they can be kept together somewhere as a permanent record» (Haskell, in «The Burlington Magazine» 1963).

L'incalzante procedere dei progettisti a ridosso dei curatori è registrato dai disegni dell'allestimento e degli elenchi aggiornati quotidianamente nelle settimane precedenti l'apertura della mostra. L'acquisizione critica più significativa che emergeva nel '63 era la testimonianza di una volontà di architettura moderna diffusa e vitale su tutto il territorio, di cui la ricerca documentaria aveva restituito progetti, autori e date, in un contesto dove la sensibilità e la domanda per spazi di qualità accomunavano le committenze della corte, della città, dei municipi, delle parrocchie o delle confraternite della provincia. Nel dipanarsi del racconto allestito nelle sale di Palazzo Madama, l'architettura piemontese assumeva una dimensione corale, garantita da quel rincorrersi di forme e soluzioni che intorno alle chiese e alle volte aperte di Vittone vedevano intrecciarsi le originali proposte di figure ritenute fino allora minori: Giovanni Battista Morari, Giovanni Tommaso Prunotto, Costanzo Michela, Filippo Nicolis di Robilant, Giovanni Battista Borra, Luigi Michele Barberis, Carlo Andrea Rana, fino alle cappelle campestri senza nome, ma egualmente parlanti della volontà di una esperienza religiosa e formale che nel Settecento aveva accorciato le distanze tra la corte e il territorio.

54. Palazzo Madama, Mostra dell'architettura del '600 e '700. «La prima delle tre sale dedicate a Filippo Juvarra. Al centro il modello originale della basilica di Superga».

55. Palazzo Madama, Mostra dell'architettura del '600 e '700. «La seconda sala juvarriana illustrante il progetto per il castello di Rivoli. Al centro, il modello originale fabbricato da Carlo Ugliengo; a destra il dipinto di G. Paolo Panini».

56. Palazzo Madama, Mostra dell'architettura del '600 e '700. «Nella veduta, opere di Guarino Guarini».



Il nome di Wittkower non compare nel saggio introduttivo di Carboneri, ma la mostra era di fatto la risposta a una urgenza che lo studioso tedesco approdato alla Columbia University aveva espresso nelle pagine di *Arte e architettura in Italia*: «An authoritative history of Italian eighteenth-century architecture cannot yet be written. Many of the monuments are not at all or only insufficiently published; the dating of many building is controversial or vague; the buildings without architects and the names of architects without building abound» (Wittkower 1958). Lo stesso studioso, nella breve prefazione aggiunta all'edizione del 1965, non mancava di riconoscere come in Piemonte quell'obiettivo fosse stato raggiunto: «Exhibitions from the Venetian and Bolognese Seicento to the splendid Baroque Exhibition in Turin have brought together, sifted, and submitted to scholarly discussion an enormous mass of new material».

Nelle recensioni e nelle riflessioni che seguirono la mostra, la ricezione di quell'evento si assestava su due binari: l'apprezzamento per la ricerca portata avanti sulle classi dei materiali e per la qualità del catalogo – «The entries are factual and to the point, based in many instances on unpublished archival material» –; l'incondizionata fascinazione, percepita soprattutto sul versante anglosassone, per la visione integrata che offriva l'allestimento della mostra nelle tre architetture che ne erano parte integrante, e per l'esemplare capacità di messa in scena, che poteva essere esemplificata trovando nell'intelligenza di Juvarra anche il modo per ironizzare sottilmente sulla posizione della dinastia sabauda: «And he was not only a great architect, but also a metteur en scène of genius, able to inspire a team of painters, sculptors and craftsmen to decorate the building he designed. In an around Turin he created a whole series of settings – palaces, churches, city streets – in which the petty princes of Savoy could play their parts with all the aplomb of Bourbons or Hasburgs» («Apollo» 1963).

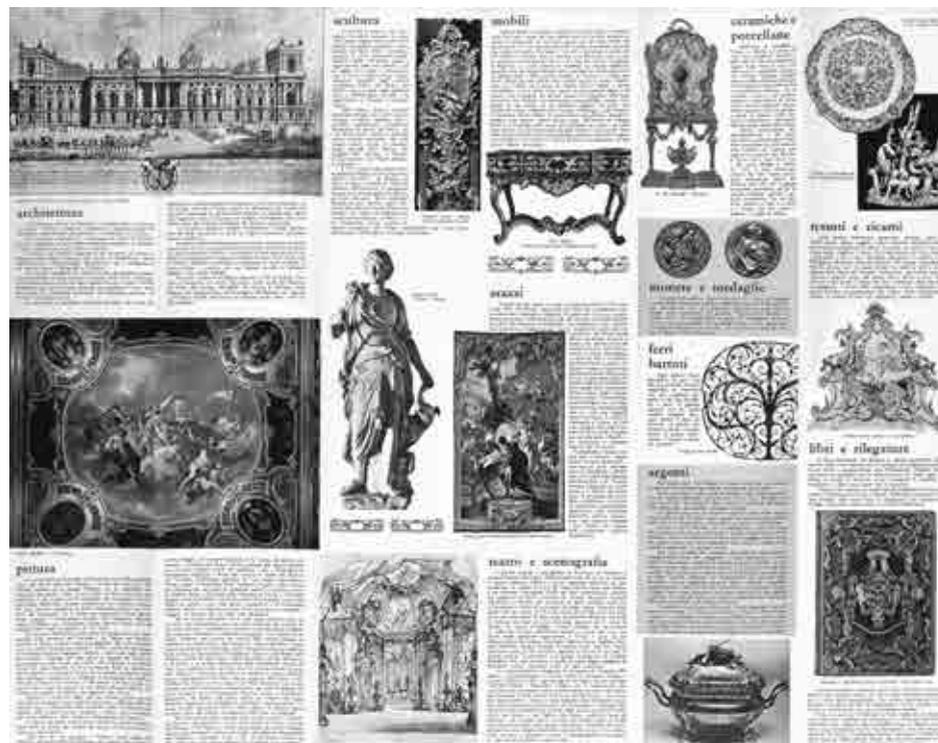
La messa in scena di genio, che nella Palazzina di Stupinigi decorata e arredata trovava la sua esemplificazione più smagliante, collegava idealmente la mostra del Barocco piemontese e le manifestazioni della stagione che intendeva rappresentare con un risultato talmente convincente che, sotto lo pseudonimo di Romulus, il recensore di «Apollo» arrivava a scrivere: «Indeed, there is only a post-war exhibition with which it can be compared for size and scope, that of *Il Settecento a Roma* held in 1959. And no impartial visitor will deny that the Turin show is more satisfactory, on account of its more tractable theme and because of its superb architectural setting which forms an integral part of the exhibition itself» (Romulus, in «Apollo» 1963).

57. Il montaggio degli ingrandimenti fotografici nella Mostra dell'architettura del '600 e '700 al piano nobile di Palazzo Madama.

58. Palazzo Madama, Mostra dell'architettura del '600 e '700. La fotografia dell'esterno della chiesa di Santa Chiara a Bra su progetto di Bernardo Vittone.

59. Palazzo Madama, Mostra dell'architettura del '600 e '700. «Nella veduta, opere di Bernardo Vittone».

60. Palazzo Madama. Mostra dell'architettura del '600 e '700. «Sala dedicata ad architetti del '700. Nella riproduzione, a sinistra, opere di Vincenzo Scapitta, al centro di Costanzo Michela, a destra di G.B. Morari e di G. Tommaso Prunotto?».



Le sezioni di Architettura e Scenografia furono immediatamente richieste a Zurigo e a Basilea, dove Nino Carboneri, Maria Grazia e Mario Daprà accompagnarono l'allestimento itinerante, annunciato nel manifesto di design contemporaneo che evocava le architetture di Vittone.

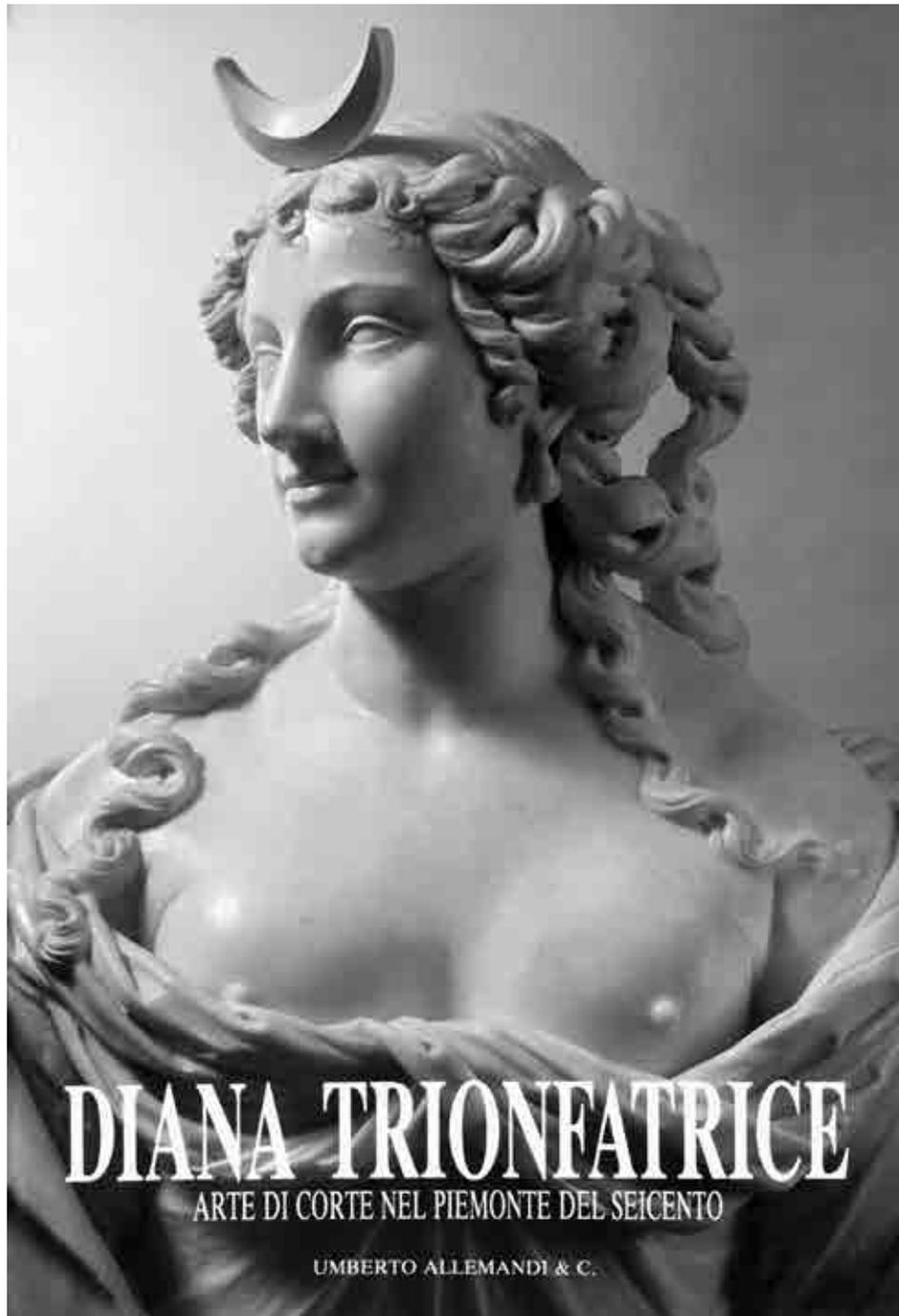
All'apertura della mostra nel giugno 1963 era pronto soltanto il secondo volume del catalogo; il primo venne pubblicato in novembre, a mostra ormai in chiusura, così da essere dotato delle fotografie degli allestimenti negli interni delle sale, che restano la testimonianza più aderente dell'immagine del Barocco piemontese costruita nel 1963; il terzo uscì nell'aprile del 1964. Organizzato a ridosso delle sezioni della mostra, introdotte da saggi brevi che facevano il punto sullo stato della ricerca, il catalogo venne confezionato da Ezio Gribaudo nei tre volumi generosamente illustrati: il primo dedicato a «Le sedi», «Architettura», «Scenografia», inquadrava i contesti architettonici e ambientali; il secondo rendeva conto delle arti più propriamente figurative, «Pittura», «Scultura», «Arazzi»; il terzo presentava le sette classi di materiali riunite per le arti decorative, «Mobili e intagli», «Tessuti e ricami», «Maioliche», «Porcellane», «Argenti», «Libri e rilegature», «Monete e medaglie».

I numeri del catalogo fanno impressione e vale la pena di renderne conto perché contribuiscono a dare la misura non soltanto del successo della mostra, ma di quanto questa fosse intesa come l'esito di una impegnativa impresa di ricerca. Furono pubblicate circa 2650 schede, nella forma sintetica di didascalie anagrafiche delle opere e delle sale, e un patrimonio visivo di quasi 2000 fotografie che attestava delle opere esposte e dei loro allestimenti. Un risultato rivendicato da Vittorio Viale come un impegno di servizio al pubblico e alla ricerca nelle parole del *Commiato* firmato in chiusura del terzo volume dedicato alle arti decorative, una paginetta infilata dove nessuno andrebbe a cercarla e per questo passata inosservata: «si è creduto di offrire un valido strumento, un attraente invito, un efficace stimolo, con questo grande catalogo in tre volumi; un'opera inusitata forse per una mostra, ma che, nata e voluta per un sincero atto d'amore, è la meditata somma di ricerche, di studi, di scoperte di ciascuno di noi, organizzatori e redattori. Con i capitoli che introducono a ogni genere, con le accurate schede illustrative che li accompagnano, e con le ben 1984 riproduzioni delle cose esposte, ci pare di aver costituito un primo utile corpus dell'arte barocca locale, di aver servito, come voleva il nostro cuore, Torino e il Piemonte, e fosse vero quel che ha scritto di recente in «Paragone» Roberto Longhi, di aver "per il 1963", posta con questa "grande impresa ... la cultura piemontese alla testa delle ricerche storico-artistiche italiane"».



61. Pieghevole con l'illustrazione dei materiali esposti nelle sezioni della *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 (AMCTo, SMO 606).

62. L'ingresso alla mostra *Piemontesischer Barock* al Gewerbemuseum di Basilea, 1964, con il manifesto su progetto grafico di Andreas His (Archivio Daprà).



1. Copertina del catalogo della mostra *Diana Trionfatrice*. Torino, Promotrice delle Belle Arti, 1989.

DIANA TRIONFATRICE FARE UNA MOSTRA SUL BAROCCO?

Giovanni Romano

Le immagini proiettate da Sara Abram e Giuseppe Dardanello restituiscono una visione flagrante delle due mostre torinesi del 1937 e del 1963 e per me, che ho visitato la mostra del 1963, recuperarla con queste belle fotografie mi ha fatto in qualche modo cambiare idea sulla mostra stessa. Cambiare idea e anche un po' sorridere perché la grande esposizione del '63 celebrava involontariamente i 400 anni della fondazione del San Paolo, confondendomi un poco le idee. Io ero molto giovane e me la ricordo molto confusamente. Non mi ero orizzontato bene, era una mostra di una complessità e anche di una faticosità non indifferente. Adesso noi l'abbiamo vista come un meraviglioso film, invece era una fatica: ripensare, confrontare, studiare. Non mi era rimasta nella memoria come una macchina sfolgorante e intelligente. Devo dire che a rivederla ora una certa chiarezza, un certo rigore tipico di Viale saltano agli occhi, per quanto sia una mostra che oggi non faremmo più. Con le immagini di Dardanello mi è parso di avvertire che il tempo stesse cambiando: basti pensare alla pubblicazione del Wittkower (1958 a Londra, 1972 a Torino)¹, che sicuramente non altera molto dell'apparato dedicato all'architettura, ma certo rimesta a fondo la parte dedicata alla pittura, alla scultura e a tutti i vari generi che la mostra aveva messo in pubblico. Ma il tarlo vero è che mentre si preparava la mostra del '63, giusto l'anno prima, usciva il libro di Briganti su Pietro da Cortona, che discuteva se fosse sano usare con disinvoltura il termine "Barocco" o se fosse meglio usarlo meno generosamente².

È un avvenimento che conta tanto più per chi veniva dopo, come Michela di Macco e me, che abbiamo curato insieme la mostra dedicata all'arte di corte a Torino, già un tema diverso rispetto al generico Barocco. La nostra mostra era intitolata *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento* (1989) ed è sorprendente il non uso di "Barocco" in cartellone³ (figg. 1-10). *Diana trionfatrice* è un titolo evocativo e va benissimo, *arte di corte* è quanto si poteva vedere in mostra. Nessuno si era sentito in imbarazzo sul fatto che non ci fosse nel titolo la parola "Barocco", ma era stata una parola che fungeva, non so se da scongiuro, in un libro uscito poco prima, a mia cura: *Figure del Barocco in Piemonte*⁴. Cosa voleva dire l'utilità, quasi la necessità della parola e cosa voleva dire il poterne fare a meno? Questa è la contraddizione in cui è vissuta la mostra *Diana trionfatrice*. Era in primo luogo una mostra sull'arte

¹ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex 1958, ed. it. *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Einaudi, Torino 1972.

² G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Firenze 1962.

³ *Diana Trionfatrice. Arte di Corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 27 maggio – 24 settembre 1989), a cura di M. di Macco e G. Romano, Umberto Allemandi & C., Torino 1989.

⁴ *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. Romano, Banca CRT, Torino 1988.



2. I ritratti dinastici allestiti nel salone d'ingresso della mostra *Diana trionfatrice*. Al centro busti di François Duquesnoy e di Bernardo Falconi; sul fondo tele di Anton Van Dyck e di Charles Dauphin.

di corte a Torino, che non coincide esattamente con la parola “Barocco”. Del resto dopo il libro di Briganti era imbarazzante sostenere questa coincidenza perché, ieri come oggi, anche per i più generosi nell’uso del termine, è difficile giudicare la produzione figurativa torinese al paragone del Barocco romano. Le prime stanze, quelle ancora seicentesche, di Palazzo Reale, se dovessimo fare un paragone, ci orientano piuttosto verso gli interni tardo-manieristi parigini; si avverte la lussuosa, un po’ funebre pesantezza dei soffitti grevemente intagliati, l’aria ferma e senza libertà né disinvolture della decorazione: se si pensa alla volta di Palazzo Barberini non si constata alcuna somiglianza, è proprio una diversa sensibilità, non più povera, non meno inventiva, ma certo meno brillante, meno fantastica, anche meno festosa. Diventava difficile chiamare “barocca” la nostra mostra, che invece aveva come obiettivo quello di tentare di definire l’arte di corte locale in circa mezzo secolo (facevamo morire il povero Carlo Emanuele I, nel 1630, ma non facevamo morire nessuno al termine, se mai di rabbia la seconda Madama Reale, quando nell’84-85 Vittorio Amedeo II prende il potere e la congeda in una zona d’ombra, disfa i suoi progetti matrimoniali e si impegna in una grande impresa veramente “barocca”, che è la galleria di Daniel Seiter in Palazzo Reale). Qui il modello dei protagonisti del Barocco romano trovava un’affermazione straordinaria per gli affreschi e per gli stucchi (la galleria oggi non corrisponde più a come era stata allestita negli anni Ottanta). Un colpo straordinario di “Barocco” a Torino, ma non una vittoria sconvolgente del mondo romano diventato modello in sostituzione di quello parigino.

No, non è automatico che il gusto per il Barocco trionfi a Torino. Per esempio, cosa possiamo confrontare con il “Barocco” romano all’interno della città, fuori dal Palazzo, escludendo l’architettura? A Torino in quegli anni un’invenzione del tutto nuova – che fosse barocca poi è da discutere – era la volta che Andrea Pozzo aveva realizzato per i Santi Martiri.



3. Una sala della sezione dedicata al collezionismo di corte nella mostra *Diana trionfatrice*. Sulle pareti tele di Francesco Albani, Domenichino, Gian Giacomo Sementi, Giovanni Lanfranco.

Inserire Pozzo con animo tranquillo nel mondo “Barocco”, e anche nel mondo romano Barocco, non è così automatico. Non si può dire: padre Pozzo affianca Pietro da Cortona o, poco più sensatamente, padre Pozzo sta vicino a Baciccio: sono storie molto diverse. Lo dico per far capire che difficoltà dovevamo affrontare con il nostro progetto usando, ma noi preferimmo non farlo, la parola “Barocco”. Quanto veniva prima del 1630 non ci riguardava, era una grande stagione manierista. Quanto veniva dopo il 1684 era una specie di congedo dal “Barocco”: dopo l’*exploit* di Seiter, non era più una storia che si potesse raccontare come avanguardia, anche perché si moltiplicava lungo strade diverse.

Seiter vale per il confronto con Roma ma a quel punto, al di là di ciò che poteva produrre il Piemonte di suo e con i suoi artisti, c’era vicino Genova. Quando Luigi XIV fa bombardare Genova per far vedere chi deteneva il potere anche nel Mediterraneo, i pittori genovesi non danno una risposta immediata, in parte se ne vanno dalla città e vengono qui a Torino. Non ottengono un grande successo, ma sono in qualche modo graditi, e noi giustamente li abbiamo inseriti nella nostra mostra. Saltava agli occhi, e credo si sia notato anche dalle descrizioni delle mostre precedenti, che non si riuscisse a identificare un filo unitario per l’impresa. Forse nel ’37 il filo poteva essere lo stile genericamente “Barocco”: sale allestite perché si vedesse l’omogeneità del gusto, ma era soprattutto un gusto d’arredo o comunque degli oggetti scelti. Nel ’63 c’era l’opulenza del “Barocco”, la ricchezza in Piemonte della fioritura tardobarocca, il superbo patrimonio piemontese delle architetture, delle manifatture, ecc., e la coscienza di quanto poco fosse noto fuori dei nostri confini. La gestione dei problemi da parte dei due curatori, non fu facile, ambedue in quel momento non facevamo parte del mondo della ricerca pura e della parte sua più mondana (io ero appena passato all’Università e Michela di Macco era ancora in Soprintendenza). Il problema della



4. Una delle sale dedicate all'ornamento prezioso, alle miniature, ai mobili, alle curiosità nella mostra *Diana trionfatrice*.

tutela e della conoscenza del territorio, dell'onda del territorio che premeva sulla realtà dell'arte di corte, poté sembrare a noi il filo conduttore della mostra, un filo polemico, un confronto dinamico tra due realtà: da un lato un territorio che non si era ancora omogeneizzato rispetto alla corte e dall'altro una corte che costruiva una nuova tradizione figurativa da imporre ovunque. La mostra ha tentato con un gran spreco di lavoro e di intelligenza di descrivere questo confronto, che a noi appariva essenziale. Sarebbe stato magnifico raggiungere un tono unitario degli ambienti, che rivelasse la necessità dell'esposizione. Una mostra sull'arte di corte si confrontava male con il territorio. Il confronto sarebbe stato possibile se fosse stato alla pari, e non lo era: il territorio piemontese in quel periodo va perdendo spicco e creatività.

Arrivati alla fine, avevamo messo in scena una mostra che aveva una sua bellezza e un suo carattere, ma, a quanto pare, un carattere provocatorio: mentre i due casi del '37 e del '63 avevano goduto di una serie di riconoscimenti sulla stampa, la mostra *Diana trionfatrice* ebbe l'onore di una recensione di Arbasino su «Repubblica», ma solennemente stroncata⁵. Eravamo riusciti almeno ad agitare le acque. Vale la pena di ricordarlo perché anche se avevamo centrato almeno in parte il nostro obiettivo scientifico, le mostre precedenti avevano sedotto i visitatori e avevano vinto, noi no (i materiali esposti erano troppo nuovi e poco noti al pubblico medio). *Diana trionfatrice* presentava oggetti studiatissimi, il catalogo è gonfio di schede elaboratissime su problemi sofisticatissimi, ma non era entrata nel godimento del pubblico, e l'assessore alcuni giorni prima della data conclusiva prevista fece chiudere la mostra perché aveva bisogno dei custodi altrove. Trovai che l'accaduto andasse preso per un mezzo successo, che non si potesse sognare di più.

⁵ A. Arbasino, *Quella dama ha gli occhi storti*, in «Repubblica», 5 luglio 1989.



5. La sala dedicata alla pittura e alla scultura per gli altari di corte nella mostra *Diana trionfatrice*. Al centro "La Madonna della Pace" di Tommaso Carlone; sul fondo pale di Guercino, Bartolomeo Caravoglia, Francesco Cairo, Jan Miel, Sebastiano Carello, Guido Reni.



6. La sala dedicata alla quadreria dell'Oratorio di San Paolo nella mostra *Diana trionfatrice*. Tele di Giovanni Francesco Sacchetti, Pietro Paolo Raggi, Bartolomeo Caravoglia, Charles Dauphin.

La nostra ossessione di seguire un filo unico, per quanto dialettico, non risultava messa a fuoco bene; perché non è possibile montare una mostra di ampie dimensioni cronologiche (più di mezzo secolo), anni ricchi di invenzioni tali, di cambiamenti tali tra Roma, Torino



7. La sala dedicata ai modelli aulici per la provincia piemontese nella mostra *Diana trionfatrice*. Pale di Giovanni Francesco Sacchetti e di Charles Dauphin; pianete, calici, reliquiari; statue in legno scolpito, dorato.



8. La sala dedicata al territorio cuneese, "La Grande Provincia", nella mostra *Diana trionfatrice*. Pale di Giovanni Antonio Molineri, Sebastiano Carello, Giovanni Claret; candelieri, reliquiari, angeli reggicero in legno intagliato, dorato e dipinto.

e Parigi, passando da una scuola locale creduta provinciale a una scuola artistica con una sua nuova autorità. Non era facile mettere in parallelo le vicende storiche. C'era un settore di pale sacre che faceva riferimento alla corte e uno di pale sacre che faceva riferimento al territorio: ma il confronto e gli scambi apparivano un poco confusi, non per colpa nostra. C'era una bella scelta di oreficerie, ma l'oreficeria migliore di quel momento è prodotta in Francia e, in Piemonte, si trova solo in Valle di Susa. All'interno della storia che racconta-



9. La sala dedicata ad Andrea Pozzo in Piemonte nella mostra *Diana trionfatrice*.



10. Una sala della sezione "Il barocco degli architetti" dedicata alle residenze della dinastia sabauda, la "Corona di delitie", nella mostra *Diana trionfatrice*.

vamo c'erano così tante contraddizioni che alla fine il vero filo conduttore sarebbe stato di raccontare le contraddizioni e non il presunto Barocco piemontese. Barocco piemontese valeva per il Monferrato? Per Alessandria? Per Novara? "Barocco sabauda" peggio che mai; se c'è una cosa su cui posso giurare che non esiste è il "Barocco sabauda", sul resto sono pronto a discutere. Non abbiamo fatto una mostra "sul Barocco piemontese/sabauda", ci siamo fermati all'obiettivo di una mostra seria. Non ci siamo troppo piaciuti e nemmeno siamo troppo piaciuti al pubblico: la prossima volta faremo di meglio.

Michela di Macco

Nel corso della prima metà del Novecento e, in seguito, per merito di Giuliano Briganti (*Milleseicentotrenta ossia il Barocco* 1951; *Pietro da Cortona o della pittura barocca* 1962) il dibattito sul Barocco aveva avuto uno sviluppo molto significativo e ormai, alla fine degli anni Ottanta, erano stati accertati limiti e potenzialità del termine, troppo generico per indicare uno stile e se mai da intendere come grande contenitore dalle più diverse estensioni cronologiche, dalle più variate articolazioni stilistiche, dai più complessi contenuti tematici. Si trattava di un termine da consegnare alla storia della critica, non utilizzabile per la mostra *Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento* (1989).

Il Barocco, inteso in una accezione generale e non generica, era stato egregiamente associato all'arte piemontese del Seicento e del Settecento nelle mostre del 1937 e del 1963: nell'estensione cronologica, nella quantità delle opere, dei generi e delle tecniche, nella molteplicità delle sedi allestite, pur nei diversi tempi della nostra storia del Novecento, con analoghi intenti quell'ampia cronologia compresa nel Barocco indicava e rivendicava nei vertici qualitativi i valori identitari dell'arte piemontese. Poco più di 25 anni dopo, nel 1989 quei valori non erano più in discussione. Si rinnovava invece il dibattito metodologico e si sottoponevano ad una serrata analisi e a nuovi accertamenti le variabili territoriali.

Messo da parte il lemma 'Barocco', in esergo il titolo della mostra citava quello di un libretto edito da Bartolomeo Zapata, stampatore ducale, nel 1670 quando Carlo Emanuele II poteva gareggiare nel mondo delle corti europee rappresentando la magnificenza sabauda (*Diana trionfatrice d'amore, piccolo divertimento musicale in occasione della festa dei cacciatori, celebrata da S.A.R. nel giorno di S. Uberto alla Venaria Reale li 5 novembre 1670*). Il riferimento alla reggia di Venaria Reale introduceva bene tanto il tema centrale della mostra, dedicata all'arte di corte, quanto le finalità dell'esposizione che faceva emergere l'instancabile attività di conoscenza e di salvaguardia di quel patrimonio straordinario, finalmente riconosciuto e restaurato, evidenziando quanto fosse ormai improrogabile il recupero dei contesti di provenienza o di appartenenza storica. Il riferimento a Venaria era particolarmente necessario, si direbbe oggi perché era un tema sensibile: la Reggia viveva allora, negli anni Ottanta, scampato il pericolo dell'abbattimento, una nuova complessa stagione di restauro e di nuovi progetti di riattivazione.

La mostra del 1963 aveva avuto il grande merito di essere ambientata, con esiti spettacolari, in tre residenze dinastiche, due delle quali (Stupinigi e Palazzo Reale) conservavano una parte rilevante di opere nel loro contesto. Il Seicento, tuttavia, molto ben rappresentato dove quadri e arredi erano inamovibili e quindi eloquentemente anche in catalogo, esponeva un numero di opere ridotto rispetto alla sfolgorante presenza di quelle del Settecento. Tra le residenze – allestite per corrispondere alle esigenze di "Eternità", "Utilità" e "Decoro" (ovvero le finalità dichiarate della seicentesca "Magnificenza" nell'Europa delle corti), a partire dal Palazzo Reale (riaperto al pubblico per le celebrazioni centenarie di "Italia '61") – la Venaria Reale, celebrata dal suo architetto, Amedeo di Castellamonte, con uno dei più rappresentativi libri "barocchi" (1674, ma 1679), era stata parzialmente recuperata in alcuni luoghi significativi, mentre, nel suo complesso, il percorso era ridotto in aspetto fantomatico evidenziato dalle distruzioni e dalle distrazioni d'uso operate nel corso dell'Ottocento.

La mostra del 1989, se pure allestita nella sede della Promotrice, quindi in assenza di dialogo tra ope-

re e ambienti, recuperava i contesti delle residenze e dei cantieri di corte, potendo contare su nuovi interventi per la conoscenza e per il restauro che indicavano l'esigenza del riconoscimento delle funzioni storiche e dei percorsi cerimoniali e la necessità di raggiungere quel recupero attraverso una imprescindibile analisi dello stile, delle tecniche e dei materiali costitutivi ricondotti alla cultura di cantiere e all'estro artistico della loro reificazione.

«Ogni generazione costruisce la sua immagine delle grandi epoche storiche», scrivevamo con Giovanni Romano nella presentazione del catalogo di *Diana trionfatrice*: la nostra voleva dare ragione della compresenza di tendenze stilistiche diverse considerando, in una cronologia assestata, l'arte di corte e quella espressa dalle diverse istituzioni e realtà territoriali; riconoscendone le variabili e le differenze, tra conformismo e autonomia di scelte figurative, tra gusto collezionistico e investimenti di committenze, tra andirivieni di artisti, architetti, maestranze e allestimento della città capitale e delle residenze territoriali. In questa complessa articolazione poteva essere compresa l'arte di corte nelle sue molteplici sfaccettature, verificando come la volontà programmatica di esibirne la modernità, di generazione in generazione, di figura in figura, fosse aggiornata nelle sue manifestazioni artistiche e nelle forme di rappresentazione; riconoscendo nei territori del Piemonte sabauda variazioni di stile, di riferimenti, di modelli: un territorio ricco, anche di conflitti e di contraddizioni; una realtà dinamica, di grande vivacità intellettuale e artistica, con straordinarie potenzialità di sviluppo.

Nella collana "Arte in Piemonte", diretta da Giovanni Romano, promossa e sostenuta dalla Cassa di Risparmio di Torino nella persona di Enrico Filippi, che allora ne era il presidente, nel 1988 era uscito il volume di studi che aveva dato fondamento alla mostra, dedicato alla produzione figurativa in Piemonte e ai suoi rapporti con la società di contesto negli anni centrali del XVII secolo. Nel titolo, *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, il lemma 'Barocco' suggeriva l'arco temporale più diffusamente adottato per indicare il pieno Seicento e, in quella cronologia, identificava una realtà complessa e persino dicotomica.

Lo stesso Enrico Filippi, nel testo di apertura del volume, ricordava come gli studi raccolti nel libro fossero preparatori tanto per la mostra, allora in programmazione, quanto per il riordinamento della Galleria Sabauda, in analogia con quanto già avvenuto con il primo libro della collana (*Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice* 1987), curato da Sandra Pinto, chiamata a Torino da Giovanni Romano, all'epoca Soprintendente, per elaborare il nuovo progetto di ordinamento della Galleria.

In quella fortunata stagione nella quale ricerca e tutela operavano indefessamente e di pari passo, i volumi della collana "Arte in Piemonte" testimoniavano un evidente rapporto di reciprocità: mentre la ricerca nella Soprintendenza e nell'Università aveva già fornito strumenti alla salvaguardia territoriale e alla migliore maturazione disciplinare, il progetto museologico e il nuovo ordinamento della Galleria davano rinnovati impulsi di contenuto e di metodo agli studi.

A lavori conclusi, la Galleria Sabauda avrebbe presentato le sue tre "anime" storicamente costitutive: quella dovuta al collezionismo dinastico, con opere ordinate con criteri storico-artistici, pur seguendo il gusto dei diversi esponenti della corte; quella dovuta alla trasformazione istituzionale in Galleria Nazionale, ordinata per scuole pittoriche; quella data dalla presenza della collezione di Riccardo Gualino, allestita per volontà dello stesso collezionista e mecenate in forma di casa-museo. All'epoca della mostra *Diana trionfatrice* i settori in riordino erano quelli dedicati al collezionismo dinastico, sicché l'esposizione offriva la possibilità di sperimentare il progetto museale per il settore compreso nella cronologia da Vittorio Amedeo I a Vittorio Amedeo II (1630-1730).

Insomma la mostra fu un'occasione unica, una specie di prova generale per l'ordinamento del museo, ma con molte differenze: l'assenza di prestiti esterni, innanzi tutto, imponeva la necessità di verificare, dovendo lavorare esclusivamente con le opere della Galleria, quanto fosse possibile disegnare la storia dell'arte con lo sguardo al collezionismo dinastico. Infine sembrava di dover accertare come quella narrazione, che in mostra si arricchiva di molteplici possibilità di confronto nel più articolato contesto di committenza e di collezionismo, in Museo dovesse assumere invece, come doveva essere, una più individuabile scansione temporale guidata dalla storia dinastica, sempre dando come prioritarie le ragioni della storia dell'arte.

In Galleria il Seicento e il primo Settecento vennero così rappresentati con un ordinamento e un allestimento delle opere indicative delle tendenze del gusto dei diversi protagonisti della corte. Il percorso venne quindi articolato per scuole pittoriche (dal classicismo bolognese prediletto dal principe cardinale Maurizio di Savoia allo squadernamento di quella che Andreina Griseri aveva definito l'internazionale accademica approdata nelle dimore di corte al tempo di Vittorio Amedeo II per l'intelligenza culturale di Filippo Juvarra); per opere di singoli artisti, con variazioni interne al loro percorso stilistico (che si poteva vedere arricchito dall'osservazione di modelli diversi esposti nelle quadriere di palazzo, come nel caso di Francesco Cairo, oppure sviluppato in contesa con il concettismo Barocco del grande retore di corte Emanuele Tesauro, come nel caso di Charles Dauphin); per generi pittorici che, con riferimento al ritratto, esponendo capolavori di grandi maestri, quali Van Dyck, facilitavano il confronto tra le tendenze del gusto nelle corti europee.

Mostra e museo imponevano di assumere in quegli anni importanti responsabilità, furono una grande occasione di ricerca e di tutela, come ha già sottolineato Giovanni Romano. La mostra poteva raccogliere i frutti del lavoro della Soprintendenza, di vigili, sistematiche e consapevoli ricognizioni territoriali; grazie al sostegno della Cassa di Risparmio di Torino, mostra e museo potevano esporre, accuratamente restaurate, tutte le opere provenienti dal territorio piemontese e dalle raccolte della Galleria.

Generosamente Andreina Griseri nel saggio di apertura definiva l'impresa *Theatrum Novum Pedemontii*, distinguendola dalle precedenti mostre del Barocco piemontese e riallacciando le fila delle esposizioni che nel corso degli anni Ottanta avevano rinnovato gli studi sulle collezioni e sulla committenza di corte, dalla mostra su *Claude Lorrain e i pittori lorenesei* (1982) nella quale aveva trovato nuova fisionomia Charles Dauphin, pittore di gran ruolo nella Torino ducale, alle mostre sulle *Porcellane e argenti* (1986) e sugli *Orologi negli arredi del Palazzo Reale di Torino e delle residenze sabaude* (1988). A quegli studi con Giovanni Romano aggiungevamo, in introduzione al catalogo, la mostra *I rami incisi dell'archivio di Corte* (1981) e quella monografica su *Francesco Cairo* (1983), mentre nell'introduzione istituzionale Sandra Pinto indicava come le ricerche per la mostra costituissero un momento fondamentale e funzionale al recupero e per "gli interventi in corso di Venaria Reale, Villa della Regina, Palazzo Carignano, Moncalieri, Valentino, Rivoli, Palazzo Reale, Palazzo Madama" (1989).

Negli anni che avevano preceduto quelli di preparazione della mostra gli studi sul collezionismo avevano trovato nuovo assetto metodologico grazie a Francis Haskell che costituiva un grande modello e che, tuttavia, non era stato generoso nei confronti del Piemonte.

Gli studi fondativi di Paola Barocchi (1979) avrebbero guidato nel metodo, tenendo serrato il legame tra storiografia, collezionismo e storia dell'arte e quelli di Sandra Pinto sulla promozione delle arti negli stati di antico regime (1982) avrebbero misurato la distanza abissale da derive apologetiche nella scelta di procedere adottando la periodizzazione per successioni dinastiche. Una scansione

temporale presente anche nella mostra torinese del 1989 nella quale, tuttavia, l'avvio intorno al 1630, anno della successione di Vittorio Amedeo I al grande Carlo Emanuele I, allineava la cronologia al periodo allora accordato dalla storiografia come coincidente con la nascita del Barocco.

Un importante, immediato precedente rispetto alla mostra *Diana Trionfatrice* era stata la grande mostra francese inaugurata nel 1988 al Grand Palais di Parigi a cura di Arnauld Brejon de Lavergnée e di Nathalie Volle (*Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*), anticipata dagli studi dello stesso Brejon de Lavergnée e in particolare da quello del 1987 sull'inventario della collezione di Luigi XIV redatto da Le Brun nel 1683. Quella magnifica mostra parigina aveva rimesso in valore le collezioni dei musei di provincia e presentato una approfondita riflessione sul gusto in Francia, da Luigi XIII a Napoleone I, per la pittura italiana del Seicento; aveva avuto anche in Pier Luigi Pizzi un interprete di grande sensibilità che aveva restituito alla cultura visiva del tempo i dipinti collocandoli ad altezza probabile su possibili schematici altari, aveva evocato il *cabinet* dei quadri del re, raccolto le opere scelte da La Vrillière per la sua Galleria in uno spazio che ne riprendeva le proporzioni. Quella mostra, resa possibile grazie alle sistematiche ricognizioni inventariali, che avevano avvalorato la ricomposizione di serie e di contesti, presentava invece in catalogo, dopo bellissimi saggi introduttivi, le 171 opere, capolavori nella storia della pittura italiana del Seicento, in ordine alfabetico, come fossero state appena consegnate alle loro decontestualizzazioni e non ancora ricomposte nelle ricontestualizzazioni museali.

La mostra parigina si guardava bene dall'utilizzare nel titolo il termine 'Barocco' tanto indigesto alla critica francese, mentre con il riferimento alle collezioni indicava subito l'orientamento del lavoro svolto e gli esiti della ricerca.

In Galleria Sabauda gli anni Ottanta avevano visto analizzarne la storia e le collezioni con rinnovata impostazione di metodo, come si legge in *Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni* (1982) nell'introduzione e nel testo di Giovanni Romano e nei testi di Paola Astrua, di Lucetta Levi Momigliano, di Carlenrica Spantigati che, nel 1982, aveva ricomposto con le sue cornici il nucleo di pittura fiamminga e olandese del Seicento, il più rinomato della collezione del principe Eugenio di Savoia Soissons. Finalmente, con la soprintendenza di Sandra Pinto era stato avviato il nuovo progetto di ordinamento della Galleria Sabauda, a partire dal settore dedicato al collezionismo da Carlo Emanuele III a Carlo Felice (1730-1830), inaugurato nel 1987 a cura di Sandra Pinto, Paola Astrua e Cristina Mossetti.

Il lavoro incalzante di inaugurazione dei diversi settori della rinnovata Galleria Sabauda non rese umanamente possibile, allora, la pubblicazione del catalogo generale. Così, se fortunatamente il catalogo della mostra di *Diana trionfatrice* restituiva e restituisce ancora oggi cultura, metodo e scelte di ordinamento, rendendone possibile la conservazione della memoria e quindi l'attivazione di nuovi interventi di riflessioni storico-critiche, l'assenza di quello della Galleria ha contribuito a sedimentare incomprensioni e può indicarsi come uno dei fattori che hanno facilitato la demolizione di quell'ordinamento e dell'allestimento, fino allo spostamento della Galleria nell'attuale sede.

Gli studi direttamente condotti o indirizzati dagli storici dell'arte dell'Università di Torino, le tesi di laurea e di dottorato hanno tuttavia sviluppato nella direzione più criticamente feconda le riflessioni sull'arte di corte e sull'ordinamento dei settori della Galleria. Basti ricordare quanto, a partire dal saggio di Giovanni Romano sulla costruzione di un aggiornato patrimonio figurativo alla corte di Carlo Emanuele I (*Le origini dell'armeria sabauda* 1982), abbiano trovato linfa vitale sia la presentazione del settore in Galleria (1991) sia gli studi di Anna Maria Bava (*Antichi e moderni; La collezione* 1995) e

come le ragioni di quell'ordinamento museale siano state analizzate e vagliate criticamente per la loro portata museologica (Failla 2013).

Poteva giovare, in assenza del catalogo, prestare attenzione alle piccole guide impostate da Sandra Pinto, edite in occasione dell'inaugurazione dei diversi settori. Ognuna, aperta dalla planimetria e dall'itinerario, presentava in introduzione la *Storia cronologica della Galleria Sabauda* e la *Storia cronologica delle collezioni* relative al settore, per addentrarsi poi nella guida che elencava le opere a seconda del loro ordinamento. Vale la pena perciò ricordare almeno il volumetto del 1991 (*La Galleria Sabauda. Guida al secondo settore. Collezioni dinastiche da Vittorio Amedeo I a Vittorio Amedeo II. 1630-1730* 1991) e riportare qui di seguito le scansioni tematiche di quel settore in dialogo con la mostra del 1989, per ricordarne i principi ordinatori. Il percorso era il seguente: *Iconografia dinastica del XVII secolo, Il gusto classicista del Principe Cardinale Maurizio di Savoia; Francesco Cairo pittore di corte di Vittorio Amedeo I e di Cristina di Francia; Scambi di ritratti tra le corti europee. Autorità del modello di Van Dyck; Rinnovamento della pittura religiosa. Il modello di Guercino; Preziosità della prima Madama Reale Cristina di Francia; L'incremento delle collezioni per l'arredo delle residenze: Quadri da camera, di devozione, paesaggi, vedute, cacce, nature morte. I pittori di corte di Carlo Emanuele II; Riferimenti alla presenza di pittori genovesi alla corte sabauda; La seconda Madama Reale, Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours. La cultura tardo barocca tra Roma e Parigi; Il gran genere internazionale. La regia di Filippo Juvarra per la promozione europea dello stato di Vittorio Amedeo II.* Mettendo a confronto mostra e museo si possono evidenziare i diversi contenuti, ma si può cogliere l'analoga volontà di restituire il percorso progettuale e operativo e ancora, in alcuni casi, verificare come, il travaso da un ordinamento all'altro, avesse imposto adattamenti dettati dalle diverse esigenze e disponibilità dovute al passaggio dalla mostra al museo. Irripetibile in museo sarebbe stata, ad esempio, la presentazione maestosa dei ritratti dinastici nel salone d'ingresso alla mostra dove si potevano riconoscere, in pittura come in scultura, superbi caposaldi stilistici per la storia del ritratto nel corso del Seicento nel mondo delle corti e verificare gli investimenti e aggiornamenti di Torino in dialogo con Roma, Parigi, Londra, Madrid. In quel salone il visitatore vedeva, in prima fila, il busto-ritratto del principe cardinale Maurizio di Savoia, opera di Duquesnoy, accanto ai busti idealizzati di Carlo Emanuele II e di Maria Giovanna Battista in sembianza di Apollo e di Venere, opere di Bernardo Falconi; vedeva il ritratto di Cristina di Francia con i figli, opera di Philibert Torret detto Narciso, pittore francese chiamato alla corte di Torino dalla prima Madama Reale, accanto al ritratto dei figli di Carlo I e di Enrichetta Maria, dipinto da Van Dyck alla corte di Londra per essere inviato in dono da Enrichetta Maria alla sorella Cristina; vedeva la parata dei ritratti equestri, del principe Tommaso di Savoia Carignano, opera di Van Dyck, di Cristina di Francia e di Margherita di Savoia, opere di Charles Dauphin e, ancora, al centro, la gigantesca epifania barocca del neonato erede al trono sabauda, Vittorio Amedeo II, dipinta dallo stesso Dauphin per essere inviata in dono al re di Spagna dove tuttora si trova nelle collezioni del Prado. Entrando in mostra si trovavano le opere che rappresentavano le scelte collezionistiche della corte e, tra queste, i grandi tondi dei *Quattro elementi* di Francesco Albani, i tre putti allegorici del Domenichino, l'*Allegoria della Liberalità* di Giovan Giacomo Sementi, la *Rebecca al pozzo* di Giovanni Lanfranco, opere tutte raccolte insieme a indicare il gusto classicista del principe cardinale. In museo, invece, il busto di Duquesnoy presiedeva alla presentazione delle tendenze collezionistiche di Maurizio di Savoia dove, insieme ai quadri esposti in mostra, si potevano ammirare opere di e da Reni ricordate nei documenti e recuperate dai depositi interni ed esterni alla Galleria.

Il catalogo della mostra torinese si apriva con un saggio di Andreina Griseri, che delineava *Le Linee forza del Barocco a Torino*. Grande testimone e protagonista della mostra del 1963, Andreina Griseri con il suo saggio e con i "fogli di taccuino", che integravano il testo, articolati in ordine alfabetico per voci, misurava con la sua riflessione le nuove direzioni intraprese dagli studi a 25 anni di distanza. La stessa scelta delle voci enucleate offriva e offre una lucida rassegna del pensiero critico della studiosa che restituiva quella stagione dell'arte in Piemonte attraverso momenti fondamentali della storia territoriale, attraverso figure della dinastia, architetti, artisti, letterati, competenze professionali, imprese editoriali, concetti e sostituiva la voce 'Barocco' con un *excursus* sulla critica del Novecento fatto di scelte personalissime e intitolato *Baroque system (Age of Reason; Renaissance Baroque System)*. A seguire, il catalogo della mostra restituiva l'impostazione di metodo che presiedeva alla presentazione dell'"Età barocca in Piemonte": un'etichetta, scrivevamo nell'introduzione, adottata «perché garantisce meglio gli scambi con le altre discipline storiche impegnate sul Piemonte del Seicento» (1989). Quell'insieme di oltre 400 opere, studiate da sessanta schedatori, curate da più di quaranta restauratori, riprodotte da 18 fotografi, era articolato in quattro grandi sezioni: "La corte e la sua immagine", "Arredo di palazzo e collezionismo di corte", "L'arredo sacro tra corte e provincia", "Il Barocco degli architetti". Il catalogo restituiva, con qualche eccezione, il percorso della mostra, dove l'allestimento di Carlo Viano (dell'Ufficio mostre dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Torino) era strettamente coordinato con le scelte scientifiche dei curatori. Al catalogo, dunque, era affidato il ruolo di testimone il più possibile affidabile, tale da poter consegnare al dibattito storico-critico, come oggi avviene, le ragioni di una mostra rappresentativa di quella stagione di ricerca e di tutela.

Chiara Gauna

Ventisei anni separano la *Mostra del Barocco* di Viale da *Diana trionfatrice* e ventisette *Diana* da noi (trenta nel momento in cui queste pagine sono pubblicate). È evidente che gli anni non contano sempre nello stesso modo e impressionante è misurare il salto degli studi: tra il 1963 e il 1989 passa tantissima acqua, nuova e buona, sotto i ponti della storia dell'arte; tra il 1989 e oggi anche, forse però non altrettanto buona. Nel 1989 si poteva coraggiosamente e orgogliosamente affermare, nella premessa al catalogo della mostra firmata da Giovanni Romano e Michela di Macco, che «ogni generazione costruisce la sua immagine delle grandi epoche storiche, precisando meglio cesure cronologico-geografiche e illuminando segmenti di storia rimasti in ombra». Netta era, infatti, la presa di distanza rispetto alla mostra estensiva di Viale, condensata nella scelta meditata di non usare la parola “Barocco” nel titolo: significava un sostanziale cambiamento di registro rispetto all'indicatore stilistico prelevato dalla forma-architettura che aveva guidato la mostra del 1963, in favore di quello di “arte di corte”.

Se l'idea di storicizzare le mostre è relativamente nuova e nuovissima è quella di storicizzare quelle più recenti, in questo caso possiamo misurare il diverso giudizio *ex post* dei due curatori rispetto a quell'impresa: non è solo un caso fortunato, è anche un preciso esercizio di auto-riflessione che in ambito torinese non è mai venuto meno. Per tanti motivi *Diana Trionfatrice* s'incunea in uno snodo decisivo della storia dell'arte piemontese e italiana, alle spalle un passato remoto lontano e un passato prossimo ricchissimo di idee, di fronte un cambiamento sostanziale delle istituzioni di tutela, delle mostre, del pubblico e dell'università.

Il passato remotissimo era la mostra di Viale, barocca nel titolo ma settecentesca nell'impianto, dove il Seicento era inteso come “utile premessa” al Settecento, recuperato solo in parte con la partecipazione un poco defilata di Andreina Griseri, che là aveva giocato una parte da protagonista e qui interveniva nelle pagine di premessa. Il passato prossimo può essere identificato con un'avventurosa e impegnata stagione di studi, non solo strettamente disciplinari ma felicemente dialoganti sul filo delle istanze della tutela, che a Torino aveva segnato almeno un quindicennio di inteso lavoro sul territorio, proponendo una rilettura e una messa in scena del patrimonio che si andava rivelando per scavi e affondi. Non meno rilevanti furono le sollecitazioni della microstoria, che suggeriva un'analisi in verticale dei fenomeni storici, basata su di un cambio di scala e di punto di vista, il generale riletto dal “particolare”, acquisendo profondità e consapevolezza metodologica. In parallelo al rifiuto dell'indicatore Barocco e alla messa alla prova della definizione di arte di corte, l'arco cronologico ristretto a una cinquantina d'anni (1630-1684) garantiva un salto di scala e un cambiamento di prospettiva. Sul fronte della storia dell'arte era facile su questo terreno il cortocircuito con due grandi classici, il *Pietro da Cortona* di Giuliano Briganti (1962) e *Mecenati e pittori* di Francis Haskell (1963), che avevano fatto sterzare gli studi sul Seicento.

Ma *Diana trionfatrice* non fu solo una sofisticata operazione storiografica, fu pensata come vera e propria “stazione strategica”, struttura critica e messa a punto di una serie di chiavi intellettuali, con l'obiettivo dichiaratamente militante di orientare, secondo linee storicamente fondate, l'impegnativo programma di rilancio delle residenze di corte in Piemonte e i tanti interventi in corso in quel momento (l'elenco impressiona ancora: Venaria, Villa della Regina, Palazzo Carignano, Moncalieri, Valentino, Rivoli, Palazzo Reale, Palazzo Madama, Archivio di Stato, Racconigi, Agliè, Galleria Sabauda).

Centrale in questa direzione diventava la verifica della dipendenza dei fatti figurativi dalle varie forme di organizzazione politica, sociale e religiosa, insieme all'analisi delle relazioni tra l'arte di corte e le culture alternative, laiche e non, dello stato, a misurare diverse temperature e vitalità, autonomie, resistenze o ade-

guamenti. La dialettica tra centro e periferia, così cruciale per la storia e per la storia dell'arte italiana, veniva sondata con strumenti raffinati, in maniera non dissimile da quanto andavano facendo gli studi microstorici, penso ad esempio al libro di Giovanni Levi *Centro e periferia di uno stato assoluto* (1985). Rivelatore di questi rapporti è il confronto tra il catalogo di *Diana Trionfatrice* e *Figure del Barocco in Piemonte* (1988), il terzo volume della collana “Arte in Piemonte” curata da Giovanni Romano e sostenuta dalla Cassa di Risparmio di Torino, che aveva appena assunto un ruolo di primo piano nel sostegno della ricerca e della tutela in Piemonte, anche con il finanziamento della mostra. Lì, in maniera forse più chiara, si intrecciavano saggi di storici dell'arte, storici e archivisti, nel tentativo di restituire, per carotaggi paralleli, la complessità della storia figurativa e politica di un territorio.

La mostra mette a frutto anni di ricerche intensive, aumentando e complicando le serie di materiali su cui giocare una lettura dinamica della formazione dello spazio figurativo piemontese in un segmento cronologico volutamente ristretto, sul filo del rapporto tra le arti (non solo longhianamente la pittura, non solo l'architettura, ma anche la scultura, le oreficerie, i mobili, i disegni, le stampe), la corte, la città e il territorio del ducato. Vale la pena ricordare gli oltre quattrocento numeri di catalogo, lavorati da sessanta schedatori e diciotto fotografi coinvolti nella costruzione di un archivio d'immagini pubblico.

Apriva il percorso espositivo una ricca serie di documenti che ricomponavano l'immagine ufficiale della corte, attraverso la cartografia, la genealogia, la numismatica, la ritrattistica, l'editoria, la storiografia, le feste e il teatro. Seguivano due sezioni centrali dedicate all'arredo di palazzo e al collezionismo sabauda, dove si squadravano dipinti, sculture, mobili e ornamenti preziosi: a fare da guida l'esperienza di Sandra Pinto, prima a Firenze e in quel momento a Torino, nella lettura del palazzo per stratigrafie, e le indagini *in progress* di Michela di Macco sulla quadreria di corte, che avrebbero poi portato alla riorganizzazione della Galleria Sabauda per nuclei collezionistici. Ugualmente complessa era la sezione dedicata all'arredo sacro, ossia alla partita doppia tra centri e periferie giocata sul terreno della pittura religiosa: gli altari di corte, la fortuna dei modelli aulici fuori Torino, la originalità e autonomia espressiva della provincia, l'attività di Andrea Pozzo in Piemonte, vera scoperta in quel momento. A chiusura, si dipanava il capitolo sugli architetti, ripercorso attraverso progetti, disegni e repertori di modelli, anche questa una novità.

La mostra fu una macchina complessa, ambiziosa per linee guida metodologiche e obiettivi di lunga durata, di non facile leggibilità: è questo il punto evidenziato oggi da Giovanni Romano. Non si può dire che la sfida di incantare il pubblico e indurlo a riflettere in maniera partecipata e incardinata sul problema della formazione di una identità culturale e figurativa, ottenuta per concentrazione e dispersione, adesione e scarto a confronto con modelli altri, sia stata vinta del tutto. Ma erano anni in cui si era più impegnati a costruire che non a tradurre o spiegare, come ha sottolineato Michela di Macco. D'altro canto la macchina della tutela torinese, ma più in generale di quella italiana, iniziava a incepparsi dopo una ventina d'anni di avanguardia: visto da oggi il 1989 sembra davvero essere uno spartiacque tra un prima e un dopo e *Diana trionfatrice* quasi simbolicamente epigonica (così la definì Romano già nel 1994), significativo indicatore di tempi che cambiavano, di qui l'effetto un poco straniante che si prova nel riprenderla in mano e a rileggerla in prospettiva. Per fortuna tuttavia quel cantiere di idee, materiali, problemi, schede e fotografie ha continuato a orientare la ricerca e a essere uno strumento imprescindibile nel lavoro didattico all'interno dell'università: su quel repertorio, quasi un anti-manuale, si sono formate e continuano a formarsi generazioni di giovani storici dell'arte. A differenza di libri più cuciti, è proprio la scucitura, insieme alla complessità, alla ricchezza e alla densità, a permetterne un uso ancora vivo e attuale. La sfida per una definizione storicamente cogente del Seicento figurativo in Piemonte, poco Barocco e molto eccentrico, è ancora aperta, certo anche grazie a quella mostra così intelligente, coraggiosa, difficile e, suo malgrado, controtempo.

LE MOSTRE DI ARCHITETTURA

IL BAROCCO IN ITALIA VISTO DALL'ESTERO: LE MOSTRE DI ARCHITETTURA

*Joseph Connors*¹

Piranesi e Borromini all'American Academy in Rome

Tema del mio intervento è l'architettura barocca vista con gli occhi degli studiosi stranieri, attraverso le mostre. Permettetemi di iniziare con una nota personale. All'epoca in cui ricoprivo la carica di direttore dell'American Academy in Rome (1988-1992), ideai un programma di mostre-dossier incentrate sui materiali appartenenti a collezioni americane, che potessero destare l'interesse del pubblico romano. Dopo aver esposto le vedute di Piranesi e i disegni del vedutista fiammingo Lievin Cruyl², il mio ultimo impegno nel 1992 fu una mostra, concepita assieme a John Wilton-Ely, sui venti disegni di Piranesi conservati all'Avery Architectural Library della Columbia University di New York: una serie brillante di progetti per quello che potrebbe essere stato l'incarico più importante di Piranesi: l'abside di San Giovanni in Laterano (fig. 1)³. Per l'occasione, la Biblioteca Apostolica Vaticana sotto la guida di padre Leonard Boyle, O.P., prestò una dozzina di disegni di Borromini per la stessa chiesa. Fu l'occasione di uno splendido gemellaggio tra i due grandi architetti e al pubblico romano piacque molto.

Borromini disegna con una matita in grafite ben appuntita – io chiamo il suo stile la «rivoluzione della grafite». Non usa colore, così i suoi disegni sembrano austeri. Al contrario, i disegni di Piranesi sono tracciati con incredibile eleganza, non solo nel delineare le architetture, ma anche nel dettaglio delle cornici e delle raffigurazioni simboliche che contornano i margini del foglio. Sono dei disegni che hanno una attrazione magnetica. E questo me l'aspettavo, ma ho notato allora qualcosa di interessante: gli architetti, quando venivano alla mostra e specialmente quando vi ritornavano, gravitavano intorno ai disegni di Borromini. Quando gli architetti si radunano attorno ad un fiore deve esserci del nettare che li attira: vedevano la poesia nell'esattezza di Borromini. A quel punto mi resi conto che sarebbe stato difficile organizzare una grande mostra dedicata a Borromini, ma se ben fatta, non solo gli architetti, ma i veri conoscitori del disegno sarebbero venuti a vederla, e anche ritornati.

¹ Ringrazio Giuseppe Dardanello e Susan Klaiber per i molti consigli, e Roberto Caterino per la traduzione dall'inglese.

² *Vedute romane di Lievin Cruyl. Paesaggio urbano sotto Alessandro VII*, catalogo della mostra (Roma, American Academy in Rome, 12 ottobre – 8 dicembre 1988), a cura di J. Connors e B. Jatta, Edizioni dell'Elefante, Roma 1989.

³ *Piranesi architetto*, catalogo della mostra (Roma, American Academy in Rome, 15 maggio – 5 luglio 1992), a cura di J. Connors e J. Wilton-Ely, Edizioni dell'Elefante, Roma 1992.



1. Copertina del catalogo della mostra *Piranesi architetto*, Roma, American Academy in Rome, 1992.

2. Copertina del catalogo della mostra *In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 1991-1992.



In Urbe Architectus 1991

Anche se il mio compito qui è di parlare della visione dell'architettura barocca dall'estero, non posso non menzionare la meravigliosa mostra allestita da Bruno Contardi e Giovanna Curcio a Castel Sant'Angelo nel 1991, intitolata *In Urbe Architectus* (fig. 2)⁴. L'esposizione era dedicata alla professione dell'architetto in età tardo barocca. Il punto di partenza erano i modelli storici ancora esistenti a Roma: il modello di Andrea Pozzo per l'altare del Beato Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio, il modello di Girolamo Fontana per il Duomo di Frascati, i modelli di Nicola Michetti per la Cappella Pallavicini Rospigliosi in San Francesco a Ripa e per la Sacrestia Vaticana, il modello di Nicola Salvi per la Fontana di Trevi, il modello di Ludovico Rusconi Sassi per la facciata del Laterano. Il catalogo che ne è scaturito resta una fonte insostituibile non solo per i modelli, ma in generale per la professione dell'architetto. Disegni, modelli, pubblicazioni di architettura, incarichi pubblici, maestri di strade, acquedotti, strade, editti; il tutto integrato da

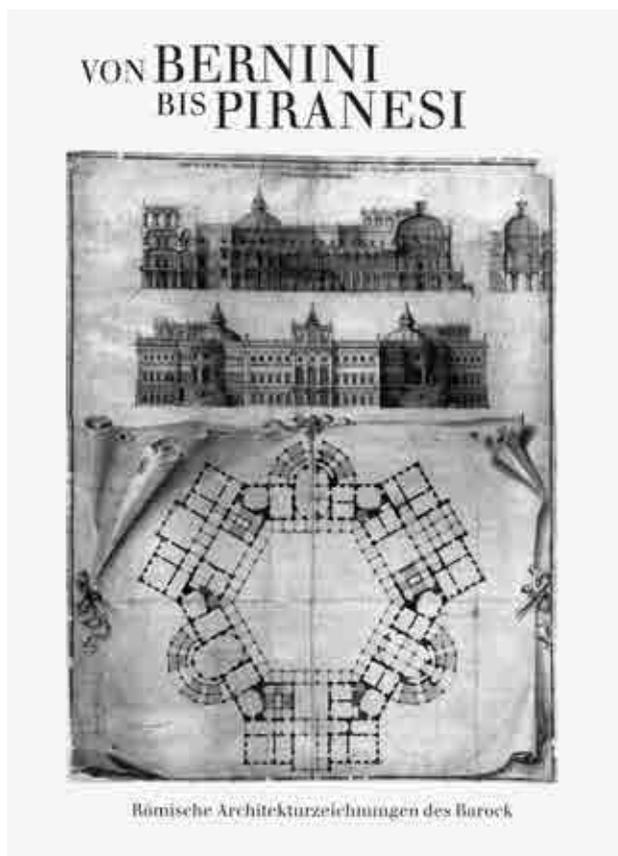
⁴ *In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Argos, Roma 1991.

brevi note biografiche di 350 architetti attivi a Roma dopo la generazione di Borromini e di Bernini. Questo è un libro su cui tutti gli studiosi del Barocco, come me, ritornano continuamente.

Von Bernini bis Piranesi, Stoccarda, 1993

Non potrò mai sottolineare abbastanza il contributo di una importante studiosa tedesca, che è anche mia amica e coetanea, Elisabeth Kieven, allo studio del disegno di architettura di epoca barocca. Dopo aver conseguito il dottorato e ricoperto il ruolo di assistente presso la Bibliotheca Hertziana, Kieven ha lavorato per un decennio a un progetto di raccolta di fotografie di molte migliaia di disegni di architettura del periodo barocco provenienti dalle principali collezioni europee: gli Uffizi, l'Albertina, il Vaticano, l'Accademia di San Luca a Roma, Berlino, Londra e soprattutto i magnifici tesori conservati a Stoccolma. Gli studiosi possono consultare il suo lavoro presso la Fototeca dell'Hertziana a Roma. Ma a fruttarle l'unanime consenso del pubblico fu la mostra *Von Bernini bis Piranesi*, allestita nel 1993 presso la Neue Staatsgalerie di Stoccarda di James Stirling (fig. 3)⁵.

⁵ *Von Bernini bis Piranesi: Römische Architekturzeichnungen des Barock*, catalogo della mostra (Stuttgart, Graphische



3. Copertina del catalogo della mostra *Von Bernini bis Piranesi: Römische Architekturzeichnungen des Barock*, Staatsgalerie Stuttgart 1993.

Non si è mai vista un'esposizione più splendida sui disegni di architettura barocca. Il catalogo della mostra ha definito con intelligenza l'intero genere del disegno architettonico prendendo in esame convenzioni, materiali, colori. Si iniziava con i grandi maestri romani (Maderno, Bernini, Borromini, Rainaldi padre e figlio, Cortona), per passare ai protagonisti del tardo Barocco (Juvarra, Fuga, Marchionni) e concludere con Piranesi. Per quasi un ventennio, inoltre, Elisabeth Kieven ha assunto il ruolo di direttrice della Bibliotheca Hertziana, dove ha potuto far approdare le sue ricerche al mondo digitale con il progetto online *Lineamenta*, assicurandosi che il Piemonte non venisse trascurato⁶.

Il Rinascimento a Palazzo Grassi 1994

Due delle più importanti mostre di architettura del Novecento furono sponsorizzate dalla FIAT e organizzate principalmente da Henry Millon, storico dell'architettura al Massachusetts Institute of Technology e primo direttore del CASVA (Center for Advanced Study in the

Visual Arts) presso la National Gallery of Art di Washington: la prima, dedicata all'architettura rinascimentale italiana (organizzata assieme a Vittorio Magnago Lampugnani) si tenne a Palazzo Grassi a Venezia nel 1994⁷, mentre la seconda, sull'architettura barocca in Europa, si svolse a Stupinigi nel 1999⁸. Sotto il profilo della grandiosità di ideazione e dello splendore della progettazione sono state le uniche mostre a poter realmente competere con le esposizioni di Torino del 1937 e del 1963, dimostrando come fosse possibile superare l'ostacolo principale di tutte le rassegne di architettura, ossia che gli edifici, in quanto tali, non possono essere portati in mostra. Penso sia rilevante il fatto che Henry Millon abbia scritto la sua tesi su Palazzo Carignano nel 1964 e che abbia condotto le sue ricerche a Torino alla fine degli anni Cinquanta. Fu proprio la mostra torinese del 1963 a mostrargli la via da seguire: i modelli sarebbero stati la soluzione, la loro bellezza e il loro fascino avrebbero attirato il pubblico, che a quel punto avrebbe imparato a conoscere l'architettura grazie alle centinaia di disegni, dipinti, strumenti, libri, oggetti, mappe e piani urbanistici. Palazzo Grassi nel 1994 e Stupinigi nel 1999 sono state per aspetti diversi il frutto maturo delle intuizioni di Torino 1963.

Ma facciamo un passo indietro per un attimo e prendiamo in considerazione la piccola mostra a Firenze e Washington su *Michelangelo architetto*, nel 1988, che ha significato per Millon l'inizio del suo percorso di organizzatore di mostre di architettura (fig. 4)⁹. Lo sponsor e, in un certo senso, il principale promotore fu l'Olivetti sotto la presidenza di Carlo De Benedetti. L'Olivetti aveva finanziato in precedenza mostre sui Cavalli di San Marco, sul Messico precolombiano, sui disegni di Leonardo da Vinci per l'*Ultima Cena*. Tutte iniziative di taglio specialistico, ma che ebbero anche un notevole richiamo di pubblico, per cui l'Olivetti decise di adottare il medesimo approccio con l'architettura. I due studiosi americani coinvolti stavano già lavorando sull'architettura di Michelangelo da decenni. Craig Hugh Smyth era specializzato in pittura manierista ed era stato per lungo tempo direttore all'Institute of Fine Arts della New York University e in seguito a Villa I Tatti a Firenze. Millon, sebbene avesse scritto prima sul Piemonte, era un allievo di Rudolf Wittkower e dunque era sempre stato interessato a Michelangelo.

Le pubblicazioni di Millon-Smyth sulla basilica di San Pietro tendono a essere meticolosamente "archeologiche"¹⁰. Il lettore fatica a seguire ogni singola frase, poiché gli autori pren-

⁷ *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 31 marzo – 6 novembre 1994), a cura di H.A. Millon e V. Magnago Lampugnani, Bompiani, Milano 1994 (ed. ing. *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture*, Bompiani, Milano 1994).

⁸ *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Stupinigi, Palazzina di caccia, 4 luglio – 7 novembre 1999), a cura di H.A. Millon, Bompiani, Milano 1999 [ed. ing. *Triumph of the Baroque: Architecture in Europe 1600-1750*, Bompiani, Milano 1999]. Altre sedi furono Montreal, Marseille e Washington D.C., dove nell'occasione si era tenuta una giornata di studi di cui furono pubblicati gli atti dal titolo *Circa 1700: Architecture in Europe and the Americas (Studies in the History of Art, 66)*, a cura di H.A. Millon, Yale University Press, New Haven-London 2005.

⁹ *Michelangelo architetto: la facciata di San Lorenzo e la cupola di San Pietro*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 1988), a cura di H.A. Millon, C.H. Smyth, Olivetti, Milano 1988 (ed. ing. *Michelangelo Architect: The Façade of San Lorenzo and the Drum and Dome of St. Peter's*, Olivetti, Milano 1988).

¹⁰ H.A. Millon, C.H. Smyth, *Michelangelo and St Peter's – I: Notes on a Plan of the Attic as Originally Built on the South Hemicycle*, in «The Burlington Magazine», 111, 1969, pp. 485-499, 501; H.A. Millon, C.H. Smyth, *Pirro Ligorio, Michelangelo, and St. Peter's*, in *Pirro Ligorio Artist and Antiquarian*, a cura di R. Gaston, Villa I Tatti, Firenze 1988, pp. 216-286.

Sammlung Staatsgalerie, 2 ottobre – 12 dicembre 1993) a cura di E. Kieven, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1993.

⁶ Il progetto è rintracciabile a questo link: <http://lineamenta.biblhertz.it> (consultato il 29/3/2018).



4. Copertina del catalogo della mostra *Michelangelo architetto. La facciata di San Lorenzo e la cupola di San Pietro*, Firenze, Casa Buonarroti, 1988.

dono in esame anche il più piccolo segno presente sui disegni o la misura nel documento. Serve una buona resistenza per leggerli. La loro ricerca si è focalizzata sulle volte e sull'attico della basilica. A proposito della sua struttura esterna, i due giunsero alla conclusione che l'attico che si vede nell'incisione di Licinio, con le sue ampie finestre ad arco e vaste superfici lisce, fosse un'idea originale di Michelangelo. Con grande sorpresa generale, Millon e Smyth scoprirono che Pirro Ligorio, critico implacabile di Michelangelo, aveva eliminato questo attico per inserirne un altro di sua invenzione, caratterizzato da grandi finestre quadrangolari, con conchiglie aperte da oculi e decorazioni elaborate. A un certo punto la basilica si trovò ad avere tre absidi e tre differenti attici: quello di Ligorio a nord, quello di Bramante a ovest e quello di Michelangelo a sud. Alla fine lo stile manierista di Ligorio, come una pianta infestante, venne applicato su tutti e tre. Quanto all'interno, Millon e Smyth esaminarono la crisi del 1557, quando Michelangelo ordinò che la meravigliosa volta a costoloni dell'abside sud venisse smantellata e ricostruita.

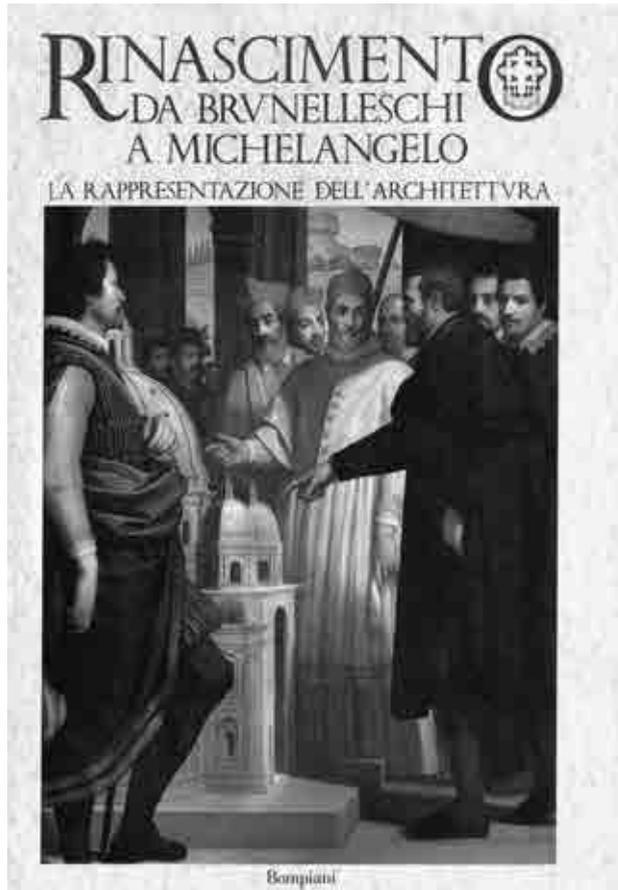
La mostra *Michelangelo Architetto* ruotava intorno a due grandi modelli di Michelangelo: quello per la facciata di San Lorenzo a Firenze, di Casa Buonarroti, e quello parziale per la cupola di San Pietro dei Musei Vaticani (fig. 5). L'intera documentazione grafica di questi



5. Da Michelangelo, *Modello ligneo della facciata di San Lorenzo*, cm 216 x 283 x 50. Firenze, Casa Buonarroti.

due progetti venne raccolta dai musei di Firenze, Lille, Haarlem, New York, e altrove. La mostra tenutasi a Washington fu come un paradiso in terra per gli studiosi, ma fu proprio la presenza dei modelli a garantirle un'attrattiva diffusa. Questi giganti in legno tesero la mano, per così dire, anche al grande pubblico e fecero balenare un'idea nella mente di Millon: e se tutti i più importanti modelli dell'architettura rinascimentale e barocca si fossero riuniti in un'unica mostra collettiva? Insieme alle fantasie architettoniche, ai disegni, agli strumenti, alle stampe e persino ai trattati, un'esposizione di tale rilevanza avrebbe potuto convogliare gli aspetti arcani dell'erudizione nel più ampio universo della cultura. Il che ci porta alla mostra di Palazzo Grassi del 1994.

La mostra *Rinascimento: da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura* (fig. 6) si apriva in un sito di indiscusso prestigio. Palazzo Grassi era stato acquistato dalla FIAT sotto la guida di Gianni Agnelli nel 1983 e restaurato da Gae Aulenti (l'architetto artefice della trasformazione della Gare d'Orsay di Parigi nel Musée d'Orsay). Fu sede della cerimonia per il Premio Pritzker nel 1990, anno in cui l'onorificenza venne assegnata ad Aldo Rossi. Il direttore delle attività culturali FIAT, Paolo Viti, si assicurò che venissero messe a disposizione ingenti risorse. Prima di allora una tale quantità di disegni, dipinti, codici miniati, trattati di architettura, strumenti di lavoro e soprattutto modelli non era mai stata messa insieme ed esposta ad illustrare l'architettura del Rinascimento. L'imponente catalogo,



6. Copertina del catalogo della mostra *Rinascimento: da Brunelleschi a Michelangelo*, Venezia, Palazzo Grassi, 1994.

7. Modello ligneo del duomo di Pavia alla mostra *Rinascimento: da Brunelleschi a Michelangelo* a Palazzo Grassi, Venezia 1994.



un vero e proprio mattone, conta 421 opere. Solo per nominarne alcune delle più spettacolari: la Città ideale di Urbino, esposta in una sala appositamente dedicata insieme alla veduta corrispondente di Baltimora, la Tavola Strozzi che rappresenta Napoli nel 1465. Collocate a semicerchio, come l'abside di una chiesa, c'erano il disegno di Bramante Uffizi 1A, la pianta su pergamena, e tutti i principali disegni per la basilica di San Pietro. Inoltre, vi si potevano trovare i modelli per la facciata del Duomo di Firenze, l'enorme modello ligneo del Duomo di Pavia risalente all'epoca di Bramante (fig. 7) e il modello per Palazzo Strozzi di Giuliano da Sangallo e del Cronaca.

Ma la vera *star* della mostra di Palazzo Grassi era il grande modello di Sangallo per San Pietro, costruito in oltre sette anni di lavoro (1540-1546) con una spesa paragonabile a quella per una chiesa parrocchiale di medie dimensioni (fig. 8). Mi sarebbe piaciuto assistere al corteo di imbarcazioni che trasportarono le 74 casse contenenti i 200 pezzi smontati lungo il Canal Grande. Tra il 1830 e il 1990, il modello è stato custodito a San Pietro, in una delle sale superiori al di sopra delle volte della basilica, dove Millon e Franz Graf Wolff Metternich, il decano degli studi su San Pietro negli anni Cinquanta e Sessanta,

hanno potuto esaminarlo alla luce di una torcia elettrica. Sono state necessarie 30.000 ore di restauro a spese della FIAT. Fu sistemato su una piattaforma in acciaio per permettere al pubblico di camminarci vicino (ma senza poterci entrare). Il più importante modello di tutto il Rinascimento era finalmente uscito dagli attici della basilica, perché migliaia di visitatori potessero ammirarlo, da solo, a Palazzo Grassi.

Il design della mostra era pionieristico: non consisteva nel solo allestimento di cornici o vetrine, ma era tutto attorno al visitatore. Piante su larga scala e disegni erano serigrafati in bianco su pareti a tinta scura. La serigrafia era lo strumento adottato per mostrare, ad esempio, i poliedri di Luca Pacioli, le scale a chiocciola in prospettiva di Leonardo, i macchinari per il sollevamento di ingenti carichi, i volti suddivisi in rapporti proporzionali di Dürer e Uomini vitruviani a profusione. Veniva data voce agli stessi architetti, non solo, come si fa, nel catalogo, ma anche attraverso la citazione di frasi dipinte in bianco su pareti di colore blu-grigio. Ciò che dicevano poteva apparire sorprendente, ma ancora di più lo erano le parole di Michelangelo. Entrando a Palazzo Grassi si rimaneva stupefatti dinanzi alla grandiosità del modello di Sangallo, collocato su un supporto in acciaio a circa un metro da terra. Impossibile non osservarlo con



8. Antonio da Sangallo il Giovane, *Modello ligneo del progetto per San Pietro in Vaticano* alla mostra *Rinascimento: da Brunelleschi a Michelangelo* nella sede espositiva della National Gallery of Art, Washington D.C., 1994.

meraviglia e ammirazione. Salendo le scale si passava poi sotto il modello parziale della cupola di San Pietro realizzato da Giacomo Della Porta, posto in equilibrio su travi in acciaio al di sopra delle nostre teste. Già a questo punto era chiaro che sarebbe stata un'esperienza museale unica nel suo genere. Il tema della basilica veniva momentaneamente abbandonato al piano nobile e ai piani superiori, dove le sale erano infatti dedicate allo studio dell'antico, allo sviluppo della prospettiva e ai macchinari di costruzione. Dalle balconate dei piani superiori, però, era possibile guardar giù nel cortile e continuare a godere della vista del modello di Sangallo. Le parole di Vasari serigrafate sulle pareti esprimevano tutta la nostra ammirazione per quel modello: «Ma tutto quello che Antonio fece di giovamento e d'utilità al mondo è nulla a paragone del modello della venerandissima e stupendissima fabbrica di San Pietro di Roma»¹¹.

Ma poi a sorpresa, su un'altra parete ci si imbatteva nel pungente rimprovero di Michelangelo:

E non si può negare che Bramante non fussi valente nella architettura quanto ogni altro che sia stato dagli antichi in qua. Lui pose la prima pianta di Santo Pietro, non piena di confusione ma chiara e schietta, luminosa e isolata a torno [...] in modo che chiunque s'è discostato da detto ordine di Bramante, come à fatto il Sangallo, s'è discostato dalla verità; e se così è, chi à occhi non appassionati, nel suo modello lo può vedere¹².

¹¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1966-1987, vol. 5, p. 48.

¹² G. Milanese, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Le Monnier, Firenze 1875, p. 535, lettera CDLXXIV; per la data e il destinatario, vedi E.H. Ramsden, *The Letters of Michelangelo*, Stanford University Press, Stanford 1963, vol. 2, pp. 69, 273-274.



9. *Modello della calotta della volta della Cappella dei Re di Francia a San Pietro dopo Michelangelo*, 1556-1557 circa, cm 54 x 90,5 x 50. Città del Vaticano, San Pietro.

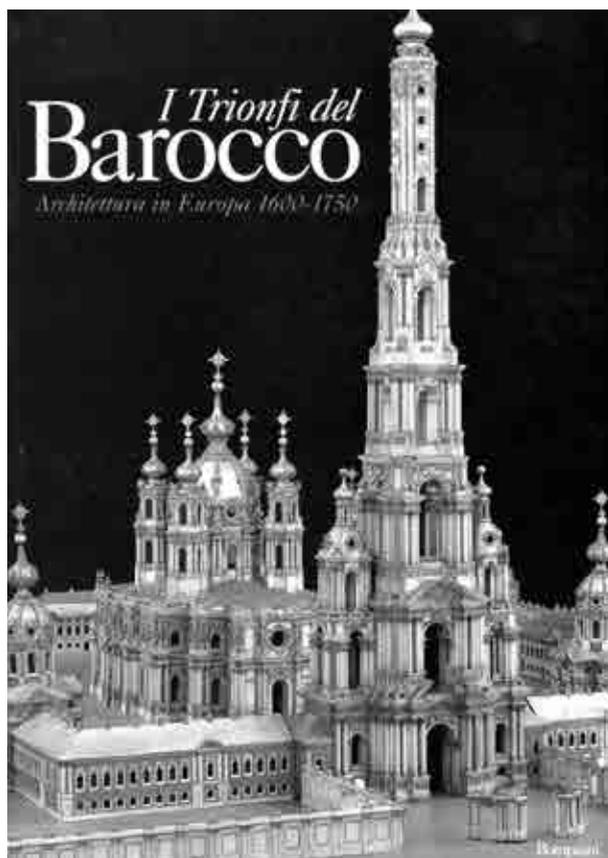
Un monito scioccante che ci diffidava dal provare così tanto slancio per il modello di Sangallo. Michelangelo lo detestava. Quando assunse la direzione del cantiere di San Pietro nel 1546-1547, i collaboratori di Sangallo gli dissero che il modello era come «un prato che non vi mancherebbe mai da pascere». «Voi dite il vero», rispose Michelangelo, con sarcasmo, «volendo inferire (come dichiarò così a un amico) per le pecore e i buoi che non intendono l'arte»¹³.

Attraverso queste parole serigrafate, la mostra prima ci spingeva a innamorarci del modello, per poi distoglierci e indurci ad abbandonarlo, riassumendo quanto realmente accadde nella storia. Ci insegnava a vedere con gli occhi di Michelangelo: l'ingresso della luce impedito dalla struttura interna, gli enormi avancorpi senza alcuna funzione liturgica, i campanili babilonesi. Michelangelo era nauseato dalla megalomania e dalle spese insostenibili che stavano corrompendo la chiesa. Una chiesa tanto grande da aver indotto a predicare indulgenze, che a loro volta avevano portato alla rivolta luterana. Michelangelo si rese conto che il modello aveva preso il posto della chiesa, diventando una sorta di feticcio.

Michelangelo «uccise» in tutti i sensi il modello di Sangallo inserendo al suo interno un piccolo modello del suo progetto, meno di un metro di diametro¹⁴ (fig. 9). Se lo si osserva all'interno, tre dei quattro bracci della croce greca terminano in volte che formano un perfetto quarto di sfera. Uno solo è differente e mostra un sistema dinamico di nervature che si slanciano verso il centro in una volta a ombrello. Questo è Michelangelo: semplice,

¹³ Vasari 1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. 6, p. 77.

¹⁴ *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo* 1994, p. 658, fig. 3; C. Bambach, *Michelangelo: Divine Draftsman & Designer*, Yale University Press, New Haven-London 2017, pp. 248-255 e tav. 239.



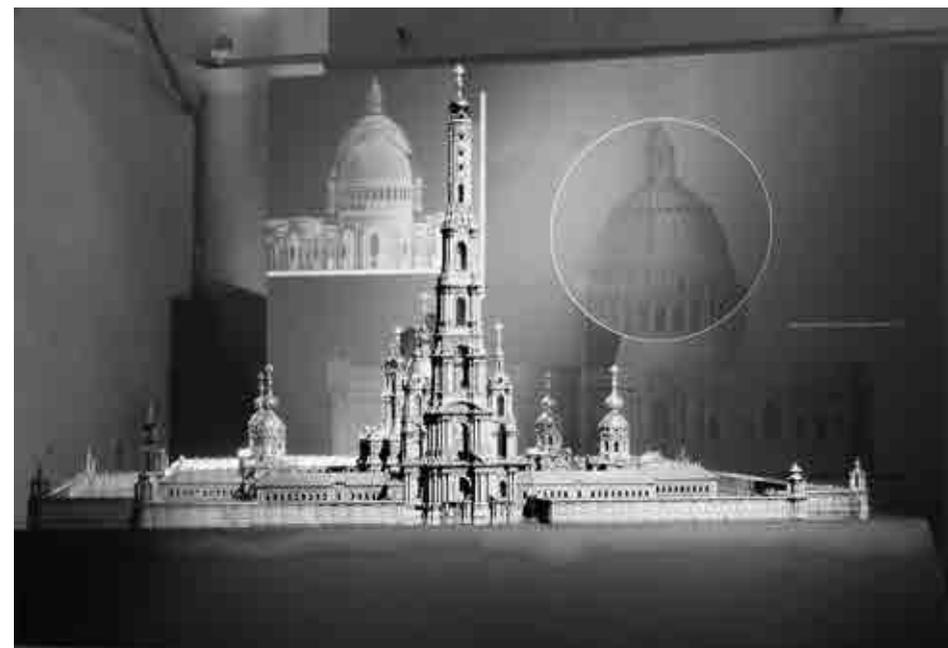
10. Copertina del catalogo della mostra *I trionfi del Barocco*. *Architettura in Europa 1600-1750*, Stupinigi, Palazzina di caccia, 1999.

ma potente. Con quel suo gioco di costoloni dinamici e volte innervate, il suo modello della cupola sembra un perverso trapianto d'organo concepito per sopprimere l'immenso corpo in cui è stato innestato. Il suo successo relegò nell'ombra il grande modello di Sangallo per 450 anni.

Era questo dunque l'iter psicologico che la mostra ci imponeva, portandoci prima a innamorarci del grande modello e poi a disprezzarlo. Ho visitato la stessa esposizione a Montreal e a Washington, ma il modo in cui scale e balconate interagivano con le serigrafie sulle pareti a Palazzo Grassi era davvero unico. Non conosco nessun'altra mostra che sia stata capace di suscitare nel pubblico una tale girandola di emozioni.

Il Barocco a Stupinigi 1999

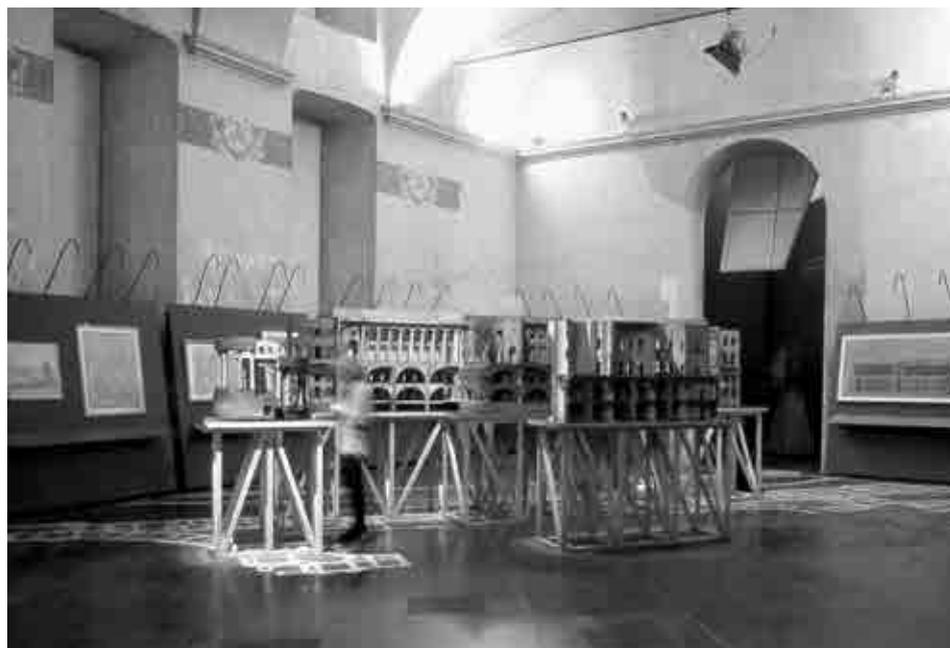
Il seguito della mostra sul Rinascimento fu un'esposizione sull'architettura barocca inaugurata a Torino nel 1999 (fig. 10). Pensata in origine dalla FIAT per Palazzo Grassi, fu trasferita alla Palazzina di caccia di Stupinigi e Millon chiese il doppio delle opere. Se, infatti, la rassegna sul Rinascimento aveva messo in mostra 31 modelli, quella sul Barocco ne contava 80. Più di 315.000 persone vennero a Stupinigi per vedere l'esposizione, di se-



11. Francesco Bartolomeo Rastrelli, *Modello del monastero Smol'nyj a San Pietroburgo* alla mostra *I Trionfi del Barocco*, Stupinigi 1999.

guito replicata a Montreal, Washington e Marsiglia. Ancora una volta si trattò di design di alta qualità, nella tradizione di Palazzo Grassi. I modelli furono allestiti su piani di lavoro sorretti da cavalletti con le piante degli edifici delineate in bianco sui pavimenti in nero. C'era una vivace giustapposizione di modelli e dipinti. L'illuminazione aveva un accento spettacolare: in un paio di sale saliva e scendeva a simulare il sorgere e il tramontare del sole ogni sessanta secondi. Il pezzo forte, il corrispettivo del modello di Sangallo per San Pietro, avrebbe dovuto essere il Grande Modello di Christopher Wren per Saint Paul, ma non arrivò mai, poiché l'autorizzazione al prestito fu tristemente negata e così l'opera restò fuori dalla mostra, a Londra. Le *star* furono altre: i modelli di Mosca, in particolare quello enorme di Bazhenov per il Cremlino (1769) e quello altrettanto grande di Francesco Rastrelli per il convento Smol'nyj a San Pietroburgo (1748-1756), una straordinaria torre-faro che si sarebbe innalzata come un grattacielo dal pantano di Pietroburgo a indicare la presenza dello zar Pietro sul Baltico (fig. 11).

Il Barocco romano era rappresentato a Stupinigi dal modello della Fontana dei Quattro Fiumi, dal dipinto della Cappella Cornaro del museo di Schwerin insieme al modello per il gruppo della Santa Teresa dell'Hermitage di San Pietroburgo, e al magnifico disegno di Israël Silvestre del Borgo Vaticano visto dalla cupola di San Pietro, del Fogg Art Museum di Harvard University. Il ritratto equestre di Luigi XIV di Bernini, prestato da Villa Borghese, pareva volgere il suo sguardo da Roma verso il Nord, concedendo a Parigi, Versailles, San Pietroburgo, Dresda e Londra il loro turno di protagoniste del Barocco. Henry Millon è uno studioso di Guarini, e coerentemente la mostra diede il giusto tributo alle glorie di



12. Modello per il palazzo del Cremlino alla mostra *I Trionfi del Barocco*, Stupinigi 1999.

Torino, ma anche a una città in lutto per la devastazione della cappella della Sindone nel rogo del 1997. Tutti i disegni più famosi di Guarini furono riuniti in una sala accanto a uno dei capitelli bronzei con la corona di spine precipitato a terra durante l'incendio.

Torino era ben rappresentata: il modello di Juvarra per Rivoli faceva la sua bella figura al fianco dei modelli per i palazzi dello Zar di Russia (fig. 12) e dei re di Inghilterra e di Napoli. C'era il modello guariniano per la chiesa di San Giacomo Maggiore a Campertogno e il magnifico tabernacolo di Piffetti proveniente dalla confraternita dei Battuti Bianchi di San Bernardino a Benevagienna. Si può dire che fosse l'apoteosi degli altari in legno, se si pensa che fecero la loro comparsa nel primo Seicento come simbolo di austerità.

L'esposizione prevedeva delle stupende sezioni sul tema della progettazione urbana, ma anche sul paesaggio, «i giardini della sovrana volontà del potere», per usare le sensibili parole di Michel Conan nel catalogo¹⁵. Dipinti e modelli dialogavano: la veduta di Greenwich del Canaletto riambientava i modelli per l'Ospedale di Greenwich nel loro contesto sul Tamigi.

Ma il momento più emozionante della mostra era quando si entrava nel salone dove erano esposti sedici modelli di chiese barocche schierati su un lungo tavolo, tutti rivolti con la medesima angolazione verso lo spettatore (fig. 13); veri capolavori, come il modello di Giorgio Fossati per la facciata di San Rocco a Venezia oppure il modello di Gabriel Loser per l'abbazia di San Gallo con le sue fenomenali coperture in carpenteria lignea. Il mega

¹⁵ M. Conan, *Il giardino della sovrana volontà del potere*, in *I Trionfi del Barocco* 1999, p. 279.



13. Infilata dei modelli di architettura religiosa alla mostra *I Trionfi del Barocco*, Stupinigi 1999.

modello non poteva andare oltre quello per il convento di Smol'nyj. Il corridoio finale era fiancheggiato da una serie di fantasie architettoniche, dipinte e a stampa, che ci riportavano al punto di partenza, da Piranesi, dai suoi disegni di Villa Adriana con i quali la mostra iniziava.

Il catalogo riuniva saggi eccellenti sulla fortuna critica del Barocco (Millon), sulla professione dell'architetto (Kieven), sulle mutazioni urbane (Mignot), sulla politica e sui progetti russi (Shwidkovsky), sui modelli (Krapf), sulle residenze aristocratiche olandesi (Ottenheim) e sul rapporto tra architettura e scienza (Oechslin). Simon Pepper scrisse sulla rivoluzione militare, portandoci da Vauban fin sulle frontiere dei Balcani tra Europa e Impero Ottomano, indagando i modi con cui gli architetti militari cercarono di chiudere la porta di servizio d'Europa – un tema più che mai d'attualità in questi giorni. Dopo tutti questi colossali modelli, c'era una piccola medaglia che ho trovato estremamente commovente: vi era rappresentata la città di Taganrog fondata da Pietro il Grande nel 1709 sul Mar d'Azov nell'intento di aprire alla navigazione russa il Mar Nero. Caduta nelle mani degli Ottomani, fu demolita nel 1712. Tre anni sono davvero pochi per la vita di una città, ma questa medaglia le conferisce una specie di aurea eterna. Ci proietta nei più remoti confini d'Europa, in una realtà che fu ben più ampia e più esotica di quanto siamo soliti immaginare, osservandola dalla nostra culla romana, da dove peraltro la stessa mostra iniziava.



14. Copertina del catalogo della mostra *Francesco Borromini. Mostra di disegni e documenti vaticani*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967.

Le mostre su Borromini del 1999

Non si può parlare di Borromini senza menzionare il grande studioso berlinese, Heinrich Thelen. Il suo lavoro di una vita fu la stesura del *corpus* completo dei disegni di Borromini. Per vie traverse più di seicento disegni erano entrati a far parte delle collezioni dell'Albertina di Vienna: dal nipote di Borromini e i suoi eredi, furono venduti nel 1720 a una spia prussiana, Philipp Von Stosch, e quindi rivenduti alla biblioteca imperiale di Maria Teresa d'Austria. Una selezione di questi disegni apparve nella prima monografia sull'architetto, scritta da Eberhard Hempel nel 1924¹⁶, e, sebbene fossero stati scelti con attenzione, costituivano pur sempre una piccola parte del tutto. L'Albertina ne impedì la consultazione tra gli anni Cinquanta e Sessanta, mentre lo studioso berlinese, Heinrich Thelen, stava

¹⁶ E. Hempel, *Francesco Borromini*, Anton Schroll & Co, Wien 1924 (ed it. Società Editrice d'Arte Illustrata, Roma-Milano 1926).

