



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti

ciclo XXIX
a.a. 2016/2017

Per un profilo intellettuale
di Franco Russoli (1923-1977)

L-ART/02; L-ART/03; L-ART/04

Coordinatore del Dottorato

Ch. Prof.ssa Martina Frank (Università Ca' Foscari, Venezia)

Supervisor

Ch. Prof.ssa Francesca Castellani (Università IUAV, Venezia)

Ch. Prof. Emanuele Pellegrini (IMT - Alti studi, Lucca)

Ch. Dott.ssa Caterina Bon Valsassina (Mibact)

Dottorando

Erica Bernardi

956128

Indice

Introduzione – Franco Russoli “in and out”

Cap. 1 - Franco Russoli da giovane

- 1.1 Pisa 1944-1950
- 1.2 Saggio sulla macchia (1944/45), uno sguardo a Longhi
- 1.3 I maestri: Matteo Marangoni, Carlo Ludovico Ragghianti
- 1.4 Scultura pisana del Trecento al carcere di San Matteo (1946-1947)
- 1.5 La mostra sulla pittura italiana contemporanea: l'incontro con Morandi, Casorati, Manzù e Salvadori (1947)
- 1.6 La ricostruzione di Pisa (1946-1950)
- 1.7 Tra Pisa e Milano passando per Parigi (1950)

Cap. 2 - Un fatto politico: Picasso a Milano (1953)

- 2.1 Storicizzare un artista vivente
- 2.2 A caccia di opere
- 2.3 Guernica libre
- 2.4 Raccontare Picasso

Cap. 3 - Il museo “militante”

- 3.1 Franco Russoli moderno museologo (1950-1977)
- 3.2 La casa museo come banco di prova (1950-1954)
- 3.3 Verso la direzione di Brera (1954-1957)
- 3.4 Il riordino dell'Accademia Carrara di Bergamo (1957-1962)
- 3.5 La crisi della cultura a Milano (1962-1969)
- 3.6 Un museo moderno di arte moderna per Milano (1969-1972)
- 3.7 L'utopia della grande Brera (1972-1974)
- 3.8 Museo Vivo (1973-1977)
- 3.9 Dalla chiusura di Brera al suo processo (1974-1977)
- 3.10 Il canto del cigno: “Processo per il museo” (1977)

Cap. 4 - Comunicare il Novecento

- 4.1 Il documentario d'arte
- 4.2 Sperimentazioni anni Cinquanta
- 4.3 Gli anni Sessanta: Franco Russoli e Jean Marie Drot
- 4.4 “The mirror and the mirage”: Graham Sutherland (1964-1968)
- 4.5 La Radiotelevisione Svizzera (1969-1976)
- 4.6 “Distribuire i pan degli angeli agli happy many”: l'avventura coi Fratelli Fabbri
- 4.7 Dai Capolavori nei secoli ai Maestri del Colore (1960-1969)
- 4.8 L'arte moderna, un caso emblematico (1967-1969)

APPARATI

Cronologia breve

Inventario dell'archivio di Franco Russoli

Bibliografia di Franco Russoli

Bibliografia tesi

Introduzione – Franco Russoli “in and out”

Di Franco Russoli (1923-1977), negli anni Settanta, l'amico Raffaele Carrieri fa un ritratto umano vivido e affettuoso: «Al di sopra della squadra in uniforme, delle segretarie, degli archivisti, restauratori, professori e professoresse, il capo in testa, il Sovrintendente. Io ne ho conosciuti due: uno posticcio in una straordinaria commedia di Gogol – Il revisore – e uno vero, vivissimo, attraente, competente, tradotto in parecchie lingue: Franco Russoli. Nel romanzo che mi sarebbe piaciuto scrivere sarebbe stato proprio lui il protagonista. Un cristallo attivo. Per me gli altri sovrintendenti indossano una marsina e decorazioni e sono seduti sopra una nuvola a forma di trono. Invece Russoli sta per partire sempre: ha per ogni tasca una aereoalano a soffiutto che gonfia da sé secondo la lunghezza dei viaggi»¹. Il direttore di Brera viene spesso descritto in questo modo, brillante, vivace e visionario. Anche l'amico Giorgio Soavi, compagno di importanti avventure, scherzando gli scrive che avrebbe dovuto fare l'ambasciatore dei quadri, per la sua capacità comunicativa, l'intelligenza e per la bella voce².

Russoli è stato un fulmine nella realtà milanese, di fronte alla sua morte tutti sono rimasti pietrificati, dal Ministro in carica ai guardiani di Brera: insieme al Soprintendente era morta la speranza di una Milano diversa, non solo città di industria e di economia, ma anche città d'arte, antica e contemporanea; Russoli aveva agito nel segno di una coraggiosa sperimentazione che, sulla scia di quello che aveva significato il Centre Pompidou per Parigi, puntava a cambiare in modo significativo il volto della città meneghina.

Alla sua morte ci si era interrogati subito su chi potesse essergli degno successore. La paura, fondata, era che arrivasse un direttore che non fosse in grado comprendere il progetto del suo predecessore, che non avesse l'umiltà di farlo proprio e portarlo a compimento, o la forza

¹ CARRIERI 1975, pp. 40-43.

² In Archivio Franco Russoli, d'ora in poi AFR, corrispondenza con Giorgio Soavi.

politica necessaria. A Milano tutti ormai sapevano cosa avrebbe dovuto essere la “grande Brera” e – questo è fondamentale - la desideravano. Tra le tante voci che si levano alla morte di Russoli, quella dell’amico Maurizio Calvesi sul “Corriere della Sera” descrive bene ciò che lui e il suo progetto rappresentavano per la città:

La morte di Franco Russoli apre o sottolinea una serie di problemi di delicata importanza per la gestione culturale della giurisdizione storico-artistica lombarda e in particolare della città di Milano. Russoli era il catalizzatore di una serie di iniziative, di progetti, nel campo dell’attività conservativa, della museografia, delle mostre, perno delicatissimo, infine, di una complessa macchina che egli sperava di far decollare. Né, per il grande rilievo del suo progetto, a questo si potrebbe attribuire una dimensione esclusivamente milanese, perché si tratta evidentemente di uno dei dibattiti salienti della politica culturale italiana e perché intorno alla ristrutturazione di Brera si è andato delineando uno degli sforzi in questo senso più qualificanti. Basti pensare alla dimensione dei problemi chiamati in causa, che vanno dal rapporto tra pubblico e privato (la donazione o il deposito delle grandi raccolte Jesi, Jucker e domani di altre), all’incidenza territoriale, al coordinamento di enti come il museo, l’accademia di belle arti e la biblioteca, alla dialettica centralità-decentramento, al collegamento con l’istituenda galleria d’arte moderna e con le mostre e le attività didattiche nel quartiere della città³.

Russoli muore all’apice della sua carriera: solo pochi anni prima, nel 1973, era diventato Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie della Lombardia, mentre direttore di Brera lo era ormai da vent’anni, e questo ultimo scatto gli aveva fornito la forza politica necessaria per tentare quella rivoluzione museale che negli anni era andato definendo e che, a causa della sua prematura scomparsa, è rimasta congelata nel tempo.

Attraverso l’archivio di Franco Russoli, come è evidente fin da un primo e veloce sguardo al suo inventario, si può leggere uno spaccato della società italiana tra il 1940 e il 1977: in trasparenza è possibile ripercorrere le istanze e i cambiamenti di un momento fondamentale della storia italiana che a partire dal dopoguerra, con i suoi entusiasmi da boom economico, ha “quasi” consentito il realizzarsi di un sogno. La

³ CALVESI 1977, p. 3.

sensazione che si ha ripercorrendo il succedersi degli eventi è che le ottime premesse di ricostruzione, intesa in questo caso ancor più in senso lato e ideale che concreto, siano velocemente svanite nel nulla, perse in non si sa bene quale degli anni Settanta, morte non si sa insieme a quale dei suoi attori.

Russoli è protagonista di questa storia: si forma a Pisa durante la guerra - arriva ad odiare a tal punto l'oppressore, fascista, da imbracciare il fucile, pur continuando sui monti a recitare Montale - vive la Milano "capitale morale" al fianco di Fernanda Wittgens, esempio di correttezza, lungimiranza e forza, con cui elabora la propria personale visione museografica e museologica, che lo porta a tentare un cambiamento profondo non solo in campo museale, ma delle istituzioni italiane tutte, *in primis* del Ministero dei Beni Culturali fondato negli anni Settanta con Giovanni Spadolini.

Nonostante la centralità del tema di ricerca, mancava ad oggi un'analisi strutturata sulla sua figura; dimenticata dalla topografia della critica d'arte del secondo dopoguerra, la sua storia si è infatti trasmessa attraverso più che altro un passaparola orale in assenza di lavori sistematici o affondi di ricerca. Nonostante egli sia stato una figura di grande rilievo della cultura artistica milanese e nazionale gli sono dedicate molte veloci citazioni nei saggi di museologia e arte moderna, ma quasi mai approfondimenti su documenti di prima mano⁴.

⁴ Nel 2004, dopo la morte della madre, la figlia di Russoli, Sandra, affida l'archivio e il suo riordino a Giuseppe Davide La Grotteria che nell'a.a. 2006/2007 discute presso l'Università degli Studi di Milano una tesi dal titolo *Per Franco Russoli* sotto la guida di Giovanni Agosti. In questa occasione viene steso un primo inventario che è stato da me integrato con parte dei ritrovamenti di questi anni, in particolare relativi alla corrispondenza. Dalla tesi La Grotteria ha tratto un articolo: GROTTERIA 2008, pp. 82-112. L'unica biografia di riferimento invece è la voce di PESCARMONA, 2007, pp. 555-560.

La biografia intellettuale

Proprio per lo spessore del personaggio e la quantità e qualità dei documenti ritrovati, è stato necessario operare una selezione critica dei temi da approfondire possibile solo dopo un'attenta analisi dei materiali; in certi casi è invece proprio il mancato ritrovamento, o la difficoltà nell'ottenere risposta dagli archivi privati, come spesso è accaduto nel caso di gallerie, ad aver determinato il mancato approfondimento di alcuni temi. Si è optato quindi, non essendo possibile analizzare come si sarebbe voluto ogni argomento con stesso grado di approfondimento, per una suddivisione dell'elaborato in affondi imperniati su degli apparati atti a fornire un sostegno cronologico solido; questi garantiscono infatti la continuità e il rimando ad una linea temporale sempre presente, leggibile nelle sue diverse espressioni che sono: la cronologia, la bibliografia di Franco Russoli e l'inventario, in modo da fornire il lettore di tutti gli strumenti necessari per la comprensione dello studioso.

Partendo quindi dal dato di fatto che non si potesse prescindere da una trattazione nella quale si cercasse di delineare nel suo insieme il personaggio - uno degli storici dell'arte più autonomi e interessanti della seconda metà del Novecento, e nonostante questo ancora così poco studiato - si è cercato di tratteggiarne le caratteristiche considerate fondamentali alla luce di una attenta analisi dei materiali raccolti.

Sul primo capitolo, che riguarda la formazione dello studioso (1941-1950), tema imprescindibile, si innestano gli altri tre: l'affondo sulla mostra di Picasso del 1953, la teoria museologica e la comunicazione, nelle sue declinazioni a video e a stampa (documentaristica e Fratelli Fabbri Editori). La formazione è un momento tipico per ogni uomo, si iniziano a definire le linee di ricerca e di interesse che si svilupperanno nei decenni a venire. Per Russoli, l'esperienza della Resistenza e della ricostruzione, vissute nella piccola ma esemplare provincia di Pisa, al fianco di Sanpaolesi, costituiscono un momento importante per il

formarsi del suo carattere combattivo e idealista, caratteristica che rimane forte in lui fino alla fine, ma soprattutto in questi anni egli mette le basi per il proprio approccio metodologico. Anche dal punto di vista dei temi di studio le attività svolte a Pisa lasciano il segno: a partire dalla tesi sui Macchiaioli ("Saggio sulla Macchia" a.a. 1944/45), la *Mostra sulla Scultura Pisana del Trecento* (1946-47), la *Mostra di Arte Italiana Contemporanea* al Palazzo alla Giornata di Pisa (1947) e il riordino e l'apertura del Museo di San Matteo, ex carcere, sono i pilastri sui quali Russoli costruisce i propri interessi e le future ricerche: l'arte moderna, la museografia e la comunicazione, riflessioni in qualche modo generazionali che egli raccoglie dai suoi maestri Matteo Marangoni e Carlo Ludovico Ragghianti. La Mostra sulla scultura, di cui è giovanissimo segretario, è inoltre l'occasione per conoscere i più importanti intellettuali e storici dell'arte del tempo ed è fondamentale per lui soprattutto per tre incontri che cambiano lo svolgersi del suo futuro: quello con Fernanda Wittgens, Roberto Longhi e Bernard Berenson.