15. Copertina del catalogo della mostra *Disegni di Francesco Borromini*, Roma, Palazzo Carpegna, 1967.



lavorando al *corpus*. Per tutto questo tempo regnò come un alone di mistero sui disegni dell'Albertina. Persino Anthony Blunt, direttore del Courtauld Institute, non poté vederli per il suo libro su Borromini (1979)¹⁷.

Thelen era un uomo riservato, ma ci ha offerto qualche sguardo fugace sui tesori dell'Albertina attraverso una serie di piccole mostre. Nel 1958 allestì un'esposizione di disegni all'Istituto Austriaco di Cultura a Roma¹⁸. Nel 1967 ne presentò un'altra alla Biblioteca Apostolica Vaticana – dove si conserva la seconda più importante raccolta grafica di Borromini (fig. 14)¹⁹. I cataloghi sono niente più che sottili opuscoli con poche illustrazioni; in compenso, sono un prodigio di accuratezza. In tempo per il terzo centenario della morte di Borromini, nel 1967, Thelen produsse il primo volume del suo monumentale *Corpus*²⁰. Contava appena 85 disegni, coprendo l'opera giovanile di Borromini, prima del San Carlino. Nel 1976 Thelen contribuì a un'altra piccola mostra

¹⁷ A. Blunt, *Borromini*, Allen Lane, London 1979.

¹⁸ *70 disegni di Francesco Borromini dalle collezioni dell'Albertina di Vienna*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Villa Farnesina alla Lungara, 19 novembre 1958 – 6 gennaio 1959), a cura di H. Thelen, Istituto Austriaco di Cultura in Roma, Roma 1958.

¹⁹ *Francesco Borromini. Mostra di disegni e documenti vaticani*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ottobre 1967), a cura di H. Thelen, Tipolitografia poliglotta vaticana, Città del Vaticano 1967.

²⁰ H. Thelen, *Francesco Borromini. Die Handzeichnungen*, Abt. 1: 1620-32, 2 voll., Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1967.



16. Copertina del catalogo della mostra *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 1999.

alla Kunstbibliothek di Berlino, che aveva per argomento il palazzo e la cappella Falconieri di Roma²¹.

Le mie conversazioni con Thelen sul finire degli anni Novanta restano fra le esperienze più interessanti di tutta la mia vita professionale. Conosceva così tante cose, ma era un perfezionista e aveva grandi difficoltà a portare a termine qualsiasi lavoro. Abbiamo aspettato e aspettato il secondo e il terzo volume del *Corpus*, ma non uscirono mai. L'Albertina prestò molti disegni a Roma per il centenario del 1967. Paolo Portoghesi realizzò un breve catalogo²² e centinaia di fotografie dei disegni finirono nella sua grande monografia del 1966 (fig. 15)²³.

Borromini nacque nel 1599, così nel 1999 una grande esposizione era inevitabile. Ma sulla scia di Palazzo Grassi e di Stupinigi la natura stessa delle esposizioni di architettura era mutata. Appendere disegni alle pareti non bastava più. Ora ci volevano modelli, dipinti, immagini serigrafate sui muri. Ora una mostra di architettura doveva essere spettacolare.

²¹ H. Thelen, *Francesco Borromini*, in *Fünf Architekten aus fünf Jahrhunderten*, catalogo della mostra (Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1976; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1977; Bonn, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Wissenschaftszentrum, 1977; Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, 1977), a cura di E. Berckenhagen, Gebr. Mann, Berlino 1976, pp. 27-62.

²² *Disegni di Francesco Borromini*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Carpegna, 28 settembre – 28 novembre 1967), a cura di P. Portoghesi, De Luca, Roma 1967.

²³ P. Portoghesi, *Borromini Architettura come linguaggio*, Electa, Milano 1967.

Due furono le mostre principali organizzate per commemorare la nascita di Borromini nel 1599: una di medie dimensioni a Lugano, e l'altra – assai più ampia – a Roma e Vienna. Fui coinvolto nel Comitato scientifico di entrambe e scrissi ampiamente per i cataloghi. Le due esperienze e i loro risultati furono alquanto differenti.

Gli Svizzeri, orgogliosi dei natali di Borromini nel bel paesino di Bissone a bordo del Lago di Lugano, organizzarono una mostra sulla gioventù e sulla prima maturità del maestro presso il Museo Cantonale di Lugano (fig. 16)²⁴. Carlo Bertelli, Aurora Scotti e un team che includeva l'eminenza grigia degli studi borrominiani, Heinrich Thelen, si concentrarono sull'adolescenza di Borromini a Milano, sul suo trasferimento a Roma nel 1619 e sui primi lavori romani fino a San Carlino. Venivano trattate tematiche come l'emigrazione degli scalpellini, muratori e stuccatori ticinesi in tutta Europa, fino in Polonia e Boemia. Il vivace dibattito architettonico di Milano intorno al 1600 era il tema portante, con la fabbrica del Duomo spesso al centro dell'attenzione. L'architetto di Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi, ripulì l'interno del Duomo e lasciò un progetto per la facciata caratterizzato da colonne monolitiche di proporzioni megalomane che avrebbero influenzato generazioni di architetti.

Borromini esordì come tagliapietre specializzato in partiti decorativi e la mostra giustamente esplorava l'ambito della scultura ornamentale nel cantiere della cattedrale milanese, approfondendo inoltre la cultura di Federico Borromeo, l'apertura della Biblioteca Ambrosiana, e l'accademia di matematica avviata per i rampolli della nobiltà milanese dal matematico Muzio Oddi.

Ma a Milano esisteva anche una cultura anti-Borromeo, orbitante attorno alla figura di Pirro Visconti Borromeo e al suo giardino e alle sue grotte a Lainate, pieni di meraviglie. È possibile che il padre di Borromini avesse lavorato al suo sistema di fontane. La villa di Pirro potrebbe essere stata la prima Wunderkammer vista da Borromini, una vera fonte di ispirazione per la sua passione virtuosa per il collezionismo, coltivata quando raggiunse la maggiore età a Roma.

Una delle *star* dell'esposizione di Lugano era Francesco Maria Ricchini, il Maderno milanese. Tutti i suoi disegni per la facciata del Duomo e per la Cappella della Madonna dell'Albero vennero in mostra. Maestro nella progettazione di chiese di piccole dimensioni, i suoi disegni mostravano impianti ovali che Borromini deve aver senz'altro apprezzato. La chiesa di San Giuseppe di Ricchini (1606-1617) fu consacrata proprio nei giorni in cui Borromini si trovava in città, e si può vedere quanto quell'edificio avesse ispirato il suo primo progetto per la facciata di San Carlino.

L'esposizione di Lugano si concludeva con una sezione sulle prime opere di Borromini a Roma: la piccola impresa di scarpellini che gli consentì di mantenersi agli inizi; Leone Garvo, caposquadra di Maderno nel cantiere di San Pietro; l'epopea delle fondazioni dei campanili della basilica, conclusasi nel 1619 proprio quando Borromini giungeva a Roma. Da Windsor arrivarono i preziosi disegni per il Baldacchino di San Pietro e da Vienna i progetti di Palazzo Barberini e di San Carlino. L'esposizione si concludeva

²⁴ *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 5 settembre – 14 novembre 1999), a cura di M. Kahn-Rossi, M. Francioli, Skira, Milano 1999.



17. Mario Botta, Modello di San Carlino a scala 1:1 su una piattaforma nel lago a Lugano, 1999.

con il mio saggio su San Carlino²⁵. La mostra fu progettata insieme a Mario Botta, che ebbe un'idea geniale: impiegare degli operai disoccupati (di modo che – ci disse – non sembrasse che si stessero buttando via i soldi) per costruire un modello a grandezza naturale, in scala 1 a 1, di metà del San Carlino su una piattaforma sul lago (fig. 17)²⁶. Le pareti e la cupola furono innalzate assemblando centinaia di tavole modellate al computer e montate modularmente lasciando uno spazio tra l'una e l'altra. Tant'è che in foto il modello appariva sempre pixelato. Era una presenza ispiratrice sul lungolago, dove restò per parecchi anni anche dopo che l'esposizione si era conclusa. L'anno 1999 ha

²⁵ J. Connors, *Un teorema sacro: San Carlo alle Quattro Fontane*, in *Il giovane Borromini* 1999, pp. 459-474.

²⁶ G. Cappellato, *Borromini sul lago. Mario Botta. La rappresentazione lignea del San Carlo alle Quattro Fontane a Lugano*, Accademia di Architettura, Genève e Skira, Milano 1999.

18. Copertina del catalogo della mostra *Francesco Borromini e l'universo Barocco*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1999-2000.



anche visto, tristemente dal nostro punto di vista, la scomparsa del ritratto del Borromini, in uso dal 1976 sulla moneta di 100 franchi, rimpiazzato con Giacometti – l'altro artista che nessuno sa che è svizzero – nel 2000.

La mostra romana fu più grande di quella di Lugano sotto tutti i punti di vista: per il numero di disegni esposti, per il numero di enti prestatori e di pubblicazioni correlate (fig. 18)²⁷. Non per questo fu necessariamente più bella e quanti ne furono coinvolti capirono quanto fosse difficile organizzare un'esposizione al di fuori di un contesto museale. Il Comune di Roma rese disponibile il Palazzo delle Esposizioni, ma l'organizzazione ricadde sulla Bibliotheca Hertziana, con Christoph Frommel a far da guida. Sebbene lo si conosca meglio per i suoi lavori sull'architettura di Quattro e Cinquecento, Frommel è sempre stato affascinato da Borromini ed io conservo un vivido ricordo di noi due in cima alla spirale di Sant'Ivo e della magnifica vista che si godeva da lassù su tutta Roma. Fondamentale fu la collaborazione di Richard Bösel, già curatore delle raccolte di disegni di architettura dell'Albertina e in seguito direttore dell'Istituto Austriaco di

²⁷ *Francesco Borromini e l'universo Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 dicembre 1999 – 21 febbraio 2000), a cura di R. Bösel, C.L. Frommel, Electa, Milano 1999.

Cultura a Roma, uno dei più raffinati conoscitori di architettura barocca, dappertutto. Frommel era convinto che una simile impresa sarebbe stata formativa per le nuove generazioni e così la squadra crebbe fin oltre i 30 collaboratori. Bösel si sforzò di dare alla mostra un ampio spettro tematico: la cultura della curiosità, l'eredità galileiana e il mondo dei Lincei, la geometria delle forme naturali, e l'antico come appariva attraverso le incisioni di Montano. Anche lui ricorse a modelli elaborati al computer per esplorare alcuni dei più complessi spazi borrominiani: il progetto per la sacrestia nuova di San Pietro o l'interno della chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori. Prestiti eccezionali si aggiunsero a un numero mai visto di disegni di Borromini dall'Albertina e alcuni bellissimi esemplari dalla collezione reale di Windsor. Cleveland prestò molte delle stupende tavole preparatorie del vedutista Lievin Cruyl di Gent, eseguite in controparte per essere tradotte in stampa. Dal Museo dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze arrivò il magnifico *trompe-l'œil* da Domenico Remps di un cabinetto di curiosità, che restituiva un'idea piuttosto convincente della collezione privata di Borromini. Il catalogo in due volumi fu seguito da un convegno organizzato all'Hertziana nel gennaio 2000, con 53 saggi pubblicati²⁸.

Conclusioni

La grande mostra sul Barocco piemontese del 1963 deve essere stata esaltante. Abbiamo sentito in questo convegno quanto complessa sia stata la sua organizzazione e quanto brillantemente abbia saputo portare alla ribalta internazionale l'architettura, le arti e la decorazione piemontesi.

Le grandi mostre possono avere effetti duraturi, dopo la loro conclusione. Aiutano a far crescere una nuova generazione di ricercatori, pongono nuove problematiche di studio, fissano nuove sfide per curatori e allestitori di future esposizioni. In breve, le mostre possono avere una discendenza. Nell'immediato dopoguerra gli studiosi tedeschi Rudolf Wittkower e sua moglie Margot festeggiarono la libertà ritrovata dopo anni di vita opprimente da rifugiati nell'Inghilterra bellica, con un *tour* del Piemonte a bordo di autobus locali. Con gli occhi già aperti sul Barocco grazie alla preparazione del *corpus* grafico di Bernini all'inizio degli anni Trenta presso la Bibliotheca Hertziana²⁹, esplorarono le campagne piemontesi facendo il pieno dell'architettura di Guarini, Juvarra e Vittone. Nel 1958 Wittkower organizzò un corso estivo in Piemonte, di cui si conservano ancora gli appunti alla Columbia University (nell'ambito del progetto in corso Susan Klaiber e Giuseppe Dardanella si sono immersi nella loro lettura). Gli studenti di quel corso furono eccezionalmente ricettivi: Leo Steinberg e Richard Pommer scrissero tesi famose che rivoluzionarono gli studi su Borromini, Juvarra e Vittone. Un terzo allievo, Henry Millon, assorbì la lezione della mostra piemontese del 1963, arrivando poi a orchestrare le grandiose esposizioni sul Rinascimento a Palazzo Grassi nel 1994 e sul Barocco a Stupinigi nel 1999. È stata l'apoteosi del modello di architettura. La brillante

progettazione di queste due mostre portò studi e ricerche di generazioni alla fruizione di un vasto pubblico. Esercitarono un'influenza enorme su chi fu poi chiamato a organizzare (me compreso) le esposizioni su Borromini a Lugano e Roma nel 1999. È stato dimostrato, in modo decisivo, che una mostra di architettura – un tempo considerata un paradosso, dal momento che non si possono portare in mostra gli edifici – non solo era possibile, ma poteva anzi essere un mezzo eccezionale per incoraggiare e diffondere gli studi sul Rinascimento e sul Barocco italiano.

²⁸ Francesco Borromini. *Atti del Convegno Internazionale Roma 13-15 gennaio 2000*, a cura di C.L. Frommel, E. Sladek, Electa, Milano 2000.

²⁹ H. Brauer, R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 9), Heinrich Keller, Berlin 1931.

Susan Klaiber

A un resoconto così affascinante e personale, come quello che ha saputo delineare Joseph Connors sulle mostre internazionali di architettura barocca lungo la seconda metà del Novecento, c'è poco da aggiungere. Mi limito perciò a una riflessione: come le nuove tecnologie possano riformulare nel secolo che viviamo la questione di esporre e presentare opere, per definizione, *site-specific*¹.

Partiamo da considerazioni generali. La natura propria e la scala dell'architettura comportano quasi sempre soluzioni di compromesso e disgiunzioni epistemiche quando deve essere presentata in un contesto espositivo. Soltanto gli elementi accessori o secondari della produzione architettonica – disegni, incisioni, modelli, calchi o frammenti – insieme con le fotografie di edifici, si prestano facilmente a essere esposti nelle gallerie. Le strutture restano invece immobilizzate fuori dai musei, impossibilitate a prendere parte alla propria festa². Lo stesso si dica per altre componenti essenziali dell'arte e dell'architettura barocca – affreschi e altri elementi decorativi come gli stucchi, realizzati per uno specifico contesto architettonico. Nonostante la sua importanza nell'Italia di Sei e Settecento, l'affresco è stato ampiamente ignorato dalle mostre sulla pittura barocca passate in rassegna in questo convegno perché, inevitabilmente, si può includere nelle esposizioni temporanee soltanto sotto forma di bozzetto, disegno preparatorio, cartone o – nel peggiore dei casi – come frammento strappato. Persino quando si conservano i modelli di un progetto architettonico, difficilmente contengono indicazioni sulla decorazione pittorica prevista per l'opera compiuta. Anche lo stucco figura poco nelle mostre sul Barocco, in genere nella forma di disegni preparatori o brani isolati di motivi ornamentali rimossi dal loro contesto.

Un'ulteriore premessa riguarda la storiografia sulle mostre di architettura. Sebbene in anni recenti sia emersa una ricca letteratura sul modo di esporre l'architettura³, questi studi si concentrano principalmente sull'impatto che le mostre di architettura moderna e contemporanea hanno su chi pratica la professione o sul dibattito architettonico contemporaneo. I lavori che si occupano di mostre o di altre rassegne di architettura storica sono rari⁴. Ciò riflette in parte la relativa frequenza delle esposizioni di architettura contemporanea rispetto a quelle dedicate alle architetture del passato, ma è anche lo specchio di una fondamentale differenza strutturale all'interno della disciplina storica che mette in contrapposizione gli approcci degli storici dell'arte e degli architetti.

Riallacciandosi all'intervento di Connors, possiamo ancora riflettere sulle esperienze specifiche delle mostre di cui ha parlato alla luce di quei problemi generali che riguardano l'esporre opere *site-specific* nell'ambito di un museo. Una delle riflessioni chiave riguarda l'aspetto sensoriale dell'architettura

Se i disegni, le stampe, i modelli, qualche volta anche un frammento d'architettura, offrono chiarimenti preziosi sul processo progettuale o sull'edificio compiuto, nelle mostre viene di solito a mancare l'esperienza sensoriale che si vive muovendosi entro uno spazio con l'intero corpo, proprio quando l'esperienza dello spazio è la caratteristica qualificante dell'architettura. Non è un caso che il ricordo più vivido di Connors a una mostra di architettura sia legato alla possibilità di esplorare il modello della basilica di San Pietro del Sangallo dall'intero percorso della mostra sul Rinascimento di Palazzo Grassi – sin dall'entrata, salendo poi le scale sotto al modello della cupola di Della Porta, quindi dall'alto delle logge. Un'esperienza che io stessa ho potuto vivere nella primavera del 2000 a Vienna, alla mostra di *Borromini architetto*, camminando attraverso il modello al vero della cappella della cripta di San Carlino, realizzato appositamente per l'evento. Raramente, però, le mostre includono simili ricostruzioni a grandezza naturale, da esplorare utilizzando tutte le nostre facoltà sensibili.

Il periodo preso in esame da Connors si chiude alle soglie del ventunesimo secolo. Ma le mostre di architettura come potranno essere allestite in futuro? Occorre qui considerare il significato che può avere la svolta digitale sul modo di mostrare l'architettura. Gli strumenti che le nuove tecnologie mettono a disposizione come possono migliorare la comprensione dello spettatore e il suo apprezzamento dell'architettura e degli oggetti che ad essa si riferiscono? All'epoca de *I trionfi del Barocco e Borromini architetto*, sul finire degli anni Novanta, l'analogico dominava ancora la trasmissione dell'informazione, nonostante il digitale guadagnasse terreno. Ricordo di essere rimasta sorpresa di fronte alla notizia che si stava procedendo alla digitalizzazione di tutti i disegni di Borromini all'Albertina come parte dei preparativi per la mostra. Riprodurre digitalmente i disegni di Borromini significava avere con la mostra un CD – molto rudimentale per gli standard attuali, con animazioni computerizzate che esploravano gli edifici, testi sulla vita dell'architetto, fotografie di decine di disegni che si potevano ingrandire e rimpicciolire con lo zoom. Anche *I trionfi del Barocco* avevano un simile rudimentale sito internet, che è tuttora in rete⁵. Entrambe queste prime offerte digitali fungevano da supplemento interattivo al tradizionale catalogo.

Proviamo ora a combinare insieme questi due aspetti, l'esperienza sensoriale di un'architettura da parte dell'osservatore e le possibilità offerte dagli strumenti di esposizione digitale. Direi che questi tentativi pionieristici di integrare il digitale nella presentazione di una mostra di architettura hanno come discendenti le innumerevoli applicazioni oggi disponibili e che ci consentono di fare una passeggiata per le architetture di tutte le principali città del mondo con a portata di mano qualsiasi focus tematico immaginabile. Certo, la qualità di queste *app* varia enormemente, ma ve ne sono alcune che presentano contenuti specialistici di livello in formati estremamente accessibili. Penso in particolare alla pagina web di MuseoTorino, una straordinaria risorsa realizzata dalla Città di Torino con il sostegno della Compagnia di San Paolo. Il sito permette a chiunque di documentarsi su qualsiasi segmento temporale della storia della città – Barocco compreso – grazie a notizie esaurienti e autorevoli su edifici simbolo, attraverso approfondimenti tematici su figure ed eventi di primo piano e un'ampia selezione bibliografica della migliore letteratura scaricabile in formato pdf.

Ci sono delle evidenti differenze tra una risorsa digitale come MuseoTorino e una come Lineamenta, il database di ricerca dei disegni di architettura della Bibliotheca Hertziana, di cui ha parlato Connors. Sebbene Lineamenta sia uno strumento scientifico di valore per lo studio dei disegni di architettura moderna, non presenta i materiali in una forma particolarmente accattivante per un ampio pubblico⁶.

⁵ <https://web.archive.org/web/20041014065021/http://www.nga.gov:80/exhibitions/2000/baroque/splash.shtml>.

⁶ <http://lineamenta.biblhertz.it>.

¹ Ringrazio Joseph Connors e Giuseppe Dardanella per le stimolanti conversazioni sulle mostre di architettura, e Roberto Caterino per la sua sensibilità nel tradurre il mio intervento.

² I musei all'aperto ne costituiscono la principale eccezione. Altri casi eccezionali sono il Tempio di Dendur al Metropolitan Museum di New York, o l'Altare di Pergamo a Berlino.

³ B. Bergdoll, *The Sixty-Second A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts* (National Gallery of Art, Washington DC, 2013): *Out of Site in Plain View: A History of Exhibiting Architecture since 1750* (registrazione audio in <https://www.nga.gov/audio-video/mellon.html>); *Exhibiting Architecture. Place and Displacement*, a cura di T. Arrhenius, M. Lending, W. Miller e J.M. McGowan, L. Müller, Zurich 2014; *Architektur ausstellen: zur mobilen Anordnung des Immobilien*, a cura di C. Ruhl, C. Dähne, Jovis, Berlin 2015; *Exhibiting Architecture: A Paradox?*, a cura di E.-L. Pelkonen, C. Chan, D.A. Tasman, Yale School of Architecture, New Haven 2015; M. Lending, *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*, Princeton University Press, Princeton 2017.

⁴ Il saggio di N.H. O'Donnell, «*Henie Onstad Kunstcenter: Norsk Middlealderkunst, 1972*», in *Arrhenius et al.*, pp. 65-72, è in tal senso in controtendenza.

MuseoTorino, al contrario, adotta la modalità tipica delle mostre per il grande pubblico, fondandosi su solide basi scientifiche: incoraggia lo spettatore a passeggiare per la città, selezionando temi e cronologie a suo piacimento, e fornisce una gamma di informazioni che va dal livello elementare all'approfondimento, facilitando la comprensione degli edifici e degli elementi urbani. In breve, consente alle persone di conoscere e sperimentare l'architettura nel suo ambiente fisico reale, la più naturale forma di "esposizione" che si possa immaginare per l'architettura.

Altro esempio, che sta a metà tra la storia dell'architettura e la storia dell'arte e non si può intendere nel significato comune di "mostra", è il progetto a lungo termine del *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* (CbDD), con base nelle università di Monaco e Marburgo⁷. Lungo il corso di una campagna venticinquennale, avviata nel 2015, il *Corpus* si propone di esaminare, presentare e interpretare 5000 esempi di dipinti su pareti e volte realizzati in tutta la Germania tra il 1550 e il 1800 circa. Opere legate a contesti specifici, che, acquisite con l'ausilio della fotografia e del rilevamento digitale, saranno studiate sia con i metodi tradizionali della storia dell'arte, sia prendendo a prestito dalle Digital Humanities altri approcci, come le analisi di rete. I diversi esiti della ricerca, a stampa e digitali, si rivolgeranno agli specialisti come al grande pubblico.

Le componenti digitali saranno rese pubbliche attraverso una pagina internet provvista di database completo, includendo presentazioni e interpretazioni che utilizzeranno una gamma di visualizzazioni e modelli digitali delle opere. La realtà virtuale consentirà agli utenti di accostarsi a cicli di affreschi scomparsi, o di "visitare" dipinti conservati in ambienti ad accesso limitato. I curatori del progetto sperano che simili interfacce informative, basate su studi scientifici approfonditi, invoglieranno gli spettatori a recarsi di persona a vedere le opere originali per una loro migliore comprensione. Queste interfacce funzioneranno presumibilmente come una specie di esposizione virtuale, mostrando oggetti *site-specific* singolarmente, fianco a fianco, oppure in sequenza – come in un percorso museale – in una maniera altrimenti impensabile per questo genere di opere. Il successivo viaggio al manufatto reale potrà quindi svolgersi nell'arco di giorni o di anni. Progetti come questi sembrano particolarmente adatti per mostrare i *Gesamtkunstwerke* del Barocco, e farlo rivivere per le nuove generazioni.

Progetti come MuseoTorino o come il *Corpus* di pittura barocca rappresentano il futuro delle mostre di architettura? Di certo, si sentirà sempre il bisogno di vedere disegni, modelli e frammenti significativamente importanti nell'allestimento tradizionale del museo, dal momento che spiegano così tanto del processo edilizio. Il ricorso a uno splendido catalogo a stampa come riferimento duraturo (quello ad esempio di *In Urbe Architectus* 1991) non rimpiazzerà mai i testi on-line, per quanto questi siano esaurienti e ben ricercati. Ma gli strumenti digitali promettono molto in termini di superamento di alcuni dei limiti fisici intrinseci delle mostre analogiche, trasformando le pareti di un museo in quelle – reali o virtuali – delle strutture esposte.

Forse si tratta soltanto di una veste nuova per idee già contenute nelle esposizioni del passato, come la *Mostra del Barocco piemontese* del 1963: come riportano le fonti di allora, la sezione di architettura curata da Nino Carboneri incoraggiava i visitatori a esplorare per conto proprio le chiese e i palazzi di Vittone, di Gallo e di Alfieri nelle campagne del Piemonte, muniti delle giuste chiavi di lettura di tutti quei modelli e disegni che avevano potuto vedere a Palazzo Madama.

⁷ Corpus of Baroque Ceiling Painting in Germany of the Academy Program of the Union of German Academies of Science / Bavarian Academy of Sciences. Cfr. la pagina web del CbDD (<https://deckenmalerei.badw.de/das-projekt.html>) e il numero speciale *Barocke Deckenmalerei* della rivista «Akademie Aktuell», n. 57 (2/2016), disponibile su https://deckenmalerei.badw.de/fileadmin/pub/akademieAktuell/2016/57/00_gesamte_Ausgabe_0216.pdf.

Giuseppe Dardanella

Vorrei accompagnare l'intervento di Connors con alcuni ricordi da 'dietro le quinte' dell'allestimento a Stupinigi della mostra di Henry Millon, *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750* (1999). Nell'estate del 1998 fui chiamato ad affiancare Christine Challingsworth e Barton Thurber, due ricercatori che al CASVA, presso la National Gallery of Art, già collaboravano con Millon a scandagliare le risorse bibliografiche a caccia di modelli in ogni angolo d'Europa: si trattava a quel punto di verificare materialmente, sul posto, la qualità e lo stato di conservazione dei modelli rintracciati, e di accertarne la funzione storica nel processo progettuale. La scelta di rinunciare ad allestire la mostra nella collaudata sede di Palazzo Grassi per giocare l'azzardo di presentarla a Stupinigi in occasione del Centenario della FIAT – una decisione motivata dall'Avvocato Agnelli il giorno dell'inaugurazione, il 3 luglio 1999, per risarcire Torino di quanto era stata privata facendo di Palazzo Grassi il fulcro delle iniziative culturali dell'Azienda – cambiava in misura non irrilevante gli equilibri del progetto. Sul piano dell'allestimento comportava un *surplus* di ingegnosità per interessare una inedita relazione di reciprocità di tempo e di luogo tra le opere selezionate e l'articolata sequenza degli ambienti della Palazzina. Su quello dei contenuti si trattava di riconvertire, seppur parzialmente, la scelta delle opere e i loro accostamenti perché potessero rispondere alle sollecitazioni degli spazi di un'architettura che, entrando a pieno titolo, contenitore e contenuto, a far parte della mostra, suggeriva di ridefinire il ruolo da attribuire al Piemonte in una manifestazione che si occupava dell'intera Europa. Fu una scelta arrischiata e difficile, su cui lo stesso Millon nutriva non pochi dubbi: significava rinunciare alle rassicuranti abitudini delle funzionali relazioni espositive istituite tra gli spazi e le opportunità scenografiche offerte dal cortile di Palazzo Grassi, così come era stato predisposto dal restauro di Gae Aulenti. Un contesto espositivo che per di più aveva funzionato meravigliosamente nell'allestimento della mostra *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo* (1994), quando Mario Bellini aveva saputo restituire il razionale rigore di quella esperienza culturale entro la scatola di relazioni proporzionali finite del contenitore veneziano. Stupinigi era una sfida nuova anche per Bellini, affascinato dalla dimensione affabulatoria del Barocco che gli suggerivano gli spazi della Palazzina, con lo spettacolare salone centrale che si estendeva nel generoso abbraccio delle sue maniche e sembrava offrire uno scenario incomparabilmente mutevole per ambientare i proliferanti raggruppamenti di modelli che si andavano riunendo per le sezioni della mostra.

Per il *team* di ricerca la mostra non aveva ancora un titolo ma non vi erano dubbi che si trattasse di una mostra dei modelli architettonici, da andare a rintracciare nell'arco di quell'esteso quanto elastico contenitore temporale 'barocco', come era stato strumentalmente impiegato da Wittkower in *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750* (1958). In quanto parti integranti dell'iter progettuale, i modelli diventavano qualcosa di più di una chiave di comunicazione dell'architettura: esporli in mostra, assieme ai documenti grafici e figurativi che ne mediavano il ruolo nella realtà storica per cui erano stati prodotti, dar ragione del loro impiego funzionale al pensare, al comunicare e al mettere in opera l'architettura, voleva dire portare in mostra il nucleo costitutivo, materiale e di pensiero, dell'architettura stessa. Così era stato per l'esposizione sul Rinascimento e per *In Urbe architectus*, la mostra di Bruno Contardi e Giovanna Curcio che aveva aperto la strada nel 1991. In quella direzione si sarebbe orientata anche la scelta espositiva di *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid* – allestita nel 1995 da Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola per la cura di Andreina Griseri e Vera Comoli Mandracci nel Palazzo Reale a Torino – naturalmente favorita nella sua impostazione monografica dall'impiego cruciale che i modelli avevano avuto nell'opera dell'architetto, come dimostrava lo straordinario esemplare per la Sacrestia di San Pietro in Vaticano restaurato per l'occasione.

Quella catena di mostre degli anni Novanta riabilitava lo *status* di documento storico-artistico dei modelli intuendone la valenza spettacolare per il pubblico. Una opportunità di avvalersi degli strumenti di comunicazione visiva predisposti dagli architetti che aveva già colto Vittorio Viale per allestire i pensieri progettuali di Juvarra e le vedute del Castello di Rivoli, commissionate a Panini e Locatelli, attorno al modello ligneo del progetto alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963 (e in una versione più limitata addirittura alla prima mostra del 1937). Se volessimo guardare ancora più indietro, e trovare un nesso con la ricerca di Millon, la responsabilità di quella intenzione espositiva si dovrebbe far risalire a Juvarra stesso, quando negli anni venti del Settecento, nella “Camera delle prospettive” del Castello in costruzione, aveva allestito una mostra *ante litteram* di modelli e vedute per ambientare mirabilmente la propria architettura progettata.

Confrontarsi con i modelli voleva dire prendere atto dello statuto ambiguo di questo genere di manufatti: strumenti per prefigurare gli esiti di un'architettura, dunque parenti stretti dei bozzetti in pittura e scultura, a una distanza maggiore però rispetto all'opera compiuta, dovuta alle interferenze della negoziazione tra gli interessi delle committenze e le competenze professionali dell'edilizia. Anche per queste ragioni erano rimasti esclusi dal processo di rivalutazione che nell'estetica del Settecento aveva portato a riconoscere nel bozzetto il «fuoco dell'invenzione»: quando il pensiero prende forma nella traduzione immediata nella materia figurativa, come avevano incominciato a sostenere i conoscitori e gli artisti stessi, fino a ribaltare la gerarchia dei valori e attribuire ai bozzetti una connotazione di qualità addirittura superiore all'opera compiuta.

La scommessa di Millon di puntare sui modelli architettonici come testimonianze storiche di mediazione narrativa della esperienza dell'architettura ha portato a rintracciarne un numero considerevole e sorprendentemente vario nei tipi degli edifici rappresentati. Modelli sconosciuti o dimenticati che a nessuno era venuto in mente di mettere in relazione con il Barocco – penso ai modelli dei palazzi dell'intero centro storico di Regensburg, o ai modelli per i mulini a vento olandesi – e che di fatto hanno finito per dettare la linea espositiva della mostra: ne hanno riplasmato i contenuti nella direzione della ricerca intrapresa dall'architettura per dare una risposta alle esigenze della società del tempo, che configuravano lo scarto crescente nel Sei e Settecento rispetto al microcosmo rinascimentale. Non più soltanto il palazzo o la chiesa, ma gli edifici delle istituzioni, delle dinamiche della produzione e dello spettacolo, o della pervasiva presenza della guerra, che si misuravano su di uno scenario europeo. “Architettura in Europa 1600-1750” doveva essere il titolo onesto per la mostra, senza quegli ammiccanti “trionfi del Barocco” imposti dagli esperti della comunicazione.

I modelli hanno infatti contribuito a interrogarsi su di una diversa prospettiva sull'Europa rispetto alla visione romanocentrica del Barocco. Pochi osservatori hanno fatto caso alla cartina geopolitica del continente che apriva la mostra come il catalogo (p. 419): la stampa della “Regina Europa” dalla *Cosmographia* di Sebastian Münster pubblicata a Basilea nel 1614 (ma in precedenti edizioni fin dal 1588), dove un semplice cambio di orientamento faceva percepire l'Europa come una penisola del continente euroasiatico. Tutta la mostra orientava lo sguardo da Roma verso Nord, dal fulcro di incubazione della sensibilità barocca nella Città Eterna degli anni trenta del Seicento, vistosamente evocato dagli scenografici modelli ricostruttivi allestiti a grande scala nella sala di apertura, ai più remoti confini di un'Europa politicamente frammentata e culturalmente diversificata. Certo un tale allargamento degli orizzonti geografici e temporali scontava dei limiti insormontabili: l'estensione di un continente, di contro ai contesti culturali circoscritti delle tre città-stato rinascimentali di Firenze, Milano e Roma, metteva inevitabilmente a margine la linea di lettura dello stile.

Dalla mostra del Rinascimento veniva anche l'idea di Mario Bellini di impiegare come supporto espositivo dei cavalletti, come quelli che si utilizzano negli studi di architettura per distendere gli ingombranti fogli dei disegni e discutere di fronte ai modelli dei progetti. Un'idea che rispondeva brillantemente all'intenzione di calare lo spettatore nella prospettiva del percorso di elaborazione progettuale con cui era stata concepita la

mostra. A Stupinigi, quel segno discreto, ma orientante, dava al visitatore le coordinate del contesto di osservazione, mentre gli interventi integrati della grafica di Italo Lupi, le riproduzioni ingigantite dalle stampe degli edifici accompagnate dai brani dei trattati o dai commenti dei viaggiatori, lo accostavano alle letture che ne avevano dato i contemporanei.

Da Palazzo Grassi, diretto da Paolo Viti, operava la macchina organizzativa governata da Clarenza Catullo; la disponibile intelligenza dell'architetto Giovanni Cappelletti faceva da interfaccia fra il *team* degli storici pilotati da Millon e lo studio di Bellini; a collaborare fu chiamato a un certo punto anche uno scenografo di fama, Pier Luigi Pizzi, perché con la sua sensibilità evocativa intervenisse a integrare il ruolo centrale che il teatro aveva interpretato in epoca barocca. Così le idee si moltiplicavano e nei passaggi in andata e ritorno da una competenza all'altra ne potevano uscire completamente trasformate. È il caso dei modelli ricostruttivi delle architetture dei protagonisti al del barocco romano e torinese, Bernini, Borromini, Cortona e Guarini: furono inizialmente proposti con una intenzione mimetica, ma poi ne uscirono delle facciate in polistirolo bianco, da attraversare in un rapporto volutamente falsato con le dimensioni reali di quelle architetture: se ne poteva fare una esperienza fisica e nello stesso tempo godere di un confronto ravvicinato tra le forme e le sensibilità dei quattro architetti, pur rimanendo consapevoli della loro natura di artificio scenico.

L'idea allestitiva più riuscita per favorire la relazione tra lo spazio dell'osservatore e quello dei modelli in mostra fu quella di serigrafare a pavimento le piante delle piazze o dei luoghi in cui quelle architetture erano state effettivamente poste in opera. Nessuna fotografia potrà mai restituire efficacemente l'esperienza di osservare i due modelli della Fontana dei Quattro fiumi camminando sulla pianta di Piazza Navona, tracciata in bianco sul pavimento in metallo nero alla medesima scala dei modelli. Pareva di entrare in quello spazio fisico e scoprire la novità dirompente di quel brano di natura inventato da Bernini per uno spazio urbano che più artificiosamente sedimentato dalla storia non si potrebbe immaginare. Altra esperienza mozzafiato era l'infilata delle architetture ecclesiastiche: una parata di 16 tra chiese e cappelle da diverse regioni europee – dalla Piaristenkirche a Vienna a St. Martin-in-the-Fields a Londra – introdotta dal gigantesco modello in scala al vero per un altare della Venaria Reale e che si chiudeva con il monastero russo di Smol'nyj. Lo spettacolo in questo caso giocava la carta della decontestualizzazione: nulla di più efficace per lasciar sbalorditi dalla forza delle tradizioni locali e invitare a riflettere sul senso della geografia culturale di un'Europa di entità regionali, così distante dalle rassicuranti esperienze convergenti della ricerca nell'Italia del Rinascimento. Le sorprese di queste relazioni inaspettate che si generavano nel coinvolgimento innescato dal confronto tra i modelli creavano la bellezza e lo spettacolo della mostra: gli effetti a volte sorprendenti della interazione tra i modelli, o delle reazioni dirompenti che producevano i loro accostamenti nelle ambientazioni della Palazzina – in una parola, l'operazione del ‘fare’ la mostra – avevano a un certo punto preso il sopravvento sulle ragioni iniziali del progetto.

Tutto questo rimane oggi difficile da raccontare a chi non ha visto la mostra e ha preso in mano soltanto il massiccio catalogo, che viaggiava sui binari propri di saggi tematici sontuosamente illustrati, affidati a studiosi liberi di muoversi autonomamente rispetto alle sequenze che si andavano costruendo a ridosso dei modelli esposti. Veniva così a mancare un tassello del dialogo con la ricerca restituita in un repertorio di schede filologicamente impegnate ma mortificate dal formato francobollo delle illustrazioni – scelte la cui responsabilità, come per quella del titolo della mostra, fu assunta per intero dalla direzione editoriale. Un tale scollamento tra mostra e catalogo sollecita oggi un supplemento di riflessione per assicurare una documentazione storica accessibile sul valore aggiunto della esperienza e dello spettacolo irripetibile di una mostra. Un problema che Viale non aveva sottovalutato quando, nel catalogo della *Mostra del Barocco piemontese* del 1963, si era premurato di documentare gli allestimenti di oltre 50 sale con l'inserito di 68 illustrazioni a tutta pagina.

LE MOSTRE DI SCULTURA

LA LENTA EMANCIPAZIONE CRITICA E DI PUBBLICO
PER LA SCULTURA DI ETÀ BAROCCA IN ITALIA,
ATTRAVERSO LE MOSTRE DEL NOVECENTO

Alessandro Angelini

L'anatema formulato da Francesco Milizia contro la produzione artistica dell'età barocca in generale, come è ben noto, ebbe ricadute di lunghissimo raggio in Italia, finendo per confluire poi, nei primi decenni del Novecento, con i rigidi pregiudizi della cultura neoidealista, specificamente crociana, nei confronti del Seicento¹. L'egemonia neoidealista, consolidata soprattutto tramite la scuola superiore, sulla cultura medio alta dell'Italia novecentesca – fino a tempi relativamente recenti – fece il resto, finendo per rendere quasi impermeabile la formazione delle élite culturali del nostro Paese all'apprezzamento soprattutto della scultura di età barocca. Così l'atteggiamento denso di riserve dimostrato da Giovan Pietro Bellori nei confronti della scultura del suo tempo, soprattutto nella sua accezione berniniana, si sarebbe perpetuato via via, incarnandosi in nuove forme e teorie estetiche, pronte ad assorbire quell'antica avversione. Gli ideali estetici di semplicità, equilibrio, stasi, purezza, come prerogative della scultura, dai testi normativi di Orfeo Boselli migrarono così in quelli della critica del Novecento, condizionando non poco l'apprezzamento da parte del pubblico nei confronti dello sperimentalismo, del dinamismo, della magniloquenza, del colorismo della grande scultura secentesca². Questa non a caso era stata ammirata sul piano teorico e figurativo solo per breve tratto, ad esempio, dal genio di Umberto Boccioni, ma quella rondine non aveva certo portato primavera e il ritorno all'ordine degli anni fra le due guerre aveva chiuso ogni risveglio di interesse in quel senso³. Questo fatto, una certa allergia del pubblico colto all'apprezzamento della produzione artistica di età barocca e soprattutto della scultura di quell'epoca, spiega bene il ritardo con il quale nel corso del Novecento furono progettate mostre riservate esclusivamente alla scultura appartenente a quel secolo. Se le esposizioni d'arte antica, fin dalle origini di questo fenomeno di cultura e di costume, dovevano soprattutto rivolgersi ad un pubblico vasto, è chiaro che una esposizione dedicata alla statuaria secentesca pareva destinata ad un sicuro insuccesso⁴. Così, se

¹ L'ostilità teorica nei confronti della scultura secentesca da parte della critica dall'età neoclassica fino al Novecento inoltrato non condizionò più di tanto l'interesse vivissimo nella pratica nutrito per l'arte di Bernini, ad esempio, da parte di molti scultori operosi nel secondo Ottocento in Italia, come è ben illustrato da L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Electa, Milano 2018, *passim*.

² Sulle idee di Orfeo Boselli scultore, restauratore e teorico d'impronta profondamente ostile a Bernini della metà del Seicento a Roma: A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, con un saggio di T. Montanari su *Bernini e Cristina di Svezia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 1998, pp. 273-284; M.G. Barberini, *Giovan Pietro Bellori e la scultura contemporanea*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo – 26 giugno 2000), 2 voll., Edizioni De Luca, Roma 2000, vol. 1, pp. 121-129; E. Neri, *Su Orfeo Boselli scultore-trattatista fra Roma e Parigi*, in «Prospettiva», 132, 2008, pp. 31-60.

³ Si veda T. Montanari, *La libertà di Bernini*, Einaudi, Torino 2016, pp. 298-299 e più diffusamente Simonato 2018, pp. 234-246.

⁴ Sull'origine della mostre d'arte antica, prevalentemente di pittura, si vedano le osservazioni di F. Haskell, *The*



1. Copertina del catalogo della mostra *Bernini in Vaticano*, Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 1981.

gli studi specialistici da tempo avevano ormai accolto tra i propri interessi la scultura di età barocca, in modo da incrementare progressivamente libri monografici e saggi su Bernini scultore – da quello pionieristico di Stanislao Frascchetti (1900) a quello ancora attualissimo di Rudolf Wittkower (1955) –, su Algardi e Duquesnoy, di mostre sull'argomento non se ne videro fino al centenario berniniano del 1980⁵. Ma anche in questa occasione, a fronte della vasta produzione di giornate di studio o pubblicazioni varie dedicate al grande maestro che vennero alla luce – si ricordi almeno il saggio memorabile di Irving Lavin su *Bernini e l'unità delle arti visive* – l'unica mostra a lui dedicata a Roma fu quella organizzata presso il Braccio di Carlo Magno in Vaticano nel 1981, che di per sé si presentava «come un preambolo, un sottofondo in tono minore, dinanzi all'opera maggiore del Maestro»⁶ (fig. 1). L'esposizione vaticana si prestò in effetti a varie critiche soprattutto per lo scarso apparato fotografico messo in campo nel catalogo; ma essa intendeva illustrare, più che lo scultore in senso proprio, «Bernini's protean quality and its dazzling display of his role as creator of an almost unlimited array of widely diverse objects», e

in questo senso ebbe una sua efficacia⁷. Suddivisa in ben cinque sezioni, la mostra intendeva illustrare, soprattutto attraverso la grafica, i disegni preparatori, i bozzetti e i modelli, il processo della creatività berniniana nei vari campi, dall'architettura, alla scultura, alla pittura, alle arti decorative, agli apparati per lo spettacolo, sacro e profano che fosse. La presenza tra i curatori di Valentino Martinelli, forse il più attivo studioso di statuaria secentesca fino ad allora in Italia assieme a Antonia Nava Cellini (sempre più dedita però alla corrente algardiana della scultura romana), spiega la notevole apertura della mostra anche alla scultura, come era inevitabile. Ma anche questa era esaminata soprattutto attraverso i disegni, i bozzetti o perfino i modelli grandi in terracotta per la Cattedra di San Pietro mentre le opere finite erano evocate per lo più con stampe di derivazione che illustrassero, non sempre nel modo più adeguato, i monumenti e i complessi scultorei da cui erano tratte. Con gli occhi di oggi questa mostra, che inaugurava così tardivamente l'interesse novecentesco per Bernini, risulta risolta forse un po' in tono minore, ma appare anche giustamente attenta ad evitare il facile trasporto di delicate opere in marmo da esporre a inevitabili pericoli: un rispetto che diciotto anni più tardi, in occasione del centenario della nascita del maestro, non sarebbe apparso altrettanto scrupoloso. La rassegna, nata nell'ambito della Biblioteca e dei Musei Vaticani, partiva giustamente dai materiali così ben rappresentati in quelle prestigiose istituzioni culturali, in particolare dai disegni come frutto privilegiato della esuberante, prepotente, creatività di Bernini (dal progetto architettonico alla caricatura), della sua capacità inventiva di adattarsi a ogni esigenza e perfino capriccio della committenza. Per motivi diversi quindi non era questa la rassegna destinata ad accostare il visitatore alle opere scultoree del grande maestro, facendogli superare i pregiudizi nei quali era stato così a lungo irretito.

Ben altra presenza di opere di scultura in marmo si sarebbe registrata alla mostra del 1998, che intendeva celebrare, presso un luogo privilegiato dell'attività berniniana come la Galleria Borghese, il quarto centenario della nascita dell'artista⁸ (fig. 2). Proprio per la vasta presenza di marmi, molti dei quali custoditi nella stessa Galleria, questa rassegna appariva come la prima veramente spettacolare sull'opera di Bernini, con il saggio intento di dimostrare al grado più elevato la grande arte del maestro senza imporre spostamenti eccessivi di un materiale fragile e delicato come il marmo. Attorno ai gruppi Borghese, alle opere giovanili di formato ridotto appartenenti al Museo come la *Capra Amaltea*, venivano accostati gruppi marmorei molto indicativi sotto il profilo dello studio ma di dimensioni ridotte, come il *Satiro molestato dai putti* del Metropolitan Museum di New York, il *San Lorenzo* già Contini Bonaccossi, il *San Sebastiano* della collezione Thyssen di Madrid. Doveva emergere dalla mostra infatti soprattutto la fase giovanile di Gian Lorenzo, con i suoi rapporti con il padre e con l'antico, con la sua ammirazione per la pittura contemporanea che andava da Caravaggio, ad Annibale fino al Lanfranco, autore degli affreschi con storie mitologiche per la volta della Galleria stessa. Anche il dialogo scultura-pittura attraverso l'opera berniniana trovava qui un'adeguata trattazione visiva, dopo che per molti anni questo tema aveva attratto l'in-

Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition, Yale University Press, New Haven (Tc) 2000 (ed. it. *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008, in particolare pp. 191-215).

⁵ S. Frascchetti, *Il Bernini: la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, con prefazione di A. Venturi, Hoepli, Milano 1900; R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, Phaidon Publishers, London 1955.

⁶ G. Fallani in *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, maggio – luglio 1981), De Luca Editore, Roma 1981, p. 9.

⁷ Le citazioni sono riprese dalla recensione un po' tagliente apparsa su «The Art Bulletin», LXIV, 1982, pp. 336-338 a firma di Robert Enggass.

⁸ *Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 15 maggio – 20 settembre 1998), a cura di A. Coliva e S. Schütze, Edizioni De Luca, Roma 1998.



2. Copertina del catalogo della mostra *Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese*, Roma, Galleria Borghese, 1998.

3. Gian Lorenzo Bernini, *Ratto di Proserpina*, 1621-1622. Roma, Galleria Borghese.



teresse di studiosi come Luigi Grassi e Valentino Martinelli⁹. Nel catalogo le schede-fiume relative alle varie opere erano affidate per lo più a affermati specialisti, trasformandosi così in saggi ampi e esaurienti tuttora indispensabili per i nostri studi¹⁰. Anche se il focus della mostra era rappresentato dalla fase giovanile del maestro, la presenza in Galleria Borghese di opere capitali della maturità, come la *Verità scoperta dal Tempo* e il modello in terracotta per il *Monumento equestre di Luigi XIV*, trasformava inevitabilmente la rassegna quasi in quella monografica sullo scultore che fino ad allora non era stata ancora concepita. In breve, possiamo dire che forse questa è stata la mostra che ha riconciliato la scultura del Seicento con il pubblico delle grandi rassegne d'arte perché la dimensione spettacolare dei marmi, la loro collocazione nella galleria secondo i criteri di primo Ottocento assecondavano la fruizione

di visitatori non necessariamente esperti o addetti ai lavori e dimostrava l'inconsistenza di decenni di pregiudizi verso la scultura di quel secolo¹¹. Anche se la rassegna non intendeva illustrare particolari novità sul percorso del maestro che non fossero già emerse dagli studi, né aveva l'ambizione di osservare l'artista sotto profili inediti o poco esplorati, la sua funzione fu proprio quella di ricucire il rapporto col pubblico che a questo punto diveniva un fatto acquisito e poteva aprire la scultura del Seicento a tutta una serie di nuove esposizioni fino ai giorni nostri, finalmente animate dal vivo interesse dei visitatori. L'aspetto forse più positivo della mostra fu quello, come si diceva, di essere stata progettata nel museo berniniano per eccellenza e quindi di celebrare il maestro a casa sua, creando una virtuosa osmosi tra

⁹ Mi riferisco a studi di Martinelli, come soprattutto *Le pitture di Bernini*, in «Commentari», II, 1950, pp. 95-104 o di Grassi come *Bernini pittore*, Danesi, Roma 1945. Sull'argomento, si vedano più di recente: D. Gallavotti Cavallero, *Bernini e la pittura*, Gangemi, Roma 2003; T. Montanari, *Bernini pittore*, con testi di A. Sutherland Harris, A. Angelini, T.A. Marder, S. Ostrow, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2007.

¹⁰ Tra i curatori delle schede-saggio, vanno ricordati: Alberta Campitelli, Rudolph Preimesberger, Ursula Schlegel, Matthias Winner, Filippo Coarelli, Kristina Hermann Fiore, Luigi Ficacci, oltre ai due curatori della mostra.

¹¹ Come gli studi hanno ormai appurato da tempo, la collocazione attuale dei gruppi berniniani all'interno della Galleria Borghese è del tutto diversa da quella concepita da Gian Lorenzo nel primo Seicento. I gruppi marmorei erano infatti per lo più aderenti alle pareti e quindi da osservare solo da un punto di vista privilegiato, mentre oggi sono disposti al centro delle sale monumentali, in modo che il visitatore possa girarci attorno e contemplarli da ogni angolatura. Sia pur incongrua sotto il profilo filologico, questa disposizione permette al pubblico una fruizione totale delle opere e il loro pieno apprezzamento.



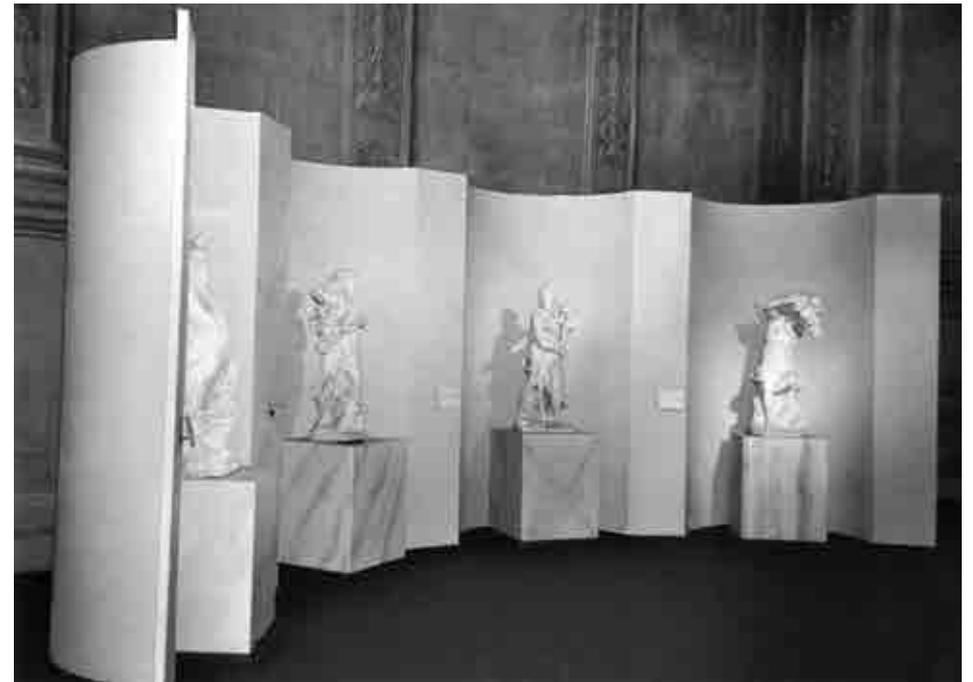
4. Copertina del catalogo della mostra *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Roma, Palazzo Venezia, 1999.

mostra e museo, che garantisse – senza eccessive migrazioni di opere in marmo – il contesto adeguato nel quale esaminare la grande statuaria secentesca (fig. 3).

Con il buon risultato di questa esperienza, la mostra di più vaste dimensioni che fu concepita in Italia nel centenario berniniano fu quella allestita l'anno successivo a Palazzo Venezia, *Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco*, a cura di Maria Grazia Bernardini e di Maurizio Fagiolo dell'Arco¹² (fig. 4). In realtà rispetto alla peculiarità dell'esposizione borghesiana, anche in questo caso un po' sulla scia della rassegna del 1980, si tornava ad incentrare l'evento espositivo su Bernini artista "totale", dilatando però in modo straordinario quel modello, che nel primo caso si era mantenuto, come abbiamo detto, molto contenuto. L'aspetto proteiforme della mostra intendeva dimostrare anche qui la versatilità senza confronti della mente berniniana e la scultura rientrava tra le varie espressioni di attività di un genio multiforme. I marmi veri e propri comprendevano soprattutto una serie straordinaria di busti-ritratto, sempre capaci di attrarre l'interesse del visitatore e di coinvolgerlo come calamite, e alcune importanti opere mai viste in pubblico come le *Stagioni* di collezione privata rese note da Federico Zeri nell'ancora recente 1987¹³ (fig. 5). Comparivano però anche in questa occasione molti bozzetti, modelli in terracotta

¹² *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999), a cura di M.G. Bernardini e M. Fagiolo dell'Arco, Skira, Milano 1999.

¹³ O. Ferrari, *Il volto del potere. Papi, cardinali, patrizi, sovrani. Bernini ritrattista*, in *Ivi* 1999, pp. 93-118; di autori diversi sono le schede ai busti pp. 325-346. Sulle *Stagioni*: Guerrieri Borsoi, in *Ivi*, pp. 312-314. Le quattro statue erano state rese note da F. Zeri, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Longanesi, Milano 1987, pp. 268-272.



5. La sala con le *Quattro Stagioni* alla mostra *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco* a Palazzo Venezia, Roma 1999.

o disegni, destinati ad illustrare le prime invenzioni per imprese spesso colossali (fig. 6). Al taglio cronologico, che aveva improntato come una cifra la mostra dell'anno precedente, si sostituiva ora quello a sezioni tematiche, con un'insistenza sull'aspetto dell'effimero, dello spettacolo, del teatro, della festa – in questo il titolo era emblematico – secondo gli interessi che avevano caratterizzato da sempre gli studi di Fagiolo dell'Arco. In fondo la sezione più storica in senso filologico era soprattutto la prima, affidata alle cure di Andrea Bacchi e orientata a illustrare la genesi di Bernini junior e il suo rapporto di emulazione e quasi di sfida con il padre¹⁴. Diciamo però che anche in questa occasione il primato della scultura, sempre centrale per Bernini, veniva a stemperarsi a vantaggio della centralità della Roma sfarzosa dell'età barocca, dell'insistenza sull'ideazione di grandi macchine spettacolari, dell'artista come protagonista delle iniziative e quasi suggeritore organico al potere della Chiesa, nella sua dimensione visiva, quasi visionaria. Bernini ne usciva come interprete geniale di una società grandiosa e decadente, più che produttore di statue nella fatica e nella laboriosità della bottega. Tanto meno emergeva la dimensione della scuola del Bernini, dei rapporti concreti di bottega, dell'importanza dei "giovani" nel cantiere, che da anni avevano interessato invece gli studi sulla scultura del Seicento in area anglosassone promossi da Jennifer Montagu, ad esempio, ma in Italia anche quelli condotti dalla Nava Cellini. La dimensione per così dire filologica e stilistica dello studio restava più in ombra ed emergeva

¹⁴ A. Bacchi, "Del conciliare l'inconciliabile. Da Pietro a Gian Lorenzo Bernini: commissioni, maturazioni stilistiche e pratiche di bottega", in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco* 1999, pp. 65-76.



6. Una delle sale della mostra *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Roma, Palazzo Venezia, 1999.



7. Una delle sale della mostra *L'Ariccia del Bernini*, Ariccia, Palazzo Chigi, 1998.

semmai nell'accuratezza di certe schede dell'ampio catalogo, quasi mai dai testi saggistici. La titolazione delle sezioni mi pare indicativa di questo taglio molto particolare impresso alla mostra: *Il volto del genio, Il volto del potere, Il gran teatro, Padrone del mondo*. L'accento batteva su concetti magniloquenti, per non dire declamatori, evocativi di un certo clima storico in senso lato. Così le mostre del 1981 e del 1999 su Bernini illustravano bene l'approdo degli studi effettuati soprattutto a Roma dedicati alla produzione dell'artista con i suoi messaggi efficaci, ma anche con certi limiti, a partire dal riproporsi di certi schemi storiografici già collaudati. Simile impostazione, orientata a porre in luce la produzione berniniana a tutto campo, sorreggeva anche la mostra *L'Ariccia del Bernini*, curata infatti ancora da Fagiolo dell'Arco assieme a Francesco Petrucci nel 1998¹⁵. Essa prevedeva una sezione dedicata alla scultura che comprendeva alcuni importanti

busti-ritratto e un'altra dedicata alle arti decorative, includente arredi come tavoli, candelieri, piccoli bronzi difficilmente separabili per le loro caratteristiche dalla scultura vera e propria e per lo più frutto d'invenzioni e di disegni del grande maestro (fig. 7).

Tutt'altra impostazione informava invece, questa volta per le cure di Jennifer Montagu, la mostra *Algardi. L'altra faccia del Barocco* (fig. 8), organizzata al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1999, il medesimo anno di *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*¹⁶. Si trattava della prima esposizione dedicata al vero concorrente, per non dire avversario, di Bernini nel centenario della sua nascita, curata dall'autrice dell'unica imponente monografia mai apparsa sullo scultore bolognese, una studiosa che sotto il profilo metodologico ha segnato col suo magistero un'intera generazione di studiosi di scultura del Seicento in Italia¹⁷. In questo caso, ben lungi era l'intento di creare un grande affresco della società secentesca, o di calcare la mano sui caratteri quasi demiurgici dell'artista preso in esame, si registrava invece un modo concreto di presentare le opere in ordine rigorosamente cro-

¹⁶ *Algardi. L'altra faccia del Barocco* 1999.

¹⁷ J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven-London 1985. Tra i libri di Montagu che hanno fatto maggiormente scuola senza dubbio: *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Umberto Allemandi, Torino 1991 (ed. or. *Roman Baroque Sculpture: the Industry of Art*, Yale University Press, New Haven 1989).

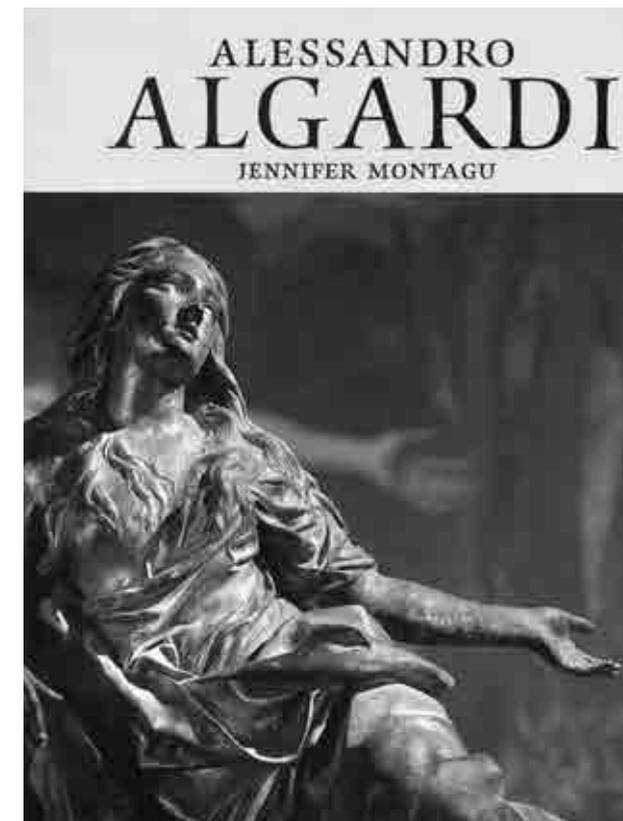
¹⁵ *L'Ariccia del Bernini*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 ottobre – 31 dicembre 1998), a cura di M. Fagiolo dell'Arco e F. Petrucci, Edizioni De Luca, Roma 1998.



8. Copertina del catalogo della mostra *Algardi. L'altra faccia del Barocco*, Roma 1999.

nologico, di porle in relazione serrata l'una con l'altra, di dimostrare le procedure tecniche e di produzione anche seriale elaborate in bottega. Ma questi aspetti di riflessione positiva, che riflettevano anni di ricerche anche capillari sull'argomento, si coniugavano al grande impatto visivo che le opere di Algardi creano sullo spettatore, certo non meno di quelle berniniane. I busti-ritratto in marmo o in terracotta vennero esposti per lo più solo se non presenti a Roma, con l'implicito, virtuoso suggerimento di compiere escursioni nei musei e nelle chiese della Città, per completare, con facilità e maggior coscienza del contesto, l'approccio al grande scultore bolognese – da Palazzo Doria Pamphilj alle chiese di San Marcello al Corso, di Santa Maria del Popolo, di Santa Maria in Vallicella –, senza porre inutilmente a rischio l'incolumità di quei marmi incomparabili. In questo caso ai marmi si univa, con maggior frequenza che per Bernini, l'esposizione di opere forgiate in bronzo, vista la maggior propensione del maestro bolognese a far uso di questa tecnica. In questo modo, i bronzi, accostati ai disegni preparatori e ai bozzetti rendevano più chiaro il modo di lavorare di Alessandro, col tentativo, ben riuscito, di penetrare quasi nella sua officina, nel *modus operandi* del maestro. Come si esprimeva Giovanna Perini introducendo «questa mostra, che cade nel quarto centenario della nascita [di Algardi], in chiusura di secolo

9. Copertina del secondo volume della monografia su Alessandro Algardi di Jennifer Montagu, New-Haven-London 1985.



e di millennio, spetta infine la sua partecipazione e consacrazione agli occhi di un pubblico più vasto, non specialistico»¹⁸. Tanto c'era voluto al Novecento a apprezzare pienamente i valori e la qualità di questo genere di scultura, fino ad offrirli ad un vasto pubblico. Gli anni molto concentrati delle mostre romane dedicate alla scultura del Seicento si conclusero più che degnamente proprio nel 2000 con la grande rassegna dedicata a Giovan Pietro Bellori per le cure di Evelina Borea e di Carlo Gasparri¹⁹. L'intento che muoveva la mostra davvero esemplare era di illustrare la personalità di Bellori in tutti i suoi molteplici interessi teorici, estetici, antiquari e artistici attraverso l'esposizione di opere emblematiche delle sue propensioni culturali. In questo quadro molto vasto, che comprendeva quasi l'intera civiltà del pieno Seicento a Roma lungo il filo rosso dell'*Idea del Bello*, non poteva mancare la presenza della scultura moderna – a confronto con quella antica – ma solo nella sua accezione più aulica e antiberniniana. Così la sezione, affidata alle cure di Maria Giulia Barberini, com-

¹⁸ G. Perini, «Un nuovo Guido ne' marmi»: traccia per la fortuna critica di Algardi, in *Algardi. L'altra faccia del Barocco* 1999, p. 88.

¹⁹ *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo – 26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, 2 voll., Edizioni De Luca, Roma 2000.

prende una straordinaria antologia di opere di Algardi e di François Duquesnoy, secondo un'impostazione – analoga a quella conferita l'anno precedente dalla Montagu alla monografia su Algardi – affidata al confronto ravvicinato tra disegni, terrecotte, bronzi, marmi, che illustrasse la versatilità e la maestosa eleganza delle opere dei due campioni del classicismo in scultura²⁰ (fig. 9). In un saggio a parte la Barberini si sarebbe incaricata di spiegare i criteri della selezione delle opere stesse, a partire dall'esclusione deliberata di ogni opera di Bernini, artista ignorato dallo storiografo: «A conferma di un atteggiamento negativo sta il fatto che Bellori non menziona mai il nome di Gian Lorenzo Bernini, nemmeno quando cita il Baldacchino e il Longino di San Pietro in Vaticano»²¹.

Di sculture secentesche comunque ne erano state esposte fin dagli anni sessanta del Novecento anche nel resto d'Italia, in esposizioni dedicate a temi più vasti, ma che comprendevano come parte integrante anche l'attività plastica. Possiamo dire anzi che mostre organizzate di volta in volta a Bologna, Firenze, Napoli, Torino, Genova avevano ben illustrato la civiltà figurativa del XVII secolo in quelle che Francis Haskell avrebbe definito le città della «scena provinciale» (ma quale provincia!), cioè i centri esterni a Roma, unica grande capitale delle arti in quel secolo e suo maggiore centro propulsivo²². In questo contesto nel 1962 nel Palazzo dell'Archiginnasio a Bologna era stata allestita, ad esempio, la memorabile *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, una delle mostre che videro la regia di Cesare Gnudi, dedicate soprattutto alla grande stagione bolognese del Seicento²³. Il tema però era qui più vasto, lo sguardo ben più decisamente rivolto soprattutto verso Roma, e anche in questo caso alla cultura cara agli ideali artistici di Giovan Battista Agucchi e poi di Bellori, per intenderci. Così nella seconda parte dell'esposizione, accanto a pittori come Andrea Sacchi, Nicolas Poussin e Claude Lorrain, comparivano opportunamente alcune opere di piccolo formato e facilmente trasportabili di Algardi e di Duquesnoy; o altre monumentali ma rimaste *in loco*, come la celebre *Decollazione di San Paolo* di San Paolo Maggiore a Bologna visibile in chiesa²⁴. Tra gli anni settanta e ottanta del Novecento anche Firenze fu sede di due vaste rassegne dedicate all'ambiente fiorentino del Seicento, nelle quali faceva la sua presenza rilevante anche la scultura. La prima mostra, del 1972, fu dedicata a *Gli ultimi Medici* e quindi incentrata su quella che definiamo l'età barocca in senso proprio²⁵. La sezione dell'esposizione curata da Klaus Langkheit e da Jennifer Montagu prevedeva il fruttuoso accostamento di piccoli bronzi, oggetti in argento, modelli in terracotta, disegni preparatori, ma anche busti-ritratto dei regnanti, sculture monumentali a tutto tondo, capaci nel loro insieme di rendere un quadro adeguato sotto il profilo della produzione artistica, ma anche del contesto storico di riferimento, sul qua-

10. Pietro Tacca, *Ritratto equestre di Luigi XIII*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello (da *Il Seicento Fiorentino* 1986).



le aveva fatto luce in precedenza il saggio assai fortunato *Gli ultimi Medici* di Sir Harold Acton, dal cui titolo prendeva spunto quello della stessa mostra²⁶. La seconda esposizione in ordine di tempo, quella del 1986, affrontava il Seicento fiorentino in senso lato ma con un maggiore interesse per la prima metà del secolo, contemplando una massiccia preponderanza della produzione pittorica, ma anche una sezione sulla scultura da Giambologna a Pietro Tacca²⁷ (fig.10). La cesura conclusiva in questo caso era molto netta e si poneva al momento dell'approdo a Roma di Giovan Battista Foggini attorno al 1670, dell'inizio del suo apprendistato presso l'accademia fiorentina nell'Urbe, dove Ercole Ferrata gli avrebbe trasmesso il più moderno stile «alla romana». Così idealmente il cerchio si chiudeva perché la diretta continuazione di questa vicenda era stata già raccontata nella mostra a cui abbiamo fatto cenno sopra. Ad un chiaro intento didattico rispondeva anche l'ampia sezione curata da Oreste Ferrari dedicata alla scultura nella mostra, per molti versi memorabile, *Civiltà del Seicento a Napoli* che ebbe

²⁰ M.G. Barberini, *Alessandro Algardi, François Duquesnoy*, in *L'idea del Bello* 2000, II, pp. 374-405.

²¹ Eadem, *Giovan Pietro Bellori*, in *Ivi*, p. 121.

²² Mi richiamo al titolo del capitolo di F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, Chatto & Windus, London 1963 (ed. it. *Mecenati e pittori. Studi sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1966), ed. cons. 1985, p. 317.

²³ *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre – 11 novembre 1962), testi critici di F. Arcangeli, G.C. Cavalli, A. Emiliani, M. Kitson, D. Mahon, A. Mezzetti, C. Volpe, saggio introduttivo di C. Gnudi, Edizioni Alfa, Bologna 1962.

²⁴ A. Mezzetti, *Alessandro Algardi, François Duquesnoy*, in *L'ideale classico* 1962, pp. 345-371.

²⁵ *Gli ultimi Medici. Il tardo Barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit, Institute of Arts, 27 marzo – 2 giugno 1972; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno – 30 settembre 1972), a cura di F. Chiarini, F.J. Cummings, Centro Di, Firenze 1974.

²⁶ J. Montagu, K. Langkheit, *Introduzione*, in *Ivi*, pp. 26-32.

²⁷ *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, Disegno, incisione, scultura, arti minori*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), a cura di G. Guidi, D. Marcucci, Cantini, Firenze 1986, pp. 421-464.

luogo nel 1984-1985²⁸. Va detto che non molte delle opere illustrate nel monumentale catalogo poterono essere realmente raccolte nelle sedi espositive dei musei di Capodimonte e Pignatelli, ove era allestita la mostra, a causa della loro inamovibilità, essendo per lo più sculture funerarie, suppellettili e decorazioni ecclesiastiche. La spiccata funzione didattica esplicitata dal curatore faceva presente il ritardo degli studi sull'argomento, rispetto ad altri centri ed aree geografiche già più battute, in particolare la perdita della scultura di tematica profana, che pure resta attestata nei documenti, e soprattutto la mancata sopravvivenza dei modelli in terracotta che in altre situazioni, come Roma o Firenze, si erano invece largamente conservati. Il taglio impresso alla rassegna era quindi quello di un'ampia trattazione storica, che partiva dai tempi di Pietro Bernini e di Michelangelo Naccherino, per proseguire con quelli di Cosimo Fanzago e dell'arrivo dei primi allievi di Gian Lorenzo Bernini a Napoli, come Andrea Bolgi e Giuliano Finelli. Seguiva poi l'individuazione della produzione di Ercole Ferrata, con la trattazione di quello che fu il seguito locale dei grandi maestri d'importazione romana anche nel secondo Seicento, rappresentato, tra gli altri, da Giulio Mencaglia, Lorenzo Vaccaro, Gian Domenico Vinaccia.

Negli stessi anni proprio l'intento didattico oltreché celebrativo, e d'altra parte l'impossibilità di esporre marmi e bronzi dal vero imposero a comuni e città che vantavano la nascita di grandi scultori secenteschi, come Pietro Bernini (Sesto Fiorentino) e Francesco Mochi (Montevarchi), di organizzare mostre un po' singolari, provviste solo di materiale fotografico²⁹. Per certi versi esemplare in questo senso fu l'iniziativa organizzata nel 1980 proprio a Montevarchi, in occasione del quarto centenario della nascita di Mochi, promossa da un comitato scientifico composto di esperti di massimo livello. Con un catalogo fornito di fotografie in bianco e nero ben leggibili, di schede critiche approfondite, di un serio regesto dei documenti curati da Maddalena De Luca Savelli, la mostra didattica ebbe soprattutto il merito di dare alle stampe «la prima monografia dedicata al Mochi»³⁰.

Per riprendere il discorso sulle rassegne incentrate sulla «scena provinciale», presenza più sporadica ma non meno significativa sotto il profilo storico, fu quella delle sculture secentesche nella mostra *Diana trionfatrice* curata nel 1989 da Giovanni Romano e da Michela di Macco alla Promotrice di Belle Arti del Parco del Valentino a Torino e dedicata alla vicende artistiche della corte sabauda nei decenni centrali del secolo (1630-1684 circa)³¹. Il gusto aulico, improntato ad un fastoso classicismo di decisa marca romana, trovava espressione quasi emblematica nel busto del *Cardinale Maurizio di Savoia* della Galleria Sabauda scolpito da Duquesnoy nell'Urbe attorno al 1635 ma inviato poi a Torino a rinfoltire le collezioni reali. Il ritratto del porporato veniva idealmente accostato in mostra a quelli, ancora nelle collezioni sabaude, di Anton van Dyck, raffiguranti il *Principe Tommaso di Savoia Carignano* o i *Tre figli di Carlo I d'Inghilterra*, a riaffermare così un'affinità di

²⁸ O. Ferrari, *I grandi monumenti della scultura e della decorazione plastica*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, Museo Pignatelli Cortes, 24 ottobre 1984 – 14 aprile 1985), a cura di E. Bellucci, 2 voll., Electa Napoli, Napoli 1984, pp. 139-150.

²⁹ Francesco Mochi 1580-1654, in occasione delle mostre per il quarto centenario della nascita, Centro Di, Firenze 1981; Pietro Bernini. *Un preludio al Barocco*, catalogo della mostra (Sesto Fiorentino, Teatro La Limonaia, Villa Corsi-Salviati, 16 settembre – 30 novembre 1989) a cura di U. Barlozzetti, Scramasax, Sesto Fiorentino 1989.

³⁰ M. Gregori, *Una mostra per Francesco Mochi*, in *Francesco Mochi* 1981, p. 11.

³¹ *Diana Trionfatrice: arte di Corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 27 maggio – 24 settembre 1989), a cura di M. di Macco e G. Romano, Umberto Allemandi & C., Torino 1989.

11. L'ingresso della mostra *Diana trionfatrice* nella palazzina della Promotrice di Belle Arti al Valentino, Torino. Nel salone, al centro, il busto di François Duquesnoy; ai lati quelli di Bernardo Falconi.



esiti e di intenti, all'insegna del colorismo neoveneziano, che a Roma aveva accomunato i due grandi maestri fiamminghi³². Più tardi questo stesso linguaggio non veniva smentito dagli esuberanti busti di *Carlo Emanuele II in veste di Adone* e di *Maria Giovanna Battista in veste di Venere* scolpiti nel 1669 dal ticinese Bernardo Falconi, in un clima che già preparava i fasti di Venaria al tempo della seconda Madama Reale (1644-1724)³³ (fig. 11). L'occasione di un centenario importante spingeva alcuni anni più tardi anche Genova ad organizzare, in accordo con la città di Marsiglia, un'esposizione dedicata a Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694), il grande scultore francese che aveva avuto una formazione sostanzialmente italiana, maturata tra Roma e Firenze, e vissuto poi in intensi soggiorni proprio

³² M. di Macco, *Il ritratto e l'omaggio simbolico*, in *Ivi*, pp. 18-19; A. Griseri, in *Ivi*, pp. 22-23.

³³ G. Dardanella, in *Ivi*, pp. 28-29.

a Genova. Già nel 1992 una mostra generale sulla civiltà figurativa dell'età propriamente barocca nella città ligure aveva compreso un'ampia sezione dedicata alla scultura dai tempi di Algardi fino a quelli di Filippo Parodi, con una nutrita serie proprio di opere di Puget³⁴. Poi nel 1995 appunto questa figura geniale di scultore europeo a tutto tondo diveniva protagonista della rassegna monografica, che contemplava la presenza di modelli in terracotta, disegni, sculture in marmo trasportabili e dipinti, vista la versatilità del grande maestro di Marsiglia e la sua vicinanza a Pietro da Cortona al momento della sua formazione³⁵. Fu questa l'occasione non solo per far conoscere le sue opere straordinarie ad un pubblico più vasto, ma soprattutto per poter valutare, in virtù dei dovuti accostamenti, i contatti e le relazioni con scultori come Algardi, Bernini o Duquesnoy ma anche la piena autonomia da quei modelli messa in campo dal grande marsigliese. Le sculture monumentali disposte nelle chiese genovesi di Santa Maria di Carignano, dell'Albergo dei poveri e dell'oratorio di San Filippo Neri divenivano tappe fondamentali per comprendere lo sperimentalismo di un maestro, che avrebbe inciso più di ogni altro anche sui futuri sviluppi dello stesso Parodi e della scultura a Genova nel secondo Seicento.

Menzione a sé, nel quadro delle mostre dedicate alla scultura del Seicento, meritano quelle dedicate in modo specifico ai modelli in terracotta: manufatti che, forse per il loro formato ridotto, per la loro natura più intensa e immediata, frutto di una prima idea quasi di getto, hanno suscitato a date più precoci maggiore curiosità e interesse da parte di un pubblico non solo di specialisti. Già abbiamo avvertito che numerosi modelli e bozzetti in argilla erano stati presentati con successo nelle rassegne berniniane fin dal 1980 e fu proprio nell'ultimo ventennio del secolo scorso che furono tentate anche mostre dedicate specificamente ai modelli, provenienti da alcune celebri collezioni storiche, come quella veneziana appartenuta all'abate Filippo Farsetti poi passata all'Ermitage. Sulle straordinarie terrecotte di San Pietroburgo di mano dei grandi maestri come Algardi, Bernini, Ferrata, Melchiorre Cafà, Domenico Guidi, fu organizzata una rassegna in due diverse sedi, una a Venezia (Ca' d'Oro) e una a Roma (Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli) con l'intento di sottoporre all'attenzione del visitatore le prime invenzioni per alcuni gruppi scultorei in marmo ben noti, ma anche per inquadrare meglio un singolare interesse collezionistico che ebbe sviluppo nella Roma del primo Settecento³⁶. Queste raccolte di modelli avevano trovato spesso la loro genesi nell'ambito delle stesse botteghe di quegli statuari che, per avere molti "giovani" al loro seguito, avevano esercitato speciali propensioni didattiche, come Algardi, Bernini o Ferrata. In questo senso, l'esposizione dei bozzetti in terracotta un tempo appartenuti alla famiglia Mazzuoli che si tenne a Siena nel 1989, nell'ambito della mostra sulle sculture della collezione Chigi Saracini, risulta in qualche modo un caso da

manuale³⁷. Questa nutrita collezione di modelli, che era appartenuta infatti alla bottega romana di Giuseppe Mazzuoli e poi a quella dei suoi nipoti plasticatori a Siena, comprendeva esemplari anche di altri grandi maestri come Bernini, con i quali gli allievi potevano cimentarsi all'interno dello studio³⁸. Per scopi non troppo dissimili si era costituita nella Roma di metà Settecento anche la collezione di modelli secenteschi di Bartolomeo Cavaceppi, a sua volta scultore e restauratore, oggi in gran parte custoditi al Museo di Palazzo Venezia e sui quali fu organizzata una mostra, che apriva uno spiraglio sulla febbre antiquaria di una Roma che si apriva ormai al neoclassicismo, ma che non disdegnava certo di studiare i grandi modelli scultorei del secolo precedente³⁹.

Proprio nell'anno 2000, insieme ad alcuni marmi e piccoli bronzi, alcune delle terrecotte appartenute ai Mazzuoli furono presentate anche alla mostra dedicata al mecenatismo di Alessandro VII Chigi, forse il papa che, in tutto il corso del Seicento, aveva prodigato maggiormente le sue attenzioni alla scultura moderna⁴⁰. Ma in questo caso, la plastica costituiva solo una tipologia di opere da porre in relazione con una serie di altri manufatti, con l'intento di spiegare le propensioni collezionistiche e di committenza di alcuni dei maggiori mecenati che avevano operato a Roma in età barocca.

³⁴ L. Magnani, *La scultura dalle forme della tradizione alla libertà dello spazio barocco*, in *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio – 26 luglio 1992), a cura di E. Gavazza e G. Rotondi Terminiello, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992, pp. 291-302.

³⁵ *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 4 marzo – 4 giugno 1995), Electa, Milano 1995.

³⁶ *Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Ruspoli, 12 dicembre – 29 febbraio 1992; Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 20 marzo – 30 settembre 1992), a cura di S.O. Androsow, Marsilio editore, Venezia 1991.

³⁷ *La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini, 1989), a cura di G. Gentilini e C. Sisi, 2 voll., SPES, Siena 1989, II, pp. 267-390.

³⁸ Sulla produzione e poi collezione di modelli in terracotta della famiglia Mazzuoli, si veda ora V. Di Gennaro, *Arte e industria a Siena in età barocca. Bartolomeo Mazzuoli e la bottega di famiglia nella Toscana meridionale*, Istituto per la valorizzazione delle Abbazie Storiche della Toscana, Sinalunga (SI) 2016, *passim*.

³⁹ *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 25 gennaio – 15 marzo 1994), a cura di M.G. Barberini e C. Gasparri, Fratelli Palombi editori, Roma 1994, pp. 115-137; si veda anche C. Giometti, "Col giudizio e le mani lavorando". *Note per una storia del collezionismo di sculture in terracotta*, in *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta*, a cura di C. Giometti, Gangemi, Roma 2009, pp. 15-27.

⁴⁰ *Alessandro VII Chigi. Il papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico – Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000 – 10 gennaio 2001), a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Maschietto e Musolino, Siena 2000, pp. 187-193, 418-422.

LE MOSTRE IN ITALIA

MILANO E GENOVA PITTRICI MOSTRE E STUDI NEL NOVECENTO

Francesco Frangi, Alessandro Morandotti

La nostra idea¹ è di provare a giocare un'indagine parallela su due centri in stretto dialogo in diversi momenti della storia della produzione artistica, e tanto più nel corso del Seicento. Quello che ci interessa verificare è se, a diverse altezze cronologiche nel corso del Novecento, esiste una sfasatura o un allineamento tra lo stato degli studi in volume o in rivista e i risultati offerti dalle occasioni espositive e dai relativi cataloghi. Al contempo, ed è la seconda faccia della stessa medaglia, ci interessa valutare se coloro che guidano gli studi sono anche quelli chiamati a curare le mostre. Una verifica che potrebbe essere estesa ad altre realtà geografiche. Questo esercizio vede come “nascosto” protagonista Roberto Longhi, uno dei primi esploratori consapevoli del Seicento, tanto più nell'Italia nord-occidentale, percorsa, fin dagli anni della formazione, palmo a palmo. Diciamo “nascosto” perché Longhi non ha mai veramente rese sistematiche le sue conoscenze maturate attraverso i viaggi tra Piemonte, Lombardia e Liguria, oltre che nelle città di tutta Europa dove ci fossero musei, sebbene tra le pieghe della sua bibliografia, e di molte note a lungo rimaste in forma manoscritta, emergono spie della sua estrema confidenza con molte vicende dell'arte ligure e lombarda, per ogni tratto cronologico, dal Medioevo al Settecento. Ci siamo resi conto che, per lo studioso, Milano e Genova, per evocare i centri emblematici di quelle civiltà figurative, erano città gemellate e bisognava studiarne i fatti artistici in perfetto parallelismo per capire di più e meglio le vicende relative a ciascuna delle due scuole. È proprio così che bisognerebbe ancora fare. Diremo subito che ci interessa qui indagare la storia delle arti a Genova e a Milano tra tardo Manierismo ed età barocca, tra primo Seicento e primo Settecento, senza affrontare i capitoli di una storia in cui Longhi fu invece dichiarato e ben visibile protagonista, degli studi come dei fatti espositivi, e proprio a Milano. Il riferimento riguarda tanto la grande mostra dedicata a Caravaggio nel 1951, quanto quella del 1953 tesa ad esplorare l'interesse per la pittura della realtà di una compagine di artisti attivi principalmente tra Bergamo e Brescia, da Moroni a Ceruti come recita emblematicamente il saggio introduttivo del catalogo firmato dallo studioso.

Sono episodi ben studiati ed estranei in gran parte ai confini del nostro racconto, che seleziona brutalmente tra la ricchezza degli argomenti privilegiando solo alcuni aspetti di questa storia, quella in cui le tangenze fra Genova e Milano sono più evidenti, specie nella prima metà del Seicento; inoltre va detto che analizzeremo studi e mostre fino ai primi anni novanta del Novecento, quando protagonista diventa la nostra generazione.

¹ A Francesco Frangi spettano il II e il IV paragrafo, ad Alessandro Morandotti il I e il III. La premessa è comune.



1. Giovan Battista Paggi alla maniera di Luca Cambiaso, *Madonna del passeggio*. Austin (Texas), Blanton Museum of Art, Collezione Suida-Manning.



2. Andrea Ansaldo, *Fuga in Egitto*, 1620-1625. Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica - Palazzo Barberini.



3. Peter Paul Rubens, *Autoritratto con la moglie Isabella Brant*, 1609-1610. Monaco di Baviera, Alte Pinakothek (particolare).

1. Roberto Longhi, la Genova Pittrice e gli amici milanesi dei genovesi

Ad esordio di questa storia si tratta di capire cosa avviene subito prima e subito dopo la grande mostra sul Sei e Settecento italiano svoltasi a Firenze nel 1922, iniziativa che, come è ben noto, apre veramente la fase contemporanea degli studi sul Seicento e Settecento italiano, presentando al pubblico circa milletrecento dipinti provenienti da tutte le parti d'Italia («tanto da sbigottire», nelle parole dello stesso Longhi).

Longhi partecipa ai lavori per una seconda edizione del catalogo resasi necessaria per i numerosi sfaltri attributivi, ma in seguito egli prende le distanze dall'ipertrofico comitato organizzativo (con il protervo Ugo Ojetti tra i primi) che non sempre ne aveva seguito i consigli (o li aveva accettati tiepidamente) e per questo pubblicherà qualche anno dopo le sue note a margine al catalogo del 1922 dove ribadisce certe proprie idee attributive accolte nel catalogo e certe altre non accettate nonostante gli avvertimenti. Queste secche note organizzate alfabeticamente ci aiutano a capire la capacità di distinzione di Longhi tra un artista e un altro, tra una scuola e un'altra, tra discriminazioni e connessioni.

Longhi ha la convinzione, che è anche la nostra, che l'idea di un artista, così come di una scuola, è strettamente legata alla bonifica del catalogo delle opere che gli appartengono: le precisazioni attributive non sono quindi mai esercizi esibizionistici fini a se stessi.

Alla mostra del 1922, tra le numerose opere d'arte lombarda messe a fuoco da Longhi

poco prima e poco dopo quella mostra cruciale², c'era almeno un dipinto che attestava le idee critiche, oltre che attributive, di Longhi sul Seicento genovese: il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Andrea Ansaldo conservato alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini (fig. 2), reso noto dallo studioso nel 1917³.

A Longhi quel breve articolo serve innanzitutto per rimarcare la fisionomia della scuola pittorica genovese ad apertura del Seicento e al contempo a segnare la frattura tra Cinquecento e Seicento intorno al nome di Ansaldo. In una monografia su Genova scritta da Wilhelm Suida nel 1906, dove veniva tracciata una storia delle arti molto chiara e sintetica anche se non troppo giudicante, Ansaldo era presentato in qualità di decoratore ad affresco erede della tradizione cinquecentesca che da Perino si innesta sui nomi di Luca Cambiaso e Giovanni Battista Castello Bergamasco⁴.

² Rimando per questo specifico punto a A. Morandotti, *Roberto Longhi e la pittura lombarda del Seicento e del Settecento: il caso di Giacomo Ceruti (1698-1767)*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, atti del seminario di studi (Bologna 2015), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Fondazione Federico Zeri, Bologna 2017, pp. 385-405.

³ R. Longhi, «Verso il riposo» di Giovanni Andrea Ansaldo (1917), in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Vol 1: Scritti giovanili: 1912-1922*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1956, I, pp. 345-346.

⁴ W. Suida, *Genua*, Seemann, Leipzig 1906. Lo studioso coglie però gli echi rubensiani nelle scelte cromatiche di Ansaldo: *Ivi*, pp. 172-173. Negli studi, esiste un unanime consenso circa il valore di questa prima sintesi sulla storia dell'arte genovese, anche per i suoi riflessi sugli studi del Seicento: si veda almeno J. Bober, *William Suida storico dell'arte e collezionista: il suo ruolo per la conoscenza della pittura genovese*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa*, a cura di A. Orlando, Allemandi, Torino 2001, p. 233 e M. Gregori, *La pittura genovese del Seicento in casa ed extra-moenia*, in *Genova e il collezionismo* 2001, p. 11.



4. La sala dedicata a Bernardo Strozzi (e a Johann Lyss) alla mostra *La pittura italiana del Sei e Settecento*, Firenze, Palazzo Pitti, 1922.

Longhi, senza dimenticare il debito di Ansaldo decoratore ad affresco con quella tradizione più antica, aveva idee diverse e complementari insieme, e il dipinto della Galleria Barberini gli serviva a far capire la frattura della nuova generazione di artisti, lontani dalle cubature cambiasesche e dai suoi toni cromatici smorzati, ma attenti piuttosto alla vitale restituzione di figure vive, dalle carni irrorate dal sangue. I rossi preziosi innanzitutto, e lo sguardo moderno sul paesaggio naturale, colpiscono certo nel quadro dell'Ansaldo.

Longhi, al contempo, definisce una precisa genealogia per l'avvio della scuola genovese del Seicento:

I lasciti di Baroccio e di Vanni ai genovesi; lasciti di conchiglie iridate in gamme fredde [...] e pretese veneziane ad opera di toscani e di liguri, di Paggi e di Passignano; e i nuovi ritorni della gamma barocca con le "lettere da Milano" dei Procaccini e dei Crespi; fino all'irrompere caldo e pieno della gamma lombarda, nel "Caravaggio riformato" di Gentileschi e del Sarzana, e dei nuovi stendardi estivi ed estuosi di Pietro Paolo Rubens⁵. Cosa dire di meglio e di più. A documentare questa nuova temperie in cui matura lo stile dell'Ansaldo ci illuminano ancora le parole di Longhi: «il viso della Giovane [Vergine] [...] un rapido quadrante di ombre [...] ci ricorda dell'ombra volante sotto il "cappello di paglia" di Rubens⁶.



5. Luca Cambiaso, *Carità*, 1570-1580 circa. Berlino, Staatliche Museen – Gemäldegalerie.



6. Bernardo Strozzi, *Carità*, 1615-1617 circa. Genova, Musei di Strada Nuova – Palazzo Rosso.

Longhi, con quel suo riferimento mirato, pensava certo al ritratto della moglie che Rubens esegue poco tempo dopo il ritorno dall'Italia nel dipinto ora all'Alte Pinacothek di Monaco di Baviera (fig. 3), e non immagina certo di richiamare alla mente il peso della tradizione locale più antica, tutta raccolta intorno al nome di Cambiaso, nome che pure si sarebbe potuto evocare tanto più se pensiamo che il grande manierista genovese doveva avere eseguito un'opera di analogo soggetto, oggi documentata solo da un disegno a lungo passato sotto il nome di Cambiaso (fig. 1). I rapporti compositivi non sono mai anche rapporti di stile.

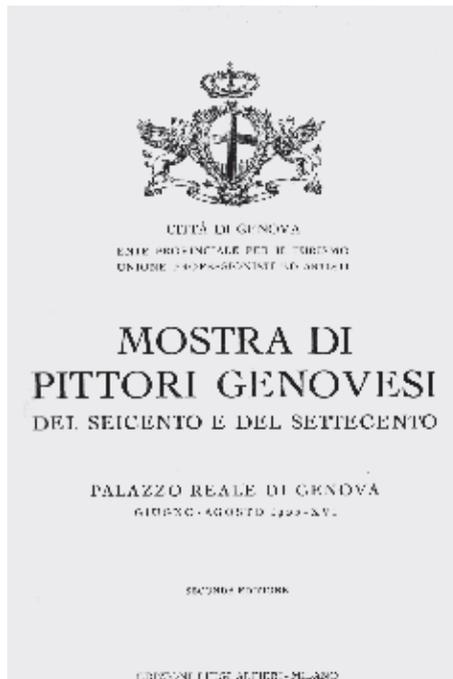
Uno sguardo libero da preconcetti quello di Longhi, secondo prospettive giudicanti non lontane da quelle che spinsero Gian Vittorio Castelnovi, diverse decine di anni dopo, a commentare lo stesso dipinto con queste parole: «[L'impareggiabile Vergine con] il bimbotto ad armacollo e sul volto una mascherina d'ombra per quel gran cappello a fungo, favolosa e regale ti muove incontro come da un eden rubensiano»⁷.

I padri nobili della pittura del Seicento genovese sono ancora ben chiari a Roberto Longhi nel momento in cui, tra le righe di un suo testo rimasto a lungo in forma manoscritta, restituisce le scelte di stile di Bernardo Strozzi, uno dei primi pittori genovesi del Seicento ad essere studiato e celebrato in esposizioni pubbliche, come ci ricorda anche questa immagine di una sala della mostra del 1922 (fig. 4) dove Strozzi era stato protagonista come

⁵ G.V. Castelnovi, *La prima metà del Seicento: dall'Ansaldo a Orazio De Ferrari*, in *La pittura a Genova e in Liguria. II. Dal primo Seicento al primo Novecento* (1971), con aggiornamenti di F. Boggero, F. Simonetti, 2 voll., Sagep, Genova 1989, p. 62.

⁵ Longhi 1917, p. 346.

⁶ *Ivi*, p. 345.



7. Frontespizio del catalogo della *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento*, Genova, Palazzo Reale, 1938.

molti altri pittori di tocco virtuoso amati dalla cultura del tempo, secondo quanto ha mirabilmente restituito Fernando Mazzocca in suo scritto dedicato al clima critico in cui nacque la mostra fiorentina⁸.

Nello “scherzo” letterario destinato a restituire le sue note attributive sulle opere del Seicento e del Settecento presenti nelle collezioni della residenza di Pommersfelden, visitata intorno agli anni Venti del secolo scorso, Longhi, con il pretesto di ricordare la presenza in quell’antica Galleria tedesca di opere molto tarde dello Strozzi, ne qualifica i fatti salienti della formazione: «esce lo Strozzi da’ più arguti tra manieristi quali furono i settari del Baroccio del grido d’un Vanni, d’un Salimbeni; e da’ milanesi benaffetti del Mazzola, siccome i Cerani e i Procaccini: da loro asserva per gran tratto di sua vita que’ toni franchi, agri talvolta, quasi tratti da succhi d’erbe, comunissimi a’ genovesi»⁹.

Basterebbe pensare ad alcuni capolavori giovanili del pittore, quali il *Compianto sul corpo di Cristo* dell’Accademia Ligustica o la *Carità* di Palazzo Rosso per capire cosa aveva in mente Longhi. Il clima in cui si forma Strozzi è lì definito come meglio non si potrebbe fare, e il nome di Cambiaso tra i mentori di quel momento della pittura a Genova, e per lo stesso Strozzi, che pure certi confronti compositivi (ma non di stile) potrebbero evocare (figg. 5-6), non è mai speso come presto invece sarebbe stato fatto in modo roboante nella prima mostra pubblica dedicata al Sei-

⁸ F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, V, 1975, 2, pp. 837-901.

⁹ R. Longhi, *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden (scherzo 1922 [1950])*, in *Edizione delle opere complete. Vol 1 1956*, I, p. 488.



8. Una delle sale alla *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento* a Palazzo Reale, Genova, Palazzo Reale, 1938.

cento genovese, quella organizzata dall’allora direttore dei Musei Civici Orlando Grosso nel 1938. Ma prima di spostarci nelle sale della mostra del 1938, seguiamo ancora le idee di Longhi il quale, nel suo saggio del 1926 su Gioacchino Assereto, pittore genovese attento alla lezione dei lombardi, definisce ancora le parente stilistiche di quelle due scuole ad apertura del Seicento, seguendo le vite di Raffaello Soprani, che indica Assereto «scolaro del Borzone e dell’Ansaldo». Per Longhi: «Il Borzone e l’Ansaldo sono di fatti insieme con lo Strozzi dei primi anni, quali che siano le interpretazioni dei moderni, gli “amici dei milanesi”, intendendo con essi i Procaccini, il Cerano e il Morazzone»¹⁰.

E l’Assereto sta in questa stessa temperie. A commento del suo *Il martirio di San Bartolomeo* dell’Accademia Ligustica, viene definito da Longhi «ammirevole di violenza demoniaca come un Morazzone o un Cerano», «costipato come tutti i [quadri milanesi]»¹¹: e non si poteva dire meglio per quell’equivalente genovese dei “pittori della peste” lombardi di cui ci parlerà Francesco Frangi. Longhi peraltro ha chiaro che andando avanti negli anni, Assereto matura una sensibilità naturalistica che lo lega ad Orazio De Ferrari e dà vita a una corrente vitale all’interno della pittura genovese alla quale si contrappone quella più propriamente barocca.

Eppure, gli studi di Longhi non fanno troppa breccia, visto che la sala di apertura della

¹⁰ R. Longhi, *L’Assereto* (1926), in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Vol. 2: Saggi e ricerche: 1926-1928*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1967, I, p. 36.

¹¹ *Ivi*, p. 40.



9-10. Copertina e frontespizio del catalogo della *Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, Genova, Palazzo Reale, 1947.

mostra curata da Orlando Grosso nel 1938 sulla pittura genovese del Seicento (figg. 7-8) era dedicata a Luca Cambiaso, il «Michelangelo eunuco» in un'altra invettiva critica un po' ingenerosa di Longhi¹². Così Grosso nell'introduzione del suo catalogo:

La Mostra dei Pittori Genovesi si inizia con Luca Cambiaso, con l'artista che ha dominate le influenze italiane e straniere dirette od indirette, ha dato vita e forma alla scuola pittorica genovese, fondando la pittura decorativa architettonica e rivelando nel campo della composizione, della forma e del colore, quelle caratteristiche proprie alla nostra scuola pittorica¹³.

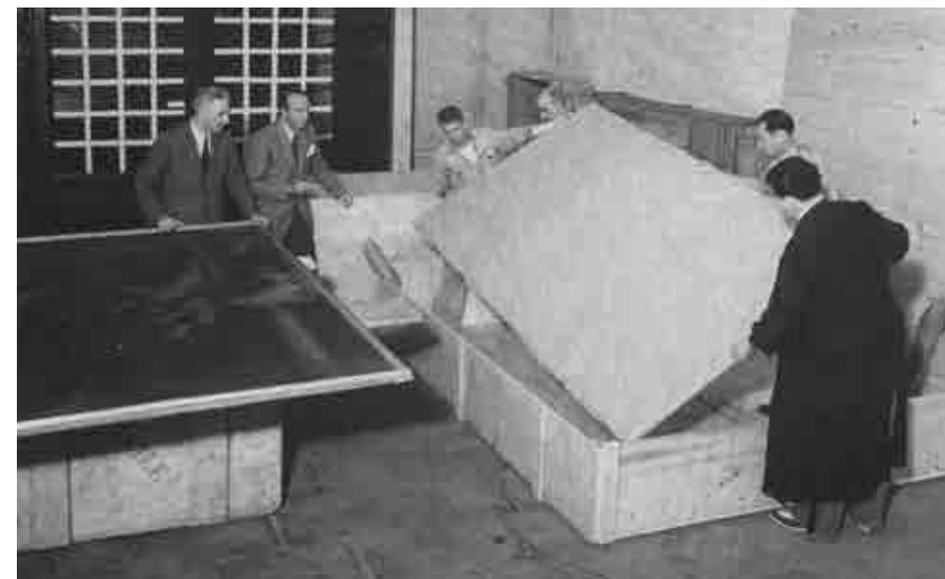
Sugli anni di Orlando Grosso a Genova, e sui primi passi mossi da Caterina Marcenaro, vera «zarina» dei Musei civici genovesi a partire dal 1948, sono usciti da poco due libri molto ricchi di documentazione, e diventerebbe difficile ripercorrere quegli anni senza tenere conto di tutte le novità che sono emerse¹⁴.

Conta però almeno sapere che Grosso giocava una partita da studioso in prima linea sugli studi sul Seicento fin dagli anni in cui era stato commissario per la Liguria alla mostra del 1922,

¹² [R. Longhi], *Progetti di lavoro di Roberto Longhi. «Genova pittrice»*, in «Paragone», 349, 1979, p. 12.

¹³ O. Grosso, *Prefazione*, in *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, giugno – agosto 1938), Edizioni Luigi Alfiere, Milano 1938, p. 5.

¹⁴ R. Fontanarossa, *Una donna alla guida dei musei. Caterina Marcenaro a Genova, 1948-71. La capostipite di sé*, Etgraphiae, Roma 2015; A. Leonardi, *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso (1908-1948)*, con un saggio di M. Priarone, Edifir, Firenze 2016.



11. Orlando Grosso e Antonio Morassi (sulla sinistra) durante le operazioni di disimballaggio dei dipinti movimentati e ricoverati a Genova durante la seconda guerra mondiale (Genova, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e le province di Imperia, La Spezia e Savona).

ma la rassegna da lui curata nel 1938 è una carrellata di opere anche significative dove non emerge veramente cosa conta per cosa e chi conta per chi. Inoltre, a contrasto con l'esaltazione di Cambiaso, che risulta evidente dal brano dell'introduzione di Grosso ora evocata, manca qualsiasi accenno al ruolo di Rubens e di Van Dyck. Clima da nazionalismo fascista naturalmente, che non vede esente, in quegli stessi anni, lo stesso Longhi, che non perde occasione di restituire valore autoctono alle esperienze dell'arte genovese, confinando molto spesso la presenza dei fiamminghi a un incidente di percorso¹⁵. Contro la sua stessa intelligenza visiva grazie alla quale egli aveva messo in luce nel 1917 il dialogo con Rubens dell'Ansaldo. Passano pochi anni, e mentre il clima della guerra e del regime sembra subito spazzato via, il Soprintendente Antonio Morassi monta nel 1947 una straordinaria mostra sulla pittura del Seicento e Settecento a Genova (figg. 9-10), che seguiva una sua analoga iniziativa del 1946 sulla pittura genovese dal Trecento al Cinquecento. Le movimentazioni per mettere in sicurezza le opere negli anni della guerra avevano favorito la tutela e al contempo la conoscenza del patrimonio e quelle mostre ne erano testimonianza (fig. 11). Franco Boggero ha scritto pagine eloquenti su questo momento drammatico nei presupposti e felice negli esiti, ricordandoci che Morassi teneva un taccuino chiamato emblematicamente «giornale degli sgombri»¹⁶.

¹⁵ Così, ad esempio, a proposito dell'assoluta indipendenza di Strozzi e dei pittori genovesi dalle prove di Rubens licenziate nella Superba: «Lascisi dunque il Rubens a' fiamminghi, il Cappuccino a' Genovesi» (Longhi 1950, p. 489. L'articolo è scritto nel 1922).

¹⁶ F. Boggero, *Antonio Morassi soprintendente a Genova negli anni del secondo conflitto mondiale*, in *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti del convegno internazionale (Gorizia 2008) Forum, Udine 2012, pp. 173-189 (la citazione da p. 182).

Fin dalla sovraccoperta dell'agile catalogo del 1947, il ruolo di Rubens e di Van Dyck in quel contesto è evidente: la tela Balbi di Van Dyck, seme fruttifero per Valerio Castello, Castiglione e Domenico Piola, si accompagnava alle più importanti opere delle grandi collezioni aristocratiche genovesi e, di Rubens, erano esposte le due pale della chiesa del Gesù. Morassi, conoscitore fine della pittura, immagina che la mostra, che non ha un disegno critico preciso ma "presenta" il secolo, «deve considerarsi come un apporto alla ricostruzione critica della scuola pittorica genovese del '600 e del '700»¹⁷. Gian Vittorio Castelnovi, giovane funzionario della Soprintendenza genovese e vero braccio destro di Morassi in quell'occasione espositiva, scrive una puntuale presentazione della mostra sulla rivista del Touring Club Italiano, che è già una lucida sintesi delle vicende della scuola artistica genovese del Seicento¹⁸.

L'abilità diplomatica di Morassi tiene tutti insieme, gli uomini della Soprintendenza e quelli dell'Ufficio Belle Arti del Comune, e accanto a lui lavorano, per le ricerche bibliografiche e forse per le schede, lo stesso Castelnovi e la futura "zarina" Caterina Marcenaro che si apprestava allora a salire al comando della Direzione dei Musei Civici genovesi.

Due protagonisti, Castelnovi e la Marcenaro, della stagione di mostre e di studi sull'arte genovese del Seicento tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta: con quale distanza di risultati critici lo vedremo presto.

Bisognerà infine ancora ricordare che proprio durante le visite alle mostre genovesi del 1938 e di quelle successive del 1946 e 1947 Roberto Longhi mette mano a un dossier, *Genova pittrice*, che rimarrà a lungo manoscritto anche se noto ai suoi allievi¹⁹, fino alla pubblicazione nel 1979²⁰.

2. Giovanni Testori, Mina Gregori, Marco Rosci: la "nascita" del Seicento lombardo

Inaugurati in modo non proprio trionfale dalla confusa monografia su Daniele Crespi di Giorgio Nicodemi, pubblicata nel 1914²¹, gli studi novecenteschi sui protagonisti del Seicento lombardo proseguirono con risultati ben più confortanti nel secondo quarto del secolo.

In modo imprevedibile, a innescare la miccia fu il giovanissimo, appena ventitreenne, Nikolaus Pevsner, l'eclettico allievo di Heinrich Wölfflin che nel 1925 confezionò un corposo articolo monografico su Cerano, al quale farà seguire, nel 1929, un altro importante saggio dedicato a Giulio Cesare Procaccini²².

¹⁷ A. Morassi, *Introduzione*, in *Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, 21 giugno – 30 settembre 1947) a cura di A. Morassi, Edizioni Luigi Alferi, Milano 1947, p. 17.

¹⁸ G. V. Castelnovi, *La mostra della pittura del '600 e '700*, in «Le Vie d'Italia», LIII, 1947, 8, pp. 705-712. Un analogo intelligente contributo di sintesi, in margine alla mostra di Morassi del 1946, è firmato dallo stesso autore: G. V. Castelnovi, *La mostra di pittura antica in Liguria*, in «Le Vie d'Italia», LII, 1946, 8, pp. 601-607. Questi due testi un poco trascurati dovrebbero figurare più di quanto non avvenga nella storia degli studi novecenteschi sulla pittura genovese (non li si ritrova peraltro nella bibliografia dello studioso fornita da M. Cataldi Gallo, *Giovanni Vittorio Castelnovi*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia Univ. Press, Bologna 2007, pp. 172-174).

¹⁹ Gregori 2001, pp. 9-12.

²⁰ [R. Longhi] 1979.

²¹ G. Nicodemi, *Daniele Crespi*, Società Gallaratese di Studi Patri, Busto Arsizio 1914. Lo studioso pubblicò in seguito una seconda edizione della monografia, in corrispondenza del terzo centenario della morte del pittore: G. Nicodemi, *Daniele Crespi*, Tipografia Pontificia e Arcivescovile di San Giuseppe a Milano, Busto Arsizio 1930. Il testo del 1914 fu oggetto di una tagliente recensione di R. Longhi, *Nicodemi (Giorgio). Daniele Crespi, Busto Arsizio 1915*, in «L'Arte», XX, 1917, pp. 61-63 (ora in *Edizione delle opere complete. Vol. 1*, 1961, I, pp. 353-357).

²² N. Pevsner, *Die Gemälde des Giovanni Battista Crespi genannt Cerano*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», LXVI, 1925, pp. 260-285; N. Pevsner, *Giulio Cesare Procaccini*, in «Rivista d'Arte», XI, 1929, pp. 321-354.

12. Copertina del catalogo della *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento* a Torino, Musei civici – Palazzo Madama, 1955.



Da lì in avanti la palla passerà quasi stabilmente agli studiosi lombardi. Dapprima, tra il 1930 e il 1933, con i sondaggi sulle vicende di Francesco Cairo e ancora di Procaccini di Stella Matalon e Fernanda Wittgens²³, poi con il costante e parallelo impegno in questo ambito di ricerche di Gian Alberto Dell'Acqua e di un autodidatta poliedrico come Costantino Baroni. Due convinti cultori dell'arte lombarda ai quali si devono, tra gli anni trenta e quaranta del Novecento, ulteriori contributi in cui si precisavano alcuni momenti della carriera di Cerano e si avviava una più affidabile ricognizione delle parabole di Morazzone e di Carlo Francesco Nuvoione²⁴.

In una memoria autobiografica scritta nel 1947 ma resa nota solo nel 1957, l'anno successivo alla sua morte precoce, Baroni dichiarava di avere in serbo «studi rivelatori» su Tanzio da Varallo, Daniele Crespi e Filippo Abbiati²⁵. Ricerche rimaste in buona parte nel suo cassetto stipato di progetti²⁶ e dietro alle quali stava forse come ispiratore Roberto Longhi, che com'è noto aveva trovato in Baroni un'efficace sponda milanese già a

²³ S. Matalon, *Francesco del Cairo*, in «Rivista d'Arte», XII, pp. 497-532; F. Wittgens, *Per la cronologia di G.C. Procaccini*, in «Rivista d'Arte», XV, 1933, pp. 35-64.

²⁴ C. Baroni, *Ancora sul Morazzone*, in «L'Arte», XLIV, 1941, pp. 119-146; G. Dell'Acqua, *Per il Cerano*, I e II, in «L'Arte», XLV, 1942, pp. 159-179; XLVI, 1943, pp. 14-38; C. Baroni, *Di alcuni sviluppi della pittura cremonese dal manierismo al barocco. III. Precisazioni su Carlo Francesco Nuvoione*, in «Emporium», LII, 1946, 6, pp. 270-289.

²⁵ C. Baroni, *Un ricordo autobiografico*, in «Paragone», 1957, 87, pp. 30-34.

²⁶ Fanno eccezione quelle su Abbiati: C. Baroni, *Filippo Abbiati maestro del Magnasco*, in «Archivio storico lombardo», LXXVIII-LXXIX, 1951-1952, pp. 209-222.



13. Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, *Messa di san Gregorio*, 1616 circa. Varese, San Vittore.

partire dai primi anni Quaranta, cioè dai tempi della conferenza su Carlo Braccresco²⁷. Di fatto, se non tutti gli «studi rivelatori» di Baroni troveranno la luce, saranno proprio due longhiani di fede comprovata a farsi originali interpreti, subito dopo, della passione per questi temi del grande studioso. Mi riferisco a Mina Gregori e Giovanni Testori, che sulle pagine delle prime annate di «Paragone», tra il 1950 e il 1954, seppero dar vita a ricerche ancora oggi imprescindibili, come quelle dedicate rispettivamente ai *Ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, al genovese ma cremonese d'adozione Luigi Miradori, il Genovesino, e a Francesco Cairo²⁸. Dalla monografia su Daniele Crespi di Nicodemi erano passati quarant'anni. Sul piano della lucidità e della maturità di analisi il divario tra quei due momenti della storiografia è tuttavia incommensurabile e fa capire come sia stato probabilmente un bene che l'esordio sul terreno espositivo del Seicento lombardo sia avvenuto solo in seguito a questo progresso radicale degli studi. Un esordio che viene a cadere proprio a ridosso degli articoli appena ricordati di «Paragone», allorché Testori allestì in Palazzo Madama a Torino e al Centro Olivetti di Ivrea, nel 1955, la mostra del *Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*²⁹ (fig. 12). Considerato il significato in qualche modo fondativo di questo avve-

nimento nella storia che qui interessa tracciare, vale la pena soffermarsi sulla mostra del 1955 con attenzione, chiarendone le prerogative di fondo e le scelte, a partire da quelle relative al titolo della rassegna, non privo di qualche tratto di ambiguità.

Mi riferisco in particolare a quel doppio riferimento regionale alla Lombardia e al Piemonte, che rischia di creare degli equivoci circa l'autentico assetto dell'esposizione, all'interno della quale il Piemonte entrava in gioco, in realtà, in modo del tutto parziale. Non il Piemonte sabauda, cioè, ma solo o quasi quello delle attuali province orientali della regione, tra il novarese e la Valsesia, che nel Seicento erano però comprese entro i confini dello Stato e dell'Arcidiocesi milanese. L'evocazione di quell'ambito geografico così esteso rappresentava dunque una forzatura, che nell'ottica di Testori trovava però una giustificazione nel ruolo di iniziatore e di «culla» della civiltà figurativa del Seicento lombardo da lui riconosciuto al vercellese Gaudenzio Ferrari. Giusto l'artista che l'anno successivo sarebbe stato celebrato dalla grande mostra monografica del Museo Borgogna.

Quanto poi all'utilizzo fin nel titolo del termine «manierismo», è chiaro che esso sanciva il pieno accoglimento di quelle affinità profonde tra i primi protagonisti della tradizione pittorica del Seicento in Lombardia e gli esponenti di punta del tardo manierismo internazionale, proposta trent'anni prima da Longhi³⁰. Una sintonia ribadita a più riprese nelle pagine del testo introduttivo al catalogo della mostra, all'interno del quale la cifra stilistica della scuola lombarda veniva individuata nella devozione verso l'eredità gaudenziana, incarnata soprattutto dal Sacro Monte di Varallo, e nella propensione a drammatizzare quell'eredità utilizzando la grammatica sovraccitata del manierismo tardivo e nord-europeo, tra Cornelisz van Haarlem, Bartholomeus Spranger e Jacques Bellange.

Scendendo più nel concreto, gli attori attorno a cui l'esposizione si articolava erano otto, indicati fin nella copertina del catalogo: Moncalvo, Cerano, Morazzone, Giulio Cesare Procaccini, Tanzio da Varallo, Daniele Crespi, Francesco Cairo e Carlo Francesco Nuvolone.

L'orizzonte cronologico si fermava di fatto intorno alla metà del secolo, e anche all'interno di quel segmento limitato le preferenze erano chiare, oltre che apertamente enunciate. Il marchio identitario dei lombardi era riconosciuto nella loro vocazione per un registro espressivo cupo e visionario, evocato da Testori con iperboli critiche e letture immaginifiche che lasceranno il segno: alle pale di Cerano, interpretate come «inni catastrofici» (fig. 13), rispondeva l'indole volitiva dei David di Tanzio, celebrati come pastori implacabili e disperati. Mentre a chiudere la storia non poteva che essere la poesia, definita «nera e tragica», del giovane Cairo e delle sue Erodidi (fig. 14).

Nessuna concessione, invece, agli svolgimenti più decorativi e sontuosamente barocchi del Cairo maturo: una rinuncia motivata in modo esplicito dal desiderio che il visitatore uscisse dalla mostra senza distrazioni, conservando nei propri occhi, cito ancora Testori:

D. Crespi, Nuvoloni, Del Cairo, catalogo della mostra (Torino, Musei civici – Palazzo Madama, 6 maggio – 26 giugno 1955, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1 luglio – 15 luglio 1955), a cura di G. Testori, Tipografia torinese, Torino 1955. I contenuti del catalogo della mostra vennero riproposti undici anni più tardi, con una più sontuosa veste editoriale, in G. Testori, *Manieristi piemontesi e lombardi del '600*, Amilcare Pizzi, Milano 1966. Nel testo introduttivo del volume compaiono alcune aggiunte rispetto a quello del 1955: significative, nel contesto del nostro discorso, appaiono in particolare le riflessioni dedicate alle mostre su Tanzio da Varallo, Morazzone e Cerano, realizzate tra il 1959 e il 1964, delle quali si darà conto in seguito: Testori 1966, pp. 42-57.

³⁰ Longhi 1926, p. 355.

²⁷ Sul rapporto tra Longhi e Baroni al momento della conferenza milanese su Carlo Braccresco, del 1942: S. Facchinetti, *Introduzione*, in R. Longhi, *Carlo Braccresco*, a cura di S. Facchinetti, Guanda, Varese 2008, pp. XXXIV-XLI.

²⁸ M. Gregori, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in «Paragone», 9, 1950, pp. 7-20; G. Testori, *Su Francesco del Cairo*, in «Paragone», 27, 1952, pp. 24-43; M. Gregori, *Alcuni aspetti del Genovesino*, in «Paragone», 59, 1954, pp. 7-29.

²⁹ *Mostra del Manierismo lombardo e piemontese del Seicento. Sessanta opere di Moncalvo, Cerano, Morazzone, Tanzio,*



14. Francesco Cairo, *Erodiade con la testa del Battista*, 1633-1635. Torino, Musei Reali – Galleria Sabauda.

«un'immagine precisa, anche se univoca»³¹ di quale fu il senso della storia figurativa che si voleva raccontare.

La scelta, sollecitata da ragioni organizzative, di articolare la rassegna quasi solo attraverso opere di piccolo formato, nulla toglieva insomma al tono perentorio dell'indirizzo critico maturato da Testori. In sostanza quello che sarà il canone del Seicento lombardo sul quale insisterà con superiore impiego di mezzi e di spazi diciotto anni più tardi, nel 1973, la rassegna di Palazzo Reale a Milano, già risulta definito nel 1955. E come è inevitabile si tratta di un canone che comporta rinunce e sbilanciamenti. Chi non rientra o non corrisponde totalmente all'idea di quella stagione artistica promossa dalla mostra ne esce un po' con le ossa rotte. Come accade, nel 1955, a Daniele Crespi, e alla sua pittura affabile e colta, evocata nella rassegna solo da tre esemplari, subito schiacciati, nella sequenza del catalogo, dalle tredici opere che documentavano i primi anni di attività «neri e tragici» del più giovane Cairo.

Che si trattasse di scelte in buona parte condivise tra gli studiosi che con maggiori motivazioni si cimentavano in quegli'anni sui medesimi temi, lo dimostrerà il seguito immediato della fortuna espositiva dei lombardi seicenteschi, scandito tra il 1959 e il 1964, da tre spettacolari mostre monografiche che puntavano lo sguardo su altrettanti indiscussi alferi della rassegna del 1955. Alla mostra su Tanzio allestita ancora da Testori e ancora a Palazzo Madama nel 1959³² (fig. 15), segue l'iniziativa dedicata a Morazzone nelle sale di Villa Mirabello a Varese (fig. 16), sotto la guida di Mina Gregori³³ e con l'appoggio appas-



15. Copertina del catalogo della mostra *Tanzio da Varallo*, Torino, Musei civici – Palazzo Madama, 1959-1960.



16. Frontespizio del catalogo della mostra *Il Morazzone*, Varese, Villa Mirabello, 1962.

sionato di Longhi, autore del testo introduttivo del catalogo³⁴ e presente con compiaciuta soddisfazione all'inaugurazione. Chiude il trittico la rassegna su Cerano al Broletto di Novara, sotto la regia di uno studioso di diversa formazione come Marco Rosci³⁵ (fig. 17), allievo a Milano di Paolo d'Ancona e Anna Maria Brizio, e già da qualche anno accostatosi a questi studi, in stretto dialogo con Testori e la Gregori (fig. 18).

Analizzate nel loro complesso, le tre mostre stupiscono ancora oggi per la loro coerenza ideativa, l'impegno profuso da storici dell'arte e organizzatori, l'entusiasmo mai ottusamente campanilistico, che accompagnò gli eventi. Basti pensare alla mole di intuizioni e informazioni riversate nei tre cataloghi, strumenti ancora indispensabili per chi si occupi di quegli argomenti. Oppure, indirizzando lo sguardo su altre questioni, alla vasta eco pubblica delle rassegne, esemplificata dal corposo volume di rassegna stampa che raccoglie le recensioni alla mostra morazzoniana (fig. 19)³⁶. Per non dire della capacità di supe-

Bramante Editrice, Milano 1962.

³⁴ R. Longhi, *Piaceri e vantaggi di una mostra* (1962), in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Vol. 12: Studi e ricerche sul Sei e Settecento, 1929-1970*, Sansoni, Firenze 1991, pp. 69-76.

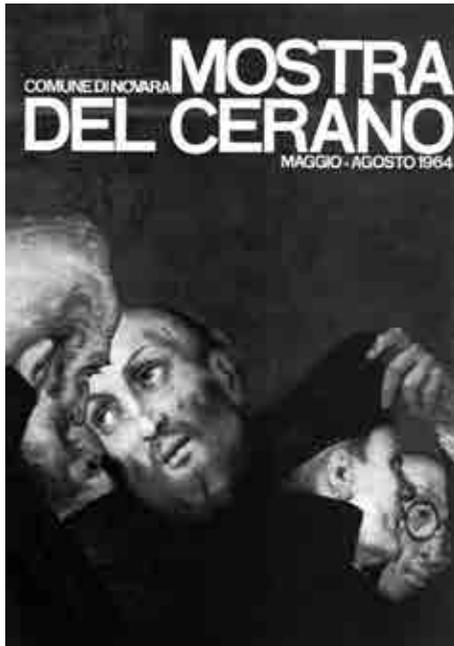
³⁵ *Mostra del Cerano*, catalogo della mostra (Novara, Comune, 1° gennaio – 30 agosto 1964), a cura di M. Rosci, Istituto Geografico DeAgostini, Novara 1964.

³⁶ La vasta eco della rassegna varesina si coglie bene nella rassegna stampa pubblicata a chiusura della mostra, per volontà di Manlio Raffo: *Il Morazzone. Articoli, saggi critici et interpretativi della figura e dell'opera di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone*, Tipografia Manfredi, Varese 1963. In proposito è significativo ricordare

³¹ G. Testori, *Presentazione*, in *Mostra del Manierismo* 1955, pp. 37-38.

³² *Tanzio da Varallo*, catalogo della mostra (Torino, Musei civici – Palazzo Madama, 30 ottobre 1959 – 31 gennaio 1960), a cura di G. Testori, Poligrafiche Riunite, Torino 1959.

³³ *Il Morazzone*, catalogo della mostra (Varese, Villa Mirabello, 14 luglio – 14 ottobre 1962), a cura di M. Gregori,



17. Copertina del catalogo della *Mostra del Cerano*, Novara, Palazzo del Broletto, 1964.



18. Marco Rosci e, in secondo piano, la soprintendente Noemi Gabrielli, in una sala della *Mostra del Cerano*, Novara, Palazzo del Broletto, 1964.



19. Immagine del volume della rassegna stampa della mostra *Il Morazzone* (da *Il Morazzone. Articoli, saggi critici et interpretativi* 1963).

rare ogni ostacolo al fine di garantire la piena riuscita dell'itinerario espositivo. Al punto di arrivare a rompere la pavimentazione circostante il Broletto novarese per fare entrare nelle sue sale i quadroni di San Carlo del Cerano (figg. 20-21)³⁷.

Già annunciata da Longhi nel 1962 come un evento «da tempo allo studio»³⁸, la mostra di Palazzo Reale si fece evidentemente attendere più del previsto. I suoi legami con le esperienze di studio avviate negli anni Cinquanta risultavano tuttavia evidenti e a garantire questa continuità, a quanto pare di capire, contribuì soprattutto Testori, che nel saggio introduttivo pubblicato nel primo dei tre volumi del catalogo non mancò di dare ragione delle scelte della rassegna, prendendosene implicitamente la responsabilità³⁹.

come nel volume sui *Manieristi piemontesi e lombardi* edito nel 1966 Testori accennò all'utilità di queste rassegne antologiche delle recensioni alle mostre, evocando la raccolta di testi a commento della *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* di Palazzo Reale a Milano del 1951, proposta dallo stesso Longhi (Testori 1966, p. 42; R. Longhi, *Consuntivo caravaggesco*, in «Paragone», 19, 1951, pp. 3-9).

³⁷ Sull'allestimento della mostra di Cerano, curato dallo studio Gregotti, Meneghetti-Stoppino Architetti Associati, si vedano le note di G. Agosti, *Novara 1964. La Mostra del Cerano*, in *Testori a Novara. San Gaudenzio, il Museo Civico e Sant'Eufemia. Guida ai capolavori*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2009, p. 112, corredate dalle foto dell'allestimento scattate da Ugo Mulas.

³⁸ Longhi 1962, p. 71. Lo studioso indica come a coltivare il progetto in seno alle istituzioni milanesi sia, a quel tempo, Gian Alberto Dell'Acqua, soprintendente dal 1957. Già in tempi precedenti Longhi aveva auspicato la realizzazione di una mostra che fornisse «un'antologia significativa» del primo Seicento milanese (R. Longhi, *Una "Tortura di Cristo" del Morazzone* [1957], in *Edizione delle opere complete. Vol. 12* 1991, p. 67).

³⁹ G. Testori, *Sennacherib e l'angelo*, in *Il Seicento lombardo* 1973, I, pp. 63-76. Sul ruolo giocato da Testori nella mostra: D. Dall'Ombra, *Milano 1973. Testori e la Battaglia di Sennacherib*, in *Testori a Novara* 2009, p. 126.

Che quelle scelte gli appartenessero lo conferma del resto la loro coerenza con gli orientamenti della mostra del 1955 di Palazzo Madama, rispetto alla quale l'iniziativa di Palazzo Reale si propone, in fondo, come una replica amplificata, di straordinario effetto⁴⁰. Uguale la chiusura del racconto in prossimità della metà del Seicento; uguale il carattere fortemente orientato del taglio critico, ora sostanziato però da uno sguardo più meditato, sollecitato dai contributi della Gregori e di Rosci, sul contesto storico-religioso entro il quale i pittori lombardi si mossero⁴¹. Ciò che ne consegue è la definitiva saldatura, nell'interpretazione di quella stagione figurativa, tra i toni tesi e lugubri degli artisti lombardi e il mito di Carlo Borromeo. Tra la violenza immaginifica delle opere, specialmente quelle di Cerano, Morazzone e Tanzio, e l'eco della peste del 1576-1577, la peste di San Carlo, appunto, rievocata da quei pittori in rappresentazioni di rara intensità. Un'epidemia che in qualche modo diventa la grande protagonista della mostra, lungo una traiettoria che senza solu-

⁴⁰ Se si pone attenzione alla selezione dei protagonisti della sezione pittorica della mostra, senz'altro la più rilevante, si verifica come la compagine degli artisti riveli una precisa corrispondenza con quella della rassegna del 1955. Rispetto a quell'iniziativa espositiva esce di scena Moncalvo e sono invece inserite come nuove voci quelle di Camillo Procaccini, Giovanni Serodine e Genovesino.

⁴¹ M. Gregori, *Note storiche sulla Lombardia tra Cinque e Seicento*, in *Il Seicento lombardo* 1973, I, pp. 19-46; M. Rosci, *Realtà di S. Carlo e metafora aristocratica di Federico Borromeo*, in *Ivi*, pp. 49-59.



20-21. I 'quadroni' di san Carlo del Cerano depositati in prossimità del Broletto e gli scavi per farli entrare nel Palazzo, Novara 1964.

zione di continuità, come se il contagio non avesse mai finito di fare vittime e di infondere terrore, arriva fino all'altra peste, quella di Federico Borromeo e di Manzoni, del 1630⁴². Nonostante il suo assetto corale e il profilo istituzionale garantito anche dalla sede, *Il Seicento lombardo* non è dunque una mostra di ricognizione territoriale: non ha alcuna ambizione di illustrare le diverse anime, i differenti contesti di committenza e le oscillazioni culturali di un secolo d'arte in Lombardia. La scultura, tanto per dire, vi è quasi assente⁴³ (fig. 22). È ancora una volta, in sostanza, una mostra fortemente selettiva, una mostra saggia, che come quella del 1955 non teme di operare censure perfino spiazzanti. Ne sono un esempio le modalità con cui viene rappresentata, nelle sale di Palazzo Reale, la figura di Carlo Francesco Nuvolone, l'artista attivo nei decenni centrali del Seicento capace di distillare, nelle sue opere migliori, vere delizie sentimentali e coloristiche, nelle quali è davvero difficile percepire un nesso di continuità con le atmosfere tetre dei pittori della generazione precedente.

Ebbene, alla mostra del 1973 Nuvolone, pittore tra i più prolifici dell'intero Seicento italiano, prende parte quasi in chiusura della rassegna solo con tre opere che, non a caso, sono tre ritratti: una tipologia di dipinti nella quale, inevitabilmente, il carattere sensuale e vaporoso della sua pittura si rivela solo in piccola parte.

⁴² Emblematica in questo senso risulta la scelta di inserire tra i saggi introduttivi del catalogo l'appassionato testo di F.M. Ferro, *La peste nella cultura lombarda*, in *Il Seicento lombardo* 1973, I, pp. 83-134.

⁴³ Anche le cospicue sezioni dedicate ai disegni di figura e di architettura, curate rispettivamente da Giulio Bora e Aurora Scotti, non sconfinano al di là dei limiti cronologici dettati dal nucleo dei dipinti: G. Bora, *Disegni di figura*, in *Il Seicento lombardo* 1973, III, pp. 17-36; A. Scotti, *Disegni di architettura*, in *Ivi*, pp. 38-52.

22. Copertina del secondo volume del catalogo della mostra *Il Seicento lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture*, Milano, Palazzo Reale, Pinacoteca Ambrosiana, 1973.



Come a dire che lo spettacolo della peste non poteva finire in modo dolce e spensierato, tra le favole mitologiche e le tenere allegorie di Carlo Francesco, sul tipo di questa malinconica *Carità* (fig. 23). L'accenno di Testori, in chiusura del saggio nel catalogo del 1973, alla «bambagia nuvoloniana»⁴⁴, evocata come inadeguata prosecuzione del teatro macabro ed eroico dei pittori borromaici, lascia intendere con quanta diffidenza si guardasse, in quel momento, a questo slittamento in chiave più distesa e colloquiale della scuola locale⁴⁵. Quanto basta per capire come, riguardo al complessivo disegno e alle conseguenze della mostra del 1973, ci sia bisogno di un supplemento di riflessione, prima del quale può però essere utile tornare a seguire le coeve vicende degli studi e delle mostre genovesi.

⁴⁴ Testori 1973, pp. 73-76.

⁴⁵ Merita di essere segnalato, alla luce di quanto osservato nel testo, l'atteggiamento in un certo senso più ecumenico che emerge da alcune riflessioni estreme di Longhi, di poco anteriori alla mostra del 1973. In un breve articolo pubblicato nel 1970, anno della sua scomparsa, lo studioso tornava infatti sul tema della mostra attesa a Milano, chiedendosi se oltre ai protagonisti messi in scena nella rassegna del 1955 non fosse il caso, in quella nuova circostanza, di presentare anche «quegli epigoni che rispondono ai nomi del Mondino, di Antonio Busca, di Melchiorre Gherardini, di Andrea Bianchi, dei "Montalti" i quali, attraverso scelte oculate, potrebbero darci qualche nuova sfaccettatura del prisma versicolore della pittura lombarda del Seicento»: R. Longhi, *Codicilli alle "schede lombarde" di Marco Valsecchi* (1970), in *Edizione delle opere complete. Vol. 12* 1991, pp. 77-80.



23. Carlo Francesco Nuvolone, *Carità*, 1650 circa. Collezione privata.

3. Genova: 1945-1990, da Longhi a Giorgio Fulco

Tra il 1948 e il 1971 Genova vuole dire soprattutto Caterina Marcenaro, direttrice di ferro in quelle date dei Musei Civici della città. Al centro di molti studi anche recenti, tra il volume sulla Genova di Angelo Costa⁴⁶ e la monografia su di lei scritta da Raffaella Fontanarossa⁴⁷, la Marcenaro sembrava finalmente la persona giusta per offrire sponda alle intuizioni di Roberto Longhi, suo compagno alla Scuola di perfezionamento di Roma, e interlocutore costante della signora. Le collaborazioni della Marcenaro alla rivista di Longhi «Paragone», il sostegno dello studioso alle sue iniziative museografiche spesso criticate, le scoperte di Longhi a Genova favorite dal rapporto preferenziale con la Marcenaro, che ne richiedeva costantemente il parere (e tutti ricorderemo almeno l'assegnazione a Caravaggio da parte dello studioso dell'*Ecce Homo* nei musei di Palazzo Bianco) sembravano favorire un ruolo di Longhi a Genova che in realtà non ci sarà mai veramente, neppure nelle iniziative della Marcenaro. Longhi temeva di non potere guidare veramente quella signora di acciaio, e lo

⁴⁶ Si veda in molti punti *Genova e il collezionismo* 2001.

⁴⁷ Fontanarossa 2015.

si capisce quando declina l'invito a partecipare al comitato scientifico della mostra su Luca Cambiaso del 1956 – una sua bestia nera – perché era nell'aria l'idea di inserire opere di Caravaggio tra quelle che segnavano il seguito del pittore genovese⁴⁸. E l'effetto un po' straniante di questo incontro artistico è quello al quale abbiamo ancora assistito in anni relativamente recenti, alla mostra sulla collezione Giustiniani a Roma, dove alcuni notturni di Cambiaso sembravano poter “annunciare” Caravaggio nell'idea della curatrice.

Si arriva alla mostra sul barocco genovese del 1969 (fig. 24)⁴⁹. Marcenaro è, per così dire, in uno splendido isolamento. Al suo fianco ha solo Angelo Costa, presidente degli industriali genovesi, e la sua collezione, ma nel frattempo si è operata una frattura con la Soprintendenza retta allora da Castelnovi e la direttrice lavora in autarchia: «i dipinti esposti sono 148 dei quali 68 inediti e tutti reperiti in collezioni comunali e private nella cinta daziaria di Genova»⁵⁰.

Le lacune sono inevitabili, ma evitabili sarebbero gli sfalci attributivi, i giudizi critici affrettati, la mancanza di un racconto ordinato e di una consapevolezza dei valori e delle connessioni tra i diversi artisti e le diverse opere. Roberto Longhi, il cui nome compare nel Comitato esecutivo della mostra, era lontano e già malato, e si affrettava a restituire giudizi molto netti e taglienti, e quasi sempre pertinenti, sulle opere esposte che gli sono presentate in fotografia da Ida Maria Botto, una sua antica allieva e allora collaboratrice a Genova della Marcenaro. Nessuno dei pareri di Longhi, commenti su cui ha scritto un saggio molto bello Anna Orlando nel libro dedicato ad Angelo Costa, viene tenuto in considerazione, per ragioni che ci sfuggono, e la mostra è un vero fallimento critico⁵¹. Eppure, pressoché contestualmente, la Marcenaro opera acquisizioni pubbliche intelligenti anche nell'ambito della pittura genovese del Seicento, favorendo peraltro l'acquisizione di un importante nucleo di opere di maestri genovesi di provenienza Doria giunto nelle sale della Carige⁵². In una recensione molto ampia e davvero puntuale uscita nel settembre 1970 sulle pagine di «The Burlington Magazine», Andreina Griseri, che era da tempo interessata ai rapporti fra Torino e Genova, dimostra una conoscenza della Genova pittrice molto più aggiornata di quella che era emersa dalla mostra del 1969, consapevolezza che le permette correzioni attributive e critiche molto puntuali⁵³. Il respiro corto non solo della mostra, ma anche del testo introduttivo della Marcenaro, non permette di fare emergere gli sguardi oltre le proprie mura di molti artisti genovesi: la temperie in cui matura lo stile di Castiglione, tra Poussin, Pietro Testa e il clima neo-veneziano della Roma degli anni Trenta, lo sguardo verso la Roma di Bernini della generazione di artisti attivi nella seconda metà del Seicento,

⁴⁸ *Ivi*, pp. 144-147.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 187-189, 193-194 (anche per il valore preparatorio alla mostra di un libro della studiosa di poco precedente al 1969: C. Marcenaro, *Dipinti genovesi del XVII e XVIII secolo: cinquanta tavole a colori di quadri appartenenti a collezioni pubbliche e private di Genova*, ERT-RAI Radiotelevisione Italiana, Torino 1964).

⁵⁰ C. Marcenaro, *Introduzione*, in *Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Bianco, 6 settembre – 9 novembre 1969) a cura di C. Marcenaro, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo (MI) 1969, pp. XXVI-XXVII.

⁵¹ A. Orlando, *Una visita speciale alla mostra del 1969: inedite disquisizioni attributive di Roberto Longhi, Victor Antonov e Angelo Costa*, in *Genova e il collezionismo* 2001, pp. 266-275. Si veda anche Fontanarossa 2015, pp. 187-189.

⁵² C. Di Fabio, *Una protagonista della scena culturale genovese fra 1950 e 1970: Caterina Marcenaro fra casa e musei*, in *Genova e il collezionismo del Novecento* 2001, pp. 97-99; Fontanarossa 2015, pp. 191-193.

⁵³ A. Griseri, *Genoese painting in Genoa*, in «The Burlington Magazine», CXII, 1970, 802, pp. 63-68.



24. Copertina del catalogo della mostra *Pittori genovesi a Genova nel '600 e '700*, Genova, Palazzo Bianco, 1969.

tra Gaulli, Domenico Piola e Gregorio De Ferrari; problemi, questi ora evocati, intorno ai quali invita a riflettere nella sua recensione la Griseri, e su cui Longhi aveva scritto note infallibili negli appunti per la *Genova Pittrice*, immaginando, in margine alle sue considerazioni sulla mostra del 1938, che, tra l'altro, sarebbe stato bello vedere rappresentato Gregorio De Ferrari con un quadro degno di lui come la *Morte di Santa Scolastica* che – indica Longhi – «mi piacerebbe vedere esposta accanto alla Santa Teresa di Bernini»⁵⁴.

Lo sfasamento delle conoscenze tra quanto emerge dalla mostra e quanto invece dagli studi coevi è subito evidente dalla mancanza in mostra di un'opera di Luciano Borzone, un artista il cui profilo veniva ricostruito sulle pagine di «Commentari», proprio in coincidenza con la data della mostra, da Camillo Manzitti, grande esploratore del Seicento genovese a partire da quel momento⁵⁵. Anche se in realtà Borzone era presente in mostra, ma sotto mentite spoglie (suo *l'Ecce Homo* di collezione privata allora assegnato ad Orazio De Ferrari)⁵⁶.

Quanto Longhi fosse estraneo alla costruzione della mostra del 1969 emerge, tra l'altro, dalla definizione critica di Strozzi, continuamente definito pittore caravaggesco, nelle schede come nel testo introduttivo della Marcenaro, magari per l'equivoco di considerare

le similitudini compositive di alcuni suoi quadri con quelli di Caravaggio: due mondi però sul fronte dello stile come ci fanno vedere queste due immagini (figg. 25-26), una delle quali, quella dello Strozzi, si riferisce a un'opera esposta nel 1969. Per assurdo, e lo dico davvero per assurdo, sarebbe più corretto evocare il nome di Bronzino rispetto a quello di Caravaggio per l'elegante torsione manierista del San Giovannino di Strozzi, al di là del gioco delle luci e alla sensibile descrizione del paesaggio naturale, velatamente caravaggeschi, pensando al confronto con le opere di Bartolomeo Cavarozzi che Strozzi può avere avuto davanti agli occhi a Genova qualche anno prima del 1620⁵⁷.

Nel 1971, poco tempo dopo la mostra del 1969, a rimarcare la distanza tra i risultati critici della mostra e il mondo degli studi più aggiornati, esce un volume a più mani scritto, per la cronologia che ci interessa, da studiosi attivi tra la Soprintendenza (Torriti, Castelnovi) e l'Università (Ezia Gavazza, Franco Sborgi)⁵⁸. A quel punto, la lucida sintesi dei diversi interventi, con i necessari distinguo che non è qui il momento di avanzare, rimette le cose al posto e le conoscenze costituiscono un terreno solido su cui crescono approfondimenti di studio e di sintesi ma anche mostre fatte molto bene, con molte voci e titoli, che è bene visualizzare almeno in una tavola sinottica con le copertine dei cataloghi relativi schierati in rassegna (figg. 27a-27g)⁵⁹.

Interessa qui ora concludere questa disamina parlando di un altro nascosto protagonista degli studi che da un altro fronte della ricerca, quella degli studi sul collezionismo, ha permesso di documentare certe linee dello sviluppo della pittura genovese del Seicento che Longhi era già riuscito a delineare in precedenza sulla base di intuizioni stilistiche.

Si deve infatti a uno storico della letteratura, Giorgio Fulco (1940-2000), la riscoperta degli inventari della collezione di Giovan Carlo Doria (1576-1625), forse uno dei più grandi collezionisti del Nord Italia all'aprirsi del Seicento⁶⁰.

In margine ai suoi studi su Giovan Battista Marino, il letterato a lungo in relazione con il Doria, Fulco ha rintracciato una serie di inventari che testimoniano le vicende della raccolta nelle diverse fasi della sua crescita, tra il 1600 circa e il 1625, anno della morte del collezionista. Emerge,

⁵⁷ Di questo possibile dialogo di Strozzi con Cavarozzi (per «la più robusta osservazione») era già consapevole Roberto Longhi nei suoi appunti resi noti dopo la morte ([Longhi] 1979, p. 19. Qui anche la citazione appena usata). Su questi aspetti, si veda ora in molti punti, *Bartolomeo Cavarozzi a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 6 dicembre 2017 – 8 aprile 2018), a cura di G. Zanelli, Sagep Editori, Genova 2017.

⁵⁸ *La pittura a Genova e in Liguria* 1971.

⁵⁹ I volumi nella tavola sinottica, oltre al già citato *La pittura a Genova e in Liguria* 1971, sono: F.R. Pesenti, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Stringa, Genova 1986; E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Sagep, Genova 1990. Sul fronte delle mostre: *Il genio di G.B. Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio – 1 aprile 1990), Sagep, Genova 1990; *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Palazzo Reale, 2 maggio – 26 luglio 1992), a cura di E. Gavazza e G. Rotondi Terminiello, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992; *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, catalogo della mostra (Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 5 settembre – 8 novembre 1992), a cura di M. Newcome Schleier, Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1992; *Bernardo Strozzi (Genova 1581/82 – Venezia 1644)*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 maggio – 6 agosto 1995), a cura di E. Gavazza, G. Nepi Sciré, G. Rotondi Terminiello e con il coordinamento di G. Algeri, Electa, Milano 1995.

⁶⁰ Sono intervenuto più diffusamente su questi temi affrontati qui in chiusura in A. Morandotti, *Da Procaccini a Strozzi. L'alternativa a Caravaggio lungo l'asse Milano-Genova*, in *L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto, 1610-1640*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia – Piazza Scala, 30 novembre 2017 – aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Skira, Milano 2017, pp. 13-19. Tutto il catalogo ora citato è un aggiornamento delle nostre conoscenze sulla collezione di Giovan Carlo Doria.

⁵⁴ [Longhi] 1979, pp. 18-19.

⁵⁵ C. Manzitti, *Riscoperta di Luciano Borzone*, in «Commentari», XX, 1969, 3, pp. 210-222.

⁵⁶ *Pittori genovesi* 1969, p. 54, n. 22; ricondotto a Borzone da Manzitti 1969, p. 221.



25. Caravaggio, *San Giovanni Battista*, 1598-1600. Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca Capitolina.

26. Bernardo Strozzi, *San Giovanni Battista*, 1615-1618 circa. Collezione privata.



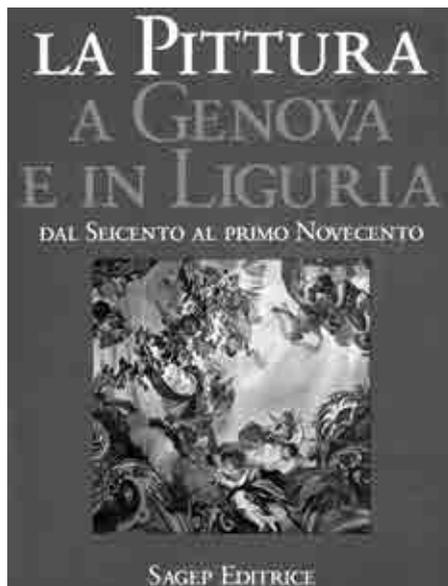
in quei documenti dettagliatissimi anche nella specificità dei nomi degli artisti, quasi sempre indicati, una straordinaria aderenza ai fatti nuovi della storia dell'arte in Italia, in particolare tra Lombardia, Liguria, Toscana, e il Viceregno e, guardando in Europa, la Francia e le Fiandre. Il profilo di quella raccolta ha cominciato a prendere corpo sulla base delle ricerche di Fulco generosamente condivise, a partire dalla fine degli anni Settanta, con molti storici dell'arte, che avevano seguito le sue conferenze mai date alle stampe, che avevano approfittato delle sue informazioni e dei suoi generosissimi consigli. Chi ricorda la sala di apertura – dedicata alla storia delle collezioni genovesi del primo Seicento – alla bella mostra su Van Dyck svoltasi a Genova nel 1997, prova generale per la più documentata presenza dei quadri Doria alla mostra di Rubens del 2004, mentore sempre Piero Boccardo, deve sapere che molti dei capolavori di Simon Vouet, Rubens, Giulio Cesare Procaccini (fig. 28) e Bernardo Strozzi (fig. 29) lì esposti non avrebbero recuperato la loro vera storia senza le ricerche pionieristiche e le informazioni dispensate da Giorgio Fulco.

Sulla collezione Doria abbiamo ormai un libro molto utile di Viviana Farina⁶¹, ma conservo un documento inedito del lavoro minuzioso di Giorgio Fulco, mai dato alle stampe, che

testimonia la sua intelligenza di metodo. Fulco, che aveva datato in modo molto verosimile i tre inventari più antichi della raccolta stilati entro il 1625 circa⁶², capiva il valore della datazione per le informazioni che quei documenti potevano restituire sull'attività degli

⁶² Datazioni accolte da Farina 2002, pp. 164-167, 192-219. Alle ragioni addotte dalla Farina circa la datazione dei tre inventari, posso aggiungere alcune informazioni di Fulco, ancora inedite, su cui abbiamo molto discusso nel passato. L'inventario più antico (inv. A in Farina 2002, pp. 192-197) è sicuramente successivo al 1610 perché compare in elenco il cane "Mugnaio" donato in quell'anno a Giovan Carlo Doria dai Medici, e precede verosimilmente il 1617, anno del passaggio a Genova di Bartolomeo Cavarozzi, presente con un'opera molto significativa compresa nell'inventario B, ma non in quello A; si tratta di una delle versioni del *Lamento di Aminta*, forse eseguita a Genova dal pittore viterbese nei mesi del suo soggiorno nella città portuale prima di imbarcarsi per Madrid al seguito del cardinale Antonio Zapata (su Cavarozzi a Genova si veda ora *Bartolomeo Cavarozzi* 2017; in particolare, proprio per i rapporti con Giovan Carlo, D. Sanguineti, *Genova 1617: incontro con Bartolomeo Cavarozzi*, in *Ivi*, pp. 31-61). Il secondo inventario (inv. B in Farina 2002, pp. 197-205) è sicuramente successivo al 1617, per la presenza dell'opera di Cavarozzi appena menzionata, ma precede il 1621, perché non compaiono le opere di Simon Vouet, a Genova in quell'anno, presenti solo nell'inventario C. L'inventario C (Farina 2002, pp. 205-219) è senz'altro successivo al 1625, anno della morte di Giovan Carlo, e forse al 1634, anno di morte della moglie Veronica, ma precede il 1641, anno di un quarto inventario della collezione. Valgono altrimenti le informazioni di Farina, anche per l'ultimo inventario noto, successivo alla morte del primogenito di Giovan Carlo, Agostino, nel 1641 (Inv. D in Farina 2002, pp. 219-229).

⁶¹ V. Farina, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Edifir, Firenze 2002.



1971-1995: gli studi di sintesi e i cataloghi delle mostre più significative nel terzo quarto del Novecento.

27a. Copertina del volume *La pittura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1971.

27b. Copertina del volume *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1986.

27c. Copertina del volume *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990.

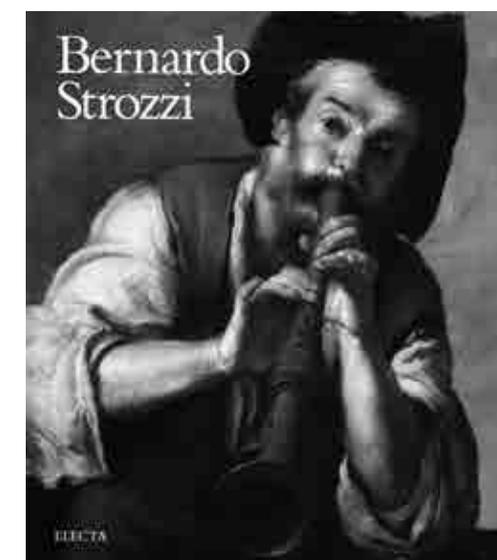
27d. Copertina del catalogo della mostra *Il genio di G.B. Castiglione, il Grechetto*, Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 1990.



27e. Copertina del catalogo della mostra *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1992.

27f. Copertina del catalogo della mostra *Genova nell'età barocca*, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Palazzo Reale, 1992.

27g. Copertina del catalogo della mostra *Bernardo Strozzi (Genova 1581/82 - Venezia 1644)*, Genova, Palazzo Ducale, 1995.





28. Giulio Cesare Procaccini, *Sacra Famiglia con San Giovannino e un angelo*, 1616-1618. Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art (già Genova, collezione Giovan Carlo Doria).

artisti viventi, visto che Doria era particolarmente interessato ai maestri a lui contemporanei di cui in molti casi era collezionista committente. Per questo, lo studioso aveva formato un Dizionario degli artisti documentati negli inventari da lui riscoperti, raccogliendo le differenti descrizioni in un ragionato compendio per autore.

Capire da quale data certe opere e certi artisti erano presenti negli inventari Doria permette naturalmente di immaginare le date di ingresso in collezione di alcune opere e di alcuni artisti, favorendo peraltro considerazioni sulla cronologia interna all'attività di questi stessi maestri e su quella della verosimile presenza a Genova dei loro dipinti. Un lavoro certo, restituito non nei file di un computer (siamo alla fine degli anni Settanta del secolo scorso), ma su dei fogli di lavoro fittamente dattiloscritti, con qualche nota manoscritta. I fogli che qui illustro (figg. 30-31), due delle sessantaquattro pagine dell'indicizzazione di Fulco, permettono solo di intuire il valore di quegli indici ragionati, ricchi di segni grafici a chiave, da cui dovrebbero partire ulteriori necessari approfondimenti sulla raccolta Doria.

29. Bernardo Strozzi, *Santa Cecilia*, 1618-1620. Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art (già Genova, collezione Giovan Carlo Doria).



Del lavoro di Fulco sugli inventari si è avvantaggiato tra gli altri Hugh Brigstocke in un importante articolo del 1989 dedicato a identificare le numerose opere di Giulio Cesare Procaccini presenti nella raccolta Doria, utile peraltro a rivedere la cronologia del pittore fino a quel momento poco assestata⁶³.

Procaccini è peraltro uno dei protagonisti della collezione, visto che grazie al confronto tra i diversi inventari riusciamo ad elencare circa novanta dipinti del pittore in casa Doria, ma erano poi anche molti altri "amici milanesi dei genovesi" – per riprendere la felice definizione di Longhi di quella congiuntura – ad esservi documentati.

Sappiamo già da Raffaello Soprani che Doria aveva nel suo Palazzo un'accademia non formalizzata e ci immaginiamo che le opere della sua collezione fossero una guida costante per gli artisti locali negli anni della rispettiva formazione.

Forse a questo punto capiamo cosa avrà visto Bernardo Strozzi nei suoi anni di formazione

⁶³ H. Brigstocke, *Giulio Cesare Procaccini (1574-1625): ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux*, in «Revue de l'Art», 85 (1988), 1989, pp. 45-60.



32. Giulio Cesare Procaccini,
Sposalizio mistico di santa
Caterina d'Alessandria, 1616-1620
circa. Milano, Pinacoteca di Brera.

e potremmo definitivamente associare il suo nome a quello dei manieristi lombardi del Seicento, evitando così di evocare nel futuro delle ricerche il nome di Caravaggio a sproposito come era capitato almeno all'interno della mostra del 1969 (ma non solo in verità). Fulco permette, documenti alla mano, di radicare la convinzione, che era già di Longhi, che molti fatti salienti della pittura genovese di inizio Seicento dipendano strettamente dal dialogo tra Genova e Milano e in particolare guidino, specie intorno alla figura di Giulio Cesare Procaccini, la rilettura di Correggio che attraversa un certo Seicento genovese, quello meno naturalista naturalmente, e che ha una ideale genealogia che comprende innanzitutto Strozzi e, in una continuità di lingua sorprendente, che scavalla la metà del secolo, Valerio Castello, Domenico Piola e la sua prolifica bottega, fino a Gregorio De Ferrari, incerto tra questa tradizione filo-lombarda (nel senso ampio del termine, in cui sta dentro anche Correggio) e le novità di Roma che, fin dagli anni di Castiglione e presto di Gaulli e degli scultori berniniani attivi a Genova come Pierre Puget e Filippo Parodi, costituiranno una nuova spinta di rinnovamento.

4. "Il Seicento lombardo" di Palazzo Reale e la sua fortuna

La concezione fortemente orientata della mostra del *Seicento lombardo* del 1973 fu certamente vincente. Nel momento in cui occorreva far conoscere ad un pubblico ampio la complessiva parabola di una scuola pittorica fino ad allora mai celebrata in grande stile, la decisione di agire con uno sguardo selettivo e di rinunciare ad una ricognizione più allargata, di tipo territoriale, si rivelò azzeccata. A garantire la fortuna della mostra non fu ovviamente solo il carattere perentorio del suo disegno ma soprattutto il fatto che quella visione coglieva perfettamente

l'aspetto che più di ogni altro caratterizzava il Seicento lombardo e lo illustrava con una qualità interpretativa in grado di lasciare un segno profondo, anche al di fuori della sfera degli studi⁶⁴. A oltre quarant'anni di distanza c'è però un punto della vicenda su cui occorre riflettere e che ha a che fare proprio con l'indiscutibile efficacia della concezione della mostra del 1973 e delle occasioni di ricerca che la precedettero. Il rischio delle mostre in qualche modo memorabili è quello di fare terra bruciata dopo di sé. Di diventare oggetti intoccabili, costringendo a ritenere che il loro racconto, proprio perché così suggestivo e potente, sia l'unico in grado di restituire il senso del tema trattato.

In realtà non c'è costruzione storiografica che non sia rivedibile. E che il discorso valga anche per *Il Seicento lombardo* di Palazzo Reale e per gli studi coerenti che l'hanno preparato lo dimostra il caso di Giulio Cesare Procaccini, il sublime pittore di origine bolognese che fu uno dei tre fondatori della scuola milanese di primo Seicento, accanto a Cerano e a Morazzone.

A differenza dei suoi due compagni di avventura, Procaccini, però, è un pittore aggraziato e sontuoso (fig. 32), capace di tenere insieme le delicatezze sentimentali di Correggio e le seduzioni materiche di Rubens. Tutte qualità che, negli anni più intensi della riscoperta del Seicento lombardo, gli procurarono non pochi sguardi diffidenti. Già Anna Maria Brizio, nell'introduzione al catalogo della mostra ceranesca di Marco Rosci del 1964, avvertiva che se un giorno si fosse fatta una mostra su Procaccini ci si sarebbe resi conto dei «suoi limiti di virtuosismo e d'edonismo», delle sue «piacevolezze e lusinghe, che rimangono al di qua del più strenuo e più innovatore impegno morale e fantastico» di Tanzio e Cerano⁶⁵. Un'affermazione nella quale sembra insinuarsi un'allusione quasi moralistica, motivata dall'estraneità del pittore ai toni epici con i quali si esprimevano i suoi contemporanei lombardi. Nel catalogo del 1973 Testori, con le qualità letterarie che gli erano proprie, rincarerà la dose, riconoscendo nelle preziosità materiche e sartoriali delle figure di Giulio Cesare una sorta di sberleffo al dramma esistenziale che attanagliava l'età dei vescovi Borromeo: «E poi sete; sete a perdita d'occhi; e [] strusciami di carni a non finire. [] bagliori, fili di luce; come se a quei tempi, i milanesi, vivessero, pregassero, s'ammalassero e spirassero nell'oro; anche quando, cosa più che comune, peste li coglieva»⁶⁶.

Procaccini, di cui sia la Brizio che Testori percepiscono perfettamente le qualità (è importante rimarcarlo), non corrisponde insomma al canone ormai assestato del Seicento lombardo. Canta fuori dal coro e non credo sia una coincidenza il fatto che, né prima né dopo il 1973, mai sia stata realizzata in Lombardia e in Italia una mostra monografica sul pittore⁶⁷. Nel frattempo, Cairo ha avuto nel 1983 la sua impeccabile rassegna personale a Villa Mirabello a Varese⁶⁸,

⁶⁴ A testimoniare la fortuna della mostra del 1973 contribuisce anche la riedizione in chiave ridotta della rassegna allestita a Birmingham, nel contesto di un accordo di collaborazione culturale tra Milano e la città britannica: *Lombard Paintings c.1595 - c.1630. The Age of Federico Borromeo*, catalogo della mostra (Birmingham, City Museums and Art Gallery, 1974), a cura di P. Cannon-Brookes, Birmingham 1974. Forse anche a causa della collocazione decentrata, l'iniziativa non contribuì però a destare una radicata attenzione in ambito internazionale verso la tradizione del primo Seicento lombardo.

⁶⁵ A.M. Brizio, *Introduzione*, in *Mostra del Cerano* 1964, pp. 11-12.

⁶⁶ Testori 1973, p. 68.

⁶⁷ L'unica rassegna monografica dedicata al pittore risulta a tutt'oggi quella allestita in ambito privato presso la galleria Hall & Knight Ltd di New York: *Procaccini in America*, a cura di H. Brigstocke e N.H.J. Hall, The Studley Press, New York 2002.

⁶⁸ *Francesco Cairo 1607-1665*, catalogo della mostra (Varese, Musei civici, 1° ottobre - 31 dicembre 1983), Bramante Editrice-Edizioni Lativa, Varese 1983.



33. Carlo Francesco Nuvolone, *Figura femminile*, 1640 circa. Collezione privata.



34. Francesco Cairo, *Santa martire*, 1645 circa. Collezione privata.

mentre Cerano e Tanzio hanno beneficiato di una replica, questa volta nella sale milanesi di Palazzo Reale⁶⁹. E tutto ciò a dispetto del fatto che, dell'intera compagine dei pittori del Seicento lombardo, Procaccini sia l'unico a conquistarsi, già nel corso del secolo in cui visse, una consolidata fortuna collezionistica europea, alla quale farà naturale seguito, a partire dall'Ottocento, l'approdo dei suoi dipinti presso tutti o quasi i maggiori musei d'Europa e poi d'Oltreoceano⁷⁰. La questione non è di poco conto, anche perché porta con sé più di una ricaduta. Non si può infatti fare a meno di notare come la sottile presa di distanza dal pittore ebbe come conseguenza quella di tenere in sordina, innanzitutto, una storia della quale Procaccini era stato un protagonista cruciale: mi riferisco proprio ai rapporti tra Milano e Genova, tra il Seicento lombardo e quello genovese. Un sodalizio di stile nutrito da intrecci di committenza e collezionismo che, com'è stato appena indicato, trova nella prolungata attività di Giulio Cesare per Gio. Carlo Doria il suo fondamentale momento d'avvio, destinato a lasciare una traccia decisiva nelle

⁶⁹ Tanzio da Varallo. *Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 5 aprile 2000 – 2 luglio 2000), a cura di M. Bona Castellotti, Federico Motta Editore, Milano 2000; *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 febbraio – 5 giugno 2005), a cura di M. Rosci, Federico Motta Editore, Milano 2005.

⁷⁰ O. D'Albo, *Sulla fama del "Correggio Insubre". Un primo sguardo sulla fortuna di Giulio Cesare Procaccini nelle collezioni europee tra Seicento e Ottocento*, in *Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura*, a cura di D. Zardin, Vita e Pensiero, Milano 2014, pp. 189-207.

traiettorie delle due scuole pittoriche. Perché se è vero che molti genovesi della prima metà del secolo guardarono costantemente a Procaccini, è altrettanto chiaro che la consuetudine con il capoluogo ligure non verrà mai lasciata cadere dagli artisti lombardi. Anzi, sarà proprio tale consuetudine a costituire il principale propellente della conversione in senso barocco e festosamente coloristico dei pittori di quella scuola: lo documentano non solo gli esiti della maturità di Cairo, a partire dagli anni quaranta del Seicento, ma anche il contemporaneo fiorire della "bambagia" nuvoloniana.

Si tratta di un racconto che, come si è detto, la mostra del 1973 tralascia e che, a ben guardare, ancora attende di essere evocato con l'ampiezza di respiro che meriterebbe. Nei decenni successivi alla rassegna di Palazzo Reale non si può dire infatti che molto sia avvenuto per integrare questa lacuna e per diradare il cono d'ombra che grava sulla pittura milanese di pieno Seicento e quello ancora più consistente che incombe sui fatti di fine secolo.

La sfida non era certo di quelle facili, se si considera che occorreva confrontarsi con la trascendente orchestrazione dell'esposizione milanese. Ma che quella sfida valesse e tuttora valga la pena raccogliarla, possono farcelo capire alcuni indizi, come quello fornito dal magnifico respiro intimista, di sapore preromantico, quasi "prescapigliato", che Nuvolone e il Cairo degli anni maturi sanno infondere nelle loro figure, quando sono più ispirati (figg. 33-34).

Non era peraltro questo l'unico racconto alternativo sul quale si sarebbe potuto puntare dopo il 1973, per variare e arricchire l'immagine del Seicento lombardo. Ce n'è infatti almeno un altro, di profilo diverso ma di uguale ricchezza, che ancora una volta trova significativamente in Giulio Cesare Procaccini un abbrivio determinante. Intendo alludere alla costante fortuna goduta presso i pittori lombardi (ma il discorso vale anche per molti loro colleghi genovesi), dall'eredità e dai modelli di Correggio. Una storia giustamente molto cara ad Alessandro Morandotti⁷¹ e della quale era già ben consapevole Girolamo Borsieri, che nel 1621 definiva Procaccini «prattico delle maniere illustrate dal Parmigiano e dal Correggio»⁷²: un'indicazione che trova una solare conferma visiva, tra le tante, nel *San Sebastiano* del Musée des Beaux Arts di Bruxelles (fig. 35). Solo un pittore "prattico" di Correggio poteva infatti concepire una scena di martirio come una variopinta adunata di angeli, che non sanno bene se piangere o sorridere. Ma la vicenda non si esaurisce certo con Giulio Cesare. Riverberi puntuali delle invenzioni e della poetica degli affetti di Correggio si colgono a più riprese nelle opere della maturità di Cairo e in quelle dei migliori esponenti della generazione dei pittori attivi ormai a cavallo tra Sei e Settecento, da Andrea Lanzani a Legnanino. Nei cui dipinti la devozione verso quei modelli si rivela perfino più clamorosa, tanto da sembrare incomprensibile a chi non ne approfondisca le ragioni⁷³.

⁷¹ A. Morandotti, "Une idée de la beauté lombarde". Giulio Cesare Procaccini, Daniele Crespi: leurs antécédents et leur postérité, in *La peinture en Lombardie au XVIIe siècle. La violence des passions et l'idéal de beauté*, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts, 27 giugno – 29 settembre 2014), a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 91-99.

⁷² La citazione è tratta dalla famosa lettera indirizzata dal Borsieri a Scipione Toso: P. Vanoli, *Il "libro di lettere" di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Ledizioni, Milano 2015, pp. 206-209.

⁷³ Su questo tema: A. Morandotti, *Vers le XVIIIe siècle: Lanzani, Legnanino et l'héritage de l'idéal de beauté lombarde*, in *La peinture* 2014, pp. 179-185; F. Frangi, *L'eredità di Correggio nel Settecento lombardo*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento*, atti del convegno di studi (Milano 2016), a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Scalpendi editore, Milano 2017, pp. 51-72.



35. Giulio Cesare Procaccini, *Martirio di san Sebastiano*, 1610 circa. Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique.

Considerata l'estensione cronologica del fenomeno, l'occasione per farlo avrebbe potuto essere, in questo caso, la mostra sul *Settecento lombardo* allestita sempre a Palazzo Reale nel 1991⁷⁴, che apriva il suo itinerario un po' intricato proprio sulla generazione degli artisti appena ricordati, scegliendo come immagine simbolo della rassegna e come copertina del catalogo un plateale omaggio a Correggio di Legnanino, il *Sogno di San Giuseppe* del Museo Civico di Novara (fig. 36). Nonostante questa suggestione, l'occasione però non fu colta e non è dunque un caso che ancora oggi si tenda a dimenticare come, per gli intenditori d'arte e per pittori del Seicento e del Settecento, Correggio fosse a tutti gli effetti "il principe della scuola lombarda", per dirla con le parole utilizzate nel 1705 dal torinese Alessandro Mari. E questo in virtù del fatto, spesso trascurato, che nella toponomastica storico-artistica del tempo la Lombardia e la sua scuola coprivano un orizzonte geografico

⁷⁴ *Settecento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Museo della Fabbrica del Duomo, 1° febbraio – 28 aprile 1991), a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Electa, Milano 1991.

36. Copertina del catalogo della mostra *Settecento lombardo*, Milano, Palazzo Reale, Museo della Fabbrica del Duomo, 1991.



che si estendeva da Milano a Bologna, passando per i centri dell'Emilia collocati tra i due capoluoghi⁷⁵.

Solo recuperando questa diversa geografia delle scuole e delle appartenenze culturali si riesce a capire per quale motivo, in quello stesso 1705, si pensò bene di ideare un monumento dedicato al pittore parmense collocato nel cuore di Milano, nella Basilica di Sant'Ambrogio. Ma è chiaro che la consapevolezza di questi fatti consente di fare luce anche su altri aspetti ben più rilevanti. Ci fa cioè capire come quella linea sentimentale che attraversa l'intero Seicento lombardo, sopravvivendo al ricordo delle pestilenze passate e al dramma di quelle presenti, potesse contare su un padre nobile a cui riferirsi costantemente. Un bel tema attorno a cui pensare, e allestire, una mostra futura.

⁷⁵ Frangi 2017, pp. 51-53.

DA GUIDO RENI A GUERCINO:
LE MOSTRE BOLOGNESI DAL 1954 AL 1968

Massimo Ferretti

*Ma forse già si avvicina un tempo in cui si tornerà ad apprezzare
il canone estetico della composizione di Guido Reni [...] e ai bolognesi e ad altri eclettici si renderà la meritata stima*
(Jacob Burckhardt, 1896)

Reni che è il più volgare di tutti i pittori che sono qui esposti
(Thomas Bernhard, 1985)

Nel 1990, in una sede non strettamente disciplinare e dunque ancora più rilevante, Francis Haskell recensì la mostra su Tiziano di Venezia e Washington. Fin dal titolo il discorso andò ben oltre l'occasione specifica: riguardò i rischi che le opere d'arte correvano in tali occasioni. Tanto che proprio il finale sfumava con il sinistro, ma non irrazionale timore che un giorno o l'altro, a forza di spedir cose da una parte all'altra del mondo, ci si trovasse a rimpiangere la scomparsa di qualcosa di capitale. Non veniva nascosta l'indignazione per aver consentito che il *Festino degli dei* di Giovanni Bellini (e Tiziano) traversasse per due volte l'Oceano. Era il sentimento che avrebbe dovuto provare chiunque si fosse precipitato alla mostra soltanto per vedere quest'opera («uno dei due o tre maggiori capolavori negli Stati Uniti»). E per quanto il suo modo di fare storia della storia dell'arte fosse da sempre legato al ruolo delle aggregazioni temporanee o degli spostamenti di opere, forse si decise a scrivere *The Ephemeral Museum* anche per sciogliere quel nodo di riflessioni "politiche". Così attuali da non essere esplicitamente ricordate nel suo libro ultimo sulla storia delle esposizioni¹. A tale altezza di tempi andava registrato un punto di svolta, anche per Haskell: le mostre stavano ormai prendendo il posto dei musei, così come un tempo i musei avevano preso quello delle grandi collezioni². E tuttavia da questa constatazione non potevano nascere

Il preavviso che avrei ricevuto le bozze impaginate mi giunge nello stesso giorno della notizia che Andrea Emiliani è morto. Non potrò nascondere le ragioni di dissenso che ci hanno a lungo diviso, ma ho sempre creduto (o almeno sperato) che quei dissensi nascessero anche dalla fedeltà al suo insegnamento politico e culturale, un insegnamento radicato nella stagione bolognese di cui si parla qui: fatale, quanto giusta e necessaria, la dedica in memoriam.

¹ Il collegamento con l'articolo del 1990 è subito fatto nella prefazione del curatore, F. Haskell: *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of Art Exhibition*, Yale Univ. Press, New Haven-London 2000, pp. IX-X (ed. it. Skira, Ginevra-Milano 2000, pp. 8-9). Nel libro la posizione di Haskell filtra comunque in modo appassionato, per esempio condividendo con *humor* la contrarietà ai prestiti di lord Crawford o citando Goethe sui rischi materiali a cui sono esposte le opere d'arte.

² La bibliografia in merito appare, com'è naturale, ideologicamente spartita. Le due "finestre" di N. Heinich, *La sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004 (ed. orig. 2001), pp. 73, 106, sono sufficienti a confermare in modo abbastanza asettico la mutazione avvenuta verso la fine del secolo passato.

preclusioni verso la reale funzione che le mostre avevano avuto, almeno fino a tempi recenti. Faceva così un esempio:

Molti storici dell'arte consentono che fra le esposizioni di pittori antichi organizzate dopo la guerra occorre citare quelle organizzate a Bologna dal compianto Cesare Gnudi [*morto all'inizio del 1981*³] consacrate ai principali pittori bolognesi del XVII secolo. La reputazione di questi pittori, un tempo collocati fra i più grandi, aveva cominciato a soffrire alla fine del XVIII secolo, subendo una serie di colpi devastanti da parte di John Ruskin e dei suoi seguaci. Dopo l'esposizione di Guido Reni nel 1954 – che l'ottantanovenne Bernard Berenson visitò con sentimenti incerti [*faceva leva, in realtà, sulla sua recensione*]⁴ – seguita poi dai Carracci [1956], Guercino [1968], e altri [*la mostra del 1959 sui Maestri della pittura emiliana del Seicento e quella del 1962 sull'Ideale classico*], queste audaci imprese bolognesi hanno assunto a posteriori le dimensioni di un mito eroico, pressoché sovrumano (così appare consultando i cataloghi delle esposizioni più recenti, che hanno fatto seguito)⁵.

La punta d'ironia che in qualche modo tocca i *remakes* espositivi degli anni Ottanta servirà solo a segnare il mio personale punto prospettico; di chi per ragioni anagrafiche non ha visto nessuna di quelle mostre, ma è cresciuto a Bologna come storico dell'arte a partire dall'anno 1970⁶. Ossia

³ Su di lui, in sintesi, le notizie bio-bibliografiche di A. Emiliani, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 292-298. Per una lettura complessiva delle sue propensioni critiche, C. Parisi, *Breve argomentazione sull'Ideale classico nel pensiero di Cesare Gnudi: la ragione dietro le Biennali d'arte Antica*, di prossima pubblicazione.

⁴ Comparsa sul «Corriere della Sera» del 29 novembre 1954, è ripubblicata in B. Berenson, *Valutazioni, 1945-1956*, a cura di A. Loria, Electa, Milano 1957, pp. 145-153. Haskell scivola con grande eleganza sul giudizio del vecchio studioso (darne conto più estesamente significava smarrire il filo del ragionamento). In tale occasione Berenson rimase generazionalmente fedele al suo giudizio contrario al pittore, prendendo semplicemente atto, all'inizio e alla fine, del diverso atteggiamento dei «giovani». Va aggiunto che l'articolo, comunque favorevole all'organizzazione dell'esposizione, seguiva a distanza di pochi mesi quello dove veniva ribadito il suo atteggiamento critico verso le mostre (*Esposizionite*, in Berenson 1957, pp. 107-115), e va letto assieme a quella che sullo stesso giornale Berenson dedicherà alla mostra dei Carracci (*Ivi*, pp. 185-194. Una bella testimonianza fotografica della sua visita alla mostra dei Carracci in *L'Arte, un universo di relazioni, le mostre di Bologna, 1950-2001*, a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Skira, Milano 2002, p. 61).

⁵ F. Haskell, *Titian and the Perils of International Exhibition*, in «The New York Review of Books», XXXVII, 13 (16 agosto 1990) 1990, pp. 8-12 (10), (do la citazione in originale, dal momento che la sua traduzione nel testo, servendo a più generali scopi informativi, è costellata di incisi: «Many art historians would agree that the among the most rewarding Old Masters shows held since the war were those organized by the later Cesare Gnudi and devoted the principal Bolognese painters of the seventeenth century. These had once been considered the greatest of all artists, but their reputations had begun to suffer at the end of the eighteenth century and had been dealt a series of devastating blows by Ruskin and his followers. Beginning with the exhibition of Guido Reni in 1954 – which was visited with mixed feelings by Bernard Berenson, the aged eighty-nine – and continuing in subsequent years with the Carracci, Guercino, and others painters, the bold ventures in Bologna have in retrospect been granted the status of heroic, almost superhuman myth (as can be seen by consulting the catalogues of their more recent successors»). L'articolo comparve in traduzione italiana sul «Giornale dell'arte», VIII, 1990, 81, pp. 46 e 61, ma con titolo modificato (*La mostra di Tiziano a Venezia e la pace fra i popoli: o cos'è una mostra-monstre*). Con titolo conforme all'originale aprì la bella raccolta di saggi di F. Haskell, *L'amateur d'art, Le livre de poche*, Paris 1997, pp. 15-39. Sintetico ma consonante, C. Ginzburg, *Indagini su Piero* (ed. 1994), Einaudi, Torino 2001, appendice 1 (*Giovanni di Francesco, Piero della Francesca e la data del ciclo di Arezzo*): pp. 125-137 (125), a proposito della mostra *Pittura di Luce* curata da Luciano Bellosi: «L'esatto opposto per intendersi, della cinica (e giustamente condannata) operazione ordita a Venezia attorno a Tiziano».

⁶ Le esposizioni di cui ci occuperemo e quelle successive vengono trattate in modo che potrà apparire apologetico nella continuità fino al 2001, ma sempre con informazioni utili, in Emiliani, Scolaro 2002: cfr. in particolare l'ampio saggio del primo curatore, *Un grande ritorno*, pp. 29-105; ma il volume raccoglie interventi vari, con schede per ogni mostra.

di chi – se per spiegarsi meglio serve un raffronto calcistico a sfondo tutto locale – infinite volte al Bar Sport si è trovato nei panni di chi ha sentito magnificare il Bologna che vinse il campionato del 1963-64. Alla fine si rischia di averne abbastanza di questi discorsi, soprattutto perché quelle stagioni sembrano troppo distanti e diverse dalla presente; ma resta il fatto, per quanto avvolto oggi dal mito, che quel campionato fu vinto davvero⁷. Così, pur sfumando rischiosamente nei ricordi vissuti o no, anche le mostre bolognesi ebbero le conseguenze di cui parlava Haskell⁸.

Sono conseguenze che non si avvertono quasi più, ovunque, visitando le mostre di arte antica. Dove si punta troppo spesso a confermare i valori acquisiti, facendo leva su nomi e cose di collaudata memoria scolastica o televisiva; dove il frequente taglio iconografico, o piuttosto: genericamente tematico, rende casuali i prestiti, anche quando sono mirabolanti e costosi; dove insomma si risponde soprattutto alle primarie ragioni di mercato, quanto meno nell'accezione turistica. Quelle mostre bolognesi furono invece una sfida lanciata ai più pigri lettori di Berenson, a chiunque fosse ancora legato ad un'idea banale di primato rinascimentale o a corrive attualizzazioni del naturalismo seicentesco; ad un pubblico affabilmente coltivato da Matteo Marangoni a rimpiangere che certi pittori del Seicento non ci avessero lasciato altro che schizzi ed abbozzi. Di più, occorre che il termine «eclettico», che agli orecchi idealistici (non solo nostrani) suonava come mancanza di poesia, risultasse solo il frutto di un posteriore pregiudizio storiografico.

L'impronta di quelle mostre è più facile ritrovarla nella testimonianza degli addetti, non solo in Italia. Haskell avrà avuto a mente due uscite della più prestigiosa rivista di storia dell'arte, il «Burlington Magazine». Il fascicolo dell'ottobre 1954 si apriva con un editoriale (anonimo, quindi del direttore, Benedict Nicolson) dedicato alla riscoperta del «più impopolare dei pittori», Guido Reni. Era una rivelazione, testualmente, quella mostra, e dunque bisognava affrettarsi a vederla prima che chiudesse⁹. Nel novembre

⁷ Mentre rivedo il testo in vista della stampa esce su «Repubblica» del 13 agosto 2017, pp. 33-34, l'intervista di Antonio Gnoli a Stefano Benni, dove c'è un punto che spiega al meglio quanto sto cercando di dire con questo parallelo calcistico. È dove lo scrittore risponde (corsivo mio): «mi sento bolognese solo per gli affetti. Perciò *la mia più grande mitologia è la formazione del Bologna del 1963* [...]».

⁸ Ma per il ruolo svolto dalle mostre, esplicitamente comprese quelle bolognesi, cfr. la *Premessa* alla seconda edizione [1964] del diffusissimo R. Wittkover, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Einaudi, Torino 1972, p. XXXI; e p. 66, dove si ricorda la mostra del 1954 come rivelazione che Reni «fosse una delle massime figure della pittura seicentesca».

⁹ B. Nicolson, *The rediscovery of Guido*, in «The Burlington Magazine», XCVI, 1954, 619, pp. 301-302, che prende avvio dalle difficoltà pratiche («The organization of a Guido Reni exhibition in his home town was a gesture of courage and defiance. An enormous amount of money was spent on insurance, and in converting the Loggia of the Archiginnasio into suitable exhibition premises, in order to do honour to this most unpopular of painters») superate per ristabilire il giudizio storico sull'artista («Guido has been the victim of a hundred years of ignorant jibes [...]. The popular conception of artist until the beginning of September this year had hardly altered since the days when Ruskin first launched his spears of vituperation»). Si trattava insomma di riprendere, dopo la guerra e volgendosi ad un più vasto pubblico, l'invito con cui Otto Kurz, figura decisiva sull'asse storico-artistico Londra-Vienna, aveva chiuso il suo articolo sull'artista («Lo scopo del nostro lavoro è porre le basi per un nuovo apprezzamento dell'artista»): cfr. O. Kurz, *Guido Reni*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», n.s., XI, 1937, pp. 199-220 (220), opportunamente riproposto in italiano in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», n.s., XXII, 1988, pp. 13-35. Il lavoro di Kurz, assieme alla mostra del 1954, sono ricordati nella più recente, ma importante testimonianza diretta di D. Mahon, *A New Book on Reni*, in «The Burlington Magazine», CXXVII, 996, 1986, pp. 213-219 (213-214); che considera cruciale la mostra anche nell'*Introduzione* all'ed. italiana, ampliata, del libro recensito (S. Pepper, *Guido Reni*, De Agostini, Novara 1988). Il giudizio del maturo Ottocento e del primo Novecento aveva ovviamente come base di scontro le vicende, prammatiche e critiche, che in precedenza avevano consacrato l'artista (in sintesi, a tale riguardo, il catalogo della mostra di

1968 un giovane allievo di Walter Friedländer, Donald Posner, pubblicò un articolo vero e proprio, non una recensione in corpo piccolo, sulla mostra di Guercino. Così esordisce il futuro monografista di Annibale: «ogni mostra dedicata alla pittura emiliana del Seicento, a partire dal 1954, è stato un avvenimento storico-artistico della massima importanza»¹⁰. Che nel 1979 quel modello non fosse più ripetibile risultò chiaro nel discorso fatto da Cesare Gnudi per l'inaugurazione delle mostre sull'*Arte del Settecento emiliano* (un sistema tripolare e regionale; un secolo "lunguissimo"; allestimenti fra loro diversi, ma sempre lontani, e non solo nel tempo, dagli arredi di Zucchini o di Grosso). Per la verità, di quelle parole quasi non riconosco, a leggerle oggi nel catalogo, lo stesso impatto che conservo vivo nella memoria; e che ritrovo forse più vivo in quelle di Luciano Anceschi, ugualmente introduttive alla manifestazione. Poco conta: convergevano nel dire che difficoltà organizzative e costi erano ormai cresciuti a un punto che non sarebbe stato più possibile fare mostre come in passato; per non dire dell'ormai insormontabile primato dell'igiene conservativa, che non avrebbe consentito più di spostarle. Furono cattivi profeti (e non gliene farei una colpa).

Di mostre se ne sono fatte sempre di più, da allora: più o meno a proposito, più o meno a discapito di chi va per chiese e musei e non ci trova quello che si aspetta d'incontrare (sarà vera «economia della cultura» portare in mostra, magari in Russia o in Piemonte, le opere marchigiane di Lotto, frustrando così un itinerario turistico incredibilmente cresciuto nel corso degli ultimi anni?). Probabilmente dipende proprio dalla forza, rapidità, mutazione di fini di questo processo galoppante, che rientra ormai nella sfera delle comunicazioni di massa, se nei nostri studi si sta diffondendo il bisogno di fare storia o cronistoria delle esposizioni¹¹. Ovvero di oggettivare una 'distanza' che coinvolge direttamente i destini della nostra disciplina. Si ha così poca simpatia per certe valutazioni accademiche fatte "a peso" e per le pubblicazioni da esse incentivate, da non tacere il rischio che questo nuovo terreno di studi a volte finisca soltanto per pervenire alla somma di quanto era già noto attraverso separati canali d'interesse (mentre la vera somma, nello studio di fatti culturali complessi, è quella che ancora non traspare dai singoli addendi).

Francoforte, disponibile anche in traduzione, *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, Nuova Alfa, Bologna 1988). Ovviamente la situazione non appare del tutto omogenea nei diversi paesi. La situazione preparata da Burckhardt, facendo di Guido la figura in qualche modo dialettica rispetto al pittore d'Anversa, era assai diversa da quella ruskiniana (la citazione in esergo viene dall'ed. it. delle *Erinnerungen aus Rubens*, Einaudi, Torino 1967, p. 130; e a proposito di esergo: l'opinione è messa in bocca al personaggio dominante di *Antichi maestri*, p. 141). La centralità dell'atteggiamento antireniiano di Ruskin risale già alla giovanile lettera al padre, 14 maggio 1845 (J. Ruskin, *Viaggio in Italia*, a cura di A. Brilli, Mondadori, Milano 2002, p. 45). Il recupero dell'artista muoverà dunque anche da posizioni antiruskiniane, come quella di Fry (V. Wolf, *Roger Fry*, introduzione di B. Lanati, Castelvecchi, Roma 2012, p. 191, che nel 1917 apprezza il Reni della Dulwich Gallery, non a caso presente poi alla mostra bolognese. Altro aspetto che finirebbe per riguardare le mostre bolognesi è il giudizio reciproco Reni-Carracci, che non fu sempre omogeneo come nel preraffaellista Rossetti, che aveva messo l'uno e gli altri nella «desolata landa bolognese» (*Sant'Agnesa dell'intercessione*, in D.G. e Ch. Rossetti, *La mano e l'anima e altri racconti*, Il melangolo, Genova 2004, p. 79 [nota 3, pp. 78-79 per la datazione del racconto: 1848-1882]).

¹⁰ D. Posner, *The Guercino's Exhibition at Bologna*, in «The Burlington Magazine», CX, 1968, 788, pp. 594-596 (594).

¹¹ Per quanto non si voglia e non si debba confondere le acque, va rilevata la connessione fra l'emergenza del curatore e il bisogno di fare la «storia delle mostre» d'arte strettamente contemporanea cresciuta dalla metà degli anni Novanta, così come rileva D. Bazer, *Curatori d'assalto, l'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto del mondo*, Johan&Levi, Milano 2016 (ed. or. 2015), pp. 89-90.

Ora, la prima cosa che colpisce nelle mostre bolognesi sulla pittura del Seicento, è l'unitarietà e intenzionalità del progetto, la loro lunga traiettoria. Non a caso prese a costituirsi appena Gnudi si trovò a capo della locale Soprintendenza alle Gallerie, dalla seconda metà del 1952; anche se a fare quelle mostre non fu, e non poteva essere il solo ufficio decentrato del ministero. Non erano d'inciampo le nuove norme sulle mostre (legge n. 328 del 2 aprile 1950), che correggevano in senso meno centralizzato quelle del 1940, ma contavano sulle amministrazioni periferiche. Ogni mostra fu dunque pensata come parte di una serie: è innanzitutto di questo che s'intende parlare.

Si legge infatti nel catalogo della mostra del 1959, che pure all'inizio non era stata prevista: La Mostra va dunque vista e compresa, [...] pur presentando una sua conchiusa unità, nell'ambito di tale più vasto, organico programma [*scientifico, di restauro, di divulgazione*] che stiamo attuando. [*Si tratta dunque di*] vederla e [*di*] considerarla parte di una unità più vasta, di un ciclo di cinque mostre, di cui questa costituisce la parte centrale¹².

Se la singola mostra è pensata e proposta come «parte di una unità più vasta», significa che il pubblico non è immaginato come occasionale e inerte: la progressione delle mostre ne avrebbe rimodellato le preferenze. Fin dal 1954, aprendo la serie, Gnudi aveva fatto intendere che era nei propositi una profonda revisione del «canone», per quanto ci si volesse tenere al di fuori di ogni «presentazione e interpretazione disequilibrata, deformata, tendenziosa» (verrebbe da aggiungere: come era stato tipico nei decenni a cavallo della Grande Guerra, come fu proprio anche di Longhi nel più recente dopoguerra)¹³. Guido Reni poteva così essere riconsiderato entro i termini ortodossi della cultura crociana in cui Gnudi era cresciuto e a cui rimase sempre fedele.

Due anni dopo si potevano indicare al lettore del catalogo sui Carracci le linee di un programma destinato a svilupparsi nell'arco di diversi anni. Dalla parte degli studi ormai soffiava un vento favorevole a quei temi; e le mostre sarebbero state un più largo canale di diffusione. Il saggio introduttivo si apriva con un quadro delle sfortune critiche dei bolognesi, ma Gnudi scandiva come più recenti segnali di controtendenza:

– il cantiere dei cataloghi di disegni delle collezioni reali inglesi (era appena uscito quello di Otto Kurz);

– «il lontano e pur vivissimo impulso (a cui ancora il Comitato delle mostre bolognesi sente di collegarsi), che il Longhi diede nella prolusione del '34 ad una ripresa di studi sull'arte bolognese»;

– il saggio di Arcangeli, appena apparso su «Paragone», *Sugli inizi dei Carracci* (che – aggiungo – forse era più fedele a quella prolusione, in merito ai cugini, di quanto non fosse allora lo stesso Longhi);

– il vecchio lavoro di esordio di Carlo Ludovico Ragghianti (che – è sempre un'aggiunta

¹² C. Gnudi, *Presentazione*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile – 5 luglio 1959), a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G.C. Cavalli, A. Emiliani, C. Volpe, Alfa, Bologna 1959, pp. XVI-XVII.

¹³ G. Gnudi, *Saggio introduttivo*, in *Mostra di Guido Reni*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre – 31 ottobre 1954), a cura di G.C. Cavalli, con la collaborazione di A. Emiliani e L. Puglioli, Alfa, Bologna 1954, pp. 15-44 (15); ristampato con il titolo *Regola e bellezza in Guido Reni*, in Idem, *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica del Cinquecento e del Seicento*, Alfa, Bologna 1981, pp. 3-25 (3); ripreso poi nella raccolta con lo stesso titolo, ma ridotta, *Introduzione* di A. Emiliani, pp. VII-XXI, Medusa, Argelato 2010.

personale – non avrebbe potuto apparire più lontano dalla filologia ‘esistenziale’ di Arcangeli, radicata a luoghi, cose e persone)¹⁴.

In fondo, l’aver prima allestito una mostra su un artista quasi dimenticato come Reni, mentre ai suoi tempi era forse stato quello di maggiore fama; ovvero ad un personaggio che Marangoni aveva giudicato «forse più nocivo che altro e perlomeno inutile al vero rinnovamento pittorico seicentesco – come continuatore di stanche forme cinquecentesche», aveva avuto il senso di un impegno civile, legato ad un orizzonte territoriale:

Come studiosi, e come bolognesi in particolare, abbiamo sentito il dovere di riproporre questi grandi temi all’attenzione della critica e del pubblico, con il coraggio di andare anche inizialmente almeno, contro corrente: contro la corrente di un gusto «moderno», anticlassicista e antiaccademico, al quale la critica non può cedere il suo compito e il suo diritto di discriminazione e di scelta dei veri valori di poesia e di cultura¹⁵.

Chissà, può darsi che le ultime parole per qualcuno suonassero come una mezza presa di distanza da Arcangeli. Di certo, andrà ribadito che per Gnudi il «canone» non si riorganizzava come banale riflesso della sensibilità contemporanea, ma passando attraverso un adeguamento alle regole della poesia (ed allora, proseguiva, «quei valori, dovunque essi si trovino, sono sempre attuali»). Anche a costo di andare contro preferenze espresse da Croce stesso, così come era accaduto nella vita politica.

Frattanto, siamo nel 1956, l’officina si era allargata. Oltre al fido Cavalli e a Mahon già presenti due anni prima, partecipano in modo diretto al catalogo dei Carracci lo stesso Arcangeli; Maurizio Calvesi, allievo di Lionello Venturi che per un lustro fu a Bologna come ispettore di Soprintendenza; fu ‘promosso’ Andrea Emiliani, laureando a Firenze con Longhi, e – credo – ancora «salariato» della Soprintendenza¹⁶. In chiusura di quell’introduzione Gnudi poteva ormai tracciare l’intero programma:

Sono queste, all’incirca, le vie che vorremmo percorrere, i fatti artistici che intenderemmo presentare, se il consenso ci sarà mantenuto nelle prossime Biennali bolognesi: la grande eredità dell’ultimo periodo di Annibale, attraverso il Domenichino e l’Albani, fino al Poussin e al classicismo francese e la parabola tracciata dal nuovo astro che Ludovico salutava: il Guercino. Questi, forse, i prossimi due temi di questo ciclo, da cui speriamo che possa sortire qualche vantaggio per lo studio e la rivalutazione critica della grande civiltà artistica bolognese¹⁷.

¹⁴ C. Gnudi, *Introduzione*, in *Mostra dei Carracci*, catalogo della mostra (Bologna 1956), a cura di G.C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani, M. Calvesi, con una nota di D. Mahon, Alfa, Bologna 1956, pp. 17-47 (17-18); poi con il titolo *L’esperienza dei Carracci*, in Gnudi 1981, pp. 27-51 (29-30). Quanto alla mancanza di dialogo di Arcangeli con il vecchio saggio di Ragghianti, ovvia anche per la condanna longhiana, le indicazioni forse più eloquenti nascono dalle sue parchissime postille negative all’estratto passatogli da Giuseppe Raimondi (per lui la dedica dell’autore), oggi alla biblioteca dell’Archiginnasio. La condanna longhiana sarà anche datata (meglio, databile), non per questo il saggio di Ragghianti appare oggi utilizzabile.

¹⁵ *Mostra dei Carracci* 1956, pp. 18-19, poi in Gnudi 1981, p. 30.

¹⁶ Notizie autobiografiche e sull’ambiente bolognese degli anni Cinquanta in A. Emiliani, *La vita delle forme nel paesaggio. Problemi storici e considerazioni attuali sulle Campagne di Rilevamento 1968-1971*, Lega, Faenza 2017 (letto quando queste pagine erano in bozze).

¹⁷ *Mostra dei Carracci* 1956, p. 47, poi in Gnudi 1981, p. 51.

I due appuntamenti sono dati con un briciolo di cautela “politica”, ma i termini culturali del progetto sono precisi.

Lo sono ancora di più nel catalogo del 1959, quando si dà conto dello slittamento al 1961 (sarà poi l’anno successivo) della mostra sull’*Ideale Classico*, per effetto sia di quella parigina di Poussin, sia dell’estensione del programma con la mostra allora aperta: *Maestri della pittura del Seicento italiano*. Quella su Guercino sarebbe finita dopo: «con questa mostra – esordirà poi Gnudi nel 1968 – si conchiude la serie delle Biennali d’arte antica, iniziatasi nel 1954»¹⁸. L’idea della serie è ancora una volta ribadita, senza che il successo facesse intravedere l’opportunità di *sequels* o derivazioni.