La Wittgens, si rende conto subito delle capacità straordinarie del giovane ispettore, che sicuramente le vengono confermate da Matteo Marangoni, che aveva insegnato a Milano dal 1939 al 1946 collaborando anche con la Pinacoteca di Brera, e del quale Russoli al suo rietro a Pisa è assistente. L'ambiente purovisibilista pisano, lo segna nel profondo, ma è a Milano, con la direttrice di Brera che lo studioso inizia a diventare un uomo di museo, percorrendo una fulminea parabola che lo porta nel 1957, a trentaquattro anni appena compiuti, a dirigere la Pinacoteca di Brera, incarico che ricopre per ben vent'anni lasciando un segno forte nella storia dell'istituzione milanese.

Il primo grande banco di prova per Russoli a Milano è la mostra su Picasso del 1953 a Palazzo Reale: si è scelto di approfondire questo tema perché grazie ad un importante ritrovamento documentario è stato possibile analizzare nel dettaglio le dinamiche metodologiche e politiche che sono alla base di una delle più rappresentative mostre organizzate

nel secondo Novecento milanese. Se la Wittgens si occupa dell'attività diplomatica e politica della mostra lascia al suo *protégé* la curatela del catalogo e l'ordinamento, un ruolo di primo piano che nei desideri della direttrice di Brera era necessario per recuperare quel pezzo di modernità che la seconda guerra mondiale aveva rubato all'Italia e a Milano. Nel confronto con la mostra su Picasso che si era tenuta pochi mesi prima a Roma, con catalogo curato da Lionello Venturi, l'esposizione di Milano si caratterizza perché oltre ad esporre molte più opere e a rappresentare i primi periodi della sua produzione (blu, rosa e cubista), compie quel salto della critica che consacra definitivamente l'artista in Italia.

Il capitolo terzo è dedicato al tema che sicuramente a Russoli sta più a cuore, la museografia, o museologia come veniva chiamata in quegli anni per prendere le distanze da un certo modo di intendere il museo di origini ottocentesche. L'analisi prende avvio dall'attività svolta per il Poldi Pezzoli nel 1952, e arriva a descrivere l'operazione tentata da Russoli prima di tutto a Milano e in particolare a Brera, il cui progetto la "grande Brera" è manifesto della sua innovativa visione del museo. La museologia rappresenta sicuramente l'ambito di ricerca in cui Russoli raggiunge i risultati più originali: il museo moderno e contemporaneo che egli teorizza poteva essere un ottimo modello di rinnovamento non solo per l'Italia, ma a livello internazionale, e rimane purtroppo teoria, cristallizzato in quegli anni, congelato al momento della morte improvvisa del suo ideatore che ne stava dando rappresentazione nella visionaria mostra *Processo per il Museo*.

Ripercorrendo le tappe del rapporto tra Russoli e l'istituzione museale si assiste ad un progressivo avvicinarsi al pubblico, che è poi, a ben vedere, il minimo comune denominatore di ogni attività a cui si dedichi il direttore della pinacoteca milanese, e costituisce il vero elemento innovativo del suo approccio: egli cambia il punto di vista, ribalta i presupposti e gli scopi del rapporto tra la disciplina e il pubblico. Come scrive in più occasioni, non vuole un museo elitario, di ascendenza ottocentesca, ma vuole aprirne le porte a tutti, portare il museo nel nuovo

secolo rendendolo strumento al servizio della società nelle sue accezioni educative e di autocritica, facendo eco anche ad un approccio di ascendenza marxista che in quegli anni era particolarmente forte.

La "grande Brera" significava questo, un museo "vivo" che cresce all'interno della società in cui vive, che storicizza il presente riflettendo sul passato e così guarda al futuro; grazie agli spazi di Palazzo Citterio, acquistato dallo Stato nel 1972, la Pinacoteca avrebbe potuto secondo Russoli continuare la propria corsa verso la modernità accogliendo le più importanti collezioni private di Milano (Mattioli, Jesi e Jucker) e prevedendo anche di ospitare alcune fondazioni che avrebbero dovuto dare un forte tratto di contemporaneità al progetto (Fontana, Marini e Guttuso). Scopo di Russoli era fare di Milano un centro per l'arte contemporanea contraddistinto dal museo più all'avanguardia d'Italia, che guardava in particolare ad esempi stranieri che si posizionavano tra il MoMA di Alfred Barr a New York e il Centre Pompidou di Pontus Hultén a Parigi.

Altro ambito di cui si è voluto dare conto, completamente inedito, è l'aspetto di comunicatore di Russoli: al fianco di queste attività politiche e di metodo, prende sempre più spazio tra le sue esigenze quella di comunicare, in particolare il Novecento, un secolo che egli amava molto per il suo aspetto di modernità. Fin dai suoi primi passi negli anni Quaranta si era avvicinato al cinema d'arte, complice l'esperienza di Roberto Longhi e Umberto Barbaro, ma anche quella dell'amico Ragghianti e dei suoi critofilm; Russoli si appassiona subito al nuovo mezzo al quale si avvicina con la curiosità e lo sguardo fresco che lo contraddistingue, arrivando persino a mettere a fuoco negli anni Sessanta un proprio modo di fare documentari che ha concreta espressione in "The mirror and the mirage" (1968), un film su Graham Sutherland, uno dei suoi pittori più amati e maggiormente rappresentati nella sua collezione, scritto con Douglas Cooper per la regia di Pier Paolo Ruggerini.

Fin dagli anni pisani Russoli inoltre aveva collaborato come pubblicitista a quotidiani e riviste, scrivendo moltissimo e sui più svariati argomenti, come si vede evince nello scorrere i primi anni della bibliografia. Fondamentale negli anni Sessanta la sua partecipazione da protagonista ad una delle opere librarie più illuminate del secolo venduta per pochi soldi nelle edicole di tutto il paese, è stata l'iniziativa di divulgazione d'arte più importante e ampia mai tentata in Italia con i Fratelli Fabbri Editori, dietro la quale si celava ancora una volta il genio longhiano. Russoli è segnalato infatti dallo studioso piemontese insieme ad Alberto Martini, e diventa condirettore prima dei *Capolavori nei secoli*, dei *Maestri del Colore*, e dei *Maestri della Scultura*, dirige invece in prima persona *l'Arte Moderna*, la collana che lo rappresenta maggiormente, serie nella quale mette a punto un metodo per lo studio del Novecento prestato all'arte da sociologia e antropologia: il metodo storico comparativo che presenta nell'introduzione ai volumi.

Grazie ad un'analisi di questo tipo è stato possibile mettere a fuoco le caratteristiche di un uomo poliedrico e geniale, che ha prodotto nella sua breve vita moltissimo e che rappresenta un simbolo della sua epoca: Russoli arriva ad essere negli anni Settanta un importante punto di riferimento, non solo a Milano, ma in Italia, per l'arte contemporanea. Egli inoltre sentiva il suo ruolo di Soprintendente come un impegno civile, era al completo servizio dello Stato grazie ad una forte etica, una spinta morale fortificata dall'esperienza della guerra.

Delineare un profilo intellettuale di Franco Russoli non è cosa semplice per due motivi: il primo è che nella sua seppur breve vita, muore all'età di cinquantaquattro anni, lo studioso ha spaziato moltissimo tra le discipline della storia dell'arte, come si può ben vedere dalla bibliografia, muovendosi agilmente dall'arte antica a quella a lui contemporanea, dalla museografia alla documentaristica, dall'arte precolombiana alla storia della fotografia; la seconda ragione è un materiale documentario ricchissimo, in parte, come si è visto, conservato nel suo archivio, e in parte raccolto durante le ricerche e ancora in fase di riordino.

Dentro l'archivio

L'Archivio Russoli, che mi è stato affidato nel giugno del 2012 da Sandra Russoli (1946-2015), è stato il punto di partenza fondamentale per le ricerche: seppur non troppo esteso, si tratta infatti di circa cinque metri lineari, è l'ingresso privilegiato per una prima lettura dello studioso. Ancora di proprietà degli eredi, l'archivio è suddiviso in due grandi unità archivistiche: la prima riguarda i testi, i progetti, i contratti, le rassegne stampa e i manoscritti, mentre la corrispondenza, ben più corposa, occupa la seconda sezione. Il riordino di parte dell'archivio e la stesura di un primo inventario è frutto del lavoro di La Grotteria, al quale sono subentrata nella curatela sommando, grazie a importanti ritrovamenti, i materiali rinvenuti durante ricerche approfondite nelle case di famiglia e nei depositi; i documenti sono stati in parte integrati al precedente riordino e inventario soprattutto per quanto riguarda i corrispondenti, mentre si è preferito non intervenire sulla prima sezione relativa ai testi in quanto necessiterebbe di una riorganizzazione completa che si auspica di poter concludere negli anni a venire⁵.

In particolare ha costituito un'importante aggiunta alla documentazione preesistente il ritrovamento dell'intero dell'archivio di Lella Russoli (1925-2003), moglie dello studioso, e collaboratrice per anni presso la Galleria il Milione di Milano, oltre ad essere la prima ad aver tentato un riordino dell'archivio del marito suddividendo i materiali per tipologie e andando così a delineare la prima scansione delle unità archivistiche (testi dattiloscritti, corrispondenza e rassegna stampa), si è dedicata alla selezione degli articoli pubblicati dopo l'improvvisa scomparsa dello studioso. L'archivio della vedova di Russoli contiene prevalentemente documenti relativi alla collezione che i coniugi avevano raccolto negli anni grazie ad acquisti mirati e doni degli artisti stessi, oltre all'attività svolta per la galleria per cui lavorava. Questi materiali, rinvenuti nel

⁵ I testi non integrati nell'archivio sono stati comunque mappati e vengono indicati nella tesi come "materiali non riordinati".

corso del 2016, nello specifico non sono stati per ora né riordinati né mappati, ma costituiscono sicuramente un'interessante fonte di informazioni per individuare tutte le opere che sono transitate in casa Russoli e non solo⁶.

Grazie ad una collaborazione con Dario Rodighiero, dottorando in scienze presso l'École Polytechnique Fédéral di Losanna, è stato possibile ottenere delle visualizzazioni dei dati relativi alla corrispondenza di Russoli, realizzati con due diversi sistemi di incrocio delle informazioni: una *timeline* dei corrispondenti, suddivisibili per categorie (artisti, collezionisti, editori, studiosi ecc.), e una mappa interattiva che consente di appurare la distribuzione geografica e la consistenza delle diverse corrispondenze.

La *timeline* è un semplice strumento che ribalta l'abituale elenco alfabetico secondo una logica cronologica. I circa mille corrispondenti di Russoli fin qui individuati assumono sull'asse del tempo un significato nuovo, andando a creare intorno ad un evento una sorta di "campo semantico": il carteggio si fa rete ed emergono così personalità altrimenti difficili da individuare, ristabilendo in questo modo *cross references* andate perdute o mai esistite. I dati rappresentati sulla *timeline* sono il nominativo, la data di inizio e di fine del carteggio che è rappresentata dalla lunghezza della linea che segue il nome, e la tipologia di corrispondente. La *timeline* dà quindi informazioni immediate che si otterrebbero solo in seguito ad uno studio prolungato delle carte e a una conoscenza approfondita del carteggio, limitando al massimo le possibilità di errore o dimenticanza. Se ad esempio si evidenzia la categoria degli artisti è individuabile una concentrazione di scambi epistolari a partire dal 1947. Si tratta dei pittori invitati alla *Mostra di*

⁶ Data la natura ancora privata e il recente passaggio di proprietà della collezione, non è interesse degli eredi in questo momento procedere ad uno studio sistematico dell'insieme; solo in alcuni casi in questo scritto verranno citate opere che sono state, o ancora sono, in collezione per un fine prettamente documentario e non di inquadramento storico del nucleo collezionistico.

Pittura Italiana Contemporanea tenutasi a Pisa quello stesso anno: Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi, Felice Casorati, Aligi Sassu, etc..

Evidenziando invece i corrispondenti per tipologia ci si rende conto che il rapporto di Russoli con i collezionisti ha una grande espansione proprio quando diventa direttore della Pinacoteca di Brera e inizia a lavorare in prima persona alle acquisizioni, doni e legati; fino al 1957 è Fernanda Wittgens a gestire i rapporti con i potenziali donatori milanesi, ma alla sua morte Russoli eredita oltre alla posizione lavorativa anche la sua rete di relazioni, cosa che risulta inequivocabilmente da questo tipo di visualizzazione.

La seconda modalità scelta è una semplice mappa, anch'essa interattiva, sulla quale vengono rappresentati i luoghi da cui scrivono i mittenti; una tecnica chiamata *distant reading* consente di visualizzare l'internazionalità dei contatti di Russoli, mentre *zoommando* sulla mappa, sono individuabili i principali centri attivi nella cultura artistica dell'epoca, più sono importanti, più sono le lettere partite da quel centro, più il punto aumenta d'area⁷. È interessante vedere la mappa almeno da tre punti di vista: nel suo intero, sull'Europa e sull'Italia. Le relazioni internazionali, molto estese, sono il più delle volte con direttori di museo, da Mosca a Caracas, e spesso hanno a che fare con le attività legate a ICOM (International Council of Museums); e se si guarda solo all'Europa si può notare che quasi tutti i principali musei delle capitali europee sono rappresentati. In Italia invece vediamo che i centri più importanti sono le città d'arte: Roma, Firenze, Bologna e ovviamente Milano.