Prima di procedere sarà bene domandarsi in quale misura la mostra del 1959 andò ad integrare il programma già formulato. Emiliani, nel suo illustratissimo saggio sulle mostre bolognesi, inevitabilmente «autobiografico», ne riferisce l’idea soprattutto ad Arcangeli, che dall’agosto del 1958 era diventato direttore della Galleria d’arte moderna di Bologna, dopo aver insegnato storia dell’arte ai licei di Torino e Parma. È verosimile: era interessato da sempre agli sviluppi di Ludovico, ai derivati bolognesi e dialettici rispetto a quelli classicisti di Annibale romano. Non è casuale che Longhi, nel brano che poi trascriveremo, si spendesse di più proprio per quella terza mostra della serie. E poi quell’estensione regionale avrebbe portato alla ribalta anche i pittori della costa romagnola (Cagnacci e Centino), da lui sempre frequentati, girando la riviera in bicicletta anche sotto le bombe. Già ne aveva parlato su «Paragone» e di Cagnacci (un bellissimo particolare dei quadroni di Forlì servì da manifesto) si era occupato anche Gnudi. Si aprirebbe allora il capitolo, caro a Longhi, delle mostre intese come rappresentazioni territoriali (era, fra l’altro, un modo per neutralizzare la «parola inconsistente e magica di “Barocco”»)¹⁹.

Torniamo invece all’idea della serie di mostre, che in gran parte dipende dalla loro successione (a differenza del parziale precedente e parallelo veneziano). Si cominciò con Guido Reni: fu una scelta pacifica? Mi raccontò Emiliani tanto tempo fa delle discussioni che avevano amichevolmente contrapposto Gnudi e Arcangeli appena si cominciò a parlare di mostre seicentesche; e lo ha anche scritto, poi, ma in forma più sintetica²⁰. Nel frattempo, informato da Mahon o dalla mia stessa fonte, di tale contrapposizione ha parlato Stephen Pepper, nato troppo tardi per essere testimone in proprio; ma impiantandovi un paragone fra i due storici dell’arte bolognesi che non è il caso di ripercorrere in dettaglio (porterebbe fuori strada)²¹. Intorno a cosa ruotava il dissenso? Semplicemente, mentre Gnudi sosteneva che si doveva prendere avvio da Guido Reni – e le

¹⁸ C. Gnudi, *Introduzione*, in *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666)*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell’Archiginnasio, 1° settembre – 18 novembre 1968), catalogo critico dei dipinti a cura di D. Mahon, Alfa, Bologna 1968, pp. XIX-L (XIX), poi con il titolo *L’anima del Guercino*, in Gnudi 1981, pp. 87-116 (89).

¹⁹ R. Longhi, *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, in «Paragone», 235, 1969, pp. 3-23 (19), (a proposito della mostra organizzata dal Consiglio d’Europa). Nata come relazione al convegno milanese del 1959 sulle mostre d’arte, questa rassegna fu subito pubblicata su «L’Approdo Letterario», V, 8, 1959, pp. 3-22. Una decina di anni dopo fu ripresa sia come editoriale di «Paragone», 235, 1969, sia in *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Sansoni, Firenze 1970, pp. 393-414. Si legge oggi in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Vol. 13: Critica d’arte e buongoverno*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 59-74 (71). Sull’uso del termine Barocco fu ancora più duro nel 1965, nell’omaggio a Hermann Voss: «non è neppure un concetto, ma un nomignolo, uno slogan spregiativo» (*Ivi*, pp. 279-86, 282).

²⁰ Emiliani, in Emiliani, Scolaro 2002, p. 57.

²¹ D.S. Pepper, *Guido Reni, Cesare Gnudi e la prima Biennale*, in «Accademia Clementina. Atti e memorie», n.s. XXII, 1988, pp. 37-42.

ragioni, vedremo, erano implicite alla centralità che per lui aveva l'asse classicista – per Arcangeli occorreva partire invece dai Carracci: da tutti e tre, come in effetti si fece poi, non intendendo con il plurale il solo Annibale, come aveva detto tanti anni prima Voss²². Non credo che contassero le ragioni della cronologia. Contava invece l'impronta scavata dal Longhi nel 1934 (si legge infatti nella sua recensione: una «mostra dei Carracci si porrà, mentalmente, prima di questa»²³; contava la dialettica fra dato di natura e tradizione cinquecentesca: insomma quell'«apertura di finestra» poi rifatta propria. Non avrà pensato «ad Annibale in particolare», come suggerito da Pepper, perché doveva già incubare il punto filologicamente cruciale del saggio *Sugli inizi dei Carracci*, che fu la scoperta del «gioco del dare e dell'avere» intercorso per una dozzina di anni fra i due maggiori cugini²⁴. E non sarà stata un'opinione maturata di botto, a metà anni Cinquanta, perché già all'inizio del 1942, quando Emilio Cecchi gli aveva chiesto di farsi venire un'altra bella proposta per la collezione dove stava uscendo *Tarsie*, aveva risposto: «un pensiero ce l'avrei, un pensiero vecchio, che covo ormai da due o tre anni. Che ne direbbe di un Ludovico Carracci? Le confesso che una buona ragione di questa preferenza è dovuta anche al fatto che qualche originale di quel pittore un po' grave a primo occhio, ma così vero nella sua ragione poetica, è ancora visibile, qui a Bologna²⁵». Non fu di questo parere Cecchi, per quanto interessato a battere vie meno note. Rinviò l'idea a tempi più favorevoli e suggerì un libretto su Guido Reni, che alla fine Arcangeli rinunciò a scrivere per la scarsa conoscenza di originali dell'artista (e questo valga ad evocare l'impatto nuovo che doveva avere una sua mostra, ancora nel 1954).

Ci correvano cinque anni fra Arcangeli e Gnudi, che però non era nato a tempo per laurearsi con Longhi. Con Longhi si era laureato il suo braccio destro, nella mostra su Guido e nella monografia pubblicata poco dopo da Vallecchi: Cavalli; e alla fortuna soprattutto letteraria del pittore fu dedicata una delle poche tesi assegnate a Bologna da Longhi: quella di Biagio Dradi Maraldi. Quale fu la parte di Longhi nelle mostre bolognesi, di Longhi che a metà degli anni Trenta era arrivato a Bologna ricostruendo in modo inaspettato la sua tradizione artistica? Proviamo a dirlo prima ancora di aver chiarito meglio cosa significasse «aprire» con la mostra di Guido Reni (fig. 1).

In occasione dell'esposizione sull'*Ideale Classico* ripubblicò su «Paragone» la seconda metà della sua vecchia *Prolusione*, «che ben pochi conoscono», e fece tradurre l'articolo di André Berne-Joffroy nato dalla mostra parigina che due anni prima era stata dedicata a Poussin, «severo e pensoso maestro»: dunque «figura tutt'altro che facile»²⁶. Nel discorso su *Mostre e musei* del 1959 parlò anche delle prime tre mostre, fatte «sotto la spinta giudiziosa di Gnudi»,

²² H. Voss, *La pittura del Barocco a Roma* [ed. orig. Berlin 1924], a cura di A.G. De Marchi, Neri Pozza, Vicenza 1999, p. 209: «Quando si parla al plurale “dei Carracci” è in sostanza lui [Annibale] che si ha a mente».

²³ R. Longhi, *Apelle clericale*, in «L'Europeo», 26 settembre 1954, poi in *Edizione delle opere complete. Vol. 13* 1985, pp. 361-363 (361).

²⁴ Non va dimenticato il consapevole aggancio alla mostra del 1956 e al saggio di Arcangeli, «nel quale viene per la prima volta affrontato il problema della religiosità di Ludovico», di P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica* [1962], riedito per ultimo in Idem, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 53-189 (134-136), (anche p. 12 dell'*Introduzione* a questa edizione).

²⁵ Ho pubblicato questa lettera e le successive in *Origine, forma e contenuto di un libro breve, ma «da ricordarsene un pezzo»*, postfazione all'ed. anast. di F. Arcangeli, *Tarsie* [1942], Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 85-152 (122-128).

²⁶ A. Berne-Joffroy, *Poussin e noi*, in «Paragone», 155, 1962, p. 52, era apparso in origine in «Jardin des Arts», 1960, 67), con una brevissima premessa di Longhi (sua, e significativa in ordine alla mostra bolognese, è la citazione su Poussin).

1. Copertina del catalogo della mostra *Guido Reni*, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1954.



coogliendo l'«atteggiamento di tradizione, ma di tradizione vivente e progrediente, che ebbe una così grande importanza per due secoli di cultura europea e specialmente francese, dal Poussin al David»²⁷. Inoltre Longhi recensì, delle mostre bolognesi, la prima e l'ultima. Partiamo dall'ultima, quella su Guercino. Non fu proprio una recensione, per quanto pubblicata a tamburo battente su «Paragone», («non avendovi partecipato [corsivo mio] non sta a me ripercorrerne ora ogni punto»). Furono *Spuntature*, come da titolo: osservazioni circoscritte; dubbi attributivi (non è il caso di discuterne); aggiunte di opere (più d'una della propria collezione: poca roba a confronto degli 11 dipinti e 35 disegni che Mahon si era portato da casa sua a Bologna); lagnanza per un paio di opere assenti e per la presenza «di qualche dipinto di grande calibro [che] si sarebbe potuto risparmiare»; altre varie piccole punture. Ma il veleno stava *in capite*:

²⁷ A p. 13 dell'edizione su «Paragone», poi in *Edizione delle opere complete. Vol. 13* 1985, p. 67 (per le vicende editoriali dell'articolo si veda nota 19). Si rammenti solo, per inquadrare la posizione di Longhi, che nel 1957 aveva proposto all'«Europeo» come sottotitolo dell'articolo sul Museo di Capodimonte: *Finalmente la mostra di un museo* (Ivi, pp. 419-422, ma in particolare la nota editoriale).

Pur dopo tanti studi seicenteschi dell'ultimo cinquantennio, pare che il Guercino stenti anche oggi ad occupare un luogo deputato fra i grandi del suo secolo. Forse per guadagnarglielo, un grande impegno è stato quello della Mostra ora aperta [...] ed è già da attendersi che, sotto l'ala patetica dello Gnudi che vede nell'impresa addirittura la "storia di un'anima" e con l'*affidavit* concessa allo studioso a tutti noto per la sua dedizione incondizionata al pittore centese, non potesse riuscire meno bene²⁸.

Mettiamo da parte la questione dell'effettiva grandezza del pittore (Longhi estrae dal catalogo che *La vestizione di san Guglielmo* è «uno dei maggiori dipinti dell'intero Seicento italiano» e commenta algido: «speriamo che sia così»²⁹). Mi rendo conto che si rischia di proiettare su una mostra di mezzo secolo fa qualcosa che riguarda tipicamente le odierne pratiche personalistiche, ma il nodo è: fino a che punto era allora lecito spingere il grado di «autorialità» di un'esposizione di arte antica (la curatela, la responsabilità organizzativa erano altra cosa)? Perfino il demiurgo della fortunatissima mostra milanese di Caravaggio e i caravaggeschi (ne scrisse l'introduzione, non le schede), sembra aver dubbi sul fatto che un'esposizione d'arte antica venga delegata *in toto* allo specialista del tema, tagliando fuori il comitato scientifico. Certo, per quella mostra, il nome di Longhi non figura in alcun comitato, mentre in quella del 1958, assieme a quelli di Kurz, Mahon, Voss, apriva il «Comitato promotore e organizzatore». E nel 1962 il suo nome era uno dei quattro della «Commissione consultiva» (ancora con Kurz e Voss, e con l'aggiunta di Blunt: quasi che lo si volesse compensare per il Poussin «mahoniano» in catalogo). Nel 1954, per Reni, l'intera «Commissione consultiva» era formata da Roberto Longhi e Hermann Voss, che della mostra parlò su «Kunstchronik», come poi di quelle dei Carracci e dei pittori emiliani. Eppure, il ricordo trasmesso da chi figurava allora fra i più giovani collaboratori (Emiliani e Wanda Bergamini) ha sempre riferito come avvenne l'incontro in mostra dei due massimi conoscitori del Seicento: si abbracciarono, salutandosi con ogni cordialità, e poi si volsero al dipinto davanti al quale si erano incontrati, *Lot e le figlie*, esposto in forza di una recentissima attribuzione a Guido Reni (fig. 2): «ma questo è Cantarini!», avrebbero detto ad una voce. Può darsi che la scena, così come è sempre stata riferita o da me immaginata, rientri nella mitizzazione, ma è pur sempre il segno probabile (si voleva dire soltanto questo) che i due studiosi non erano stati sentiti punto per punto, opera per opera. Ovviamente, la mostra non fu compromessa da questo scambio attributivo, poi speso a riprova delle grandi qualità del Pesarese (del resto, Lanzi aveva annotato, a Fano: «è pittura che vicino a Guido non iscompare, meno delicata, ma forse più viva e certamente di più effetto»³⁰).

Torniamo al ribaltamento dell'immagine di Reni rappresentato dalla prima delle mostre bolognesi. Ribaltamento: basta riaprire il diffusissimo *Saper vedere* di Matteo Marangoni («una sorta di Bibbia»), edizione del '47: «Ma si dirà: c'è pubblico e pubblico. Ebbene,



2. Simone Cantarini, *Lot e le figlie*. Collezione privata.

guardiamo un po' il pubblico grosso si ferma a quei nomi che conosce persino lui - Raffaello, Michelangelo, Tiziano... Carlo Dolci e Guido Reni - l'altro, quello istruito, sa che su questi due è meglio [...] sorvolare, ma nel suo intimo non capisce chiaramente perché [...]»³¹.

Si fa prima a ricordare, sempre da *Saper vedere*, la didascalia sotto l'*Aurora* Rospigliosi: «Celeberrimo saggio di scroccata fama!». Con l'aggiunta che le riproduzioni sono proposte in forma binaria (figg. 124-125), in modo simile al *Gusto dei primitivi*. Sicché al soffitto di Guido in palazzo Pallavicini si contrappone quello di Guercino; e sotto l'*Aurora* Ludovisi c'è la didascalia: «Capolavoro mal noto e peggio apprezzato»³². Reni e Guercino, l'inizio e la fine del futuro ciclo di mostre, si stringevano in una semplificata polarità di valori.

Tale contrapposizione banale non era entrata nella prolusione di Longhi, ovviamente, ma era il nodo sciolto in diverso modo da Denis Mahon quando negli anni Trenta aveva cominciato a studiare e collezionare Guercino. L'aver sostituito al «vero» Guercino di Marangoni (quello giovanile e pittoricamente mosso) l'«intero» Guercino, come dirà Posner a proposito della

²⁸ R. Longhi, *Spuntature alla mostra del Guercino*, in «Paragone», 225, 1968, pp. 63-69 (in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Vol. 12, *Studi e ricerche sul sei e settecento, 1929-1970*, Sansoni, Firenze 1991, pp. 85-90).

²⁹ *Ivi*, p. 66 (o p. 87).

³⁰ Sul dipinto, cfr. la scheda di R. Morselli, in *Simone Cantarini, detto il Pesarese, 1616-1648*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 11 ottobre 1997 - 6 gennaio 1998), Electa, Milano 1997, pp. 114-115. Berenson 1957, p. 151, scrive della tela, «grave e ricordevole», accettata come Reni, che è «il più classico trattamento di questo curioso soggetto» da lui mai incontrato. La citazione è da L. Lanzi, *Viaggio del 1783 per la Toscana superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna: pittori veduti, antichità trovate*, a cura di C. Costanzi, Marsilio, Venezia 2003, p. 39.

³¹ M. Marangoni, *Saper vedere*, 2 voll., Garzanti, Milano 1971 (riproduce l'edizione del 1947), I, p. 15. La prima edizione risale al 1933, ma il libro fu scritto, dice l'autore (p. 8), nel 1930. Ne dà conferma l'allievo E. Carli, *Inventario pisano*, Edizioni ETS, Pisa 2014, p. 131, il testimone a cui si è fatto ricorso nel testo: «Marangoni [...] stava allora preparando il suo fortunatissimo *Saper vedere* che, tradotto poi in più lingue, ebbe poi innumerevoli edizioni e fu, per vari decenni, una sorta di Bibbia non solo per gli studenti, ma per molti artisti e appassionati d'arte [...]».

³² *Ivi*, pp. 262-263, figg. 124-15. In modo più disteso, il confronto era già stato messo a punto da Marangoni nel saggio su *Il «vero» Guercino* del 1920, ristampato per ultimo in *Idem, Arte Barocca* (ed. orig. 1927), con tono un po' troppo apologetico *Saggio introduttivo* di C.L. Ragghianti, Vallecchi, Firenze 1970 pp. 53-70 (61).



3. Guido Reni, *Madonna col Bambino*. Bologna, San Bartolomeo.

mostra del 1968, è il risultato già conseguito nel primo capitolo degli *Studies in Seicento Art and Theory*, del 1949, ma in lavorazione prima della guerra. A parte la diversissima tenuta filologica, tutt'altra musica rispetto a Marangoni, che si era mosso unicamente lungo l'asse monografico, in formulare contrapposizione all'accademico Reni, in una contrapposizione spesa soprattutto come «educazione al gusto». Non che Mahon rinunciasse all'idea, di radice wölffliniana, che il naturale temperamento «pittorico» del pittore si fosse trovato a fare i conti con l'impennata romana del nuovo Classicismo: maniera individuale vs stile d'epoca, grosso modo. I conti venivano così fatti non solo con i pittori bolognesi a Roma, ma con intellettuali in grado di elaborare una teoria dell'arte e di entrare nel campo delle scelte artistiche. Non è il caso di entrare nelle relazioni fra teoria e prassi. Interessa che gli *Studies* si possano quasi definire il sistema di scatole cinesi in cui Mahon si era trovato a rintracciare l'identità e storia del suo eroe; muovendosi per linee esterne e intersecate³³. Le mostre bolognesi e la loro successione almeno in parte si riconnettono al libro di Mahon anche per questo.

Quel tipo di approccio al pittore di Cento e alla pittura emiliana, pur sempre idealista, deve

³³ Sul libro si veda ora, nella prima parte, il ben informato A. Bacchi, *Denis Mahon, Studies in Seicento Art and Theory* 1947, in Idem e L. Barroero, *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, Sagep, Genova 2017, pp. 45-59 (ma anche, *Ivi*, pp. 157-171, in netta polemica con il libro di Mahon il saggio di G. Perini Folesani, che si occupa del libro della Cropper sul taccuino di Düsseldorf di Testa).

aver convinto il coetaneo bolognese (crociano e insoddisfatto anche a distanza di anni di quel tanto di Scuola Storica che gli era stato pur trasmesso da Supino, con cui si era laureato); deve averlo convinto più della semplice partizione fra opere di poesia e di non poesia che in Guercino aveva visto Marangoni, il maestro pisano di Raghianti: vecchio amico di Gnudi, e compagno di lotta politica³⁴. Partire da Guido significava riaffermare il senso di un nuovo Classicismo, si è detto, allargando il raggio da Bologna all'Europa. Certo, anche nella prolusione di Longhi erano state ripensate le linee di forza della tradizione artistica bolognese, ma mettendo più spesso l'accento sul polo opposto a quello classicista. A Gnudi premeva invece questo sbocco, dove Guido rappresentava il grande perno, con l'irrinunciabile premessa di Annibale e delle altre propaggini emiliane a Roma, e con l'ulteriore sviluppo attraverso Poussin e la Francia. *More crociano*, guardava preferibilmente all'asse letterario, scorgendo un punto di riferimento aggiornato nella stilistica di Fubini. Nella sua preferenza per il ruolo incipitario dato alla mostra di Guido finirono sacrificate, in modo dichiarato e manifesto, le immagini devozionali (ma è una riserva di più larga attenzione sociale e culturale che è facile fare oggi)³⁵. La popolare *Madonnina* di San Bartolomeo non fu neanche esposta (fig. 3). Sarà anche una riserva giustificata dai tempi, ma è una sfumatura non proprio minima dall'*Apelle clericale* di Longhi; per quanto non si possa dire, leggendo il catalogo, che fosse passato invano il gran saggio di Graziani su Bartolomeo Cesi, dove si erano già ingrossate le radici bolognesi di Guido.

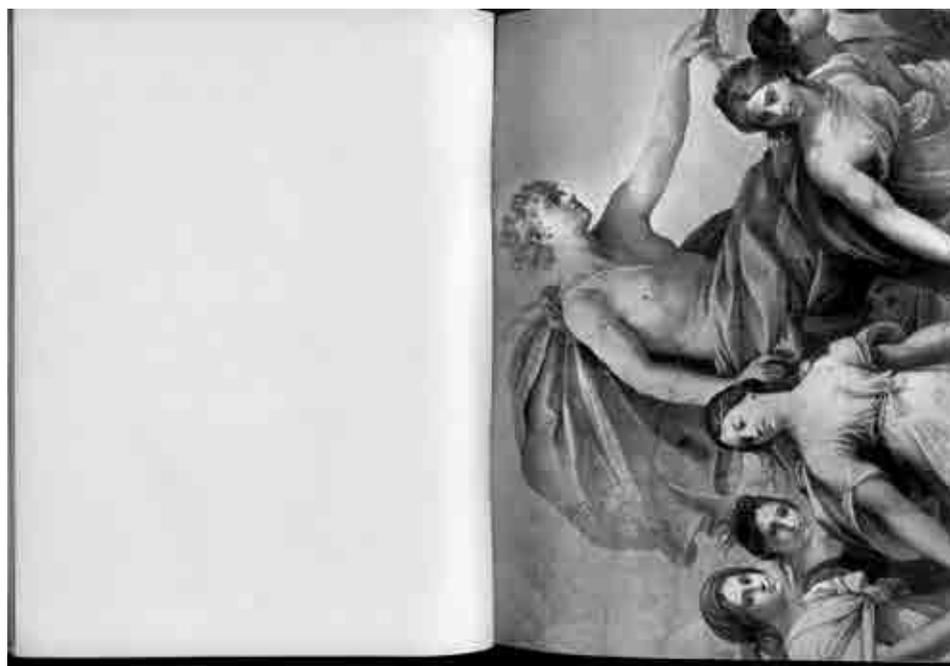
Il primo degli *Studies* di Mahon si chiudeva con alcune righe su Guercino disegnatore, di sapore non scontato. M'innesto così sul primo di alcuni aspetti peculiari, nella serie espositiva bolognese, anche se dovrò farlo sommariamente. Riguarda il rilievo dato ai disegni; non solo o non tanto nelle sale d'esposizione, ma nei cataloghi. Già alla mostra di Reni la loro presenza dev'essere apparsa abbastanza eccezionale, ma interessa di più che un terzo fossero anche riprodotti in catalogo, e a piena pagina, come per le mostre monografiche veneziane (sorprende vedere riprodotti tutti i disegni della mostra di Magnasco, nel 1949). Per quelle dei Carracci e di Guercino, poi, ci furono appositi cataloghi dei disegni, redatti entrambi da Mahon. Il riferimento alla serie delle collezioni reali inglesi, ai cataloghi bolognesi di Pope-Hennessy, Wittkower, Kurz, Mahon, è il primo e più naturale. Non voglio entrare ora nei risvolti critici, ma solo in quelli editoriali. Non mi sembra di trovare riferimenti appropriati in Italia, dove i libri su disegni e disegnatori sono a lungo tentati dallo *status* di facsimile, come se fossero rivolti prima di tutto ai bibliofili.

³⁴ Per i rapporti epistolari, *Tre voci. Carlo L. Raghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi: scritti e documenti, 1943-1967*, a cura di S. Bulgarelli, M. Pasquali, Gli Ori, Pistoia 2010; S. Bulgarelli, *Un ritratto di Carlo Ludovico Raghianti nella corrispondenza con Cesare Gnudi*, in «Luk», n.s. 16-21, 2010, pp. 197-206. Raghianti recensì con attenzione la prima mostra bolognese (*Guido Reni rievocato*, in «Selearte», III, 1954, 14, pp. 65-61), elogiandone allestimento e catalogo, condividendo in sostanza gli intenti di metodo di Gnudi, ma senza nascondere le difficoltà che il pittore continuava a porre.

³⁵ Su questi aspetti (ricordati come un'eredità negativa da Wittkower 1972, p. 66, e ancora da Pérez Sánchez, in *Emiliani*, Scolaro 2002, p. 128) conviene oggi ripartire dalla seconda parte di R.E. Spear, *The «Divine» Guido. Religion, Sex and Art in the World of Guido Reni*, Yale Univ. Press, New Haven-London 1997; ma il discorso sulle valenze (anche) devozionali andrà allargato alle stampe, ora studiate e catalogate da F. Candi, *D'après le Guide. Incisioni seicentesche da Guido Reni*, Fondazione Zeri, Bologna 2016. Tale immagine del pittore non sembra del tutto tramontata: ad esempio, J. Elkins, *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti a un quadro*, Bruno Mondadori-Paravia, Milano 2007 (ed. orig. 2001), p.123: «il languido e pio Guido Reni».



4. Figura 2 dal catalogo della mostra di *Guido Reni*, Bologna 1954.



5. Figura 6 dal catalogo della mostra di *Guido Reni*, Bologna 1954.



6. Figura 7 dal catalogo della mostra di *Guido Reni*, Bologna 1954.

La serie di cataloghi della Fondazione Cini è avviata solo nel 1955; ed anche quella, di poco precedente, degli Uffizi mantiene per qualche tempo una più dimessa strumentazione d'immagini.

In questo modo è già stato introdotto il secondo punto, anche più importante: la «forma» dei cataloghi; non semplici elenchi di cose esposte, ma veri libri illustrati, destinati a sigillare il ricordo delle mostre in un orizzonte anche più largo di quello dei soli addetti. O meglio, a funzionare come vero strumento della mostra, stringendo con il suo progetto critico un legame diretto. Più di un visitatore su sette della mostra di Guido Reni (e furono più di 70 mila) comprò il catalogo dei dipinti (se ne fecero tre edizioni, se ne vendettero quasi 10 mila); una tiratura che andò, tutto sommato, crescendo nelle occasioni successive)³⁶. Non è il caso di fare raffronti qualitativi e quantitativi con i nostri giorni. Conta però osservare che quei cataloghi fossero «ancora» maneggevoli (21 cm di altezza), ma di consultazione più pratica di quanto poteva accadere in passato. Gnudi sarà stato ancora scontento di quello di *Melozzo da Forlì*, a cui aveva dato mano prima della guerra: ben stampato, certo, ma con quell'infelice combinazione di serie numeriche diverse (anche romane); per

³⁶ I dati sull'affluenza alla mostra di Guido Reni e sulla tiratura del catalogo sono forniti da Emiliani, *Appendice*, in Emiliani, Scolaro 2002, pp. 63, 393-394, che indica come le tirature crescessero in occasione delle mostre dei Carracci (oltre 100 visitatori) e dell'*Ideale Classico*, mentre ebbero una battuta di arresto per quella dedicata ai *Maestri della pittura del Seicento emiliano* (S. Loire, a p. 202, riferisce che i visitatori della mostra del Guercino furono 60 mila).



7. Figure 18-19 dal catalogo della mostra di *Guido Reni*, Bologna 1954.

muoversi dalle schede alle pagine dell'apparato illustrativo ci sarebbero volute le mani di Visnù e la memoria di Pico. Qui, invece, un'unica progressione di cifre arabe, per schede e illustrazioni. C'era già stata, questa progressione omogenea fra testo e immagini, nel catalogo della mostra milanese del 1951³⁷. Mentre nel più sontuoso e davvero bel catalogo di un'altra mostra longhiana e milanese, quella del 1958 sull'*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, siamo di nuovo alle prese con le pagine delle illustrazioni a numeri romani. E siccome il discorso in merito alla «forma» dei cataloghi rimane troppo strozzato (lo riprenderò altrove), proviamo almeno a sfogliare le pagine del catalogo reniano che riguardano gli affreschi, ovviamente non in mostra. Le tavole cadono nelle pagine dispari, lasciando bianca quella a fronte; il taglio è a filo della pagina, evitando che il fondo bianco faccia da cornice (figg. 4-6). C'è una distinzione cosciente fra l'immagine come riproduzione di un dipinto e l'immagine come «particolare» di qualcosa che idealmente continua oltre la finestra della pagina; fra illustrazioni di servizio e quelle che hanno un loro grado di autonomia (fig. 7). Doveva pesare l'esperienza del documentario d'arte, con

³⁷ Il raffronto fra i cataloghi di Reni e Caravaggio fu fatto anche da J. Hess, *Zum Stil Guido Renis und Bemerkungen zum Katalog der Ausstellung in Bologna*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XIX, 1956, pp. 180-198 (188), [ripubblicato in *Kunstgeschilichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, 2 voll., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1967, I, pp. 289-299, e II, figg. 203-215 (295)], ma a tutto svantaggio di quello bolognese. Il confronto riguardava anche la diversa natura delle opere, è vero, ma non quella delle mostre, esattamente opposta: mentre a Bologna si voleva estrarre Guido dal fumo delle troppe repliche e derivazioni, a Milano la rassegna era necessariamente aperta ai caravaggeschi («non una "personale", ma un'esposizione "di contesto"», ha sottolineato Liliana Barroero, in Bacchi, Barroero 2017, p. 67).



8. Una sala della mostra *Guido Reni* nel palazzo dell'Archiginnasio (lato ovest del quadriloggato superiore e, sullo sfondo, ambulacro dei Legisti), Bologna 1954.



9. Una sala della mostra *Il Guercino* nel palazzo dell'Archiginnasio (la Cappella dei Bulgari), Bologna 1968.



10. La sala dello Stabat Mater alla mostra *Guido Reni* nel palazzo dell'Archiginnasio, Bologna 1954.



11. La sala dello Stabat Mater alla *Mostra dei Carracci* nel palazzo dell'Archiginnasio, Bologna 1956.

la sua rinuncia alle funzioni di limite centripeto della cornice e l'espansione centrifuga sullo schermo³⁸. Pare abbastanza ovvio che a questa scelta prendesse parte Pirro Cuniberti, autore del manifesto della mostra.

Parlare del lascito di queste mostre significherebbe parlare di campagne restauri (non revisioni fatte in fretta in cambio di prestiti non onerosi). La riscoperta di Guido, come ricordano fra gli altri Ragghianti e Mahon, passò attraverso la rilettura delle sue opere dopo il restauro. Parlare di restauri, anche in modo meno trionfalistico dell'usato, e di cataloghi porterebbe a parlare di campagne fotografiche, operazione da sempre legata alle esposizioni. Se queste mostre hanno inciso sugli studi successivi, dalle tesi di laurea in su, è perché tutti i dipinti potevano essere fotografati in occasione delle mostre. E la ditta Villani aveva armadi ordinati e prezzi ragionevoli, più accessibili di quelli che già allora doveva praticare Alinari, presso cui è poi confluito questo archivio d'arte, con grave scorno per Bologna.

Ricordo soltanto gli ultimi due punti di uno schema che per essere dipanato avrebbe richiesto molto più spazio. Primo: lo scorrere in parallelo della serie delle mostre, allestite all'Archiginnasio (figg. 8-11), in spazi comunali, e la riorganizzazione della Pinacoteca bolognese. Non avrei voluto parlare soltanto delle soluzioni museografiche di Leone Pancaldi, che opera sull'uno e l'altro fronte, in un intreccio abbastanza tipico della museografia italiana di allora, ma dell'immagine patrimoniale, dove il maggior debito con la *Prolusione* longhiana riguardò però il Trecento³⁹. Il secondo punto per un po' deriva dal primo e fa da chiusura. Servirà però da premessa la contrapposizione fra mostre d'iniziativa locale (non localistica) apprezzate da Longhi e quelle 'governative', che continuavano a metterlo in sospetto. E pur confermando la regola, il nome del soprintendente Gnudi gli veniva subito a mente⁴⁰. Il discorso delle mostre riguardava così la gestione del patrimonio, in ultima analisi faceva i conti con l'esperienza terribile della guerra. Quando si pensa alla ripresa dei musei italiani negli anni immediatamente successivi, che tutto sommato fu cosa sorprendentemente tempestiva, si resta colpiti dal fatto che si dichiarasse spesso di avere per interlocutore il mondo civile, prima ancora dell'Italia. In un paese in macerie, non potevano avere corso le motivazioni che i démoni del nazionalismo avevano pur diffuso nella nostra disciplina e nelle attese del suo pubblico. Anche questa serie di mostre puntò a far riconoscere la dimensione europea del Seicento bolognese. Da «azionista», qual era stato, più che da funzionario periferico dello Stato, Gnudi comprese che per realizzare tale progetto erano necessarie forze e istituzioni locali. Bologna, per usare un'espressione di Arcangeli, fu «provincia d'Europa».

³⁸ Muovendo dall'esperienza di Emmer, Resnais ed altri, fa osservazioni capitali A. Bazin, *Peinture et Cinéma*, in *Qu'est-ce que le cinéma*, II, *Le cinéma et les autres arts*, Éditions du Cerf, Paris 1959, pp. 127-132. Quanto a Gnudi, è possibile che fosse interessato al tema storico dell'illustrazione, se nel 1957, per un progetto editoriale che non avrà corso, Argan consigliava il suo nome per un volume sull'argomento (L. P. Nicoletti, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 157).

³⁹ Per gli allestimenti e i manifesti delle mostre, oltre a quanto qui riprodotto rinvio alla documentazione visiva oggi accessibile *on line* sul sito dell'Archiginnasio: <http://badigit.comune.bologna.it/books/biennali-arte-antica/index.html> (consultato il 10/6/2018).

⁴⁰ R. Longhi, *Piaceri e vantaggi di una mostra*, in M. Gregori, *Il Morazzone*, catalogo della mostra (Varese, Villa Mirabello, 14 luglio – 14 ottobre 1962), a cura di M. Gregori, Bramante Editrice, Milano 1962, pp. XV-XXIV, poi in *Piaceri e vantaggi di una mostra*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Vol. 12 1991, pp. 69-76 (70).

IL SEICENTO FIORENTINO IN MOSTRA LE ORIGINI (1911-1959)

Claudio Pizzorusso

Nel paragrafo dedicato alla *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento* del 1922 che Francis Haskell ritenne necessario includere nella sua breve ma veridica storia delle esposizioni d'arte, egli non esitò a qualificare quell'impresa come «la più importante di tutto il Novecento», perché «mutò permanentemente la percezione della storia dell'arte europea da parte del pubblico»¹. Dal revanscismo nazionalistico che aveva ispirato la rassegna di Palazzo Pitti², trasse un primo giovamento anche quella “scuola fiorentina” che, dopo Filippo Baldinucci e Luigi Lanzi, non aveva certo goduto di grandi favori³. Tuttavia il Novecento si era aperto con una sporadica ripresa d'interesse, la quale, nel suo insieme, aveva avvistato, sin dal primo decennio, i punti cardinali che avrebbero a lungo fissato i caratteri della pittura fiorentina secentesca:

- il superamento degli artifici del manierismo, mediante una rinnovata attenzione al “naturale” e un recupero di modelli del primo Cinquecento: Bernardino Poccetti (Chiappelli 1903; Bruscoli 1907; Geisenheimer 1909) e Santi di Tito (Geisenheimer 1907)⁴;
- l'invenzione di un'idea fiorentina di “Barocco”, forgiata su un'apertura “sovrannazionale” verso il piglio colorista di Venezia e la graziosa vaghezza del Correggio rivisto da Barocci: Lodovico Cigoli (Battelli 1903; Busse 1911)⁵;
- la vocazione a una poetica di affetti, spesso tracimanti in un'introversione appassionata e morbosa: Francesco Furini (von Bürkel 1907-1909; Popp 1909; Voss 1910)⁶;

¹ F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven (Tc) 2000 (ed. it. cons. *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008, p. 175).

² F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, 5, 2, 1975, pp. 837-901. Più in generale, sul rilancio del Seicento nei primi decenni del Novecento, cfr. *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010 – 1° maggio 2011), a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Polistampa, Firenze 2010; M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo, Padova 2016.

³ Per una vasta sintesi della fortuna del Seicento fiorentino si veda M. Chappell, *Renascence of the Florentine Baroque*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 7, 1998, pp. 56-111; e dello stesso, *Florentine Baroque Art Bibliography* sul sito mlchap.people.wm.edu.

⁴ A. Chiappelli, *Bernardino Poccetti a Pistoia*, in «Bullettino storico pistoiese», V, 1903, 4, pp. 1-7; G. Bruscoli, *Le pitture del Poccetti nello Spedale degli Innocenti di Firenze*, Ariani, Firenze 1907; H. Geisenheimer, *Spigolature poccettiane*, in «Arte e storia», XXVII, 1909, 3, pp. 76-80; Idem, *Di alcune pitture fiorentine eseguite intorno al 1570*, in «Arte e storia», XXVI, 1907, 3-4, pp. 18-21.

⁵ G. Battelli, *Luoghi romiti: S. Miniato al Tedesco – Cigoli*, in «Emporium», XVIII, 1903, 103, pp. 56-74; K.H. Busse, *Manierismus und Barockstil. Ein Entwicklungsproblem der florentinischen Seicentomalerei, dargestellt an dem Werk des Lodovico Cardi da Cigoli*, Dissertation Universität Leipzig, 1911.

⁶ L. von Bürkel, *Francesco Furini*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XXVII, 1907-1909, pp. 55-90; H. Popp, *Zu Francesco Furini*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», II, 1909, pp. 316-317; H. Voss, *Note su alcuni disegni del Furini nel Gabinetto delle stampe del Louvre*, in «Rassegna d'arte», X, 1910, pp. 39-41.

– la vena baiosa, bizzarra e irregolare, eppur codificata, della burla di tradizione letteraria: Giovanni da San Giovanni e Volterrano (von Bürkel 1906; Giglioli 1908; Poggi 1910)⁷.

Il contributo a questo avvio, offerto prevalentemente da studiosi di area germanica, avrebbe poi trovato una sistematizzazione epocale nell'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* di Ulrich Thieme e Felix Becker, che sin dal primo volume del 1907 presentava le dettagliate voci biografiche degli Allori padre e figlio, rispettivamente a firma di Emil Schaeffer e di Hans Posse⁸. E se ancora dalla Germania giungeva la prima importante monografia dedicata a un fiorentino del Seicento, con la tesi sul Cigoli discussa da Kurt Heinrich Busse a Lipsia nel 1911 – che affrontava la questione della definizione storiografica della pittura fiorentina entro le categorie di “Manierismo” e “Barocco”⁹ –, in Italia si compiva il primo affondo interdisciplinare ad opera di Arnaldo Alterocca, che nel novembre 1909 sosteneva all’Università di Bologna, con Giovanni Pascoli, la sua riscoperta di Lorenzo Lippi, più come poeta che come pittore¹⁰.

Questa a grandi linee era la situazione degli studi quando Ugo Ojetti progettò e realizzò la *Mostra del Ritratto italiano*, a Firenze in Palazzo Vecchio, da marzo a ottobre del 1911. Sebbene l’iniziativa fosse essenzialmente mirata alla celebrazione delle glorie nazionali, e quindi fosse guidata da un criterio iconografico, nondimeno vi si tracciò un profilo non scontato dell’arte italiana dal XVI al XIX secolo¹¹. Il Seicento fiorentino ebbe il suo ovvio protagonista in Giusto Sustermans, in quanto “fotografo” di almeno tre generazioni medicee¹². Al suo fianco apparvero però, nella sala di Giovanni dalle Bande Nere, altri maestri, testimoni ognuno di una particolare vocazione naturalista: Valore e Domenico Casini, spinti, sull’onda di Cristofano Allori e dello stesso Sustermans, verso un superamento degli standard bronzineschi con il *Niccolò Pesciolini* e la *Famiglia di Giovan Battista Strozzi*¹³; Andrea Comodi, allora poco noto, ma sorprendente con il suo *Autoritratto*¹⁴; Jacopo da Empoli, ancora tutto da scoprire, ma superbo

⁷ L. von Bürkel, *Giovanni da San Giovanni*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», I, 1906, pp. 138-141; O.H. Giglioli, *Su un quadro del Volterrano nella Galleria degli Uffizi creduto finora di Giovanni da San Giovanni*, in «Bollettino d’arte», II, 1908, 9, pp. 355-358; G. Poggi, *Di alcuni affreschi di Giovanni da San Giovanni nelle ville di Pratolino e di Mezzomonte*, in «Rivista d’arte», VII, 1910, pp. 36-38, e Idem, *La cappella Calderini in Santa Croce e gli affreschi di Giovanni da San Giovanni*, in «Rivista d’arte», VII, 1910, pp. 38-41.

⁸ In U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, I, Engelmann, Leipzig 1907, pp. 319-322.

⁹ Vedi nota 5.

¹⁰ A. Alterocca, *La vita e l’opera di Lorenzo Lippi, poeta e pittore. Con nuove copiose indagini e con appendice di rime inedite*, tesi di laurea, Università di Bologna, 10 novembre 1909. La discussione della tesi era stata anticipata dall’articolo *Lorenzo Lippi (1606-1665). Note biografiche con nuove indagini in documenti*, in «Nuova Antologia», 16 aprile 1909, seguito poi da un secondo: *L’opera pittorica di Lorenzo Lippi (n. 1606 m. 1665) con nuove indagini – Illustrata da 7 incisioni*, in «Nuova Antologia», 16 aprile 1910. Questi lavori di Alterocca sarebbero infine confluiti nella monografia *La vita e l’opera poetica e pittorica di Lorenzo Lippi. Con nuove indagini e con rime inedite. XIX tavole fuori testo*, Battiato, Catania 1914.

¹¹ *Mostra del Ritratto italiano dalla fine del XVI all’anno 1861*, catalogo della mostra (Firenze Palazzo Vecchio, marzo – luglio 1911), Spinelli, Firenze 1911; T. Casini, *Firenze 1911: la mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell’identità nazionale*, in «Conosco un ottimo storico dell’arte...». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Edizioni della Normale, Pisa 2012, pp. 407-413.

¹² Del fiammingo furono esposti 32 dipinti, di cui 23 raffiguranti membri di casa Medici, dalla generazione di Cosimo II ad Anna Maria Luisa. Forse non per caso, l’anno seguente sarebbe uscita la monografia di Pierre Baudier (*Juste Sustermans, peintre des Médicis*, Librairie Nationale d’Art et d’Histoire, Bruxelles 1912).

¹³ Il *Pesciolini* fu presentato in mostra come Valore Casini (allora di proprietà Nomi Pesciolini a San Gimignano), mentre la *Famiglia Strozzi* vi figurava come “Scuola fiorentina del ’600”. Quest’ultimo dipinto (allora di proprietà Strozzi, oggi a Firenze in palazzo Guicciardini) è stato riconosciuto ai fratelli Casini da Chiara d’Afflitto (cfr. L. Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini, ritrattisti fiorentini*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVIII, 2004, 1-2, pp. 167-170, p. 197, nota 35, p. 199, nota 56).

¹⁴ La prima ricostruzione dell’attività di Comodi sarebbe stata pubblicata giusto l’anno seguente per cura di Friedrich

1. Carlo Dolci, *Fra Ainolfo de’ Bardi*. Firenze, Galleria degli Uffizi (da *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Milano-Roma 1924).



nel *Concino Concini*¹⁵; Carlo Dolci, celebre da tempo anche fuor d’Italia, ma per immagini e stile ben diversi dal giovanile luminismo del ritratto lì proposto di *Fra Ainolfo de’ Bardi* (allora di proprietà Bardi Serzelli)¹⁶ (fig. 1). L’irrinunciabile e atavica inclinazione di Firenze al giocoso aveva il suo emblema nel *Ritratto del Piovano Arlotto*, assegnato a Giovanni da San Giovanni¹⁷.

Noack (in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, VII, Seemann, Leipzig 1912, pp. 278-279).

¹⁵ Anche di Jacopo da Empoli sarebbe uscita l’anno seguente la voce firmata da Kurt Heinrich Busse (sotto il lemma «Chimenti, Jacopo», in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, VI, Seemann, Leipzig 1912, pp. 500-503). Il *Concini*, allora a Monaco di Baviera in collezione Messinger, si trova ora a Varsavia nel Museo Giovanni Paolo II-Collezione Porčinski.

¹⁶ Allora di proprietà Bardi Serzelli, il dipinto è poi pervenuto alla Galleria degli Uffizi nel 1954 (L. Goldenberg Stoppato, in *Carlo Dolci 1616-1687*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 30 giugno – 15 novembre 2015), a cura di S. Bellesi e A. Bisceglia, Sillabe, Livorno 2015, pp. 176-179).

¹⁷ Pur mantenuta sino a tempi recenti (M. Chiarini, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, 2 voll., Centro Di, Firenze 2003, II p. 204), questa attribuzione appare poco convincente: Federico Zeri ne aveva infatti chiosato la fotografia Brogi con un’ipotesi, peraltro anch’essa insoddisfacente, a favore del Volterrano (cfr. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=56985&titolo=Franceschini+Ba ldassarre+%28Volterrano%29%2C+%28%3F%29%2C+Ritratto+del+piovano+Arrotto). Sullo stravagante e geniale pittore valdarnese si concentrarono le ricerche di Odoardo H. Giglioli, che nel 1920 gli avrebbe dedicato

Infine, sul fronte post-cortonesco, figuravano il Volterrano col *Ritratto di un chiaus d'Albania*¹⁸, e Alessandro Rosi, protagonista con Sigismondo Coccapani – come vedremo – di un'intricata controversia critica, ma che in quella mostra comparve, pressoché sconosciuto, con un dipinto, il *Ritratto del canonico Alessandro Ridolfi*, di cui è rimasto saldamente immutato autore¹⁹.

Tra questa del 1911 e la successiva impresa espositiva di Ogetti del 1922, si registrano due o tre eventi di rilievo. Si prese sempre più coscienza critica dell'importanza del disegno come carattere peculiare del Seicento fiorentino, imprescindibile eredità della tradizione rinascimentale. L'inesauribile patrimonio dei fogli dei «professori del disegno», a suo tempo sapientemente ordinato da Filippo Baldinucci, già dall'ultimo ventennio dell'Ottocento era stato sistematicamente revisionato e catalogato. In quello stesso arco di anni (1912-1921), il direttore della Galleria degli Uffizi Giovanni Poggi, il conservatore del Gabinetto dei disegni Pasquale Nerino Ferri e l'editore Leo Olschki idearono una collana di facsimili raccolti in portfolio, tre dei quali furono dedicati ad artisti secenteschi attivi a Firenze: Cigoli, Empoli, Cristofano Allori e Furini (1913)²⁰; Callot e Stefano Della Bella (1914)²¹; Matteo Rosselli, Giovanni da San Giovanni, Lorenzo Lippi e Cecco Bravo (1915)²². La pubblicazione di questi fascicoli si accompagnò ad altrettante mostre²³, che costituirono così la prima presentazione pubblica del ruolo della grafica per i «riformatori» fiorentini, «i quali, sebbene fioriti nella prima metà del seicento, ebbero il merito di non subire l'influsso michelangiolesco che travolse nel manierismo la maggior parte degli artisti contemporanei»²⁴. Un passaggio decisivo furono poi le ricerche di Hermann Voss confluite nel *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*²⁵. In tre capitoli del secondo volume lo studioso tedesco ricostruì quel movimento «controcorrente» artefice del «superamento del manierismo». Pur consapevole della relatività del lavoro filologico («utopistica [è] un'esposizione priva di errori soggettivi, per così dire matematicamente giusta»)²⁶, Voss ricompose qui, in molti casi per la prima

la prima monografia (*Giovanni da San Giovanni*, Istituto di Edizioni Artistiche, Firenze 1920), edita nella collana «Piccola collezione d'arte» dei Fratelli Alinari, che nei suoi 42 numeri avrebbe accolto solo un altro fiorentino secentesco (G. Battelli, *Lodovico Cardi, detto il Cigoli*, Istituto di Edizioni Artistiche, Firenze 1922).

¹⁸ Oggi di ubicazione ignota, il dipinto si trovava allora a Firenze in palazzo Corsini, proveniente dai Lanfredini (M.C. Fabbri, in M.C. Fabbri, A. Grassi, R. Spinelli, *Volterrano. Baldassarre Franceschini (1611-1690)*, Edifir, Firenze 2013, pp. 325-326, che non segnala il passaggio a questa mostra).

¹⁹ Questo ritratto, oggi non rintracciato, apparteneva alla collezione Stiozzi Ridolfi, ed era presentato semplicemente come «Un gentiluomo fiorentino» (E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Edifir, Firenze 1994, pp. 59-60).

²⁰ *I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Serie Seconda – Fascicolo Primo. Disegni di Lodovico Cardi, detto il Cigoli. Jacopo Chimenti, detto l'Empoli. Cristofano Allori. Francesco Furini*, Olschki, Firenze 1913.

²¹ *I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Serie Seconda – Fascicolo Quarto. Disegni di Jacopo Callot e Stefano Della Bella*, Olschki, Firenze 1914.

²² *I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Serie Terza – Fascicolo Quarto. Disegni di pittori fiorentini del Sec. XVII. Matteo Rosselli. Giovanni da San Giovanni. Lorenzo Lippi e Cecco Bravo*, Olschki, Firenze 1915.

²³ *Mostra dei disegni di Lodovico Cardi detto il Cigoli*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, giugno – dicembre 1913), a cura di P.N. Ferri, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1913; *Mostra dei disegni e incisioni di Jacopo Callot, di Stefano Della Bella e della loro scuola*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, gennaio – aprile 1914), a cura di P.N. Ferri e F. Di Pietro, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1914; *Mostra di disegni di pittori fiorentini del secolo XVII*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, gennaio – maggio 1915), a cura di P.N. Ferri e O.H. Giglioli, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1915.

²⁴ P.N. Ferri, in *I disegni della R. Galleria degli Uffizi* 1913.

²⁵ H. Voss, *Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 voll., Grote, Berlin 1920 (ed. it. *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, a cura di F. Abbate, Donzelli, Roma 1994).

²⁶ Voss 1920, (ed. cons. 1994), p. 3. Un caso tipico di rettifica seriore è il *Battesimo* (Firenze, Galleria Corsini) riprodotto da Voss come opera di Santi di Tito (*Ivi*, p. 243, fig. 147), poi correttamente restituito da Roberto Longhi ad Agostino Ciampelli

volta, il catalogo di maestri e allievi. Così Poccetti, Santi di Tito, Passignano, ma anche Ciampelli, Boscoli, Gregorio Pagani, Fabrizio Boschi, Ottavio Vannini trovarono un loro specifico posto in questo vasto affresco di un Seicento aurorale, nel quale a Cigoli spetta di «spalanca[re] le porte» al Barocco²⁷. Ma oltre questi meriti, resta la visione critica d'insieme, solida e durevole sino a oggi, soprattutto laddove Voss aveva compreso che la pittura fiorentina era strettamente legata al contesto culturale della città, individuando almeno tre plessi essenziali: la continuità programmatica con la tradizione del primo Cinquecento autoctono; la correlazione con gli intenti che animarono il «recitar cantando» e la nascita del melodramma; il gusto per la fabulazione²⁸.

Si giunge dunque alla grande rassegna del 1922, per valutare la posizione che vi ebbe la pittura fiorentina. Per una netta distinzione dalla categoria del «tardorinascimento» coniata da Voss, nessuno dei fiorentini considerati dallo studioso tedesco innovatori e precursori del nuovo secolo, vi figurò: non Santi di Tito, non Pagani né Passignano, neppure il più giovane Ciampelli. Lo stesso Cigoli, sebbene nelle brevi note del catalogo, redatte da Nello Tarchiani, venisse segnalato «per una fattura spedita ed un colore nutrito e sugoso»²⁹, era presente con solo una *Testa di frate cappuccino* (Firenze, collezione Capponi), davvero poco rappresentativa di colui che Voss, come si è detto, aveva ritenuto «il vero fondatore dello stile Barocco nella pittura toscana»³⁰. Un peso ben diverso venne concesso a Jacopo da Empoli, non certo per quantità – solo due le sue opere esposte. In tre delle sei righe di presentazione egli venne celebrato per la «monumentalità della composizione», la «nobiltà dello stile» e l'«aulica solennità»³¹, quasi a voler fare di lui una sorta di Annibale Carracci fiorentino. I due dipinti scelti – assecondando un'impostazione generale della mostra – intendevano privilegiare invece la propensione naturalistica di Jacopo. *L'Ebbrezza di Noè*, già Bardi Serzelli, delle sette versioni conosciute è la più dinamica e forte nelle espressioni, e si distingue per uno spettacolare brano di natura morta, depositato in primo piano come omaggio al naturalismo romano³². Ancor più evocativa era l'altra tela, la *Cena in Emmaus* (allora nella collezione pisana Schiff, oggi alla Alte Pinakothek di Monaco), che poté apparire forse come l'episodio più «caravaggesco», e non solo per l'evidente richiamo iconografico alla *Cena in Emmaus* Patrizi (ora Brera) del Merisi presente in mostra: non a caso, con le più approfondite conoscenze acquisite nel secondo dopoguerra, l'opera sarebbe stata assegnata a Filippo Tarchiani, un nome totalmente sconosciuto nel 1922, che si sarebbe affermato in seguito come il più solido e precoce esponente del luminismo fiorentino³³ (fig. 2). Nell'ottica di questa prima rincorsa al caravaggismo, che era una delle opzioni centrali della mostra, appare sorprendente l'assenza di Giovanni Martinelli, verso il quale aveva già mosso i primi

(parere riferito in J. Hess, *Nuovi aspetti dell'arte di Francesco Mochi*, in «Bollettino d'arte», XXIX, VII, 1936, p. 319, nota 33).

²⁷ Voss 1920, (ed. cons. 1994), p. 13.

²⁸ *Ivi*, in particolare le pp. 21-29 e 36-37.

²⁹ *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento in Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1922), II edizione, Bestetti & Tumminelli, Roma-Milano-Firenze 1922, p. 70.

³⁰ Voss 1920, (ed. cons. 1994), p. 13.

³¹ *Mostra della pittura italiana* 1922, p. 85.

³² Cfr. I. Della Monica, in *Jacopo da Empoli 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, catalogo della mostra (Empoli, chiesa di Santo Stefano, convento degli Agostiniani, 21 marzo – 20 giugno 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2004, pp. 151-152.

³³ M. Gregori, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1° ottobre - 1° novembre 1964), Alfieri & Lacroix, Milano 1964, p. 76; C. Pizzorusso, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, pp. 172-174.



2. [Jacopo da Empoli] Filippo Tarchiani, *Cena in Emmaus*. Monaco, Alte Pinakothek (da *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti* 1924).

passi Matteo Marangoni, che pure era membro del Comitato organizzatore³⁴. Rivelatore degli intenti e delle preferenze dell'impresa ogettiana, era poi il commento che accompagnò Carlo Dolci, «anche troppo celebre» per le sue composizioni «leziose o lacrimose», condotte sul filo di una pittura caramellosa – comunque esemplificata da tre dipinti, uno dei quali era la *Carità* della collezione d'Afflitto, oggi in palazzo degli Alberti a Prato³⁵. Sebbene fosse stato riscattato di recente da una fine lettura dello stesso Marangoni, il quale, liberandosi dal «senso di oppressione e di stucchevolezza» indotto da quelle opere di oleografico pietismo, aveva colto in lui la poesia di una «visione nostalgica di un mondo di cose perfette»³⁶, Carlino continuò a essere stigmatizzato per essersi distolto dalla «via intrapresa da giovine»: quella cioè del naturalismo «magnifico» del *Fra Ainolfo de' Bardi* – come nell'11 qui nuovamente esposto –, foriero di una ben «più solida fama»³⁷.

“Bruciato” il Cigoli, il compito di testimoniare un'apertura di Firenze verso una pittura corposa, calda di colore e sensualmente appagante – altro obbiettivo cui puntava la mostra –, fu affidato a Cristofano Allori, che «fu il più robusto coloritore della scuola fiorentina del



3. [Matteo Rosselli] Lorenzo Lippi, *I fanciulli condotti alla fornace*. Firenze, Galleria Palatina (da *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti* 1924).

Seicento»³⁸. Di lui si esposero non la *Giuditta* – troppo «celebre», e forse anche troppo «bronzinesca»? –, né gli altri grandi dipinti facilmente visibili in Galleria Palatina, bensì due capolavori chiesastici, a dimostrazione della compiuta emancipazione dell'arte sacra dagli schemi del «tardomanierismo»³⁹. Al suo fianco, il coetaneo Matteo Rosselli, bollato senza mezzi termini come «artista di molto studio, ma di poca levatura» – erano parole di Carlo Gamba –⁴⁰, era comunque presente in quanto, sulla falsariga delle considerazioni di Lanzi, era stato un caposcuola, maestro nel «guidar ciascuno per la sua via»⁴¹. Ma per ironia della sorte, l'unica sua opera scelta, *I tre fanciulli nella fornace*, lodata come un *unicum*

³⁸ *Ivi*, p. 20.

³⁹ Furono esposti *La Madonna dà il rosario a San Domenico* dalla chiesa di San Domenico a Pistoia, e *Il Beato Manetto risana uno storpio muto* dalla Santissima Annunziata di Firenze, quest'ultimo tradizionalmente riconosciuto, sin dalle fonti secentesche, come il simbolo del definitivo distacco di Cristofano dal padre Alessandro e della sua adesione alle nuove tendenze fiorentine. Fu presentato anche un terzo dipinto, il piccolo rame con *Tobia e l'Arcangelo Raffaele* della Galleria Palatina, che, sebbene portato a termine dall'allievo Zanobi Rosi, come in seguito si sarebbe scoperto, offriva un buon esempio del protobarocco fiorentino.

⁴⁰ *Mostra della pittura italiana* 1922, p. 159.

⁴¹ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* (1795-1796), a cura di M. Capucci, 3 voll., Sansoni, Firenze 1968-1974, I, p. 172.

³⁴ M. Marangoni, *Pittura secentesca nella Galleria Corsini a Firenze*, in «Dedalo», I, 2, 1920-1921, p. 449.

³⁵ *Mostra della pittura italiana* 1922, pp. 83-84.

³⁶ Marangoni 1920-1921, p. 448.

³⁷ *Mostra della pittura italiana* 1922, pp. 83-84.



4. [Bernardo Strozzi, poi Sigismondo Coccapani] Alessandro Rosi, *Sacra Famiglia*. Wiesbaden, Städtisches Museum.

5. Giovanni da San Giovanni, *Apollo e Fetonte*. Firenze, Galleria degli Uffizi (da *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti* 1924).



GIOVANNI DA SAN GIOVANNI. *Apollo e Fetonte*.
Firma: H. Galloni degli Uffizi.

nel repertorio di Rosselli per la sua «intonazione più calda, con tinte più fuse e con pennellata più franca e spedita»⁴², sarebbe stata riconosciuta in seguito come opera giovanile di uno dei suoi migliori allievi, Lorenzo Lippi⁴³ (fig. 3). Quest'ultimo, di cui si proponeva la versione Bardi Serzelli del *Giacobbe e Rachele al pozzo*⁴⁴, veniva segnalato per la sua eleganza piacevole e garbata, come lo era in poesia il suo «celebre» *Malmantile racquistato*, e per le sue pitture «condotte con gustosi impasti di colore e con tocco vivace»⁴⁵. La schiera dei coloristi era poi completata da Jacopo Vignali e da Francesco Furini. Il primo, ancora poco messo a fuoco, sebbene lo si ritenesse «facilmente riconoscibile per le dolci gradazioni e le delicate sfumature», era presente con una sola opera⁴⁶; il secondo, più noto e, soprattutto, più immediatamente ammaliante con «i suoi nudi elegantemente atteggiati, un po' lividi, un po' ombrati eccessivamente», contava ben otto dipinti e si qualificava come «il pittore più delicato del Seicento fiorentino»⁴⁷. Infine, per restare nell'ambito del colorismo «alla veneta», va segnalato un singolare caso attributivo tra le opere di Bernardo

Strozzi, artista allora ritenuto più veneziano che genovese, e amato per un'«atmosfera fra giorgionesca e caravaggesca», come scriveva Giuseppe Fiocco⁴⁸. Tra gli oltre venti dipinti esposti sotto il suo nome – quanti, tra i secenteschi, escluso Caravaggio, ne avevano solo Domenico Fetti e Bernardo Cavallino –, figurava una *Sacra Famiglia* di proprietà dell'antiquario fiorentino Luigi Grassi. Intorno a questa tela, vent'anni dopo, Roberto Longhi avrebbe ricostruito la figura di Sigismondo Coccapani, pittore «non senza riflessi caravaggeschi e, tuttavia, tipicamente toscano nei suoi modi tra fioriti e negromantici»⁴⁹: ovvero, quel nucleo di dipinti che, dopo quasi un altro mezzo secolo, avrebbe restituito spessore a quell'Alessandro Rosi comparso in sordina alla mostra del ritratto del 1911⁵⁰ (fig. 4). L'ultimo scorcio sulla Firenze secentesca che si poté vedere nel 1922 si apriva sulle burle,

⁴² *Mostra della pittura italiana* 1922, p. 159.

⁴³ C. d'Afflitto, *Precisazioni sulla fase giovanile di Lorenzo Lippi*, in «Paragone», 353, 1979, pp. 70-71.

⁴⁴ Ancora una volta venne preferita la versione di proprietà privata (oggi dispersa) a quella delle collezioni pubbliche (allora alla Galleria dell'Accademia, oggi in Palatina; cfr. C. d'Afflitto, *Lorenzo Lippi*, Edifir, Firenze 2002, pp. 224, 233).

⁴⁵ *Mostra della pittura italiana* 1922, p. 114.

⁴⁶ *Ivi*, p. 189.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 91-92. Oltre ai lavori sopra segnalati alla nota 6, nel 1914 era uscita la piccola monografia di Arturo Stanghellini (*Francesco Furini pittore*, «Biblioteca di «Vita d'arte»», 11, Lazzeri, Siena 1914), che di fatto era un estratto dal numero di luglio-agosto 1913 della rivista senese.

⁴⁸ *Mostra della pittura italiana* 1922, p. 174.

⁴⁹ R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», I, 1943, p. 57, nota 77. Longhi basava la sua ricostruzione sulla lunetta con la *Storia di Sant'Antonino* del primo chiostro del convento fiorentino di San Marco, siglata e datata da Coccapani.

⁵⁰ Su questa vicenda attributiva, risoltasi allo scadere degli anni '80, cfr. Acanfora 1994 e Eadem, *Sigismondo Coccapani. Ricomposizione del catalogo*, Aska Edizioni, Firenze 2017. La *Sacra Famiglia* Grassi si trova ora allo Städtisches Museum di Wiesbaden.

le baie, le beffe, i conviti, le conversazioni facete. A tre artisti fu affidata la testimonianza di questa tradizione della città. Giovanni da San Giovanni, con la sua genialità bizzarra e con la sua pittura strapazzata, ne fu l'incarnazione. Oltre all'immane *Ritratto del Piovano Arlotto*, comparve una decina di "scherzi portatili" con capricci di Parnaso, affrescati su "paniere" ed embrici, dei quali si suggerì persino una lettura in chiave pre-impressionista: Giovanni – erano parole di Giglioli citate in catalogo – «studiò e seppe risolvere i problemi della luce all'aria aperta con una modernità di effetti veramente straordinaria»⁵¹ (fig. 5). Completavano questo gruppo la *Burla del Piovano Arlotto*, che Giglioli aveva tolto al Mannozi per restituirla al Volterrano⁵² – il quale compariva con solo questo pezzo, quasi che il suo ruolo di brillante interprete di Pietro da Cortona non fosse mai esistito –, e una straordinaria *Festa campestre alle Cascine* di Stefano Della Bella⁵³, che riassumeva in sé il non banale percorso della pittura di paesaggio a Firenze, tra formule autoctone e innesti forestieri, ma di cui si sarebbero ricostruite le tappe molto più tardi (fig. 6).

In conclusione, a chiusura della kermesse di Palazzo Pitti⁵⁴, nonostante la presenza di opere di alto livello, in alcuni casi anche sorprendenti, il bilancio per la pittura fiorentina secentesca non poté dirsi positivo, non essendosi modificata di molto la sostanza del giudizio critico espresso da Carlo Gamba alla vigilia dell'inaugurazione: «I Fiorentini anche migliori [...] bisogna convenire che in quest'epoca splendano di luce minore per mancanza d'intemperanza creativa: sono corretti, eleganti, delicati come il Furini o Cristofano Allori o spiritosi come Giovanni da S. Giovanni, ma il senso creativo monumentale si estinse in loro coll'era repubblicana»⁵⁵. Si rafforzò cioè la convinzione di una Firenze "antiseicentista", ma senza una particolare forza innovativa autonoma: «i toscani [sono] di minore originalità, indecisi fra la tradizione gloriosa e le nuove conquiste, ma più fedeli al passato lontano che alle novità recenti»⁵⁶.

Dal 1922 alla Seconda Guerra non si registrano esposizioni significative per il Seicento fiorentino. Nelle grandi «manifestazioni d'italianità» che Mussolini caldeggiò⁵⁷, prima a



6. Stefano Della Bella, *Festa campestre alle Cascine*. New York, The Morgan Library & Museum.

Londra nel 1930 con l'*Exhibition of Italian Art 1200-1900*, poi a Parigi nel 1935 con l'*Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo*, entrambe mostre-manuale di storia dell'arte italiana, furono ammessi solo dipinti di Volterrano e Carlo Dolci a Londra, di Cristofano Allori, Furini e Dolci a Parigi; tra i disegni, un Giovanni da San Giovanni a Londra, e a Parigi quattro fogli di Jacopo da Empoli, Giovanni da San Giovanni, Furini e Stefano Della Bella; mentre per la scultura di età post-giambolognesca ci si limitò a un'opera di Pietro Tacca solo a Parigi⁵⁸.

Se non spiccava dunque nelle sale d'esposizione, in quegli anni il Seicento fiorentino si avvale però di una notevole fioritura di studi – alcuni dei quali svolti come tesi di laurea tra Germania e Italia –, prevalentemente condotti sul "canone" di Voss, prima illuminato da intuizioni di Longhi (1927)⁵⁹, poi riproposto da Adolfo Venturi (1934)⁶⁰: si ricorderanno il Poccetti di Giovanna Weisz (1929-30)⁶¹, il Santi di Tito di Günter Arnolds (1934)⁶², l'Empoli di Simonetta De Vries (1933)⁶³, il Cristofano Allori di Hanna Koritzer (1928)⁶⁴. Perdurò invece il silenzio sulla statuaria secentesca, fatta eccezione, ovviamente, per Giambologna e il suo seguito di specialisti del bronzo: dall'ormai storico e capitale saggio di Alois Grünwald del 1910⁶⁵, che ricostruiva per la prima volta le figure di Domenico e Giovan Battista Pieratti, e di Giovanni Caccini, nessun progresso sostanziale si fece almeno fino alla tesi di Ate Morini sullo stesso Caccini (1940)⁶⁶.

Con una delle sue ultime imprese espositive fiorentine d'arte antica, la *Mostra medicea* allestita a palazzo Medici nel 1939, Ojetti si impegnò in un tentativo di legittimazione di un bipolarismo della civiltà fascista, rivendicando, a fianco di Roma, anche il primato di Firenze

⁵¹ *Mostra della pittura italiana* 1922, pp. 102-103.

⁵² Giglioli 1908.

⁵³ Questo grande disegno acquarellato, siglato e datato 1630, apparteneva alla collezione fiorentina di Carlo Lotterighi della Stufa; venne esposto nuovamente nel 1931 alla *Mostra del giardino italiano*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 25 aprile – 31 giugno 1931), a cura di C. Gamba, U. Ujetti, N. Tarchiani, Ariani, Firenze, n. 11, poi alla mostra delle *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, ottobre 1965), a cura di M. Gregori, Vallecchi, Firenze 1965, p. 48, n. 15; adesso si trova a New York presso la Morgan Library.

⁵⁴ Per completare il bilancio del 1922 andrà ricordata la parallela esposizione al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, per cura di Odoardo Giglioli, di una scelta di disegni italiani sei-settecenteschi, dove figurarono esattamente tutti gli undici artisti fiorentini presenti a Pitti, con la sola aggiunta di Cecco Bravo, del quale sin dal 1915 si era intuito, almeno nella grafica se non ancora nella pittura, la pirotecnica personalità [*Mostra di disegni italiani del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 20 aprile – 6 novembre 1922), a cura di O.H. Giglioli, Giannini, Firenze 1922]. Per un pieno recupero del Montelatici bisognerà però attendere gli studi di Gerhard Ewald e Anna Rosa Masetti dei primi anni Sessanta.

⁵⁵ C. Gamba, *Quel che si vedrà nella Mostra del 600-700 a Pitti*, in «Il Marzocco», XXVII, 16, 16 aprile 1922. Altrettanto negativo era stato il giudizio di Nello Tarchiani (*I pittori fiorentini del '600*, in «Il Marzocco», XXVII, 14, 2 aprile 1922).

⁵⁶ A. Jahn Rusconi, *La Mostra della pittura italiana del 600 e 700*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, p. 274.

⁵⁷ Circolare inviata da Mussolini ai prefetti, citata in Haskell 2000, (ed. cons. 2008), p. 154.

⁵⁸ Cfr. *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, catalogo della mostra (London, Burlington House, 1° gennaio – 20 marzo 1930), Royal Academy of Arts, London 1930; M. Dei, *Ojetti e l'Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi*, in «Studi di Memofonte», 6/2011, pp. 81-89.

⁵⁹ R. Longhi, *Un San Tomaso del Velazquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600*, in «Vita artistica. Studi di storia dell'arte», II, 1927, 1, pp. 4-12, in particolare 7-8.

⁶⁰ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, VII, Hoepli, Milano 1934, pp. 569-750.

⁶¹ G. Weisz, *Bernardino Poccetti, un pittore fiorentino del tardo Rinascimento*, tesi di laurea, Università di Roma, 1929-1930.

⁶² G. Arnolds, *Santi di Tito, pittore di Sansepolcro*, R. Accademia Petrarca, Arezzo 1934.

⁶³ S. de Vries, *Jacopo Chimenti da Empoli*, in «Rivista d'arte», XV, 1933, pp. 329-398.

⁶⁴ H. Koritzer, *Cristofano Allori*, inaugural Dissertation, Leipzig Universität, 1928.

⁶⁵ A. Grünwald, *Über einige umechte Werke Michelangelos*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», V, 1910, pp. 11-70.

⁶⁶ A. Morini, *Giovanni Caccini scultore e architetto fiorentino*, tesi di laurea, Università di Firenze, 1940.



7. Giovan Battista Foggini,
Cardinal Leopoldo de' Medici.
Firenze, Gallerie degli Uffizi.

quanto alla storia culturale dell'Italia. Nella sua introduzione egli non celò questo intento, persino con un'inflessione polemica: «Lorenzo [il Magnifico] [...] essendo così schiettamente fiorentino, è stato italiano, e, perché fiorentino e italiano, è stato universale. [...] Così oggi il Fascismo di Mussolini, guardando a Roma e a questi romanissimi fiorentini che scrivevano latino in gara con Cicerone e con Virgilio, prepara l'avvenire, e non solo della nostra nazione»⁶⁷. La mostra, ovviamente incentrata sull'età dell'Umanesimo e del Rinascimento,

⁶⁷ U. Ojetti in *Mostra Medicea. Palazzo Medici. Firenze. 1939-XVII. Seconda edizione*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici, 1939), Marzocco, Firenze, 1939, pp. 8-9.

ebbe meriti museografici non trascurabili, come il ricongiungimento dell'*Orfeo* di Bandinelli con la sua base di Benedetto da Rovezzano e la loro ricollocazione nel primo cortile del palazzo⁶⁸, ed ebbe anche il pregio di celebrare la storia artistica e culturale di Firenze sotto l'angolazione del collezionismo, configurandosi così, insieme alla *Mostra del Cinquecento toscano* dell'anno successivo in palazzo Strozzi, come l'embrione della colossale cavalcata cinquecentesca delle cosiddette "mostre medicee" del 1980, targate Consiglio d'Europa. Nelle sezioni prettamente iconografiche primeggiava la strumentale presenza dei ritrattisti, come Santi di Tito, Jacopo da Empoli e, in abbondanza, Sustermans. Fu però l'occasione per presentare qualche scultore seicentesco: si videro alcuni eredi della grande tradizione cinquecentesca, specialisti del bronzo, come Pietro Tacca, o del porfido, come Romolo Ferrucci del Tadda e lo «sconosciutissimo» Mattia Ferrucci; ma anche, forse per la prima volta, l'uomo di punta del Barocco fiorentino, Giovan Battista Foggini, con due capolavori in marmo, i ritratti a figura intera e a mezzo busto del cardinal Leopoldo (fig. 7). Con la campionatura degli opifici granducali, si affacciarono in mostra artisti noti, Ligozzi e Poccetti per i commessi in pietre dure, e altri pressoché inediti, come Cosimo Ulivelli e Agostino Melissi per l'arazzeria. E sebbene le figure e i regni di Cosimo II e di Ferdinando II restassero in ombra, la cultura della Firenze seicentesca fu compensata attraverso un'ampia documentazione di testi a stampa, immagini e cimeli, relativi agli apparati per feste e spettacoli, al «Rinascimento scientifico che fu grande gloria toscana» con Galileo e l'Accademia del Cimento, e alla rivoluzione musicale del "recitar cantando" «nuova gloria fiorentina e perciò medicea»⁶⁹. Colpisce, infine, la totale assenza dalla rassegna dell'Accademia della Crusca, pur anch'essa gloria cinque-seicentesca: esclusione che non può non addebitarsi a una opportunità politica, nel momento in cui la storica istituzione fiorentina, già ridimensionata nel 1923, si vedeva confinata, nel dibattito sulla lingua della nuova nazione italiana, a un ruolo marginale e "passatista" a fronte della centralità della Roma imperiale, dove dal 1935 la Reale Accademia d'Italia aveva lanciato l'impresa quinquennale del suo *Vocabolario*⁷⁰.

Dopo la sospensione della guerra, per una prima ripresa significativa bisognerà attendere il 1952, quando, nelle salette della Strozzi, uno staff soprintendenziale guidato da Anna Maria Francini Ciaranfi riunì, dichiaratamente ad uso degli studiosi, un consistente gruppo di cosiddetti "bozzetti" appartenenti alle Gallerie fiorentine⁷¹. Sebbene, come osservò subito Fiorella Sricchia⁷², la nozione di "bozzetto" vi apparisse assai generica ed elastica, tra studi preparatori, modelletti, "bozze alla grossa", dipinti incompiuti, la mostra poneva comunque in risalto un aspetto rilevante della prassi creativa, di cui già dal Seicento si era riconosciuto il valore non solo come strumento meramente funzionale, e di cui si era voluto sin da allora preservare la memoria, come indicava il gusto collezionistico del cardinal Leopoldo de' Medici. Luciano Berti e Umberto Baldini portarono così alla luce l'importanza dell'esperienza

⁶⁸ Da tempo il soprintendente Giovanni Poggi aveva auspicato questa operazione (*Della statua di Orfeo di Baccio Bandinelli già nel primo cortile del palazzo Mediceo*, in «Rivista d'arte», IX, 1916, 1, pp. 59-61).

⁶⁹ Per tutti i dati cfr. *Mostra Medicea 1939, passim*, e le per citazioni E. Allodoli, *I Medici*, in *Ivi*, p. 24.

⁷⁰ Cfr. G. Vaccaro, *Chi dice lingua dice nazione. L'asse Roma-Firenze e la nuova questione della lingua*, in «Il 996», IX, 2011, 1, pp. 23-58 (ringrazio Laura Ricci della preziosa segnalazione).

⁷¹ *Bozzetti delle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, dicembre 1952 - gennaio 1953), a cura di A.M. Francini Ciaranfi, Giuntina, Firenze 1952.

⁷² F. Sricchia, *Mostra dei bozzetti (Firenze, 'La Strozzi', Genn.-Febbr. 1953)*, in «Paragone», 39, 1953, pp. 59-62.



8. Cristofano Allori, *Susanna e i vecchioni*. Firenze, Gallerie degli Uffizi.



9. Lorenzo Lippi, *La Musica*. Londra, Jean-Luc Baroni.

veneziana del Passignano, il più libero uso della macchia da parte di Cristofano Allori rispetto al Cigoli, nonché alcune personalità ancora in ombra o addirittura sconosciute, come Coccapani, Curradi, Martinelli, Nicodemo Ferrucci e Simone Pignoni (fig. 8).

Due anni dopo, in occasione del IV centenario della fondazione di São Paulo, Gilberto Ronci curò nella città brasiliana la mostra *Da Caravaggio a Tiepolo*. Nell'impostazione essa non si discostò molto da quella del 1922: di pittori fiorentini ne furono scelti solo quattro, ognuno con una sola opera, ma "fresca" – come il *Contratto nuziale* di Giovanni da San Giovanni appena edito da Giuliano Briganti⁷³ –, o mai vista in pubblico – come la *Musica* di Lippi (fig. 9) e il *David* di Furini (fig. 10), entrambi della collezione romana dell'architetto Andrea Busiri Vici –, o comunque non ovvia – come il *Martirio di Sant'Andrea* di Carlo Dolci. Nella ricca bibliografia ragionata che faceva del catalogo un viatico non usuale, si leggeva che «manca una trattazione specifica sull'arte toscana del '600 e del '700»⁷⁴: Ronci lamentava cioè l'assenza di una visione d'insieme, che era ancora di là da venire.

Nel dicembre del 1956, al Palazzo delle Esposizioni di Roma, si inaugurò *Il Seicento europeo*.

⁷³ G. Briganti, *La 'Burla del Piovano Arlotto' di Giovanni da San Giovanni*, in «Paragone», 39, 1953, pp. 46-49.

⁷⁴ G. Ronci, in *Da Caravaggio a Tiepolo. Pittura italiana del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (San Paolo del Brasile 1954), a cura di G. Ronci, Tiberi, Roma 1954, p. 20. Tuttavia, nei brevi commenti agli artisti, Ronci si affidò per Giovanni da San Giovanni all'articolo ora ricordato di Briganti, e per Furini alla recente monografia di Elena Toesca (*Francesco Furini*, Tumminelli, Roma 1950); mentre per Lippi si limitò a riprendere quasi alla lettera le parole di Nello Tarchiani del 1922, così come ne reiterò il giudizio su Dolci, pietista, controriformato, patetico e sentimentalista. La mostra comunque fu ricordata come una delle migliori imprese di Gilberto Ronci nel profilo che Cesare Gnudi tracciò di lui al momento della sua prematura scomparsa (C. Gnudi, *Necrologio. Gilberto Ronci (21 luglio 1921-10 ottobre 1964)*, in «Bollettino d'arte», XLIX, serie IV, 1964, 4, pp. 443-444).

10. Francesco Furini, *David*. Prato, Palazzo degli Alberti.



Realismo Classicismo Barocco, sotto gli auspici del Consiglio d'Europa, un'altra mostra "ministeriale" che si trovò ad assumere un forte valore simbolico sul piano politico, cadendo nel pieno allarme del mondo occidentale per le simultanee crisi d'Ungheria e di Suez – che traspariva nelle inquiete parole dell'introduzione di Mario Salmi⁷⁵ –, ma anche alla vigilia della nascita, sempre a Roma, della Comunità Economica Europea. In questo pantheon dell'arte vetero-continentale, polarizzato sulle tre categorie affisse nel titolo, la parte fiorentina ebbe non poche difficoltà, non potendosi ridurre né al «realismo» di Caravaggio, né al «classicismo» di Annibale Carracci, né al «Barocco» di Pietro da Cortona. Nel saggio introduttivo di Luigi Salerno non le spettò neppure una menzione⁷⁶. Per l'esposizione furono scelti cinque artisti, ma le scarse righe che li presentavano in catalogo, redatte dallo stesso Salerno e da Alessandro Marabottini, rivelavano tutto l'impaccio critico di fronte alla loro natura sfuggente, non classificabile. Così Cristofano Allori appartiene allo «pseudo caravaggismo» fiorentino», mancandogli però «la viva commozione e la partecipazione al vero»⁷⁷; anche Bilivert «rivela un influsso del Caravaggio», ma si perde poi nell'eleganza sartoriale tipica della Firenze secentesca⁷⁸; Furini ha una «sensibilità raf-

⁷⁵ M. Salmi, *Premessa*, in *Il Seicento europeo. Realismo Classicismo Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 – gennaio 1957), De Luca, Roma 1956, p. 8.

⁷⁶ L. Salerno, *La pittura del Seicento in Italia*, in *Il Seicento europeo* 1956, pp. 19-28.

⁷⁷ A. Marabottini, in *Ivi*, p. 62. Dell'Allori era esposto il *San Giovanni Battista* della Galleria Palatina.

⁷⁸ L. Salerno, in *Ivi*, p. 73. Il *Tarquinio e Lucrezia* dell'Accademia di San Luca, qui presentato come opera del Bilivert, è ora riconosciuto a Felice Ficherelli.

finatissima e decadente», quasi fosse un leonardesco *fin-de-siècle*⁷⁹; di Lippi non si sa che dire, salvo segnalare presunte «ascendenze gentileschiane»⁸⁰; Dolci, infine, si porta dietro il perenne peccato, mai assolto, di aver abbandonato il «franco naturalismo» degli esordi per volgersi «al patetico e al sentimentale», stucchevolmente⁸¹.

Tuttavia il cambio di passo era alle porte. Già dal 1952 Fiorella Sricchia aveva completato la sua tesi di laurea su Lorenzo Lippi, nella quale offriva, per la prima volta, la ricostruzione di un quadro d'insieme su «quanto può stare con sufficiente approssimazione fra il Cigoli e il Dolci»⁸²; ovvero, su quella *tranche* della pittura fiorentina che procede oltre il campo d'interesse di Voss, e sul quale peraltro, nello stesso '52, Federico Zeri gettava una nuova luce, anche sul piano metodologico, con *Pittura e Controriforma*⁸³. Purtroppo entrambi i lavori dei due studiosi sarebbero apparsi anni dopo, ritardando sensibilmente lo sviluppo critico sull'argomento.

Un segnale innovativo arrivò nel 1958 da Parigi, dove, per cura della conservatrice del *Cabinet des dessins* del Louvre Roseline Bacou, e del *chargé de mission* newyorkese Jacob Bean, fu proposta una selezione dei disegni appartenuti a Filippo Baldinucci, e acquisiti per il museo nel 1806 da Dominique Vivant Denon. Oltre ad arricchire sensibilmente le conoscenze su un'ampia rosa di artisti, e ribadire la fedeltà fiorentina alla pratica del disegno dal naturale, questa mostra e, soprattutto, il suo smilzo cataloghino⁸⁴ esaltano la competenza e il gusto del conoscitore, dando spessore alla personalità del grande erudito che del Seicento fiorentino era stato il demiurgo e il tutore (fig. 11).

Si giunge così a un punto fermo nelle mostre del secondo dopoguerra. Nel 1959, quarto centenario della nascita del Cigoli, San Miniato al Tedesco rese omaggio al suo maestro nativo, allestendo una mostra pressoché irripetibile – di certo oggi –, che riuniva la quasi totalità delle opere mobili del pittore, accuratamente presentate da Mario Bucci: quarantacinque tra tele, tavole e affreschi staccati, oltre a una sessantina di suoi disegni, studiati da Anna Forlani. Protagonista fu il confronto ravvicinato tra il suo *Ecce homo* della Palatina e quello genovese di Caravaggio, simulando la virtuale gara tra i due – la versione del Passignano, terzo presunto concorrente, è dispersa – che si presumeva indetta da Massimo Massimi⁸⁵ (fig. 12). La maggiore novità però fu la raccolta, selezionata da Mina Gregori, di trentacinque opere che ricostruivano i contesti dell'attività cigolesca: furono

11. Jacopo da Empoli, *Studio di nudo*. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.



così posti in evidenza il ruolo di Federico Barocci per la riforma antimanierista, la solida catena di «quieta grandezza»⁸⁶ e di semplice naturalismo che legava Santi di Tito, Empoli e Comodi (o Ciarpi che fosse)⁸⁷, la fresca sprezzatura pittorica di Cristofano Allori, gli sprazzi protobarocchi di Fabrizio Boschi, l'impatto del Cigoli sui suoi giovani allievi, più o meno noti, come Giovan Battista Lupicini o Sigismondo Coccapani (al solito, documentato da un dipinto poi confluito nel catalogo di Alessandro Rosi, ma comunque presente in quanto autore, seppur non ancora riconosciuto, della *Testa di San Giovanni Battista sul bacile*)⁸⁸, fiorentini e non, come Domenico Fetti⁸⁹.

⁷⁹ Ivi, p. 127. Era nuovamente esposto il *David* Busiri Vici visto in Brasile.

⁸⁰ Ivi, pp. 169-170. Anche per Lippi fu riproposta la *Musica* Busiri Vici.

⁸¹ A. Marabottini, in *Ivi*, pp. 117-118. Coerentemente con il commento, di Dolci fu esposto per l'ennesima volta il *Fra Ainolfo de' Bardi*, come trentacinque anni prima.

⁸² F. Sricchia, *Lorenzo Lippi nello svolgimento della pittura fiorentina della prima metà del '600*, in «Proporzioni», IV, 1963, p. 242; in calce al proprio scritto, l'autrice appone la data 1952, in riferimento al proprio lavoro di tesi, discussa con Roberto Longhi.

⁸³ F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino 1957; nella *Premessa*, l'autore ricorda di aver compiuto lo scritto «fra il luglio e l'agosto del 1952».

⁸⁴ *Dessins florentins de la collection de Filippo Baldinucci (1625-1696)*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 1958), a cura di J. Bouchot-Saupique, R. Bacou, J. Bean, Editions des Musées Nationaux, Paris 1958. La mostra venne replicata l'anno successivo al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma.

⁸⁵ Sulla mitica, ma di fatto mai esistita, vicenda del concorso Massimi, enfatizzata dalle fonti toscane, è stata fatta nuova luce, grazie a ritrovamenti documentari, alla fine degli anni '80 (cfr. M. Gregori, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sala Bianca, 12 dicembre 1991 – 15 marzo 1992; Roma, Palazzo Ruspoli, Fondazione Memmo, 26 marzo – 24 maggio 1992), a cura di Eadem, Electa, Milano 1991, pp. 248-253.

⁸⁶ Voss 1920, (ed. cons. 1994), p. 242.

⁸⁷ Il *Miracolo di San Benedetto* dell'Accademia Etrusca di Cortona, esposto a San Miniato come Comodi, è stato poi assegnato a Baccio Ciarpi da Ilaria Toesca (*Andrea Comodi, un quadro di Baccio Ciarpi e una nota al Mancini*, in «Bollettino d'arte», XLVI, serie IV, 1961, pp. 177-179).

⁸⁸ La *Sacra Famiglia* di collezione privata fiorentina, esposta a San Miniato come Coccapani, si trova ora in collezione privata a Carpi, dirottata su Alessandro Rosi (Acanfora 1994, pp. 67-68). Viceversa, la *Testa di San Giovanni Battista*, oggi dispersa, presentata nel 1959 come «Scuola del Cigoli», è riconosciuta come opera di Coccapani (Eadem 2017, pp. 160-161).

⁸⁹ Per tutto quanto menzionato cfr. *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, catalogo della mostra (San Miniato al Tedesco, Accademia degli Euteleti, 1959), a cura di M. Bucci, A. Forlani, L. Berti, M. Gregori, Accademia degli Euteleti, San Miniato 1959. Il catalogo era completato da un importante e pionieristico saggio di Luciano Berti sul Cigoli architetto.



12. Lodovico Cigoli, *Ecce homo*. Firenze, Galleria Palatina; Caravaggio, *Ecce homo*. Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco (da *Mostra del Cigoli e del suo ambiente* 1959).

Costruita sostanzialmente sul “canone” di Voss, la mostra, priva ancora di un saggio di inquadramento generale che desse conto degli articolati svolgimenti del Seicento fiorentino, si reggeva su quella breve pagina di Longhi del 1927, ampiamente riportata da Giulia Sinibaldi nella sua *Presentazione*, che in qualche modo risarciva la stroncatura con la quale lo stesso critico, commentando le celebrazioni fatte nel 1913 a «quell’idiota di Cigoli», aveva sentenziato: «La tradizione figurativa del rinascimento toscano è disfatta»⁹⁰. Gli organizzatori riconobbero a Longhi un primato nell’aver intuito nei fiorentini quei «frammenti o residui di una vena naturalistica, amorosa e dedita all’apparenza ottica delle cose, ai “valori”, che è probabilmente eredità di uno degli aspetti dello spirito figurativo del Quattrocento»⁹¹. Ed essi gli furono grati per aver avuto «il coraggio di puntare su iniziative apparentemente “eretiche”»⁹², quali appunto la mostra di San Miniato. Un magistero, quello di Longhi, che nel corso dei successivi anni Sessanta, sulle pagine di «Proporzioni» e di «Paragone», avrebbe innescato un flusso ininterrotto di studi dai quali, finalmente, gli artisti fiorentini presero una loro propria configurazione⁹³.

⁹⁰ R. Longhi, *Mattia Preti (critica figurativa pura)*, in «La Voce», V, 41, 9 ottobre 1913, p. 1171.

⁹¹ Longhi 1927, p. 7. Un ampio stralcio del testo longhiano è citato da G. Sinibaldi, *Presentazione*, in *Mostra del Cigoli* 1959, pp. 19-20.

⁹² *Mostra del Cigoli* 1959, p. 10.

⁹³ Tra il ’60 e il ’65 si dovranno ricordare – in ordine imparziale – le pubblicazioni, prevalentemente sulle riviste longhiane, di M. Bacci, G. Chelazzi Dini, C. Del Bravo, A. Forlani, M. Gregori, A.R. Masetti, F. Sricchia.

13. Copertina del catalogo *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, Firenze, Palazzo Strozzi, 1965.



Nel 1960 una mostra di beneficenza a favore della Croce Rossa Italiana, curata da Mina Gregori, portò alla luce un notevole numero di tesori segreti delle case fiorentine⁹⁴: tra i quattordici dipinti secenteschi, andrà segnalata la *Comunione di Santa Lucia* di Simone Pignoni, in quanto esordio pubblico della raccolta di Piero Bigongiari, che nel tempo sarebbe stato il più appassionato cultore e interprete della pittura fiorentina: anzi, forse il primo, “Big”, a tentare di definirne un’essenza, forgiata «tra Galileo e il “recitar cantando”»⁹⁵ – come aveva intuito Voss –, che lo svincolasse dalla morsa letale dell’ossessione caravaggesca, del ponderoso “ideale classico”, dell’ondivago e fagocitante “Barocco”.

⁹⁴ *Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Circolo Borghese e della stampa, 11 giugno – 11 luglio 1960), a cura di M. Gregori, Giorgi & Gambi, Firenze 1960. Il mercato antiquario fiorentino, che nella prima mostra di palazzo Strozzi nel 1953 non aveva mostrato particolari attenzioni al Seicento nostrano [*Prima mostra nazionale antiquaria*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, luglio – agosto 1953), Giuntina, Firenze 1953], aveva invece prontamente reagito sin dalla I Biennale Internazionale, sempre a Strozzi, del 1959.

⁹⁵ Dal 1962-1964 Bigongiari attese a una serie di saggi sulla pittura fiorentina del Seicento, poi riuniti in volume (*Il caso e il caos I. Il Seicento fiorentino tra Galileo e il “recitar cantando”*, Rizzoli, Milano 1974), riedito ampliato (*Il caso e il caos. Il Seicento fiorentino tra Galileo e il “recitar cantando”*, Sansoni, Firenze 1982).

Ricerca, collezionismo, mercato, ormai in moto congiunto, sarebbero confluiti, nell'ottobre del 1965, a chiusura della IV Biennale dell'antiquariato a Palazzo Strozzi, nell'ormai celebre *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*⁹⁶ (fig. 13). In apertura del catalogo, Piero Bargellini, di lì a un anno "sindaco dell'alluvione", osservava che «questa mostra non è che un assaggio. Il banchetto della pittura del Sei e Settecento fiorentino sarà imbandito in seguito [...]. Gli "appunti" della signorina Gergori [sic] sono quanto mai indicativi e vorrei dire normativi»⁹⁷. E in quel testo, sul quale, difatti, si sarebbero formate intere generazioni di studenti e studiosi, Mina Gregori annunciava: «Una grande esposizione che presenti tutti gli aspetti della civiltà artistica toscana di quei secoli si deve fare e si farà entro un paio d'anni»⁹⁸. Ne sarebbero trascorsi dieci prima di vedere realizzato, con una magnifica impresa transoceanica, il sogno di sir Harold Acton sugli ultimi Medici⁹⁹, e venti prima di assistere all'ipertrofica conclusione del Seicento fiorentino¹⁰⁰. Ma questa è storia nota e, bene o male, già raccontata¹⁰¹.

⁹⁶ *70 pitture e sculture* 1965.

⁹⁷ P. Bargellini, *Caduta d'un luogo comune*, in *Ivi*, p. 3.

⁹⁸ M. Gregori, *Appunti per una storia della pittura fiorentina del sei e settecento*, in *Ivi*, p. 5.

⁹⁹ *Gli ultimi Medici. Il tardo Barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit, Institute of Arts, 27 marzo – 2 giugno 1972; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno – 30 settembre 1972), a cura di F. Chiarini, F.J. Cummings, Centro Di, Firenze 1974. Questa mostra segnò anche un risveglio d'interesse per la scultura barocca, sollecitato, più di dieci anni prima dalle ponderose ricerche di Klaus Lankheit (*Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici [1670-1743]*, Bruckmann, München 1962).

¹⁰⁰ *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, Disegno, incisione, scultura, arti minori*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), a cura di G. Guidi, D. Marcucci, Cantini, Firenze 1986.

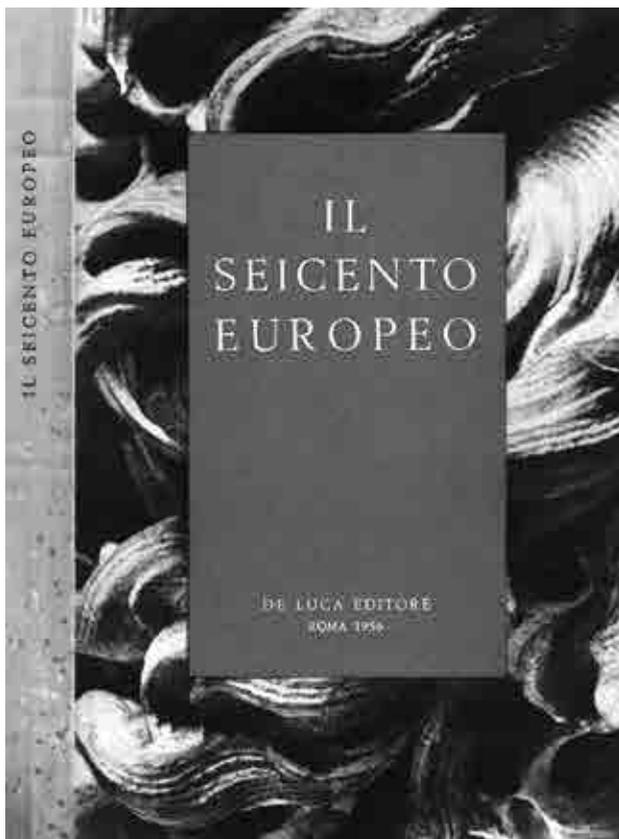
¹⁰¹ G. Cantelli, *La pittura fiorentina del Seicento e la sua fortuna critica nella seconda metà del Novecento*, in *Luce e Ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, catalogo della mostra (Pontedera, Centro per l'arte Otello Cirri, Museo Piaggio, 18 marzo – 12 giugno 2005), a cura di P. Carofano, Felici, Pisa 2005, pp. CXXXV-CXL. A integrazione di questo testo vanno ricordate almeno due esposizioni rilevanti ai fini della conoscenza del Seicento fiorentino: *La natura morta italiana* 1964, prima importante apertura, curata sempre da Mina Gregori (sezione V, pp. 76-89), sulla natura morta toscana; *La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1° settembre – 16 ottobre 1977), a cura di E. Borea, Centro Di, Firenze 1977, fondamentale ricostruzione, su base archivistica, del gusto collezionistico di una figura apparentemente marginale della stirpe medicea. Inoltre Cantelli omette una impressionante sequenza di mostre dedicate, in uno stretto giro di anni, al disegno fiorentino, sulla scia del volume capitale di Christel Thiem (*Florentiner Zeichner des Frühbarock*, Bruckmann, München 1977): si ricorderanno almeno *Omaggio a Leopoldo de' Medici. Parte I. Disegni*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 1976), a cura di A. Forlani Tempesti, A.M. Petrioli Tofani, Olschki, Firenze 1976; *Disegni fiorentini 1560-1640 dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina alla Lungara, 20 ottobre – 20 dicembre 1977), a cura di S. Prospero Valenti Rodinò, De Luca, Roma 1977; *Il disegno fiorentino del Seicento nella Marucelliana. 6ª Biennale Internazionale della Grafica d'Arte*, catalogo della mostra (Firenze, Biennale Internazionale della Grafica d'Arte, novembre – dicembre 1978), a cura di G. Brunetti *et al.*, Vallecchi, Firenze 1978; *Disegni dei toscani a Roma (1580-1620)*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 1979), a cura di M.L. Chappell *et al.*, Olschki, Firenze 1979; *Dessins baroques florentins du Musée du Louvre*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 2 ottobre 1981 – 18 gennaio 1982), a cura di C. Monbeig-Goguel, F. Viatte, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1981.

MOSTRE A ROMA SUL SEICENTO DAL 1950 AL 2000

Evelina Borea

Ragionare di mostre viste molto addietro nel tempo comporta riprendere in mano i rispettivi cataloghi per risvegliarne la memoria, eventualmente ricercare recensioni scritte a botta calda, e accertare se ne siano conseguiti effetti oppure no nel prosieguo degli studi sui singoli argomenti. Un lavoro che, essendomi stato attribuito in questa occasione il compito di trattare delle mostre svoltesi a Roma il secolo scorso su temi di arte seicentesca – che furono moltissime, più che in ogni altro luogo – da subito mi si è presentato troppo lungo e complicato per poterne contenere gli esiti nella relazione di necessità veloce e colloquiale quali son tenute ad essere quelle destinate a un convegno. Pertanto nella versione scritta mi sia concesso di dire qualcosa in più, e mi si perdonino anche i cenni autobiografici, in considerazione del fatto che la maggior parte dell'epoca che vado a rievocare nelle prossime pagine, io l'ho vissuta nel campo, ossia laddove si progettavano e si realizzavano le principali iniziative relative a mostre, ossia un ambito di quell'Amministrazione che alla fine del Novecento si chiamava Ministero per i beni e le attività culturali.

Dato il titolo del convegno, *Fortuna del Barocco in Italia*, avrei potuto limitarmi a trattare solo di mostre su temi di arte indiscutibilmente barocca, intendo su artisti quali Rubens o Pietro da Cortona o Gaulli, ossia artisti che si distinsero in rottura con la tradizione cinquecentesca immaginando forme, gesti e soprattutto spazi fuori di ogni regola del naturale e del visibile; e tacere di tutte le altre, sui Carracci, Caravaggio, Domenichino, Pous-sin e gli altri artisti fedeli alla rappresentazione del reale e del possibile, ossia attenermi al pensiero di Longhi e di Briganti, piuttosto che di Wittkower e di Argan, per i quali nel Seicento, anzi fino al 1750, tutta l'arte sarebbe da intendersi come barocca. Ma poiché ora è convenzione diffusa che per quanto attiene le arti visive, soprattutto a Roma, Barocco significa Seicento, e viceversa, è fuor di dubbio che il termine, nell'uso mediatico corrente, nella recezione del grande pubblico (mentre gli studiosi in campi avversi continuano a dibattere), è più accattivante, più comunicativo, più pregnante. Resta inconfutabile che nella nostra capitale il secolo scorso alcune mostre di arte seicentesca, quale ne fossero il titolo, il contenuto, il taglio e le intenzioni, si inserirono validamente nel passo ormai sempre più cadenzato e portante della nuova letteratura artistica, in senso sovranazionale, europeo. Pertanto, io menzionerò tutte o quasi tutte le mostre romane da me viste su argomenti seicenteschi, indugiando però solo su alcune, quelle che a mio avviso hanno prodotto rispetto al tema, non solo un passo avanti nella conoscenza o di un singolo artista o di una scuola pittorica o di un'area o di un momento particolare della cultura artistica: ma soprattutto su quelle che hanno introdotto nella tipologia delle mostre in età moderna un'ottica nuova, un nuovo modo di rappresentare momenti e fenomeni, oppure si inseri-



1. Copertina del catalogo della mostra *Il Seicento europeo*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1956-1957.



2. Caravaggio, *Decollazione del Battista*, 1608. La Valletta, Concattedrale di San Giovanni.

scono con particolari accenti in una tendenza innovativa avviata altrove; ma d'altra parte non posso sottacere di quelle che comunque fecero gran rumore.

E comincio da quella nel 1956 dedicata al Seicento Europeo (fig. 1), nel Palazzo delle Esposizioni, una mostra di impegno governativo nell'ambito delle manifestazioni di carattere internazionale promosse dal Consiglio d'Europa¹, che dette luogo nella fase progettuale a un aspro dissenso fra gli studiosi chiamati a far parte dell'organizzazione proprio a riguardo del titolo proposto dalla maggioranza, *Il Barocco europeo*. Roberto Longhi ottenne una modifica, ma poi si ritirò al veder le liste delle opere richieste. La mostra risultò un insieme di dipinti, e di poche sculture, di artisti di varia statura, dagli eccelsi Caravaggio, Rubens, Velázquez, Rembrandt, Poussin, Van Dyck, la Tour, Vermeer – che secondo Longhi sfilarono tutti mischiati sulla passerella facendosi reciprocamente boccacce² – ai più modesti rappresentanti delle varie scuole

¹ *Il Seicento Europeo. Realismo Classicismo, Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 – gennaio 1957), a cura di L. Salerno e A. Marabottini, introduzione di L. Venturi, De Luca, Roma 1956.

² Longhi trattò di questa mostra in due scritti: R. Longhi, *Un'antologia alla rovescia*, in «L'Europeo», 20 gennaio 1957 e Idem, *Editoriale. Mostre e Musei. Un avvertimento del 1959*, in «Paragone», 235, 1969, pp. 3-23, ora entrambi ripubblicati in Idem, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Vol. 13: Critica d'arte e buongoverno*,

pittoriche italiane e non, opere nei più dei casi presenti non per oculate scelte, ma per ripieghi dopo prestiti negati – o, nel caso dei pittori spagnoli, neanche richieste alla madre patria, perché quella era l'epoca del dittatore Franco; una mostra illustrata da un catalogo che, con tutto il rispetto per i curatori, non poteva certo assumersi come strumento utile per comprendere i rapporti fra le varie scuole e personalità presenti in mostra, né le specificità di ognuna³.

Se ricordo questa mostra è anche perché a buon diritto so di essere l'unico tra i presenti che la vide di persona. Uno come me, giovane allora principiante, intenta a una tesi su Domenichino con Longhi, e frastornata dal clamore suscitato dalle mostre bolognesi di Guido Reni e nello stesso autunno 1956 quella dei Carracci, uno come me da quella esposizione (ben 365 pezzi!) non poteva non trarre lumi per veder più largo e denso e variegato il mondo dell'arte rispetto a quello felsineo raccontato dal Malvasia o l'altro, europeo ma più selettivo narrato dal Bellori. E mi sarebbe bastato veder la *Decollazione del Battista* di Caravaggio (fig. 2), venuta da Malta dopo esser passata dall'Istituto Centrale del Restauro, per rimanere profondamente scossa. Ma poco dopo fui turbata da quel che si disse di quella mostra. «Un'antologia alla rovescia» la definì Roberto Longhi (che dunque come sopra detto si era dimesso per protesta dal comitato organizzativo) in un articolo uscito nel gennaio 1957⁴,

Sansoni, Firenze 1985 (rispettivamente pp. 413-417 e pp. 67-71).

³ *Il Seicento europeo* 1956. Nell'occasione si decise che Pietro da Cortona fosse rappresentato a Palazzo Barberini, con suoi dipinti posti sotto la volta affrescata dallo stesso pittore.

⁴ Vedi nota 2.



3. Copertina del catalogo della mostra *Bamboccianti. Pittori della vita popolare nel Seicento*, Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, 1950.

una stroncatura impietosa quello di Hermann Voss apparso lo stesso anno⁵; mentre Giorgio Castelfranco più diplomatico ma tuttavia perplesso, trovava qualcosa di buono solo qua e là, soprattutto nella parte francese⁶.

In ogni caso quella mostra fu un evento importante, segnò la consacrazione ufficiale in Italia dell'attualità dell'interesse per gli artisti attivi nel diciassettesimo secolo, e accese nuove curiosità in quel pubblico medio colto, sinora interessato soprattutto ai fatti artistici del Rinascimento, un po' meno del Medioevo, che aveva subito un forte scossone emotivo di fronte ai Caravaggio della mostra milanese organizzata da Longhi nel 1951. Va detto che fu proprio a Roma che si vide un primo effetto della mostra di Milano su Caravaggio, intendo quella piccola rassegna istituzionale ma altamente significativa, realizzata nel 1955 a Palazzo Barberini da Nolfo di Carpegna, che volle studiare e far conoscere il

⁵ H. Voss, *Die "Mostra del Seicento Europeo" in Rom*, in «Kunstchronik», 10, 1957, pp. 87-93, ristampata con il titolo *La "Mostra del Seicento europeo" a Roma*, in «Paragone», 89, 1957, pp. 87-93.

⁶ G. Castelfranco, *Mostra del '600 europeo*, in «Bollettino d'arte», 42, 1957, pp. 360-365.

piccolo gruppo di quadri di Caravaggio e suoi seguaci italiani e stranieri appartenenti alla galleria da lui diretta, ma in gran parte depositati in uffici pubblici dai quali nell'occasione vennero definitivamente ritirati⁷ (iniziativa che la scrivente quindici anni più tardi avrebbe preso a modello per una mostra di identico tema a Firenze).

Il Di Carpegna aveva dedicato piccole e raffinate esposizioni anche ad altri nuclei di pitture seicentesche della sua galleria, fra cui quelle dei cosiddetti vedutisti, e avrebbe poi collaborato anche alla mostra dedicata a *Michael Sweerts e i bamboccianti*, realizzata nella sede della Soprintendenza a Palazzo Venezia nel 1958⁸, un argomento squisitamente romano che pochi anni addietro, nel 1950, il giovanissimo Giuliano Briganti aveva per la prima volta proposto al pubblico⁹ (fig. 3). Non v'è dubbio che quelle piccole ma coerenti rassegne abbiano contribuito all'incremento dell'interesse per i pittori di varie nazioni presenti o comunque attivi a Roma nel diciassettesimo secolo, dovendosi ammettere tuttavia che fu lenta e tardiva, nel Novecento, la riconsiderazione attraverso mostre realizzate in loco di fatti della storia pittorica seicentesca verificatisi a Roma ma di portata europea. Quella storia che sia pure in sintesi veniva invece rivisitata ed esaltata con vigore dagli ideatori Denis Sutton e Denis Mahon di una celebratissima mostra aperta nel 1955 a Londra nella privata galleria Wildenstein, dunque prima di quella del romano Palazzo delle Esposizioni di cui sopra: *Artists in 17th century Rome*¹⁰, la prima delle tante mostre antologiche svoltesi in seguito sulla pittura a Roma nel Seicento, a Roma stessa e altrove.

Ma intanto come sopra detto passavano gli anni, e nella capitale d'Italia permaneva una certa indolenza da parte degli organizzatori di mostre nei confronti dell'arte cosiddetta barocca: benché nel frattempo proliferassero gli studi rivalutatori su artisti, protagonisti e comprimari, attivi a Roma all'epoca. Basti ricordare il *Pietro da Cortona* di Giuliano Briganti, 1962¹¹. Quell'anno una mostra importante che aveva implicito nel titolo *L'ideale classico del Seicento in Italia* etc., ideale cui era ispirata la maggior parte delle opere esposte, appartenenti a una stagione artistica fiorita essenzialmente a Roma, intendo quella di Annibale Carracci maturo, di Domenichino, di Poussin, di Claude Lorrain, veniva realizzata a Bologna, centro ormai famoso a livello internazionale per le esposizioni esemplari dedicate ad artisti del luogo, da Crespi a Guercino a Reni; un'occasione perduta per la Città eterna dove si conservano in loco opere commissionate ai Carracci e discepoli, fra cui le lunette Aldobrandini e la Galleria Farnese, e a Domenichino e a Reni, tanti affreschi e pale e la maggior parte delle opere italiane di Poussin e

⁷ *Caravaggio e i Caravaggeschi: seconda esposizione temporanea delle pitture seicentesche e settecentesche della Galleria Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali d'arte antica di Roma – Palazzo Barberini, aprile – maggio 1955), a cura di N. Di Carpegna, Del Turco, Roma 1955.

⁸ *Michael Sweerts e i bamboccianti*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 1958), a cura di R. Kultzen, J.C. Ebbinge Wubben, N. di Carpegna, Del Turco, Roma 1958.

⁹ *I bamboccianti. Pittori della vita popolare nel Seicento*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Massimo alla Colonna, maggio 1950), a cura di G. Briganti, Antiquaria, Roma 1950.

¹⁰ *Artists in 17th century Rome: a loan exhibition to save Gosfield Hall for the nation as a residential nursing home...*, catalogo della mostra (Londra, 1° giugno – 16 luglio 1955), a cura di D. Mahon, D. Sutton, Wildenstein & Co., London 1955, recensita a tamburo battente da R. Longhi, «*Artists in 17th century Rome*»: «*Artisti nella Roma del Seicento*»; Londra, Wildenstein, in «Paragone», 67, 1955, pp. 62-64 (*Edizione delle opere complete. Vol 13* 1985, pp. 339-340). Nella stessa annata della rivista è ripubblicata la traduzione italiana del bel saggio di Sutton introduttivo al catalogo, con molte illustrazioni di dipinti esposti ma non riprodotti (D. Sutton, *Artisti nella Roma seicentesca*, in «Paragone», 6, 1955, pp. 18-40).

¹¹ G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Firenze 1962 (II ed. accresciuta, Sansoni, Firenze 1982).



4. Valentin de Boulogne, *I bari*, 1615-18. Dresda, Gemäldegalerie.

di Claude. D'altronde Bologna avrebbe per sempre avvocato a sé il diritto di celebrare Annibale Carracci, essendo la mostra tenutasi nel 2007 a Roma nel Chiostro del Bramante solo una modesta derivazione di quella bolognese svoltasi l'anno prima¹². Viceversa Bologna si sarebbe lasciata togliere di buon grado le mostre sia su Domenichino che su Algardi, questi due visti come colpevoli di tradimento per aver lasciato molto presto la patria trasferendosi a Roma. Nella capitale d'Italia, dopo la mostra antologica dedicata nel 1956 al Seicento europeo, fu nel 1973 quella sul cavalier d'Arpino a riportare attenzioni sulla pittura a Roma nel primo Seicento: una mostra costruita su ineccepibile progetto scientifico, attuata a Palazzo Venezia – ma era stata progettata cinque anni addietro per la città natale del pittore – con l'intento del curatore Herwarth Röttgen di presentare il Cavaliere, sin ad allora visto comunemente come esponente e protagonista del tardo manierismo romano e non di più, ancorché sopravvissuto e attivo sino al 1640, come figura di primo piano fra Caravaggio e il Cortona¹³. Lo stesso anno 1973 a Villa Medici, Accademia di Francia quindi in territorio francese, nella città che non aveva mai ospitato una mostra su Caravaggio e seguaci (eccetto quella su ricor-

¹² Va tuttavia ricordato che nel 1965 presso la Calcografia Nazionale fu realizzata la mostra *Le incisioni dei Carracci*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale, aprile – maggio 1965), a cura di M. Calvesi e V. Casale, Comunità europea dell'arte e della cultura, Roma 1965, e che nel 1986 l'Istituto Nazionale per la Grafica (di cui nel periodo era direttore la scrivente) realizzò la mostra *Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina alla Lungara, 4 ottobre – 30 novembre 1986), a cura di E. Borea, G. Mariani, École Française, Roma 1986.

¹³ *Mostra Antologica delle Opere di Giuseppe Cesari detto Il Cavalier d'Arpino*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, giugno-luglio, 1973), a cura di H. Röttgen, De Luca, Roma 1973.

data relativa ai quadri in Palazzo Barberini), mentre se ne stavano facendo in mezzo mondo, da Parigi a Firenze, da Utrecht a Napoli, da Siviglia a Cleveland, apriva la mostra dei Caravaggeschi francesi (fig. 4), il cui catalogo con introduzione di Jacques Thuillier resta a memoria di un evento carico di conseguenze¹⁴. Oltre che offrire al pubblico intelligente una significativa opportunità di confronto fra l'arte del vecchio D'Arpino e quella di giovani seguaci di Caravaggio. La benemerita istituzione si sarebbe distinta anche negli anni seguenti per molti eventi svoltisi nelle sue sale, evocanti artisti o momenti del Seicento romano: nel 1977 onorò Poussin, prima mostra a Roma, sia pure in formato ridotto¹⁵, del grande protagonista del classicismo seicentesco che a Parigi nel 1960 era stato celebrato in un clima da apoteosi; e per gli anni Ottanta ricordo in particolare la manifestazione dedicata a Claude Lorrain e i pittori lorenesi in Italia nel XVII secolo¹⁶.

Intanto si attivava anche il Vaticano. Qui nel 1981, nel centenario della morte, fu allestita la prima mostra su Bernini, *Bernini in Vaticano*, esposizione di dichiarato intento limitativo come si evince dal titolo¹⁷, infatti consisteva in opere prelevate quasi tutte dai sacri palazzi – disegni, dipinti, stampe, medaglie, bozzetti, modelli –, ma connesse molte anche a opere architettoniche e scultoree fuori delle mura vaticane, una esposizione che se da un lato poteva sembrare deludente, dall'altro offriva al visitatore il privilegio di un facile passaggio dalle sale del Braccio di Carlo Magno, dove era alloggiata, agli immensi spazi contigui e percorribili della Piazza e della Basilica, marchiati in maniera suprema dal genio architettonico e scultoreo berniniano; un privilegio che non avrebbero potuto aspettarsi i visitatori delle mostre allestite nei siti solitamente deputati a quel genere di manifestazioni su pittori tipo Lanfranco o Cortona o Gaulli i cui capolavori inamovibili sveltano in cupole e volte. La mostra vaticana fu un evento di grande importanza per l'invito rivolto a un grande pubblico – grazie anche al catalogo ricco di informazioni – a riflettere sulla varietà e ricchezza dell'opera di Bernini, quale poteva cogliersi anche dai suoi disegni, da quelli progettuali per architetture e sculture e stampe, agli schizzi con caricature: anche se nei vari testi non si colgono effetti del nuovo lume apportato alla conoscenza dell'arte berniniana dal libro di Irving Lavin appena apparso¹⁸; fu comunque la riprova che per certi artisti universali, come sarebbe anche il caso di Raffaello o di Michelangelo, nessuna mostra per quanto grandiosa può dar immagine e conto di personalità e produzioni così complesse. Ma la tendenza ormai innescata era irrefrenabile. Quanto al Bernini, i prossimi appuntamenti con questo artista e le varie tipologie della sua multiforme produzione – anche quella dedicata agli apparati effimeri e alle scenografie – un'area della creatività berniniana e non solo, tipicamente barocca, già oggetto di studi da tempo – sarebbe scattato a fine secolo.

¹⁴ *I caravaggeschi francesi*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, 15 novembre 1973 – 20 gennaio 1974), a cura di A. Brejon de Lavergnée, G.P. Cuzin, De Luca, Roma 1973.

¹⁵ *Nicolas Poussin*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, novembre 1977 – gennaio 1978), a cura di P. Rosenberg, Edizioni dell'Elefante, Roma 1977.

¹⁶ *Claude Lorrain e i pittori lorenesi in Italia nel XVII secolo*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, aprile – maggio 1982), a cura di J. Thuillier, De Luca, Roma 1982, con testi di vari autori, tra i quali D. Ternois e M. di Macco.

¹⁷ Mostra ideata da C. Pietrangeli, *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, maggio – luglio 1981), De Luca, Roma 1981, con saggi di M. Fagiolo, V. Martinelli, L. Michelini Tocci, G. Morello, C. Pietrangeli, M. Worsdale (membri del comitato esecutivo).

¹⁸ I. Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1980.



5. Facciata di Palazzo Venezia a Roma con le insegne della mostra *Arte per i papi e i principi nella campagna romana*, 1990.

Negli anni Ottanta mentre in Italia si moltiplicano le realizzazioni di grandi mostre coinvolgendo le soprintendenze, le amministrazioni locali, le università, la Roma ufficiale anche per il fatto che mancava in città una sede adatta a ospitare grandi esposizioni – infatti il Pala Expo, per altro deputato a mostre di arte contemporanea, dal 1982 chiudeva per restauri interminabili e ricorrenti con varie ispirazioni e finalità – si rivolgeva sempre più intensivamente agli spazi del piano nobile di Palazzo Venezia, con sacrificio del locale museo, per accogliere iniziative di vari enti – Curia vaticana, Istituto per l’Immagine di Roma, Ambasciate straniere; poche frutto di nuove ricerche, nessuna che riguardi significativamente il tema trattato qui oggi.

La scrivente – che fu soprintendente ai Beni artistici e storici di Roma e del Lazio per un triennio – arrivando a Palazzo Venezia nella primavera 1988 trovò in corso la mostra *Imago Mariae* ed ebbe l’onore di accompagnarvi papa Wojtyła; e poco dopo, 1989, accogliendo, su richiesta del Ministero, la mostra delle collezioni dell’IRI, all’inaugurazione ebbe il piacere di incontrarvi Romano Prodi. Dico questo non per snobismo, ma per evidenziare che io avevo altra idea a riguardo di quali manifestazioni dovessero svolgersi nei musei statali dipendenti dalle soprintendenze (allora dipendevano tutti dalle soprintendenze), ossia che vi si doversero privilegiare esposizioni temporanee di restauri e di rivalutazioni delle proprie collezioni o dei beni artistici del territorio di competenza; ed espressi concretamente tale idea sostenendo nel 1990 la realizzazione di una grande mostra “fatta in casa”, ideata e preparata in molti anni di ricerche da Almamaria Mignosi Tantillo, messa in opera con la collaborazione di molti dei colleghi dell’ufficio, dedicata all’*Arte per i papi e per i principi nella campagna ro-*

6. Claude Mellan, *San Giovanni Battista nel deserto*, incisione. Parigi, Bibliothèque Nationale.



mana (fig. 5). Una mostra di ricerca, una rivisitazione del collezionismo e del mecenatismo romano – dei Rospigliosi, dei Pallavicini, dei Colonna, dei Chigi, dei Pamphili, nonché degli Ordini religiosi – alla luce anche degli studi di Francis Haskell –, rivolta non solo ai fondi dei musei ma a chiese, palazzi, conventi, la riconsiderazione di una moltitudine di artisti soprattutto seicenteschi, stranoti e poco noti, con dipinti tutti restaurati di fresco, molti inediti, da Sacchi a Cerrini a Baciccio; il tutto visto come eredità unitaria e inscindibile di una stessa grande civiltà artistica: così allora con ottica simile si stava facendo o preparando a Firenze, a Torino¹⁹.

Ma fu proprio in quel periodo che incominciarono le pressioni dall’alto perché si accogliesse in Palazzo Venezia anche mostre richieste per tutt’altri interessi, quelli del mercato dell’arte, pienamente legittimo ma che porta di per sé alla dispersione dei beni artistici di proprietà privata, mostre incongrue a mio avviso, per quella nobile sede in quanto luogo della Soprintendenza deputata alla conservazione e valorizzazione dei patrimoni in loco. La scrivente

¹⁹ *L’arte per i papi e per i principi nella campagna romana, grande pittura del ’600 e del ’700*, catalogo della mostra, (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990), a cura di A. Mignosi Tantillo, 2 voll., Quasar, Roma 1990, con testi di A. Tantillo, A. Coliva, A. Costamagna, A. Lo Bianco, A. Negro, R. Vodret. Una lettera di F. Haskell diretta alla scrivente testimonia a caldo l’entusiasmo che la visita a quella mostra provocò in lui.



7a. Gian Lorenzo Bernini, *Davide uccide il leone*, disegno per il frontespizio di *Poemata* di Maffeo Barberini (Roma 1631). Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.



7b. Claude Mellan (da Gian Lorenzo Bernini), *Davide uccide il leone*, incisione per il frontespizio di *Poemata* di Maffeo Barberini (Roma 1631). Roma, Istituto Centrale per la Grafica.

ricorda che nella sua resistenza a quelle pressioni fu sostenuta da Giulio Carlo Argan che intervenne personalmente presso il ministro dell'epoca. Quel ch'è seguito è noto, Biennali internazionali dell'antiquariato si celebrano con successo a Palazzo Venezia dal 1998. Tornando alla fine degli anni Ottanta, non mancheranno a Roma altri eventi di primo piano: sotto l'egida dell'Istituto Nazionale per la grafica ma con una cooperazione italo-francese, fu realizzata a Palazzo Barberini a cura di Luigi Ficacci, una mostra monografica dedicata a un grandissimo francese poco noto in Italia, Claude Mellan, sia come pittore nel suo tempo romano, che come autore delle stampe fra le più belle del secolo, sia quelle di sua invenzione, che quelle di traduzione da altri artisti, Vouet, Bernini²⁰ (figg. 6-7a-b). A proposito di stampe che a quel tempo cominciavano ovunque a guardarsi con maggiore interesse, a prescindere dai massimi autori italiani dell'epoca quali Testa, Della Bella, Rosa o Castiglione, è giusto ricordare come con incremento particolare a partire dagli anni Settanta si distingueva per manifestazioni espositive volte a far conoscere il proprio patrimonio di disegni e di stampe, tanto cospicuo quanto allora poco conosciuto, il Gabinetto Nazionale delle stampe

²⁰ Claude Mellan, *gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Gallerie Nazionali d'arte antica di Roma – Palazzo Barberini, 24 ottobre 1989 – 8 gennaio 1990), a cura di L. Ficacci, Multigrafica editrice, Roma 1989, con testi di L. Ficacci, A. Grelle, M. Preaud, B. Brejon de Lavergnée.

– poi confluito nel 1975 con la Calcografia Nazionale nell'Istituto Nazionale per la Grafica (oggi ribattezzato Centrale), con scelte tematiche particolari, sia su disegni di artisti seicenteschi attivi a Roma, correttamente indicabili come barocchi, quali Pietro da Cortona e Ciro Ferri²¹, Giacinto e Ludovico Gimignani²², Guglielmo Cortese²³, Lazzaro Baldi²⁴, e inoltre la rassegna *Disegni decorativi del Barocco romano*²⁵, che di stampe cosiddette di traduzione (da Raffaello e dai grandi veneti, anche da Rubens e da Annibale Carracci): un filone questo per molti anni privilegiato dall'Istituto, che realizzò anche varie esposizioni dedicate a singoli incisori. Una tradizione di studi dedicati alla grafica antica, culminata nel 1997 con la mostra *Pietro da Cortona e il disegno*²⁶. Una nuova fase per le esposizioni di arte seicentesca a Roma incominciò dagli anni Novanta, al Palazzo delle Esposizioni con una modesta rassegna di opere di Rubens, progettata per Padova, e poi passata a Milano²⁷; assecondandosi una tendenza ormai invalente, e mai venuta meno, anzi intensificatasi, quali che fossero le iniziative e i temi, ad ospitarne anche organizzate altrove, come avviene nel 1991 con la mostra dedicata a Simon Vouet, attivo a Roma nella sua giovinezza fra i seguaci di Caravaggio, poi pittore ufficiale del re di Francia, una versione riduttiva sia pur sempre efficace di quella curata da Jacques Thuillier per Parigi²⁸. L'uso insano, perché ovviamente pericoloso per le opere, delle mostre progettate e realizzate in un luogo e poi spedite altrove, con destinazioni spesso multiple era dunque già cominciato da tempo. Per quelle di arte seicentesca si distinguono a Roma come ospitanti i Musei Capitolini, che accolsero in stretta successione, nel 1987 e nel 1989, in accordo con il Canton Ticino, mostre dedicate ad artisti svizzeri ch'erano stati fra i comprimari salienti sulla scena romana dei grandi protagonisti, Giovanni Serodine (fig. 8) e Pier Francesco Mola, in prima edizione l'una a Locarno e l'altra a Lugano. Bisogna dire che quelle due mostre a cura di specialisti più che accreditati²⁹ avviarono la fila nutritissima di esposizioni monografiche dedicate a pittori seicenteschi poi realizzate a Palazzo Venezia dal Soprintendente Claudio Strinati, alcune organizzate in sede.

²¹ *Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Villa Farnesina alla Lungara, 1977), a cura di M. Giannatiempo, De Luca, Roma 1977.

²² *Disegni di Giacinto e Ludovico Gimignani nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Villa Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979 – 28 febbraio 1980), a cura di U.V. Fischer Pace, De Luca, Roma 1979.

²³ *Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Villa Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979 – 28 febbraio 1980), a cura di S. Prospero Valenti Rodinò, De Luca, Roma 1979.

²⁴ *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Villa Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979 – 28 febbraio 1980), a cura di A. Pampalone, De Luca, Roma 1979.

²⁵ *Disegni decorativi del Barocco romano*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina alla Lungara, 22 maggio – 14 luglio 1986), a cura di G. Fusconi, De Luca, Roma 1986.

²⁶ *Pietro da Cortona e il disegno*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca e Istituto Nazionale per la Grafica, 30 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998), a cura di S. Prospero Valenti Rodinò, Electa, Milano 1997.

²⁷ *Pietro Paolo Rubens 1577-1640*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 13 giugno – 26 agosto 1990), a cura di D. Bodart, De Luca, Roma 1990.

²⁸ *Vouet*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 marzo – 28 aprile 1991), a cura di J. Thuillier, Edizioni Carte Segrete, Roma 1991.

²⁹ *Serodine. La pittura oltre Caravaggio*, catalogo della mostra (Locarno, Pinacoteca di Casa Rusca, 14 marzo – 14 maggio 1987; Roma, Musei Capitolini, 26 maggio – 19 luglio 1987), a cura di R. Chiappini, M.E. Tittoni, con introduzione di L. Spezzaferro, Electa, Milano 1989; *Pier Francesco Mola. 1612-1666*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23 settembre – 19 novembre 1989; Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989 – 31 gennaio 1990), Electa, Milano 1989, con saggi di G. Briganti, L. Laureati, P. Rosenberg, E. Schleier, L. Spezzaferro, A. Tantillo, B. Turner.



8. Giovanni Serodine, *Tributo della moneta*, 1625 circa. Edimburgo, National Gallery of Scotland.



9. Immagine radiografica di Caravaggio, *Ragazzo morso da un ramarro*, 1595-1596. Firenze, Fondazione Longhi (da Michelangelo Merisi da Caravaggio 1991).

10. Copertina del catalogo della mostra *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, 1994-1995.



Intanto faceva propria quella tendenza la Fondazione Memmo, che in Palazzo Ruspoli aprì nuove sale espositive con gran richiamo. Segnalo fra tutte quella che nel 1991 accolse la mostra curata da Mina Gregori in prima battuta a Firenze, *Come nascono i capolavori*, ossia sulla tecnica pittorica di Caravaggio analizzata con metodi scientifici (fig. 9). Una autopsia indubbiamente di grande impatto sul pubblico (interessatissimo più che mai anche oggi a quel genere di approccio tecnologico all'opera d'arte) e una implicita ostentazione di volontà di conferma per certe nuove discusse attribuzioni³⁰.

Finalmente nel 1994 si apriva una vera grande mostra romana – grande non per dimensioni, ma per la novità dell'approccio – fondata su di un progetto critico originale, imperniato sulla rilettura di fonti contemporanee alle opere esposte, opere scelte in modo predeterminato dalla rievocazione di particolari artisti in un particolare momento storico. Fu *Roma 1630. Il trionfo del pennello* (fig. 10), realizzata a Villa Medici a cura di Olivier Bonfait, e dedicata a Giuliano Briganti che era appena deceduto³¹.

³⁰ Michelangelo Merisi da Caravaggio. *Come nascono i capolavori*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 12 dicembre 1991 – 15 marzo 1992; Roma, Palazzo Ruspoli, Fondazione Memmo, 26 marzo – 24 maggio 1992), a cura di M. Gregori, Electa, Milano 1991.

³¹ *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, 25 ottobre 1994 – 1° gennaio 1995), a cura di O. Bonfait, Electa, Milano 1994, con saggi di O. Bonfait, M. Fumaroli, S. Ebert-Schifferer e Y. Bonnefoy e inoltre la ristampa del memorabile testo dedicato all'attività romana del Cortona di G. Briganti, nella sua monografia sull'artista (Briganti 1962, II ed. 1982).



11. Domenichino, *La caccia di Diana*, 1616-1617. Roma, Galleria Borghese.

Quella mostra da un lato rilanciava l'interpretazione argomentata sin dal 1951 da Briganti del termine "Barocco" applicato alle arti figurative, quell'arte che sia pur muovendo da esperienze precedenti, di Correggio per gli affetti, dei grandi veneti per il colore, sboccia in fioritura assolutamente nuova e diversa, con le conseguenze ben note, intorno al 1630³². Ma l'originalità del progetto consisteva in altro: quella mostra voleva essere l'evocazione di un evento lontano, forse più immaginario che reale, anzi leggendario, una esposizione realizzata a Roma oltre tre secoli addietro, nel 1631, nel chiostro di Santa Maria di Costantinopoli, una mostra di dodici quadri freschi di pittura secondo il ricordo di Jacob Sandrart, che vi avrebbe partecipato egli stesso, con un suo dipinto.

Pochi quadri, pochi capolavori, riproposti nel 1994 (gli stessi menzionati da Sandrart, o equivalenti o copie se quelli di allora poi scomparvero, o immaginati oggi, nei casi in cui Sandrart non specifica i soggetti, come avviene per Gentileschi, D'Arpino e Stanzione), aventi tutti in comune il fatto di essere stati visti e descritti da un contemporaneo, ossia Sandrart, come rappresentativi al più alto livello di un momento particolare della cultura artistica del suo tempo, ossia visti da un artista appunto, che era anche un teorico e sarebbe diventato un grande storiografo, il quale di quel gruppo si sentiva parte. Quei dodici quadri erano di Reni, Guercino, Domenichino, Lanfranco, Poussin, Sacchi, Lanfranco, una copia dal *Ratto delle Sabine* di Pietro da Cortona, Valentin, Gentileschi, Stanzione, D'Arpino, lo stesso Sandrart.

³² G. Briganti, *Millesecentotrenta ossia il Barocco*, in «Paragone», 13, 1951, pp. 8-17.



12. Caravaggio, *Cattura di Cristo*, 1602. Dublino, National Galleries of Ireland.

Il curatore Bonfait ricorda quel che scrisse Roberto Longhi nel lontano 1916 nel saggio sui due Gentileschi, a proposito di quella mostra seicentesca immaginata, in cui le presenze segnalate dal Sandrart gli parevan giuste, salvo l'inclusione del vecchio cavalier d'Arpino. È ben noto da quanto accertato negli studi, da Jane Costello in poi, che semmai quell'evento accadde veramente, dietro il quale sta il mercante avventuriero Valguarnera, certamente i dipinti non erano, perlomeno non tutti, quelli menzionati; la *Caccia di Diana* di Domenichino (fig. 11) per esempio, dipinta molto tempo prima, stava fissa nel casino Borghese, la *Morte di Seneca* di Sandrart fu dipinta dopo, nel 1635, il *Ratto di Elena* di Reni e la *Morte di Didone* di Guercino arrivarono a Roma più tardi. Ma questo non cambia il significato di quella scelta di nomi che danno l'idea della varietà degli orientamenti artistici registrabili a quel momento sulla piazza romana.

Per di più nella mostra di Villa Medici non si evocavano solo i dipinti di cui al racconto del Sandrart, nel catalogo con trascrizione di testi e documenti contemporanei si danno le dritte per l'inquadramento storico dell'ambiente nel quale quell'evento leggendario ma verosimile si era svolto, ossia la cultura artistica a Roma intorno al 1630, il collezionismo, il mercato, l'antiquaria, l'editoria illustrata da stampe d'artista, etc., con richiami a personaggi protagonisti nella cultura del tempo, come Cassiano Dal Pozzo e Vincenzo Giustiniani, sui quali di lì a non molti anni sarebbero state dedicate nella stessa Roma particolari mostre.

«L'histoire c'est à peu près voir les hommes d'autrefois», così scriveva Ippolyte Taine a fine

Ottocento, un'intuizione poi raccolta nel 1905 da Huizinga e rilanciata recentemente da Tomaso Montanari «la storia è pressapoco vedere gli uomini di una volta», con una sua integrazione: «vedere con gli occhi degli uomini di una volta»³³, che mi sembra da sottoscrivere; idea che forse fu all'origine dell'ispirazione che portò Olivier Bonfait a progettare e realizzare la sua indimenticabile mostra *Roma 1630*.

Ripensandoci adesso, quella del 1994 è la madre di altre mostre fatte in Italia negli anni seguenti. Anche *L'Idée del Bello* a Roma e quella su Pietro Bembo a Padova o la recentissima di Aldo Manuzio a Venezia. Cioè, mostre fatte con l'intendimento di guardare ai fatti dell'arte con gli occhi non nostri – sia pure con la nostra regia e gli strumenti della moderna filologia – ma quelli di una mente attiva e critica di quel tempo, un osservatore-attore contemporaneo, non necessariamente anche artista. Come fu nel 1984 a Parigi la mostra dedicata a Diderot e ai suoi *Salons*, e come sarebbe stata nel 1999, sempre a Parigi, quella dedicata a Vivant Denon. Nel caso del Bellori – al quale come tema per una mostra, la scrivente stava pensando da molto tempo – non v'è dubbio che nessuno più di lui, nel suo secolo, della cultura antiquaria e artistica del suo tempo seppe documentare e narrare sia pur con ottica selettiva e critica le componenti più significative, alla luce della sua particolare “idea del bello”. Nel 1995 vi furono anche altri eventi di buon segno: la mostra *La natura morta al tempo di Caravaggio* alla Pinacoteca Capitolina, un genere pittorico da lungo tempo assai caro soprattutto ai seicentofili, un tema che nelle trattazioni si surriscalda se vi si associa il nome di Caravaggio, con ridda di attribuzioni per le varie succulente tele anonime sparse nei magazzini dei musei e nel mercato³⁴; e, nel Palazzo Barberini, la prima mostra romana dedicata a una collezione seicentesca di pitture – uno dei tanti effetti del celeberrimo *Patrons and Painters* di Haskell, con precedenti in mostre fiorentine – : quella di Ciriaco Mattei, cospicua soprattutto per comprendere tre capolavori di Caravaggio, anche quello ricomparso da poco a Dublino, la discussa *Cattura di Cristo* (fig. 12), e segnalandosi altri pezzi già in quella storica collezione pervenuti nei musei romani³⁵. Ma l'iniziativa nasceva anche dalla volontà di rivalutare tutte le presenze di Caravaggio e caravaggeschi a Roma, così come avveniva ovunque nei grandi centri. E fu da quel momento che si attivò il moto perpetuo in tutto il mondo dei dipinti di Caravaggio e suoi seguaci conservati in Italia a cominciare da quelli nei musei e chiese della capitale.

Nel contempo Palazzo Venezia ospitava in accordo con la Congregazione dei Padri Oratoriani una grande esposizione dedicata a San Filippo Neri e l'arte, *La regola e la fama*. Ricordo questa mostra evidentemente non in quanto attinente il tema specifico di questo convegno, ma perché si trattò di una manifestazione che al di là del carattere agiografico trova giustificazione nel fondarsi del progetto sui risultati di ricerche d'archivio, di catalogazioni e di restauri effettuati dai funzionari della soprintendenza sul patrimonio di documenti, manufatti vari e opere d'arte della Chiesa Nuova e dell'Oratorio filippino, e riguardanti anche altre sedi dell'Ordine, che in massima parte appartengono alla Roma

13. Ciro Ferri e Urbano Bartalesi, *Acquasantiera*, 1674. Versailles, Musée Nationale du Château de Versailles.



del secolo diciassettesimo, e si concretizza visivamente nell'esposizione anche di pitture e di stampe che testimoniano la fortuna iconografica, del popolarissimo “santo della letizia”, travalicando per altro e di molto il limite del suo secolo³⁶.

Nella stessa sede seguiva la realizzazione di importanti iniziative riguardanti singoli artisti, a cominciare da Domenichino e Pietro da Cortona, intese a presentare al grande pubblico, nel concreto di spettacolari rassegne di dipinti – quelli già celebri, altri meno noti, altri del tutto inediti – i risultati di recenti studi fondamentali, con l'implicito invito a riguardare i loro capolavori a fresco in chiese e palazzi dei dintorni, da poco restaurati: in mostra evocati da bozzetti, disegni, gigantografie, proiezioni³⁷. Per quella dedicata a Pietro da Cortona, poiché l'originalità di questo artista si misura soprattutto nelle sue pitture a fresco, soprattutto in cupole e volte, per dare più corpo alla manifestazione si esposero anche opere di molti seguaci, il che costituì un bel contributo alla miglior conoscenza di pittori romani e toscani, sinora rimasti alquanto nell'ombra rispetto al fulgore del maestro, i diffusori del cortonismo, da Ciriaco Mattei (fig. 13) a

³⁶ *La Regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, ottobre – dicembre 1995) con scritti di vari autori, fra i quali A. Costamagna, M. di Macco, A. Lo Bianco, A. Negro, C. Strinati, A. Zuccari, Electa, Milano 1995.

³⁷ *Domenichino*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996 – 14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Tantillo, Skira, Milano 1996, con saggi di S. Ginzburg, R.E. Spear et al. Nella Galleria Capitolina nello stesso tempo si svolgeva la mostra intitolata *Classicismo e Natura*, avente comunque come protagonista il pittore bolognese, soprattutto per la pittura di paesaggio, cfr. *Classicismo e Natura: la lezione di Domenichino*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 15 Novembre 1996 – 2 Febbraio 1997), a cura di S. Guarino e P. Masini, Mondadori, Milano 1996, con un saggio di D. Mahon.

³³ T. Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012, p. 33.

³⁴ *La natura morta al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 15 dicembre 1995 – 14 aprile 1996), a cura di A. Cottino, Electa, Napoli 1995, con saggi di vari autori, fra i quali, M. Gregori, L. Spezzaferro, M.E. Tittoni, C. Strinati.

³⁵ *Caravaggio e la collezione Mattei*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali d'arte antica di Roma – Palazzo Barberini, 4 aprile – 30 maggio 1995), a cura di R. Vodret, Electa, Milano 1995.



14. Giovanni Lanfranco, *Concilio degli Dei*, 1624-25. Roma, Galleria Borghese, Loggia di Lanfranco.

Giovan Francesco Romanelli da Lazzaro Baldi a Raffaello Vanni³⁸. Fermo restando che nelle mostre di pittura intitolate al Barocco e in verità non solo in quelle, l'effetto sarà sempre di una rappresentazione parziale, che se soddisfa comunque lo studioso capace di evocare con la mente le grandi opere assenti, inganna la maggior parte del pubblico non tutto disponibile a scapicollarsi sotto cupole e volte di chiese e palazzi, ancorché in quelle occasioni resi accessibili facilmente e illuminati a dovere.

Sul finale del secolo a Roma le manifestazioni espositive si affiancano e susseguono in modo frenetico; e l'arte seicentesca continua a rimanere la protagonista assoluta.

Un luogo fuori città, ma che in seguito sarebbe diventato familiare ai cultori del Barocco, come museo e come sede di mostre, il palazzo Chigi all'ArICCia, da poco acquisito dal municipio locale, accoglieva un'altra esposizione monografica, questa sul Baciccio, che, pur consistendo nella presentazione di poche tele, ritratti, bozzetti, disegni, era compensata dal catalogo, un buon contrappeso con aggiornamenti e novità sull'arte di quel pittore³⁹. Una sorte non condivisa da

³⁸ *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Electa, Milano 1997, con scritti di vari autori, fra cui L. Barroero, A. Negro, E. Schleier.

³⁹ *Il Baciccio. Giovan Battista Gaulli; 1639-1709*, catalogo della mostra (ArICCia, Palazzo Chigi, 11 dicembre 1999 – 12 marzo 2000), a cura di M. Fagiolo, D. Graf, F. Petrucci, Skira, Milano 1999. Nello stesso luogo l'anno prima M. Fagiolo aveva trattato con un'esposizione di disegni e progetti il tema *L'ArICCia del Bernini*, catalogo della mostra (ArICCia, Palazzo Chigi, 10 ottobre – 31 dicembre 1998), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci, Edizioni De Luca, Roma 1998.

Andrea Sacchi, figura certo non secondaria sul fronte classicista, al quale lo stesso anno la sua città natale, Nettuno, rivolse in una sede non congrua un omaggio non all'altezza dei suoi meriti⁴⁰. Intanto la Galleria Borghese – che tra i musei allora dipendenti dalla Soprintendenza incominciava a distinguersi per iniziative proprie, nonostante i suoi spazi fossero normalmente stipati di capolavori – nel 1998 vi organizzò una mostra particolarmente fortunata, *Bernini scultore. La Nascita del Barocco in casa Borghese*, ostentando il privilegio tutto suo di possedere ben dieci opere del grande scultore, e che opere! Ma oltre riattirare le attenzioni sovra i marmi berniniani normalmente presenti, nonché su quelli venuti da fuori in aggiunta, con le dense pagine in catalogo dedicate a Lanfranco si indusse il pubblico a guardare anche in alto, al grande affresco nella volta della loggia raffigurante l'Olimpo (fig. 14), qui indicandosi da Luigi Ficacci i primi segni di quella spazialità illusionistica che di lì a poco, nel 1624, il pittore parmense avrebbe dilatato al massimo nella cupola di Sant'Andrea della Valle, la prima cupola indiscutibilmente barocca⁴¹.

Subito dopo nella stessa galleria si affrontavano alcuni dipinti di Velázquez eseguiti nei suoi soggiorni italiani, con opere coeve di pittori caravaggeschi, Gentileschi, Valentin, Terbrugghen, e ritratti di Bernini, per farne cogliere e per così dire toccar con mano i reciproci influssi. Un tema di grande interesse, impressionante il rapporto così accertabile fra Bernini e Velázquez nei ritratti. Purtroppo nuoceva la scarsa presenza di opere dello spagnolo⁴².

Lo stesso anno l'arduo impegno a realizzare una mostra celebrativa del Bernini in Palazzo Venezia che avesse per ovvi motivi diverso taglio rispetto a quella appena chiusasi nella Galleria Borghese, fu assunto da Maurizio Fagiolo Dell'Arco, il quale, in *Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco*, escogitò una formula nuova per l'approccio al poliedrico artista-architetto, scultore, pittore – ossia tralasciando l'esaltazione in presa diretta di sue opere capitali – di cui era ovvia l'impossibilità di trasferirle materialmente in loco – intese illustrarne la straordinaria varietà di interessi, di inclinazioni, di pratiche, di tecniche, e l'inventiva e la capacità manuale al di là di quella applicata ai marmi; ma anziché trattare separatamente le diverse tipologie delle sue creazioni (come per sommi capi era avvenuto nella mostra su ricordata del 1981 *Bernini in Vaticano* – dipinti, sculture, architetture, arti decorative, apparati effimeri, frontespizi (figg. 7a-7b), medaglie e monete, etc.), concepisce sezioni ciascuna intesa a illustrare, attraverso una scelta di opere particolarmente significative, ovviamente sempre di piccole dimensioni, un aspetto dell'uomo, delle sue vocazioni, del suo fare: negli affetti privati, nella relazione anche con se stesso, ossia negli autoritratti, nel suo rapporto con i potenti e la sua disponibilità a farsene esaltatore e propagandista, tramite le immagini celebrative multiple affidate a monete, medaglie, frontespizi di libri, e ancora molto altro, nella sua passione per il teatro esprimibile sia col "bel composto", che nelle invenzioni per l'effimero delle feste⁴³.

⁴⁰ *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000), a cura di C. Strinati, E. Barbiellini Amidei, De Luca, Roma 1999.

⁴¹ *Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 15 maggio – 20 settembre 1998), a cura di A. Coliva, S. Schütze, con un saggio di L. Ficacci, Skira, Milano 1998. Mostra organizzata con la collaborazione della Biblioteca Hertziana.

⁴² *Velázquez a Roma, Velázquez e Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 17 dicembre 1999 – 30 gennaio 2000), a cura di A. Coliva, Skira, Milano 1999.

⁴³ *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999), a cura di M.G. Bernardini e M. Fagiolo dell'Arco, Skira, Milano 1999.



15. Domenichino, *Arco di Trionfo*, 1609 circa. Madrid, Museo del Prado (dalla locandina della mostra *L'Ida del Bello*, Roma 2000).



16. Copertina del catalogo della mostra *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000.

Nel 1999 la capitale è ingolfata di mostre, non solo le ricorrenze di centenari ma anche l'incombente del giubileo avevano incentivato le immaginazioni e le progettazioni: gli occhi puntati soprattutto sul glorioso Seicento.

Il Palazzo delle Esposizioni fresco di nuovi restauri, che ospitava dalla fine del 1998 un'antologia di opere del periodo romano di Poussin a cura di Denis Mahon⁴⁴, proponeva subito dopo una rassegna come tale affatto inedita dedicata ad uno scultore, che già nel titolo *Algarði. L'altra faccia del Barocco* si annunciava come contraltare a quelle su Bernini⁴⁵. Infatti la curatrice Jennifer Montagu, autrice della monografia fondamentale sullo scultore-architetto bolognese (1985), invitava a riconoscere nella sua oculata scelta di marmi, terrecotte, bronzi e disegni dell'artista, nonché nei marmi antichi da lui restaurati, il segno di una diversa sensibilità rispetto allo stile irruente e focoso del grande rivale, la sua sobria eleganza e l'equilibrio, valori insomma che lo assimilano piuttosto ai classici Domenichino e Guido Reni, d'altronde come lui venuti dalla scuola dei Carracci. Una mostra di sculture non poteva essere meglio pensata e allestita.

Fra tutte le tematiche di mostre d'arte è ovvio che le più difficili da realizzarsi sono quelle di architettura. Ebbene, nel 1999 una sfida particolarmente ardua fu lanciata nello stesso Palazzo delle Esposizioni per celebrare il centenario della nascita di Borromini: *Francesco Borromini. L'universo Barocco*, una mostra costruita ovviamente con plastici, disegni di

⁴⁴ *Nicolas Poussin. I primi anni romani*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 26 novembre – 1° marzo 1999), a cura di D. Mahon, con scritti anche di S. Pepper e C. Volpi, Electa, Milano 1998.

⁴⁵ *Algarði. L'altra faccia del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio – 30 aprile 1999), a cura di J. Montagu, con testi di A. Emiliani, C. Strinati, F. Cappelletti, M. Beneš, C. Johnston, G. Perini, F. Bewer, Edizioni De Luca, Roma 1999.

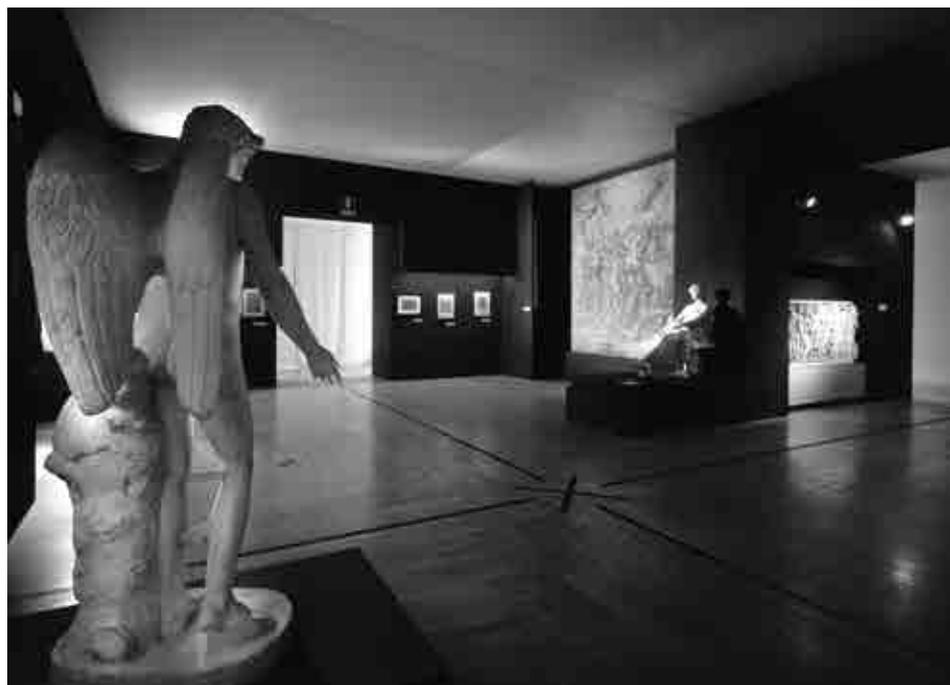
piante e prospetti, strumenti tecnici, medaglie e stampe, veniva offerta in un allestimento avanguardistico talmente protagonista e invasivo da oscurare le già poco comunicative presenze, tali ovviamente per i non specialisti, dei documenti originali borrominiani. Non mi compete trattare di questa mostra e chiedo scusa ai suoi illustri curatori per il mio tono: il fatto è che non posso dimenticare che i supporti e spazi di quell'allestimento secondo l'allora direttore del Palazzo si sarebbero dovuti utilizzare tali e quali per la mostra sul Bellori in preparazione per l'anno seguente nella stessa sede. Se tale inopportuna pretesa fosse stata accolta, noi non saremmo qui a rievocare *L'Ida del Bello*.

Infatti se *L'Ida del Bello* meritò qualche lode e se il significato della mostra fu compreso malgrado la complessità del tema e la scarsa notorietà di Giovan Pietro Bellori che per i più era una sorta di carneade, ciò fu grazie a un allestimento che io giudicai meraviglioso, opera di Lucio Turchetta, un architetto napoletano per il quale il Bellori non era uno sconosciuto. Quello straordinario raduno e messa in scena in un solo luogo di esempi a confronto di quanto di meglio in fatto di pitture e sculture e manufatti antichi e moderni aveva visto e segnalato e narrato Giovan Pietro Bellori alla luce delle sue convinzioni di storico, di critico, di antiquario, di intendente, obbediva certamente a un disegno implicito nel progetto della mostra, e come tale discusso e argomentato nella lunga fase preparatoria con tutti gli studiosi coinvolti nell'impresa, ma una così piena rispondenza e sintonia fra l'idea dei due curatori, lo storico dell'arte, che ero io, e l'archeologo, Carlo Gasparri – al quale era affidata la presentazione del lato meno noto del personaggio, quello di cultore di antichità – e l'effetto spettacolare dell'esposizione, nessuno se lo sarebbe mai potuto immaginare⁴⁶ (figg. 15-16).

Che sia stata io invitata a ricordare in questa occasione quella mostra come evento particolarmente importante nel periodo che costituisce il tema di questo convegno, se da un lato mi lusinga e anzi mi commuove, dall'altro mi crea non poco imbarazzo, infatti non posso essere io a dire le ragioni per le quali *L'Ida del Bello* può essere stimata "una grande mostra", o addirittura, "una delle più belle mostre mai fatte". Anzitutto, se tale fu, il merito fu di tanti e tanti studiosi, di varie scuole e nazioni, che si prodigarono nel realizzarla, scelta delle opere, esposizione materiale, catalogo. Mi sento tuttavia in dovere di rievocare i precedenti.

Alla possibilità di realizzare una mostra su Bellori pensavo da molti anni, quand'era ancora vivente mio marito Giovanni Previtali con il quale avevo collaborato per l'edizione critica delle *Vite* (1976). Ma era un sogno, e tale rimase a lungo, anche quando ai primi del novanta ne parlai con Giuliano Briganti, che rimase perplesso, e anche con Pierre Rosenberg (che però disse: "perché no?"). Infine venne l'occasione, nel 1996: quando l'allora

⁴⁶ *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo – 26 giugno 2000), 2 voll., De Luca, Roma 2000; commissari E. Borea e A. Emiliani, progetto scientifico E. Borea e C. Gasparri. Nel primo tomo con introduzione di E. Borea e C. Gasparri, saggi di L. Barroero, H. Wrede, M.G. Picozzi, T. Montanari, J.C. Boyer, P. Barocchi, E. Cropper, A. Emiliani, C. Strinati, Ch. Dempsey, L. Faedo, M.G. Barberini, S. Prosperi Valenti Rodinò, E. Borea, G. Perini; nel secondo, saggi e schede degli stessi, e inoltre di C. Abamonti, L. Arcangeli, M.G. Barberini, O. Bonfait, M. Boudon, B. Cacciotti, P. Cannata, C. Casetti, N. Dacos, L. De Lachenal, B. De Lavernée, V. Farinella, C. Gasparri, G. Heres, V. Krahn, M. Lafranconi, C. Loisel, M.G. Marzi, M.E. Micheli, M.C. Molinari, F. Muzio, M.P. Muzzioli, M. Pomponi, C. Puglisi, F. Rausa, S. Rudolph, E. Schleier, L. Spezzaferro, A. Sutherland Harris, A. Tantillo. Inoltre: *Guida breve alla mostra*, a cura di E. Borea, L. De Lachenal, De Luca, Roma 2000. Le fotografie con vedute di alcune sale della mostra, qui illustrate alle figg. 17-27, si devono ad Antonio Idini.



17. La sala con il cartone raffigurante *Il Trionfo di Bacco* di Annibale Carracci e statue antiche alla mostra *L'Idea del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000.



18. La sala con statue antiche, *Arianna dormiente* e il *Discobolo* cosiddetto Vitelleschi alla mostra *L'Idea del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000.



19. La sala di Caravaggio con la statua cosiddetta *La Zingarella* alla mostra *L'Idea del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000.



20. La sala di Domenichino con statue raffiguranti *Afrodite* e *Ninfa* alla mostra *L'Idea del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000.



21. La sala di Guido Reni con i *Niobidi* medicei alla mostra *L'Idea del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000.



23. La sala di François Duquesnoy con la *Santa Susanna* alla mostra *L'Idea del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000.



22. La sala di François Duquesnoy con la *Santa Susanna* alla mostra *L'Idea del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000.



24. La sala di Nicolas Poussin con statue giacenti del gruppo del *Piccolo donario* alla mostra *L'Idea del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000.



25. La sala di Andrea Sacchi alla mostra *L'Ida del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000.



26. La sala dedicata alle *Pitture antiche e scavi nel Seicento*, con le *Nozze Aldobrandini* alla mostra *L'Ida del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000.



27. La sala dedicata alla cultura antiquaria alla mostra *L'Ida del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000.

ministro Antonio Paolucci rivolgendosi a noi – la scrivente, allora Ispettore centrale presso il Ministero, e Andrea Emiliani, allora Soprintendente ai beni artistici di Bologna – affidò l'incarico di progettare una grande mostra per celebrare il Giubileo che fosse a un tempo istruttiva e spettacolare. Una rievocazione della figura di Bellori con la complessità dei suoi interessi parve a tutti l'ideale per rappresentare il vasto campo di attività del Ministero per i Beni culturali. La direzione generale competente predispose l'ardua e onerosissima impresa, i lavori per l'attuazione del progetto durarono quattro anni.

Una mostra di impegno enorme da qualsiasi punto di vista – gli scettici che non furono pochi ci dettero di megalomani, se non peggio – a cominciare da quello per l'ottenimento dei prestiti, richiesti a mezzo mondo. Ma grazie ad Andrea Emiliani per il rapporto con i grandi musei presso i quali egli era ben noto anche per via delle famose esposizioni bolognesi in cui si era distinto, e con il forte sostegno offerto da Pierre Rosenberg allora alla testa del Louvre, che avrebbe concesso perfino il *Seneca morente* e molto altro, e infine si sarebbe fatto garante presso la Compagnia di San Paolo per un contributo finanziario consistente, e grazie soprattutto alla fiducia di tutti gli illustri collaboratori storici dell'arte e archeologi chiamati a collaborare da più parti del nostro mondo, la sfida, perché fu una vera e propria sfida, fu vinta.

Come accade per tutte le mostre realizzate prima dell'epoca della fotografia digitale e dei *selfies*, i cataloghi cartacei ne sono le sole memorie, ed è molto se alcune delle illustrazioni sono a colori, normalmente escludendosi immagini degli allestimenti (figg. 17-27). Così de *L'Idea del Bello* come spettacolo nessun segno porta il catalogo, il catalogone in due tomi fitto fitto di concetti e di informazioni, diviso per capitoli tematici, che non potevano corrispondere al complicato percorso espositivo, al primo piano del palazzo organizzato per porre in risalto il debito degli artisti moderni verso gli antichi, con vari orientamenti e incroci e spazi appartati con diverse prospettive per creare significativi confronti fra pitture moderne e marmi antichi, di capolavori come per esempio la *Strage degli innocenti* di Reni con le statue di Niobidi medicei (fig. 21) e questo creava uno scenario spettacolare, grazie anche al gioco delle luci sugli sfondi blu, ammaliante anche per quel tipo di pubblico convenuto per semplice intrattenimento, eccitato e sedotto dalla persuasività di quei confronti stupefacenti. Diversa la situazione al secondo piano: passandosi qui al dominio esclusivo degli archeologi si entrava in tutt'altro clima, un'area di silenzio, di meditazione, il passo del visitatore andava lento nella sfilata dei busti degli antichi filosofi, e lungo le rassegne di varie tipologie di manufatti, dalle monete agli *instrumenta*, scoprendo la grande passione di Bellori antiquario e collezionista, comune ai ceti colti della sua epoca, ma in lui espressa e argomentata anche con i suoi scritti, illustrati dalle stampe del Bartoli che soprattutto nel caso delle pitture dissepolti in rapida rovina al contatto con la luce, ne fissavano le immagini per sempre.

Ora accade che mentre sto riscrivendo per gli Atti quanto detto a voce a Torino nel novembre 2016, leggo il contributo datato 2017 di un noto italianista, Amedeo Quondam, pubblicato negli Atti di un convegno svoltosi nel 2015⁴⁷. Il testo, dal titolo *Il classicismo restaurato. L'Idea del Bello e il canone delle arti secondo Bellori* contiene nelle pagine di

apertura una vera e propria esaltazione di quella mostra, evocata come un'esperienza d'impatto straordinario, indimenticabile e analizzata nei suoi contenuti e significati in piena assonanza con quanto argomentato nell'*Introduzione* del catalogo⁴⁸. Questo ha per me un valore eccezionale, perché non viene da uno storico dell'arte, bensì da un testimone di un'altra disciplina che al di là dell'emozione suscitata in lui dalla vista di tanti diversi capolavori e manufatti rappresentativi della cultura seicentesca del concreto e del visibile, dopo tanti anni ne assume il ricordo come motore per l'argomentazione a livello umanistico e concettuale dell'importanza e valore del personaggio Bellori nella storia del pensiero dell'epoca. Pertanto demando a quel testo, per chi avesse voglia di approfondire, il ricordo di quella mostra, mentre qui una scelta di immagini tratte da foto conservate nell'archivio di Lucio Turchetta potrà forse evocarne qualche suggestione.

La fine del Novecento a Roma vedeva in attività altri cantieri finalizzati a salutare l'inizio dell'anno nuovo, ciascuno con progetto indipendente ma tutti interessati a evocare momenti artistici seicenteschi tra loro collegati e fusi, in un'unica storia, e in due casi l'animatore è l'Accademia di Francia che nuovamente si distingue per l'originalità dei propri intenti.

Con *Intorno a Poussin*, mostra in corso a Villa Medici contemporaneamente a *L'Idea del Bello* e con richiami ad essa, i curatori Olivier Bonfait e Jean Claude Boyer proponevano un tema affatto nuovo: la presentazione di cinque quadri poco noti, soli superstiti di un ciclo di sedici con soggetti presi dalla *Gerusalemme liberata* commissionati a Roma nel 1639 per un importante palazzo di Parigi, a un gruppo di pittori francesi presenti in città nella cerchia di Poussin, e accanto a quelli altri quadri di vario soggetto ma sempre di carattere profano di mano di quegli stessi artisti o di loro affini; argomentando lo stile che li accomuna come espressione di una soggiacenza quasi maniacale al fascino dei resti e memorie dell'Urbe antica, architetture, abbigliamenti, armature, arredi, al punto da costituire una sorta di movimento a sé stante, pur nell'ambito della corrente classicista. I personaggi – indicati appunto come romanisti – erano Pierre Mignard, Charles Errard, Pierre Le Maire, François Perrier, e con essi anche il nostro Giacinto Gimignani, quali facenti parte del gruppo attivo per il ciclo tassesco, e inoltre il pittore filosofo Charles Dufresnoy, che anzi viene indicato come ispiratore della tendenza. Una mostra di vivacissimi dipinti e disegni dai soggetti accattivanti anche per il rimando a un poema epico particolarmente suggestivo, con le sue storie di amori, duelli, supplizi⁴⁹.

Ma l'Accademia di Francia continuava a sorprendere. Infatti lo stesso anno, e con seguito nel gennaio seguente, inaugurava *Il Dio nascosto*⁵⁰ una mostra speciale, di segno diametralmente opposto a quella svoltasi poco prima, a cura anche questa di Olivier Bonfait, insieme a Neil MacGregor, una esposizione di pittura che si proponeva con mezzi visivi

⁴⁸ A. Quondam, *Il classicismo restaurato. L'Idea del Bello e il canone delle arti secondo Bellori*, in *Settecento romano. Reti del classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonzetti, Viella, Roma 2017, pp. 3-51, le osservazioni sulla mostra alle pp. 3-8.

⁴⁹ *Intorno a Poussin. Ideale classico e epopea barocca tra Parigi e Roma*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, 30 marzo – 26 giugno 2000), a cura di O. Bonfait, De Luca, Roma 2000, testi di J.C. Boyer, P. Barocchi, E. Borea, A. Brejon de Lavergnée, De Luca, Roma 2000.

⁵⁰ *Il Dio Nascosto. I grandi maestri francesi del Seicento e l'immagine di Dio*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, 19 ottobre 2000 – 28 gennaio 2001.), a cura di O. Bonfait, N. MacGregor, De Luca, Roma 2000.

⁴⁷ Ringrazio Elisabetta Giffi per avermi segnalato questo testo.

di far intravedere ciò che non può essere visto, sono parole di Fumaroli, autore di uno dei densissimi saggi che introducono al catalogo, una mostra il cui tema sta agli antipodi di quel che a Roma nella pittura trionfava, l'esteriorizzazione rumorosa della religiosità, la sensualità e il misticismo, il tripudio delle glorificazioni. Illustra infatti gli effetti prodotti dalla nuova religiosità gallicana, come nata dalla riforma cattolica subentrata in Francia alla crisi protestante, su alcuni pittori francesi, con dipinti meravigliosi prima di Re Sole, da Poussin tardo a Philippe de Champaigne, da George La Tour a Eustache Le Sueur, effetti di austerità, di raccoglimento, di meditazione, sarei per dire di silenzio. Una mostra intrigante, che obbligava a guardarsi dentro, portata a Roma con intendimenti si direbbe quasi provocatorii nei confronti di coloro per i quali nel Seicento tutto è Barocco.

LE MOSTRE NAPOLETANE SUL SEI E SUL SETTECENTO

Andrea Zezza

A Napoli, in un ambito geografico tradizionalmente meno frequentato di altri da studiosi non locali, le mostre sono state per tutto il Novecento non solo importanti occasioni di confronto e di ricerca, ma anche – almeno nei casi migliori – uno strumento decisivo per far conoscere i risultati degli studi fuori dall'ambito degli specialisti, permettendo di aprire un mondo per sua natura ristretto ad un pubblico ampio e differenziato, incidendo fortemente nella creazione di una coscienza condivisa dell'esistenza e del valore del patrimonio storico artistico.

La condizione poi di tale patrimonio, diffuso quanto fragile, continuamente e vistosamente minacciato dal degrado, dalla speculazione e dall'incuria, oltre che da guerre e terremoti, ha poi fatto sì che l'organizzazione di mostre è stata spesso vista come una necessità, prima che culturale o economica, morale e civile.

Infine, se esiste un ambito dove le esposizioni hanno avuto un valore periodizzante per le stagioni della storia dell'arte, questo è quello napoletano: cercherò qui di individuare qualche linea portante di questa storia, scusandomi fin d'ora per le omissioni e per le vistose semplificazioni a cui dovrò ricorrere per non valicare i limiti di spazio concessi¹.

Antefatto: La mostra dell'Arte Antica per l'Esposizione Nazionale di Belle Arti (1877)

Cominciamo da un antefatto ottocentesco: la storia dell'arte come moderna disciplina di studi nasce a Napoli in una data precisa, il 1877, proprio in seguito ad una mostra. In quell'anno l'Esposizione Nazionale di Belle Arti ebbe al suo interno una grande sezione storica, intitolata "Mostra dell'arte antica", che fu un vero spartiacque, anche se lo fu soprattutto per via dei demeriti (fig. 1). Organizzata con lo scopo di mostrare l'«antico lustro» di una metropoli che da poco aveva perso il rango di capitale e che era in cerca di una nuova dimensione all'interno del nuovo stato unitario, la mostra divenne il luogo in cui si poté toccare con mano il disastroso stato degli studi e il ritardo accumulato dagli eruditi locali rispetto agli assai più agguerriti e attrezzati studiosi di altre latitudini. In particolare la ricca sezione dedicata alla pittura, la più ambiziosa, dovette apparire una incredibile e sciagurata esibizione di diletantismo, arrischiando un ordinamento cronologico per centinaia di dipinti, messi in fila seguendo il racconto delle *Vite* degli artisti napoletani di Bernardo De Dominici, a partire da un mitico Duecento precimabuesco per arrivare fino alla scuola del Solimena passando per Luca Giordano, che per l'occasione veniva distrattamente inviato «alla scuola

¹ Premetto che la questione se e quando a Napoli ci sia stata un'arte definibile come "barocca" e quali siano state eventualmente le sue caratteristiche non sarà qui nemmeno sfiorata: seguendo le indicazioni degli organizzatori, intenderò il termine come mera indicazione cronologica, per parlare delle mostre che hanno interessato l'arte napoletana del Seicento e della prima metà del Settecento.



1. Eduardo Matania, *Esposizione artistica di Napoli 1877 – Sala dell'arte antica*, in «L'Illustrazione italiana», 1877.

del Maratta»². La parte che noi chiamiamo “barocca” aveva qui – inaspettatamente – un posto molto ampio, non tanto però per via di un precoce interesse per la civiltà artistica di quei secoli, quanto piuttosto a causa di un pigro indugiare degli organizzatori sulla comoda base fornita dalle *Vite* del De Dominici, che di quel mondo avevano celebrato i fasti. Le *Vite*, pubblicate per la prima volta alla metà del secolo precedente, erano state riedite nel 1840 per iniziativa del principe di Cassaro, ministro del declinante regno borbonico, che le aveva trovate particolarmente meritevoli non solo per la loro «veridicità», ma anche per il «caldissimo amor di patria» ed avevano riscosso da allora un successo assai maggiore di quello, mediocre, che era arrioso alla prima edizione³. Un successo tale da far sì che il modello campanilistico anti vasariano proposto dal biografo, tardiva e vistosa eredità del mondo seicentesco, potesse essere riproposto in modo del tutto acritico nel nuovo scenario postunitario nella mostra, con esiti che furono disastrosi, ma allo stesso tempo anche fecondi.

²«Alla scuola del Maratta fu condotto dal padre suo il Giordano, dopo aver appreso dal Ribera i principii dell'arte» R. Bova, in *Catalogo generale dell'arte antica compilato dal Comitato esecutore*, Fibreno, Napoli 1877, p. 109.

³ *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentissimi signori eletti della fedelissima città di Napoli, scritte da Bernardo De Dominici napoletano*, Stamperia del Ricciardi, Napoli 1742-1745 (riedito come *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani di Bernardo De Dominici napoletano*, Tipografia Trani, Napoli 1840-1846). Riprendo qui quanto detto, da un diverso punto di osservazione, nel mio recente libretto *Bernardo De Dominici e le Vite degli artisti napoletani. Geniale imbroglione o conoscitore rigoroso?*, Officina Libraria, Milano 2017.

La grande parata dei duecento e più dipinti elencati in catalogo – per lo più provenienti dalle ancora sufficientemente ricche collezioni private locali – trovava il suo culmine in Francesco Solimena e nella sua scuola, ma questa imponente sequela non voleva certo segnare l'inizio di un nuovo apprezzamento per autori affossati allora nel momento più basso della loro fortuna critica, ma piuttosto vantare e testimoniare la lunghissima e ininterrotta continuità della scuola napoletana⁴. Si trattò di un clamoroso passo falso, che ebbe tuttavia conseguenze epocali e benefiche: fu infatti l'occasione in cui poté emergere in tutta la sua urgenza, l'inadeguatezza degli studiosi locali, rivelatisi del tutto ignari della esigenza di un approccio “scientifico” alla storia dell'arte, secondo gli standard già diffusi in altri contesti⁵. Le critiche furono feroci, appuntandosi principalmente sulle parti più antiche dell'esposizione, quelle dedicate al Medioevo e al Rinascimento, a cui andavano le preferenze dei tempi. In particolare colpì nel segno la durissima recensione di Gustavo Frizzoni apparsa sull'«Archivio storico italiano» che chiese, e rese ormai inevitabile, l'abbandono dello «stomachevole» De Dominici e della sua opera, rivelatasi del tutto «sprovvista di fondamento storico e critico» e «ripiena di invenzioni più o meno romantiche». La mostra ebbe così il non cercato merito di rendere chiara a tutti e ineludibile la necessità di una totale rifondazione degli studi⁶. L'impulso “esterno” venuto dal Frizzoni trovò però un ambiente evidentemente adatto a reagire alla sfida, a cui risposero infatti con vigore le forze più vive del momento, a cominciare dai più lucidi tra gli organizzatori della sciagurata rassegna, come Bartolommeo Capasso e Gaetano Filangieri di Satriano. Questi, abbandonati senza rimpianti indifendibili campanilistici compiacimenti, si preoccuparono di avviare una nuova e fecondissima campagna di studi, alla ricerca di una storia positiva, basata su solide fondamenta documentarie⁷. Nella Napoli flagellata dal colera del 1884 e poi stravolta dagli sventramenti del Risanamento, in una città che sembrava perdere il suo aspetto millenario sotto i colpi del piccone risanatore, al bisogno di colmare quello che alla mostra era apparso come un vergognoso e insopportabile ritardo culturale si unì a quello di preservare la memoria di una città che si trasformava con la demolizione di interi quartieri. La storia dell'arte divenne d'un tratto una vera missione civica, sentita collettivamente, a cui si dedicarono con una unità di intenti ammirabile almeno due generazioni di studiosi, tra i quali cominciò presto a brillare la figura di un giovanissimo Benedetto Croce. Si aprì allora – dal punto di vista delle ricerche storico-artistiche – una stagione che fu tra le più felici per la città.

Capasso poté indirizzare allora la neonata società di Storia Patria verso una rifondazione della ricerca su base documentaria, mentre Gaetano Filangieri patrocinava un approfondito scandaglio negli archivi cittadini alla ricerca dei documenti pubblicati poi nei sei volumi *Per la storia le arti e le*

⁴ Il catalogo elenca 214 dipinti solo per l'età moderna, a cui va aggiunto un piccolo nucleo medioevale ordinato da Demetrio Salazar in una differente sezione. Non tutti i dipinti elencati erano esposti, come si spiega nel catalogo, «poiché ragioni di arte, angustia di locali, e religiosi riguardi non permisero che molte pregiate opere della nostra pittura venissero a crescere splendore alla presente mostra, è stato avvisato che tal difetto sia supplito indicando nel catalogo il sito ove si trovano le rimanenti» (R. Bova, in *Catalogo generale 1877*, p. 102).

⁵ Si può ricordare che già Luigi Lanzi, ai suoi tempi, era stato messo in grande difficoltà nello scrivere della scuola napoletana dalla mancanza di alternative a De Dominici e dalla impossibilità di trovare a Napoli informatori e interlocutori credibili: cfr. P. Fardella, *Antonio Canova a Napoli tra collezionismo e mercato*, Paparo, Napoli 2002, p. 99.

⁶ G. Frizzoni, *Napoli nei suoi rapporti con l'arte del Rinascimento*, in «Archivio storico italiano», IV s., I, 1878, pp. 495-523; II, 1878, pp. 497-498, poi in *Arte italiana del Rinascimento*, Dumolard, Milano 1891, pp. 1-93.

⁷ B. Capasso, *Sull'aneddoto riguardante gli affreschi del Cavalier Calabrese sopra le porte di Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», III, 1878, p. 598; Idem, *Appunti per la storia delle arti in Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», VI, 1881, pp. 531-542.



2. Ingresso alla *Mostra dei tre secoli* a Castel Nuovo di Napoli, 1938 (Napoli, Archivio Carbone - Associazione Riccardo Carbone ONLUS).

industrie delle province meridionali, ancora oggi imprescindibili per chi si avvicini all'arte meridionale del Medioevo e del Rinascimento⁸. Non tardarono però ad emergere evidenti le limitatezze di un tale approccio e la maggiore efficacia degli strumenti utilizzati dai nuovi professionisti della moderna storia dell'arte come Frizzoni o Cavalcaselle: Croce stesso non mancò di notarlo e di apprezzare la svolta⁹, notando poi che «i documenti sono una bella cosa; ma nella storia dell'arte i documenti migliori sono le opere stesse, e tutto sta a farle parlare [...]», affrettandosi quindi a passare esplicitamente il testimone della ricerca a chi quelle opere era finalmente in grado di far parlare, come il giovane Adolfo Venturi, o come il grande medievista Emile Bertaux¹⁰.

La rinascita negli studi del primo Novecento e la Mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX (1938)

Il grande rinnovamento degli studi di fine Ottocento sfiorò appena, però, il Sei e il Settecento, giacché alla condanna neoclassica di cattivo gusto si erano stabilmente aggiunte quelle risorgimentali per i secoli della duplice servitù, allo straniero e alla chiesa, oltre a quella, fresca e senza appello, per la dinastia borbonica.

Per l'arte napoletana di quei secoli il rinnovamento partì dunque più tardi, in sostanziale sincronia con altri contesti, tra il primo e il secondo decennio del Novecento. Dapprima gli studi si indirizzarono soprattutto sulla pittura che oggi chiamiamo naturalista, con una serie di ricerche di cui furono protagonisti i giovani Roberto Longhi ed Hermann Voss, che portarono al recupero di artisti come Battistello, Ribera e i migliori riberisti, dell'Artemisia napoletana e del fino ad allora quasi ignoto, e presto amatissimo, Bernardo Cavallino¹¹. I progressi furono presto

⁸ G. Filangieri di Satriano, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, 6 voll., Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, Napoli 1883-1891.

⁹ B. Croce, recensione a G. Frizzoni, *Napoli nelle sue attinenze coll'arte del Rinascimento*, in «Archivio storico per le province napoletane», XVII, 1892, pp. 208-211.

¹⁰ B. Croce, recensione a É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, in «La Critica», II, 1904, pp. 204-205; V. Papa Malatesta, *Emile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo*, École Française de Rome, Roma 2007, pp. 225-230.

¹¹ Cfr. A. Zezza, *Une histoire de l'art sans héros? Études récentes sur la peinture napolitaine du XVII^e siècle*, in «Perspective», 2010/2011, 2, pp. 215-239 (216-217).

3. *Piccola guida della mostra della pittura napoletana del '600-'700-'800*, Napoli A.G.A. Raffone, 1938.

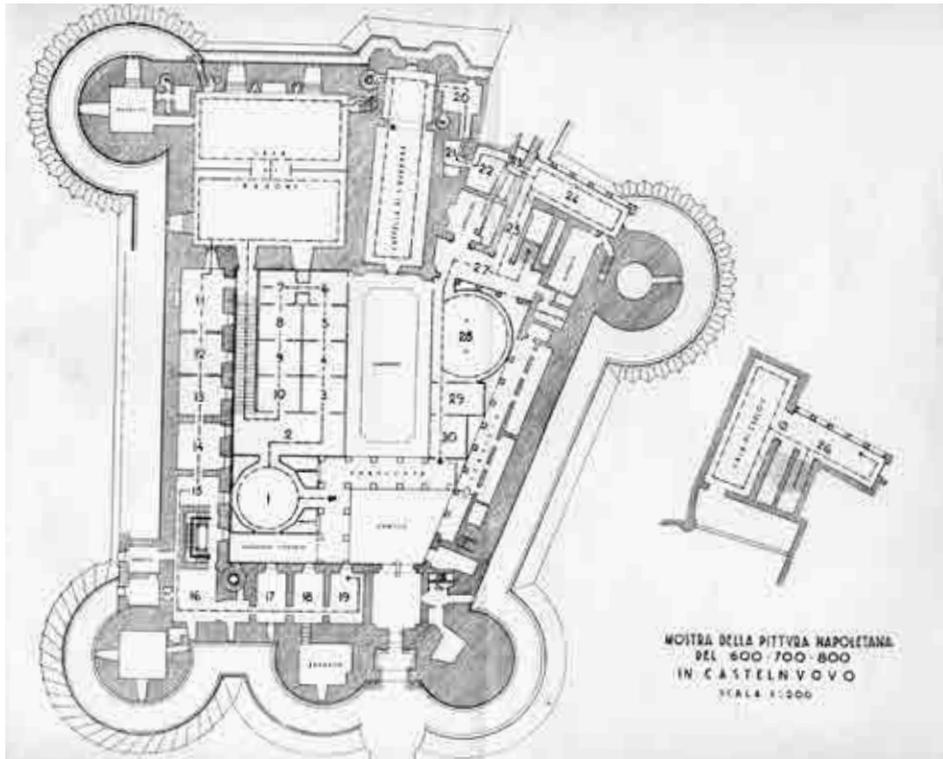


registrati da Ugo Ojetti, «uomo sensibilissimo alle bave vaganti del gusto», «commosso dalla prima insorgenza di studi caravaggeschi» secondo la ormai celebre, velenosa, e molto più tarda, ricostruzione di Longhi¹² – e, per quel che riguarda le mostre, di cui qui ci occupiamo – questi studi portarono i primi frutti non a Napoli, ma a Firenze, nella celebre mostra fiorentina di Palazzo Pitti del 1922, la cui la sezione napoletana era particolarmente ricca¹³. Di questo non parleremo qui, registrando però che la prima vera grande esibizione napoletana di pittura del Sei e Settecento, quella avvenuta nel 1938 all'interno della mostra de *La pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, detta per brevità dei *Tre secoli*, è apparsa e può apparire legittimamente come il seguito di quella sezione fiorentina, e fu promossa dal medesimo artefice, Ojetti¹⁴ (figg. 2-5).

¹² R. Longhi, *Note in margine al catalogo della mostra Sei-Settecentesca del 1922*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Vol. 1: Scritti giovanili*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1961, I, pp. 493-512.

¹³ Già nel 1908 Ojetti presentando la *Mostra del Ritratto italiano* aveva fatto vanto di una apertura verso la scuola napoletana del Sei e Settecento «la cui pittura è la più ignorata» (*Note per un'Esposizione del Ritratto italiano in Firenze nel 1911*, Tipografia Claudiana, Firenze 1908, cit. in G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal Marzocco a Dedalo, Le Lettere*, Firenze 2004, pp. 115-116). La mostra espose così un gruppetto di ritratti di Bonito, Giordano, Ribera e Solimena (cfr. *Il Ritratto Italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo 1927, pp. 164-172). Il catalogo della enorme *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento in Palazzo Pitti* registrava invece più di cento dipinti che potevano essere ritenuti napoletani: 3 Battistello, 1 Antonio Belvedere, 7 Bonito, 17 Cavallino (+ 1 conteso); 1 Sebastiano Conca, 1 Baldassarre De Caro, 1 Lorenzo De Caro, 4 De Mura, 4 Pacecco De Rosa, 1 Giacinto Diana, 1 Francesco Fracanzano, 11 Giordano o presunti tali, 1 Gaetano Martoriello, 3 Micco Spadaro, 14 Mattia Preti, 1 Giuseppe Recco, 7 Ribera, 7 Salvator Rosa, 2 Giovan Battista Ruoppolo, 7 Solimena, 7 Stanzone, 4 Andrea Vaccaro, oltre a 5 anonimi.

¹⁴ Il legame tra le due mostre è stato efficacemente messo in luce da S. Causa, *Caravaggio tra le camicie nere. La pittura napoletana dei tre secoli dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, Arte'm, Napoli 2013, a cui rimando volentieri per un esame molto più approfondito su questo argomento. Ojetti nel frattempo aveva dato ampia prova delle sue capacità di facitore di mostre, tra l'altro con la *Mostra della pittura dell'Ottocento* alla XVI Biennale di Venezia, del 1928, altro precedente importante della mostra napoletana del 1939: cfr. M. Nezzo,



4. Pianta della *Mostra dei tre secoli* a Castel Nuovo (da *Piccola guida della mostra della pittura napoletana*, Napoli 1938).

Con la mostra ottocentesca a cui abbiamo fatto cenno in apertura quella dei *Tre secoli* aveva diversi punti di contatto: innanzitutto la forte valenza celebrativa, l'ambizione politica piuttosto che scientifica, la volontà di esaltare la varietà e la continuità della scuola locale¹⁵, ma ormai il fuoco dell'interesse si era decisamente spostato e il Seicento ebbe una parte enorme, assolutamente prevalente: delle 30 sale di cui era composta l'esposizione, 14 erano dedicate al XVII secolo, tra le quali l'enorme Sala dei Baroni, solo 7 al XVIII, 8 al XIX e una ai disegni¹⁶ (fig. 4).

Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti, in «Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali. Scuola Normale Superiore. Bollettino Informazioni», XI, 2001, 1, p. 31, Eadem, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo, Padova 2016, pp. 152-158.

¹⁵ Così il Soprintendente Armando Vené introduceva il catalogo: «Questa mostra retrospettiva di tre secoli di pittura napoletana vuole dimostrare la ricchezza, la varietà, la continuità di un'arte strettamente connessa alle tradizioni più belle della feconda terra ove nacque [...] Dalla comparazione delle opere adunate [...] dal diretto e approfondito esame di dipinti poco noti, gli studiosi potranno trarre utile profitto per allargare il campo delle loro indagini critiche; nella ricca serie dei quadri esposti i visitatori potranno ammirare i saggi migliori di un'arte che sempre nei tre secoli ha una sua linea di elevata nobiltà e inconfondibili accenti di commossa umanità e limpida poesia» (*La mostra della pittura napoletana* 1938, p.n.n.; il visitatore poteva avere a disposizione anche una meno impegnativa *Piccola guida della mostra della pittura napoletana...* stampata dalla A.G.A. Raffone, con la lista delle opere esposte e dei cenni biografici degli artisti).

¹⁶ La mostra venne da subito indicata più brevemente come «mostra dei tre secoli», ma Longhi si divertì a definirla «mostra dei due secoli (con una dubbia appendice ottocentesca)» R. Longhi, *Mostre e musei*, relazione al Convegno Internazionale sulle mostre d'arte, Milano, 12 novembre 1959, ora in *Edizione delle opere complete di*



5. Vittorio Emanuele III, accompagnato da Ojetti, Bottai, dal podestà Giovanni Orgera e dal soprintendente Armando Vené, si sofferma davanti alla *Immacolata Concezione* di Battistello Caracciolo durante la visita alla *Mostra dei tre secoli* a Castel Nuovo nel 1938 (Napoli, Archivio dell'Istituto campano per la storia della Resistenza, dell'Antifascismo e dell'Età contemporanea 'Vera Lombardi').

Le poche fotografie superstiti (una costante anche per le mostre successive di cui parleremo), scattate per lo più in occasione della visita del re Vittorio Emanuele III, danno la possibilità di farsi solo una idea vaga di come la mostra doveva apparire, in un allestimento piuttosto piatto e affrettato, «che dovette scontentare tutti»¹⁷ (fig. 5).

Rispetto alla mostra fiorentina del '22, l'allargamento del discorso fino all'Ottocento, un Ottocento che si prolungava tra l'altro ben dentro il nuovo secolo, favoriva letture funzionali al progetto di Ojetti, e andava oltre la mera esaltazione nazionalistica, per offrire, nella tradizione ritrovata e glorificata, una strada da seguire agli artisti contemporanei, una strada che fosse alternativa a quella proposta dalle avanguardie. Fu un approccio che ebbe successo e conseguenze importanti, tanto sugli artisti locali, quanto sullo stabilirsi di una idea condivisa, anche a livello di vasto pubblico, di cosa fosse, e cosa dovesse essere la pittura napoletana¹⁸.

Roberto Longhi. *Vol 13: Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 59-74 (63).

¹⁷ Causa 2013, p. 16: «In un primo tempo la realizzazione della mostra coinvolse alcuni dei maggiori architetti del ventennio. Carlo Cocchia e Giulio De Luca immaginarono un padiglione, con un sistema di luci naturali e con altre caratteristiche [...] Alla fine ci si risolse per un rassicurante (ed economico) progetto a cura dell'allora Soprintendente di Molise e Campania (l'architetto Armando Vené), coadiuvato da un ingegnere, che curò anche i restauri delle sale (Amerigo Calvanese). L'allestimento finale del '38 scontentò quasi tutti (ma era la sede stessa del Castello a non apparire funzionale ad accogliere le esposizioni)».

¹⁸ F. De Rosa, *Il sistema delle arti a Napoli durante il ventennio fascista. Stato e territorio*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, Napoli 2012, p. 69; Causa 2013, p. 23, 47-51.



6. Caravaggio, *Bacco*, 1596-1597. Firenze, Gallerie degli Uffizi.



7. Antonio Mancini, *La figlia del mugnaio*. Collezione privata.

Caravaggio, reduce dai successi di Palazzo Pitti, ebbe il ruolo da leone che gli spettava e che non lascerà mai più, non solo con i suoi quadri napoletani, ma anche con l'aggiunta di prestiti importanti, dal *San Girolamo* di Malta, che apriva l'esposizione, alla *Natività* di Messina e addirittura del giovanile *Bacco* degli Uffizi: una inserzione all'apparenza del tutto incongrua questa, che può spiegarsi forse con il desiderio di occupare nuovamente la ribalta con quella che era stata una delle grandi scoperte originate dalla mostra del '22, ma soprattutto con la volontà di favorire una lettura orientata in un senso quasi circolare (da Caravaggio a Mancini) dell'evoluzione della scuola napoletana, che, a detta di Ojetti, trovava il suo carattere di continuità, nella «sua cordialità pingue franca e popolare, religiosa, patetica e anche drammatica», che «riflette [...] l'indole stessa del popolo e della civiltà napoletana», «la pittura del Seicento, la pittura cioè del sentimento e della passione ha trovato qui la sua patria»¹⁹ (figg. 6-7).

Il rischio sempre presente, a distanza di tempo, di avere uno sguardo un po' sfocato, se non strabico, sulle mostre, per la difficoltà di tenere insieme il catalogo e l'evento, che non sempre sono sovrapponibili, in questo caso è inevitabile perché la mostra ebbe molte e differenti anime, che trovarono spazio ora nel catalogo, ora nella esposizione, ora nella sua presentazione al pubblico attraverso i discorsi e la stampa, così come ebbe conseguenze molto diverse a secondo dell'angolazione da cui la si guarda: concepita all'indomani della creazione dell'impero, sotto gli auspici peggiori del trionfalismo fascista, in un momento in cui le iniziative sempre più

¹⁹ U. Ojetti, *Discorso inaugurale* cit. in Causa 2013, p. 14. Sulla «svolta decisiva» impressa dalla mostra del 1922 alla fortuna moderna di Caravaggio si veda A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, Minuit, Paris 1959 (ed. it. cons. *Le Dossier Caravage. Psicologia delle attribuzioni e psicologia dell'arte*, 5 Continents Editions, Milano 2005, pp. 155-202).

ambiziose si succedevano a ritmo incalzante e diventavano una componente strutturale della retorica del regime (basti pensare alla Mostra della Civiltà romana, a quella di Melozzo e il Quattrocento romagnolo e anche a quella Giottesca dell'anno precedente)²⁰, funzionale ad un progetto «politico» che si riproponeva di opporre la tradizione al modernismo delle avanguardie²¹, la mostra poté giovare però di un catalogo che, sia pure montato in tutta fretta e molto discontinuo, era a tratti eccellente, con saggi, spesso del tutto irrelati alle opere selezionate, scritti da studiosi indipendenti e originali, come Sergio Ortolani – tra l'altro noto antifascista – per il Seicento e Costanza Lorenzetti per il Settecento.

La rassegna, pienamente sostenuta dal regime, poté giovare di numerosi prestiti soprattutto dalla provincia francese e dall'Austria, mentre dovette accettare che ben poco giungesse dalla Germania e nulla dalla «insanguinata Spagna»; vi si trovano registrate le novità venute dagli studi degli ultimi decenni, soprattutto da quelli di Longhi: ad esempio trovava ampio spazio Gaspare Traversi, fresca scoperta longhiana, e aveva uno spazio quasi da mostra nella mostra Bernardo Cavallino, fatto che si ripeterà in ogni rassegna futura. Il saggio seicentesco di Ortolani, allora direttore della pinacoteca napoletana, presentava poi un brillante tentativo di lettura complessiva dell'attività delle principali personalità del Seicento napoletano, ricca di importanti elementi di novità, derivati da una ampia ricognizione del patrimonio delle chiese di Napoli e della regione, con rilevanti aperture sulla fase post-caravaggesca, poco toccata dagli studi di Longhi, una importante riconsiderazione del ruolo centrale di Ribera, e diversi altri spunti originali²².

La mostra si chiuse mentre già si addensavano le minacciose nuvole della guerra e, a causa del precipitare della situazione politica, non poté avere un seguito immediato. Rimase però a lungo nell'immaginario di coloro che avevano potuto vederla, tra i quali c'era un quindicenne Raffaello Causa, il quale, quarant'anni dopo, aprendo un'altra grande mostra, anzi una intera stagione di grandi mostre, sentirà ancora il bisogno di ricordarla, come «chiara, limpida, vivificante, autentica apertura moderna di questo multiforme capitolo di studi», e insieme «atto iniziale di una moderna gestione» del patrimonio artistico napoletano²³.

Quasi a dispetto dell'impostazione datale da Ojetti, la mostra del '38 fu infatti un modello a lungo rispettato a Napoli, e si può dire – ed è stato detto – che, tra le tante grandi mostre di regime degli anni trenta, fu quella che forse più durevolmente ho inciso nel seguito degli studi, e – almeno a Napoli – anche nel modo di pensare alle mostre²⁴.

²⁰ A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010, in particolare pp. 87-103; cfr. anche *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-40). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di M. Toffanello, atti della giornata di studi (Ferrara 2012), Il Rio, Mantova 2017.

²¹ Cfr. Causa 2013, pp. 46-51.

²² Su Ortolani si dispone ora della buona voce curata da F. De Rosa per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma 2013 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/sergio-ortolani_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sergio-ortolani_(Dizionario-Biografico)/)). Il saggio sulla pittura del Seicento fu l'unico apprezzato da un severissimo Longhi, che parlò di una «mostra così frettolosa e incolta, se ne toglie le osservazioni e i dati di S. Ortolani nella gremitissima introduzione al catalogo», in R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», 1, 1943, pp. 5-63, ora in Idem, *Studi caravaggeschi*, I, Sansoni, Firenze 1999, pp. 1-54, p. 38, nota 30; cfr. Causa 2013, pp. 136-143.

²³ R. Causa in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, settembre – dicembre 1982; Washington, National Gallery of Art, febbraio – aprile 1983; Paris, Grand Palais, giugno – agosto 1983; Torino, Fondazione Agnelli, ottobre – dicembre 1983), Soc. Ed. Napoletana, Napoli 1982, pp. 11-12.

²⁴ Causa 2013, pp. 24-25.

Il dopoguerra e la ricostruzione: il riallestimento dei musei e le mostre «povere ma belle»

Fu infatti proprio nel segno di quel sodalizio che legava strettamente gli studi, l'attività di tutela del patrimonio e l'esercizio del restauro che si legge alle spalle del bel saggio di Ortolani, e che aveva caratterizzato tutta l'attività di questo notevole e sfortunato funzionario, che si aprì negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale un altro capitolo della storia critica della pittura del Seicento e del Barocco meridionale, in cui la ricognizione e la tutela del grande patrimonio diffuso sul territorio, l'esecuzione di restauri e l'organizzazione di mostre divennero strumenti centrali, e spesso collegati tra loro, per l'avanzamento degli studi.