Gli eredi hanno inoltre conservato la biblioteca dello studioso, anche se non completa: per prima cosa è stato venduto dalla vedova a Federico Zeri un nucleo di libri, circa duecentosettanta volumi, prevalentemente di arte contemporanea di cui la biblioteca del connoisseur bolognese era carente⁸; in seguito la figlia Sandra ha ceduto negli anni altre parti del

⁷ Sulla tecnica del *distant reading* si veda: MORETTI 2013.

⁸ Lo studio del fondo è stato compiuto da Valentina Balzarotti, si veda: <http://www.fondazionezeri.unibo.it/it/pubblicazioni/call-for-papers/articoli-2013/il-fondo-franco-russoli/index.html>. Purtroppo però non è più possibile individuare con certezza nella biblioteca Zeri i volumi appartenuti a Russoli, a parte nei casi in cui il volume gli sia dedicato.

fondo librario, conservandone però un elenco completo grazie al quale è possibile ricostruirlo. Oggi una sezione, costituita prevalentemente dai testi di cui Russoli è autore, si conserva insieme all'archivio. Questo fondo è rappresentativo non solo degli interessi scientifici di Russoli, ma anche delle sue relazioni sociali, spesso infatti i libri portano intitolazioni degli autori, come il catalogo della mostra di Picasso del 1953 con dedica "illustrata" del maestro catalano, le raccolte di acqueforti di Giacometti, caro amico, molti libri d'artista dedicati da Arturo Carmassi, dediche di Henry Moore, Ennio Morlotti, Graham Sutherland, Eugenio Montale, Enrico Baj, etc.

L'Archivio Russoli ha inoltre un importante fondo fotografico (cinque faldoni), in parte digitalizzato in occasione di questo elaborato, ma non ancora completamente riordinato.

Fuori dall'archivio

I più importanti ritrovamenti documentari si sono realizzati nell'archivio della Soprintendenza milanese a Brera, e in quello della Soprintendenza di Oriolo Romano, dove si conservano i faldoni personali dei Soprintendenti nei quali si raccoglie la memoria della loro intera carriera⁹. Sono inoltre stati condotti dei sondaggi che hanno dato risultati interessanti presso l'Archivio personale di Giulia Maria Mozzoni Crespi relativamente alla Fondazione del Fai (Fondo Ambiente Italiano), il Gabinetto Vieusseux a Firenze, l'Archivio di Giuseppe Marchiori a Lendinara, l'Archivio di Bernard Berenson a Villa I Tatti a Settignano, l'Archivio della Galleria Nazionale di Roma, l'Archivio privato di Enrico Crispolti a Roma, il Centro di Alti Studi per le Arti Visive (CASVA) di Milano, l'Archivio di Fernanda Wittgens alla Fondazione Badaracco, l'Archivio degli Amici di Brera e dei Musei Milanesi, l'Archivio della

⁹ Devo a un prezioso suggerimento di Caterina Bon Valsassina la scoperta di queste carte fondamentali che sono servite a costruire una griglia cronologica certa almeno per quanto riguarda le attività svolte nei ranghi della Soprintendenza.

Fondazione Poldi Pezzoli, l'Archivio di Alberto Martini, ancora di proprietà degli eredi, la Fondazione Federico Zeri a Bologna, l'Archivio di Ernesto Treccani alla Fondazione Corrente di Milano, l'Archivio della Triennale di Milano, l'Archivio della Radiotelevisione Svizzera a Bellinzona e le Teche Rai di Milano. Sulla base delle consistenze delle corrispondenze presenti nell'archivio Russoli, o del loro interesse tematico, sono stati fatti dei sondaggi in altri archivi che avrebbero presumibilmente dovuto dare dei risultati interessanti, nei quali però, a sorpresa, non si conserva nulla di pugno dello studioso: l'Archivio di Graham Sutheland presso il National Museum of Wales, quello di Douglas Cooper al Getty Research Institute di Los Angeles, l'archivio di Henry Moore presso la Fondazione Henry Moore a Leeds in Inghilterra e l'Archivio personale del regista di Pier Paolo Ruggerini, ancora di proprietà degli eredi. Non è invece purtroppo stato possibile accedere all'archivio di Gian Alberto dell'Acqua ancora in fase di riordino presso l'Archivio di Stato di Milano al quale è stato donato dagli eredi e che dovrebbe essere reso disponibile alla consultazione nel corso dell'anno corrente.

Fondamentale fonte di informazioni sono state le numerose chiacchierate con amici, colleghi e collaboratori di Russoli. Oltre all'imprescindibile memoria della figlia Sandra, sono stati intervistati: Giulia Maria Mozzoni Cespi, Enrico Crispolti, Fiorella Minervino, Gillo Dorfles, Arturo Carmassi, Lorenzo D'Andrea, Carlo Pirovano, Maria Teresa Binaghi Olivari, Pinin Brambilla Barcilon, Aldo Bassetti, Ennio Brion e Bianca Maria dell'Acqua.

Consistenti invece i ritrovamenti di fondi fotografici reperiti presso l'Archivio della Soprintendenza di Milano, il Laboratorio fotografico di Brera, soprattutto per quanto riguarda le attività della Pinacoteca e la mostra di Picasso, il Civico Archivio Fotografico di Milano, in particolare il Fondo Monti, e l'Archivio fotografico Farabola.

Capitolo 1 - Franco Russoli da giovane

1.1 Pisa 1941-1950

Franco Russoli nasce il 9 luglio 1923 a Firenze da Augusto Russoli, ispettore ferroviario e Rina Molaioli, di origini aristocratiche. Ha pochi mesi di vita quando la famiglia si trasferisce a Pisa, dove compie gli studi e passa la sua intera giovinezza. Dopo il liceo classico "Galileo Galilei", frequentato durante la seconda guerra mondiale, Franco si iscrive alla facoltà di Lettere dell'Università di Pisa. I rapporti che consolida durante le scuole superiori sono in particolare quelli con Emilio Tolaini (1923-2012), che diventerà cognato di Russoli sposandone l'unica sorella Mimma, e con il professore di arte, nonché pittore, Renzo Lupo (1913-2002)¹⁰.

Negli anni del liceo, spesi fra il tormento della guerra e gli impulsi giovanili, Russoli comincia a definire la propria personalità intellettuale tramite l'approfondimento degli studi di letteratura, cinema e arte. Nei pomeriggi liberi frequenta la biblioteca dell'Università di Pisa, dove affronta la lettura di autori fondamentali, elencati nella prima pagina delle *Note* di un'agenda del 1941: «Libri all'Università. Marziale, Berenson, Burckhardt, Molmenti, J. Ruskin, Della Corte, Herondas, Bignone, Lipparini, Serra, Natali, Toesca, Valeri, Ser Giovanni (Pecorone H.d.2. 15-16), Shaw, Baudelaire, Joyce, Lawrence, Tinti, Marinetti, Pirandello, Bartolini, Paterson, Cézanne, Pascarella, Soffici, D'ancona, Bontempelli, Papini, Panzini, Emporium (D. Bianchi 311), Eroica,

¹⁰ Emilio Tolaini si è laureato in Storia dell'Arte all'Università Normale di Pisa con Matteo Marangoni; dal 1951 al 1956 lavora a Parigi per l'Ambasciata Italiana, si occupa del Centre d'Art Italien e cura mostre su Zoran Music, Marcello Mascherini, Antonio Corpora, Giuseppe Viviani e Gino Severini. Torna poi a Pisa dove si interessa più che altro di storia urbana pisana e insegna storia dell'arte presso alcuni licei di Pisa e Carrara. Dal 1975 al 1992 insegna all'Accademia di Belle Arti di Firenze della quale diventa accademico onorario. Renzo Lupo frequenta l'Accademia di Firenze dove è allievo di Felice Carena, insegna poi al Liceo Classico Galileo Galilei di Pisa fino al 1947, è promotore della *Mostra sulla scultura del Trecento pisano* e pittore per tutta la vita. Vedi: MEUCCI 2000, p. 3; TOLAINI 2006, pp. 9-34; TOLAINI 2008, pp. 213-233.

Ungaretti, Rilke, Quasimodo, Leopardi (Zibaldone), Flora, Russo»¹¹. Leggendo il diario si intuisce l'evoluzione rapida e profonda che la guerra può indurre in un ragazzo dalla giovane età e dallo spirito già così tormentato: le giornate diventano mezze giornate, come a scandire un tempo che si vuole spezzare e moltiplicare, forse nel tentativo di rallentarlo o di conferirgli maggior valore. Gli interessi culturali che si rendono evidenti nella lettura dell'agenda del 1941 mettono in luce una mente critica, che si va formando nella costante dialettica tra le pulsioni della giovinezza e i doveri dell'età adulta: le riflessioni etiche e le grandi malinconie stanno a fianco delle ore passate nell'ozio alle Piagge di Pisa, quasi tutti i pomeriggi, a conoscere le ragazze. Di questi svaghi, però, Russoli si pente immediatamente: egli è tutto preso da quella classica tensione tra anima e corpo, tra astrazione e azione, che nel giro di due anni prenderà tratti non più romantici, ma politici.

È infatti negli anni del liceo che l'impegno attivo in senso civile di Russoli prende forma: antifascista da sempre e comunista dichiarato, egli è tuttavia costretto dal regime nel 1941 a realizzare un giornalino volto a raccogliere fondi per i feriti di guerra, supplemento illustrato all'"Idea Fascista". Una volta venduto, esso gli procura guadagni considerati insopportabili: «Scuola interrogato a latino. Pomeriggio ho riscosso da Taddei 100£¹². Le prime cento lire guadagnate. Ne ho spese subito 18 per comprare "Dal romanticismo al futurismo" di Flora¹³. L'utilizzare così questi soldi è quasi una purificazione». Nei giorni successivi, il giovane comprerà molti libri per sé, per gli amici e per i suoi famigliari: solo tramite tali acquisti il ragazzo ha l'impressione di mondare il denaro fascista da ciò che egli considera un peccato originario.

La formazione di Franco Russoli si compone di molti differenti elementi. Osservando con attenzione i primi anni di attività critica è possibile

¹¹ Il brano è tratto dall'agenda di Russoli del 1941, in AFR, Agenda 1941, UA 1.

¹² Giancarlo Taddei era di poco più grande di Russoli e destava in lui molta ammirazione. Chiamato alle armi nel 1941, passa subito nella Resistenza Partigiana trovandovi la morte nel 1944: in AFR, Agenda 1941, UA 1; RUSSOLI.P3 1965, pp. 58-59. Sulla Resistenza in Toscana si vedano: VERNI 2005, e BARONCELLI 2015.

¹³ FLORA 1925.

individuare, come attraverso uno scavo archeologico, la stratificazione di teorie, letture, incontri, e ogni altra sorta di input che lo studente riceve. La guerra costituisce una forte componente della sua crescita intellettuale e del suo carattere combattivo e fermamente morale, così come su buona parte dei suoi contemporanei: esso fin da giovanissimo è infatti portato a confrontarsi con i grandi temi dell'esistenza, dei quali ricerca le risposte nella letteratura, nel cinema, nel teatro, nell'arte e nella poesia¹⁴. Nessuna delle azioni di Russoli può quindi prescindere dal fondamentale sentimento di idealismo maturato durante il conflitto, un sentimento che ritornerà con forza anche negli anni successivi.

Tra il 1941 e il 1944 la profonda inquietudine del giovane trova concreto sfogo. Gli eventi lo portano ad intervenire in prima persona nel conflitto bellico, al fianco della Resistenza; inizialmente fondando, con un gruppo di amici, una società segreta antifascista e pacifista chiamata "La Tabacchiera", per passare poi all'azione vera e propria con la Brigata Garibaldi, alla sezione "Nevilio Casarosa - Monti pisani". Monti pisani".

La società segreta nasce con intenti culturali, come spiega Emilio Tolaini in un articolo pubblicato nel 1995 nel quale pubblica gli atti relativi alla vicenda ritrovati quando Russoli era già morto¹⁵. Il nome completo della società è "La Tabacchiera dei Bicchieri": un nome "dada", che può rimandare allo stile di vie de bohème dei suoi adepti, i quali si dichiarano, nel loro inno musicato da Raffello Causa, seguaci del vino, delle donne e di Carlo Carrà¹⁶. Nel 1943 l'O.V.R.A. (Opera di Vigilanza e Repressione Antifascista) indaga sulla Tabacchiera, considerandola un pericoloso gruppo antifascista dai contatti con Firenze e Bologna¹⁷. In realtà, si trattava inizialmente di semplici amicizie tra ragazzi e di viaggi di piacere nelle vicine città d'arte, scambiati dal regime per attività

¹⁴ Le informazioni relative al periodo del liceo provengono principalmente dal diario dell'anno 1941 di Russoli, nel quale segna quotidianamente anche le attività più banali: in AFR, UA 01.

¹⁵ TOLAINI 1995, pp. 493-499.

¹⁶ L'inno è riportato nell'articolo di Tolaini sopra citato, p. 495.