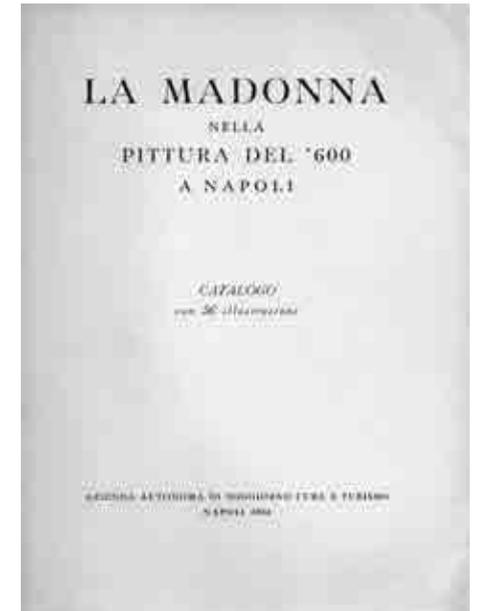
Non era però più il tempo del trionfalismo, ma quello della cura delle ferite e della risistemazione dei musei e del patrimonio dopo i traumi del conflitto. La Soprintendenza napoletana intraprese una attività particolarmente vivace di organizzazione di mostre originate da esigenze di studio e di tutela, sforzandosi di mettere a frutto le occasioni più varie, dall'anno mariano, alle feste di Natale, al millenario della traslazione delle reliquie di San Matteo. Per l'arco cronologico che qui ci interessa ricorderò *La mostra dei bozzetti napoletani del '600 e '700* (1947, curata da Ortolani insieme a Raffaello Causa), *La Scultura nel presepe napoletano del Settecento* (1950, a cura di Molajoli), *le Sculture lignee delle Campania* (1950, curata da Causa e Ferdinando Bologna), quella del *Ritratto storico napoletano* (Gino Doria e Bologna), poi la mostra su *La Madonna nella pittura del Seicento* (1954 di Causa), quella delle *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo* (1954 di Bologna), oltre ad una serie di mostre dedicate all'illustrazione dell'attività di restauro o alla esposizione temporanea di opere dei depositi dei musei, nei cui cataloghi si cominciarono a delineare una compiuta storia dell'arte meridionale dell'età barocca, che poi sarà alla base delle più tarde sintesi storiografiche di Raffaello Causa e soprattutto di Ferdinando Bologna²⁵.

Scomparso prematuramente Ortolani, protagonisti di questa stagione furono infatti, con il Soprintendente Bruno Molajoli, i giovanissimi Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, entrambi allievi, in senso ideale se non letterale, di Longhi, e presto suoi collaboratori nella neonata rivista «Paragone». L'apporto del magistero di Longhi è spesso riconoscibile in chiaro o in filigrana in ognuno dei cataloghi e i principi da lui enunciati più volte in merito alle esposizioni sono evidentemente condivisi, rispettati, e spesso richiamati. È il dopoguerra delle mostre «povere ma belle»²⁶: una serie continua di piccole iniziative, di dimensioni contenute, spesso con un chiaro progetto culturale alle spalle, dedicate all'esplorazione del patrimonio culturale della regione, alla sua tutela, e diremmo oggi, valorizzazione, con-

²⁵ *La mostra dei bozzetti napoletani del '600 e '700*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di S. Martino, maggio – agosto 1947), a cura di S. Ortolani, R. Causa, con una prefazione di B. Molajoli, Montanino, Napoli 1947; *La Scultura nel presepe napoletano del Settecento*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di B. Molajoli, Francesco Giannini e figli, Napoli 1950; *Sculture lignee delle Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di R. Causa e F. Bologna, con prefazione di B. Molajoli, Montanino, Napoli 1950; *Mostra del ritratto storico napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre – novembre 1954), a cura di G. Doria e F. Bologna, con prefazione di A. Maiuri, Ente Provinciale per il Turismo, Napoli 1954; *La Madonna nella pittura del Seicento*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1954), a cura di R. Causa, con la collaborazione di O. Ferrari, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, Napoli 1954; *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Salerno, Duomo, settembre 1954 – settembre 1955), a cura di F. Bologna, con prefazione di B. Molajoli, Soprintendenza alle Gallerie della Campania, Napoli 1954. Accanto a queste bisogna ricordare le periodiche mostre dei restauri: *I Mostra di Restauri 1951-1952*; *II Mostra di Restauri 1953*; *III Mostra di Restauri 1953-1954*; *IV Mostra di Restauri 1960* cfr. A. Pampalone, *Bruno Molajoli*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 398-409 (400).

²⁶ Causa 2013, p. 91.

8. Frontespizio del catalogo della mostra *La Madonna nella pittura del '600 a Napoli*, Napoli, Palazzo Reale, 1954.



dote allargando il raggio dell'analisi dalla pittura ad altri classi di oggetti. Il modello della grande mostra costruita sui prestiti venne abbandonato (unica eccezione fu forse quella di argomento cinquecentesco su Fontainebleau e la maniera italiana, che fu un insuccesso, almeno per quel che riguarda l'affluenza di pubblico)²⁷ anzi viene apertamente sconfessato ed esplicitamente rifiutato, con bella concordia di tutti gli attori in campo: il presidente della Azienda Autonoma di Turismo, l'onorevole Tommaso Leonetti, autorevole interlocutore di Molajoli e di Causa in quegli anni, poteva ad esempio introdurre così la mostra sulla Madonna nella pittura del Seicento (fig. 8): «non si è voluto fare ricorso ai grandi musei italiani e stranieri al fine di evitare, ove la necessità non sia imprescindibile, i viaggi delle opere d'arte sempre pericolosi e spesso causa di gravi danni ai preziosi esemplari e di impegnare le energie alla valorizzazione del grandissimo e ancora troppo poco conosciuto patrimonio d'arte delle chiese napoletane»²⁸.

Erano per la città anni di espansione urbanistica senza progetto e di speculazione selvaggia, quelli descritti al cinema da Francesco Rosi e da Raffaele La Capria nelle *Mani sulla città* e quelli dei sanguinosi sbuffeggiamenti di Alberto Arbasino in *Fratelli d'Italia*:

²⁷ *Fontainebleau e la maniera italiana*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 26 luglio – 12 ottobre 1952), a cura di F. Bologna e R. Causa, Sansoni, Firenze 1952. La Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo, «sceltissima e comprensiva», ritenuta da Longhi «l'avvenimento artistico che fu certamente il più rilevante del 1952» non ebbe un positivo riscontro di pubblico, forse per la collocazione poco felice, «forse per la svogliatezza della stampa d'informazione», come accusava lo stesso Longhi: *Ricordo dei manieristi*, in «L'Aprondo», II, 1953, 1, pp. 55-59, ora in *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico 1951-1970*, Sansoni, Firenze 1976, pp. 83-87; Idem, *Comprimarij spagnoli della maniera italiana*, in «Paragone», 43, 1953, pp. 3-15, ora in «Arte italiana e arte tedesca» con altre congiunture fra Italia ed Europa 1939-1969, Sansoni, Firenze 1979, pp. 51-61.

²⁸ T. Leonetti, *Presentazione*, in *La Madonna nella pittura napoletana 1954*, p. 6.



9. Copertina del catalogo della mostra *Disegni napoletani del Sei e Settecento*, Napoli, Museo di Capodimonte, 1966-1967.

[...] e lei [Napoli] li ad aspettare che vengano Elargite Provvidenze, senza muovere un dito [...] Tanto vero che mentre gli altri ricostruiscono Amburgo o Hiroshima qui non hanno ancora incominciato a portar via le immondizie del Dugento dalle strade [...] Solita colpa dei Borboni, che avrebbero borbonizzato la città? Mah, dev'essere lei che ha napoletanizzato loro. In fondo di Borboni ce ne sono stati dappertutto e in contesti più seri come Madrid o Parigi o perfino Parma non si comportavano in modo così scorregione [...] ²⁹

Dal punto di vista dell'esercizio della tutela, sono però anche anni di piccole battaglie vinte, tra le quali spiccano la creazione del bellissimo museo di Capodimonte (nel palazzo sottratto grazie all'abilità di Ortolani e Molajoli all'Accademia Aeronautica), del nuovo allestimento di San Martino e dei musei della regione, da Capua a Sorrento, ma anche di queste piccole mostre, che aprono una fase nuova nella storia degli studi ³⁰.

Dalla fine degli anni Cinquanta, il diffondersi generale dell'interesse per l'arte del Seicento coinvolge anche l'arte napoletana, anche fuori dalla stagione più strettamente caravaggesca: si assiste ad una diffusione internazionale degli studi, dove per la prima volta anche il Nord America comincia a svolgere un certo ruolo: sono gli anni in cui piccole mostre di *Dipinti napoletani del Sei e Settecento*, si danno il cambio a Roma (1958), Sarasota (1961), New York (1962), Barnard Castle (1962) ³¹ (fig. 9). Gli studi si arricchirono progressivamente di nuove

voci e di nuovi modi di approccio; fu solo allora che, per la prima volta, l'arte napoletana diventò stabilmente oggetto di interesse anche fuori dai confini regionali e nazionali. Studiosi anglosassoni, mitteleuropei, spagnoli e francesi pubblicarono una serie di studi notevoli, svincolati dalla fino ad allora prevalente lezione longhiana: Francis Haskell dedicò un importante capitolo del suo *Patrons and Painters* ai mecenati ed alle collezioni napoletane; Alfonso Pérez Sanchez esplorò le ricche miniere delle collezioni spagnole, mentre Walter Vitzthum rivelava la qualità, le peculiarità e l'interesse del disegno meridionale con una serie di studi di grande finezza, e, con l'aiuto di Causa, in una serie di mostre di disegni, piccole, ma di grande importanza. Nel 1975 Anthony Blunt diede alle stampe *Neapolitan Baroque and Rococò Architecture*, forse il più bel libro mai scritto sull'arte napoletana ³².

La stagione delle grandi mostre

Il discorso delle grandi mostre si riaprì, improvvisamente, e nel modo più eclatante, solo nel 1979, ad opera di Raffaello Causa, che aveva rimpiazzato Molajoli nel ruolo di Soprintendente già da molti anni e che nei primi anni del suo "vicereame" aveva piuttosto rallentato che incrementato il succedersi delle mostre ³³.

Negli anni Sessanta Causa aveva cominciato a promuovere una serie di rassegne di carattere "panoramico", cercando spesso una apertura europea: prima quella molto bella su *Il paesaggio napoletano nella pittura straniera* (1962), poi fece tappa a Napoli la mostra di *Caravaggio e i Caravaggeschi* (1963), e più tardi se ne aprì una sull'Arte francese a Napoli (1967) ³⁴, ma alla metà degli anni Settanta, all'indomani di una tragica e vergognosa epidemia di colera del 1973 che sembrava ributtare Napoli alla responsabilità della immobilità secolare denunciata caustica-

C. Gilbert, John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota 1961; *Neapolitan Baroque and Rococo Painting*, catalogo della mostra (Durham, Barnard Castle – Bowes Museum, 1° giugno – 12 agosto 1962), a cura di T. Ellis, Bowes Museum, Durham 1962; *A Loan Exhibition of Neapolitan Masters of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, catalogo della mostra (New York, Finch College Museum of Art, 31 ottobre – 15 dicembre 1962), a cura di R.L. Manning, Finch College Museum of Art, New York 1962.

²⁹ F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Chatto & Windus, London 1963 (ed. it. cons. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1985); A. Pérez Sánchez, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Universidad de Madrid, Madrid 1965; *Disegni napoletani del Sei e Settecento nel Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 19 dicembre 1966 – 19 febbraio 1967), a cura di W. Vitzthum, L'Arte Tipografica, Napoli 1966; *Cento disegni napoletani. Secolo XVI-XVIII*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 1967), a cura di W. Vitzthum con la collaborazione di A.M. Petrioli, Olschki, Firenze 1967; *Le Dessin à Naples du XVIIe siècle au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 1967), a cura di C. Monbeig Goguel, W. Vitzthum, Réunion des Musées Nationaux, Parigi 1967; W. Vitzthum, *Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Fratelli Fabbri, Milano 1971; A. Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococò Architecture*, Zwemmer, London 1975 (ed. it. *Architettura barocca e rococò a Napoli*, a cura di F. Lenzo, Electa, Milano 2006). Ma grande importanza ebbero in quegli anni i lavori condotti per la preparazione della monumentale *Storia di Napoli*, poi pubblicata in dieci volumi tra il 1971 e il 1978 (Soc. editrice Storia di Napoli/Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli).

³⁰ Dal 1962 Molajoli fu promosso direttore generale della Antichità e Belle arti e per tre anni fu Soprintendente Gino Doria; Causa, Soprintendente di seconda classe dal 1962, successe a Doria nel 1965 (M. Causa Picone, *Raffaello Causa*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 183-196.

³¹ *Il paesaggio napoletano nella pittura straniera*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 19 maggio – 22 luglio 1962), a cura di R. Causa, Ente provinciale per il turismo di Napoli-Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo di Napoli, Napoli 1962; *Caravaggio e i Caravaggeschi*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 10 febbraio – 21 aprile 1963), a cura di G. Scavizzi, Gaetano Macchiaroli editore, Napoli 1963; *Arte francese a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, maggio – settembre 1967), a cura di R. Causa, Arturo Berisio, Napoli 1967.

²⁹ A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Feltrinelli, Milano 1963, (ed. cons. 1976), p. 17.

³⁰ Cfr. Pampalone 2007.

³¹ *Dipinti napoletani del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali d'arte antica di Roma – Palazzo Barberini, 1958), a cura di N. di Carpegna, Del Turco Editore, Roma 1958; *Baroque painters of Naples*, catalogo della mostra (Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 4 marzo – 4 aprile 1961), a cura di

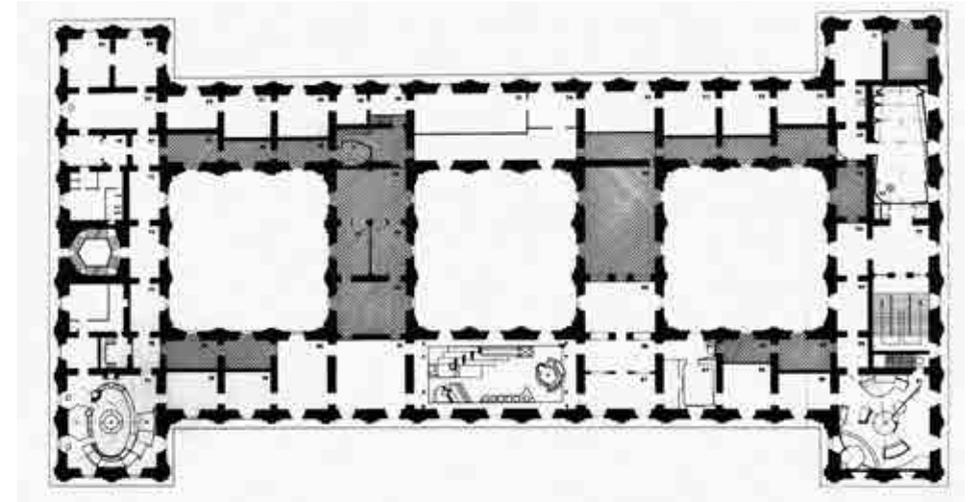


10 a-b. Copertine del catalogo in due volumi della mostra *Civiltà del Settecento a Napoli (1734-1799)*, Napoli, Museo e Galleria Nazionali di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Museo Nazionale di San Martino, Museo Duca di Martina, Caserta, Palazzo Reale, 1979-1980.

mente da Arbasino, Causa decise di mutare politica, e di farlo nel modo più eclatante possibile. Mise su così una grande rassegna sul Settecento borbonico, che – oggi sembra incredibile – apparì per molti come una rivelazione. Causa chiamò a collaborare Giancarlo Alisio, Anthony Blunt, Alvar González Palacios, Francis Haskell, Jean Patrice Marandel, Mario Praz, Pierre Rosenberg, Renato Ruotolo, Fausto Zevi e molti altri³⁵, tra i quali una serie di giovanissimi storici dell'arte entrati in massa in organico dell'amministrazione con la legge 285 del 1977; rimasero fuori invece, non senza polemiche, i due più fedeli e costanti studiosi del tema: Roberto Pane e Ferdinando Bologna. Fu messa su una mostra antologica, come quella del '38, limitata però ad un solo secolo, anzi ad un settantennio, ma enormemente allargata per quanto riguarda i temi, gli argomenti, le tipologie di oggetti implicate. Ne nacque una rassegna in cui si poteva quasi toccare con mano il passaggio dalla Napoli grande decoratrice delle infinite chiese barocche alla capitale cosmopolita dei primi Borbone, in cui convergevano esperienze e maestranze europee, creando una nuova arte di corte, di ambizioni e respiro internazionali. Le arti applicate si rivelarono protagoniste, accanto alla pittura, alla scultura e alla architettura. I due voluminosi tomi di catalogo che ne vennero fuori si presentarono come una valida sintesi degli studi degli ultimi decenni, che poterono raggiungere adesso un pubblico incredibilmente vasto, sul posto e fuori, ma anche come una miniera di materiale nuovo da esplorare, e furono accompagnati da una serie di pubblicazioni satelliti³⁶ (figg. 10a-10b-11). Causa spiegò con lucidità gli intenti

³⁵ Tra questi bisogna nominare almeno, non accreditato in catalogo, Andrzej Ciechanowiecki «eminenza grigia di quella rassegna». A. González Palacios, *Napoli, gli amici e due compagni*, in *Ritorno al barocco: da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, Certosa di S. Martino, Castel Sant'Elmo, Museo Duca di Martina, Museo Pignatelli Cortes, Palazzo Reale, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010), a cura di N. Spinosa, 2 voll., Arte'm, Napoli 2009, I, pp. 25-26 (25).

³⁶ *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, Palazzo Reale,



11. Pianta del piano nobile del Museo di Capodimonte nell'allestimento della mostra *Civiltà del Settecento a Napoli (1734-1799)*: si distinguono i quattro saloni dell'Ingresso, delle Sculture Policrome, degli Argenti, e dei Mobili e degli arredi.

che animavano il progetto nella *Prefazione*, muovendo dal ricordo dalla mostra del 1938, dove: «il Settecento napoletano appariva obnubilato, spento, poco meno che cancellato. Quasi che le colpe, o gli errori, degli ultimi Borbone dovessero ricadere anche sugli artisti che avevano operato per i loro avi [...] [il] ritardo degli studi [...] immediatamente si rifletteva, con effetti drammatici, sul problema della conservazione: opere tenute, quando non erano andate perse, in un abbandono pressoché totale [...] I primi provvedimenti di restauro, o almeno di salvaguardia, sono giunti con centocinquanta anni di ritardo. Il tentativo di fermare con qualche intervento la grande rovina della civiltà settecentesca dei Borbone è cronaca recente, anzi recentissima, cronaca locale, in gran parte triste, di sconfitte avviliti (le ville vesuviane stravolte dall'assalto della speculazione edilizia, in genere la grande architettura civile lasciata al suo triste destino, quasi *res nullius*; e per i beni mobili la battaglia perduta contro la grande offensiva del mercato antiquariale) [...]» A bilanciare tanti danni patrimoniali, v'è stata però, continuava Causa, la ripresa degli studi. Ed ecco le ragioni primarie che hanno suggerito la realizzazione di questa mostra: coordinare in una rassegna le nuove risultanze, e fermare per quanto ancora possibile, ogni ulteriore impoverimento di così notevole eredità d'arte³⁷.

Museo Pignatelli Cortes, Certosa di San Martino, Museo Duca di Martina, dicembre 1979 – ottobre 1980), 2 voll., Centro Di, Firenze 1979; N. Spinosa, *Pittura sacra a Napoli nel '700*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1° gennaio 1980 – 31 gennaio 1981), Società Editrice Napoletana, Napoli 1980; *Le arti figurative a Napoli nel Settecento (documenti e ricerche)*, coordinamento di N. Spinosa, Società Editrice Napoletana, Napoli 1979; *Civiltà del '700 a Napoli. La maiolica*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Duca di Martina – Villa Floridiana, 1980), a cura di G. Donatone, prefazione di N. Spinosa, Gallina, Napoli 1980.

³⁷ R. Causa, *Prefazione*, in *Civiltà del '700* 1979, I, pp. 9-10. Qui la mostra che si apriva vi è presentata come punto di arrivo di «una nuova stagione di studi», quella del dopoguerra, ma la mostra del 1938 è continuamente richiamata come termine di confronto. Tra gli ambiziosi obiettivi che Causa evidenziava, il più problematico da raggiungere era senz'altro quello,



12. Il Salone delle sculture policrome alla mostra *Civiltà del Settecento a Napoli*, Napoli 1979-1980 (Archivio Donatella Mazzoleni).

La scelta era e voleva essere dirompente: messe da parte le mostre di studio, si tornava ad una spettacolare antologica, ad una vasta campionatura che rimandava alla mostra del 1938, richiamata esplicitamente come unico precedente, sia pure con finalità in tutto diverse.

La mostra si attirò molte critiche, di filo-borbonismo, di superficialità, di incoerenza, vennero individuate le molte lacune, ma fu un successo straordinario di pubblico e – pur non senza fondate contestazioni – anche di critica, facendo toccare con mano «quanto di spettacolare vi fosse nel secolo»³⁸.

sbandierato con troppo ottimismo, di fermare l'«offensiva antiquariale»: l'interesse del mercato per la pittura napoletana, già in forte crescita nei decenni precedenti, fu sicuramente tra i maggiori beneficiari del successo internazionale delle mostre e l'emorragia delle opere, piuttosto che fermarsi ha accelerato il suo corso. Di questo indubbio danno patrimoniale gli studi si sono però in qualche modo giovati: il nuovo interesse per la materia da parte dei principali musei europei e americani, oltre che dei collezionisti privati, ha allargato il fronte delle ricerche e favorito la valorizzazione di molte opere ignote.

³⁸ Causa Picone 2007, p. 188: «emerse come era nei suoi intendimenti anche quanto di spettacolare vi fosse nel secolo, benché la rassegna venisse da alcuni studiosi criticata per la molteplicità degli aspetti che non permetteva di concentrarsi su di un solo tema specifico. E infatti la mostra non intendeva essere monotematica ma, per tutti i sentieri che percorreva, multiforme e spettacolare, quale fu poi il Settecento, non solo a Napoli, ma in tutta l'Europa». Tra le numerose recensioni ricordiamo almeno quella, particolarmente malevola, di Ellis Watherhouse («The Burlington Magazine», CXXII, 1980, 927, pp. 452-455): «[...] there are some rooms of horrible Preseperry in the Museo di S. Martino [...] The only notable sculpture is pre-Bourbon, by Domenico Antonio Vaccaro [...] It has never been possible to see Traversi so extensively before (and I hope it will never be possible again! [...])» a cui rispondeva dall'altra sponda dell'Atlantico Robert Enggass («Art Bulletin», XLIII, 1981, pp. 340-342): «Of all the exhibitions with a major emphasis on painting that being held throughout Europe this year, that of 18th-century in Naples must surely be the biggest and the most impressive [...]», ma il dibattito fu assai esteso, toccando non solo la parte «scientifica» della mostra, ma anche la parte «di costume»: se ne trovano tracce perfino in opere di grandi ambizioni e respiro, come il libro di F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia* (Utet, Torino 1982), che si conclude stigmatizzando: «la chiusura miopemente localistica che, alla mostra della Civiltà del Settecento a Napoli aperta a Capodimonte nei mesi scorsi, indulgeva all'esecuzione, la domenica mattina, [...] dell'inno borbonico, con grande concorso di folle» (p. 205).

13. Il Salone degli Argenti alla mostra *Civiltà del Settecento a Napoli*, Napoli 1979-1980 (Archivio Donatella Mazzoleni).



Per mettere su questo spettacolo l'apporto dei prestiti fu tutto sommato limitato: piuttosto si fece emergere il patrimonio allora sommerso a Caserta, a Napoli e nel resto della Campania. Non era una mostra con alle spalle grandi finanziamenti, ma gli organizzatori cercarono egualmente il colpo di teatro, l'artificio spettacolare che rendesse più evidente il valore di quanto portato in mostra anche al grande pubblico. Il vecchio Molajoli definì ironicamente hollywoodiano l'allestimento, che era stato fatto senza grandi mezzi, ma che riuscì tuttavia spettacolare almeno in alcune sale «clou», curate da Aldo Loris Rossi e Donatella Mazzoleni, cercando soluzioni che apparvero dirompenti, e che furono spesso molto efficaci: anche qui Causa cercò la rottura con i precedenti immediati, e anche lo scandalo, per dare un senso più evidente ad una operazione molto meditata³⁹ (figg. 12-15).

³⁹ Il testo del progetto espositivo di Aldo Loris Rossi e Donatella Mazzoleni mostra l'intelligenza con cui furono usate le scarse risorse disponibili. Ne propongo qui qualche brano che rivela una consapevolezza raramente eguagliata nelle occasioni successive. Il percorso nella teoria delle sale della reggia, pressoché uguali per forma e dimensioni veniva interrotta «mediante quattro interventi spaziali, concentrati all'inizio e nella seconda metà del percorso espositivo, in modo da stimolare l'interesse visivo del visitatore dall'inizio fino alla fine». Così il grande salone rettangolare dell'ingresso veniva reso più dinamico mediante l'inclinazione delle pareti laterali, in modo da creare un'accelerazione della fuga visiva, e riscaldato coprendo le quinte con stoffe di un caldo marrone rossastro. I quattro «interventi spaziali» che marcavano le pause erano collegati a tipologie particolari di oggetti, ed erano guidati dalla consapevolezza della necessità di «sistemare oggetti settecenteschi in una fabbrica settecentesca, evitando di farli apparire come normali arredi della stessa», e sull'attenzione necessaria per «creare quel distacco necessario per una fruizione criticamente corretta». Così, a proposito delle statue d'argento, collocate nel salone delle feste della reggia, uno dei punti cardine dell'esposizione, si rifletteva che «Le statue d'argento [...] Sono oggetti caratterizzati da una spazialità «intrinseca»: la loro fruizione originaria avviene solo in occasione di feste e processioni, dunque in un contesto ambientale non determinabile; d'altra parte, risulta invece iperdeterminata la loro caratterizzazione mimica e gestuale», dunque si cercava di «costruire uno scenario-città, ovvero un teatro sacro, in cui potesse crearsi l'effetto illusorio di una animazione «magica» dei personaggi d'argento [...]». «La disposizione delle statue d'argento è stata stu-



14. Il Salone degli argenti alla mostra *Civiltà del Settecento a Napoli*, Napoli 1979-1980 (da *Capodimonte da Reggia a Museo*, Napoli, Elio De Rosa Editore, 1995).

La mostra si aprì nel dicembre del 1979 per chiudersi nell'ottobre del 1980: il terremoto del 23 novembre di quell'anno chiude l'esperienza. Si aprirono però altre tappe, a Detroit e poi a Chicago, e con le tappe americane si fece l'esperienza di una piccola tournée di capolavori: anche questa se vogliamo una usanza anni Trenta, che però le opere napoletane del Sei e del Settecento non avevano ancora sperimentato⁴⁰.

Con le chiese e i musei napoletani quasi tutti chiusi per i postumi fisici e politici del sisma del 23 novembre 1980, si aprì una seconda parte della stagione delle grandi mostre⁴¹: il crescere

diata in modo da potenziare al massimo l'"alone spaziale" sviluppabile dai gesti delle braccia, dalle torsioni delle teste, dei corpi, degli sguardi: le distanze e le posizioni reciproche sono state misurate in funzione degli effetti di risonanza spaziale, e dell'apparenza di un dialogo fantasmatico tra i personaggi di una corale messa in scena» (cfr. anche D. Mazzoleni, *Diario di Lavoro 1967-1992*, con scritti di G. Marramao, M. Parenzan, A. Trimarco, Pagus Edizioni, Paese (TV) 1993, p. 54: «Per quella folla di personaggi dalle espressioni cariche e dai gesti amplificati, fatti per "recitare" per strada, davanti alle folle dei fedeli, la grande "Commedia" della fede, è stata costruita una scena altrettanto teatrale, fatta di palchi, di quinte, di canali prospettici, di irradamenti visivi»). Un brano del progetto relativo all'allestimento della 'Sala dei mobili e degli arredi' rivela un frammento della discussione avvenuta tra il curatore della mostra, il comitato scientifico, gli architetti e il curatore della sezione, il giovane Alvar Gonzalez Palacios: «Fra le due ipotesi possibili; a) la riproduzione allusiva di contesti d'epoca ("period rooms"), e b) la ricreazione allusiva, in termini moderni, di antichi contesti spaziali e stilistici, si è scelta la seconda, e si è tentato dunque di lavorare mediante allusioni non figurali sul tema della storia», cercando ancora, a mio avviso utile, di coltivare la distanza critica tra il visitatore e l'oggetto. Sono molto grato a Donatella Mazzoleni per avermi riferito i suoi ricordi di quei giorni e per avermi fornito copia del progetto espositivo, oltre alle belle diapositive qui riprodotte.

⁴⁰ Cfr. L. Carletti, C. Giometti, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-1940)*, prefazione di T. Montanari, Carocci, Roma 2016.

⁴¹ Causa, lettore di Arbasino, rimase colpito – e fu confortato nella sua scelta di una politica delle grandi mostre – anche da *Un paese senza*. (Comunicazione orale di Marina Causa Picone): le caustiche parole dedicate all'Italia di quegli anni sembravano ancor più dolorosamente vere per Napoli e richiedevano una reazione: «Un Paese senza memoria/ Un Paese senza storia / un Paese senza passato/ un Paese senza esperienza/ Un Paese senza grandezza/ Un Paese senza dignità / Un Paese senza realtà / Un Paese senza motivazioni / Un Paese senza programmi / Un Paese senza progetti / Un Paese senza testa / Un Paese senza gambe/ Un Paese senza conoscenze / Un Paese senza senso / Un Paese senza sapersi vedere / Un Paese senza

15. Il Salone dei Mobili e degli arredi alla mostra *Civiltà del Settecento a Napoli*, Napoli 1979-1980 (Archivio Donatella Mazzoleni).

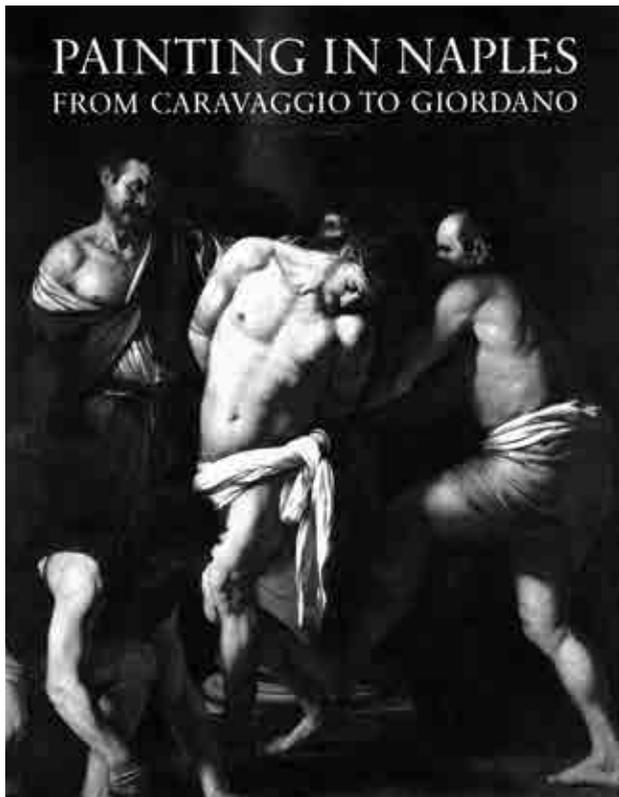


dell'interesse internazionale per la pittura napoletana del Seicento portò infatti al progetto, nato in Inghilterra, ma fatto proprio rapidamente e rilanciato a Napoli da Causa, di una grande mostra della pittura *Da Caravaggio a Luca Giordano*, mostra che si aprì alla Royal Academy di Londra nel 1982⁴² (figg. 16-17). I danneggiamenti subiti dalle chiese e dagli edifici cittadini, chiusi e svuotati per motivi di sicurezza o per avviare i restauri, consentirono di costruire una rassegna senza precedenti, esibendo tutte assieme opere che in condizioni diverse difficilmente avrebbero potuto viaggiare, dalle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio all'appena recuperato *Martirio di sant'Orsola* dello stesso – che inaugurò allora il suo "neverending tour" che ancora oggi prosegue con pochissime soste –, alla *Deposizione* di Ribera per la Certosa di San Martino, fino alle enormi tele di Luca Giordano per Sant'Agostino degli Scalzi e per Santa Maria del Pianto. Una selezione sceltissima, esposta ancora una volta secondo criteri spettacolari e che miravano al coinvolgimento del grande pubblico, più che alla soddisfazione di temi scientifici⁴³.

guardarsi / Un Paese senza capirsi / Un Paese senza avvenire?» (A. Arbasino, *Un paese senza*, Garzanti, Milano 1980, p. 6).

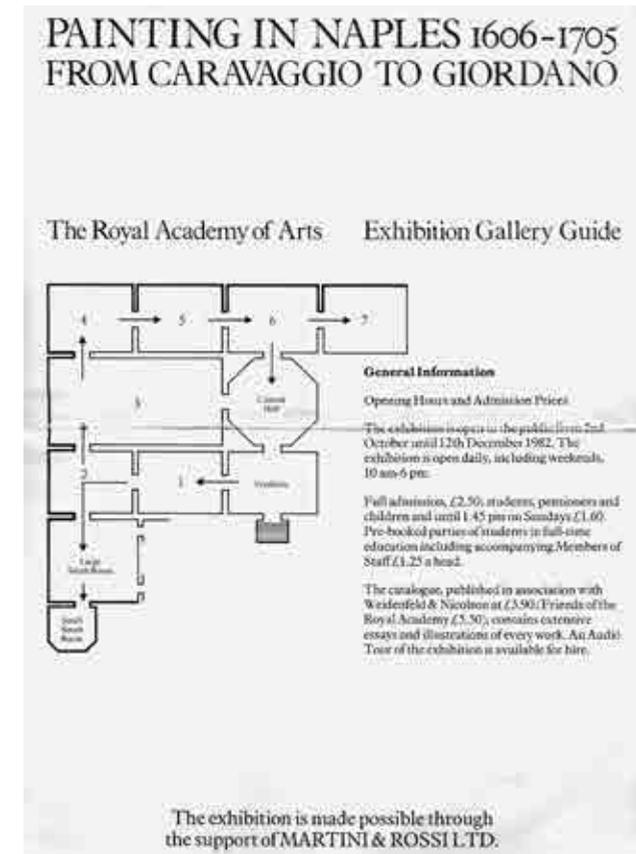
⁴² *Paintings in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, settembre – dicembre 1982; Washington, National Gallery of Art, febbraio – aprile 1983; Paris, Grand Palais, giugno – agosto 1983; Torino, Fondazione Agnelli, ottobre – dicembre 1983), Royal Academy of Arts in association with Weidenfeld and Nicolson, London 1982, ed. it. *La pittura napoletana 1982*. Nell'edizione inglese il catalogo è detto "a cura di C. Whitfield e J. Martineau", indicazione che cade nella meno elegante edizione italiana, dove compare invece una dedica a Sergio Ortolani e che si propone come «edizione originale del catalogo in lingua inglese», pubblicato «anche perché l'edizione inglese presenta tagli nei saggi introduttivi, che riducono la validità dei testi, e libertà di traduzione che non sempre rispecchiano il pensiero degli autori».

⁴³ L'allestimento era aperto dai quadri "storici" di Spadaro e dalle vedute di Didier Barra, che presentavano il contesto, seguiti dai dipinti degli stranieri presenti a Napoli: Reni, Domenichino, Lanfranco e Rubens (più fa-



16. Copertina del catalogo della mostra *Paintings in Naples from Caravaggio to Giordano*, London, Royal Academy of Arts; Washington, National Gallery of Art; Paris, Grand Palais; Torino, Fondazione Agnelli, 1982-1983.

17. Pianta della mostra *Paintings in Naples from Caravaggio to Giordano*, London, Royal Academy of Arts, 1982.



Il successo fu enorme e fu replicato, ora più, ora meno, in edizioni successive di Washington, Parigi, ed anche a Torino: in quasi tutte le sue edizioni la mostra fu un successo, e l'arte napoletana venne descritta dai mezzi di comunicazione internazionali, e anche sulle più prestigiose riviste scientifiche, come un mondo affascinante e sconosciuto⁴⁴.

Infine nell'ottobre del 1984 si aprì l'edizione, enormemente ampliata, di Napoli, dove l'inizia-

miliari al pubblico anglosassone); proseguiva poi illustrando in modo assai spettacolare lo svolgersi della pittura napoletana nel secolo, dai martirii raffigurati dai Caravaggio e dai caravaggeschi (si iniziava con la *Flagellazione di San Domenico Maggiore*), alle luminose tele di Luca Giordano («these gigantic and optimistic expression of Catholic faith anticipate eighteenth-century art and form a fitting finale to a tempestuous century of Neapolitan painting», come recitava il pieghevole distribuito in mostra), mettendo in scena una sorta di discesa agli inferi seguita da una promessa di salvezza. L'ordine cronologico delle opere era spesso eluso preferendo insieme tematici (Nature morte, i quadri della peste) e piccole "personali" nei casi di Cavallino, Rosa, Giordano, Preti.

⁴⁴ «An [...] astonishing display of Neapolitan seventeenth-century painting, which will certainly take the British public by surprise [...] Scholars will be fascinated by two documented Caravaggios which have never been seen in public before [...] The Seven Works of Mercy [...] may not be instantly intelligible to a British public, which has not absorbed with his mothers' milk the art of the Counter Reformation» (*Editorial. Naples at the Royal Academy*, in «The Burlington Magazine», CXXIV, 1982, 956, p. 663). «The exhibition is an astonishing example of international cooperation [...] the exhibition itself removes any lingering doubts about the importance of its subject» (E. Cropper, *Exhibition Reviews. London. Naples at the Royal Academy*, in «Burlington Magazine», CXXV, 1983, pp. 104-106). Meno trionfale l'accoglienza della tappa torinese, dove l'allestimento presso Palazzo Reale si attirò critiche abbastanza vivaci (cfr. V. Sgarbi, *Povera Napoli, finita a Torino*, in «L'Europeo», 8 ottobre 1983).

tiva veniva riportata, con minor successo della mostra compagna di qualche anno prima, al concetto di Civiltà, con l'allargamento dalla pittura al più ampio spettro possibile di oggetti e di temi, con l'ingresso della musica, delle arti applicate, della cartografia, della scultura. Lo sforzo organizzativo fu sostenuto dalla soprintendenza, e con il supporto degli enti italiani e stranieri partner dell'iniziativa, ma con l'intervento significativo di sponsor privati, che per la prime volte si affacciavano in manifestazioni del genere, con interventi che suscitavano grande attenzione da parte della stampa e che dovettero essere spiegati, e giustificati, all'opinione pubblica⁴⁵. Non mancarono le critiche al gigantismo, alle approssimazioni, ai pericoli e allo stress a cui erano state sottoposte le opere, e ci fu chi vide subito e denunciò i pericoli che la strada intrapresa comportava: *Troppe mostre, giuste misure* si intitolava significativamente l'articolo di Giovanni Previ-

⁴⁵ *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, Museo Pignatelli Cortes, 24 ottobre 1984 – 14 aprile 1985), 2 voll., Electa Napoli, Napoli 1984. La discussione sull'intervento degli sponsor e sulla contribuzione dei privati occupa una parte non secondaria della rassegna stampa sui quotidiani e sui periodici italiani: cfr. ad esempio M. Buonomo, *Il Seicento a Napoli. Civiltà, con sponsor*, in «Il Mattino», 13 aprile 1984; M. Causa Picone, *Lo sponsor allo scoperto*, in «Il Mattino», 19 maggio 1984; P. Avallone, *Civiltà del Seicento a Napoli. Intervista con Nicola Spinosa*, estratto da «Nord e Sud», 31, 1984, pp. 7-13.

tali che salutava su «Paese Sera» l'apertura della mostra dell'84 e il ritorno a Napoli delle opere «dall'inutile e dannosa tournée»⁴⁶; mentre Francis Haskell, invitava il visitatore ad andarsi a cercare il Seicento napoletano soprattutto lontano da Capodimonte, principalmente nella Certosa di San Martino⁴⁷. La grande mostra della *Civiltà del Seicento* ebbe però un impatto straordinario nel rinnovare la percezione comune di una intera epoca storica; un articolo di Rosario Villari apparso su «Rinascita» mi sembra mettere bene in evidenza come tutto ciò potesse apparire ancora eversivo allora, e come potesse favorire un collettivo ripensamento nel modo di guardare ad una parte importantissima della storia civile, oltre che del patrimonio storico e storico-artistico della città:

Nella Storia del Regno di Napoli, [...] Benedetto Croce tracciò un quadro negativo e deprimente della società napoletana del Seicento: inerzia politica e crisi morale, innanzitutto, che investivano tutti gli strati della popolazione; un'arte che «dava nel sensuale e nell'estrinseco», una cultura giuridica dominata dalla casistica e dalle sottigliezze forensi; una filosofia scolastica e vuota, incapace di accogliere gli insegnamenti dei Telesio, dei Bruno, dei Campanella; una trattatistica politica del tutto accademica e senza «alcuna seria passione»; e così via dicendo. Tenuto presente questo giudizio [...] si può capire la sorpresa dei visitatori della mostra della pittura napoletana del Seicento organizzata a Londra nel 1982 dalla Royal Academy of Arts. Era la prima volta [...] che in una singola mostra veniva raccolto il materiale che riguardava nell'insieme i maggiori esponenti della pittura napoletana del secolo: i quali se, singolarmente considerati, avevano già suscitato l'interesse e l'attenzione degli studiosi, così raccolti in una mostra che li collegava anche materialmente l'uno all'altro e metteva in evidenza consonanze e contrasti, suscitava riflessioni che andavano al di là dell'apprezzamento di valori individuali e della ricerca strettamente figurativa.

In sintesi il problema è questo: o tutta quella produzione (ed altra qualitativamente e quantitativamente rilevante, che facilmente si può intuire oltre gli spazi limitati di una mostra) non ha niente a che vedere con la società napoletana del secolo XVII; oppure il giudizio di Croce e dei suoi seguaci e ripetitori, è in qualche misura difettoso e fuorviante. Uno dei caratteri di quella pittura, un elemento che lega l'una all'altra le esperienze artistiche più importanti del secolo, è una passione civile, una tensione ideale per nulla corrispondente ad una immagine di vuoto morale, di esteriorità e di inerzia spirituale: vi è semmai un eccesso del contrario. È veramente sorprendente infatti la violenza, la drammaticità, la forza prorompente con cui quella tensione si esprime, nella scelta di forme, di contenuti, di soggetti. Altro che ripiegamenti e inerzia!

[...]Ora la mostra della Royal Academy, le successive esposizioni di Parigi, Torino, di Washington, l'attuale esposizione sulla civiltà del Seicento, sollecitano riflessioni che vanno nel senso del superamento di antichi preconcetti e criteri di interpretazione. [...] le mostre delle arti figurative contribuiscono anch'esse a dimostrare che la visione del Seicento è un grande punto debole (forse il più importante) dell'affascinante edificio della storia del Regno di Napoli che la tradizione culturale ha costruito⁴⁸.

La mostra ebbe anche un enorme seguito negli studi, seguito assai più vistoso di quello generato dalla precedente e, a detta di molti, meglio riuscita rassegna sul Settecento⁴⁹. I due volumi del catalogo, anche più ingombranti di quelli che avevano accompagnato la mostra settecentesca, rappresentano il primo e l'ultimo tentativo di raccogliere all'interno di una panoramica di largo respiro l'intero svolgimento del secolo: come tali ancora adesso sono dei validi strumenti di partenza per chi voglia accostarsi all'argomento (figg. 18a-18b). Il fatto poi che siano stati largamente superati in quasi ogni dettaglio dalle ricerche che contribuirono a stimolare, può essere interpretato come la prova che l'ambiziosa e imperfetta iniziativa ha tutto sommato raggiunto il suo scopo (figg. 19-20).

Dagli anni Ottanta gli studi sulla pittura napoletana del Seicento si moltiplicarono a dismisura; si recuperarono personalità minori o dimenticate, si avviarono, o si diede nuovo impulso, a ricognizioni delle opere napoletane nelle collezioni europee e americane⁵⁰. Appena chiusa la grande esposizione antologica fece tappa a Napoli, a villa Pignatelli, la piccola e bellissima mostra su Bernardo Cavallino, coprodotta con il museo di Cleveland, che inaugurò un'ulteriore stagione, quella degli approfondimenti monografici, insieme a quella assai ambiziosa su *Caravaggio e il suo tempo*, aperta quasi contemporaneamente presso il Museo di Capodimonte⁵¹. Si era rivelato, o forse era stato creato, un ampio pubblico di visitatori di mostre, di lettori, anche di nuovi collezionisti, era nata una casa editrice specializzata (la Electa Napoli, fondata per stampare il catalogo della mostra del 1984-1985 ed editrice da allora in poi, per trent'anni, di quasi tutti i cataloghi e i volumi sull'argomento) e si era formata nella Soprintendenza napoletana, una struttura capace

⁴⁹ L'allestimento della sede principale nel Museo di Capodimonte, coordinato da Giancarlo Alisio, occupava cinquanta sale, e ordinava trecento dipinti, duecento oggetti e trenta sculture, ottanta disegni seguendo un percorso cronologico, interrotto da alcuni elementi di frattura spettacolari che avevano il compito di fornire delle scansioni periodizzanti, e insieme ravvivare l'esperienza della visita. Si ripeteva l'idea, già proposta nella mostra settecentesca delle quattro sale 'speciali', a partire dalla spettacolare grande sala iniziale, allestita dallo stesso Alisio, «scandita col ritmo ideale di una chiesa barocca» con le *Sette Opere di Misericordia* di Caravaggio in evidenza, circondate da una sequela impressionante di pale d'altre di grandi dimensioni e del massimo livello qualitativo, che sintetizzavano tutto lo sviluppo del secolo, fino a Luca Giordano; seguivano poi, distanziate nel percorso, le altre scansioni, questa volta però determinate dalle fratture periodizzanti dettate dalle tre grandi catastrofi del secolo: l'eruzione del Vesuvio del 1632, la rivolta di Masaniello del 1647, e la grande peste del 1656. La sala dell'eruzione ad esempio, dipinta in rosso vivo, allestita da Aldo Loris Rossi e Donatella Mazzoleni era «composta come un cratere in esplosione» (cfr. M. Buonomo, in «Il Mattino», 20 ottobre 1984; Mazzoleni 1993, pp. 62-63) (fig. 21). Secondo molti però rispetto alla precedente *Civiltà del '700* i risultati furono «assai più deludenti» e, anche perché la mostra si apriva all'indomani della prematura scomparsa di Raffaello Causa, la «mostra sul Seicento, [...] divenne una sorta di presepio funebre» (A. Gonzalez-Palacios, *Le tre età*, Longanesi, Milano 1999, p. 252).

⁵⁰ *Pittura napoletana: de Caravaggio a Giordano*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio de Villahermosa, ottobre - dicembre 1985), a cura di Alfonso E. Pérez Sanchez, Museo del Prado, Madrid 1985; *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre - 29 novembre 1987; Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 13 gennaio - 13 marzo 1988; Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile - 12 giugno 1988), Yale University Art Gallery, New Haven 1987; da segnalare anche la più tarda, ma importante e meno nota *Tra l'eruzione e la peste. La pittura a Napoli dal 1631 al 1656*, catalogo della mostra (Praga, Maneggio del Castello, 12 dicembre 1995 - 3 marzo 1996), a cura di D. Ladislav, *Introduzione* di W. Prohaska, Národní Galerie V Praze, Praga 1995, con dipinti delle collezioni ceche integrati da qualche prestito slovacco o austriaco.

⁵¹ *Bernardo Cavallino of Naples*, catalogo della mostra (Cleveland, Museum of Art, 14 novembre - 30 dicembre 1984; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 26 gennaio - 24 marzo 1985; Napoli, Museo Pignatelli Cortes, 24 aprile - 26 giugno 1985), a cura di A. Lurie Tzeutschler e A. Percy, Cleveland Museum of Art, Cleveland 1984, poi con il titolo *Bernardo Cavallino (1616-1656)*, Electa Napoli, Napoli 1985. *The Age of Caravaggio*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 febbraio - 14 aprile 1985) a cura di M. Gregori, L. Salerno e R. Spear, Electa International, New York-Milano 1985, poi ed. it. *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 14 maggio - 30 giugno 1985), Electa Napoli, Napoli 1985.

⁴⁶ G. Previtali, *Troppe mostre, giuste misure*, in «Paese Sera», 19 ottobre 1984, poi in Idem, *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici 1962-1988*, a cura di A. Zezza e R. Naldi, Paparo edizioni, Napoli 1999, pp. 171-172.

⁴⁷ *A Napoli parte la carica dei seicento*, colloquio con Francis Haskell a cura di F. Miracco, in «L'Europeo», 11 ottobre 1984, pp. 90-94.

⁴⁸ R. Villari, *Non fu un secolo di decadenza. Benedetto Croce e i limiti della sua interpretazione*, in «Rinascita», 10 novembre 1984, p. 5.



18 a-b. Copertine dei due volumi del catalogo della mostra *Civiltà del Seicento a Napoli*, Napoli, Museo di Capodimonte, Museo Pignatelli Cortes, 1984-1985.

di organizzare ambiziose esposizioni, in collegamento con grandi istituzioni straniere. Per un momento sembrò anche che gli studi, almeno quelli sulle maggiori personalità, avessero terminato la fase pionieristica e potessero entrare nella fase della maturità.

Causa era intanto scomparso alla vigilia della apertura della grande mostra dell'84, e gli era succeduto Nicola Spinosa, che sposò in pieno la politica delle grandi mostre, portando avanti, ampliandolo, un pluriennale programma già in parte elaborato dal suo predecessore, anche se con non marginali differenze nell'approccio.

«Le esposizioni di antichi maestri nutrono altre esposizioni di antichi maestri»⁵²: è indubbio che il principio enunciato da Francis Haskell a Napoli abbia agito vistosamente. Le mostre hanno prodotto altre mostre: all'inizio degli anni Novanta, nel giro di pochi anni, ognuna delle maggiori personalità del Seicento napoletano diventò oggetto di una esposizione o di una pubblicazione monografica; nel 1991 Battistello Caracciolo, titolare di una grande mostra sul primo naturalismo a Napoli, – un'altra mostra complessa, non del tutto riuscita ma molto influente – l'anno dopo Ribera, protagonista solitario di una mostra anche più grande passata da Napoli a New York e poi a Madrid. Poi la mostra sul Settecento del trentennio austriaco (*Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734* (1994), e se la monografica prevista su Massimo Stanzione non giunse mai in porto, arrivarono più tardi le mostre su Mattia Preti (1999), Luca Giordano (2001), Micco Spadaro (2002), Gaspare Traversi (2003-2004), e infine Salvator Rosa (2008)⁵³.

⁵² F. Haskell, *The ephemeral museum. Old Masters Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale Univ. Press, Yale 2000 (ed. it. *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2000, p. 191).

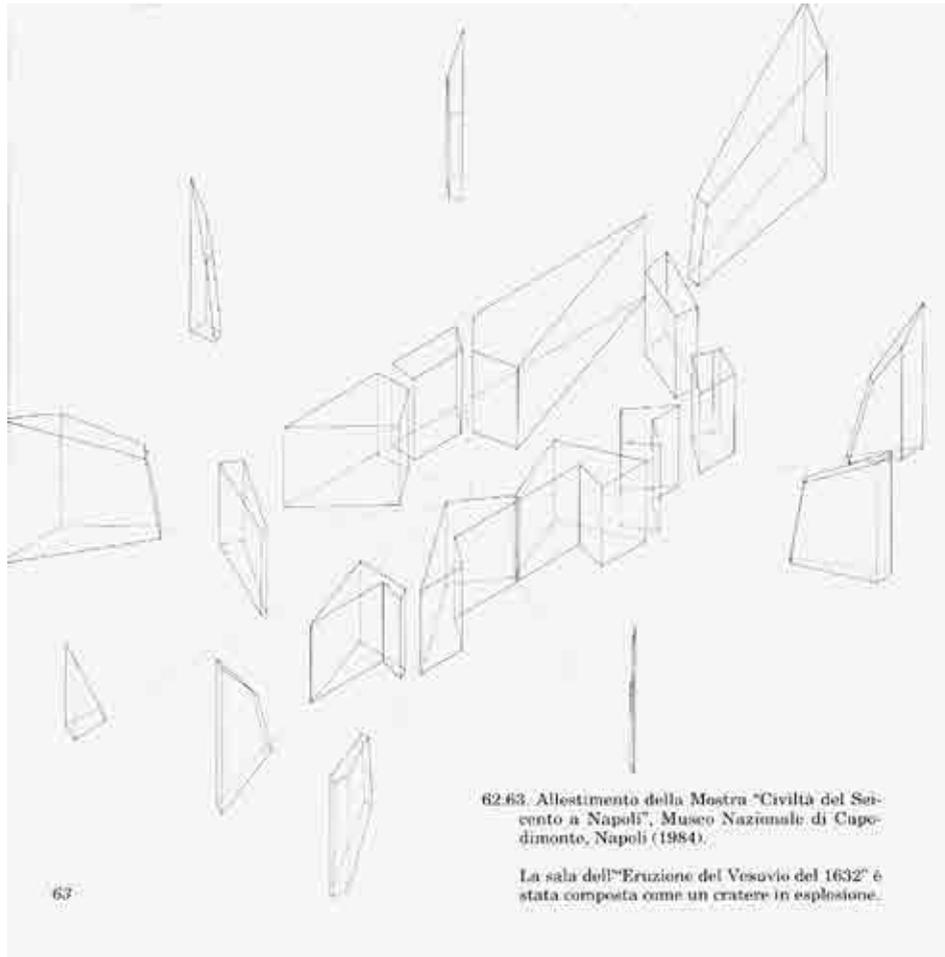
⁵³ *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, Certosa di San Martino, 9 novembre 1991 – 19 gennaio 1992), a cura di F. Bologna, Electa Napoli, Napoli 1991; *Jusepe de Ribera 1591-1652*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, Certosa di San Martino, Cappella del Tesoro di S. Gennaro, 27 febbraio – 17 maggio 1992), a cura di A.E. Pérez Sánchez e N. Spinosa, Electa Napoli, Napoli 1992



19. *La Scandalosa*, bassorilievo in cera policroma. Napoli, Congrega di Santa Maria Succurre Miseris (dal catalogo *Civiltà del Seicento a Napoli* 1984).



20. La prima sala della mostra *Civiltà del Seicento a Napoli*, Napoli, Museo di Capodimonte, 1984 (da *Capodimonte da Reggia a Museo*, Napoli, Elio De Rosa editore, 1995).



62-63. Allestimento della Mostra "Civiltà del Seicento a Napoli", Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli (1984).

La sala dell' "Eruzione del Vesuvio del 1632" è stata composta come un cratere in esplosione.

21. Grafico della sala dell'eruzione del Vesuvio alla mostra *Civiltà del Seicento a Napoli* al Museo di Capodimonte, Napoli 1984 (da D. Mazzoleni, *Diari di lavoro*, Paese (TV), Pagus Edizioni 1991).

(e altre edizioni); *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, catalogo della mostra (Vienna, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993 – 20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo – 24 luglio 1994), a cura di W. Prohaska e N. Spinosa, Electa Napoli, Napoli 1994; *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 28 marzo – 6 giugno 1999), a cura di M. Utili, Electa Napoli, Napoli 1999; *Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, Museo di Capodimonte, 3 marzo – 3 giugno 2001; Wien, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno – 7 ottobre 2001; Los Angeles, County Museum, 4 novembre 2001 – 20 gennaio 2002), a cura di O. Ferrari, Electa Napoli, Napoli 2001; *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma, Reggia di Colorno, 8 settembre – 2 dicembre 2001; Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 dicembre 2001 – 24 febbraio 2002; Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 marzo – 16 giugno 2002), a cura di Erich Schleier, Electa, Milano 2001; *Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, catalogo della mostra (Napoli, Certosa di San Martino, 20 aprile – 30 giugno 2002), a cura di B. Daprà, Electa, Napoli 2002; *Gaspare Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 dicembre 2003 – 14 marzo 2004), a cura di N. Spinosa, Electa Napoli, Napoli 2003; *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile – 29 giugno 2008), a cura di A. Brejon de Lavergnée, Electa Napoli, Napoli 2008.

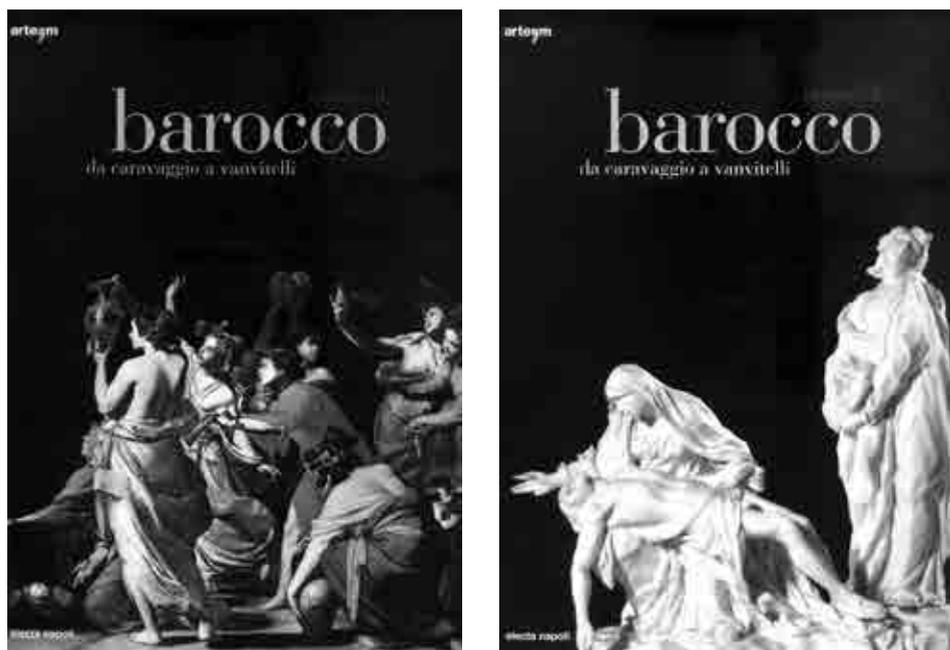
Epilogo: la fine del secolo e gli anni duemila

Assieme alle mostre monografiche, di diseguale valore e fortuna, ma spesso rilevanti, le grandi mostre della fine degli anni Settanta e degli anni Ottanta hanno avuto anche un seguito sicuramente meno apprezzabile: un elenco completo dei cataloghi di mostre antologiche di pittura napoletana del Seicento, da Strasburgo, Bordeaux, Rimini, Ajaccio, Phoenix, a Città del Messico e ovunque su più continenti, costruite con progressivamente sempre più stanche e sclerotiche celebrazioni di un eterno "spirito" napoletano, dove il fantasma di Ojetti sembra riprendere a fare capolino, potrebbe portare via il tempo di un'altra relazione, senza fornire alcuna informazione sul reale crescere degli studi. Il successo, economico e di stampa, ma soprattutto in termini di affermazione personale degli organizzatori, delle rassegne itineranti fece sì che queste divenissero sempre più il fine piuttosto che il mezzo, portando a trascurare sempre più le finalità scientifiche e quelle "civili", ma anche quelle della buona divulgazione, a favore del puro evento. Un confronto tra la prefazione di Causa alla mostra del Settecento che abbiamo letto prima e quella che ha aperto l'ultima grande kermesse della serie, spalmata su sei diversi luoghi di esposizione e intitolata *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, è troppo parlante perché si debbano aggiungere commenti (figg. 22a-b):

Una serie unitaria, questa realizzata per l'occasione e intitolata con apparente ambiguità *Ritorno al Barocco* [...] una serie di mostre che, senza alcuna ambizione di riscrivere la storia delle arti a Napoli dal primo Seicento alla metà del Settecento, senza alcun intento di rivedere attribuzioni passate e recenti, senza neppure seguire un filo logico (?) [sic] di un pure necessario rigore filologico e cronologico nella presentazione delle singole opere o della distribuzione nelle varie sessioni... è stata organizzata scegliendo, quasi per diletto [...] opere e oggetti per lo più presentati nei nostri musei per la prima volta [...]⁵⁴.

Con queste premesse, non c'è da meravigliarsi che queste ultime mostre non abbiano lasciato traccia negli studi, né abbiano in alcun modo inciso, né dal punto di vista politico, né economico, né culturale e siano apparse come la fine poco gloriosa di un ciclo durato troppo a lungo che ormai aveva del tutto dimenticato, se non tradito, le sue premesse e la sua stessa ragion d'essere. In conclusione sembra di poter affermare che la grande mostra – che a Napoli si è configurata fin dall'inizio come mostra territoriale – è stata nel Novecento per questa realtà un modello produttivo e fortunato, che ha inciso in modo importante sugli studi, ma ancor di più sulla cultura media e sulla consapevolezza diffusa dell'esistenza e della rilevanza di un patrimonio. Più difficile è vedere cosa la storia che abbiamo qui sommariamente ripercorso possa dire ai nostri giorni: la volontà politica attuale di sciogliere il legame tra i musei e il territorio – opposta a quella perseguita negli anni settanta del Novecento – perseguita con costanza da molti anni dalla politica e dal legislatore, rende inattuale e non riproponibile il modello novecentesco, e impronterà sempre più la natura delle mostre, che saranno per forza di cose, sempre più mostre di prestiti. La separazione prima delle soprintendenze territoriali da quelle ai poli museali, poi dei principali musei dai poli museali, ha certamente messo in crisi il modello seguito a Napoli per tutto il Novecento, quando un Soprintendente come Causa riuniva in sé competenze oggi divise tra due Musei dotati

⁵⁴ N. Spinosa, *Prefazione*, in *Ritorno al barocco* 2009, I, pp. 17-21 (19).



22 a-b. Copertine dei due volumi del catalogo della mostra *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, Napoli, Museo di Capodimonte, Certosa di S. Martino, Castel Sant'Elmo, Museo Duca di Martina, Museo Pignatelli Cortes, Palazzo Reale, 2009-2010.

di «autonomia speciale» (Capodimonte e la reggia di Caserta), un segretariato generale regionale, una soprintendenza al polo museale e quattro soprintendenze territoriali (Caserta, comune di Napoli, area metropolitana di Napoli Salerno e Avellino). Sopravvivendo in difficoltà estreme, per mancanza di fondi e di personale le soprintendenze, gravate tra l'altro di una congerie molto varia di competenze (dall'archeologia, al patrimonio storico e artistico, al paesaggio), la politica delle mostre è affidata oggi sostanzialmente agli enti locali, che sono privi di strutture tecniche e scientifiche e propensi ad agire per logiche del tutto esterne rispetto a quelle proprie del mondo della cultura, ad esempio acquistando progetti già pronti, elaborati all'esterno, o affidandosi a «curatori indipendenti»; oppure ai musei autonomi, un po' meglio riforniti di fondi, ma anch'essi dotati ormai di strutture scientifiche e organizzative assai riscaldate, e che sembrano decisamente intenzionati ad allontanarsi dal passato che abbiamo ripercorso per abbracciare una politica di eventi che adotti format recentemente consolidati nel «mercato internazionale» proponendo continui quanto effimeri «crossover» tra contemporaneo e arte antica, allestimenti impressionistici affidati a celebrità grandi e piccole, esibizioni delle *star* consolidate del firmamento delle mostre. Nel campo dell'arte sei e settecentesca, i soli esempi napoletani recenti che è possibile citare con merito sono le recenti mostre su Tanzio da Varallo e su Giovanni Ricca, due mostre «piccole, belle e altamente concentrate», che hanno potuto dimostrare che la mostra di studio, messa su anche con mezzi modesti, ma con un progetto forte, sorretto da studi specifici, può avere ancora un buon successo e una risonanza non effimera, contribuendo anche a far avanzare, e a divulgare in modo non



23. Una sala della mostra *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, Napoli, Gallerie d'Italia-Palazzo Zevallos Stigliano, 2014.

banale, le conoscenze su aspetti del patrimonio ancora non diventati di dominio comune⁵⁵ (fig. 23). Nessuna delle due è stata però organizzata da un museo né da un soprintendenza; entrambe sono invece dovute all'autonoma iniziativa di un ente privato, guidato fortunatamente in modo assai illuminato (le Gallerie d'Italia di Palazzo Zevallos Stigliano), a dimostrazione dell'ormai avvenuto rovesciamento del paradigma novecentesco: che ciò costituisca un miglioramento rispetto al passato, mi sembra difficile da dimostrare, ma allo stato attuale è un dato di fatto di cui bisogna tener conto. Mi sembra insomma che sia il momento giusto per intraprendere una riflessione sulla storia e sul ruolo e sul destino delle mostre, e per questo non posso che chiudere con il ringraziamento a chi ha voluto avviare tale riflessione, organizzando questo convegno⁵⁶.

⁵⁵ *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano, 24 ottobre 2014 – 16 gennaio 2015), a cura di M.C. Terzaghi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2014; *Intorno alla Santa Caterina di Giovanni Ricca: Ribera e la sua cerchia a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano, 5 marzo – 5 giugno 2015), a cura di G. Porzio, Arte'm, Napoli 2016. La definizione tra virgolette è tratta dalla recensione di Helen Langdon alla prima delle due, pubblicata sul «Burlington Magazine», 1343, CLVII, pp. 126-127. Accanto a queste si deve aggiungere l'altra lodevole piccola iniziativa sorrentina su *Il giovane Salvator Rosa. Gli inizi di un grande maestro nel '600 europeo*, catalogo della mostra (Sorrento, Museo Correale, 7 novembre 2015 – 31 gennaio 2016), a cura di V. Farina, Con-fine, Monghidoro 2015.

⁵⁶ Ringrazio vivamente gli organizzatori del convegno, Michela di Macco e Pino Dardanello con la Fondazione 1563 per l'arte e la cultura. Ringrazio inoltre Fernanda Capobianco, Stefano Causa, Lucio Fiorile, Antonio E. Debnunzio, Federica De Rosa, Simona Golia, Stefano Fittipaldi, Luisa Martorelli, Donatella Mazzoleni, Alberto Mignani, Giuseppe Porzio, e gli archivi Parisio, Carbone e dell'Istituto Campano per la Storia della Resistenza per aiuti nel reperire il materiale bibliografico e fotografico.

Michela di Macco

Abbiamo sentito relazioni molto interessanti, diverse tra loro per individuazione dei problemi e angolatura interpretativa. Tutte con nuovi risultati di lettura che hanno confermato quanto mostre e cataloghi siano indicatori ineliminabili per valutare il recupero storico-critico, tutto novecentesco, della produzione artistica del Seicento e della prima metà del Settecento.

Vorrei fare qualche considerazione seguendo in successione alcune relazioni.

Gli interventi di Morandotti su Genova e di Frangi su Milano hanno proposto un bilancio sull'avanzamento degli studi soppesando il ruolo sostenuto dai curatori di mostre e dai critici esterni, considerati in posizioni diverse e spesso contrapposte. Nell'esplorazione di verifica dei due autori, tra sfasamenti e allineamenti degli studi, Roberto Longhi ha avuto il ruolo di protagonista, individuato non quando la sua era stata una presenza visibile e di primo piano, ma quando era stata meno esplicitamente palese. Sul riferimento a Longhi introduco due promemoria. Il primo per dire che nuove riflessioni, anche sotto questa angolatura e a proposito delle biennali d'arte antica bolognesi, verranno da un libro, in preparazione, che prende avvio da un seminario su "L'Ideale classico", come qui testimoniato da Silvia Ginzburg, che ne è autrice e curatrice. Il secondo per accennare ad un altro momento, questa volta ben noto, di evidente presenza longhiana, testimone il *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1952). In quel testo, come sempre attenendosi «attentamente al filo delle opere», Longhi prende avvio dalla mostra allestita da Rodolfo Pallucchini subito dopo la liberazione (*Cinque secoli di pittura veneta* 1945) e demolisce innanzitutto Tintoretto e soprattutto, per il nostro argomento, il Seicento veneto sostenendo che «l'impresa per gli espositori era per questo secolo quasi disperata» (Longhi 1952, pp. 32-33). Longhi indica, in alternativa, pittori e opere da esporre che tuttavia non risparmia dalla sua disamina impietosa riabilitando, pur con riserve, Venezia all'aprirsi del Settecento. Il macigno gettato «sull'infelice Seicento», contribuisce non poco a compattare lo schieramento degli studiosi "veneti" per la riabilitazione della pittura di quel secolo, come attesta Pietro Zampetti che, pubblicando il bilancio della sua mostra sul Seicento veneto (*La pittura del Seicento a Venezia* 1959), allestita in Ca' Pesaro appositamente restaurata, significativamente rende merito a Fiocco, Pallucchini, Arslan, Ivanoff, associandoli di fatto nella responsabilità di un disegno della pittura del Seicento, tracciato scegliendo, a suo giudizio, emergenze qualitative. Quella articolata e non troppo severa antologia aveva evidentemente incontrato ampio favore, tanto che Vittore Branca definiva la mostra «coraggiosa e rivelatrice» nonché un'opportunità «di precisare il rapporto e le relazioni del "fuoco" veneziano con gli altri "fuochi" barocchi in Italia e in Europa» (*Barocco europeo e Barocco veneziano* 1963). Non era di poco significato che l'apprezzamento di Branca si trovasse in apertura del volume che raccoglieva le lezioni tenute al primo corso internazionale di alta cultura promosso dal Comune di Venezia e dalla Fondazione Giorgio Cini. Per loro stessa natura, le mostre sono anche testimonianza di investimenti programmatici di politica culturale.

Improntate ad una forte intenzionalità progettuale erano state le Biennali bolognesi di arte antica organizzate da Cesare Gnudi, aperte nel 1954 con la mostra su Guido Reni. Non potrei trovare riferimenti migliori di quelli individuati da Massimo Ferretti per indicare, quasi facendo mie le sue parole, come le rassegne bolognesi rappresentassero, in quegli anni cinquanta, una sfida alle consuetudini critiche fino ad allora sclerotizzate e, nella loro lunga programmazione, fossero pensate ognuna come parte di una serie che avrebbe nuovamente indirizzato l'attenzione e la cultura del pubblico.

Vorrei solo ricordare, a proposito di radici culturali interpretative e quindi della impronta crociana in Cesare Gnudi, la recensione alla mostra di Reni scritta da Giulio Carlo Argan dove, e non poteva essere

diversamente, Argan esprime piena adesione alla lettura di Reni impostata da Gnudi sulla dualità crociana di poesia e letteratura: «si trattava di scegliere [...] senza cedere all'invito del ritaglio attraente e del frammento "moderno", di ridisegnare con sobrietà e sicurezza la confusa e sfigurata immagine del pittore» (in «Comunità» 1954, riedito in *Studi e note* 1970, p. 253). Quel concreto impegno civile di orizzonte territoriale che per Gnudi erano state le Biennali bolognesi, ora rilevato da Massimo Ferretti, allora, nella lettura di Argan, astrae ma tendenzialmente condivisa da Gnudi, viene innestato nel corpo stesso della pittura di Reni per il suo «concorrere a definire la base di una nuova interpretazione, non più religiosa ma civile, del Barocco» (p. 261).

Quanto a Roberto Longhi, alla sua presenza, prima dentro e poi fuori della scena, rimando sempre a Ferretti e, anche ora, all'intervento di Silvia Ginzburg.

Le riflessioni su quelle rassegne bolognesi dedicate a pittori espressione di "territori" artistici, ma non certo configurate come rappresentazioni territoriali, mi fanno tornare sulle analisi delle mostre genovesi e milanesi, per ricordare della relazione di Frangi in particolare i passaggi sulle mostre del Seicento lombardo, classificate come "mostre saggio" che restituiscono un progetto molto ben delineato e confermato negli anni, che vedono al lavoro personalità diverse ma che riconoscono forza identitaria al solo momento delle due pesti, quella di san Carlo e quella manzoniana di Federico Borromeo, scegliendo gli artisti maggiormente incisivi per forza interpretativa e selezionando quindi anche le indicazioni longhiane. Vale la pena citare la lucida presentazione di Gian Alberto dell'Acqua alla mostra del Seicento lombardo quando, ricordando l'auspicio di Longhi (1970) per una rassegna giudicata indilazionabile sui "bizzarri ed esasperati" protagonisti dell'ultima maniera, dichiara «abbiamo accolto in pieno la proposta di Longhi e finalmente abbiamo assolto al nostro compito con la sola esclusione del Moncalvo, estraneo nel suo dolce pietismo ai più forti motivi del Seicento lombardo» (*Il Seicento lombardo* 1973, I, p. 13).

A conclusione dei ragionamenti condotti in questa e in altre sedi dai due autori degli interventi su Genova e Milano "pittrici" a me sembra che si possa leggere l'intenzione, tanto bene argomentata quanto davvero auspicabile, di dedicare una mostra a Giulio Cesare Procaccini in modo da fare meglio riconoscere la distanza del pittore dagli altri due esponenti riconosciuti come canonici del Seicento lombardo e il ruolo di protagonista sostenuto dal pittore nel dialogo Genova-Milano, in ragione della sua formazione, del suo stile e della sua fortuna collezionistica: a conferma del fatto che l'avanzamento delle ricerche rende rivedibile ogni costruzione storiografica e motiva nuove scelte interpretative.

In tema di storia delle revisioni attributive, di impaccio e difficoltà di etichettatura all'insegna del Barocco, in alcuni territori più che in altri, le analisi critiche sulle mostre fiorentine offerte da Claudio Pizzorusso costituiscono una testimonianza esemplare, condotte come sono sul filo di una serrata ricognizione delle rassegne fino a quando si prospettarono nuovi risultati per il definitivo accreditamento del Seicento fiorentino e delle sue peculiari specificità di riferimenti e di stile.

La magistrale rassegna critica che ci ha regalato Evelina Borea non solo attesta egregiamente come la vasta congerie di mostre romane documenti molto bene, in rapporto alla quantità, la varietà degli orientamenti e le molteplici possibilità di rappresentazione offerte dall'ineguagliabile e articolato panorama artistico di Roma nel Seicento e nel Settecento, ma anche testimonia come, rispetto alla quantità, non siano altrettanto ampi gli esiti qualitativi: su questi Evelina Borea concentra la sua attenzione in un vaglio specifico che dà conto di molteplici ragioni di accreditamento positivo. L'indagine della studiosa indica come la concentrazione su Roma sia stata soverchiante e come ne abbia sofferto la rappresentazione del contesto territoriale, proposta in maniera eccellente dalla mostra *Arte per i papi e per i principi nella campagna romana* (1990), che documentava l'attività di ricerca e tutela svolta dalla Soprintendenza.

Inestimabile per il suo valore è anche la testimonianza offerta da Evelina Borea dello sguardo generazionale, visto in diversi tempi, del pubblico e in particolare suo, prima di giovane fruitrice, poi di osservatrice nel ruolo istituzionale e di curatrice di mostre. Il resoconto inizia dalla tanto contestata esposizione del 1956 sul Barocco europeo (*Il Seicento europeo* 1956), prima goduta per la varietà e molteplicità delle opere presentate e poi riesaminata, per le scelte e per l'ordinamento, alla luce delle sferzanti critiche rivolte alla rassegna in particolare dal suo maestro, Roberto Longhi: una lezione, quella meditata da giovane, mai dimenticata.

Dalla collaborazione con Giovanni Previtali all'edizione delle *Vite* di Bellori (Bellori 1972, ed. 2009) nasceva la prima idea della mostra *L'idea del Bello*, una delle più belle mai pensate e allestite, curata da Evelina Borea con Carlo Gasparri: una mostra ineguagliabile per la quantità, qualità e selezione delle opere presentate, per come nell'esposizione si coglievano le ragioni dell'accostamento e della disposizione in dialogo di opere antiche e di scultura e pittura moderne, di raccolte antiquarie e di restauri dell'antico, dando conto dell'occhio del tempo, dell'intelligenza visiva e programmatica di Bellori.

Eventi di conoscenza, le mostre per loro stessa natura sono momenti di rappresentazione e di incontro con il pubblico: sono quindi un osservatorio privilegiato per verificare modi diversi nel tempo di prestare attenzione al tema dell'educazione al patrimonio artistico.

Le prime grandi mostre del Novecento (a partire dalla *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento* allestita a Firenze in Palazzo Pitti nel 1922) modificarono «la percezione che il pubblico aveva della storia dell'arte europea» (Haskell 2001), ma furono anche «una giungla inestricabile» tanto che la successiva, a Venezia, fu circoscritta al Settecento italiano, sostiene Roberto Longhi in quel saggio fondativo di analisi delle mostre in Italia e del ruolo dei musei (*Mostre e musei* 1959, p. 397).

Furono esposizioni promosse per far riconoscere il valore identitario delle arti regionali chiamate, in epoca di regime, a esaltare coralmemente l'arte italiana, ma progettate anche per mostrarne le specificità; rappresentarono, successivamente, molte altre esigenze e modelli interpretativi, ora individuati e soppesati negli interventi dei diversi studiosi.

Vorrei ora ricordare l'intensa riflessione di Andrea Zezza che, analizzando e distinguendo con rigore ragioni e qualità delle mostre napoletane, nel lungo e articolato percorso della sua narrazione critica riconosce comunque valore alle esposizioni finché vi riscontra, a me sembra, l'esigenza di creare una coscienza etica e condivisa del valore di quel patrimonio.

Lo studio serrato delle mostre napoletane porta a individuare i tempi della maturazione storico-artistica, dell'incrocio virtuoso di conoscenza e di tutela tra studi, mostre e allestimento di musei, finché, accertando gli intenti di Raffaello Causa, Zezza analizza la stagione delle grandi mostre, da *Civiltà del Settecento napoletano* (1979), la cui funzione intenzionale era espressa già nel titolo, alla successiva *Civiltà del Seicento* (1984). Una stagione che presentò una tale congerie di testimonianze artistiche da offrire agli studi successivi un ben ampio indice di potenziali nuove vie di ricerca, ma dalla quale, mi sembra si possa dire – senza farne ricadere la piena responsabilità su quelle rassegne davvero impegnative – prendesse aurorale avvio quello scollamento tra qualità del progetto e gradimento del pubblico, oggi sempre più catturato da richiami pubblicitari che difficilmente tengono conto del rigore e del valore innovativo delle rassegne.

Concludo esprimendo la mia profonda gratitudine a tutti gli intervenuti, per aver attivato in campo molti ragionamenti e individuato molti temi, indicandone il portato storico e le conseguenze attuali. Le loro analisi delle mostre hanno dato testimonianza dei modi diversi di fare storia dell'arte nel Novecento e di modi differenti di fare, oggi, storia della critica come storia dell'arte.

Silvia Ginzburg

Vorrei innanzi tutto approfittare di questa occasione per ringraziare la Fondazione 1563 che ha sostenuto negli anni scorsi un seminario su “L'Ideale classico”, coordinato da Michela di Macco e da me, nel quale sono stati coinvolti in una serie di incontri e di attività di ricerca comune studenti, laureati, dottorandi, dottori, docenti, liberi studiosi. Nell'ambito di questo seminario, i cui risultati verranno pubblicati a breve in volume, il tema delle mostre che nel XX secolo sono state dedicate all'arte del Seicento si è imposto con prepotenza fin da principio. Tra le maggiori acquisizioni delle ricerche condotte in quella circostanza sono state infatti le novità che riguardano la sequenza espositiva delle Biennali d'arte antica di Bologna, dedicate alla riscoperta della pittura bolognese e emiliana del Seicento. Sulla base di un'ampia documentazione inedita è stato possibile riconsiderare da un punto di vista del tutto nuovo il contesto da cui era nato il progetto delle Biennali bolognesi, le idee da cui esso aveva preso forma, le dinamiche che ne avevano accompagnato la realizzazione, gli ostacoli che aveva incontrato, i conflitti che ne erano scaturiti. L'inedito orizzonte che è emerso da queste ricerche ha mostrato in maniera eloquente come sia possibile oggi indagare gli episodi delle più significative esposizioni per fare una storia della storia dell'arte del Novecento, verificando le ipotesi interpretative su una documentazione per larga parte misconosciuta e spesso inedita.

L'iniziativa torinese voluta dalla Fondazione 1563, riprendendo il tema delle mostre sul Seicento che hanno avuto luogo nel Novecento, ha offerto ai partecipanti a quel seminario su “L'ideale classico” un riscontro delle ipotesi di lavoro e, nel caso dei più giovani qui presenti, un'occasione per comprendere il punto di vista di studiosi più maturi, formulare considerazioni e porre interrogativi.

Uno dei temi che a me sta più a cuore tra quelli emersi dal nostro seminario è stato citato in questa sede da uno dei suoi partecipanti, Alessandro Morandotti, e riguarda la presenza occulta ma fortissima di Roberto Longhi nella storia novecentesca delle mostre sul Seicento. Longhi è morto nel 1970, e ha connotato profondamente, in senso non generico ma puntuale, molte delle maggiori esposizioni sul XVII secolo (e non solo) che si sono tenute fino a quella data, anche nei numerosi casi in cui il suo nome non figura nel frontespizio e magari non conta neppure una menzione nel catalogo. Questa presenza, rimasta in tante occasioni nascosta per ragioni che esigono di essere verificate caso per caso, ha lasciato evidentemente un segno, talvolta anche molto forte, seppure non sempre nel senso che ci si potrebbe attendere.

Nel caso delle Biennali di arte antica di Bologna l'impronta lasciata da Longhi fu inizialmente profondissima, anche se venne poi recisamente censurata con il venire avanti del peso di Denis Mahon, come abbiamo capito sulla base della documentazione che presenteremo nel volume di imminente pubblicazione. Il grande progetto di mostre bolognesi di Cesare Gnudi era in origine figlio diretto della prolusione di Longhi al primo corso tenuto all'Università di Bologna nel 1934, che con estrema coerenza, sull'onda del grande modello della *Storia pittorica della Italia* di Lanzi, si riprometteva di fare la storia della scuola pittorica della città dove aveva assunto l'insegnamento. Nel progetto, a cui Longhi lavora negli anni, le mostre avranno un ruolo di grande rilievo: dal 1935, con la sua partecipazione alla mostra sul Settecento bolognese, al 1950, in cui cura l'esposizione sulla pittura del Trecento a Bologna, e oltre, giacché nasce appunto da Longhi la sequenza delle mostre bolognesi sul Seicento, anche se poi finirà per delineare un orizzonte di studi per tanti versi lontano dal suo. Fare la storia della storia dell'arte del Novecento attraverso le mostre sul Seicento, almeno le più si-

gnificative, spesso significa rifare i conti con lo schema delle scuole pittoriche di Lanzi, riflettere sulla sua importanza nel secolo che ci precede, nonché evidentemente oggi. È un modello storiografico che oggi rischia di risultare distante, e che invece resta il più proficuo per radicare la riflessione dei dati di stile nei diversi contesti, intendendo le aree geografico-stilistiche non come entità astratte e concluse, ma come luoghi di scambio, di interrelazione, di incroci, quali del resto lo stesso Lanzi le intendeva. Andava significativamente in questa direzione, mi sembra, il bel progetto sulla fortuna di Correggio in contesti extra-parmensi presentato in questa occasione da Alessandro Morandotti e Francesco Frangi.

Lavorare sulle mostre del Novecento significa anche rimeditare quello che è stato allora il rapporto con il territorio, il ruolo delle Sovrintendenze, il nesso tra l'andamento degli studi e la mappa territoriale della tutela – il sistema che di recente è stato di fatto smantellato, e che sarebbe opportuno a sua volta studiare e mettere in una prospettiva storica, per vederne difetti e lacune e per considerarne meriti e qualità. Nel repentino smottamento di quel sistema sono finite sotto attacco le radici geografico-stilistiche della disciplina, cuore dell'opera di Lanzi e ancora oggi terreno primo delle indagini storico-artistiche, nel quale spiccano, oggi come allora, gli indicatori della letteratura artistica, della tradizione storiografica.

Le esposizioni più significative del Novecento hanno spesso alle spalle il dialogo serrato con le fonti. Anche in questo senso la mostra *L'Idea del Bello* ha chiuso il Novecento e insieme ha aperto il secolo successivo: è stata la scoperta che si poteva fare una mostra su un intero secolo innestata sulla relazione tra le opere, mettendo in rapporto lo sviluppo stilistico degli artisti e la riflessione storiografica e critica di un personaggio come Bellori. Era, anche quella, a mio modo di vedere, una mostra figlia di Lanzi, perché quella che Bellori celebra è evidentemente la scuola di Roma, e si sentiva in quella mostra il dialogo fittissimo con Giovanni Previtali, soprattutto il Previtali de *La fortuna dei primitivi*, nel racconto attraverso le opere della cultura antiquaria, del recupero del paleocristiano nel XVII secolo. Mi sembra una bella occasione che queste due giornate si concludano con un montaggio fatto *ex post* di un video de *L'Idea del Bello*, che permetterà a chi non l'ha vista di avere una ancorché vaga idea di quella esposizione.

Lavorare sulle mostre sul Seicento nel Novecento vuol dire anche ragionare sul rapporto tra Cinquecento e Seicento in un modo nuovo. Mi ha molto colpito che Mina Gregori in un testo intitolato *La nozione di scuola*, che uscì nel catalogo della mostra del 1988 *Barocco mediterraneo. Genova, Napoli, Venezia nei musei di Francia*, scrivesse che la Maniera è internazionale e la cultura figurativa seicentesca è locale, alludendo alla «civiltà artistica spiccatamente policentrica del Seicento». È un'idea figlia della letteratura artistica di quel secolo, e dunque storicamente fondata, ma mi pare che oggi pochi sarebbero disposti ad accoglierla senza obiezioni. In ragione dei movimenti degli studi, noi oggi vediamo un Cinquecento molto più caratterizzato a livello locale e viceversa tendiamo a leggere il Seicento in termini molto più infraregionali. Si tratta di un mutamento di prospettiva che ne implica molti altri, e su cui meriterebbe riflettere.

Andrea Bacchi

Alla fine di queste giornate mi sembra sia emerso chiaramente quanto sia stata felice la scelta di non coordinarci preventivamente: metodologie diverse e diversi tagli di approccio si sono giustapposti, sempre con la medesima qualità, in tutti questi interventi che hanno permesso di mettere a fuoco delle chiavi interpretative nuove. Con il medesimo obiettivo sono stati organizzati gli incontri di un altro seminario parallelo a questo (incentrato sui libri fondativi nella riscoperta del Seicento), coordinato da me e da Liliana Barroero, oggi assente, ma che vorrei qui ricordare e ringraziare, insieme a Rosaria Cigliano presidente della Fondazione 1563 che ha permesso la realizzazione di tutte queste iniziative. Gli incontri che si sono susseguiti tra Roma e Torino hanno permesso finalmente di far davvero dialogare questi due grandi centri, spesso studiati in modo parallelo e non alla luce di quell'intenso scambio di stimoli e personalità che ebbe luogo soprattutto nella prima metà del Settecento.

Le prime osservazioni a caldo che mi sento di formulare qui, oggi, riguardano un aspetto che è forse rimasto un po' ai margini delle discussioni fatte in questi giorni e cioè l'importanza della scultura e delle arti decorative nel periodo preso in esame. Abbiamo visto come le mostre genovesi fossero esclusivamente dedicate alla pittura, in una città di cui conosciamo bene la ricchezza della produzione scultorea di età barocca, e lo stesso discorso è valido per Milano. Per Bologna, a maggior ragione, emerge prepotentemente questo aspetto: nella mostra sull'*Ideale classico* c'era una presenza quasi solo simbolica di pezzi di Alessandro Algardi e François Duquesnoy, in ossequio, direi, alla selezione degli artisti compiuta da Giovan Pietro Bellori nelle sue *Vite* del 1672. Diverso sarebbe stato il caso de *L'Idea del Bello*, di tanti anni dopo, una mostra in cui la scultura, sempre a partire da quel testo fondamentale della letteratura artistica seicentesca, era rappresentata in modo significativo. E, rivedendo le immagini dell'allestimento nel Palazzo delle Esposizioni di quella memorabile rassegna, ripensavo a quanto detto stamattina da Massimo Ferretti. Ovvero che quando Massimo aveva visto la *Strage degli innocenti* di Guido Reni incassata alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, e pronta per partire per Roma, si era indignato; per poi ricredersi quando aveva capito il senso e la necessità di quel prestito eccezionale, vedendo la pala alla mostra accanto all'Antico. Per me, poi, fu una vera rivelazione ammirare la *Santa Susanna* di Duquesnoy: quella statua in chiesa, in Santa Maria di Loreto, non la si può mai davvero vedere, invece in Palazzo delle Esposizioni si poteva girarle intorno, apprezzandola pienamente, e recuperando la meraviglia della stupenda *ecfrasis* di Bellori. Così come magnifica era la possibilità di vedere insieme, in quelle sale, Algardi e Reni. Dopo quella mostra ci si sarebbe aspettati di vederne un'altra altrettanto ambiziosa sul Barocco vero e proprio: Bernini, Cortona, Gaulli e tanti altri. Io credo che si sarebbe dovuto farla seguendo una linea critica che ha nel *Pietro da Cortona* di Giuliano Briganti un testo fondativo; ma un progetto simile non è stato realizzato. E penso che, purtroppo, la stagione di quelle mostre ambiziose, vaste e diciamo pure, meravigliose, si è forse chiusa. Adesso si fa fatica solo a immaginarne una simile, così sistematica, come era appunto *L'Idea del Bello*. Si è visto come progetti simili possano portare, oggi, a ben altri risultati: una si è tenuta a Napoli, recentemente, ed è stata giustamente stigmatizzata. Sono cambiati i tempi della fruizione, ma anche quelli dell'organizzazione di simili eventi, prima preceduti anche da campagne di ricerche e di restauro previste con anni di anticipo.

Mi sembra poi che ci si sia molto interrogati, in queste giornate, sullo snodo cruciale degli anni a

cavallo tra Cinque e Seicento, fondamentali proprio per la pittura (come sempre), con Caravaggio e i Carracci, ma anche per la scultura, ed è quello che già sottolineava ieri Giovanni Romano per Torino. Intriga meno, forse, un altro passaggio, cioè quello tra Sei e Settecento, che abbiamo visto solo di sfuggita, e quasi unicamente per i contesti di Milano e di Bologna. E mi chiedo cosa pensino i colleghi qui presenti di questo secondo snodo così spesso trascurato, che forse non è da collocarsi proprio a cavallo tra Sei e Settecento, quanto piuttosto nell'ultimo quarto del XVII secolo.

Evelina Borea ha citato in questo senso tutte le mostre fondamentali, ma non quella dedicata al *Settecento a Roma* tenutasi nel 1959 al Palazzo delle Esposizioni; una mostra che, con oltre duemila pezzi esposti, dovette essere assolutamente memorabile, laddove il catalogo, con un apparato fotografico di poche decine di immagini in bianco e nero, ne restituisce solo parzialmente l'importanza. In tutte quelle mostre, proprio come in quella già ricordata bolognese sull'*Ideale classico*, la scultura giocò sempre il ruolo quasi di una sorella minore della pittura, e forse sarebbe opportuno interrogarsi sulle ragioni che sono alla base di questo fenomeno. Conta naturalmente il fatto che la scultura, soprattutto quella più rappresentativa, monumentale, non è facile da spostare per mostre temporanee. Ma penso abbia pesato anche la circostanza che, soprattutto in passato, per lo meno in Italia, la si studiava assai meno della pittura. Lo stesso discorso potremmo farlo per le arti decorative, sebbene proprio qui in Piemonte questo non sia vero, poiché fin dalla mostra del 1937, per la qualità e la celebrità dei capolavori di Piffetti e Bonzanigo, quel settore della produzione artistica era ben rappresentato. La necessità di importanti ricerche preliminari per la fortuna anche espositiva di questi pezzi è confermata in modo esemplare dal caso de *Gli Ultimi Medici* (1974), una mostra dove scultura e arti decorative non erano seconde alla pittura. Ma la mostra, non dimentichiamolo, era arrivata dopo le intelligenti aperture di Mina Gregori sulla manifattura Ginori e i fondamentali studi di Klaus Lankheit e Jennifer Montagu sulla scultura.

Mi sembra insomma importante ragionare anche sulle assenze, sebbene da queste giornate sia stata riconfermata la ricchezza sempre sorprendente del Seicento italiano, nella sua complessa articolazione in diverse realtà geografiche.

Giovanni Romano

Ognuno di noi, come fruitori di questo convegno, è stato attratto da alcune mostre di più, da altre meno; ognuno ha le sue preferenze e questo è anche giusto. Dal mio punto di vista è stato particolarmente interessante che nessuno degli interventi fosse stato rigorosamente concordato e quindi siano emersi diversi modi di avvicinare una mostra. Forse era giusto così, nel senso che le mostre sono un punto focale di molti problemi che girano nell'aria e ognuno degli interventi ne ha scelto uno in particolare. Per esempio, partiamo dall'ultimo, da quello di Evelina Borea. Quante mostre a Roma sul Seicento? Pochi si sono arrischiati nell'uso del termine "Barocco", mentre è stato favorito nell'insieme un genere di mostre che fa riferimento alle monografie, alla figura personale, insomma, trova nella fotografia del singolo, della sua varia attività, ma comunque del singolo, il nucleo forte per raccontare una storia. Ma non tutte le mostre sono così: per esempio a Roma stessa la mostra dell'amico Bonfait su *Roma 1630* (1994) non era più una mostra monografica con un punto di vista su una persona, ma era se mai il lavoro su una data, 1630. Una scelta un po' condizionata da Longhi, da una parte (quando Longhi dice la cultura del 1610, del 1630) e un po' condizionata anche dal libro di Giuliano Briganti (1962), che appunto fissa sul 1630 la fioritura del Barocco.

Ma non tutte le mostre sono così, per esempio il modo di avvicinarsi alle mostre che ci ha illustrato Massimo Ferretti è stato molto diverso: come le mostre leggendarie di Bologna, da Reni a Guercino, hanno in qualche modo costeggiato e illuminato in vario modo l'evolversi della storia dell'arte in Italia. Quando si fa una mostra di Reni nel 1954 è chiaro che la discussione sull'arte di stampo crociano è ancora vivissima naturalmente. Quando si fa la mostra meno famosa della serie bolognese, *Maestri della pittura del Seicento emiliano* (1959), quella sui pittori del '600 messi uno accanto all'altro senza troppa gerarchia – e questo era l'aspetto migliore di quella mostra, io ero giovanissimo e l'ho vista e rivista tante volte per studio – era la varietà e la novità. Nessuno non bolognese – come allora ero ancora io, poi sono stato mezzo adottato – aveva mai visto uno sterminio tale di maestri che a guardarli bene potevano essere distinti con intelligenza, ma visti nell'insieme era un concerto grosso dove ciascun strumento funzionava in coro. Lì era chiaro che Croce era tramontato e gli artisti valevano per il loro concerto grosso, o almeno così si vedeva benissimo nella mostra, che era un insieme, una riabilitazione al limite, comunque era un discorso di devozionalità sparsa, diffusa e variegata: si trattava di un qualcosa mai indicato a fondo per quella vicenda da parte degli storici dell'arte bolognese.

Questo è leggere come va la storia dell'arte in quegli anni e come si esplicita nelle mostre e, al limite, quando Ferretti sottolineava che Longhi non c'era mai o quasi mai nelle vicende bolognesi delle mostre, vuol dire che qui c'è qualcosa che va capito. Gnudi era stretto amico di Ragghianti; Longhi non aveva nessun motivo di avere problemi con Gnudi però a Longhi questa amicizia con Ragghianti non piaceva troppo; ecco anche questo fa parte delle mostre.

Mi ricordo una testimonianza di Rosenberg, diceva: «come è che qui a Torino quando fate le mostre riuscite a mettere la Soprintendenza e l'Università insieme, mentre a Bologna dopo Gnudi non c'è più stato verso di riconciliarle?» Rispondo: «sono cose complicate da capire, le persone che ci sono, il modo di studiare delle persone da una parte e dell'altra; se si può si canta in coro, altrimenti separiamo le Kessler». Ecco, mi piace molto quando una mostra riesce a diventare il nucleo di una ricerca *ex post*, mentre è importante, per chi si occupa di una mostra, essere sempre molto cosciente di quello che veniva prima, di quali studi hanno portato a questa mostra. Parlo di mostre serie, mentre ci sono

anche mostre “ye ye” dove non contano gli studi che si sono fatti o si faranno o si sono fatti durante la mostra, ma gli studi di 10-12 anni prima. Ecco, questo doppio volto, questa al limite contraddizione, tra la mostra e quello che dice della storia dell’arte in quel momento e tra la mostra e quello che dice sulla progredibilità delle nostre conoscenze storico-artistiche mi sembra il tema forte.

Per esempio l’intervento di Connors è stato bellissimo, ma perché era un tema isolato rispetto a quello di cui abbiamo parlato in questo convegno. Si tratta di mostre che hanno lasciato nella memoria delle immagini sfolgoranti, qualcosa che non ci si aspettava dall’architettura; voleva dire che per gli storici dell’arte, che in Italia non si sono mai molto occupati di architettura, c’era ancora molto da cercare.

Ogni costruzione storiografica, è stato detto stamattina, è rivedibile. Noi siamo qui anche per questo e crediamo che sia rivedibile quella costruzione storiografica, che meriti di essere rivista; quindi quanto vogliamo dire oggi in dialogo con voi è proprio secondo quali prospettive sono state montate le costruzioni storiografiche, se mostre che meritano di essere viste possano eventualmente esserlo, se ne vale la pena, se hanno aperto o chiuso. In un recente libro dedicato a Marabottini e alla sua collezione donata alla Cassa di risparmio di Perugia c’è una caricatura che fa vedere vestiti da armigeri seicenteschi Salerno e Mahon che difendono il quadro di Guercino della Doria Pamphilj; sarebbe interessante capire se lo difendono per l’importanza che in quella stagione aveva la rilettura di Ludovico Carracci o se la difendono per difendere la mostra così tanto criticata.

L’apertura dell’intervento di Evelina Borea su quella mostra che tra l’altro fu la prima mostra di ricerca vera a Palazzo Venezia, curata da Almamaria Tantillo, fu un modello perché Roma che ha sempre considerato se stessa come centrale finalmente recuperava l’importanza dei territori fuori dalle sue mura e riusciva a dar corpo al valore di dialogo tra centro e periferia fino ad allora sconosciuto. Per esempio sulla confrontabilità dei modelli mi sembra che si debbano citare le *Ricerche in Umbria*, che sono il corrispettivo delle ricerche piemontesi messe in atto con i volumi CRT della collana *Arte in Piemonte* e con le varie mostre territoriali e con la mostra di *Diana trionfatrice*. Dall’altra parte il tradurre le mostre in allestimenti museali: a Torino era stato fatto perché le sezioni dedicate al collezionismo dinastico erano state messe in ordinamento e in allestimento grazie al libro di Sandra Pinto per il ‘700 e primissimo ‘800, *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, grazie al volume del 1988 *Figure del Barocco in Piemonte* e la mostra *Diana trionfatrice*. Subito dopo, l’ordinamento di Capodimonte della sezione che presentava la collezione Farnese con tessuti alle pareti ecc., si confrontava con l’ordinamento e l’allestimento predisposto per le sezioni del collezionismo dinastico.

La mostra *Diana Trionfatrice* andrebbe messa in relazione con le mostre dei restauri sul territorio: Roma ne ha dato esempi molto tipici e anche l’Italia settentrionale ha dato i suoi. Erano rivelazioni di opere che fino allora non avevano contato nelle filiere di opere che vanno sicuramente citate entro a una ricerca che riguardi quel territorio. Se la ricerca attraverso i restauri sul territorio aveva modificato o meno la nostra coscienza di quello che era il patrimonio artistico, era quello che si voleva sotto sotto dire con le mostre piemontesi; che magari diminuendo l’ampiezza dell’angolo di osservazione, andando molto nello specifico, andando anche a fondo, si potesse raccontare in modo diverso la storia di un luogo preciso; preciso il luogo, precisa e rinnovata dalle ricerche e dai restauri la nostra conoscenza del territorio, piano piano si potesse fare un puzzle di una regione.

Per noi la regione diventava difficile da affrontare perché fino al 1714 era tutt’altra cosa rispetto a quello che è oggi ed era difficile usare anche solo un’espressione come “Barocco piemontese”. Bisognava ri-capire come andava veramente il territorio attraverso indagini storiche, esplorazioni e restauri, per raccontare una storia che fino a quel momento era stata forzata dentro la corte e la

non corte, e al limite brutalmente tra centro e periferia. Da quella vicenda si vede bene che c’è un progredire della nostra coscienza che è un progredire della storia dell’arte che facciamo.

Mi sono dimenticato di dire ieri che quando *Diana Trionfatrice* assume il sottotitolo di *Arte di corte*, primo è consapevole che «Diana trionfatrice» per il pubblico non sarà chiaro come concetto, dall’altra parte è cosciente di quella gran botta che aveva dato il libro di Sandra Pinto sull’arte di corte a Torino. Sandra aveva scelto il Settecento per raccontarlo, ma questo non è un problema. L’indagine ad angolatura ristretta ma approfondita su temi portanti della storia dell’arte, messa insieme con altre analoghe operazioni di ricerca, può dare migliori risultati: può chiarirci meglio una verità che sospettiamo ma non sappiamo dimostrare.

Adesso siamo sottoponendo a tortura le mostre e incominciamo a sottoporre a tortura i cataloghi, chissà dove finiamo... alla tortura per gli storici dell’arte. Io metterei le mani avanti: non si può chiedere a un catalogo tutto. Ogni cosa va ragionata nel contesto in cui si fa. Vorrei fare un passo indietro e unire varie risposte alle domande poste dal pubblico. Come si può spiegare il fatto che i cataloghi siano diventati così forse pazzescamente importabili, ingestibili: non puoi leggerli in mostra, ti cascano sui piedi e ti ricoverano? Questa è una domanda che vorrei complicare con una storia molto divertente. Non sono stati i nostri cataloghi quelli che hanno inaugurato la mostra del “cataloghissimo”, sono stati quelli francesi. Racconto un aneddoto: un bel po’ di anni fa visitavo una delle mostre che dovrebbero essere considerate tra quelle cui è interessato questo convegno, quella sul Cerano fatta da Rosci a Novara (1963). Incontro nella mostra, molto smarrita devo dire, Mary Pittaluga che diceva: «come si fa a usare un catalogo così pesante?» – e sarà stato la metà di quelli che usano adesso – e la lettura del catalogo in mostra in quel momento era peggiorata dalle condizioni della mostra, che molto testorianamente era tutta al buio e c’erano dei fili elettrici che collegavano i riflettori. Ecco, questo è un poco il degradarsi dei cataloghi delle mostre.

Un altro aneddoto mostraiolo: in una mostra incontro l’immancabile Rosenberg, studioso attento a tutte le cose, e parliamo delle mostre e gli dico: «ormai voi francesi ci avete battuto con i cataloghi giganteschi perché fate cataloghi diligentissimi, filologicissimi, precisissimi, non si riesce mai a leggere un catalogo di una mostra francese». E lui risponde: «grazie, voi siete fortunati, noi no. Voi quando dovete scrivere qualcosa avete i libri bancari, noi in Francia non li abbiamo, abbiamo solo i cataloghi delle mostre e abbiamo rilanciato la nostra storia dell’arte nei cataloghi». Certo se uno va a confrontare un mito come la mostra del *Trecento bolognese* di Longhi (1950), il catalogo ha uno scopo diverso da quelli attuali. Il catalogo ha avuto una sua evoluzione su cui continuano a riflettere gli storici dell’arte perché non è una soluzione definitiva. Si possono rischiare danni gravi. Per esempio ho letto delle schede lunghe che erano peggio delle litanie, anche se sembrano molto professionali. Il punto è non fingere che non esistano questi problemi.

Noi storici dell’arte siamo narcisisti, pensiamo che l’unica storia dell’arte che valga sia quella che facciamo noi e bisogna far attenzione anche ai nostri complessi di inferiorità. Per esempio, non abbiamo fatto riferimento a un certo tipo di mostra che incomincia ad avere un certo successo. Abbiamo visto la mostra su “Bembo e le arti” (2013), “Ariosto e le arti” (2016), meno eccentrica quella di “Aldo Manuzio e le arti” (2016), queste sono mostre che prometteranno altri esiti. Solo che lì bisogna fare un po’ attenzione: quando noi andiamo a vedere una mostra, o comunque qualcosa che abbia connessione con la nostra tradizione figurativa, per vecchia tradizione usiamo disinvoltamente i concetti – come appunto ha in qualche modo segnalato Silvia Ginzburg prima – “la scuola lombarda”, “la scuola bolognese” e poi se ne fanno distinzioni interne. Sono concetti alla mano per

noi, non è un problema; forse sono meno alla mano per gli studiosi di architettura, ma sempre più si vede che c'è anche lì il concetto di scuole regionali. Quando noi mettiamo insieme Bembo e la cultura delle corti italiane abbiamo da una parte un ideale unificante assoluto, canonico, e dall'altra una disinvoltura che ci manda in sollucchero. Questo concetto di unità che noi ci portiamo dietro dalla letteratura – per esempio c'è in De Sanctis, ma non c'è in Croce – è una cosa recente; la storia delle regioni c'è sempre stata.

Abbiamo alle spalle una esigenza di unità che ci semplificherebbe la vita, ma la storia dell'arte per nostra fortuna è antiunitaria. Le mostre corrispondono a questo. Quando la mostra vuole essere troppo unitaria, costringere in una regola canonica dei problemi che sono diversificati, ha delle enormi difficoltà a trovare un metodo didattico. Quando la mostra sceglie di rilevare il motivo della diversità delle esperienze in una stessa epoca, allora riesce ad essere più didattica perché legge la diversità nei quadri. Se invece deve leggere nei quadri l'unità d'Italia e poi vede Dosso da una parte e Garofalo dall'altra, si trova in difficoltà. Allora prendiamo coscienza del fatto che le *Prose della volgar lingua* non sono roba nostra.

ABSTRACT

SARA ABRAM

The Mostra del Barocco piemontese in 1937

The *Mostra del Barocco piemontese*, held in Turin in 1937 set a milestone in the art historical culture of the 1900s. This contribution is a visual narrative which explores the exhibition background and its main features through imagery and, above all, through the photographs commissioned by the curator to record displays and showcased works of art. The goal is to reveal the network of critics, scholars and professionals who animated the coeval cultural context, and to point out exhibitions, studies and papers which contributed to build the different picture of Piedmontese Baroque reflected in the exhibition itself. The *Mostra del Barocco piemontese* did not produce a catalogue, hence, in order to understand its concept, purposes and features, it will be necessary to analyse its three venues and track down the sequence and contents of the rooms. Key categories, such as 17th and 18th century painting and sculpture, 17th and 18th century architecture, ceramics, textiles, silvers and metalworks, period rooms, will be leading this exploration to provide a complete overview on the exhibition.

GIUSEPPE DARDANELLO

The Mostra del Barocco piemontese in 1963

The Piedmontese baroque exhibition that took place in Turin in 1963 was deeply rooted in the 1937 one, as then recalled by Vittorio Viale: the aim was to offer a synthetic vision of all the genres of Piedmontese art of the seventeenth and eighteenth centuries, “two centuries perhaps only partly Baroque or Rococo, but constituents in Piedmont an historical and spiritual unity”. This essay reconstructs the selection of the artworks and the exhibition choices in the three locations of Stupinigi, Palazzo Madama and Palazzo Reale. The availability to the public of the Royal Palace of Turin was the origin of the most significant innovations compared to the 1937 edition: it was thus offered the opportunity to develop with unprecedented consistency an effective interaction between the art works and their natural settings in the palace interiors preserved in the integrity of decorations and furnishings. The artistic and cultural development of the region could be presented as a whole, embracing the subject of architecture, painting, sculpture, the theater, silver ceramics, tapestries, books and coins. The leading role of architecture and stage design was confirmed by the installations of these two sections in Palazzo Madama, entrusted to the seductive approach of photography. The reviews of the exhibition emphasized the progress of the studies in the different classes of materials, while the three-volume catalogue account for an exhibition conceived as the final achievement of a long standing-research enterprise.

GIOVANNI ROMANO

Diana Trionfatrice (1989). An exhibition on the Baroque?

The exhibition *Diana Trionfatrice* was conceived in the late eighties when it was no longer possible to refer to the term “Baroque” with the ease with which it was used to act as a leitmotif for the Piedmontese Baroque exhibitions of 1937 and 1963, when it had worked out properly.

Diana trionfatrice was first and foremost an exhibition that set itself the goal of defining the art of the court in Turin in about half a century, from 1630 to 1680. On the other hand, the experiences of preservation and conservation in which the two curators were involved brought to light the different realities of the figurative culture in the provincial territories that were opposed to the art of the court. The exhibition was thus configured as a dynamic confrontation between these two realities: on one side a territory that had not yet been homogenized with respect to the court, on the other a court that was building a new figurative tradition to be imposed everywhere. It was not easy to compare these historical events in parallel, but in the end was staged an exhibition which had its own beauty and a provocative character. The catalogue was the result of an intelligent research on very complex problems, but its contents were perhaps too difficult for the appreciation of a wide audience.

JOSEPH CONNORS

The Baroque in Italy seen from abroad: architecture exhibitions

This essay focuses on Baroque architecture exhibitions, principally those organized by foreign scholars, although it begins with *In Urbe Architectus*, the Italian pioneering exhibition on the profession of architecture in late Baroque Rome organized by Bruno Contardi and Giovanna Curcio in Castel Sant’Angelo in 1991. Then it deepens on *Von Bernini bis Piranesi*, an exhibition, organized for the Staatsmuseum in Stuttgart by Elisabeth Kieven in 1993, concentrated on architectural drawings. It shows how the range of the architectural exhibition expanded to include the architectural model in the mega-exhibitions organized principally by Henry Millon under the auspices of FIAT, *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo*, held first at Palazzo Grassi in Venice in 1994, and *The Triumph of the Baroque*, opening first at Stupinigi in 1999 before traveling to Montreal, Washington D.C. and Marseille. The essay finally presents how the attention shifted to Francesco Borromini at the time of his fourth centennial in 1999 with an exhibition in Lugano exploring his youth in the Ticino and Milan and another in Rome and Vienna exploring the full career with generous loans from the Albertina Museum, masterminded by Christoph Frommel and Richard Bösel. They showed that it was possible to overcome that fundamental obstacle to all architectural exhibitions, namely, that the buildings themselves cannot be put on display. Models brought the public in and then hundreds of drawings, paintings, tools, books, instruments, maps and city plans gave a fuller picture of the process of design. In grandeur of conception and splendor of display these are the progeny of the Turin exhibitions of 1937 and 1963.

ALESSANDRO ANGELINI

Baroque-sculpture audience and critics. Studying its development through the lens of the 20th century exhibitions in Italy

The Neoclassical rejection of Baroque, and above all of Baroque sculpture, together with the Idealistic culture in Italy, had been afflicting the critics – and consequently audience too – up until the 20th century. Hence why exhibitions devoted solely to Baroque sculpture were organ-

ized with big delay on comparison to specialized papers, studies and monographs that had already been investigating those topics since awhile. This essay attempts to spot the milestone exhibitions that mostly contributed to bring the exhibition viewers toward the 17th century sculpture, highlighting the trigger role of *Bernini in Vaticano* (1981) and *Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese* (1998) and retracing all those exhibitions that followed and climaxed in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori* (2000). The Roman exhibitions are the main focus, but also a special attention is paid to those held in Bologna, Florence, Naples, Turin and Genoa. The account on Baroque-sculpture revaluation, seen through the lens of exhibitions, will come to a close with a quick overview on terracotta-sketch-model shows.

FRANCESCO FRANGI, ALESSANDRO MORANDOTTI

Milan and Genoa painters. Exhibitions and studies over the 1900s.

This essay puts forward a parallel research on two centres that are tightly connected, during different moments in the history of art, and especially during the 17th century. The point that might be proved here is fathoming whether there are any alignments or divergences between the state of studies in volumes or magazines, and the results reached by art exhibitions and their catalogues along the 20th century. At the same time – this is the other side of the same coin – the aim is to understand whether those who spearheaded the studies, are the same who curated the art exhibitions. And that could be a doublecheck to be extended to other realities. The “undisclosed” main character of this research is Roberto Longhi. He was one of the first and very well aware explorers of the 17th century, especially in the North Western Italy, that he covered inch by inch since his early training years. We would say “undisclosed” because Longhi never laid out in a systematic way the knowledge he built up over his travels across Piedmont, Lombardy and Liguria, as well as in European museums. Longhi’s bibliography and the notes left handwritten for a long time give clues about his extreme familiarity with Ligurian and Lombard art, from the Middle Ages to the 18th century. We realized that Milan and Genoa – just to recall the most emblematic centres of those figurative cultures – were twin cities in Longhi’s perspective, therefore their art production had to be studied in perfect parallelism in order to understand each of the two schools deeply and better. This is exactly what it should be done even now.

MASSIMO FERRETTI

From Guido Reni to Guercino: Bolognese exhibitions, 1954-1968

When in 1990 Francis Haskell reflected on the fact that the Old Masters exhibitions had taken over the role once held by museums, he didn’t forget the true function those had had previously. While describing the role of the exhibitions in major changes of taste, Haskell immediately thought about the instance that is the topic of this lecture. “Many art historians would agree that the among the most rewarding Old Masters shows held since the war were those organized by the later Cesare Gnudi and devoted the principal Bolognese painters of the 17th century. These had once been considered the greatest of all artists, but their reputations had begun to

suffer at the end the 18th century and had been dealt a series of devastating blows by Ruskin and his followers. Beginning with the exhibition of Guido Reni in 1954 – which was visited with mixed feelings by Bernard Berenson, the aged eighty-nine – and continuing in subsequent years with the Carracci, Guercino, and others painters”. First of all, the series of exhibitions was planned in reciprocal function, as a cycle that would have met its fulfilment over the time. Those exhibitions were bold enough to challenge widespread stereotypes and audience’s lazy habits, but they were not intended just for specialists (that has been confirmed by circulation reached by the exhibition catalogues which also marked an advanced point in the historical-artistic field). This great project could ideally begin with the speech Roberto Longhi gave in 1934 when he opened the academic term at Bologna University. Denis Mahon’s contribution was crucial too. It was an extremely meaningful decision, made by Gnudi, to inaugurate the series with an exhibition of Guido Reni, instead of the Carracci, as Francesco Arcangeli would have rathered. Those alternatives put on spotlight two different pictures of Bolognese artistic heritage and its European legacy.

CLAUDIO PIZZORUSSO

The 17th century in Florence on exhibition. The originis (1911-1959)

This essay traces the sequence of anthological and monographic art exhibitions that during the 1900s (1911-1959) focused on the 17th century in Florence, from the historic ones curated by Ugo Ojetti (*Il Ritratto italiano*, 1911; *La Pittura italiana del Sei e Settecento*, 1922), to the “fascist” ones (*Mostra medicea*, 1939; *Il Cinquecento toscano*, 1940), up to those more and more often organized since the end of the World Word II and climaxed with the exhibition dedicated to Ludovico Cigoli in 1959. This research path, that is revisited in the light of coeval study developments, demonstrates how early the main features of the 17th century Florentine art were identified. Those were recognized in the new attention paid to Nature, and hence the persistence of the “primato del disegno”, celebrated in 1958 in Paris with a crucial exhibition from Filippo Baldinucci’s drawings collection, held by the Louvre. The other features were identified in the representation of passions and in the unstoppable mocking vein – both of those are the reasons why the scholar Piero Bigongiari decided to focus his collection and studies on the Florentine painting. Comparing art exhibitions and scientific papers arises all the hurdles the critics faced in the effort to understand and categorize the 17th century Florentine art, that – back then – was still tightly fastened to the scheme: Caravaggesque naturalism, Bolognese Classicism and Roman Baroque.

EVELINA BOREA

17th century exhibitions in Rome, 1950-2000

This paper focuses on 17th century art exhibitions that took place in Rome since 1956. Up to then, Rome had lain dormant in that study field, whereas in 1956 a broad process, that would have spread to all Europe and brought a deep revaluation of the 17th century art, commenced. Almost all the titles of the exhibitions held until 2000 are mentioned here, in order to give a

quick and full account of the unbelievable number of activities and events organized in a time when this type of cultural promotion could not be taken for granted. Instead, the essay focuses only on exhibitions that are considered innovative in methods and contents, and also have enriched our knowledge and showed new perspectives on trends and/or characters. It lingers on all those exhibitions whose catalogues did not just feature informative entries on displayed works, but also were part and parcel of coeval art literature that back then was shifting its attention toward the European 17th century, and therefore Italian too – just to recall, until then Italian gold-ground paintings and Renaissance masterpieces were still the main subjects of interest. The art-historian directors appointed in state departments and civic institutions were the ones responsible for the most significant events that took place at that point in time, abreast of the French Academy in Rome – Villa Medici, that stood out for the novelty of topics unfolded in those remarkable exhibitions. Painting exhibitions – anthological or monographic – were flanked by those dedicated to prints and drawings that up to then had always been studied mainly in relation to paintings or as reminders of large works that could not be moved. The widest view on the 17th century art, that might have been achieved in exhibitions, was reached in 2000 when *L'Idea del Bello* was organized at the initiative of the Italian Ministry of Cultural Heritage and Activities. It was an evoking depiction of the Ancient and Modern Rome, as Giovan Pietro Bellori saw and recounted it: an exhibition with a spectacular display of Bellori's time masterpieces – paintings, statues, drawings, prints – compared with antique marbles and works of art.

ANDREA ZEZZA

The 17th and 18th century exhibitions in Naples

In Naples, more than elsewhere, the great exhibitions have always been – at least in the best cases – a pivotal way to make study achievements known beyond the specialized circle, enabling a wide and diverse audience to access a field that is very narrow by its own nature. This essays traces the history of the great exhibitions on the 17th and 18th centuries in Naples, from the *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, 1877, to the present days, focusing on the red thread that connects the *Mostra dei tre secoli della pittura napoletana* (1939) to *Civiltà del Settecento a Napoli* (1979) and *Civiltà del Seicento* (1984-1985). It underscores the positive effect those events had, more than on the study developments, on the growth in the society of a new awareness related to the reality and value of historic and artistic heritage.

APPARATI

BIBLIOGRAFIA

Vasari 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1966-1997.

Bellori 1672

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, ed. a cura di E. Borea con introduzione di G. Previtali, Torino 1976 (riedito con postfazione di T. Montanari, 2 voll., Einaudi, Torino 2009).

De Dominici 1742-1745

Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentissimi signori eletti della fedelissima città di Napoli, scritte da Bernardo De Dominici napoletano, Stamperia del Ricciardi, Napoli 1684-1750 (riedito come *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani di Bernardo De Dominici napoletano*, Tipografia Trani, Napoli 1840-1846); riedizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Artstudiopaparo, Napoli 2017.

Lanzi 1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* (1795-1796), a cura di M. Capucci, 6 voll., Sansoni, Firenze 1968-1974.

Milanesi 1875

G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Le Monnier, Firenze 1875.

Catalogo generale dell'arte antica 1877

Catalogo generale dell'arte antica compilato dal Comitato esecutore, Fibreno, Napoli 1877.

Capasso 1878

B. Capasso, *Sull'aneddoto riguardante gli affreschi del Cavalier Calabrese sopra le porte di Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», III, 1878, pp. 597-605.

Frizzoni 1878a

G. Frizzoni, *Napoli nei suoi rapporti con l'arte del Rinascimento*, in «Archivio storico italiano», IV, 1, 1878, pp. 495-523.

Frizzoni 1878b

G. Frizzoni, *Napoli nei suoi rapporti con l'arte del Rinascimento*, in «Archivio storico italiano», II, 1878, pp. 497-498.

Sulla mostra dell'Arte Antica 1880

Sulla mostra dell'Arte Antica in Torino nel 1880, a cura di A. Angelucci, Stabilimento artistico-letterario, Torino 1880.

Capasso 1881

B. Capasso, *Appunti per la storia delle arti in Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», VI, 1881, pp. 531-542.

Filangieri di Satriano 1883-1891

G. Filangieri di Satriano, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, 6 voll., Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, Napoli 1883-1891.

Frizzoni 1891

G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, Dumolard, Milano 1891.

Croce 1892

B. Croce [recensione], G. Frizzoni, *Napoli nelle sue attinenze coll'arte del Rinascimento*, in «Archivio storico per le province napoletane», XVII, 1892, pp. 208-211.

Burckhardt 1898

J. Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Lendorff, Basel 1898 (ed. it. *Rubens*, Einaudi, Torino 1967).

Fraschetti 1900

S. Fraschetti, *Il Bernini: la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, con prefazione di A. Venturi, Hoepli, Milano.

Battelli 1903

G. Battelli, *Luoghi romiti: S. Mimiato al Tedesco – Cigoli*, in «Emporium», XVIII, 1903, 103, pp. 56-74.

Chiappelli 1903

A. Chiappelli, *Bernardino Poccetti a Pistoia*, in «Bullettino storico pistoiese», V, 1903, 4, pp. 1-7.

Croce 1904

B. Croce [recensione], É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, in «La Critica», II, 1904, pp. 204-209.

- Suida 1906
W. Suida, *Genua*, Seemann, Leipzig 1906.
- von Bürkel 1906
L. von Bürkel, *Giovanni da San Giovanni*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», I, 1906, pp. 138-141.
- Bruscoli 1907
G. Bruscoli, *Le pitture del Poccetti nello Spedale degli Innocenti di Firenze*, Ariani, Firenze 1907.
- Geisenheimer 1907
H. Geisenheimer, *Di alcune pitture fiorentine eseguite intorno al 1570*, in «Arte e storia», XXVI, 1907, 3-4, pp. 18-21.
- Schaeffer, Posse 1907
E. Schaeffer, H. Posse, voce *Allori, Alessandro e Cristofano*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, I, Engelmann, Leipzig 1907, pp. 319-322.
- Telluccini 1907
A. Telluccini, *Contributo alla biografia di Filippo Juvara: architetto messinese*, Tipografia D'Amico, Messina (Estratto da «Archivio storico messinese», a. 8, fasc. 1-2).
- von Bürkel 1907-1909
L. von Bürkel, *Francesco Furini*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XXVII, 1907-1909, pp. 55-90.
- Giglioli 1908
O.H. Giglioli, *Su un quadro del Volterrano nella Galleria degli Uffizi creduto finora di Giovanni da San Giovanni*, in «Bollettino d'arte», II, 1908, 9, pp. 355-358.
- Ojetti 1908
U. Ojetti, *Note per un'esposizione del Ritratto italiano in Firenze nel 1911*, Tipografia claudiana, Firenze 1908.
- Alterocca 1909a
A. Alterocca, *La vita e l'opera di Lorenzo Lippi, poeta e pittore. Con nuove copiose indagini e con appendice di rime inedite*, tesi di laurea, Università di Bologna, 10 novembre 1909.
- Alterocca 1909b
A. Alterocca, *Lorenzo Lippi (1606-1665). Note biografiche con nuove indagini in documenti*, in «Nuova Antologia», 16 aprile 1909.
- Geisenheimer 1909
H. Geisenheimer, *Spigolature poccettiane*, in «Arte e storia», XXVII, 1909, 3, pp. 76-80.
- Popp 1909
H. Popp, *Zu Francesco Furini*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», II, 1909, pp. 316-317.
- Telluccini 1909
A. Telluccini, *Nuovo contributo alla biografia di D. F. Juvara, architetto messinese*, in «Archivio Storico siciliano», n.s., XXXIV, 1909, pp. 371-378.
- Alterocca 1910
A. Alterocca, *L'opera pittorica di Lorenzo Lippi (n. 1606 m. 1665) con nuove indagini – Illustrata da 7 incisioni*, in «Nuova Antologia», 920, 16 aprile 1910, pp. 643-654.
- Grünwald 1910
A. Grünwald, *Über einige unechte Werke Michelangelos*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», V, 1910, pp. 11-70.
- Poggi 1910a
G. Poggi, *Di alcuni affreschi di Giovanni da San Giovanni nelle ville di Pratolino e di Mezzomonte*, in «Rivista d'arte», VII, 1910, pp. 36-38.
- Poggi 1910b
G. Poggi, *La cappella Calderini in Santa Croce e gli affreschi di Giovanni da San Giovanni*, in «Rivista d'arte», VII, 1910, pp. 38-41.
- Voss 1910
H. Voss, *Note su alcuni disegni del Furini nel Gabinetto delle stampe del Louvre*, in «Rassegna d'arte», X, 1910, pp. 39-41.
- Busse 1911
K.H. Busse, *Manierismus und Barockstil. Ein Entwicklungsproblem der florentinischen Seicentomalerei, dargestellt an dem Werk des Lodovico Cardi da Cigoli*, Dissertation Universität Leipzig 1911.
- Mostra del Ritratto italiano 1911
Mostra del Ritratto italiano dalla fine del XVI all'anno 1861, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo – luglio 1911), Spinelli, Firenze 1911.
- Bautier 1912
P. Bautier, *Juste Suttermans, peintre des Médecis*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Bruxelles 1912.
- Busse 1912
K.H. Busse, voce *Chimenti, Jacopo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, VI, Seemann, Leipzig 1912, pp. 500-503.
- Noack 1912
F. Noack, voce *Commodi, Andrea*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, VII, Seemann, Leipzig 1912, pp. 278-279.
- I disegni della R. Galleria degli Uffizi* 1913a
I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. II, 1. *Disegni di Lodovico Cardi detto il Cigoli, Iacopo Chimenti detto l'Empoli, Cristofano Allori, Francesco Furini* a cura di P.N. Ferri, Olschki, Firenze 1913.
- I disegni della R. Galleria degli Uffizi* 1913b
I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Serie Quarta-Fascicolo Quarto. Scuola fiorentina. XV e XVI secolo, Olschki, Firenze 1913.
- Longhi 1913
R. Longhi, *Mattia Preti (critica figurativa pura)*, in «La Voce», V, 41, 9 ottobre 1913 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 1, *Scritti giovanili: 1912 - 1922*, tomo I, Sansoni, Firenze 1961, pp. 24-46).
- Mostra dei disegni di Lodovico Cardi* 1913
Mostra dei disegni di Lodovico Cardi detto il Cigoli, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, giugno – dicembre 1913), a cura di P.N. Ferri, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1913.
- Alterocca 1914
A. Alterocca, *La vita e l'opera poetica e pittorica di Lorenzo Lippi. Con nuove indagini e con rime inedite. XIX tavole fuori testo*, Battiato, Catania 1914.
- I disegni della R. Galleria degli Uffizi* 1914
I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Serie Seconda - Fascicolo Quarto. Disegni di Jacopo Callot e Stefano Della Bella, Olschki, Firenze 1914.
- Mostra dei disegni e incisioni* 1914
Mostra dei disegni e incisioni di Jacopo Callot, di Stefano Della Bella e della loro scuola, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, gennaio – aprile 1914), a cura di P.N. Ferri, F. Di Pietro, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1914.
- Nicodemi 1914
G. Nicodemi, *Daniele Crespi*, Società Gallaratese di Studi Patri, Busto Arsizio (II ed., 1930).
- Stanghellini 1914
A. Stanghellini, *Francesco Furini pittore*, «Biblioteca di "Vita d'arte"» 11, Lazzari, Siena.
- I disegni della R. Galleria degli Uffizi* 1915
I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Serie Terza - Fascicolo Quarto. Disegni di pittori fiorentini del Sec. XVII, Olschki, Firenze 1915.
- Mostra di disegni di pittori fiorentini* 1915
Mostra di disegni di pittori fiorentini del secolo XVII, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, gennaio – maggio 1915), a cura di P.N. Ferri, O.H. Giglioli, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1915.
- Poggi 1916
G. Poggi, *Della statua di Orfeo di Baccio Bandinelli già nel primo cortile del palazzo Mediceo*, in «Rivista d'arte», IX, 1916, 1, pp. 59-61.
- Longhi 1917a
R. Longhi, «Verso il riposo» di Giovanni Andrea Ansaldi, in «Pagine d'arte», 1917, pp. 24-25 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 1, *Scritti giovanili: 1912 - 1922*, tomo I, Sansoni, Firenze 1961, pp. 345-346).
- Longhi 1917b, ed. 1961
R. Longhi, *Nicodemi (Giorgio). Daniele Crespi*, Busto Arsizio 1915, in «L'Arte», XX, 1917, pp. 61-63 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 1, *Scritti giovanili: 1912 - 1922*, tomo I, Sansoni, Firenze 1961, pp. 353-357).
- Giglioli 1920
O.H. Giglioli, *Giovanni da San Giovanni*, Istituto di Edizioni Artistiche, Firenze 1920.
- Voss 1920
H. Voss, *Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 voll., Grote, Berlin (ed. it. *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, a cura di F. Abbate, Donzelli, Roma 1994).
- Marangoni 1920-1921
M. Marangoni, *Pittura secentesca nella Galleria Corsini a Firenze*, in «Dedalo», I, 2, 1920-1921, p. 437.
- Marangoni 1920-1921
Marangoni, *Il «vero» Guercino*, in «Dedalo», I, 1920-1921, pp. 17-40 (ristampato in Idem, *Arte Barocca*, con un saggio introduttivo di C.L. Ragghianti, Vallecchi, Firenze 1970, pp. 53-70).
- Telluccini 1921
A. Telluccini, *Pietro Piffetti ebanista e intarsiatore del secolo XVIII*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», V, 1921, pp. 56-71.
- Battelli 1922
G. Battelli, *Lodovico Cardi, detto il Cigoli*, Istituto di Edizioni Artistiche, Firenze 1922.
- Gamba 1922
C. Gamba, *Quel che si vedrà nella Mostra del 600-700 a Pitti*, in «Il Marzocco», XXVII, 16, 16 aprile 1922.
- Longhi 1922
R. Longhi, *Note in margine al catalogo della mostra Sei-Settecentesca del 1922*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 1, *Scritti giovanili: 1912 - 1922*, tomo I, Sansoni, Firenze 1961, pp. 493-512.
- Mostra di disegni italiani del Sei e Settecento* 1922
Mostra di disegni italiani del Sei e Settecento, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 20 aprile – 6 novembre 1922), a cura di O.H. Giglioli, Giannini, Firenze.
- Jahn Rusconi 1922
A. Jahn Rusconi, *La Mostra della pittura italiana del 600 e 700*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, pp. 259-274.

Tarchiani 1922

N. Tarchiani, *I pittori fiorentini del '600*, in «Il Marzocco», XXVII, 14, 2 aprile 1922.

Hempel 1924

E. Hempel, *Francesco Borromini*, Anton Schroll & Co, Wien 1924 (ed. it. Società Editrice d'Arte Illustrata, Roma-Milano 1926).

Midana 1924

A. Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento. Mobili decorazioni arredi barocchi e rococò*, Itala ars, Torino 1924.

La pittura italiana del Seicento e del Settecento 1924

La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1922), a cura di U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiniani, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano Roma 1924.

Telluccini 1924

A. Telluccini, *Le decorazioni della già Reale palazzina di caccia di Stupinigi*, Itala ars, Torino 1924.

Voss 1924

H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Im Propyläen-Verlag, Berlin 1924 (ed. it. *La pittura del Barocco a Roma*, a cura di A.G. De Marchi, Neri Pozza, Vicenza 1999).

Pevsner 1925

N. Pevsner, *Die Gemälde des Giovanni Battista Crespi genannt Cerano*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», LXVI, 1925, pp. 260-285.

Longhi 1926

R. Longhi, *L'Assereto* (1926), in «Dedalo», VII, 1926-1927, pp. 355-377 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 2, *Saggi e ricerche: 1925-1928*, tomo I, Sansoni, Firenze 1967, pp. 35-47).

Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento in Palazzo Pitti, catalogo della mostra a cura di N. Tarchiani, Firenze, 1922.

Rovere 1926

L. Rovere, *La Palazzina di caccia di Stupinigi ed il suo Museo di Arte e di Ammobiliamento*, in «Torino. Rivista mensile municipale», VI, 3, 1926, pp. 112-120.

Telluccini 1926

A. Telluccini, *L'arte dell'architetto Filippo Juvarra in Piemonte*, Crudo, Torino 1926.

Longhi 1927

R. Longhi, *Un San Tomaso del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600*, in «Vita artistica. Studi di storia dell'arte», II, 1927, 1, pp. 4-12 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 2, *Saggi e ricerche: 1925-1928*, tomo I, Sansoni, Firenze 1967, pp. 113-128).

Il Ritratto Italiano dal Caravaggio al Tiepolo 1927

Il Ritratto Italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI, a cura di C. Caversazzi, G. Fogolari, C. Gamba, F. Hermanin, M. Maranconi, A. Ravà, N. Tarchiani, L. Venturi, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo 1927.

Koritzner 1928

H. Koritzner, *Cristofano Allori*, inaugural Dissertation, Leipzig Universität 1928.

La pittura italiana dell'Ottocento 1928

La pittura italiana dell'Ottocento, in *La XVI esposizione internazionale d'Arte* 1928, pp. 7-20.

Telluccini 1928

A. Telluccini, *Palazzo Madama di Torino*, S. Lattes, Torino 1928.

La XVI esposizione internazionale d'Arte 1928

La XVI esposizione internazionale d'Arte - Venezia MCMXXVIII, a cura di U. Nebbia, Luigi Alfieri & C. Editori, Milano-Roma 1928.

Pevsner 1929

N. Pevsner, *Giulio Cesare Procaccini*, in «Rivista d'Arte», XI, 1929, pp. 321-354.

Il Settecento italiano 1929

Il Settecento italiano. Catalogo generale della mostra e delle sezioni, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo dell'Esposizioni, 18 luglio - 10 ottobre 1929), a cura di E. Barbantini, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1929.

Weisz 1929-1930

G. Weisz, *Bernardino Poccetti, un pittore fiorentino del tardo Rinascimento*, tesi di laurea, Università di Roma 1929-1930.

Exhibition of Italian Art 1200-1900 1930

Exhibition of Italian Art 1200-1900, catalogo della mostra (London, Burlington House, 1° gennaio - 20 marzo 1930), Royal Academy of Arts, London 1930.

Matalon 1930

S. Matalon, *Francesco del Cairo*, in «Rivista d'Arte», XII, 1930, pp. 497-532.

Nicodemi 1930

G. Nicodemi, *Daniele Crespi*, Tipografia Pontificia e Arcivescovile di San Giuseppe a Milano, Busto Arsizio 1930.

Brauer, Wittkower 1931

H. Brauer, R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 9), Heinrich Keller, Berlin 1931.

Brinckmann 1931

A.E. Brinckmann, *Theatrum Novum Pedemontii. Ideen*,*Entwürfen und Bauten von Guarini, Juvarra, Vittone wie anderen bedeutenden Architekten des piemontesischen Hochbarocks*, L. Schwann, Düsseldorf 1931.

Mostra del giardino italiano 1931

Mostra del giardino italiano, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 25 aprile - 31 luglio 1931), C. Gamba, U. Ojetti, N. Tarchiani, Ariani, Firenze 1931.

Viale 1931

V. Viale, *I Musei Civici nel 1930*, in «Torino. Rivista mensile municipale», XI, 3, 1931, pp. 3-25.

Il Settecento italiano 1932

Il Settecento italiano, 2 voll., Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma 1932.

Il Congresso di Cavallermaggiore 1933

Il Congresso di Cavallermaggiore 6-7 agosto 1932. Atti e memorie del Primo congresso piemontese di archeologia e belle arti, Fratelli Bocca, Torino 1933.

de Vries 1933

S. de Vries, *Jacopo Chimenti da Empoli*, in «Rivista d'arte», XV, 1933, pp. 329-398.

Viale 1933a

V. Viale, *I Musei Civici nel 1932*, in «Torino. Rivista mensile municipale», XIII, 2, 1933, pp. 9-31.

Viale 1933b

V. Viale, *Necessità di un archivio fotografico dei monumenti e degli oggetti d'arte del Piemonte*, in *Il Congresso di Cavallermaggiore* 1933, pp. 158-161.

Wittgens 1933

F. Wittgens, G.C. Procaccini, in «Rivista d'Arte», XV, 1933, pp. 35-64.

Arnolds 1934

G. Arnolds, *Santi di Tito, pittore di Sansepolcro*, R. Accademia Petrarca, Arezzo 1934.

Venturi 1934

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, *La pittura del Cinquecento*, parte VII, Hoepli, Milano 1934, pp. 569-750.

Catalogo-guida alla Mostra storica in Palazzo Carignano 1935

Catalogo-guida alla Mostra storica in Palazzo Carignano: settembre - ottobre 1935, a cura della confederazione fascista dei professionisti e degli artisti, Torino 1935.

Gabielli 1935

N. Gabielli, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, Miglietta, Torino 1935.

Mostra del Settecento bolognese 1935

Mostra del Settecento bolognese. Catalogo (Bologna,

Palazzo Comunale, 12 maggio - 31 luglio 1935), a cura di G. Zucchini, R. Longhi, Cooperativa tipografica Mareggiani, Bologna 1935.

La Pittura a Brescia nel Seicento e Settecento 1935

La Pittura a Brescia nel Seicento e Settecento, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Loggia 1935), a cura di E. Calabi, Unione Tipo-Litografica Bresciana, Brescia 1935.

De Logu 1936

G. De Logu, *Il XIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, in «Emporium», LXXXIV, 503, 1936, pp. 283-287.

Hess 1936

J. Hess, *Nuovi aspetti dell'arte di Francesco Mochi*, in «Bollettino d'arte», XXIX, VII, 1936, pp. 309-319.

Ausstellung italienische Barock-malerei 1937

Ausstellung italienische Barock-malerei, catalogo della mostra (Wien, Galerie Sanct Lucas, 14 maggio - 15 giugno 1937), a cura di W. Suida in collaborazione con H. Voss, G. De Logu, L. Von Baldass, Galerie Sanct Lucas, Wien 1937.

Bernardi, in «La Stampa», 21 maggio 1937

M. Bernardi, *La mostra del '600 e '700 piemontese sarà aperta dal Principe il 19 giugno*, in «La Stampa», 21 maggio 1937.

Kurz 1937

O. Kurz, *Guido Reni*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», n.s., XI, 1937, pp. 199-220 (ed. it., in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», n.s., XXII, 1988, pp. 13-35).

Rovere, Viale, Brinckmann 1937

L. Rovere, V. Viale, A. E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, O. Zucchi, Milano 1937.

Gotico e Rinascimento 1938

Gotico e Rinascimento in Piemonte: 2° Mostra d'arte a Palazzo Carignano, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 17 settembre 1938 - 18 giugno 1939), a cura di V. Viale, Rotocalco Dagnino, Torino 1938.

Grosso 1938

O. Grosso, *Prefazione*, in *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, giugno - agosto 1938), Edizioni Luigi Alfieri, Milano 1938.

La mostra della pittura napoletana 1938

La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 1938), Francesco Giannini e figli, Napoli 1938.

Mostra di pittori genovesi 1938

Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, giugno - agosto 1938), Edizioni Luigi Alfieri, Milano 1938.

Mostra di Roma secentesca 1938

Mostra di Roma secentesca, catalogo della mostra (Roma, Istituto di Studi Romani, aprile – maggio 1930), con introduzione di C. Galassi Paluzzi, Istituto di Studi Romani, Roma 1938.

Mostra Medicea 1939

Mostra Medicea. Palazzo Medici. Firenze. 1939-XVII. Seconda edizione, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici, 1° aprile – 5 novembre 1939), Marzocco, Firenze 1939.

Vercelli e la sua provincia 1939

Vercelli e la sua provincia dalla romanità al Fascismo: mostra di storia, di arte, di economia: guida itinerario, a cura di V. Viale, Rotocalco Dagnino, Torino 1939.

Morini 1940

A. Morini, *Giovanni Caccini scultore e architetto fiorentino*, tesi di laurea, Università di Firenze 1940.

Baroni 1941

C. Baroni, *Ancora sul Morazzone*, in «L'Arte», XLIV, 1941, pp. 119-146.

Dell'Acqua 1942a

G. Dell'Acqua, *Per il Cerano*, in «L'Arte», XLV, 1942, pp. 159-179.

Dell'Acqua 1942b

G. Dell'Acqua, *Per il Cerano*, in «L'Arte», XLVI, 1943, pp. 14-38.

Viale 1942a

V. Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento*, in «Torino. Rassegna mensile della città», 6, 1942, pp. 3-22.

Viale 1942b

V. Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento*, in «Torino. Rassegna mensile della città», 8, 1942, pp. 16-21.

Viale 1942c

V. Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento*, in «Torino. Rassegna mensile della città», 9, 1942, pp. 3-19.

Longhi 1943

R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», 1, 1943, pp. 5-63 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 11, *Studi caravaggeschi: 1943-1968*, tomo I, Sansoni, Firenze 1999, pp. 1-54).

Cinque secoli di pittura veneta 1945

Cinque secoli di pittura veneta, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 1945), a cura di R. Palucchini, Serenissima, Venezia 1945.

Grassi 1945

L. Grassi, *Bernini pittore*, Danesi, Roma 1945.

Baroni 1946

C. Baroni, *Di alcuni sviluppi della pittura cremonese dal manierismo al barocco. III. Precisazioni su Carlo Francesco Nuvolone*, in «Emporium», LII, 1946, 6, pp. 270-289.

Castelnuovi 1946

G.V. Castelnuovi, *La mostra di pittura antica in Liguria*, in «Le Vie d'Italia», LII, 1946, 8, pp. 601-607.

Castelnuovi 1947

G.V. Castelnuovi, *La mostra della pittura del '600 e '700*, in «Le Vie d'Italia», LIII, 1947, 8, pp. 705-712.

Morassi 1947

A. Morassi, *Introduzione*, in *Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria* 1947, s.n.p.

La mostra dei bozzetti napoletani del '600 e '700 1947

La mostra dei bozzetti napoletani del '600 e '700, catalogo della mostra (Napoli, Museo di S. Martino, maggio – agosto 1947), a cura di S. Ortolani, R. Causa, con una prefazione di B. Molajoli, Montanino, Napoli 1947.

Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria 1947

Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, 21 giugno – 30 settembre 1947) a cura di A. Morassi, Edizioni Luigi Alfieri, Milano 1947.

Wittkower 1949

R. Wittkower, *Un libro di schizzi di Filippo Juvarra a Chatsworth*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s. III, 1949, pp. 94-118.

I bamboccianti 1950

I bamboccianti. Pittori della vita popolare nel Seicento, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, maggio 1950), a cura di G. Briganti, Antiquaria, Roma 1950.

Gregori 1950

M. Gregori, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in «Paragone», 9, 1950, pp. 7-20.

Longhi 1950

R. Longhi, *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden (scherzo 1922 [1950])*, in «Proporzioni», 3, 1950, pp. 216-230 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 1, *Scritti giovanili: 1912 - 1922*, tomo I, Sansoni, Firenze 1961, pp. 475-492).

Martinelli 1950

V. Martinelli, *Le pitture di Bernini*, in «Commentari», I, 1950, pp. 95-104.

Mostra della pittura bolognese del '300 1950

Mostra della pittura bolognese del '300, catalogo della

mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, maggio – luglio 1950), con prefazione di R. Longhi, Poligrafica Bodoniana, Bologna 1950.

La Scultura nel presepe napoletano 1950

La Scultura nel presepe napoletano del Settecento, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale 1950), a cura di B. Molajoli, Francesco Giannini e figli, Napoli 1950.

Sculture lignee della Campania 1950

Sculture lignee della Campania, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale 1950), a cura di R. Causa, F. Bologna, con prefazione di B. Molajoli, Montanino, Napoli 1950.

Toesca 1950

E. Toesca, *Francesco Furini*, Tumminelli, Roma 1950.

Briganti 1951

G. Briganti, *Milleseicentotrenta ossia il Barocco*, in «Paragone», 13, 1951, pp. 8-17.

Longhi 1951

R. Longhi, *Consuntivo caravaggesco*, in «Paragone», 19, 1951, pp. 3-9 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 11, *Studi caravaggeschi: 1943-1968*, tomo II, Sansoni, Firenze 2000, pp. 139-144).

Baroni 1951-1952

C. Baroni, *Filippo Abbiati maestro del Magnasco*, in «Archivio storico lombardo», LXXVIII-LXXIX, 1951-1952, pp. 209-222.

I Mostra di Restauri 1951-1952

I Mostra di Restauri, catalogo della mostra (Napoli 1951-1952).

Bozzetti delle Gallerie di Firenze 1952

Bozzetti delle Gallerie di Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, dicembre 1952 – gennaio 1953), a cura di A.M. Francini Ciaranfi, Giuntina, Firenze 1952.

Fontainebleau e la maniera italiana 1952

Fontainebleau e la maniera italiana, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 26 luglio – 12 ottobre 1952), a cura di F. Bologna, R. Causa, Sansoni, Firenze 1952.

Longhi 1952

R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, (1946) ed. 1952 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 10, *Ricerche sulla pittura veneta: 1946-1969*, Sansoni, Firenze 1978, pp. 3-64).

Testori 1952

G. Testori, *Su Francesco del Cairo*, in «Paragone», 27, 1952, pp. 24-43.

Briganti 1953

G. Briganti, *La 'Burla del Piovano Arlotto' di Giovanni da San Giovanni*, in «Paragone», 39, 1953, pp. 46-49.

Longhi 1953a

R. Longhi, *Ricordo dei manieristi*, in «L'Approdo», II, 1953, 1, pp. 55-59 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 8, tomo 2, *Cinquecento Classico e Cinquecento Manieristico*, Sansoni, Firenze 1976, pp. 83-87).

Longhi 1953b

R. Longhi, *Comprimarij spagnoli della maniera italiana*, in «Paragone», 43, 1953, pp. 3-15 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 9, «Arte italiana e arte tedesca» con altre congiunture fra Italia ed Europa 1939-1969, Sansoni, Firenze 1979, pp. 51-61).

Pedrini 1953

A. Pedrini, *Il mobilio, gli ambienti e le decorazioni nei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Ilte, Torino 1953.

Prima mostra nazionale antiquaria 1953

Prima mostra nazionale antiquaria, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, luglio – agosto 1953), Giuntina, Firenze 1953.

II Mostra di Restauri 1953

II Mostra di Restauri, catalogo della mostra (Napoli 1953).

III Mostra di Restauri 1953-1954

III Mostra di Restauri, catalogo della mostra (Napoli 1953-1954).

Sricchia 1953

F. Sricchia, *Mostra dei bozzetti* (Firenze, 'La Strozziina', Gennaio – Febbraio 1953), in «Paragone», 39, 1953, pp. 59-62.

Argan 1954

G.C. Argan, *Guido Reni*, in «Comunità», n. 28, dicembre 1954, pp. 68-71 (riedito in G.C. Argan, *Studi e note dal Bramante al Canova*, Bulzoni, Roma 1970, pp. 253-261 e in G.C. Argan, *Immagine e persuasione*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 170-175).

Da Caravaggio a Tiepolo 1954

Da Caravaggio a Tiepolo. Pittura italiana del XVII e XVIII secolo, catalogo della mostra (San Paolo del Brasile 1954), a cura di G. Ronci, Tiberi, Roma 1954.

Gnudi 1954

G. Gnudi, *Saggio introduttivo*, in *Mostra di Guido Reni* 1954, pp. 15-44 (ristampato con il titolo *Regola e bellezza in Guido Reni*, in Idem, *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica del Cinquecento e del Seicento*, Alfa, Bologna 1981, pp. 3-25).

Gregori 1954

M. Gregori, *Alcuni aspetti del Genovesino*, in «Paragone», 59, 1954, pp. 7-29.

Longhi 1954

R. Longhi, *Appelle clericale*, in «L'Europeo», 26 settembre 1954 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 13, *Critica d'arte e buongoverno: 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 361-363).

La Madonna nella pittura del Seicento 1954

La Madonna nella pittura del Seicento, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1954), a cura di R. Causa, con la collaborazione di O. Ferrari, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, Napoli 1954.

Mostra del ritratto storico napoletano 1954

Mostra del ritratto storico napoletano, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre – novembre 1954), a cura di G. Doria, F. Bologna, con prefazione di A. Maiuri, Ente Provinciale per il Turismo, Napoli 1954.

Mostra di Guido Reni 1954

Mostra di Guido Reni, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre – 31 ottobre 1954), a cura di G. C. Cavalli, con la collaborazione di A. Emiliani e L. Puglioli, Alfa, Bologna 1954.

Mostra di Pier Francesco Guala 1954

Mostra di Pier Francesco Guala, catalogo della mostra (Ivrea, Centro Culturale Olivetti, maggio 1954; Milano, Castello Sforzesco, giugno 1954; Torino, Palazzo Carignano, giugno 1954), a cura di G. Testori, Centro Culturale Olivetti, Ivrea 1954.

Nicolson 1954

B. Nicolson, *The rediscovery of Guido*, in «The Burlington Magazine», XCVI, 1954, 619, pp. 301-302.

Opere d'arte nel Salernitano 1954

Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo, catalogo della mostra (Salerno, Duomo, settembre 1954 – settembre 1955), a cura di F. Bologna, con prefazione di B. Molajoli, Soprintendenza alle Gallerie della Campania, Napoli 1954.

Ragghianti 1954

C.L. Ragghianti, *Guido Reni*, in «Selearte», III, 1954, 14, pp. 65-61.

Artists in 17th century Rome 1955

Artists in 17th century Rome: a loan exhibition to save Gosfield Hall for the nation as a residential nursing home..., catalogo della mostra (Londra, 1° giugno – 16 luglio 1955), a cura di D. Mahon, D. Sutton, Wildenstein & Co., London 1955.

Caravaggio e i Caravaggeschi 1955

Caravaggio e i Caravaggeschi: seconda esposizione temporanea delle pitture seicentesche e settecentesche della Galleria Nazionale, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini, aprile – maggio 1955), a cura di N. Di Carpegna, Del Turco, Roma 1955.

Longhi 1955

R. Longhi [recensione], «*Artists in 17th century Rome*»: «*Artisti nella Roma del Seicento*»; *Londra, Wildenstein*, in «Paragone», 67, 1955, pp. 62-64 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 13, *Critica d'arte e buongoverno: 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 329-342).

Mostra del Manierismo lombardo e piemontese 1955

Mostra del Manierismo lombardo e piemontese del Seicento. Sessanta opere di Moncalvo, Cerano, Morazzone, Tanzio, D. Crespi, Nuvoloni, Del Cairo, catalogo della mostra (Torino, Musei civici – Palazzo Madama, 6 maggio – 26 giugno 1955; Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1 luglio – 15 luglio 1955), a cura di G. Testori, Tipografia torinese, Torino 1955.

Sutton 1955

D. Sutton, *Artisti nella Roma seicentesca*, in «Paragone», 6, 1955, pp. 18-40.

Testori 1955

G. Testori, *Presentazione*, in *Mostra del Manierismo 1955*, pp. 37-38.

Wittkower 1955

R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, Phaidon Publishers, London 1955.

Hess 1956

J. Hess, *Zum Stil Guido Renis und Bemerkungen zum Katalog der Ausstellung in Bologna*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XIX, 1956, pp. 180-198 (ripubblicato in *Kunstgeschilichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, 2 voll., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1967, I, pp. 289-299).

Mostra di Gaudenzio Ferrari 1956

Mostra di Gaudenzio Ferrari, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile – giugno 1956), Silvana Editoriale, Milano 1956.

Mostra dei Carracci 1956

Mostra dei Carracci, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre – 31 ottobre 1956), a cura di G.C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani, M. Calvesi, con una nota di D. Mahon, Alfa, Bologna 1956.

Salerno 1956

L. Salerno, *La pittura del Seicento in Italia*, in *Il Seicento europeo 1956*, pp. 19-28.

Il Seicento europeo 1956

Il Seicento europeo. Realismo Classicismo Barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 – gennaio 1957), De Luca, Roma 1956.

Baroni 1957

C. Baroni, *Un ricordo autobiografico*, in «Paragone», 1957, 87, pp. 30-34.

Berenson 1957a

B. Berenson, *Valutazioni: 1945-1956*, a cura di A. Loria, Electa, Milano 1957.

Berenson 1957b

B. Berenson, *Esposizionite*, in Berenson 1957a, pp. 107-115.

Brinckmann 1957

A.E. Brinckmann, *Tre stelle nel cielo del Piemonte. Discorso inaugurale del I Congresso Internazionale di Storia dell'Architettura*, Torino, 8 settembre 1957, pp. 2-16.

Castelfranco 1957

G. Castelfranco, *Mostra del '600 europeo*, in «Bollettino d'arte», XLII, 1957, pp. 360-365.

Longhi 1957a

R. Longhi, *Una "Tortura di Cristo" del Morazzone* in «Paragone», 8, 1957, p. 68 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 12, *Studi e ricerche sul sei e settecento 1929-1970*, Sansoni, Firenze 1991, pp. 67-68).

Longhi 1957b

R. Longhi, *Un'antologia alla rovescia*, in «L'Europeo», 20 gennaio 1957 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 13, *Critica d'arte e buongoverno: 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 413-418).

Voss 1957

H. Voss, *Die "Mostra del Seicento Europeo" in Rom*, in «Kunstchronik», 10, 1957, pp. 87-93 (riedito come «*Mostra del Seicento europeo*» a Roma, in «Paragone», 89, 1957, pp. 87-93).

Zeri 1957

F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino 1957.

Dessins florentins 1958

Dessins florentins de la collection de Filippo Baldinucci (1625-1696), catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 1958), a cura di J. Bouchot-Saupique, R. Bacou, J. Bean, Editions des Musées Nationaux, Paris 1958.

Dipinti napoletani del Sei e Settecento 1958

Dipinti napoletani del Sei e Settecento, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini, 1958), a cura di N. di Carpegna, Del Turco Editore, Roma 1958.

Giovanni Martino Spanzotti 1958

Giovanni Martino Spanzotti: gli affreschi di Ivrea, a cura di G. Testori, Centro Culturale Olivetti, Ivrea 1958.

Michael Sweerts e i bamboccianti 1958

Michael Sweerts e i bamboccianti, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 1958), a cura di R. Kultzen, J.C. Ebbinghe Wubben, N. di Carpegna, Del Turco, Roma 1958.

Wittkower 1958

R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex 1958 (ed. it., *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Einaudi, Torino 1972).

70 disegni di Francesco Borromini 1958

70 disegni di Francesco Borromini dalle collezioni dell'Albertina di Vienna, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Villa Farnesina alla Lungara, 19 novembre 1958 – 6 gennaio 1959), a cura di H. Thelen, Istituto Austriaco di Cultura in Roma, Roma 1958.

Berne-Joffroy 1959

A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, Minuit, Paris 1959 (ed. it. *Le Dossier Caravage. Psicologia delle attribuzioni e psicologia dell'arte*, 5 Continents Editions, Milano 2005).

Bazin 1959

A. Bazin, *Peinture et Cinéma*, in *Qu'est-ce que le cinéma, II, Le cinéma et les autres art*, Éditions du Cerf, Paris 1959, pp. 127-132.

Gnudi 1959

C. Gnudi, *Presentazione*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano 1959*, pp. XVI-XVII.

Longhi 1959

R. Longhi, *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, in «L'Approdo Letterario», V, 8, 1959, pp. 3-22 (riedito in R. Longhi, *Editoriale: Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, in «Paragone», 235, 1969, pp. 3-23 e in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 13, *Critica d'arte e buongoverno: 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 59-74).

Maestri della pittura del Seicento emiliano 1959

Maestri della pittura del Seicento emiliano, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile – 5 luglio 1959), a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G.C. Cavalli, A. Emiliani, C. Volpe, Alfa, Bologna 1959.

Mostra del Cigoli 1959

Mostra del Cigoli e del suo ambiente, catalogo della mostra (San Miniato al Tedesco, Accademia degli Euteleti, 1959), a cura di M. Bucci, A. Forlani, L. Berti, M. Gregori, Accademia degli Euteleti, San Miniato 1959.

La pittura del Seicento a Venezia 1959

La pittura del Seicento a Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno – 25 ottobre 1959), a cura di P. Zampetti, G. Mariacher, G.M. Pilo, T. Pignatti, Alfieri, Venezia 1959.

Il Settecento a Roma 1959

Il Settecento a Roma, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo – 13 marzo 1959), De Luca, Roma 1959.

Tanzio da Varallo 1959

Tanzio da Varallo, catalogo della mostra (Torino, Musei civici – Palazzo Madama, 30 ottobre 1959 – 31 gennaio 1960), a cura di G. Testori, Poligrafiche Riunite, Torino 1959.

Berne-Joffroy 1960

A. Berne-Joffroy, *Poussin e nous*, in «Jardin des Arts», 67, 1960, pp. 1-11 (riedito in Idem, *Poussin e noi*, in «Paragone», 13, 1962, pp. 52-60).

Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine 1960

Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine, catalogo della mostra (Firenze, Circolo Borghese e della stampa, 11 giugno – 11 luglio 1960), a cura di M. Gregori, Giorgi & Gambi, Firenze.

IV Mostra di Restauri 1960

IV Mostra di Restauri, catalogo della mostra (Napoli 1960).

Edizione delle opere complete di Roberto Longhi 1961

Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. 1, *Scritti giovanili: 1912-1922*, 2 tomi, Sansoni, Firenze 1961.

Baroque painters of Naples 1961

Baroque painters of Naples, catalogo della mostra (Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 4 marzo – 4 aprile 1961), a cura di C. Gilbert, John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota 1961.

Commodi 1961

A. Commodi, *Un quadro di Baccio Ciarpi e una nota al Mancini*, in «Bollettino d'arte», XLVI, serie IV, 1961, pp. 177-179.

Griseri 1961a

A. Griseri, *Il "Rococó" a Torino e Giovan Battista Crosato*, in «Paragone», 135, 1961, pp. 42-65.

Griseri 1961b

A. Griseri, *Un incisore della realtà: Giovanale Boetto da Fossano*, in «Paragone», 143, 1961, pp. 24-41.

A loan exhibition of Neapolitan Masters 1962

A loan exhibition of Neapolitan Masters of the seventeenth and eighteenth centuries, catalogo della mostra (New York, Finch College Museum of Art, 31 ottobre – 15 dicembre 1962), a cura di R.L. Manning, Finch College Museum of Art, New York 1962.

Bacon 1962

Bacon, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 11 settembre – 14 ottobre 1962), a cura di V. Viale, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1962.

Briganti 1962

G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Firenze 1962 (II ed. accresciuta, Sansoni, Firenze 1982).

Griseri 1962a

A. Griseri, *Francesco De Mura fra le corti di Napoli, Madrid e Torino*, in «Paragone», 13, 1962, pp. 22-45.

Griseri 1962b

A. Griseri, *Francesco Trevisani in Arcadia*, in «Paragone», 13, 153, 1962, pp. 28-37.

L'ideale classico 1962

L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre – 11 novembre 1962), Edizioni Alfa, Bologna 1962.

Lankheit 1962

K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici [1670-1743]*, Bruckmann, München 1962.

Longhi 1962

R. Longhi, *Piaceri e vantaggi di una mostra*, in M. Gregori, *Il Morazzone* 1962, pp. XV-XXIV (riedito in Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. 12, *Studi e ricerche sul Sei e Settecento: 1929-1970*, Sansoni, Firenze 1991, pp. 69-76).

Mezzetti 1962

A. Mezzetti, *Alessandro Algardi, François Duquesnoy*, in *L'ideale classico* 1962, pp. 345-371.

Il Morazzone 1962

Il Morazzone, catalogo della mostra (Varese, Villa Mirabello, 14 luglio – 14 ottobre 1962), a cura di M. Gregori, Bramante Editrice, Milano 1962.

Neapolitan Baroque and Rococo Painting 1962

Neapolitan Baroque and Rococo Painting, catalogo della mostra (Durham, Barnard Castle – Bowes Museum, 1° giugno – 12 agosto 1962), a cura di T. Ellis, Bowes Museum, Durham 1962.

Il paesaggio napoletano 1962

Il paesaggio napoletano nella pittura straniera, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 19 maggio – 22 luglio 1962), a cura di R. Causa, Ente provinciale per il turismo di Napoli-Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo di Napoli, Napoli 1962.

Prodi 1962

P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Edizioni di storia e letteratura, Roma (riedito in Idem, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 53-189).

Viale 1962

V. Viale, *La "Mostra del Barocco Piemontese"*, in «Paladio», 12, 1962, pp. 90-91.

Arbasino 1963

A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Feltrinelli, Milano 1963.

Barocco europeo e Barocco veneziano 1963

Barocco europeo e barocco veneziano, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1963.

Branca 1963

V. Branca, *Premessa*, in *Barocco europeo e barocco veneziano* 1963, pp. IX-XIII.

Giacomo Balla 1963

Giacomo Balla (Torino, Galleria Civica d'Arte Antica, 4 aprile 1963), a cura di E. Crispolti, M. Drudi Gambillo, E.Ili Pozzo-Salvati-Gros, Torino 1963.

Bernardi, Le sedi 1963

M. Bernardi, *Le sedi*, in *Mostra del Barocco piemontese* 1963, I, pp. 1-28.

Bernardi, in «La Stampa», 12 aprile 1963

M. Bernardi, *La mostra del Barocco: un grande spettacolo e un avvenimento per la cultura internazionale*, in «La Stampa», 12 aprile 1963.

Bernardi, in «La Stampa», 22 giugno 1963

M. Bernardi, *Due secoli d'arte e di civiltà piemontese rivivono in una raffinata e fastosa rassegna*, in «La Stampa», 22 giugno 1963.

Caravaggio e i Caravaggeschi 1963

Caravaggio e i Caravaggeschi, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 10 febbraio – 21 aprile 1963), a cura di G. Scavizzi, Gaetano Macchiaroli editore, Napoli 1963.

Griseri, Pittura 1963

A. Griseri, *Pittura*, in *Mostra del Barocco piemontese* 1963, II, pp. 1-128.

Haskell 1963a

F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, Chatto & Windus, London 1963, (ed. it. *Mecenati e pittori. Studi sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1966).

Haskell 1963b

F. Haskell, *Piedmontese Baroque at Turin*, in «The Burlington Magazine», CV, 725, 1963, pp. 369-370.

Mallé, Scultura 1963

L. Mallé, *Scultura*, in *Mostra del Barocco piemontese* 1963, II, pp. 1-23.

Il Morazzone. Articoli, saggi critici et interpretativi 1963

Il Morazzone. *Articoli, saggi critici et interpretativi della figura e dell'opera di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone*, Tipografia Manfredi, Varese 1963.

Mostra del Barocco piemontese 1963

Mostra del Barocco piemontese, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Stupinigi,

Palazzina di caccia, 22 giugno – 10 novembre 1963), a cura di V. Viale, 3 voll., Arti grafiche Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti, Torino 1963.

Ramsden 1963

E.H. Ramsden, *The Letters of Michelangelo*, 2 voll., Stanford University Press, Stanford 1963.

Romulus 1963

Romulus, *Letter from Italy. Piedmontese Baroque*, in «Apollo», 78, vol. 18, 1963, pp. 141-143.

Sricchia 1963

F. Sricchia, *Lorenzo Lippi nello svolgimento della pittura fiorentina della prima metà del '600*, in «Proporzioni», IV, 1963, pp. 254-270.

Testori 1963

G. Testori, *Il Fabbricone. I Segreti di Milano*, Feltrinelli, Milano 1963.

Viale 1963

V. Viale, *Introduzione*, in *Mostra del Barocco piemontese* 1963, I, pp. 1-11.

Viale Ferrero, Arazzi 1963

M. Viale Ferrero, *Arazzi*, in *Mostra del Barocco piemontese* 1963, II, pp. 1-8.

Viale Ferrero, Tessuti e ricami 1963

M. Viale Ferrero, *Tessuti e ricami*, in *Mostra del Barocco piemontese* 1963, III, pp. 1-8.

Zampetti 1963

P. Zampetti, *Bilancio breve della mostra del seicento a Venezia*, in *Barocco europeo e barocco veneziano*, 1963, pp. 137-146.

Brizio 1964

A. M. Brizio, *Introduzione*, in *Mostra del Cerano* 1964, pp. 11-12.

Charpentrat 1964

P. Charpentrat, *L'esposizione di Torino e il Barocco piemontese*, in «Paragone», 15, 1964, 171, pp. 49-54.

La natura morta italiana: catalogo della mostra (Napoli, Zurigo, Rotterdam, ottobre 1964 - marzo 1965; Napoli, Palazzo Reale, ottobre – novembre 1964), Alfieri & Lacroix, Milano 1964.

Marcenaro 1964

C. Marcenaro, *Dipinti genovesi del XVII e XVIII secolo: cinquanta tavole a colori di quadri appartenenti a collezioni pubbliche e private di Genova*, ERI Edizioni Radiotelevisione Italiana, Torino 1964.

Mostra del Cerano 1964

Mostra del Cerano, catalogo della mostra (Novara, Palazzo del Broletto, 1° gennaio – 30 agosto 1964),

- a cura di M. Rosci, Banca Popolare di Novara, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1964.
- La natura morta italiana* 1964
La natura morta italiana, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1° ottobre – 1° novembre 1964), Alfieri & Lacroix, Milano 1964.
- Gnudi 1964
 C. Gnudi, *Necrologio. Gilberto Ronci (21 luglio 1921 - 10 ottobre 1964)*, in «Bollettino d'arte», XLIX, serie IV, 1964, 4, pp. 443-444.
- Art in Italy* 1965
Art in Italy. 1600-1700, catalogo della mostra (Detroit, Institute of Arts, 6 aprile – 9 maggio 1965), a cura di F. J. Cummings, Abrams, New York 1965.
- Bargellini 1965
 P. Bargellini, *Caduta d'un luogo comune*, in *70 sculture e pitture* 1965, p. 3.
- Gregori 1965
 M. Gregori, *Appunti per una storia della pittura fiorentina del sei e settecento*, in *70 pitture e sculture* 1965, pp. 5-37.
- Le incisioni dei Carracci* 1965
Le incisioni dei Carracci, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale, aprile – maggio 1965), a cura di M. Calvesi, V. Casale, Comunità europea dell'arte e della cultura, Roma 1965.
- Millon 1965
 H.A. Millon [recensione], *Mostra del Barocco Piemontese*, in «The Art Bulletin», 47, 2, 1965, p. 303.
- 1965 Pérez Sánchez
 A. Pérez Sánchez, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Universidad de Madrid, Madrid 1965.
- 70 pitture e sculture* 1965
70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, ottobre 1965), a cura di M. Gregori, Vallecchi, Firenze 1965.
- Carboneri, Griseri, Morra 1966
 N. Carboneri, A. Griseri e C. Morra, *Giovenale Boetto*, Cassa di Risparmio di Fossano, Fossano 1966.
- Disegni napoletani del Sei e Settecento* 1966
Disegni napoletani del Sei e Settecento nel Museo di Capodimonte, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 19 dicembre 1966 – 19 febbraio 1967), a cura di W. Vitzthum, L'Arte Tipografica, Napoli 1966.
- Oman 1966
 C. Oman, *The Plate of the Chapel of the Sardinian Embassy*, in «The Burlington Magazine», CVIII, 763, 1966, pp. 500-503.
- Arte francese a Napoli* 1967
Arte francese a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, maggio – settembre 1967), a cura di R. Causa, Arturo Berisio, Napoli 1967.
- Cento disegni napoletani* 1967
Cento disegni napoletani. Secolo XVI-XVIII, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 1967), a cura di W. Vitzthum con la collaborazione di A.M. Petrioli, Olschki, Firenze 1967.
- Le Dessin à Naples* 1967
Le Dessin à Naples du XVIe siècle au XVIIIe siècle, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 1967), a cura di C. Monbeig Goguel, W. Vitzthum, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1967.
- Disegni di Francesco Borromini* 1967
Disegni di Francesco Borromini, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Carpegna, 28 settembre – 28 novembre 1967), a cura di P. Portoghesi, De Luca, Roma 1967.
- Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* 1967
Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. 2, *Saggi e ricerche: 1925-1928*, 2 tomi, Sansoni, Firenze 1967.
- Francesco Borromini* 1967
Francesco Borromini. Mostra di disegni e documenti vaticani, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ottobre 1967), a cura di H. Thelen, Tipolitografia poliglotta vaticana, Città del Vaticano 1967.
- Pommer 1967
 R. Pommer, *Eighteenth-century architecture in Piedmont. The open structures of Juvarra, Alfieri & Vittone*, New York University Press, London-New York (ed. it. *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri, Vittone*, a cura di G. Dardanella, Umberto Allemandi & C., Torino 2003).
- Portoghesi 1967
 P. Portoghesi, *Borromini Architettura come linguaggio*, Electa, Milano 1967.
- Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale* 1967
Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale, Association internationale des Critiques d'Art. Sezione italiana, F.lli Pozzo, Torino 1967.
- Thelen 1967
 H. Thelen, *Francesco Borromini. Die Handzeichnungen, Abt. I: 1620-32*, 2 voll., Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz 1967.
- Il Guercino* 1968
Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666), catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archi-
- ginnasio, 1° settembre – 18 novembre 1968), catalogo critico dei dipinti a cura di D. Mahon, Alfa, Bologna 1968.
- Gnudi 1968
 C. Gnudi, *Introduzione*, in *Il Guercino* 1968, pp. XIX-L. (riedito con il titolo C. Gnudi, *L'anima del Guercino*, in *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Alfa, Bologna 1981, pp. 87-116).
- Longhi 1968
 R. Longhi, *Spuntature alla mostra del Guercino*, in «Paragone», XIX, 1968, 225, pp. 63-69 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 12, *Studi e ricerche sul Sei e Settecento: 1929-1970*, Sansoni, Firenze 1991, pp. 85-90).
- Posner 1968
 D. Posner, *The Guercino's Exhibition at Bologna*, in «The Burlington Magazine», CX, 1968, 788, pp. 594-596.
- Coleridge 1969
 A. Coleridge, *Piedmontese 18th century furniture in the Mostra del Barocco Piemontese*, in «The Connoisseur», 172, 1969, pp. 15-22.
- Manzitti 1969
 C. Manzitti, *Riscoperta di Luciano Borzone*, in «Commentari», XX, 1969, 3, pp. 210-222.
- Marcenaro 1969
 C. Marcenaro, *Introduzione*, in *Pittori genovesi* 1969, pp. XXVI-XXVII.
- Millon, Smyth 1969
 H.A. Millon, C.H. Smyth, *Michelangelo and St Peter's - I: Notes on a Plan of the Attic as Originally Built on the South Hemicycle*, in «The Burlington Magazine», CXI, 1969, pp. 485-499.
- Pittori genovesi* 1969
Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Bianco, 6 settembre – 9 novembre 1969) a cura di C. Marcenaro, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo (MI) 1969.
- Griseri 1970
 A. Griseri, *Genoese painting in Genoa*, in «The Burlington Magazine», CXII, 1970, 802, pp. 63-68.
- Longhi 1970
 R. Longhi, *Codicilli alle "schede lombarde" di Marco Valsecchi*, in «Paragone», XXI, 1970, 243, pp. 12-35 (riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 12, *Studi e ricerche sul Sei e Settecento: 1929-1970*, Sansoni, Firenze 1991, pp. 77-80).
- Castelnovi 1970-1971
 G.V. Castelnovi, *La prima metà del Seicento: dall'An-*
- saldo a Orazio De Ferrari*, in *La pittura a Genova 1970-1971*, II, pp. 59-150.
- La pittura a Genova 1970-1971*
La pittura a Genova e in Liguria, 2 voll., Sagep Editrice, Genova 1970-1971.
- Marangoni 1971
 M. Marangoni, *Saper vedere*, 2 voll., Garzanti, Milano 1971.
- Vitzthum 1971
 W. Vitzthum, *Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Fratelli Fabbri, Milano 1971.
- Bora 1973
 G. Bora, *Disegni di figura*, in *Il Seicento lombardo* 1973, III, pp. 17-36.
- dell'Acqua 1973
 G.A. dell'Acqua, *Introduzione*, in *Il Seicento lombardo* 1973, I, pp. 13-16.
- Ferro 1973
 F.M. Ferro, *La peste nella cultura lombarda*, in *Il Seicento lombardo* 1973, I, pp. 83-134.
- Gregori 1973
 M. Gregori, *Note storiche sulla Lombardia tra Cinque e Seicento*, in *Il Seicento lombardo* 1973, I, pp. 19-46.
- I caravaggeschi francesi* 1973
I caravaggeschi francesi, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, 15 novembre 1973 – 20 gennaio 1974), a cura di A. Brejon de Lavergnée, G.P. Cuzin, De Luca, Roma 1973.
- Mostra Antologica delle Opere di Giuseppe Cesari* 1973
Mostra Antologica delle Opere di Giuseppe Cesari detto Il Cavalier d'Arpino, catalogo della mostra (Arpino, 1973), a cura di H. Röttgen, De Luca, Roma 1973.
- Rosci 1973
 M. Rosci, *Realtà di S. Carlo e metafora aristocratica di Federico Borromeo*, in *Il Seicento lombardo* 1973, I, pp. 49-59.
- Il Seicento lombardo* 1973
Il Seicento lombardo, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Pinacoteca Ambrosiana, 1973), 3 voll., Electa, Milano 1973.
- Scotti 1973
 A. Scotti, *Disegni di architettura*, in *Il Seicento lombardo* 1973, III, pp. 38-52.
- Testori 1973
 G. Testori, *Sennacherib e l'angelo*, in *Il Seicento lombardo* 1973, I, pp. 63-76.

Bigongiari 1974

P. Bigongiari, *Il caso e il caos 1. Il Seicento fiorentino tra Galileo e il "recitar cantando"*, Rizzoli, Milano 1974.

Lombard Paintings 1974

Lombard Paintings c.1595 – c.1630. The Age of Federico Borromeo, catalogo della mostra (Birmingham, City Museums and Art Gallery, 1974), a cura di P. Cannon-Brookes, Birmingham 1974.

Montagu, Lankheit 1974

J. Montagu, K. Lankheit, *Introduzione*, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 26-32.

Gli ultimi Medici 1974

Gli ultimi Medici. Il tardo Barocco a Firenze, 1670-1743, catalogo della mostra (Detroit, Institute of Arts, 27 marzo – 2 giugno 1974; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno – 30 settembre 1974), a cura di F. Chiarini, F.J. Cummings, Centro Di, Firenze 1974.

Blunt 1975

A. Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococò Architecture*, Zwemmer, London (ed. it. *Architettura barocca e rococò a Napoli*, a cura di F. Lenzo, Electa, Milano 2006).

Mazzocca 1975

F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, V, 1975, 2, pp. 837-901.

Edizione delle opere complete di Roberto Longhi 1976

Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. 8, tomo II, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico: 1951-1970*, Sansoni, Firenze 1976.

Fünf Architekten aus fünf Jahrhunderten 1976

Fünf Architekten aus fünf Jahrhunderten, catalogo della mostra (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1976; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1977; Bonn, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Wissenschaftszentrum, 1977; Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, 1977), a cura di E. Berckenhagen, Gebr. Mann, Berlin 1976.

Omaggio a Leopoldo de' Medici 1976

Omaggio a Leopoldo de' Medici. Parte I. Disegni, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 1976), a cura di A. Forlani Tempesti, A.M. Petrioli Tofani, Olschki, Firenze 1976.

Thelen 1976

H. Thelen, *Francesco Borromini*, in *Fünf Architekten aus fünf Jahrhunderten* 1976, pp. 27-62.

Disegni fiorentini 1560-1640 1977

Disegni fiorentini 1560-1640 dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, catalogo della mostra (Roma, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica,

Gabinetto Nazionale delle Stampe, Villa Farnesina alla Lungara, 20 ottobre – 20 dicembre 1977), a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, De Luca, Roma 1977.

Nicolas Poussin 1977

Nicolas Poussin, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, novembre 1977 – gennaio 1978), a cura di P. Rosenberg, Edizioni dell'Elefante, Roma 1977.

Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri 1977

Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Villa Farnesina alla Lungara, 1977), a cura di M. Giannatiempo, De Luca 1977.

La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici 1977

La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1° settembre – 16 ottobre 1977), a cura di E. Borea, Centro Di, Firenze 1977.

Thiem 1977

C. Thiem, *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, Bruckmann, München 1977.

Il disegno fiorentino del Seicento 1978

Il disegno fiorentino del Seicento nella Marucelliana. VI Biennale Internazionale della Grafica d'Arte, catalogo della mostra (Firenze, Biennale Internazionale della Grafica d'Arte, novembre – dicembre 1978), a cura di G. Brunetti et al., Vallecchi, Firenze 1978.

Barocchi 1979

P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'Arte Italiana*, 1, II, Einaudi, Torino 1979, pp. 6-81.

Blunt 1979

A. Blunt, *Borromini*, Allen Lane, London 1979.

Civiltà del '700 a Napoli 1979

Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Pignatelli Cortes, Certosa di San Martino, Museo Duca di Martina, Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 – ottobre 1980), 2 voll., Centro Di, Firenze 1979.

Disegni dei toscani a Roma 1979

Disegni dei toscani a Roma (1580-1620), catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 1979), a cura di M.L. Chappell et al., Olschki, Firenze 1979.

Disegni di Giacinto e Ludovico Gimignani 1979

Disegni di Giacinto e Ludovico Gimignani nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica,

Gabinetto Nazionale delle Stampe, Villa Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979 – 28 febbraio 1980), a cura di U.V. Fischer Pace, De Luca, Roma 1979.

Disegni di Guglielmo Cortese 1979

Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Villa Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979 – 28 febbraio 1980), a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, De Luca, Roma 1979.

Disegni di Lazzaro Baldi 1979

Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Villa Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979 – 28 febbraio 1980), a cura di A. Pampalone, De Luca, Roma 1979.

d'Afflitto 1979

C. d'Afflitto, *Precisazioni sulla fase giovanile di Lorenzo Lippi*, in «Paragone», 353, 1979, pp. 70-71.

Longhi 1979

[R. Longhi], *Progetti di lavoro di Roberto Longhi. "Genova pittrice"*, in «Paragone», 349, 1979, pp. 4-25.

Le arti figurative a Napoli 1979

Le arti figurative a Napoli nel Settecento (documenti e ricerche), coordinamento di N. Spinosa, Società Editrice Napoletana, Napoli 1979.

Arbasino 1980

A. Arbasino, *Un paese senza*, Garzanti, Milano 1980.

Civiltà del '700 a Napoli 1980

Civiltà del '700 a Napoli. La maiolica, catalogo della mostra (Napoli, Museo Duca di Martina – Villa Floridiana, 1980), a cura di G. Donatone, prefazione di N. Spinosa, Gallina, Napoli 1980.

Lavin 1980

I. Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Edizioni dell'Elefante, Roma.

Pittura sacra a Napoli 1980

Pittura sacra a Napoli nel '700, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1° gennaio 1980 – 31 gennaio 1981), a cura di N. Spinosa, Società Editrice Napoletana, Napoli 1980.

Watherhouse 1980

E. Watherhouse [recensione], *Naples: Civiltà del '700 a Napoli: 1734-1799*, in «The Burlington Magazine», CXXII, 1980, 927, pp. 452-455.

Bernini in Vaticano 1981

Bernini in Vaticano, catalogo della mostra (Città del

Vaticano, Braccio di Carlo Magno, maggio – luglio 1981), De Luca, Roma 1981.

Francesco Mochi 1981

Francesco Mochi 1580-1654, in occasione delle mostre per il quarto centenario della nascita, Centro Di, Firenze 1981.

Dessins baroques florentins 1981

Dessins baroques florentins du Musée du Louvre, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 2 ottobre 1981 – 18 gennaio 1982), a cura di C. Monbeig-Goguel, F. Viatte, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1981.

Enggass 1981

R. Enggass [recensione], *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, in «Art Bulletin», XLIII, 1981, pp. 340-342.

Gregori 1981

M. Gregori, *Una mostra per Francesco Mochi*, in *Francesco Mochi* 1981, pp. 11-14.

I rami incisi dell'Archivio di Corte 1981

I rami incisi dell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architetture, topografie, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, novembre 1981 – gennaio 1982), a cura di B. Bertini Casadio, I. Massabò Ricci, Archivio di Stato, Stamperia artistica nazionale, Torino 1981.

Tessuti antichi nelle chiese di Arona 1981

Tessuti antichi nelle chiese di Arona, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, novembre - dicembre 1981), a cura di D. Devoti, G. Romano, Città di Torino – Assessorato al Lavoro, Torino 1981.

Bigongiari 1982

P. Bigongiari, *Il caso e il caos. Il Seicento fiorentino tra Galileo e il "recitar cantando"*, Sansoni, Firenze 1982.

Bologna 1982

F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Utet, Torino 1982.

Cavallari Murat 1982

A. Cavallari Murat, *Prove museali a Torino e Vercelli*, in Idem, *Come carena viva. Scritti sparsi*, Torino, Bottega d'Erasmus 1982, pp. 357-365.

Conoscere la Galleria Sabauda 1982

Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, Torino 1982.

Claude Lorrain 1982

Claude Lorrain e i pittori lorennesi in Italia nel XVII secolo, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, aprile – maggio 1982), a cura di J. Thuillier, De Luca, Roma 1982.

- Enggass 1982
R. Enggass [recensione], *Bernini in Vaticano: Braccio di Carlo Magno*, in «The Art Bulletin», LXIV, 1982, 2, pp. 336-338.
- Mazzini 1982
F. Mazzini, *L'Armeria Reale*, Bramante, Busto Arsizio 1982.
- Editorial. Naples at the Royal Academy 1982
Editorial. *Naples at the Royal Academy*, in «The Burlington Magazine», CXXVI, 956, 1982, p. 663.
- Paintings in Naples 1982
Paintings in Naples from Caravaggio to Giordano, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, settembre – dicembre 1982; Washington, National Gallery of Art, febbraio – aprile 1983; Paris, Grand Palais, giugno – agosto 1983; Torino, Fondazione Agnelli, ottobre – dicembre 1983), Royal Academy of Arts in association with Weidenfeld and Nicolson, London (ed. it. *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1982).
- Pinto 1982
S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati Italiani dall'età delle riforme all'Unità*, Einaudi, Torino 1982.
- Romano 1982
G. Romano, *Le origini dell'armeria sabauda e la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in Mazzini 1982, pp. 15-30.
- Cropper 1983
E. Cropper, *Exhibition Reviews. London. Naples at the Royal Academy*, in «The Burlington Magazine», CXXV, 1983, pp. 104-106.
- Francesco Cairo 1983
Francesco Cairo, 1607-1665, catalogo della mostra (Varese, Musei Civici, 1° ottobre – 31 dicembre 1983) a cura di autori vari, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1983.
- Sgarbi 1983
V. Sgarbi, *Povera Napoli, finita a Torino*, in «L'Europeo», 8 ottobre 1983.
- Avallone 1984
P. Avallone, *Civiltà del Seicento a Napoli. Intervista con Nicola Spinosa*, estratto da «Nord e Sud», XXXI, 1984, pp. 7-13.
- Buonomo 1984a
M. Buonomo, *Il Seicento a Napoli. Civiltà, con sponsor*, in «Il Mattino», 13 aprile 1984.
- Buonomo 1984b
M. Buonomo, in «Il Mattino», 20 ottobre 1984.
- Causa Picone 1984
M. Causa Picone, *Lo sponsor allo scoperto*, in «Il Mattino», 19 maggio 1984.
- Civiltà del Seicento a Napoli* 1984
Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, Museo Pignatelli Cortes, 24 ottobre 1984 – 14 aprile 1985), 2 voll., Electa Napoli, Napoli 1984.
- Ferrari 1984
O. Ferrari, *I grandi monumenti della scultura e della decorazione plastica*, in *Civiltà del Seicento a Napoli* 1984, pp. 139-150.
- Miracco 1984
F. Miracco, in «L'Europeo», 11 ottobre 1984, pp. 90-94.
- Villari 1984
R. Villari, *Non fu un secolo di decadenza. Benedetto Croce e i limiti della sua interpretazione*, in «Rinascita», 10 novembre 1984, p. 5.
- The Age of Caravaggio* 1985
The Age of Caravaggio, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 febbraio – 14 aprile 1985) a cura di M. Gregori, L. Salerno, R. Spear, Electa International, New York-Milano 1985, [ed. it. *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra, (Napoli, Museo di Capodimonte, 14 maggio – 30 giugno 1985), Electa Napoli, Napoli 1985].
- Bernardo Cavallino 1985
Bernardo Cavallino of Naples, catalogo della mostra (Cleveland, Museum of Art, 14 novembre – 30 dicembre 1984; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 26 gennaio – 24 marzo 1985; Napoli, Museo Pignatelli Cortes, 24 aprile – 26 giugno 1985), a cura di A. Lurie Tzeutschler, A. Percy, Cleveland Museum of Art, Cleveland 1984. *Bernardo Cavallino (1616-1656)*, Electa Napoli, Napoli 1985.
- Levi 1985
G. Levi, *Centro e periferia in uno stato assoluto. Tre saggi su Piemonte e Liguria in età moderna*, Rosenberg e Sellier, Torino 1985.
- Edizione delle opere complete 1985
Edizione delle opere complete, vol. 13, *Critica d'arte e buongoverno: 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985.
- Montagu 1985
J. Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., Yale University Press, New Haven-London 1985.
- Pittura napoletana* 1985
Pittura napoletana: de Caravaggio a Giordano, catalogo della mostra (Madrid, Palacio de Villahermosa, ottobre – dicembre 1985), a cura di A.E. Pérez Sanchez, Museo del Prado, Madrid 1985.
- Tra l'eruzione e la peste* 1985
Tra l'eruzione e la peste. La pittura a Napoli dal 1631 al 1656, catalogo della mostra (Praga, Maneggio del Castello, 12 dicembre 1995 – 3 marzo 1996), a cura di D. Ladislav, Národní Galerie V Praze, Praga 1985.
- Annibale Carracci e i suoi incisori* 1986
Annibale Carracci e i suoi incisori, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Villa Farnesina alla Lungara, 4 ottobre – 30 novembre 1986), a cura di E. Borea, G. Mariani, École Française, Roma 1986.
- Disegni decorativi del Barocco romano* 1986
Disegni decorativi del Barocco romano, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Villa Farnesina alla Lungara, 22 maggio – 14 luglio 1986), a cura di G. Fusconi, De Luca, Roma 1986.
- Mahon 1986
D. Mahon, *A New Book on Reni*, in «The Burlington Magazine», CXXVII, 996, 1986, pp. 213-219.
- Pesenti 1986
F.R. Pesenti, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Stringa, Genova 1986.
- Porcellane e argenti* 1986
Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, settembre – dicembre 1986), a cura di A. Griseri, G. Romano, Fabbri, Milano 1986.
- Il Seicento fiorentino* 1986
Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Disegno, incisione, scultura, arti minori, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), a cura di G. Guidi, D. Marcucci, Cantini, Firenze 1986.
- Arte di corte a Torino* 1987
Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice, a cura di S. Pinto, Banca CRT, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1987.
- Brejon de Lavergnée* 1987
A. Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683: la collection des tableaux de Louis XIV*, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1987.
- A Taste for Angels* 1987
A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750, catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre – 29 novembre 1987; Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 13 gennaio – 13 marzo 1988; Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile – 12 giugno 1988), Yale University Art Gallery, New Haven 1987.
- Zeri 1987
F. Zeri, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Longanesi, Milano 1987.
- Figure del Barocco in Piemonte* 1988
Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province, a cura di G. Romano, Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1988.
- Gaston 1988
R. Gaston, *Pirro Ligorio Artist and Antiquarian*, Villa I Tatti, Firenze 1988.
- Guido Reni e l'Europa* 1988
Guido Reni und Europa: Ruhm und Nachruhm, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2 dicembre 1988 – 26 febbraio 1989), a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt 1988 (ed. it. *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, Nuova Alfa, Bologna 1988).
- Michelangelo architetto* 1988
Michelangelo architetto: la facciata di San Lorenzo e la cupola di San Pietro, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 1988), a cura di H.A. Millon, C.H. Smyth, Olivetti, Milano 1988 (ed. ing. *Michelangelo Architect: The Façade of San Lorenzo and the Drum and Dome of St. Peter's*, Olivetti, Milano 1988).
- Millon, Smyth 1988
H.A. Millon, C.H. Smyth, *Pirro Ligorio, Michelangelo, and St. Peter's*, in Gaston 1988, pp. 216-286.
- Orologi negli arredi* 1988
Orologi negli arredi del Palazzo Reale di Torino e delle residenze sabauda, a cura di G. Brusa, A. Griseri, S. Pinto, Fabbri Editore, Milano 1988.
- Pepper 1988a
S. Pepper, *Guido Reni*, De Agostini, Novara 1988.
- Pepper 1988b
S. Pepper, *Guido Reni, Cesare Gnudi e la prima Biennale*, in «Accademia Clementina. Atti e memorie», n.s. XXII, 1988, pp. 37-42.
- Seicento. Le siècle de Caravage* 1988
Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 11 ottobre 1988 – 2 gennaio 1989; Milano, Palazzo Reale, marzo-aprile 1989), a cura di A. Brejon de Lavergnée e N. Volle, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1988.
- Arbasino 1989
A. Arbasino, *Quella dama ha gli occhi storti*, in «Repubblica», 5 luglio 1989.
- Barocco mediterraneo* 1989
Barocco mediterraneo. Genova, Napoli, Venezia nei musei di Francia, catalogo della mostra (Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, 8 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989; Napoli, Museo di Capodimonte, 18 marzo – 21 maggio 1989), Electa Napoli, Napoli 1989.

Brigstocke 1989

H. Brigstocke, *Giulio Cesare Procaccini (1574-1625): ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux*, in «Revue de l'Art», 85 (1988), 1989, pp. 45-60.

Claude Mellan 1989

Claude Mellan, *gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, 24 ottobre 1989 – 8 gennaio 1990), a cura di L. Ficacci, Multigrafica editrice, Roma 1989.

Diana Trionfatrice 1989

Diana Trionfatrice, *Arte di Corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 27 maggio – 24 settembre 1989), a cura di M. di Macco, G. Romano, Umberto Allemandi & C., Torino 1989.

di Macco 1989

M. di Macco, *Il ritratto e l'omaggio simbolico*, in *Diana Trionfatrice* 1989, pp. 18-19.

Gregori 1989

M. Gregori, *La nozione di scuola e tre esempi nell'Italia del Seicento*, in *Barocco mediterraneo* 1989, pp. 27-34.

Montagu 1989

J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture: the Industry of Art*, Yale University Press, New Haven, 1989.

Pier Francesco Mola 1989

Pier Francesco Mola, *1612-1666*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23 settembre – 19 novembre 1989; Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989 – 31 gennaio 1990), Electa, Milano 1989.

Pietro Bernini 1989

Pietro Bernini, *Un preludio al Barocco*, catalogo della mostra (Sesto Fiorentino, Teatro La Limonaia, Villa Corsi-Salviati, 16 settembre – 30 novembre 1989) a cura di U. Barlozzetti, Scramasax, Sesto Fiorentino 1989.

Pinto 1989

S. Pinto, *Prefazione*, in *Diana Trionfatrice*, s.n.p., a cura di M. di Macco e G. Romano, Umberto Allemandi & C., Torino 1989.

La scultura. Bozzetti in terracotta 1989

La scultura. *Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini, 1989), a cura di G. Gentilini, C. Sisi, 2 voll., SPES, Siena 1989.

Serodine. La pittura oltre Caravaggio 1989

Serodine, *La pittura oltre Caravaggio*, catalogo della mostra (Locarno, Pinacoteca di Casa Rusca, 14 marzo – 14 maggio 1987; Roma, Musei Capitolini, 26 maggio – 19 luglio 1987), a cura di R. Chiappini, M.E. Tittoni, con introduzione di L. Spezzaferro, Electa, Milano 1989.

Vedute romane 1989

Vedute romane di Lievin Cruyl. Paesaggio urbano sotto Alessandro VII, catalogo della mostra (American Academy in Rome, 12 ottobre – 8 dicembre 1988), a cura di J. Connors, B. Jatta, Edizioni dell'Elefante, Roma 1989.

L'arte per i papi 1990

L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana, grande pittura del '600 e del '700, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990), a cura di A. Mignosi Tantillo, 2 voll., Quasar, Roma 1990.

Il genio di G.B. Castiglione 1990

Il genio di G.B. Castiglione, il Grechetto, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio – 1° aprile 1990), Sagep, Genova 1990.

Gavazza, Lamera, Magnani 1990

E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Sagep, Genova 1990.

Haskell 1990

F. Haskell, *Titian and the Perils of International Exhibition*, in «The New York Review of Books», XXXVII, 13 (16 agosto 1990) 1990, pp. 8-12 (in italiano con il titolo modificato: F. Haskell, *La mostra di Tiziano a Venezia e la pace fra i popoli: o cos'è una mostra-monstre*, in «Giornale dell'arte», VIII, 1990, 81, pp. 46 e 61).

Pietro Paolo Rubens 1577-1640 1990

Pietro Paolo Rubens 1577-1640, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 13 giugno – 26 agosto 1990), a cura di D. Bodart, De Luca, Roma 1990.

Battistello Caracciolo 1991

Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, Certosa di San Martino, 9 novembre 1991 – 19 gennaio 1992), a cura di F. Bologna, Electa Napoli, Napoli 1991.