¹⁷ I verbali della polizia sono stati trovati da Emilio Tolaini molti anni dopo, quando Franco era già morto da parecchio; una copia si trova comunque in AFR, carte non riordinate.

sovversive. Nel verbale dell'8 maggio 1943, redatto a Bologna, vengono indicati come componenti della società segreta Franco Russoli, Emilio Tolaini, Ettore Pallone e Giancarlo Taddei. La «setta», così come la polizia la definisce, è creduta talmente pericolosa per il fascismo da arrestarne i componenti nel 1943, i quali verranno però poco dopo rilasciati in circostanze poco chiare¹⁸. La Tabacchiera è infatti una cosa tra amici: di politica nei loro incontri sicuramente si discute, ma l'azione della Resistenza costituisce tutt'altro rispetto a questa associazione giovanile.

Antonio Russi, più vecchio di qualche anno del gruppo di amici, ricorda l'ingresso nella Resistenza di Franco Russoli, Emilio Tolaini, Giancarlo Taddei, Valentino Orsini, Massimo Ghiara, Gianfranco Nannicini, Uliano Martini, Gino Lombardi, Piero Consani, Silvio Paolicchi e Ettore Pallone¹⁹. L'attività svolta dai giovani è inizialmente culturale: questi si riuniscono presso "Il caffè torinese" in via Italia a Pisa, e organizzano la circolazione del Manifesto del liberalsocialismo, redatto dal professor Guido Calogero; la seconda versione del Manifesto, più sintetica per facilitarne la lettura e risparmiare sulla carta, viene largamente diffusa sia tra la popolazione che tra i soldati, suscitando gli allarmi della polizia fascista, sicura di trovarsi di fronte un gruppo di ribelli al regime molto più numeroso di quanto non fosse in realtà. Valentino Orsini ricorda che, inizialmente, i più giovani erano assegnati alle attività di diffusione a mezzo stampa e scritte murali, per poi passare ad attività più rischiose come il recupero delle armi e la propaganda antifascista tra i soldati e gli ufficiali²⁰. Cominciano, nei giorni dell'armistizio, i primi attacchi ai convogli tedeschi e alle caserme fasciste: approfittando del momento di

¹⁸ Dell'arresto non si trova traccia nei documenti, e non ne scrive nemmeno Tolaini nel suo articolo, ciò che è stato ricostruito è frutto dei racconti di Franco Russoli alla figlia Sandra. È in seguito a questo arresto che Russoli si arruolerà definitivamente e attivamente nella Resistenza.

¹⁹ Le informazioni sulla Resistenza pisana e sull'attività di Russoli e dei suoi compagni sono ricavate dal sito "Via libera" realizzato dall'ANPI di Pisa: http://www.toscananovecento.it/custom_type/vialibera-una-mappa-per-conoscere-la-resistenza-a-pisa/.

²⁰ Con Orsini, Russoli, collabora nel 1956 alla stesura del documentario dei Fratelli Taviani *Pittori in città*, si veda cap. IV, pp. XXX.

spaesamento delle truppe, le quali non avevano ancora ricevuto ordini chiari dai propri superiori, la Resistenza, con partecipazione di Russoli, riesce a disarmare i soldati di passaggio lungo l'Aurelia e a sottrarre molte armi dalla caserma di via Pietrasantina. L'Amico ricorda inoltre che, col passare dei mesi, l'attività del gruppo diventava sempre più intensa: si realizza un'ampia campagna di volantinaggio e si distribuiscono armi alle formazioni vicine, come quella della Garfagnana e del Volterrano. Orsini viene incarcerato, ma in seguito al rilascio si unirà alla formazione "Nevilio Casarosa", operante sui monti di Pisa e Lucca; qui egli ritroverà Tolaini e Russoli, nel frattempo diventato commissario di battaglione²¹.

1.2 Saggio sulla macchia (1944-1945), echi longhiani

Fin dai tempi in cui frequenta il liceo classico "Galileo Galilei" di Pisa, si manifesta in Russoli un vivo interesse per l'arte figurativa, condiviso con gli amici e con alcuni professori, coi quali si scambia e regala stampe di opere d'arte di tutte le epoche, a testimonianza di un gusto curioso ed eclettico. La passione per la storia dell'arte del professore Renzo Lupo influenza parecchi allievi e Russoli, insieme agli amici Emilio Tolaini e Dedalo Montali, passa le serate a parlare di pittura, di scultura, di letteratura, oltre a dedicare molto del tempo libero all'attività pratica del dipingere, perché solo in tal maniera si può comprendere a fondo il lavoro del pittore²².

Concluso il liceo, il giovane si iscrive nel 1941 alla facoltà di Lettere dell'Università di Pisa, dove già si recava nei pomeriggi liberi ad approfondire e soddisfare i propri interessi culturali. Se si analizza il succedersi dei complicati eventi tra questa data e il 1945, è quasi

²¹ RUSSOLI 1965.P3, pp. 58-59.

²² Russoli conserva molti ritratti che i tre si sono vicendevolmente fatti in quegli anni nella propria collezione, le mani si riconoscono a fatica. Si veda: in AFR, UA 01.

impossibile immaginare quando lo studente abbia trovato il tempo per stendere l'elaborato²³.

Tra la fine della guerra e l'inizio della ricostruzione, Franco Russoli discute la tesi dal titolo Saggio sulla macchia con relatore il prof. Riccardo Barsotti, durante la sessione dell'8 marzo 1946 presso l'Università degli Studi di Pisa e con la valutazione di 110 e lode²⁴. Emilio Tolaini, nel testo Ricordo di Franco Russoli, lo dice laureato con Matteo Marangoni, il quale però dal '38 al '46 non insegna a Pisa, ma a Milano, ma la cosa è significativa perché testimonia un senso di appartenenza al metodo marangoniano²⁵.

È quella di Russoli una tesi agile e intelligente, che affronta l'analisi del movimento macchiaiolo in un momento cruciale, quello in cui esso veniva usato dal regime fascista per necessità nazionalistiche celebrative²⁶. Il testo è anche, a suo modo, un atto di Resistenza: esso

²³ Russoli si ritira infatti sui monti con la Brigata Monti Pisani tra il giugno e il settembre del 1945: documenti conservati in "Franco Russoli" presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano. Sulla brigata Nevidio Casarosa cui apparteneva Russoli si veda: <https://anpipisa.wordpress.com/formazione-partigiana-nevidio-casarosa/>.

²⁴ Su Barsotti si veda: BANTI 1981, pp. 293-297. In un curriculum che si conserva nell'archivio di Russoli è indicato come relatore anche Luigi Coletti.

²⁵ TOLAINI 2012 [I ed. 1988], p. 100. Anche Durbè lo sostiene in: DURBÈ 1978, [Avvertenza e ringraziamenti], s.n.; L'idea di assegnare a Russoli una tesi sul movimento macchiaiolo deve essere stata di Marangoni, che pur da Milano manteneva dei contatti con l'ateneo pisano e con Barsotti che era stato suo assistente; si veda: http://www.cisui.unibo.it/annali/14/testi/23Tosi_frameset.htm. Marangoni negli anni passati a Milano ha stabilito un rapporto con la Wittgens, con la quale lavorava già un altro suo allievo, Gian Alberto dell'Acqua che durante la guerra aveva dato ospitalità al professore nella casa sul lago Maggiore dove aveva messo a riparo molte delle opere sfollate dalla Pinacoteca di Brera; il particolare mi è stato raccontato dalla figlia di Dell'Acqua, Bianca Maria. Russoli era inoltre in contatto con Mario Borgiotti (1906-1977), pittore di ispirazione macchiaiolo facente parte di un insieme di pittori livornesi chiamato "gruppo labronico" che dichiarava di ispirarsi a Giovanni Fattori. Collezionista di dipinti macchiaioli, aveva organizzato proprio nel 1946 una mostra a Firenze su di loro: BORGOTTI 1946.

²⁶ Nel 1948 alla XXIV Biennale Pallucchini sente ancora il bisogno di sottolineare un certo atteggiamento nazionalista da parte della critica nei confronti dei macchiaioli: «Uno degli argomenti dove spesso s'impantana la critica più restia a comprendere o a cercare di comprendere quello che avviene oggi nel campo della arti figurative, è un concetto ormai superato di tradizione ambientale: pregiudizio direi nazionalistico, che nell'Ottocento era legato al regionalismo, quello stesso pregiudizio che insabbiò tante personalità artistiche del secolo scorso. Lo stesso preconcetto nazionalistico è quello che ha suggerito ad alcuni molte riserve sull'opportunità di organizzare alla Biennale una mostra degli Impressionisti». In PALLUCCHINI 1949, pp. 155-168.

riporta l'attenzione sui dati storici ed elimina esplicitamente le interferenze della critica italiana politicizzata, la quale aveva posto il movimento macchiaiolo a capo della rivoluzione artistica avvenuta in Europa alla fine dell'Ottocento, sostenendo di fatto che anticipasse le istanze pittoriche dell'impressionismo²⁷.

La brevissima premessa alla tesi spiega bene le intenzioni di Russoli: «Con questo saggio non ho inteso di fare una storia del movimento macchiaiolo, né di affrontare lo studio delle diverse personalità che ad esso dettero vita, ma di chiarire la sua posizione rispetto a quel più vasto moto di rinnovamento artistico che fu il Realismo. Ciò darà modo di risolvere alcune questioni critiche quali ad esempio il problema dei rapporti con la pittura francese e quello dei legami con la tradizione pittorica regionale. Sarà così preparata la via per uno studio dei Macchiaioli, finalmente scevro di interferenze nazionalistiche e di interessi polemici»²⁸. In particolare il giovane studioso riflette sull'articolo di Lionello Venturi uscito nel 1933 sulla "Gazette de beaux artes" e, più in generale, sul volume del 1939 di Anna Maria Brizio *Ottocento Novecento*, unici veri precedenti riconducibili ad una critica scientifica e non faziosa²⁹.

L'elaborato si compone di quattro capitoli: Dall'antiaccademico "storico" all'antiaccademico "realistico", La macchia e i macchiaioli, La macchia, l'abbozzo e l'impressione, Gli scritti critici dei Macchiaioli, e si conclude con una Bibliografia sommaria che riporta alla memoria le condizioni in cui la tesi è stata scritta.

Dopo aver inquadrato la nascita del movimento, riconoscendo in Serafino de Tivoli (1826-1892) il vero iniziatore dal punto di vista materico del concetto di "macchia", Russoli analizza i rapporti di questa corrente, dalle origini così "provinciali", con la pittura francese,

²⁷ Russoli fa riferimento nella tesi in particolare a: SOMARÈ 1928, "che cade però nel solito peccato di tendenziosità nazionalista", in RUSSOLI.V1 1944/45, p. 95, nota 12.

²⁸ RUSSOLI.V1 1944/45, p. s.n. L'analisi delle singole personalità dei macchiaioli era già stata svolta in più sedi antecedenti alla tesi di Russoli, in prima battuta nei cataloghi delle gallerie e delle prime aste dei dipinti del movimento.

²⁹ VENTURI L. 1933, pp. 238-254; BRIZIO 1939.

definendo in maniera chiara gli apporti stilistici di ogni singolo pittore europeo alla nascita del movimento italiano:

Avvenne allora il fatto nuovo: i contatti con la pittura romantica francese, cioè il viaggio di De Tivoli, Altamura e Morelli a Parigi nel 1855, e, seppure di minore importanza, la visita alla Galleria Demidoff. Si può dire che solo allora i pittori italiani videro una pittura nuova. E i loro entusiasmi andarono non tanto ai migliori, (si pensi che Courbet teneva proprio quell'anno la prima esposizione personale) quanto a quelli nei quali la novità saltava più agli occhi, perché esasperata. Vedevano finalmente della pittura che non teneva conto dei canoni accademici di composizione e proporzione, della necessità del grazioso nelle vedute, dei metodi tradizionali di chiaroscuro a velatura nera. Per naturale reazione alla liscia e anemica pittura accademica si esaltarono ai succosi colori bituminosi, ai contrasti ad effetto, alla commossa fantasia disegnativa e cromatica dei romantici francesi e dei paesisti del '30 che, usciti dagli studi affrontavano problemi di luce dal vero. Cominciarono a comprendere la loro insoddisfazione nei riguardi dei pittori romantici italiani: se ne presentarono chiare le ragioni. Vedevano che non si trattava di mutare soggetti o di riprodurre fedelmente un dato, obbligatorio vero, ma di interpretare la natura con una pittura libera da pastoie, pronta agli effetti più audaci. Scriverà infatti il Signorini nel 1867 che il 1855 "fu per le nostre riunioni di tale importanza che le idee preso un indirizzo diverso, dovevano le diverse emancipazioni riconoscersi nettamente, ordinarsi tra loro e sino da quel momento camminare all'assalto"³⁰.