Edizione delle opere complete di Roberto Longhi 1991

Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. 12, *Studi e ricerche sul Sei e Settecento: 1929-1970*, Sansoni, Firenze 1991.

In Urbe Architectus 1991

In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi, G. Curcio, Argos, Roma 1991.

Michelangelo Merisi da Caravaggio 1991

Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sala Bianca, 12 dicembre 1991 – 15 marzo 1992; Roma, Palazzo Ruspoli, Fondazione Memmo, 26 marzo – 24 maggio 1992), a cura di M. Gregori, Electa, Milano 1991.

Montagu 1991

J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Umberto Allemandi, Torino 1991.

Guide brevi della Galleria Sabauda 1991a

Guide brevi della Galleria Sabauda. Primo settore. Collezioni dinastiche: da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I. 1550 circa-1630, vol. I, Umberto Allemandi & C., Torino 1991.

Guide brevi della Galleria Sabauda 1991b

Guide brevi della Galleria Sabauda. Secondo settore. Collezioni dinastiche: da Vittorio Amedeo I a Vittorio Amedeo II. 1630-1730, vol. II, Umberto Allemandi & C., Torino 1991.

Guide brevi della Galleria Sabauda 1991c

Guide brevi della Galleria Sabauda. Terzo settore. Collezioni dinastiche da Carlo Emanuele III a Carlo Felice: 1730-1831, vol. III, Umberto Allemandi & C., Torino 1991.

Settecento lombardo 1991

Settecento lombardo, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Museo della Fabbrica del Duomo, 1° febbraio – 28 aprile 1991), a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, Electa, Milano 1991.

Vouet 1991

Vouet, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 marzo – 28 aprile 1991), a cura di J. Thuillier, Edizioni Carte Segrete, Roma 1991.

Alle origini di Canova 1992

Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Ruspoli, 12 dicembre – 29 febbraio 1992; Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 20 marzo – 30 settembre 1992), a cura di S.O. Androsow, Marsilio editore, Venezia 1992.

Bernardo Strozzi 1992

Bernardo Strozzi (Genova 1581/82 – Venezia 1644), catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 maggio – 6 agosto 1995), a cura di E. Gavazza, G. Nepi Sciré, G. Rotondi Terminiello e con il coordinamento di G. Algeri, Electa, Milano 1992.

Genova nell'età barocca 1992

Genova nell'età barocca, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Palazzo Reale, 2 maggio – 26 luglio 1992), a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992.

Jusepe de Ribera 1992

Jusepe de Ribera 1591-1652, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, Certosa di San Martino, Cappella del Tesoro di S. Gennaro, 27 febbraio – 17 maggio 1992), a cura di A.E. Peréz Sánchez, N. Spinosa, Electa Napoli, Napoli 1992.

Kunst in der Republik Genua 1992

Kunst in der Republik Genua 1528-1815, catalogo della mostra (Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 5 settembre – 8 novembre 1992), a cura di M. Newcome Schleier, Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1992.

Magnani 1992

L. Magnani, *La scultura dalle forme della tradizione alla libertà dello spazio barocco*, in *Genova nell'età barocca* 1992, pp. 291-302.

Mazzoleni 1993

D. Mazzoleni, *Diario di Lavoro 1967-1992*, con scritti di G. Marramao, M. Parenzan, A. Trimarco, Pagus Edizioni, Paese (TV) 1993.

Piranesi architetto 1992

Piranesi architetto, catalogo della mostra (American Academy in Rome, 15 maggio – 5 luglio 1992), a cura di J. Connors, J. Wilton-Ely, Edizioni dell'Elefante, Roma 1992.

Von Bernini bis Piranesi 1993

Von Bernini bis Piranesi: Römische Architekturzeichnungen des Barock, catalogo della mostra (Stuttgart, Graphische Sammlung Staatsgalerie, 2 ottobre – 12 dicembre 1993) a cura di E. Kieven, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1993.

Acanfora 1994

E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Edifir, Firenze 1994.

Bartolomeo Cavaceppi 1994

Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799), catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 25 gennaio – 15 marzo 1994), a cura di M.G. Barberini, C. Gasparri, Fratelli Palombi editori, Roma 1994.

Il Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo 1994

Il Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 31 marzo – 6 novembre 1994), a cura di H.A. Millon, V. Magnago Lampugnani, Bompiani, Milano 1994 (ed. ing. *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture*, Bompiani, Milano 1994).

Roma 1630. Il trionfo del pennello 1994

Roma 1630. Il trionfo del pennello, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, 25 ottobre 1994 – 1° gennaio 1995), a cura di O. Bonfait, Electa, Milano 1994.

Settecento napoletano 1994

Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734, catalogo della mostra (Vienna, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993 – 20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo – 24 luglio 1994), a cura di W. Prohaska, N. Spinosa, Electa Napoli, Napoli 1994.

- Bava 1995
A.M. Bava, *Antichi e moderni: la collezione di sculture*, in Romano 1995, pp. 135-210.
- Caravaggio e la collezione Mattei* 1995
Caravaggio e la collezione Mattei, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini, 4 aprile – 30 maggio 1995), a cura di R. Vodret, Electa, Milano 1995.
- La natura morta al tempo di Caravaggio* 1995
La natura morta al tempo di Caravaggio, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 15 dicembre 1995 – 14 aprile 1996), a cura di A. Cottino, Electa Napoli, Napoli 1995.
- La Regola e la fama* 1995
La Regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, ottobre – dicembre 1995), Electa, Milano 1995.
- Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Fondazione CRT Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1995.
- Pierre Puget* 1995
Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 4 marzo – 4 giugno 1995), Electa, Milano 1995.
- Classicismo e Natura: la lezione di Domenichino* 1996
Classicismo e Natura: la lezione di Domenichino, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 15 novembre 1996 – 2 febbraio 1997), a cura di S. Guarino, P. Masini, Mondadori, Milano 1996.
- Griseri 1996
A. Griseri, *In Palazzo Madama con Vittorio Viale. Attualità di un modello di museo*, in *Il tesoro della città* 1996, pp. 3-6.
- Domenichino* 1996
Domenichino, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996 – 14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Mignosi Tantillo, Skira, Milano 1996.
- Il tesoro della città* 1996
Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama, catalogo della mostra (Stupinigi, Palazzina di caccia, 31 marzo – 8 settembre 1996), a cura di S. Pettenati, Allemandi, Torino 1996.
- Testori 1996
G. Testori, *Manieristi piemontesi e lombardi del '600*, Amilcare Pizzi, Milano 1996.
- Haskell 1997
F. Haskell, *L'amateur d'art*, Le livre de poche, Paris 1997.
- Pietro da Cortona e il disegno* 1997
Pietro da Cortona e il disegno, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Istituto Nazionale per la Grafica, 30 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998), a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Electa, Milano 1997.
- Pietro da Cortona 1597-1669* 1997
Pietro da Cortona 1597-1669, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Electa, Milano 1997.
- Simone Cantarini* 1997
Simone Cantarini, detto il Pesarese, 1616-1648, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 11 ottobre 1997 – 6 gennaio 1998), Electa, Milano 1997.
- Spear 1997
R.E. Spear, *The «Divine» Guido. Religion, Sex and Art in the World of Guido Reni*, Yale Univ. Press, New Haven-London 1997.
- Angelini 1998
A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 1998.
- L'Ariccia del Bernini* 1998
L'Ariccia del Bernini, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 ottobre – 31 dicembre 1998), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci, De Luca, Roma 1998.
- Bernini scultore* 1998
Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 15 maggio – 20 settembre 1998), a cura di A. Coliva, S. Schütze, De Luca, Roma 1998.
- Chappell 1998
M. Chappell, *Renascence of the Florentine Baroque*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 7, 1998, pp. 56-111.
- Montanari 1998
T. Montanari, *Bernini e Cristina di Svezia*, in Angelini 1998, pp. 273-284.
- Nicolas Poussin. I primi anni romani* 1998
Nicolas Poussin. I primi anni romani, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 26 novembre – 1° marzo 1999), a cura di D. Mahon, con scritti anche di S. Pepper, C. Volpi, Electa, Milano 1998.
- Algarði. L'altra faccia del Barocco* 1999
Algarði. L'altra faccia del Barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio – 30 aprile 1999), a cura di J. Montagu, con testi di A. Emiliani, C. Strinati, F. Cappelletti, M. Beneš, C. Johnston, G. Perini, F. Bewer, Edizioni De Luca, Roma 1999.
- Andrea Sacchi 1599-1661* 1999
Andrea Sacchi 1599-1661, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000), a cura di C. Strinati, E. Barbiellini Amidei, De Luca, Roma 1999.
- Il Baciccio. Giovan Battista Gaulli* 1999
Il Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 11 dicembre 1999 – 12 marzo 2000), a cura di M. Fagiolo, D. Graf, F. Petrucci, Skira, Milano 1999.
- Bacchi 1999
A. Bacchi, «*Del conciliare l'inconciliabile. Da Pietro a Gian Lorenzo Bernini: commissioni, maturazioni stilistiche e pratiche di bottega*», in *Algarði. L'altra faccia del Barocco* 1999, pp. 65-76.
- Cappellato 1999
G. Cappellato, *Borromini sul lago. Mario Botta. La rappresentazione lignea del San Carlo alle Quattro Fontane a Lugano*, Accademia di Architettura, Genève e Skira, Milano 1999.
- Connors 1999
J. Connors, *Un teorema sacro: San Carlo alle Quattro Fontane*, in *Il giovane Borromini* 1999, pp. 459-474.
- Conan 1999
M. Conan, *Il giardino della sovrana volontà del potere*, in *I Trionfi del Barocco* 1999, pp. 279-313.
- Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* 1999
Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. 11, *Studi caravaggeschi*, 2 tomi, Sansoni, Firenze 1999-2000.
- Ferrari 1999
O. Ferrari, *Il volto del potere. Papi, cardinali, patrizi, sovrani. Bernini ritrattista*, in *Gian Lorenzo Bernini* 1999, pp. 93-118.
- Francesco Borromini e l'universo Barocco* 1999
Francesco Borromini e l'universo Barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 dicembre 1999 – 21 febbraio 2000), a cura di R. Bösel, C.L. Frommel, Electa, Milano 1999.
- Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco* 1999
Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999), a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Skira, Milano 1999.
- Il giovane Borromini* 1999
Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 5 settembre – 14 novembre 1999), a cura di M. Kahn-Rossi, M. Francioli, Skira, Milano 1999.
- González-Palacios 1999
A. González-Palacios, *Le tre età*, Longanesi, Milano 1999.
- Mattia Preti* 1999
Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 28 marzo – 6 giugno 1999), a cura di M. Utili, Electa Napoli, Napoli 1999.
- Perini 1999
G. Perini, «*Un nuovo Guido ne' marmi*»: *traccia per la fortuna critica di Algarði*, in *Algarði. L'altra faccia del Barocco* 1999, pp. 84-92.
- Previtali 1999
G. Previtali, *Troppe mostre, giuste misure*, in «Paese Sera», 19 ottobre 1984, (poi in Idem, *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici 1962-1988*, a cura di A. Zezza, R. Naldi, Paparo edizioni, Napoli 1999, pp. 171-172).
- I trionfi del Barocco* 1999
I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750, catalogo della mostra (Stupinigi, Palazzina di caccia, 4 luglio – 7 novembre 1999; Montreal, Musée des Beaux-Arts, 9 dicembre 1999 – 9 aprile 2000; Marseille, Musée des Beaux-Arts, 17 novembre 2000 – 4 marzo 2001), a cura di H.A. Millon, Bompiani, Milano 1999 (ed. ing. *Triumph of the Baroque: Architecture in Europe 1600-1750*, edited by H.A. Millon, Bompiani, Milano 1999).
- Velázquez a Roma, Velázquez e Roma 1999
Velázquez a Roma, Velázquez e Roma, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 17 dicembre 1999 – 30 gennaio 2000), a cura di A. Coliva, Skira, Milano 1999.
- Voss 1999
H. Voss, *La pittura del Barocco a Roma*, a cura di A.G. De Marchi, Neri Pozza, Vicenza 1999 (ed. orig. Berlin 1924).
- Alessandro VII Chigi* 2000
Alessandro VII Chigi. Il papa senese di Roma moderna, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico – Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000 – 10 gennaio 2001), a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Maschietto e Musolino, Siena 2000.
- Barberini 2000a
M.G. Barberini, *Giovan Pietro Bellori e la scultura contemporanea*, in *L'Idea del Bello* 2000, I, pp. 121-129.
- Barberini 2000b
M.G. Barberini, *Alessandro Algarði, François Duquesnoy*, in *L'Idea del Bello* 2000, II, pp. 374-405.
- Borea, Lachenal 2000
Guida breve alla mostra, a cura di E. Borea, L. De Lachenal, De Luca, Roma 2000.

- Il Dio Nascosto* 2000
Il Dio Nascosto. I grandi maestri francesi del Seicento e l'immagine di Dio, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, 19 ottobre 2000 – 28 gennaio 2001), a cura di O. Bonfait, N. McGregor, De Luca, Roma 2000.
- Haskell 2000
 F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven (Tc) 2000 (ed. it. *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008).
- Intorno a Poussin* 2000
Intorno a Poussin. Ideale classico e epopea barocca tra Parigi e Roma, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, 30 marzo – 26 giugno 2000), a cura di O. Bonfait, De Luca, Roma 2000.
- L'Idea del Bello* 2000
L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo – 26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, 2 voll., De Luca, Roma 2000.
- Francesco Borromini 2000
Francesco Borromini, Atti del Convegno Internazionale, Roma 13-15 gennaio 2000, a cura di C.L. Frommel, E. Sladek, Electa, Milano 2000.
- Tanzio da Varallo* 2000
Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 5 aprile – 2 luglio 2000), a cura di M. Bona Castellotti, Federico Motta Editore, Milano.
- Bober 2001
 J. Bober, *William Suida storico dell'arte e collezionista: il suo ruolo per la conoscenza della pittura genovese, in Genova e il collezionismo* 2001, pp. 233-240.
- Genova e il collezionismo* 2001
Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa, a cura di A. Orlando, Allemandi, Torino 2001.
- Di Fabio 2001
 C. Di Fabio, *Una protagonista della scena culturale genovese fra 1950 e 1970: Caterina Marcenaro fra casa e musei*, in *Genova e il collezionismo* 2001, pp. 97-99.
- Giovanni Lanfranco 2001
Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli, catalogo della mostra (Parma, Reggia di Colorno, 8 settembre – 2 dicembre 2001; Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 dicembre 2001 – 24 febbraio 2002; Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 marzo – 16 giugno 2002), a cura E. Schleier, Electa, Milano 2001.
- Gregori 2001
 M. Gregori, *La pittura genovese del Seicento in casa ed extra-moenia*, in *Genova e il collezionismo* 2001, pp. 9-15.
- Haskell 2001
 F. Haskell, *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2001.
- Heinich 2001
 N. Heinich, *La sociologie de l'art*, Éd. La Découverte, coll. Repères 2001 (ed. it. *La sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004).
- Luca Giordano 2001
Luca Giordano 1634-1705, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, Museo di Capodimonte, 3 marzo – 3 giugno 2001; Wien, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno – 7 ottobre 2001; Los Angeles, County Museum, 4 novembre 2001 – 20 gennaio 2002), a cura di O. Ferrari, Electa Napoli, Napoli 2001.
- Nezzo 2001
 M. Nezzo, *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, in «Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali. Scuola Normale Superiore. Bollettino Informazioni», XI, 2001, 1, p. 31.
- Orlando 2001
 A. Orlando, *Una visita speciale alla mostra del 1969: inedite disquisizioni attributive di Roberto Longhi, Victor Antonov e Angelo Costa*, in *Genova e il collezionismo* 2001, pp. 266-275.
- Brigstocke, Hall 2002
 H. Brigstocke, N.H.J. Hall, *Procaccini in America*, The Studley Press, New York 2002.
- d'Afflito 2002
 C. d'Afflito, *Lorenzo Lippi*, Edifir, Firenze 2002.
- Emiliani 2002
 A. Emiliani, *Un grande ritorno*, in Emiliani, Scolaro 2002, pp. 29-105.
- Emiliani, Scolaro 2002
 A. Emiliani, M. Scolaro, *L'Arte, un universo di relazioni, le mostre di Bologna 1950-2001*, Skira, Milano 2002.
- Fardella 2002
 P. Fardella, *Antonio Canova a Napoli tra collezionismo e mercato*, Paparo, Napoli 2002.
- Farina 2002
 V. Farina, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Edifir, Firenze 2002.
- Pagella 2002
 E. Pagella, «Uno specialista perfetto». *Sull'attività di Vittorio Viale per i musei di Torino*, in *Torino 1863-1963* 2002, pp. 145-157.
- Ruskin 2002
 J. Ruskin, *Viaggio in Italia*, a cura di A. Brillì, Mondadori, Milano 2002.
- Micco Spadaro 2002
Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello, catalogo della mostra (Napoli, Certosa di San Martino, 20 aprile – 30 giugno 2002), a cura di B. Daprà, Electa Napoli, Napoli 2002.
- Chiarini, Padovani 2003
La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, 2 voll., Centro Di, Firenze 2003.
- Torino 1863-1963 2002
Torino 1863-1963. Architettura, arte, urbanistica, a cura di B. Signorelli, P. Uscello, Società piemontese di archeologia e belle arti, Torino 2002.
- Gallavotti Cavallero 2003
 D. Gallavotti Cavallero, *Bernini e la pittura*, Gangemi, Roma 2003.
- Gaspere Traversi 2003
Gaspere Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 dicembre 2003 – 14 marzo 2004), a cura di N. Spinosa, Electa Napoli, Napoli 2003.
- Lanzi 2003
 L. Lanzi, *Viaggio del 1783 per la Toscana superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna: pittori veduti, antichità trovate*, a cura di C. Costanzi, Marsilio, Venezia 2003.
- Abram 2004
 S. Abram, *Il museo storico di Torino*, in *Musei del '900* 2004, pp. 79-83.
- De Lorenzi 2004
 G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal Marzocco a Dedalo*, Le Lettere, Firenze 2004.
- Goldenberg Stoppato 2004
 L. Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini, ritrattisti fiorentini*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVIII, 2004, 1-2, pp. 167-170.
- Jacopo da Empoli 1551-1640 2004
Jacopo da Empoli 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione, catalogo della mostra (Empoli, chiesa di Santo Stefano, convento degli Agostiniani, 21 marzo – 20 giugno 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2004.
- Musei del '900 2004
Musei del '900. Risorse e progetti di memoria a Torino, Fondazione Istituto piemontese Antonio Gramsci, Torino 2004.
- Rossetti 2004
 D.G. e C. Rossetti, *La mano e l'anima e altri racconti*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2004.
- Cantelli 2005
 G. Cantelli, *La pittura fiorentina del Seicento e la sua fortuna critica nella seconda metà del Novecento*, in *Luce e Ombra* 2005, pp. CXXXV-CXL.
- Il Cerano* 2005
Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 febbraio 2005 – 5 giugno 2005), a cura di M. Rosci, Federico Motta Editore, Milano 2005.
- Circa 1700: Architecture in Europe and the Americas*, a cura di H.A. Millon, Studies in the History of Art, 66, Yale University Press, New Haven-London 2005.
- Luce e Ombra* 2005
Luce e Ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento, catalogo della mostra (Pontedera, Centro per l'arte Otello Cirri, Museo Piaggio, 18 marzo – 12 giugno 2005), a cura di P. Carofano, Felici, Pisa 2005.
- Pagella 2006
 E. Pagella, *Progetti, usi e restauri tra XIX e XX secolo*, in *Palazzo Madama a Torino* 2006, pp. 281-330.
- Palazzo Madama a Torino* 2006
Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città, a cura di G. Romano, Fondazione CRT, Torino 2006.
- Cataldi Gallo 2007
 M. Cataldi Gallo, voce *Castelnovi, Giovanni Vittorio*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia Univ. Press, Bologna 2007, pp. 172-174.
- Causa Picone 2007
 M. Causa Picone, voce *Causa, Raffaello*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 183-196.
- Pampalone 2007
 A. Pampalone, voce *Molajoli, Bruno* in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 398-409.
- Papa Malatesta 2007
 V. Papa Malatesta, *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo*, École Française de Rome, Roma 2007.
- Emiliani 2007
 A. Emiliani, voce *Gnudi, Cesare*, in *Dizionario Bio-*

- grafico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974), Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 292-298.
- Montanari 2007
T. Montanari, *Bernini pittore*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2007.
- Facchinetti 2008
S. Facchinetti, *Introduzione*, in R. Longhi, *Carlo Braccesco*, a cura di S. Facchinetti, Guanda, Varese 2008, pp. XXXIV-XLI.
- Neri 2008
E. Neri, *Su Orfeo Boselli scultore-trattatista fra Roma e Parigi*, in «Prospettiva», 132, 2008, pp. 31-60.
- Salvator Rosa 2008
Salvator Rosa tra mito e magia, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile – 29 giugno 2008), a cura di A. Brejon de Lavergnée, Electa Napoli, Napoli 2008.
- Agosti 2009
G. Agosti, *Novara 1964. La mostra del Cerano*, in *Testori a Novara 2009*, p. 112.
- Giometti 2009a
C. Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta*, Gangemi, Roma 2009.
- Giometti 2009b
C. Giometti, «Col giudizio e le mani lavorando». Note per una storia del collezionismo di sculture in terracotta, in Giometti 2009a, pp. 15-27.
- González Palacios 2009
A. González Palacios, *Napoli, gli amici e due compagni, in Ritorno al barocco 2009*, I, pp. 25-26.
- Ritorno al barocco 2009
Ritorno al barocco: da Caravaggio a Vanvitelli, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, Certosa di S. Martino, Castel Sant'Elmo, Museo Duca di Martina, Museo Pignatelli Cortes, Palazzo Reale, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010), a cura di N. Spinosa, 2 voll., Arte'm, Napoli 2009.
- Testori a Novara 2009
Testori a Novara. San Gaudenzio, il Museo Civico e Sant'Eufemia. Guida ai capolavori, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2009.
- Bulgarelli 2010
S. Bulgarelli, *Un ritratto di Carlo Ludovico Ragghianti nella corrispondenza con Cesare Gnudi*, in «Luk», n.s. 16-21, 2010, pp. 197-206.
- Bulgarelli, Pasquali 2010
Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi: scritti e documenti, 1943-1967, a cura di S. Bulgarelli, M. Pasquali, Gli Ori, Pistoia 2010.
- Monciatti 2010
A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010.
- Novecento sedotto 2010
Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre, catalogo della mostra (Firenze, Museo Anigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010 – 1° maggio 2011), a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Polistampa, Firenze 2010.
- Zecca 2010/2011
A. Zecca, *Une histoire de l'art sans héros? Études récentes sur la peinture napolitaine du XVII^e siècle*, in «Perspective», 2010/2011, 2, pp. 215-239.
- Dei 2011
M. Dei, *Ogetti e l'Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi*, in «Studi di Memofonte», 6/2011, pp. 81-89.
- Kannes 2011
G. Kannes, *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934*, in «Palazzo Madama Studi e notizie», II, 1, 2011, pp. 70-79.
- Vaccaro 2011
G. Vaccaro, *Chi dice lingua dice nazione. L'asse Roma-Firenze e la nuova questione della lingua*, in «Il 996», IX, 2011, 1, pp. 23-58.
- Antonio Morassi 2012
Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte, atti del convegno internazionale (Gorizia, Fondazione Coronini Cronberg, 18-19 settembre 2008), a cura di S. Ferrari, Forum, Udine 2012.
- Boggero 2012
F. Boggero, *Antonio Morassi soprintendente a Genova negli anni del secondo conflitto mondiale*, in *Antonio Morassi 2012*, pp. 173-189.
- Casini 2012
T. Casini, *Firenze 1911: la mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell'identità nazionale*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...» 2012, pp. 407-413.
- «Conosco un ottimo storico dell'arte...» 2012
«Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnovo. Scritti di allievi e amici pisani, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Edizioni della Normale, Pisa 2012.
- De Rosa 2012
F. De Rosa, *Il sistema delle arti a Napoli durante il ventennio fascista. Stato e territorio*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, Napoli 2012.
- Montanari 2012
T. Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012.
- Toffanello 2012
All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-40). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda, a cura di M. Toffanello, atti della giornata di studi (Ferrara 2012), Il Rio, Mantova 2012.
- Woolf 2012
V. Woolf, *Roger Fry*, introduzione di B. Lanati, Elliot, Roma 2012.
- Causa 2013
S. Causa, *Caravaggio tra le camicie nere. La pittura napoletana dei tre secoli dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, Arte'm, Napoli 2013.
- Cecchini 2013
S. Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica 2013*, pp. 57-97.
- Fabbri, Grassi, Spinelli 2013
M.C. Fabbri, A. Grassi, R. Spinelli, *Volterrano. Baldassarre Franceschini (1611-1690)*, Edifir, Firenze 2013.
- Failla 2013
M.B. Failla, *La cultura del restauro: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno internazionale (Roma, Museo nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme, Università La Sapienza, 18-20 aprile 2013), Campisano, Roma 2013.
- Snodi di critica 2013
Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940, a cura di M.I. Catalano, Gangemi Editore, Roma 2013.
- Carli 2014
E. Carli, *Inventario pisano*, Edizioni ETS, Pisa 2014.
- D'Albo 2014
O. D'Albo, *Sulla fama del "Correggio Insubre". Un primo sguardo sulla fortuna di Giulio Cesare Procaccini nelle collezioni europee tra Seicento e Ottocento*, in Zardin 2014, pp. 189-207.
- Exhibiting Architecture 2014
Exhibiting Architecture. Place and Displacement, a cura di T. Arrhenius, M. Lending, W. Müller, J.M. McGowan, Lars Müller, Zurich 2014.
- Failla 2014
M.B. Failla, *Stupinigi da residenza sabauda a "museo di vita". Ambientazioni, arti decorative, fortuna del settecento a Torino negli anni tra le due guerre*, in Gabrielli 2014, pp. 161-182.
- Ferretti 2014
M. Ferretti, *Origine, forma e contenuto di un libro breve*, in F. Arcangeli, *Tarsie* [1942] ed. anast., Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 85-152.
- Gabrielli 2014
La palazzina di caccia di Stupinigi, a cura di E. Gabrielli, Olschki, Firenze 2014.
- Hope O'Donnell 2014
N. Hope O'Donnell, «Henie Onstad Kunstsenter: Norsk Middlealderkunst, 1972», in *Exhibiting Architecture 2014*, pp. 65-72.
- Morandotti 2014a
A. Morandotti, «Une idée de la beauté lombarde? Giulio Cesare Procaccini, Daniele Crespi: leurs antécédents et leur postérité», in *La peinture en Lombardie 2014*, pp. 91-99.
- Morandotti 2014b
A. Morandotti, *Vers le XVIII^e siècle: Lanzani, Legnolino et l'heritage de l'ideal de beauté lombard*, in *La peinture en Lombardie 2014*, pp. 179-185.
- La peinture en Lombardie 2014
La peinture en Lombardie au XVII^e siècle. La violence des passions et l'ideal de beauté, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts, 27 giugno – 29 settembre 2014), a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2014.
- Tanzio da Varallo incontra Caravaggio 2014
Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano, 24 ottobre 2014 – 16 gennaio 2015), a cura di M.C. Terzaghi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2014.
- Zardin 2014
D. Zardin, *Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura*, Vita e Pensiero, Milano 2014.
- Carlo Dolci 1616-1687 2015
Carlo Dolci 1616-1687, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 30 giugno – 15 novembre 2015), a cura di S. Bellesi, A. Bisceglia, Sillabe, Livorno 2015.
- Il giovane Salvator Rosa 2015
Il giovane Salvator Rosa. Gli inizi di un grande maestro nel '600 europeo, catalogo della mostra (Sorrento, Museo Correale, 7 novembre 2015 – 31 gennaio 2016), a cura di V. Farina, Con-fine, Monghidoro (BO) 2015.
- Goldenberg Stoppato 2015
L. Goldenberg Stoppato, in *Carlo Dolci 1616-1687 2015*, pp. 176-179.

Fontanarossa 2015

R. Fontanarossa, *Una donna alla guida dei musei. Caterina Marcenaro a Genova, 1948-71. La capostipite di sé*, Etgraphiae, Roma 2015.

Langdon 2015

H. Langdon [recensione], *Tanzio da Varallo: Naples*, in «The Burlington Magazine», 1343, CLVII, 2015 pp. 126-127.

Pelkonen, Chan e Tasman 2015

E.-L. Pelkonen, C. Chan e D.A. Tasman, *Exhibiting Architecture: A Paradox?*, Yale School of Architecture, New Haven 2015.

Ruhl, Dähne 2015

C. Ruhl e C. Dähne, *Architektur ausstellen: zur mobilen Anordnung des Immobilen*, Jovis, Berlin 2015.

Vanoli 2015

P. Vanoli, *Il "libro di lettere" di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Ledizioni, Milano 2015, pp. 206-209.

Barocke Deckenmalerei 2016

Barocke Deckenmalerei. Ein neues Projekt über die architekturgebundene Malerei der Frühen Neuzeit, in «Akademie Aktuell. Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaften», n. 57 (2/2016).

Balzer 2016

D. Balzer, *Curatori d'assalto, l'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto del mondo*, Johan&Levi, Milano 2016 (ed. orig. 2015).

Candi 2016

F. Candi, *D'après le Guide. Incisioni seicentesche da Guido Reni*, Fondazione Zeri, Bologna 2016.

Carletti, Giometti 2016

L. Carletti, C. Giometti, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-1940)*, prefazione di T. Montanari, Carocci, Roma 2016.

Di Gennaro 2016

V. Di Gennaro, *Arte e industria a Siena in età barocca. Bartolomeo Mazzuoli e la bottega di famiglia nella Toscana meridionale*, Istituto per la valorizzazione delle Abbazie Storiche della Toscana, Sinalunga (SI) 2016.

Intorno alla Santa Caterina 2016

Intorno alla Santa Caterina di Giovanni Ricca: Ribera e la sua cerchia a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano, 5 marzo – 5 giugno 2015), a cura di G. Porzio, Arte'm, Napoli 2016.

Leonardi 2016

A. Leonardi, *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso (1908-1948)*, con un saggio di M. Priarone, Edifir, Firenze 2016.

Montanari 2016

T. Montanari, *La libertà di Bernini*, Einaudi, Torino 2016.

Nezzo 2016

M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo, Padova 2016.

Acanfora 2017

E. Acanfora, *Sigismondo Coccapani. Ricomposizione del catalogo*, Aska Edizioni, Firenze 2017.

Le arti nella Lombardia asburgica 2017

Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento, atti del convegno di studi (Milano 5-6 giugno 2014), a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Scalpendi editore, Milano 2017.

Bacchi 2017

A. Bacchi, *Denis Mahon, Studies in Seicento Art and Theory 1947*, in Idem, Barroero 2017, pp. 45-59.

Bacchi, Barroero 2017

La riscoperta del Seicento. I libri fondativi, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Sagep, Genova 2017.

Bambach 2017

C. Bambach, *Michelangelo: Divine Draftsman & Designer*, Yale University Press, New Haven-London 2017.

Bartolomeo Cavarozzi 2017

Bartolomeo Cavarozzi a Genova, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 6 dicembre 2017 – 8 aprile 2018), a cura di G. Zanelli, Sagep, Genova 2017.

Emiliani 2017

A. Emiliani, *La vita delle forme nel paesaggio. Problemi storici e considerazioni attuali sulle Campagne di Rilevamento 1968-1971*, Lega, Faenza 2017.

Frangi 2017

F. Frangi, *L'eredità di Correggio nel Settecento lombardo*, in *Le arti nella Lombardia asburgica* 2017, pp. 51-72.

Gnoli 2017

Intervista di Antonio Gnoli a Stefano Benni, in «Repubblica» del 13 agosto 2017, pp. 33-34.

Lending 2017

M. Lending, *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*, Princeton University Press, Princeton 2017.

Il mestiere del conoscitore 2017

Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi, atti del seminario di studi (Bologna, 24-26 settembre 2015), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Fondazione Federico Zeri, Bologna 2017.

Morandotti 2017a

A. Morandotti, *Roberto Longhi e la pittura lombarda del Seicento e del Settecento: il caso di Giacomo Ceruti (1698-1767)*, in *Il mestiere del conoscitore* 2017, pp. 385-405.

Morandotti 2017b

A. Morandotti, *Da Procaccini a Strozzi. L'alternativa a Caravaggio lungo l'asse Milano-Genova*, in *L'ultimo Caravaggio* 2017, pp. 13-19.

Quondam 2017

A. Quondam, *Il classicismo restaurato. L'idea del Bello e il canone delle arti secondo Bellori*, in *Settecento romano* 2017, pp. 3-51.

Sanguineti 2017

D. Sanguineti, *Genova 1617: incontro con Bartolomeo Cavarozzi*, in *Bartolomeo Cavarozzi* 2017, pp. 31-61.

Settecento romano 2017

Settecento romano. Reti del classicismo arcadico, a cura di B. Alfonzetti, Viella, Roma 2017.

L'ultimo Caravaggio 2017

L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto, 1610-1640, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia – Piazza Scala, 30 novembre 2017 – aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Skira, Milano 2017.

Zezza 2017

A. Zezza, *Bernardo De Dominicis e le Vite degli artisti napoletani. Geniale imbroglione o conoscitore rigoroso?*, Officina Libreria, Milano 2017.

Simonato 2018

L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Electa, Milano 2018.

Prossima pubblicazione

C. Parisi, *Breve argomentazione sull'Ideale classico nel pensiero di Cesare Gnudi: la ragione dietro le Biennali d'arte Antica*.

Sitografia

Corpus of Baroque Ceiling Painting in Germany of the Academy Program of the Union of German Academies of Science / Bavarian Academy of Sciences
<https://deckenmalerei.badw.de/das-projekt.html>

Barocke Deckenmalerei. Ein neues Projekt über die architekturgebundene Malerei der Frühen Neuzeit in «Akademie Aktuell, Zeitschrift Der Bayerischen Akademie Der Wissenschaften», 02/2016
https://deckenmalerei.badw.de/fileadmin/pub/akademieAktuell/2016/57/00_gesamte_Ausgabe_0216.pdf

B. Bergdoll, *The Sixty-Second A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts* (National Gallery of Art, Washington DC, 2013): *Out of Site in Plain View: A History of Exhibiting Architecture since 1750*.
<https://www.nga.gov/audio-video/mellon.html>

Biennali d'arte antica a Bologna

<http://badigit.comune.bologna.it/books/biennali-arte-antica/>

F. De Rosa, voce *Ortolani, Sergio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma 2013
[http://www.treccani.it/enciclopedia/sergio-ortolani_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sergio-ortolani_(Dizionario-Biografico)/)

Florentine Baroque Art Bibliography

<https://mlchap.people.wm.edu/>

Fondazione Federico Zeri, *Cataloghi online, Fototeca*
<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/56985/Franceschini%20Baldassarre%20%28Volterrano%29%2C%20%28%3F%29%2C%20Ritratto%20del%20piovano%20Arlotto>

Lineamenta

<http://lineamenta.biblherz.it>

Fondazione 1563, *Mostre del Barocco piemontese 1937 e 1963*
<http://programmabarocco.fondazione1563.it/strumenti/video/>

INDICE DEI NOMI

- Abamonti, C.: 237n
 Abbiati, Filippo: 149, 149n
 Abegg, Werner: 29
 Abram, Sara: 29, 69
 Acanfora, Elisa: 200n, 205n, 213
 Accorsi, Pietro: XIV, 27, 29, 31, 41, 43, 53
 Acton, sir Harold: 131, 216
 Agnelli, Giovanni (Gianni): 93, 113
 Agosti, Giovanni: 154n
 Agucchi, Giovan Battista: 130
 Albani, Francesco: 45, 71, 80, 182
 Alessandro VII, Fabio Chigi, papa: 87n, 135, 135n
 Alfieri, Benedetto: XV, 39, 41, 47, 112
 Algardi, Alessandro: XVII, XVIII, 120, 127, 127n, 128, 129n, 130, 130n, 134, 222, 236, 236n, 281
 Alinari, fratelli: 195, 200n
 Alisio, Giancarlo: 260, 269n
 Allegri, Antonio *vedi* Correggio
 Allori, Cristofano: 198, 200, 200n, 202, 203n, 206, 207, 207n, 210, 211, 211n, 213
 Alterocca, Arnaldo: 198, 198n
 Ambrosini Massari, Anna Maria: 141n
 Amigoni, Jacopo: 47
 Anceschi, Luciano: 180
 Androsow, Sergej O.: 134n
 Angelini, Alessandro: 119n, 122n, 135n
 Anna Maria Luisa de' Medici, elettrice del Palatinato: 198n
 Ansaldo, Andrea: 141, 141n, 142, 143n, 145, 147
 Arbasino, Alberto: 72, 72n, 257, 258n, 260, 265n, 265n
 Arcangeli, Francesco: 130n, 181, 181n, 182, 182n, 183, 184, 184n, 195
 Arcangeli, Luciano: 237n
 Argan, Giulio Carlo: XVII, 195n, 217, 226, 277
 Arnolds, Günter: 207, 207n
 Arslan, Edoardo: 276
- Aru, Carlo: 23
 Assereto, Gioacchino: 145, 145n
 Astrua, Paola: 79
 Aulenti, Gae: 93, 113
 Avallone, Paola: 267n
 Avondo, Vittorio: 13
- Bacchi, Andrea: 125, 125n, 141n, 188n, 192n
 Bacci, Michele: 214n
 Baciccio, Giovan Battista Gaulli, detto: 71, 160, 170, 217, 223, 225, 234, 234n, 281
 Bacou, Roseline: 212, 212n
 Baldi, Lazzaro: 227, 227n, 234
 Baldini, Umberto: 209
 Balducci, Filippo: 197, 200, 212, 212n
 Balzer, David: 180n
 Bambach, Carmen: 97n
 Bandinelli, Baccio: 209, 209n
 Barberini, Maria Giulia: 119n, 129, 130, 130n, 135n, 236n, 237n
 Barberis, Luigi Michele: 63
 Barbieri, Giovanni Francesco, *vedi* Guercino
 Bargellini, Piero: 216, 216n
 Bargoni, Augusto: XIV, 53, 57
 Barlozzetti, Ugo: 132n
 Barocchi, Paola: 78, 96n, 97n, 237n, 245n
 Barocci, Federico: 142, 144, 197, 213
 Baroccio, *vedi* Barocci
 Baroncelli, Gian Francesco: 61
 Baroni, Costantino: 149, 149n, 150, 150n
 Baroni, Jean-Luc: 210
 Barra, Didier: 265n
 Barroero, Liliana: 188n, 192n, 234n, 237n, 281
 Battelli, Guido: 197, 197n, 200n
 Battistello, Giovanni Battista
 Caracciolo, detto: 250, 251n, 253, 270, 270n
 Baudi di Vesme, Alessandro: 7
 Bava, Anna Maria: 79
- Bazhenov, Vasili Ivanovich: 99
 Bazin, André: 195n
 Bean, Jacob: 212, 212n
 Beaumont, Claudio Francesco: XIV, 31, 33, 43, 47, 49
 Becker, Felix: 198, 198n, 199n
 Bellange, Jacques: 151
 Bellavite, Innocente: 59
 Bellesi, Sandro: 199n
 Bellini, Giovanni: 177
 Bellini, Mario: 113, 114, 115
 Bellori, Giovan Pietro: XVIII, 119, 119n, 129, 129n, 130, 130n, 219, 232, 236, 237, 237n, 244, 245, 2145n, 278, 280, 281,
 Bellosi, Luciano: 178n
 Belvedere, Antonio: 251n
 Bembo, Pietro: 232, 285, 286
 Benati, Daniele: 141n
 Benedetto da Rovezzano: 209
 Beneš, Mirka: 236n
 Benni, Stefano: 179n
 Berenson, Bernard: 178, 178n, 179, 186n
 Beretta, Carlo *vedi* Berrettone
 Bergamini, Wanda: 186
 Bergdoll, Berry: 110n
 Bernardi, Marziano: 25, 35, 41, 61
 Bernardini, Maria Grazia: 124, 124n, 235n
 Berne-Joffroy, André: 184, 184n, 254n
 Bernhard, Thomas: 177
 Bernini, Gian Lorenzo: XVIII, 89, 89n, 90, 99, 108, 108n, 115, 119n, 120, 120n, 121, 121n, 122, 122n, 123, 124, 124n, 125, 125n, 126, 126n, 127, 128, 130, 132, 132n, 134, 135, 159, 160, 223, 223n, 226, 226n, 234n, 235, 235n, 236, 281
 Bernini, Pietro: 132, 132n
 Berrettini, Pietro *vedi* Pietro da Cortona
 Berrettone, Carlo Beretta, detto: 23
 Bersano Begey, Marina: XIV
 Bertaux, Émile: 250, 250n
- Berteau, Cesare: 9
 Bertelli, Carlo: 105
 Berti, Luciano: 209, 213n
 Bertola, Antonio: 61
 Bettarini, Rosanna: 96n, 97n
 Bewer, Francesca: 236n
 Bianchi, Andrea: 157n
 Bianchi, Eugenia: 173n
 Bianchi, famiglia: 51
 Bibiena, famiglia: 59
 Bigongiari, Piero: 215, 215n
 Bilivert, Giovanni: 211, 211n
 Bisceglia, Anna: 199n
 Blunt, Anthony: 103, 103n, 186, 259, 259n, 260
 Bober, Jonathan: 141n
 Bocasso, Francesca: 3
 Boccardo, Piero: 162
 Boccioni, Umberto: 119
 Bodart, Didier: 227n
 Boetto, Giovenale: XV, 45, 61
 Bogetto, Carlo Matteo: 53
 Boggero, Franco: 143n, 147, 147n
 Bolgi, Andrea: 132
 Bologna, Ferdinando: 256, 256n, 257n, 260, 262n, 270n
 Bona Castellotti, Marco: 172n
 Bonfait, Olivier: 229, 229n, 231, 232, 237n, 245, 245n, 283
 Bonito, Giuseppe: 251n
 Bonzanigo, Giuseppe Maria: 55, 283
 Borea, Evelina: 129, 129n, 216n, 222n, 237n, 245n, 277, 278, 282, 283, 284
 Borgognone, Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois), detto: 227, 227n
 Borra, Giovanni Battista: 63
 Borromeo, Carlo, cardinale, arcivescovo, santo: 51, 104, 105, 105n, 106n, 154, 155, 155n, 156, 171, 277
 Borromeo, Federico: 105, 155n, 156, 171, 171n, 277
 Borromini, Francesco: 87, 89, 90, 102, 102n, 103, 103n, 104, 104n, 105, 105n, 106n, 107, 107n, 108, 108n, 109, 111, 115, 236
 Borsione, Girolamo: 173, 173n
 Borzone, Luciano: 145, 160, 160n
 Boschi, Fabrizio: 201, 213
 Boscoli, Andrea: 201
 Bösel, Richard: 107, 107n, 108
 Boselli, Orfeo: 119, 119n
 Bossaglia, Rossana: 174n
 Bosso, Giovanni Luigi: 53
- Botta, Mario: 106
 Bottai, Giuseppe: 253
 Botto, Bartolomeo: 39
 Botto, famiglia: 39, 45, 51
 Botto, Ida Maria: 159
 Botto, Pietro: 23
 Boucheron, Giovan Battista: 33
 Bouchot-Saupique, Jacqueline: 212n
 Boudon, Marion: 237n
 Boyer, Jean Claude: 237n, 245, 245n
 Boyle, Leonard: 87
 Braccesco, Carlo: 150, 150n
 Bramante, Donato: 92, 94, 96, 153n, 195n, 222
 Branca, Vittore: 276
 Brauer, Heinrich: 108n
 Bravo, Cecco: 200, 200n, 206n
 Brejon de Lavergnée, Arnauld: 79, 223n, 226n, 237n, 245n, 272n
 Briganti, Giuliano: XVII, 69, 69n, 70, 76, 82, 210, 210n, 217, 221, 221n, 227n, 229, 229n, 230, 230n, 237, 281, 283
 Brigstocke, Hugh: 167, 167n, 171n
 Brinckmann, Albert Erich: XIV, 9, 25, 61, 63
 Brizio, Anna Maria: 153, 171, 171n
 Bronzino, Agnolo: 161
 Brunelleschi, Filippo: 91n, 93, 94, 95, 96, 97n, 113
 Brunetti, Giulia: 216n
 Bruno, Andrea: XIV, 49, 53, 55
 Bruno, Giordano: 268
 Bruscoli, Gaetano: 197, 197n
 Bucci, Mario: 212, 213n
 Bulgarelli, Stefano: 189n
 Buonomo, Massimiliano: 267n, 269n
 Burckhardt, Jacob: 177, 180n
 Busca, Antonio: 157n
 Busiri Vici, Andrea: 210, 212n
 Busse, Kurt Heinrich: 197, 197n, 198, 199n
 Butzek, Monica: 135n
- Caccia, Guglielmo, *vedi* Moncalvo
 Caccini, Giovanni: 207, 207n
 Cacciotti, Beatrice: 237n
 Cafà, Melchiorre: 134
 Cagnacci, Guido: 183
 Cairo, Francesco: 45, 73, 78, 80, 149, 149n, 150, 150n, 151, 151n, 152, 171, 171n, 173
 Callot, Jacques: 200, 200n
 Calvanese, Amerigo: 253n
 Calvesi, Maurizio: 181n, 182, 182n, 222n
- Cambiaso, Luca: 140, 141, 143, 146, 147
 Campanella, Tommaso: 268
 Campitelli, Alberta: 122n
 Canal, Giovanni Antonio, *vedi* Canaletto
 Canaletto, Giovanni Antonio
 Canal, detto: 100
 Candi, Francesca: 189n
 Cannatà, Pietro: 237n
 Cannon-Brookes, Peter: 171n
 Canova, Antonio: 134n, 249n
 Cantalupi, Giovanni: 33
 Cantarini, Simone: 186, 186n, 187
 Cantelli, Giuseppe: 216n
 Capasso, Bartolommeo: 249, 249n
 Capobianco, Fernanda: 275n
 Cappellato, Gabriele: 106n
 Cappelletti, Francesca: 236n
 Cappelletti, Giovanni: 115
 Capucci, Martino: 203n
 Caracciolo, Giovanni Battista *vedi* Battistello
 Caravaggio, Michelangelo Merisi, detto: 121, 139, 142, 154n, 158, 159, 161, 161n, 162, 170, 186, 192n, 205, 205n, 210, 210n, 211, 212, 212n, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 221n, 222, 223, 227, 227n, 228, 229, 229n, 231, 232, 232n, 239, 251n, 254, 254n, 255n, 259, 259n, 260n, 265, 265n, 266, 266n, 267, 269, 269n, 273, 274, 274n, 275, 282
 Caravoglia, Bartolomeo: 21, 39, 45, 73
 Carboneri, Nino: XIV, XV, 53, 59, 61, 65, 67, 112,
 Cardi, Ludovico, *vedi* Cigoli
 Carello, Sebastiano: 73, 74
 Carletti, Lorenzo: 264n
 Carli, Enzo: 187n
 Carlo Emanuele I, duca di Savoia: 70, 79
 Carlo Emanuele II, duca di Savoia: 21, 39, 49, 76, 80, 133
 Carlo Emanuele III, duca di Savoia, re di Sardegna: 17, 19, 47, 49, 59, 77, 79, 284
 Carlo Felice di Savoia, re di Sardegna: 77, 79, 284
 Carlo I Stuart, re di Inghilterra: 132
 Carlone, famiglia: 51
 Carlone, Tommaso: 23, 73
 Carofano, Pierluigi: 216n

- Carracci, Annibale: 47, 121, 180, 182, 183, 184, 184n, 189, 201, 211, 221, 222, 222n, 227, 238, Carracci, famiglia: 45, 178, 178n, 180n, 181, 182, 182n, 184, 186, 189, 191n, 194, 217, 219, 221, 222n, 236, 282, Carracci, Ludovico: 184, 284, Casale, Vittorio: 222n Casella, Andrea: 39 Casella, famiglia: 51 Casella, Giacomo: 39 Casetti, C.: 237n Casini, Domenico: 198 Casini, Tommaso: 198n Casini, Valore: 198n Castelfranco, Giorgio: 220, 220n Castellamonte, Amedeo Cognengo, conte di: 25, 45, 61, 76 Castellamonte, Carlo Cognengo, conte di: 25, 61 Castelli, famiglia: 51 Castelli, Quirico: 39, 45 Castello Bergamasco, Giovanni Battista: 141 Castello, Valerio: 148, 170 Castelnovi, Gian Vittorio: 143, 143n, 148, 148n, 159, 161 Castelnuovo, Enrico: 198n Castiglione, Giovanni Benedetto, *vedi* Grechetto Cataldi Gallo, Marzia: 148n Caterino, Roberto: 87, 110 Causa Picone, Marina: 259n, 262n, 264n, 267n Causa, Raffaello: 255, 255n, 256, 256n, 257n, 259, 259n, 260, 261, 261n, 263, 264n, 265, 269n, 270, 273 Causa, Stefano: 251n, 253n, 254n, 255n, 256n, 273n, 275n, 278 Cavaceppi, Bartolomeo: 135, 135n Cavalcaselle, Giovanni Battista: 250 Cavalier d'Arpino, Giuseppe Cesari, detto: 222, 222n, 223, 230, 231 Cavallari Murat, Augusto: 17, 19, 21 Cavalli, Gian Carlo: 130n, 181n, 182, 182n, 184 Cavallino, Bernardo: 205, 250, 251n, 255, 266n, 269, 269n Cavarozzi, Bartolomeo: 161, 161n, 163n Cecchi, Emilio: 184 Centino, Giovan Francesco Nagli, detto: 183 Cerano, Giovan Battista Crespi, detto: 45, 51, 145, 148n, 149, 149n, 150n, 151, 151n, 153, 153n, 154, 154n, 155, 156, 171, 171n, 172, 172n, 285 Cerrini, Gian Domenico: 225 Ceruti, Giacomo Antonio: 139, 141n Cesari, Giuseppe, *vedi* Cavalier d'Arpino Cesi, Bartolomeo: 189 Chan, Carson: 110n Chappell, Miles: 197n, 216n Chelazzi Dini, Giulietta: 214n Chevalley, Giovanni: 9 Chiappelli, Alberto: 197, 197n Chiappini, Rudy: 227n Chiarini Francoise: 130n, 216n Chiarini, Marco: 199n Chierici, Umberto: 35 Chigi, famiglia: 119n, 225 Ciampelli, Agostino: 200n, 201 Ciarpi, Baccio: 213, 213n Cicerone, Marco Tullio: 208 Ciechanowiecki, Andrzej: 260n Cigliano, Rosaria: V, IX, XIX, 281 Cignaroli, Vittorio Amedeo: 27, 47 Cigoli, Ludovico Cardì, detto: 197, 197n, 198, 200, 200n, 201, 202, 210, 212, 213, 213n, 214, 214n Claret, Giovanni: 74 Clemente, Stefano Maria: 27, 51 Coarelli, Filippo: 122n Coccapani, Sigismondo: 200, 204, 205, 205n, 210, 213, 213n Cocchia, Carlo: 253 Coleridge, Anthony: 43, 45 Coliva, Anna: 121n, 225n, 235n Collino, Ignazio e Filippo: 51 Colonna, famiglia: 225 Cometti, Michela: 3 Comodi, Andrea: 198, 198n, 213, 213n Comoli Mandracci, Vera: 113 Conan, Michel: 100, 100n Conca, Sebastiano: 47, 251 Connors, Joseph: 87n, 106n, 110, 110n, 111, 113, 284 Contardi, Bruno: 88, 88n, 113 Corelli, Arcangelo: XV Correggio, Antonio Allegri, detto: 170, 171, 172n, 173, 173n, 174, 197, 230, 280 Cortese, Guglielmo (Guillaume Courtois), *vedi* Borgognone Cosimo II de' Medici: 198n, 209 Cosimo III de' Medici: 131n, 201n, 216n Costa, Angelo: 141n, 158, 159, 159n Costamagna, Alba: 225n, 233n Costanzi, Costanza: 186n Costello, Jane: 231 Courtois, Guillaume (Cortese, Guglielmo), *vedi* Borgognone Crawford, lord James Ludovic Lindsay, conte di Crawford, conte Balcarre: 117n Crespi, Daniele: 142, 148, 148n, 149, 150, 151, 151n, 152, 173, 221 Crespi, Giovan Battista, *vedi*: Cerano Cresti, Domenico, *vedi* Passignano Cristina di Francia, duchessa di Savoia: 80 Cristina di Svezia: 119n Croce, Benedetto: 182, 249, 250, 250n, 268, 268n, 283, 286 Croce, Francesca: 3 Cronaca, Simone del Pollaiuolo, detto: 94 Cropper, Elizabeth: 188n, 237n, 266n Crosato, Giovanni Battista: 47, 59 Cruyl, Lievin: 87, 87n, 108 Cummings, Frederick J.: 130n, 216n Cuniberti, Pirro: 195 Curcio, Giovanna: 88, 88n, 113 Curradi, Francesco: 210 Cuzin, Jean-Pierre: 223n d'Afflitto, Chiara: 198n, 204n D'Albo, Odette: 172n D'Ancona, Paolo: 153 d'Enrico, Antonio, *vedi* Tanzio da Varallo d'Isola Oreglia, Aimaro: 113 da Empoli, Jacopo, *vedi* Jacopo Chimenti da Vinci, Leonardo, *vedi* Leonardo Dacos, Nicole: 237n Dähne, Chris: 110n Dal Pozzo, Cassiano: 231 Dall'Ombra, Davide: 154n d'Amalfi, Tommaso Aniello, *vedi* Masaniello Dameret, Luca: 39 Daprà, Brigitte: 272n Daprà, Claudio: 3 Daprà, Maria Grazia e Mario: 2, 53, 59, 61, 63, 67 Daprà, Maria Grazia: XIV Dardanello, Giuseppe: V, VIII, XIII, XV, 69, 87n, 108, 110n, 133, 275 Dauphin, Charles: 21, 23, 33, 39, 45, 70, 73, 74, 79, 80 De Benedetti, Carlo: 91 de Boulogne, Jean, *vedi* Giambologna De Caro, Baldassarre: 251n De Caro, Lorenzo: 251n de Champagne, Philippe: 246 De Dominici, Bernardo: 247, 248, 248n, 249, 249n, De Ferrari, Gregorio: 47, 160, 170 De Ferrari, Orazio: 143n, 145, 160 de Lachenal, Lucilla: 237n De Logu, Giuseppe: 5, 9 De Luca Savelli, Maddalena: 132 De Luca, Giulio: 253n De Mura, Francesco: 43, 47, 49, 251 De Regibus, Paolo: 63 De Rosa, Federica: 253n, 255n, 275n De Rosa, Pacecco: 251n De Vries, Simonetta: 207, 207n Deunzio, Antonio: 275n Del Bravo, Carlo: 214n del Pollaiuolo, Simone, *vedi* Cronaca Dell'Acqua, Gian Alberto: 149, 149n, 154n, 227 Della Bella, Stefano: 200, 200n, 206, 207, 226 Della Monica, Ilaria: 201n Della Porta, Giacomo: 96, 111 Della Rovere, Giovanni Battista: 21 Dempsey, Charles: 237n Devoti, Donata: 55 di Carpegna, Nolfo: 220n, 221, 221n, 258n Di Fabio, Clario: 159n di Francesco, Giovanni: 178n Di Gennaro, Vincenzo: 135n di Macco, Michela: V, VIII, 69, 69n, 71, 82, 83, 132, 132n, 133n, 223n, 233n, 275n, 279 Di Pietro, Filippo: 200n, Diana, Giacinto: 251n Diderot, Denis: 232 Dolce, Laura: 3 Dolci, Carlo: 187, 199, 199n, 202, 207, 210, 210n, 212, 212n Domenichino, Domenico Zampieri, detto: 71, 80, 182, 217, 219, 221, 222, 230, 231, 233, 233n, 236, 239, 266n Donato, Maria Monica: 198n Donatone, Guido: 261n Doria, Agostino: 163n Doria, famiglia: 162, 166, 167, 168 Doria, Gino: 256, 256n, 259n, Doria, Giovan Carlo: 161, 161n, 162n, 163n, 166, 167, 172 Dossi, Dosso: 286 Dradi Maraldi, Biagio: 184 Dufour, Lorenzo e Pietro: 21, 45 Dufresnoy, Charles: 245 Dugar, Francesco: 39 Duquesnoy, François: 70, 80, 120, 130, 130n, 132, 133, 134, 240, 241, 281 Ebert-Schifferer, Sybille: 180n, 229n Elkins, James: 189n Emiliani, Andrea: XIX, 130n, 177n, 178n, 180n, 181n, 182, 182n, 183, 183n, 186, 189n, 191n, 236n, 237n, 244 Emmer, Luciano: 195 Enggass, Robert: 262n Enrichetta Maria di Francia, regina d'Inghilterra: 80 Errard, Charles: 245 Eugenio di Savoia Soissons, principe di Carignano: 79 Ewald, Gerhard: 206n Fabbri, M. Cecilia: 200n Facchinetti, Simone: 150n Faedo, Lucia: 237n Fagiolo Dell'Arco, Maurizio: 124, 124n, 125, 126, 126n, 234n, 235, 235n Fagiolo, Marcello: 223n, 234n Failla, Maria Beatrice: 11, 80 Falconi, Bernardo: 21, 51, 70, 80, 133 Fallani, Giovanni: 120n Fanzago, Cosimo: 132 Farina, Viviana: 162, 162n, 163n, 275n Farinella, Vincenzo: 237n Farsetti, Filippo: 134, 134n Fava, Anna Serena: XIV Ferdinando I de' Medici: 131n, 201n, 216n Ferdinando II de' Medici: 209 Fernandi, Francesco, *vedi* Imperiali Ferrari, Gaudenzio: XV, 17 Ferrari, Oreste: 124n, 131, 132n, 256n, 272n Ferrata, Ercole: 131, 132, 134 Ferrero, Monica: 3 Ferretti, Massimo: 198n, 276, 277, 281, 283 Ferri, Ciro: 227, 227n, 233 Ferri, Pasquale Nerino: 200, 200n Ferrucci del Tadda, Romolo: 209 Ferrucci, Mattia: 209 Ferrucci, Nicodemo: 210 Fetti, Domenico: 205, 213 Fiasella, Domenico, *vedi* Sarzana Ficacci, Luigi: 122n, 226, 226n, 235, 235n Ficherelli, Felice: 211 Filangieri di Satriano, Gaetano: 249, 250n Filippi, Enrico: 77 Finelli, Giuliano: 132 Fiocco, Giuseppe: 276, 205 Fiorile, Lucio: 275n Fischer Pace, Ursula: 227n Fittipaldi, Stefano: 275n Foggini, Giovan Battista: 131, 208, 209 Fontana, Girolamo: 88 Fontanarossa, Raffaella: 146n, 158, 158n, 159n Forlani Tempesti, Anna: 212, 213n, 214n, 216n Fossati, Giorgio: 100 Fossati, Maurilio, cardinale, arcivescovo: 23 Fracanzano, Francesco: 251n Franceschini, Baldassarre, *vedi* Volterrano Francini Ciaranfi, Anna Maria: 209, 209n Francioli, Marco: 105n Franco, Francesco: 219 Frangi, Francesco: 139n, 145, 173n, 175n, 276, 277, 280 Frascchetti, Stanislao: 120, 120n Friedländer, Walter: 180 Frizzoni, Gustavo: 249, 249n, 250, 250n Frommel, Christoph Luitpold: 107, 107n, 108, 108n Fry, Roger: 180n Fubini, Mario: 189 Fuga, Ferdinando: 90 Fulco, Giorgio: 158, 161, 162, 163, 163n, 166, 167, 168 Fumaroli, Marc: 229n, 246 Furini, Francesco: 197, 197n, 200, 200n, 204, 204n, 206, 207, 210, 210n, 211 Fusconi, Giulia: 227n Gabetti, Roberto: 113 Gabrielli, Noemi: 27, 59, 154 Gaja, Francesca Romana: 3 Galileo, Galilei: 209, 215, 215n

- Gallavotti Cavallero, Daniela: 122n
 Galli, Aldo: 141n
 Galliani, Fabrizio Maria: XII, 25, 33, 59
 Galliani, fratelli: 59
 Gamba, Carlo: 203, 206, 206n
 Garofalo, Benvenuto Tisi da Garofalo: 286
 Garola, Pietro Francesco: 21
 Garvo, Leone: 105
 Gasparri, Carlo: 129, 129n, 135n, 237, 237n, 278
 Gaulli, Giovan Battista, *vedi* Baciccio
 Gavazza, Ezia: 134n, 161, 161n
 Geisenheimer, Hans: 197, 197n
 Genovesino, Luigi Miradori, detto: 150, 150n, 155n
 Gensini, Valentina: 197n
 Gentileschi, Artemisia: 231
 Gentileschi, Orazio: 45, 142, 230, 231, 235
 Gentilini, Giancarlo: 135n
 Gherardini, Melchiorre: 157
 Giacometti, Alberto: 107
 Giambologna, Jean de Boulogne, detto: 131, 207
 Giannatiempo, Maria: 227n
 Glioli, Odoardo Hillyer: 198, 198n, 199n, 200n, 206, 206n
 Gili, Paolo: 3
 Gimignani, Giacinto e Ludovico: 227, 227n
 Gimignani, Giacinto: 245
 Ginzburg, Carlo: 178n
 Ginzburg, Silvia: 223n, 276, 277, 285
 Giometti, Cristiano: 135n, 264n
 Giordano, Luca: 47, 247, 248n, 251n, 255n, 265, 265n, 266, 266n, 267, 269n, 270, 272n
 Giovanni da San Giovanni: 198, 198n, 199, 200, 200n, 205, 206, 207, 210, 201n
 Giovanni dalle Bande Nere, Giovanni de' Medici, detto: 198
 Giovanni de' Medici, *vedi* Giovanni dalle Bande Nere
 Giovanni Paolo II, (Karol Józef Wojtyła) papa: 199n, 224
 Giustiniani, famiglia: 159
 Giustiniani, Vincenzo: 231
 Gnoli, Antonio: 179n
 Gnudi, Cesare: 130, 130n, 178, 178n, 180, 181, 181n, 182, 182n, 183, 183n, 184, 186, 189, 189n, 191, 195, 195n, 210n, 276, 277, 279, 283
 Goethe, Johann Wolfgang: 177n
 Goldenberg Stoppato, Lisa: 198n, 199
 Golia, Simona: 275n
 Gonzáles Palacios, Alvar: 206
 Graf, Dieter: 234n
 Graffione, Ornella: 3
 Grassi, Alessandro: 200n, 200n, 203, 204, 204n, 210, 210n, 212, 212n
 Grassi, Luigi: 122, 122n, 205
 Graziani, Alberto: 189
 Grechetto, Giovanni Benedetto
 Castiglione, detto: 148, 159, 161n, 164, 226
 Gregolini, Antonio: 47
 Gregori, Mina: 132n, 141n, 148, 148n, 150, 150n, 152, 153, 155, 155n, 195n, 201, 206, 212, 212n, 213n, 214n, 215, 215n, 216, 216n, 229, 229n, 323n, 269n, 280, 282
 Grelle, Anna: 226n
 Gribaud, Ezio: 67
 Griseri, Andreina: IX, XIII, XIV, 9, 39, 41, 45, 47, 49, 53, 78, 81, 82, 113, 133n, 159, 159n, 160
 Grosso, Giacomo: 21, 39
 Grosso, Orlando: 145, 146, 146n, 147, 180
 Grünwald, Alois: 207, 207n
 Guala, Pier Francesco: 27, 33, 47, 57
 Gualino, Riccardo: 77
 Guarini, Guarino: 15, 25, 61, 63, 99, 100, 108, 115
 Guarino, Sergio: 233n
 Guercino, Giovanni Francesco
 Barbieri, detto: 45, 73, 80, 177, 178, 178n, 180, 180n, 182, 183, 183n, 185, 186, 186n, 187, 187n, 189, 191n, 193, 221, 230, 231, 283, 284
 Guerrieri Borsoi, Barbara: 124n
 Guidi, Domenico: 134
 Guidi, Giuliana: 131n, 216n
 Hall, Nicholas H. J.: 171n
 Haskell, Francis: 7, 59, 63, 78, 82, 119n, 130, 130n, 177, 177n, 178n, 179, 197, 197n, 206n, 225, 225n, 232, 259, 259n, 260, 268, 268n, 270, 270n, 278
 Heinrich, Nathalie: 177n
 Hempel, Eberhard: 102, 102n
 Heres, Gerarld: 237n
 Hermann Fiore, Kristina: 122n
 Huizinga, Johan: 232
 Idini, Antonio: 237n
 Imperiali, Francesco Fernandi, detto: 47
 Ivanoff, Nicola: 276
 Jacopo Chimenti, Jacopo da Empoli, detto: 198, 199n, 200n, 201, 201n, 202, 207, 209, 213
 Jahn Rusconi, Arturo: 206n
 Jatta, Barbara: 87n
 Johnston, Catherine: 236n
 Juvarra, Filippo: XIV, XV, 5, 9, 11, 25, 33, 39, 41, 59, 61, 63, 65, 79, 80, 90, 100, 108, 113, 114
 Kahn-Rossi, Manuela: 105n
 Kaneclin, Enrico: 59
 Kieven, Elisabeth: 89, 90, 90n, 101
 Kitson, Michael: 130n
 Klaiber, Susan: 3, 87n, 108
 Koritzer, Hanna: 207, 207n
 Krahn, V.: 237n
 Krapf, Michael: 101
 Kurz, Otto: 179n, 181, 186, 189
 La Capria, Raffaele: 257
 La Tour, George: 218, 246
 La Volèe, Michele Antonio: 53
 La Vrillière, Louis Phéliepeaux: 79
 Ladatte, Francesco: 23, 51
 Lafranconi, Matteo: 237n
 Lamera, Federica: 161n
 Lanati, Barbara: 180n
 Lanfranchi, Francesco: 25, 61
 Lanfranco, Giovanni: 71, 80, 121, 223, 230, 234, 235, 266n, 272
 Lankheit, Klaus: 130, 131n, 216n, 282
 Lanzani, Andrea: 173, 173n
 Lanzani, Luigi: 144n, 186n, 197, 203, 203n, 249n, 279
 Laureati, Laura: 227n
 Laurenti, Aurora: 3
 Lavin, Irving: XIX, 120, 223, 223n
 Lavy, Lorenzo: 57
 Le Brun, Charles: 79
 Le Maire, Pierre: 245
 Le Sueur, Eustache: 246
 Legnani, Stefano Maria, *vedi* Legnanino
 Legnanino, Stefano Maria
 Legnani, detto: 15, 31, 173, 173n, 174
 Lending, Mari: 110n
 Leonardi, Andrea: 146n
 Leonardo da Vinci: 91, 95
 Leonetti, Tommaso: 257, 257n
 Leopoldo de' Medici, cardinale: 208, 209, 216n
 Levi Momigliano, Lucetta: 79
 Levi, Giovanni: 83
 Ligorio, Pirro: 91n, 92
 Ligozzi, Jacopo: 209
 Lippi, Lorenzo: 198, 198n, 200, 200n, 203, 204, 204n, 210, 210n, 212, 212n
 Lo Bianco, Anna: 225n, 233n
 Locatelli, Andrea: 61, 114
 Loisel, Catherine: 237n
 Longhi, Roberto: XV, XVII, XVIII, 47, 67, 139, 140, 141, 141n, 142, 142n, 143, 144, 144n, 145, 145n, 146, 146n, 147, 147n, 148, 148n, 149, 150, 150n, 151, 151n, 153, 153n, 154, 154n, 157, 157n, 158, 159, 159n, 160, 160n, 161, 161n, 167, 170, 181, 182, 183, 183n, 184, 184n, 185, 185n, 186, 186n, 187, 189, 195, 195n, 200n, 205, 205n, 207, 207n, 212n, 214, 214n, 217, 218, 218n, 219, 220n, 221n, 228, 231, 250, 251, 251n, 252n, 253n, 255, 255n, 256, 257n, 276, 277, 278, 279, 283, 285
 Lorenzetti, Costanza: 255
 Lorenzo de' Medici, il Magnifico, detto: 208
 Loria, Arturo: 178n
 Lorrain, Claude: 78, 130, 221, 223, 223n
 Loser, Gabriel: 100
 Lotterighi della Stufa, Carlo: 206n
 Lotto, Lorenzo: 180
 Lovera, Carlo, conte di
 Castiglione: 23
 Luigi XIII, re di Francia: 79, 131
 Luigi XIV, re di Francia: 71, 79, 99, 122
 Lupicini, Giovan Battista: 213
 MacGregor, Neil: 245
 Maderno, Carlo: 90, 105
 Magnago Lampugnani, Vittorio: 91, 91n
 Magnani, Lauro: 134n, 161n
 Magnasco, Alessandro: 149n, 189
 Mahon, Denis: 130n, 179n, 182, 182n, 183, 183n, 185, 186, 187, 188, 188n, 189, 195, 221, 221n, 233, 236, 236n, 279, 284
 Mainardi, Arlotto, *vedi* Piovano Arlotto
 Mallé, Luigi: XIV, 51
 Malvasia, Cesare: 219
 Mancini, Antonio: 213n, 254
 Mannini, Lucia: 197n
 Manuzio, Aldo: 232, 285
 Manzitti, Camillo: 160, 160n
 Marabottini, Alessandro: 211, 211n, 212n, 218n, 284
 Marandel, Jean Patrice: 260
 Marangoni, Matteo: 179, 182, 186, 187, 187n, 188, 202, 202n
 Maratta, Carlo, *vedi* Maratti
 Maratti, Carlo: 248, 248n
 Marcenaro, Caterina: 146, 146n, 148, 158, 159, 159n, 160
 Marchionni, Carlo: 90
 Marcucci, Daniela: 131n, 216n
 Marder, Tod: 122n
 Margherita di Savoia, regina d'Italia: 80
 Mari, Alessandro: 174
 Mari, Giovanni Antonio: 23
 Maria Antonia Ferdinanda di Borbone, duchessa d'Aosta, regina di Sardegna: 41
 Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, duchessa di Savoia: 13, 21, 80, 133
 Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice: 102
 Mariani, Ginevra: 222
 Marini, Leonardo: 59
 Marino, Giovan Battista: 39, 161
 Marramao, Giacomo: 264n
 Martineau, Jane: 265n
 Martinelli, Giovanni: 201, 210
 Martinelli, Valentino: 121, 122, 122n, 223n
 Martorelli, Luisa: 275n
 Martorello, Gaetano: 251n
 Marzi, Maria Grazia: 237n
 Masaniello, Tommaso Aniello d'Amalfi, detto: 269n, 272n
 Masetti, Anna Rosa: 206n, 214n
 Massimi, Massimo: 212, 212n
 Masucci, Agostino: 47
 Matalon, Stella: 149, 149n
 Mattei, Ciriaco: 232, 232n
 Mattioli, Raffaele: 183n
 Maurizio di Savoia, principe, cardinale: 45, 78, 80, 132
 Mazzanti, Anna: 197n
 Mazzocca, Fernando: 144, 144n, 197n
 Mazzola, Francesco, *vedi* Parmigianino
 Mazzoleni, Donatella: 262, 263, 263n, 264n, 269n, 272, 275n
 Mazzucchelli, Pier Francesco, *vedi* Morazzone
 Mazzuoli, Bartolomeo: 135n
 Mazzuoli, famiglia: 134, 135, 135n
 Mazzuoli, Giuseppe: 135
 McGowan, Jérémie Michael: 110n
 Melissi, Agostino: 209
 Mellan, Claude: 225, 226, 226n
 Melozzo da Forlì: 191, 255
 Mencaglia, Giulio: 132
 Merisi, Michelangelo *vedi* Caravaggio
 Mesturino, Vittorio: 32
 Metey, Pietro Giuseppe: 33
 Metternich, Franz Graf Wolff: 94
 Michela, Costanzo: 63, 65
 Michelangelo, Buonarroti: 91n, 92, 93, 94, 95, 96, 96n, 97, 97n, 113, 146, 187, 223
 Micheli, Maria Elisa: 237n
 Michelini Tocci, Luigi: 223n
 Michetti, Nicola: 88
 Midana, Arturo: 7, 9, 23, 25, 33, 53
 Miel, Jan: 13, 21, 39, 45, 73
 Mignani, Alberto: 275n
 Mignard, Pierre: 245
 Mignosi Tantillo, Almamaria: 224, 225n
 Mignot, Jean: 101
 Milanese, Gaetano: 96n
 Milizia, Francesco: 119
 Miller, Wallis: 110n
 Millon, Henry: XV, XVIII, 61, 90, 91, 91n, 92, 93, 94, 98, 99, 101, 108, 113, 114, 115
 Minei, Filippo: 41
 Miradori, Luigi, *vedi* Genovesino
 Miradori, Luigi: 150
 Mochi, Francesco: 132, 132n, 201n
 Mola, Pier Francesco: 227, 227n
 Molajoli, Bruno: 256, 256n, 257, 258, 259, 259n, 263
 Molinari, Maria Cristina: 237n
 Molineri, Giovanni Antonio: 21, 45, 74
 Monbeig-Goguel, Catherine: 216n, 259n
 Moncalvo, Guglielmo Caccia, detto: 150n, 151, 155n, 277
 Mondino, Antonio: 157n
 Montagu, Jennifer: XVII, XVIII, 125, 127, 127n, 129, 130, 131n, 236, 236n, 282
 Montanari, Tomaso: 119n, 122n, 232, 232n, 237n, 264n
 Montano, Giovan Battista: 108
 Montfort, Ottavio: 21
 Morandi, Giorgio: 189n
 Morandotti, Alessandro: 139n, 141n, 161n, 173, 173n, 276, 279, 280

- Morari, Giovanni Battista: 63, 65
 Morassi, Antonio: 147, 147n, 148, 148n
 Morazzone, Pier Francesco
 Mazzucchelli, detto: 51, 145, 149, 149n, 150n, 151, 151n, 152, 152n, 153, 153n, 154n, 155, 171, 195n
 Morello, Carlo: 39
 Morello, famiglia: 39
 Morello, Giovanni: 223n
 Morini, Ate: 207, 207n
 Moroni, Giovan Battista: 139
 Morselli, Raffaella: 186n
 Mossetti, Cristina: 79
 Mulas, Ugo: 154n
 Musso, Nicolò: 21, 45
 Mussolini, Benito: 206, 206n, 208
 Muzio, Francesca: 237n
 Muzzioli, Maria Pia: 237n
- Naccherino, Pietro: 132
 Nagli, Giovan Francesco, *vedi* Centino
 Napoleone I Bonaparte, imperatore dei Francesi: 79
 Narciso, Philibert Torret, detto: 80
 Nava Cellini, Antonia: 121, 125
 Negro, Angela: 225n, 233n, 234n
 Nepi Sciré, Giovanna: 161n
 Nepote, Ignazio: 21
 Neri, Elisabetta: 119n
 Neri, Filippo, santo: 232, 233m
 Newcome Schleier, Mary: 161n
 Nicodemi, Giorgio: 148, 148n, 150
 Nicolis di Robilant, Filippo: 63
 Nicolson, Benedict: 179, 179n
 Noack, Friedrich: 199n
 Nogari, Giuseppe: 47
 Nuvolone, Carlo Francesco: 149, 149n, 151, 156, 158, 172, 173
- O'Donnell, Natalie Hope: 110n
 Oddi, Muzio: 105
 Oechslin, Werner: 101
 Ojetti, Ugo: 7, 11, 140, 197n, 198, 200, 207, 207n, 208n, 251, 251n, 252n, 253, 254, 254n, 255, 273
 Olivero, Eugenio: 9, 33, 47
 Olschki, Leo: 200
 Oman, Charles: 57
 Ommà, Alessandro: 53
 Origlia, Romina: 3
 Orlando, Anna: 141n, 159, 159n
 Ortolani, Sergio: 255, 255n, 256, 256n, 258, 265n
 Ostrow, Steven: 122n
- Ottenheim, Koen: 101
 Ottoboni, Pietro, cardinale: XV
- Pacioli, Luca: 95
 Padovani, Serena: 199n
 Pagani, Gregorio: 201
 Paggi, Giovan Battista: 140, 142
 Palagi, Pelagio: 39
 Pallavicini, famiglia: 225
 Pallucchini, Rodolfo: 276
 Pampalone, Antonella: 227n, 256n, 258n
 Pamphili, famiglia: 225
 Pancaldi, Leone: 195
 Pane, Roberto: 260
 Panero, Federica: 3
 Panini, Giovanni Paolo: 61, 63, 114
 Paolucci, Antonio: 244
 Parenzan, Margherita: 264n
 Parisi, Camilla: 178n
 Parmigianino, Francesco Mazzola, detto: 144
 Parodi, Filippo: 134, 170
 Pascoli, Giovanni: 198
 Pasquali, Marilena: 189n
 Passignano, Domenico Cresti, detto: 142, 201, 210, 212
 Passoni, Riccardo: 3
 Pedrini, Augusto: 53, 63
 Pelkonen, Eeva-Liisa: 110n
 Pepper, Simon: 101
 Pepper, Stephen: 179, 183, 183n, 184, 236n
 Pérez Sanchez, Alfonso: 189n, 259, 259n, 269n, 272n
 Perini Folesani, Giovanna: 188n
 Perini, Giovanna: 128, 129n, 188n, 236n, 237n
 Perrier, François: 245
 Perucca, Ignazio: 51
 Pesciolini, Niccolò: 198, 198n
 Pesenti, Franco Renzo: 161n
 Petrioli Tofani, Anna Maria: 216n
 Petrucci, Francesco: 126, 126n, 234n
 Pevsner, Nikolaus: 148, 148n
 Piavento, Orso Maria: 3
 Picozzi, Maria Grazia: 237n
 Pieratti, Giovan Battista: 207
 Piero della Francesca: 178
 Pietrangeli, Carlo: 223n
 Pietro da Cortona, Pietro Berrettini, detto: 69, 69n, 71, 76, 82, 134, 206, 211, 217, 219n, 221, 221n, 227, 227n, 230, 233, 234n, 281
 Pietro I, il Grande imperatore di Russia: 101
- Piffetti, Pietro: 11, 27, 43, 55, 100, 282
 Pignoni, Simone: 210, 215
 Pinto, Sandra: 35, 77, 78, 79, 80, 83, 284, 285
 Piola, Domenico: 148, 160, 170
 Piovano Arlotto, Arlotto
 Mainardi, detto: 199, 206, 210
 Piranesi, Giovanni Battista: 87, 87n, 88, 89, 90, 101
 Pittaluga, Mary: 285
 Pizzi, Pier Luigi: 79, 115
 Pizzorusso, Claudio: 201n, 277
 Plura, Carlo Giuseppe: 51
 Poccetti, Bernardino: 197, 197n, 201, 207, 207n, 209
 Poggi, Giovanni: 198, 198n, 200, 209n, 216
 Pommer, Richard, XV, 108
 Pomponi, Massimo: 237n
 Ponti, Giò: 57
 Pope-Hennessy, John: 189
 Popp, H.: 197, 197n
 Portoghesi, Paolo: 104, 104n
 Porzio, Giuseppe: 275n
 Posner, Donald: 180, 180n, 187
 Posse, Hans: 198
 Poussin, Nicolas: 130, 159, 182, 182, 184, 185, 186, 189, 217, 218, 221, 223, 223n, 230, 236, 236n, 241, 245, 245n, 246
 Pozzo, Andrea: 47, 70, 71, 75, 83, 88
 Praz, Mario: 260
 Préaud, M.: 226n
 Preimesberger, Rudolph: 122n
 Prelasca, Amanzio: 39, 45
 Preti, Mattia: 214n, 251n, 266n, 270, 272n
 Previtali, Giovanni: 237, 268, 268n, 278, 280
 Procaccini, Camillo e Giulio Cesare: 142, 144, 145, 161n
 Procaccini, Camillo: 155
 Procaccini, Giulio Cesare: 45, 277, 148, 148n, 149, 149n, 151, 162, 166, 167, 167n, 170, 171, 171n, 172, 172n, 173, 173n, 174, 277
 Prodi, Paolo: 184n
 Prodi, Romano: 224
 Prohaska, Wolfgang: 269n, 272n
 Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: 216n, 227n, 237n
 Prunotto, Giovanni Tommaso: 63, 65
 Prunotto, Luigi: 55
 Puget, Pietro: 133, 134, 134n, 170
 Puglioli, Lidia: 181n
- Puglisi, Catherine: 237n
 Purini, Franco: 59
- Quondam, Amedeo: 244, 245n
- Raffaello, Sanzio: 187, 223, 227, 264n
 Raffo, Manlio: 153n
 Ragghianti, Carlo Ludovico: 181, 182n, 187n, 189, 189n, 195, 283
 Raggi, Pietro Paolo: 73
 Raimondi, Giuseppe: 182
 Rainaldi, Carlo: 90
 Rainaldi, Girolamo: 90
 Ramsden, E.H.: 96n
 Rana, Carlo Andrea: 63
 Rastrelli, Francesco: 99
 Rausa, Federico: 237n
 Recchi, famiglia: 45
 Recco, Giuseppe: 251
 Rembrandt, Harmenszoon van Rhiijn: 218
 Remps, Domenico: 108
 Reni, Guido: 73, 80, 177, 178, 178n, 179, 179n, 180n, 181, 181n, 182, 183, 183n, 184, 185, 186, 186n, 187, 188, 189, 189n, 190, 191, 191n, 192n, 193, 194, 219, 221, 230, 231, 236, 240, 244, 266n, 270, 277, 281, 283
 Resnais, Alain: 195n
 Ribera, Jusepe de: 248n, 250, 251n, 255, 265, 270, 270n, 275n
 Ricardi di Netro, Federico: 27
 Ricca, Giovanni: 274, 275n
 Ricchini, Francesco Maria: 105
 Ricci, Giovanni (Gianni): 13
 Ricci, Laura: 209n
 Ricci, Sebastiano: 47
 Righini, Pietro: 59
 Robusti, Jacopo, *vedi* Tintoretto
 Romanelli, Giovan Francesco: 234
 Romano, Giovanni: 55, 69n, 77, 78, 79, 82, 83, 132, 132n, 282
 Ronci, Gilberto: 210, 210n
 Rosa, Salvatore: 226, 251n, 266n, 270, 272n, 275n
 Rosci, Marco: 148, 153n, 154, 155, 155n, 171, 172n, 285
 Rosenberg, Pierre: 223n, 227n, 237, 244, 260, 283, 285
 Rosi, Alessandro: 200, 200n, 205, 204, 213, 213n,
 Rosi, Francesco: 257
 Rosi, Zanobi: 203
 Rospigliosi, famiglia: 225
 Rosselli, Matteo: 200, 200n, 203, 204
- Rossetti, Dante Gabriel e Christina Georgina: 180n
 Rossi, Aldo Loris: 93, 263, 263n, 269n
 Rotondi Terminiello, Giovanna: 134n, 161
 Röttgen, Herwarth: 222, 222n
 Rovere, Lorenzo: 7, 9, 11, 13, 17
 Rovetta, Alessandro: 173n
 Rubens, Peter Paul: 141, 142, 143, 147, 147m, 148, 162, 171, 180, 217, 218, 227, 227n, 266n
 Rudolph, Stella: 237n
 Ruhl, Carsten: 110n
 Ruoppolo, Giovan Battista: 251n
 Ruotolo, Renato: 260
 Rusconi Sassi, Ludovico: 88
 Ruskin, John: 178n, 179n, 180n
- Sacchetti, Francesco Giovanni: 73, 74
 Sacchi, Andrea: 130, 225, 230, 235, 235n, 242
 Sachero, Luigi: XIV
 Salazar, Demetrio: 249n
 Salerno, Luigi: 211, 211n, 218n, 269n, 284
 Salimbeni, Arcangelo: 144
 Salmi, Mario: 211n
 Salvi, Nicola: 88
 Sangallo, Giuliano da: 94, 95, 96, 97, 98, 99, 111
 Sanguineti, Daniele: 163n
 Sani, Bernardina: 135n
 Santi di Tito: 197, 200n, 201, 207, 207n, 209, 213
 Sanzio, Raffaello, *vedi* Raffaello
 Sarzana, Domenico Fiasella, detto: 142
 Sborgi, Franco: 161
 Scarlatti, Alessandro: XV
 Schaeffer, Emil: 198
 Schlegel, Ursula: 122n
 Schleier, Erich: 161n, 227n, 234n, 272n, 237n
 Schütze, Sebastian: 121n, 235n
 Scibilia, Bruno: 3
 Sclaro, Michela: 178n, 183n, 189n
 Scotti, Aurora: 105, 156n
 Segre, Michele: 29
 Seiter, Daniel: 21, 70, 71
 Sementi, Giovan Giacomo: 71, 80
 Serodine, Giovanni: 155n, 227, 227n, 228
 Serzelli, Bardi: 199, 199n, 201, 204
 Shwidkovsky, Dmitry: 101
 Silvestre, Israël: 99
- Simonato, Lucia: 119n
 Simonetti, Farida: 143n
 Sinibaldi, Giulia: 214, 214n
 Sisi, Carlo: 135n
 Sladek, Michael: 108n
 Smyth, Craig Hugh: 91, 91n, 92
 Solimena, Francesco: 47, 247, 249, 251n
 Spadaro, Micco: 251n, 265n, 270, 272n
 Spantigati, Carlenrica: 79
 Spanzotti, Giovanni Martino: XV
 Spezzaferro, Luigi: 227n, 232n, 237n
 Spinelli, Riccardo: 200n
 Spinosa, Nicola: 260n, 261n, 267n, 270, 272n, 273n
 Spranger, Bartholomeus: 151
 Squizzato, Alessandra: 173n
 Sricchia, Fiorella: 209n, 212, 212n, 214n
 Stanzione, Massimo: 230, 251n, 270
 Starella, Antonio, principe di Cassaro: 248
 Steinberg, Leo: 108
 Stirling, James: 89
 Stramucci, Emilio: 39
 Strinati, Claudio: 227, 232n, 233n, 235n, 236n, 237n
 Strozzi, Bernardo: 142, 143, 144, 145, 147n, 160, 161, 161n, 162, 163, 165, 167, 170, 204, 205
 Strozzi, Giovan Battista: 198
 Suida, Wilhelm: 9, 140, 141, 141n
 Supino, Iginio Benvenuto: 189
 Surano, Paolo: 3
 Sustermans, Giusto: 198, 209
 Sutherland Harris, Ann: 122n, 237n
 Sutton, Denys: 221n
- Tacca, Pietro: 131, 207, 209
 Taine, Ippolyte: 231
 Tamietti, Carlo Camillo: 57
 Tantillo, Almamaria: 225n, 227n, 233n, 237n, 284
 Tanzio da Varallo, Antonio d'Enrico, detto: XV, 21, 45, 149, 151, 151n, 152, 152n, 153, 155, 171, 172, 172n, 274, 274n, 275
 Tarchiani, Filippo: 201, 202
 Tarchiani, Nello: 201, 206, 210n
 Tasman, David Andrew: 110n
 Telesio, Bernardino: 268
 Telluccini, Augusto: 7, 9, 11, 13, 31
 Ternois, Daniel: 223n
 Terraroli, Valerio: 174n

- Terzaghi, Maria Cristina: 275n
 Tesauero, Emanuele: 39, 45, 49, 78
 Testa, Pietro: 159, 188n, 226
 Testi, Renato: 25, 59
 Testori, Giovanni: XV, 45, 47, 51, 148, 150, 150n, 151, 151n, 152, 152n, 153, 154, 154n, 157, 157n, 171, 171n
 Thelen, Heinrich: 102, 103, 103n, 104, 105
 Thiem, Christel: 216n
 Thieme, Ulrich: 198, 198n, 199n
 Thordis, Arrhenius: 110n
 Thuillier, Jacques: 223, 223n, 227, 227n
 Tibaldi, Pellegrino: 105
 Tintoretto, Jacopo Robusti, detto: 276
 Tittoni, Maria Elisa: 227n, 232n
 Tiziano Vecellio: 177, 178n, 187
 Toesca, Elena: 210n
 Toesca, Ilaria: 213n
 Tommaso di Savoia, principe di Savoia Carignano: 80, 132
 Torret, Philibert, *vedi* Narciso
 Torriti, Piero: 161
 Toso, Scipione: 173n
 Traversi, Gaspare: 255, 262n, 270, 272n
 Trevisani, Francesco: 47
 Trimarco, Angelo: 264n
 Turchetta, Lucio: 237, 245
 Turner, Nicholas: 227n
- Ulivelli, Cosimo: 209
 Umberto II di Savoia, re d'Italia: 23, 51
 Utili, Mariella: 272n
- Vaccaro, Andrea: 251n
 Vaccaro, Domenico Antonio: 262n
 Vaccaro, Giulio: 209n
 Vaccaro, Lorenzo: 132
- Valguarnera, Fabrizio: 231
 Valle, Pietro Giuseppe: 53
 Valsecchi, Marco: 157n
 Van Dyck, Antoon: 70, 78, 80, 132, 147, 162, 218
 Van Haarlem, Cornelisz: 151
 Vanloo, Carle e Jean-Baptiste: 47
 Vanni, Francesco: 142, 144
 Vanoli, Paolo: 173n
 Vasari, Giorgio: 96, 97, 97n
 Velázquez, Diego: 207n, 218, 235, 235n
 Vené, Armando: 252n, 253, 253n
 Venturi, Adolfo: 120n, 207, 207n, 250
 Venturi, Lionello: 7, 11, 182, 218n
 Vermeer, Jan: 218
 Vermiglio, Giuseppe: 45
 Viale Ferrero, Mercedes: VIII, XIV, XV, XIX, 3, 49, 53, 55, 59
 Viale, Vittorio: XVIII, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 53, 55, 59, 61, 63, 67, 69, 82, 114, 115
 Viatte, Françoise: 216n
 Vignali, Jacopo: 204
 Villari, Rosario: 268n
 Vinaccia, Gian Domenico: 132
 Virgilio, Publio Virgilio Marone: 208
 Visconti Borromeo, Pirro: 105
 Viti, Paolo: 93, 115
 Vitozzi, Ascanio: 25, 61
 Vittone, Bernardo Antonio: XV, 63, 65, 67, 108, 112
 Vittorio Amedeo I, duca di Savoia: 77, 79, 80
 Vittorio Amedeo II, duca di Savoia, re di Sicilia, poi re di Sardegna: 19, 47, 70, 77, 78, 80
 Vittorio Emanuele III di Savoia, re d'Italia: 253
 Vitzthum, Walter: 259, 259n
 Vivant Denon, Dominique: 212, 232
 Vodret, Rossella: 225n, 232n
- Volle, Nathalie: 79
 Volpe, Carlo: 181n, 130n
 Volterrano, Baldassarre
 Franceschini, detto: 198n, 199n, 200, 200n, 206, 207
 Von Baldass, Ludwig: 9
 von Bürkel, Ludwig: 197, 197n, 198, 198n
 Von Stosch, Philipp: 102
 Voss, Hermann: 9, 183n, 184, 184n, 186, 197, 200, 200n, 201, 201n, 207, 212, 213n, 214, 215, 220, 220n, 250
 Vouet, Simon: 162, 163n, 226, 226n, 227, 227n
- Watherhouse, Ellis: 262n
 Weisz, Giovanna: 207, 207n
 Whitfield, Clovis: 265n
 Wilton-Ely, John: 87, 87n
 Winner, Matthias: 122n
 Wittgens, Fernanda: 149, 149n
 Wittkower, Margot: 108
 Wittkower, Rudolf: XIV, XVII, 61, 65, 69, 69n, 108, 113, 120, 120n, 189, 189n, 217
 Wöllflin, Heinrich: 148
 Woolf, Virginia: 180n
 Worsdale, Marc: 223n
 Wrede, Henning: 237n
 Wren, Christopher: 99
- Zampetti, Pietro: 276
 Zampieri, Domenico, *vedi* Domenichino
 Zapata, Antonio: 163n
 Zapata, Bartolomeo: 76
 Zardin, Danilo: 172n
 Zeri, Federico: 124, 124n, 141n, 189n, 199n, 212, 212n
 Zevi, Fausto: 260
 Zezza, Andrea: 250n, 268, 278
 Zucchini, Guido: 180
- © 2019 Foto Scala, Firenze - su concessione Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo (fig. 14, p. 235; fig. 6, p. 254)
 © 2019 Foto Scala, Firenze (fig. 2, p. 219; fig. 11, p. 230)
 © Alinari-Musei Reali Torino / Archivi Alinari, Firenze (fig. 14, p. 152)
 © Fotografie Antonio Idini (figg. 17-27, pp. 238-243)
 © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo: J. Geleyns - Art Photography (fig. 35, p. 174)
 © Museum of Design Zurich, Archive of the Zurich University of the Arts (fig. 62, p. 67)
 © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali - Archivio Fotografico dei Musei Capitolini (fig. 25, p. 162)
 Archivio Basilica San Vittorio Martire, Varese (fig. 13, p. 150)
 Archivio Donatella Mazzoleni (fig. 12, p. 262; fig. 13, p. 263; fig. 15, p. 265)
 Archivio fotografico Carbone (fig. 2, p. 250)
 Archivio fotografico Giuseppe Dardanella (fig. 11, p. 99; fig. 12, p. 100; fig. 13, p. 101)
 Archivio Storico Ordine Architetti Bologna - fondo Pancaldi - Foto Villani, Bologna (figg. 8-11, pp. 193-194)
 Artothek/Archivi Alinari (fig. 4, p. 222)
 Courtesy National Gallery of Art, Washington (p. XV)
 Foto Michelangelo Lupò (figg. 5-6, pp. 125, 126)
 Foto Renato Andorno (fig. 14, p. 264; fig. 20, p. 271)
- Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin (fig. 3, p. 141)
 Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati (fig. 21, p. 156)
 Fototeca Fondazione Federico Zeri (fig. 4, p. 204)
 Gabinetto fotografico Gallerie degli Uffizi, Firenze (fig. 7, p. 208)
 Genova, Musei di Strada Nuova – Palazzo Rosso (fig. 6, p. 143)
 Istituto Campano per la Storia della Resistenza, dell'Antifascismo e dell'Età contemporanea "Vera Lombardi", foto Giovanni Aucone (fig. 5, p. 255)
 Jörg P. Anders © 2019. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin (fig. 5, p. 143)
 Milano, Pinacoteca di Brera (fig. 32, p. 170)
 National Galleries of Scotland (fig. 8, p. 228)
 Per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Finsiel/ Archivi Alinari (fig. 8, p. 212)
 Photo © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Cristophe Fouin (fig. 13, p. 233)
 Photo © National Gallery of Ireland (fig. 12, p. 231)
 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michèle Bellot (fig. 7a, p. 226)
 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage (fig. 11, p. 213)
 Photo courtesy Nelson-Atkins Media Service / Jamison Miller (figg. 28, 29, pp. 166-167)
- Prato, Palazzo degli Alberti - Proprietà Banca Popolare di Vicenza in l.c.a. (fig. 10, p. 211)
 Progetto architettonico di Giammetta Architects - Lighting design Storaro Francesca (fig. 7, p. 127)
 Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica - Palazzo Barberini (fig. 2, p. 141)
 The Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, The Suida-Manning Collection (fig. 1, p. 140)
 The Morgan Library & Museum (fig. 6, p. 207)
 Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e le province di Imperia, La Spezia e Savona, riproduzione vietata (fig. 11, p. 147)
 Su concessione della Fondazione Torino Musei (figg. 8-11, p. 10; figg. 12-14, p. 12; figg. 15-16, p. 14; figg. 18-20, p. 16; figg. 21-23, p. 18; figg. 25-26, p. 20; figg. 28-30, p. 22; figg. 31-32, 34, p. 24; figg. 35-37, p. 26; figg. 38, 40, p. 28; figg. 41-43, p. 30; figg. 44, 46, p. 32; figg. 7-10, p. 38; figg. 11-16, p. 40; figg. 17-19, p. 42; figg. 20-23, p. 44; figg. 24-29, p. 46; figg. 30-32, p. 48; figg. 33-35, p. 50; figg. 36-40, p. 52; figg. 41-43, p. 54; figg. 45-46, p. 56; figg. 47-49, p. 58; figg. 51-53, p. 60; figg. 54-56, p. 62; figg. 58-60, p. 64; fig. 2, p. 70; fig. 3, p. 71; fig. 4, p. 72; figg. 5-6, p. 73; figg. 7-8, p. 74; figg. 9-10, p. 75;)
- Torino, Archivio Maria Grazia e Mario Daprà (fig. 57, p. 64; fig. 62, p. 68)

Finito di stampare nel mese di aprile 2019
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)
per Sagep Editori Srl, Genova