Russoli considera completamente conclusa la carica innovativa del movimento nel 1870: gli anni intercorsi tra il 1866 (anno della Rotonda Palmieri di Fattori) e la fine del decennio non avevano quindi aggiunto più alcun apporto significativo alla pittura macchiaiola. A questo punto «il provincialismo, esaurita la sua funzione positiva, diventava nuovamente limitazione di originalità e povertà spirituale. Mancò in Toscana la reazione provvidenziale alla macchia illanguidita, come si ebbe invece in Francia all'impressionismo divenuto pedante sistema: la chiusa atmosfera provinciale impedì contatti fecondi – il nuovo viaggio in Francia lo farà Soffici nel 1900. [...] Così, con opere nemmeno all'altezza di quelle ben più fresche e luminosamente vivaci del Fucini o di quelle ricche di aperture liriche del Pratesi, ma piuttosto aneddotiche e

³⁰ RUSSOLI 1944/45.V1, pp. 16-18.

formalmente sciatte come la prosa del Paolieri, si esaurisce il “movimento” dei macchiaioli. La “macchia” era già finita con la morte silenziosa e quasi inavvertita di Giovanni Fattori»³¹.

Russoli intesse sapientemente gli eventi basandosi sulle solide fondamenta dei documenti visivi e letterari, dei fatti e delle testimonianze, individuando così i momenti salienti di novità e scambio culturale e formale fra gli artisti, fornendo al lettore anche un’attenta disamina dei testi letterati dei macchiaioli stessi³². Un tale approccio alla disciplina è riscontrabile non solo nei suoi docenti pisani: si riconosce in Russoli una componente che guarda al metodo di Roberto Longhi, da lui considerato, nonostante ancora manchi a quelle date un contatto diretto con lo studioso piemontese, il proprio vero maestro, col quale avrebbe voluto studiare a Bologna.

Se si guarda ad un testo scritto nel 1948 da Longhi sugli impressionisti, si troveranno molti punti di contatto con il tipo di approccio tenuto da Russoli nella sua tesi sui macchiaioli: al suo interno, la scansione spazio temporale degli avvenimenti individua i momenti chiave di novità e di scambio culturale, ma non solo, si ricorre alle fonti scritte degli artisti stessi quale punto di partenza fondamentale per comprendere le dinamiche dei decenni di fine secolo³³.

³¹ RUSSOLI 1944/45.V1, pp. 58-59.

³² In particolare è notevole la ricerca sulla corrispondenza di Giovanni Fattori (1825-1908) che si conserva tutta in AFR, UA 2: Appunti della Tesi di Laurea.

³³ Il testo a cui si fa riferimento è LONGHI 1984 [prima ed. 1949], pp. 1-24. Longhi, pur non essendo stato maestro diretto di Russoli, è in questi anni sicuramente un punto di riferimento per il giovane studioso, come testimonia un dattiloscritto inedito del 1948 sulla documentaristica d’arte conservato nel suo archivio, in cui si il testo di Longhi su Carpaccio: in AFR, *Cinema alla scoperta dei quadri e delle Statue*, UA 33.28, si veda cap. 4, pp. XXX. A quest’altezza cronologica era già stabilito un rapporto tra Longhi e Matteo Marangoni, tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Trenta infatti il pisano, aveva invitato Longhi a tenere una conferenza all’interno di un ciclo da lui organizzato, assieme a Lionello Venturi ed Emilio Cecchi (RAGGHIANI 1957, pp. XIX-XXVIII, in part. XXV). Successivamente, si riscontreranno contatti diretti tra Russoli e Longhi, come nel frangente della stesura del catalogo del Poldi Pezzoli nel 1954 (si veda il cap. 3), o relativamente all’elaborazione della collana dei *Maestri del Colore* dei Fratelli Fabbri, nei primi anni Sessanta. Il fatto che Russoli considerasse Longhi come il proprio vero maestro mi è stato confermato da più testimoni: Sandra Russoli, Fiorella Minervino, Lorenzo D’Andrea e Arturo Carmassi.

Russoli dichiarerà apertamente i propri debiti intellettuali nei confronti di Longhi in un necrologio scritto in suo onore molti anni dopo:

Non ho mai potuto ascoltare una lezione universitaria di Roberto Longhi. Finito il liceo, nel 1941, volevo iscrivermi alla Facoltà di lettere di Bologna, proprio perché Longhi vi insegnava storia dell'arte. Da quando avevo incontrato, nelle mie confuse ricerche in biblioteca alla caccia di conoscenze sui fatti dei pittori di casa, i pisani, un vecchio numero dell'Arte con il suo scritto sui "Gentileschi, padre e figlia", me lo ero eletto a Maestro³⁴. Speranze deluse: la guerra mi trattenne a Pisa, o sui monti vicini in tutt'altre faccende affaccendato. Dovevo incontrarlo soltanto cinque anni dopo, a Pisa, alla mostra della scultura medievale che avevamo allestito nel recuperato monastero di San Matteo, e davanti ai resti degli affreschi del Camposanto vecchio, fra le cicatrici non ancora rimarginate della città bombardata. E in quella "officina" di restauro e di rimontaggio di opere d'arte diventate davvero "carne da cannone", ebbi le prime lezioni private del suo imparagonabile e inimitabile metodo di lavoro. Nel suo atteggiamento vero l'opera presa in esame, nella sua maniera di affrontarla, indagarla, individuarla nei cantieri peculiari entro la trama di risposdenze e collegamenti culturali e stilistici, nella sua reazione alla illumination poetica che da essa poteva venire, riconoscevo fusi, al calore della genialità, i vari aspetti della lettura storica ed estetica che tentavo di interpretare e unificare dalle lezioni di maestri di diverse discipline, da Berenson a Marangoni, da Luigi Russo a Giovanni Macchia, da Giorgio Pasquali a Concetto Marchesi³⁵.

Tornando dunque alla tesi sulla macchia, con questi precedenti, ripartendo da fatti assolutamente concreti, Russoli ricostruisce sia la nascita del movimento macchiaiolo, che il suo rapporto con i coevi movimenti europei, in particolare con l'impressionismo:

[...] Questa autosufficienza estetica della macchia, questo suo altissimo valore di nuova pittura, ha naturalmente indotto gli studiosi a cercare i possibili contatti con l'altro grande movimento pittorico rivoluzionario d'Europa, l'impressionismo. Non è il caso di rifare qui la storia di tutte le polemiche, inutili e dettate da stupidi nazionalismi, sulla precedenza cronologica e sull'importanza artistica dei due movimenti. Appare ormai chiaro che essi «appartengono a quello stesso movimento di rinnovamento pittorico contro i canoni formali, i principi del bello ideale e dell'accademia, che mutò volto all'arte dell'800» come scrive la Brizio,

³⁴ LONGHI 1916, pp. 245-314.

³⁵ RUSSOLI 1974.P2, p. 13.

derivando entrambi dalle prime esperienze di “plein air” dei paesaggisti inglesi del gruppo di Barbizon”. Indipendentemente gli uni dagli altri, attraverso diverse strade, i Francesi e gli Italiani trovarono una nuova espressione pittorica, naturalmente diversa e coerente ognuna alle condizioni della società e della cultura dei due paesi. Facilmente Somarè, Ojetti, Cecchi e gli altri primi studiosi del nostro ottocento pittorico poterono dimostrare sia con ragioni cronologiche, sia, prova ben più consistente, con ragioni estetiche – che i Macchiaioli non dipendevano affatto dagli Impressionisti³⁶.

Impressionisti molto amati, come tutto l’Ottocento, da Russoli e sui quali, come si apprende da una lettera del professor Lupo, lo studioso aveva in programma di realizzare una mostra nel 1947 con sede a Pisa: «Tu ricordati, te lo raccomando caldamente, di allestire la mostra sugli impressionisti. Te ne prego proprio. Io l’attendo con impazienza, non potendo per ora tornare a Parigi»³⁷.

Il meccanismo logico impaginato dallo studioso per ripercorrere le tappe della nuova visione della realtà è, nell’utilizzo preciso e puntuale di diversi tipi di fonti e nella grande abilità di lettura del testo pittorico, è sintomo di un approccio molto moderno alla materia: esso si basa sull’azione congiunta dello studio dei documenti e della visione diretta delle opere, secondo un procedimento che risente sicuramente della lezione longhiana. Infatti, Russoli non prescinde dall’osservazione in primo luogo del dato pittorico, da lui trattato come un vero e proprio

³⁶ RUSSOLI 1944/45.V1, pp. 80-81.

³⁷ In AFR, corrispondenza con Renzo Lupo, 18 dicembre 1947. La mostra, se fosse stata fatta, sarebbe stata fondamentale perché avrebbe anticipato la mostra di Firenze del 1948 e il saggio di Longhi uscito anch’esso nel 1948 e posto a introduzione del volume di Rewald del 1949: LONGHI 1984 [prima ed. 1949], pp. 1-24. Nel 1948 Longhi aveva inoltre proposto e ottenuto che venisse organizzata una mostra sugli Impressionisti all’interno della XXI Biennale d’Arte di Venezia, si veda: PALLUCCHINI 1948a, pp. XII-XVI; e VENTURI 1948. Pallucchini a riguardo scrive: «Quando Roberto Longhi portò in seno alla Commissione la proposta di una Mostra degli Impressionisti, tale idea ci trovò un po’ tutti scettici per le difficoltà che si sarebbero incontrate. Nonostante le difficoltà, maggiori anche di quelle previste, e mercé il senso di alta comprensione mostrato dal governo francese e da direttori di musei e da collezionisti [...], oggi la mostra sugli Impressionisti può schierare, nel padiglione riservatole, un centinaio di opere di Monet, Sisley, Pissarro, Manet, Cézanne, Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh e Seurat, molte delle quali non sono solo esempi notevoli della loro arte, ma capolavori di una altissima civiltà figurativa». La mostra era stata fatta nel padiglione della Germania, rimasto vuoto, come altri, perché alcuni paesi non erano riusciti a partecipare essendo ancora occupati nella ricostruzione, nel 1948, avevano partecipato infatti solo quindici paesi: DI MARTINO 1995, p. 43.

documento da utilizzarsi al pari delle fonti letterarie. La novità consiste nell'applicare questo metodo all'Ottocento, e in particolare a un movimento che proprio per la sua caratteristica innovativa non era stato favorevolmente accolto dalla critica e da Longhi stesso.

Dalla tesi Russoli ricava due articoli, entrambi pubblicati nel 1946: il primo, dal titolo *Appunti sui Macchiaioli* esce sul numero di aprile-maggio di "Arti figurative"; il secondo, dal titolo *Gli scritti critici dei Macchiaioli* compare pochi mesi dopo sul numero di giugno-luglio di "Paesaggio"³⁸.

1.3 I maestri: Matteo Marangoni e Carlo Ludovico Ragghianti

Una volta laureato, Russoli è chiamato a fare da assistente volontario di Matteo Marangoni e, dal 1948, anche di Carlo Ludovico Ragghianti, titolare da quel momento della cattedra di storia dell'arte a Pisa³⁹. La vicinanza a due figure dalle convinzioni così forti influenza grandemente il giovane: egli fa tesoro delle istanze dei due studiosi diventando un promulgatore appassionato del loro approccio, non mancando di ammodernarlo nel corso dei decenni successivi.

Matteo Marangoni aveva iniziato a insegnare a Pisa quando ancora la cattedra di Storia dell'arte non esisteva ancora (1926-1927); gli era poi subentrato nel 1929 Mario Salmi, uno degli allievi del perfezionamento di Adolfo Venturi a Roma, già trasferitosi a Firenze al tempo dell'iscrizione di Russoli all'università. Egli, che ricomincia a insegnare a Pisa nel 1946 di ritorno da Milano, è un uomo nato nell'Ottocento: porta con sé istanze crociane e della scuola viennese, e seppur influenzato dai metodi di Bernard Berenson e Roberto Longhi, l'approccio che più lo caratterizza rimane quello purovisibilista⁴⁰. Marangoni non amava la letteratura d'arte dai tratti immaginifici, come era quella di Pater e Ruskin, ma

³⁸ RUSSOLI 1946.P1, pp. 209-217; RUSSOLI 1946.P2, pp. 3-7.

³⁹ Sulla storia dell'ateneo pisano di quegli anni si veda: http://www.cisui.unibo.it/annali/14/testi/23Tosi_frameset.htm.

⁴⁰ CRISPOLTI 2010 [I ed. 1997], pp. 59-60.

nemmeno il filologismo arido e fine a sé stesso di una certa critica d'arte che non considerava l'estetica⁴¹. È stato autore di due volumi fondamentali per la divulgazione della storia dell'arte in Italia che nella formazione di Russoli hanno sicuramente lasciato un segno indelebile, riguardante soprattutto l'approccio all'opera d'arte come oggetto da analizzarsi nei suoi aspetti concreti: *Come si guarda un quadro* (1927) e *Saper vedere* (1930) sono dei veri e propri manuali per la visione artistica, delle grammatiche di lettura dell'opera d'arte; essi diventano dei best seller molto diffusi, tanto da ricevere numerose riedizioni e traduzioni in diverse lingue, ancora negli anni Settanta. L'approccio di Marangoni consiste nel trasmettere un metodo di lettura delle opere d'arte che, dopo averlo preventivamente fornito di strumenti adeguati, aiuti il fruitore nel confronto visivo con l'opera stessa. In un'introduzione all'edizione del 1965 di *Come si guarda un quadro*, Russoli descriverà il metodo del suo maestro come «un valore propedeutico al godimento e alla comprensione della pittura»⁴²: un atteggiamento formalista non fine a se stesso, ma combinato ad una prospettiva storicistica, che prendeva le distanze dall'idealismo crociano. Allo stesso tempo Marangoni tende a smitizzare i capolavori, coinvolgendoli in un «metodo didattico comparativo» e utilizzando un «linguaggio antiermetico [...] apparentemente lontano da ogni terminologia specialistica, ma regolato da una grazia antica e viva»⁴³. Nonostante siano trascorsi molti anni e vengano riconosciuti i limiti di un tale approccio, emergono chiaramente dal testo il debito di Russoli con il maestro e la convinzione della bontà delle sue idee. Le lezioni di Marangoni erano, per questa sua attitudine, molto frequentate e amate anche da persone esterne all'università, proprio per la sua capacità di coinvolgere e comunicare l'opera d'arte⁴⁴. Come scrive un suo

⁴¹ RAGGHIANI 1957, p. 62.

⁴² In una lettera a Marangoni del 1956 Russoli sostiene di rileggere volentieri i testi fondamentali per la sua formazione di Marangoni: BARRECA 2006, p. 215.

⁴³ RUSSOLI. 1965.V17, p.s.n.

⁴⁴ Sulle lezioni di Marangoni: http://www.cisui.unibo.it/annali/14/testi/23Tosi_frameset.htm; e RUSSI 1957, pp. 15-22, in part. 16.

studente, «seguire le lezioni di Marangoni era come vedere le opere d'arte per la prima volta», e il motto che tutti gli allievi di Marangoni e di Ragghianti ricordano è «prima vedere, poi leggere»⁴⁵. Tale motto serviva a stimolare il confronto diretto con l'opera, al fine di generare dei ragionamenti originali non influenzati dalla letteratura artistica esistente, che andava affrontata in seconda sede.

Ragghianti è assistente di Marangoni e più vecchio di Russoli di dieci anni; antifascista e partigiano, si impegna attivamente nella difesa dei beni culturali durante la guerra e nella ricostruzione, tratti che li accomunano⁴⁶. Anche lui segue la scia purovisibilista di Marangoni: come raccontano i suoi allievi, usava mostrare fotografie di opere senza svelarne il titolo per lungo tempo, per indurre negli studenti una lettura che non fosse influenzata dagli argomenti dei manuali⁴⁷. Con Ragghianti si compie un salto in avanti rispetto all'estetica crociana, verso un approccio più concreto all'opera d'arte da intendersi alla stregua di un testo documentario, ma egli sostiene ancora come Croce l'autonomia della disciplina, rifiutando ogni approccio sociologico, verso il quale invece si orienterà Russoli quasi venti anni dopo⁴⁸.

Nella prospettiva ragghiantiana: «le espressioni in termini di visione, di ogni sorta, tendevano a sostituire quanto possibile l'antichissimo primato e privilegio pressoché esclusivo della parola scritta e parlata, cominciando proprio dal piano più favorevole della suggestione e della persuasione o retorica [...] ancora oggi noi dominiamo di più e meglio il mondo dell'espressione verbale, anche per virtù di un'educazione millenaria alla sua preminenza, per non dire alla sua unicità»⁴⁹.

Ma, in quegli anni, l'aspetto di Ragghianti che forse più colpisce Russoli è la sua capacità di declinare la divulgazione in molte diverse forme, dalla carta stampata alla documentaristica, passando attraverso la radio,

⁴⁵ STELLA 1957, p. 23; PIEROTTI 1999, pp. 57-59.

⁴⁶ LEVI 2010, pp. 68-76.

⁴⁷ PIEROTTI 2001, pp. 3-13, in part. 3.

⁴⁸ MARTORANO 2010; QUINTAVALLE 2010, pp. 135-142, in part. 137. Ragghianti dopo la morte di Marangoni guarda più a Longhi e a Berenson, e così fa Russoli.

⁴⁹ RAGGHIANTI 1952.

il museo e l'insegnamento universitario: si tratta esattamente degli stessi ambiti cui Russoli si rivolgerà, a suo modo, in futuro⁵⁰. Non va dimenticato che Ragghianti è inoltre, tra le innumerevoli altre cose, l'inventore del critofilm, ovvero un film d'arte in cui si vuole riproporre il processo creativo all'origine dell'opera d'arte attraverso le riprese e i movimenti di camera⁵¹. Russoli, affascinato dal mezzo cinematografico, tiene sicuramente conto delle esperienze di Ragghianti, alle quali però somma quelle documentaristiche proprie di Longhi e Barbaro, la cui caratteristica adesione perfetta tra parola e immagini lo colpisce fortemente, oltre alle esperienze inglesi e francesi a lui coeve negli anni Sessanta⁵².

1.4 Scultura pisana del Trecento al carcere di San Matteo (1946-47)

Quando discute la tesi, Russoli sta già collaborando all'organizzazione della fondamentale mostra sulla Scultura pisana del Trecento di cui è segretario: «la prima mostra d'arte antica dell'Europa liberata» come dirà Emilio Tolaini in un'intervista del 2000 pubblicata su "La Nazione"⁵³. Il comitato scientifico dell'esposizione è composto da Riccardo Barsotti, Licia Bertolini, Sergio Donadoni, Renzo Lupo, Eugenio Luporini, Salvatore Pizzarello, Silvano Pulcinelli, Castello Quaratesi, Giuseppe Ramalli, Mino Rosi, Piero Sanpaolesi, Emilio Tolaini, Giulio Vannini e Franco Russoli, che ne era anche il segretario⁵⁴.

L'idea è un merito di Renzo Lupo, professore liceale di Russoli: le sculture delle cattedrali, che in tempo di guerra erano state levate dalle facciate per essere preservate da eventuali disastri, potevano essere esposte in una sede unica prima del loro ricollocamento nelle sedi

⁵⁰ BOTTINELLI 2010; PELLEGRINI 2010. Sull'argomento divulgazione si rimanda al cap. 4.

⁵¹ Per una bibliografia su Ragghianti e sul critofilm si veda: BOTTINELLI 2010, nota 13; COSTA 1995, pp. 77-84.

⁵² Mi riferisco ai documentari degli anni Sessanta e Settanta, si veda il cap. 4.

⁵³ MEUCCI 2000, p. 3.

⁵⁴ Un gruppo eterogeneo di persone unite dal desiderio di rinascita culturale dopo anni di oscurantismo fascista; la mostra è stata già molto studiata, si veda in particolare: TOLAINI 2006, pp. 9-34; TOLAINI 2008, pp. 213-236.

originarie. L'idea iniziale di Lupo è fortemente sostenuta e ampliata da Piero Sanpaolesi: funzionario della Soprintendenza pisana in tempo di guerra, sfollato in un rifugio antiaereo nella campagna pistoiese durante i bombardamenti del 27 luglio del 1944, gli stessi che avevano colpito in modo devastante il Camposanto di Pisa. Sanpaolesi viene riportato in città dal capitano americano Deane Keller, appartenente al gruppo dei Monuments Men, mandato appositamente in Europa per difendere il patrimonio culturale e artistico⁵⁵. Egli, che è ricordato dai contemporanei come un uomo di grande cultura e idee, accoglie con entusiasmo la proposta di Lupo e si mette a capo dell'impresa rendendola, se possibile, ancora più grandiosa di quanto non fosse nei sogni del professore. Il Soprintendente pisano decide infatti di raccogliere le opere su tutto il territorio della provincia pisana (Grosseto, Lucca e Carrara) e di allargare la rete dei prestiti a mezza Italia: le opere arrivano da Firenze, Roma, Napoli, Cagliari, Orvieto, Perugia, Bologna, Treviso, e alla riapertura della mostra nel 1947 comparirà persino un pezzo proveniente dal Kaiser Friedrich Museum, oggi Bode-Museum, di Berlino⁵⁶. Sanpaolesi chiede la collaborazione dei musei di Milano a Guglielmo Pacchioni, a capo della Soprintendenza milanese dal 1939, che lo rimanda a Costantino Baroni, direttore del Castello Sforzesco, ma solo dopo aver dato il suo completo appoggio all'iniziativa: «[...] Con vivo piacere ho appreso dalla sua lettera del 28 ottobre [ndr. 1945], pervenutami soltanto alcuni giorni or sono, la notizia relativa alla Mostra di Scultura pisana del Trecento che si terrà nella prossima estate costà. Questa Sovrintendenza non mancherà di dare a Lei e alla organizzazione della Mostra tutto il suo appoggio perché alcuni pezzi della scultura pisana a Milano possano figurare nella mostra stessa»⁵⁷.

⁵⁵ TOLAINI 2006, p. 12; EDSEL 2013.

⁵⁶ RUSSOLI, TOLAINI 1947.V1, p. 54; il pezzo proveniva in origine dalla facciata del Duomo di Firenze, come specificato nel catalogo.

⁵⁷ In Archivio Corrente della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Etnoantropologico per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Pavia, Sondrio, Varese, d'ora in poi SBSAE, "Pisa: Mostra della Scultura pisana del '300", pos.

Infine, non ci si limita più a prendere in prestito le opere sfollate, ma se ne portano altre che vengono calate dalle facciate delle chiese appositamente per l'occasione, come ad esempio i grandi busti del Battistero di Pisa o la statua equestre di San Martino proveniente dalla Cattedrale di Lucca:

[...]calmi, con emozione più rattenuta, assistettero i lucchesi alla calata del loro S. Martino dalla facciata della Cattedrale: silenziosi, in ansia, seguivano l'aerea cavalcata del Santo, tra la scanzonata sicurezza degli operai fiorentini. Un sospiro profondo segnò il toccar terra della statua, che subito partì per Pisa dove il mago Bearzi doveva curarne le gravi ferite, dovute al tempo e ad un troppo energico sistema di aeruolazione⁵⁸.

Riguardo la nascita della mostra di scultura è particolarmente interessante, per motivi di varia natura, una lettera che il professore Renzo Lupo scrive a Russoli il 31 ottobre del 1945, pochissime settimane dopo la liberazione di Pisa avvenuta il 2 settembre:

Carissimo Franco, grazie della tua lettera che mi ha fatto un gran piacere sia per quello che mi dici dell'articolo, sia per l'accoglimento della mia proposta. Devi anche ringraziare il soprintendente per la fiducia che ripone in me invitandomi alla seduta. [...]Pure ti dirò che il fatto che ci sia questa intenzione di fare la mostra è una cosa che mi entusiasma e non mancherò di venire e di vederla e rivederla, perché se si può vedere tutta la scultura pisana riunita, soprattutto gli stupendi pezzi che abbiamo visto a Siena, sarà un tutto non solo d'importanza artistica di prim'ordine, ma che avrà anche un significato spirituale molto alto⁵⁹. Però insisto in questo: che il pulpito di Giovanni (almeno quello) andrebbe smontato e visto pezzo per pezzo. Perché proprio qui sarebbe la grande rivelazione della mostra. Una cosa che certo non capiterà mai più né nella nostra vita né mai⁶⁰. Una mostra dovrebbe anche avere, a parer mio e in questo momento soprattutto, più che interesse scientifico

4/498, 21 gennaio 1946. Non mi risulta che siano presenti pezzi provenienti da Milano in nessuna delle due edizioni della mostra.

⁵⁸ RUSSOLI 1947.P5, p. 5. Il "mago Bearzi" è il restauratore Bruno Bearzi (1894-1983) famoso per aver salvato le porte del Paradiso del Battistero di Firenze e per averne poi scoperto fortunatamente la doratura riportandole in città tramite la ferrovia una volta finiti i bombardamenti: DE ANNA 2009.

⁵⁹ In realtà i pezzi di Siena vengono negati al prestito per l'edizione del 1946, ma vengono prestati l'anno successivo, quando la mostra riapre con una veste rinnovata.

⁶⁰ Sono esposti i calchi del pulpito di Giovanni Pisano: *Mostra della scultura pisana 1946*, I ed., p. 30, n. 139.

interesse artistico e umano. Ora penso a che cosa ci dicono quelle sculture a noi: tutto quello che alcuni di noi han visto, altri hanno sentito raccontare di guerra, di massacri, di dolore e di crudeltà è la dentro espresso. Proprio quello che oggi si dovrebbe trovare in qualche opera d'arte - e si vede bene - soltanto da vicino - come la materia serba tutto il calore e l'inquietudine dell'ispirazione. A vederlo ricomposto, questa lezione viene a mancare - Si vuole vedere come lui ha lavorato, come ha sofferto quelle cose, vederle quasi nascere dalle mani di lui. Non si capirà mai così bene Giovanni altro che così, portando la sua opera nel nostro angolo visuale, abbassandola alla nostra statura che spesso è più adatta a godere particolari che a comprendere insiemi. Perché si ha spesso bisogno di uscire dall'obiettività critica e cominciare un po' a scegliere. Almeno lo spirito se ne avvantaggia. Gli scultori potrebbero per vedere delle cose di questo genere mettersi in viaggio anche dalla Sicilia, che tanto non le godranno mai più e sarebbe proprio come godere le sculture di Nôtre Dame a tu per tu issati su un'impalcatura. Fare questa mostra e privare i giovani di questa stupenda rivelazione e di questa grande lezione sarebbe un male. Del resto gl'insiemi potrebbero venire richiamati li vicino con modelli in gesso o fotografie. A proposito di foto, pensa che bella pubblicazione potrebbe essere fatta, come quelle fatte da un editore francese e ripubblicate da De Agostini a proposito delle cattedrali gotiche⁶¹. Ti prego di caldeggiare questa mia proposta, di esporla al soprintendente, se lo vedessi parlerei anche a lui in questa maniera. Ma ho fiducia che lo faccia tu, perché son certo che penserai come me⁶².

Dalla lettera trapela l'imminente bisogno della popolazione, ferita dai lunghi anni di guerra, di dedicarsi ora alle cose "belle"; le motivazioni morali che il professore adduce, aggiungendole a quelle accademiche e di studio, per sostenere la necessità della mostra, coincidono con quelle dei suoi stremati contemporanei.

La mostra, che è stata già molto studiata, ha avuto un enorme successo di pubblico internazionale: è significativo in tal senso che sia stata pubblicata anche l'edizione in inglese del catalogo. L'entusiasmo per la liberazione e la possibilità di ricominciare a fare cultura, dopo anni in cui gli intellettuali si erano dovuti occupare di ben altro, fa sì che tutti corrano a Pisa a vedere la mostra, in una sorta di festa della cultura e dell'Italia liberata. Visitano l'esposizione personalità della levatura di

⁶¹ Fa riferimento alla serie "Cattedrali Gotiche in Italia" di De Agostini.

⁶² In AFR, corrispondenza con Renzo Lupo, 31 ottobre 1945.

Bernard Berenson, Roberto Longhi, Wilhelm Valentiner, Pope Hennessy, Cesare Brandi, Annamaria Brizio, Eugenio Montale, Gian Alberto Dell'Acqua, Carlo Carrà, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Lionello Venturi, Francesco Arcangeli ecc. E molti ci torneranno l'anno successivo, quando la mostra è riaperta, rinnovata e dotata di un nuovo catalogo. È durante l'apertura del 1946 che Russoli, segretario della mostra a soli ventitré anni, ha il primo contatto con Fernanda Wittgens (1903-1957), direttrice della Pinacoteca di Brera con la quale condivide l'esperienza dell'antifascismo e del carcere⁶³. La Wittgens potrebbe aver già sentito parlare del giovane e brillante volontario della Soprintendenza pisana da Paola della Pergola, amica comune, ma il legame concreto tra l'ambiente milanese e quello pisano era assicurato da persone come D'Ancona, che si era laureato a Pisa ma insegnava a Milano, e Dell'Acqua stesso, che era allievo di Marangoni⁶⁴.

Altro incontro fondamentale per il futuro di Russoli è quello con Berenson, che alla mostra pisana si presenta come un vero divo, ricorda Tolaini: «preannunciato da una telefonata di Nicky Mariano, arrivò con una lunga macchina condotta da un autista. Era un omino piccolo e fragile, con una faccia minuta e prepotente sotto il panama candido. Molto flemmatico, molto signorile, molto personaggio. Lo seguiva premurosa la Mariano. Si soffermò soprattutto sui dipinti, e mi sembrò che guardasse tutto con distacco, ma forse era il suo modo di ammirare. Si animò di fronte al gruppo dei consiglieri di Arrigo VII di Tino di Camaino, e rivolse a Matteo Marangoni una domanda nella quale era tutta l'incomprensione possibile: E a lei piace questa roba?»⁶⁵.

Collateralmente alla mostra viene fondata la rivista bimestrale "Belle Arti" che ha il dichiarato scopo, almeno per la durata dell'esposizione, di approfondire temi di scultura pisana del trecento; il Comitato di

⁶³ Particolare confermato dalla lettera di presentazione scritta nel 1954 da Fernanda Wittgens per il concorso di Direttore di II classe, in AFR, corrispondenza con Fernanda Wittgens, agosto 1954.

⁶⁴ In AFR, corrispondenza con Paola della Pergola, circa 1946-circa 1975.

⁶⁵ MARIANO 1969, p. 329; TOLAINI 2006, pp. 25-26.

Direzione comprende Riccardo Barsotti, Luigi Coletti, Valerio Mariani, Mario Salmi, Piero Sanpaolesi e, in qualità di segretario, Franco Russoli. Sul primo numero, di settembre e ottobre del 1946, compare fra gli altri anche un articolo di Russoli, che si occupa dell'attribuzione a Giovanni Pisano di una delle sculture del battistero di Pisa, precedentemente ritenuta da Matteo Marangoni opera di bottega. Come precisa il giovane studioso nel suo articolo, è stata proprio la possibilità di vedere da vicino l'opera ad aver consentito «un'analisi formale, che la scultura, erosa ma perfettamente conservata nella impostazione delle masse e dei piani senza alcuna mutilazione della struttura, ancora consente, ci rivela una genialità plastica degna appunto e soltanto di Giovanni Pisano»⁶⁶.

È questo un momento cruciale della formazione di Russoli, che racconta in un altro articolo l'entusiasmo dei giorni trascorsi a girare l'Italia per recuperare le opere dai loro nascondigli, momenti di cui dipinge un ritratto vivissimo che ben testimonia l'atmosfera della liberazione:

Eppure Pisa era in macerie e povera, e c'era chi ci citava il Fucini: "...e' Pisani 'un c'enn'adatti. Per anda' per er mondo a strapazzarsi". Scetticismo dei più, che scrollavano la testa parlando della temeraria iniziativa, appoggiati alle spallette dell'Arno mentre seguivano con lento giro degli occhi il compiaciuto passeggio delle eterne ragazze di Pisa. Ma già il prof. Sanpaolesi aveva a buon punto la trasformazione del carcere di S. Matteo in locali da esposizione, e già io viaggiavo per tutta Italia su un enorme camion, tutto bianco e rosso crociato, del servizio annonario del Comune. Camion alto, chiuso, fantomatico, un tempo autofficina poi autoambulanza, reduce da più fronti di guerra, che ora caricava i capolavori di Arnolfo, di Giovanni, di Tino: carichi inestimabili per poche settimane, poi è tornato alle patate ed ai cavoli.

Ricordo il Vescovo Orso, di Tino: affacciato ad una finestrina del camion era un viaggiatore sofferente, smunto, cereo, le guance tirate. Altre volte viaggiavo con un camioncino 504, che sulle salite bolliva come una pentola. In quattro giorni fece Roma, Napoli, Orvieto, Firenze: erano i giorni del giro d'Italia, e si arrivava nelle città dietro la carovana dei corridori, che del resto non era la compagnia più noiosa. Più antipatico deve essere stato, per le sculture, l'essere sospettate di nascondere merci di mercato nero, come quando, verso Castiglion del Lago, un carabiniere zelante venne a corpo a corpo con me e con l'autista, appena a tempo fermato da noi dal battere con una mazza di ferro sul carico, per

⁶⁶ RUSSOLI 1946.P3, pp. 55-59.

sincerarsi se davvero era di marmo. Così, tra auto cariche di stoffe, sigarette, barattoli, signorine, attraversando piazze gremitte di comizi elettorali, lungo muri fioriti di “viva la Repubblica” o di “Bianca croce di Savoia”, le sculture arrivarono a Pisa, dopo un emozionante contatto con la nuova Italia⁶⁷.

La prima apertura della mostra (luglio-novembre 1946) era avvenuta in grande fretta: era più importante che la mostra si tenesse, la voglia di riscatto era più forte dell'attenzione ai dettagli; il primo catalogo, curato da Russoli, reca parecchi errori e risulta privo di immagini, ma complice il successo della mostra ne seguono tre riedizioni, arricchite successivamente anche dalle belle fotografie di Giacomo Pozzi Bellini oltre che dai nuovi prestiti⁶⁸. La terza edizione del catalogo, relativa alla riapertura della mostra avvenuta tra maggio e ottobre del 1947, comprende anche una sezione conclusiva dedicata alla Mostra temporanea di pitture del museo, dove vengono illustrati da Giorgio Vigni i dipinti che egli stesso aveva precedentemente ordinato con l'aiuto di Russoli, e che costituiscono il nucleo pittorico fondativo del Museo di San Matteo: l'edificio da carcere diventa museo e, passando proprio per questa esposizione che potremmo definire “metamorfica”, apre definitivamente al pubblico nel 1949⁶⁹.

La riapertura della mostra di scultura nel 1947 è giustificata inoltre dal fatto che molti non si erano potuti recare visitarla nel 1946 a causa delle difficoltà, ancora esistenti, relative ai trasporti: molte linee ferroviarie erano state interrotte, e i ponti fatti esplodere. Vengono aggiunte all'esposizione alcune opere che prima, per diffidenza, non erano state prestate, come quelle di Siena, dove l'arrivo di Enzo Carli, pisano e amico degli organizzatori della mostra, agevola le concessioni prima negate:

⁶⁷ RUSSOLI 1947.P5, p. 5.

⁶⁸ Su Pozzi Bellini si veda CROSERÀ 2013.

⁶⁹ La terza edizione del catalogo è a cura di Russoli e Tolaini; Russoli si occupa inoltre per il catalogo di alcune delle biografie: Andrea Pisano e Giovanni Balduccio; le restanti sono a cura del prof. Barsotti.

Rivolta a Vico Pisano: “Non li avrete i nostri santi”. Non tutte quelle richieste giunsero. Già a Siena il prof. Rossi ed il marchese Quaratesi avevano avuto, invece dei pezzi di Giovanni Pisano, un ghibellino rifiuto ed un vermut da un simpatico feudatario. Vero è che Siena quest’anno ha fatto ampia ammenda: non per nulla Carli è pisano stretto⁷⁰. Peggio capitò al dottor Paccagnini, che sfuggì miracolosamente ad un linciaggio, a Palaja, per aver tentato di chiedere in prestito per la Mostra la bellissima Madonna lignea, vanto del paese⁷¹. L’incidente, ampliato e complicato, si è ripetuto quest’anno a Vicopisano, vittima il dottor Vigni. I paesani, avvistato il camioncino, si attaccano alle campane, e una folla minacciosa accorre per difendere il gruppo miracoloso della Deposizione di Gesù. “Non l’avrete i nostri santi”, sta scritto sui muri e le falci brillano al sole. Invano, Vigni, arringa il popolo, invano il Parroco si interpone: volano i sassi tra l’isterico urlo delle vecchiette. Il Sindaco è scomparso e i quattro carabinieri della guarnigione a stento salvano Vigni e i suoi uomini da una autodafé che abbiamo buone ragioni di pensare bene organizzata. Avventura grottesca di sapore tra medievale e fuciniario nella civile e libera pensatrice Toscana⁷².

Le opere che si aggiungono all’esposizione nel 1947 sono elencate da Sanpaolesi nella Prefazione alla terza edizione del catalogo: la Deposizione lignea della cattedrale di Volterra (opera del 1228 ancora attribuita ad autore ignoto), alcune opere di Giovanni di Balduccio, poco rappresentato l’anno precedente e, colpo grosso, una Sibilla e un Re direttamente dal campanile di Giotto a Firenze⁷³.

1.4 La Mostra della pittura italiana contemporanea: l’incontro con Morandi, Casorati, Manzù e Salvadori (1947)

Contemporaneamente alla riapertura della Mostra sulla scultura del trecento pisano si tiene a Pisa un’altra esposizione, dagli estremi cronologici molto diversi: la *Mostra della Pittura Italiana Contemporanea* (luglio-agosto 1947) al Palazzo alla Giornata di Pisa, chiamata anche

⁷⁰ Enzo Carli, di origini pisane, è trasferito nell’immediato dopoguerra a Siena, dove, ricopre fino al 1952 il ruolo di direttore della Pinacoteca, e fino al 1973 quello di Soprintendente e docente universitario.

⁷¹ Giovanni Paccagnini aveva preso servizio presso la Soprintendenza pisana nel 1946.

⁷² RUSSOLI 1947.P5, p. 5.

⁷³ SANPAOLESI 1947a, s.p.

“Premio Pisa”⁷⁴; Russoli ne è membro del Comitato Organizzatore e segretario insieme all’amico Tolaini, «curando particolarmente, oltre alla scelta ed all’ordinamento delle opere, la compilazione dei Cataloghi»⁷⁵. Come sottolinea Sanpaolesi nella *Premessa* al catalogo, si tratta della prima mostra di arte contemporanea del dopoguerra, e l’ampiezza degli artisti rappresentati è tale da renderla una rassegna in grado di competere con quelle tenutesi nelle più grandi città⁷⁶. Il Palazzo alla Giornata, sede dell’esposizione, è stato appena restaurato e riaperto al pubblico a seguito delle terribili lesioni subite durante la guerra, ingiurie che ne avevano reso precaria la statica con paventato rischio di crolli. Lo studioso chiude il breve testo con una frase che reca in sé tutto il senso di rivalsa che operazioni del genere comportano per i sopravvissuti alla guerra: «Si darà così la prova che questo significativo risveglio di una delle città del silenzio, pure prostrata dalle ferite della guerra, non è un fuoco di paglia ma un impulso vitale»⁷⁷.

La giuria, presieduta da Matteo Marangoni, è composta da Felice Casorati, Gianni Vagnetti, Mino Rosi, Piero Sanpaolesi, Giorgio Vigni e Virgilio Guzzi; il comitato coincide in parte con quello della mostra sulla scultura pisana. Ad esporre sono ben 173 artisti, quindi una larga rappresentanza dei pittori presenti nell’Italia dell’epoca, pur con una consistenze rappresentanza di artisti toscani, ma in particolare colpiscono alcuni nomi che occuperanno un posto nel futuro di Russoli, spesso sia dal punto di vista scientifico, della riflessione pittorica, che da quello affettivo, delle amicizie: Renato Guttuso, Ennio Morlotti, Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis, Giacomo Manzù, Ardengo Soffici, Mario Sironi, Giorgio Morandi e Renato Birolli, quest’ultimo premiato insieme

⁷⁴ Russoli lo scrive dietro le fotografie relative alle riunioni della commissione di accettazione riprodotte nelle pagine seguenti.

⁷⁵ Piero Sanpaolesi, Pisa, 19 luglio 1949, cartella “Franco Russoli” presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano. Nell’archivio dello studioso si conserva una busta inviata da Felice Casorati con delle riproduzioni dei “disegni raccomandati” per l’esposizione: AFR, corrispondenza con Felice Casorati. RUSSOLI 1947.V1.

⁷⁶ SANPAOLESI 1947b, pp. 4-5.

⁷⁷ Il riferimento è all’*Elettra* di Gabriele D’Annunzio (1903), raccolta di poesie che contiene la serie *Città del silenzio*.

a Mario Mafai. Molti degli artisti con i quali Russoli, da questo momento, inizia a dialogare, continueranno a costituirsi quali interlocutori importanti negli anni successivi; si apre così un capitolo importante della vita del giovane studioso, quello di un costante rapporto con gli artisti, che per certi aspetti pare preferire ai colleghi storici dell'arte.

La *Mostra della Pittura Italiana Contemporanea* ospita, oltre a giovani pittori, artisti più maturi, spesso però esposti "fuori concorso", seppur inseriti nelle sale dei partecipanti. Se nella prima sala i dipinti fuori concorso si limitano alla sola *Natura morta* di Guttuso del 1947, nella seconda sala i nomi esclusi dalla competizione sono parecchi: Giorgio De Chirico, Felice Casorati, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Luigi Bartolini, Ardengo Soffici, Arturo Tosi, Primo Conti, Mario Sironi, Filippo De Pisis, Massimo Campigli e Achille Funi. Si tratta di pittori quasi tutti nati nell'Ottocento, eccezion fatta proprio per Guttuso, giovane enfant prodige coetaneo di Morlotti; quest'ultimo, però, partecipa "in concorso", forse perché ancora non così conosciuto come l'artista siciliano. L'elenco dei pittori è molto lungo: vengono selezionati da Marangoni 143 artisti su 217 che si sono presentati, con 213 quadri. Il premio di duecentomila lire viene diviso tra due vincitori ex aequo, Renato Birolli con *Ora di notte* e Mario Mafai con *Composizione*, opere ritenute simboliche di due tendenze della pittura di quel frangente storico, seppur corrispondente a un periodo di relativa confusione fra le tendenze dell'arte italiana, una sorta di spaesamento che è effetto della guerra, delle difficoltà di scambio e riflessione degli artisti. Nel 1947, quando inaugura la mostra pisana, è forse troppo presto per individuare delle tendenze artistiche chiaramente delineate, condizione che rende l'esposizione stessa ancora più interessante. La caratteristica più evidente di questo eterogeneo gruppo di dipinti è la loro inevitabile reazione al fascismo, esplicitata tramite la ricerca di serenità tipica di soggetti quali paesaggi, ritratti e nature morte. Si nota quindi un recupero delle tendenze di fine Ottocento dal carattere contemplativo: è significativo il caso di Afro, il quale presenta un *Ritratto di Adriana Pincherle* che nulla ha

a che fare con le composizioni di astratto concreto tipiche degli anni immediatamente successivi.

Come già anticipato per Russoli questa mostra costituisce un'importante occasione per entrare in contatto diretto con gli artisti, figure dalle quali era sempre stato affascinato sia a livello umano che per il desiderio di comprendere a fondo l'atto creativo e costitutivo di un'opera. È interessante notare come nella corrispondenza conservata da Russoli l'anno 1947 segni l'inizio di relazioni con molti di essi: Franco scrive e riceve lettere per questioni strettamente legate all'evento, come la spedizione dei dipinti, la selezione di opere, la vendita di alcuni quadri per conto dei pittori. Lo studioso, così ha modo di relazionarsi con uno dei pittori più amati, Giorgio Morandi: nel carteggio fra i due non si fa cenno della mostra, ma solo delle opere che Russoli vuole comprare dall'artista bolognese, segnando il principio di quella che sarà una cospicua collezione. Essa inizia con la richiesta di due acqueforti e di un piccolo disegno, desiderio che Morandi cerca di esaudire; la prima lettera è datata 25 luglio 1947, in piena mostra, il pittore scrive:

Gentile Signor Russoli, mi scusi se con ritardo rispondo alla sua lettera. Raimondi mi ha detto che forse Le porterà una mia piccola natura morta⁷⁸. Credo sia già partito per Viareggio. Mi dispiace che non abbia potuto ottenere il quadro del Comm. Ventura⁷⁹. Di stampe disponibili nel momento non ne ho che una uguale a quella che Le diedi a Bologna. La prego di dirmi se La interessa, in modo di fargliela pervenire, perché per

⁷⁸ Giuseppe Raimondi (1898-1985) è un letterato bolognese amico di Morandi, ed è tra i primi a pubblicare un testo critico sul pittore, oltre ad essere colui che gli presenta Giorgio De Chirico e Carlo Carrà. In una lettera a Russoli del 23 maggio di non si sa quale anno Gnudi scrive di ricevere spesso notizie di lui proprio dal Raimondi che collaborava con la rivista "Belle Arti" nata da una costola della *Mostra della scultura pisana del trecento* per dedicarsi inizialmente a pubblicazioni inerenti al tema del mostra e successivamente aprirsi anche ad altre tematiche. La rivista ha caduto bimestrale, nasce nel 1946 e viene chiusa nel 1951. Russoli è segretario della rivista e cura la rubrica delle note bibliografiche.

⁷⁹ Il commendatore Eugenio Ventura era un collezionista fiorentino, amico di Roberto Longhi, che aveva acquistato alcuni dipinti di Morandi a partire dal principio degli anni Quaranta, si veda: PASQUALI 2008, pp. 230-231, ; nel 1946 aveva acquistato una *Natura morta* che potrebbe essere quella che avrebbe voluto comprare Russoli e che viene citata da Morandi. Su Ventura si veda: PELLEGRINI 2014, pp. 245-251.

posta, dato il formato piuttosto grande, credo non sia possibile spedirla [...]»⁸⁰.

Inizia così la collezione Russoli, che per la prima volta passa dall'acquisto di stampe di riproduzione a stampe originali. Ma egli vuole anche una piccola natura morta: sappiamo che almeno un dipinto a olio di Morandi è passato dalla collezione Russoli, poi venduto dalla vedova parecchi anni dopo; in collezione restano oggi due acqueforti, un disegno e un acquerello (donato dall'artista stesso quando Russoli è già direttore della Pinacoteca di Brera)⁸¹. Per quanto concerne le due acqueforti, della prima ritroviamo notizia all'interno di una serie di piccole schede compilate da Russoli stesso: questa, rappresenta una *Natura morta* di Morandi tratta da un dipinto del 1917, ma firmata e datata al 1928 (esemplare 25/50), la quale risulta comprata dallo studioso per mille lire direttamente da "G.M."⁸². La scheda successiva riguarda invece un'acquaforte che si trova ancora oggi in collezione, *La strada bianca*, firmata e datata 1933 e acquistata anch'essa nel 1948 per la stessa cifra della precedente⁸³. Sappiamo, sempre grazie al carteggio, che la passione per le stampe di Morandi non finisce qui: nel 1949, infatti, Russoli ne comprerà altre due, questa volta scelte dall'artista, il quale scrive «Non so se siano di sua soddisfazione» in una lettera del 15 aprile 1949; assieme a queste, portate da Bologna a Pisa da Cesare Gnudi, ci sarà anche un «disegno» non meglio definito, che si può però ipotizzare essere proprio il foglio ancora oggi presente in collezione⁸⁴.

⁸⁰ In AFR, corrispondenza con Giorgio Morandi, 25 luglio 1947. Purtroppo non mi è stato permesso di consultare le lettere che Russoli aveva inviato a Morandi, che completerebbero la corrispondenza, conservate a Bologna presso il "Centro studi Giorgio Morandi".

⁸¹ Acquerello del 1959 pubblicato nel catalogo: PASQUALI 1991, n. 2, p. 102.

⁸² In AFR, carte non riordinate di Gabriella Targetti Russoli. Le schede sono state compilate da Russoli con molta probabilità nel 1965, un termine *ante quem* che si può dedurre grazie alle informazioni che lo studioso fornisce sulla data di acquisto o di donazione.

⁸³ VITALI 1957, n. 104.

⁸⁴ In AFR, corrispondenza con Giorgio Morandi, 15 aprile 1949; PASQUALI, BULGARELLI 2010.

Russoli, entusiasta ventiquattrenne, non perde l'occasione di chiedere una stampa anche a Manzù, un altro degli artisti da lui più amati e che continuerà a seguire negli anni a venire: allo scultore egli dedicherà alcuni testi e un documentario (1973) con Douglas Cooper, la cui regia sarà curata da Pier Paolo Ruggerini, oltre a coinvolgerlo nel suo progetto sui d'apres della Pinacoteca di Brera per la mostra *Processo per il Museo*⁸⁵. Nell'archivio di Russoli si conserva tuttavia una sola lettera di Manzù relativa alla mostra del 1947, nella quale l'artista risponde a una probabile richiesta di vendita dei disegni inviati alla mostra pisana e al desiderio del giovane studioso di possedere una sua stampa: «Signor Russoli, è arrivata la sua lettera ed in quanto al disegno non posso dichiarare prezzi essendo tutti di proprietà. Per la stampa che desidera gliela farò avere in omaggio»⁸⁶. La stampa non è purtroppo stata ancora individuata, e non risulta agli eredi che sia ancora presente in collezione, così come è impossibile comprendere quali disegni Manzù avesse inviato alla mostra; in catalogo essi vengono infatti semplicemente segnalati come esposti nella XV sala (la penultima dell'esposizione, ai numeri dal 14 al 17), ed indicati come "disegno", senza alcuna menzione specifica relativa al titolo, alle misure o alla tecnica⁸⁷.

L'occasione della mostra rende facili i contatti anche con Felice Casorati, le cui opere, inviate tramite corriere espresso, vengono purtroppo perdute a Milano; quando il pittore se ne rende conto è già il 22 giugno 1947, data che antecede di pochi giorni l'imminente apertura dell'esposizione a Palazzo alla Giornata⁸⁸. Casorati scrive a Russoli di aver inviato «i quadri»: di queste opere, una è semplicemente indicata in catalogo come "nudo" (n. 19), e non essendo riprodotta nelle tavole risulta impossibile comprendere di quale si tratti; le restanti sono due disegni, un papirocalco e una litografia⁸⁹. Il pittore scrive di essere

⁸⁵ Si veda il cap. 4.

⁸⁶ In AFR, corrispondenza con Giacomo Manzù, 3 luglio 1947.

⁸⁷ RUSSOLI 1947.V1, p. 50. Sui *d'apres* si veda il cap. 4.

⁸⁸ In AFR, corrispondenza con Felice Casorati, 22 giugno 1947.

⁸⁹ RUSSOLI 1947.V1, pp. 19, 50.

preoccupato perché con le proprie opere vi erano quelle della moglie Daphne Maugham Casorati, figlia dello scrittore inglese Somerset Maugham e quelle del pittore Filippo Scroppo; quest'ultimo, dal 1948, è collaboratore di Casorati all'Accademia Albertina⁹⁰. Fortunatamente, tutte le opere sono ritrovate ed esposte in tempo per l'apertura della mostra.

Con il pittore Aldo Salvadori, che scrive a Russoli dopo aver visitato la mostra per ringraziarlo della vendita di un disegno, nasce una vera e propria amicizia, fatta anche di confronti sulla pittura⁹¹. Nella stessa lettera del 1947 Salvadori scrive: «Ho avuto a suo tempo gli estratti dei tuoi articoli, sono due saggi chiari e acuti – e mi confermano il valore che d'istinto ho attribuito alla tua personalità – fino dal nostro primo incontro alla Mostra di Pisa. Vorrei saperti dire di più, ma non mi so esprimere». Solo due anni dopo il tono assunto è più confidenziale, e Salvadori si confronta con Russoli sulla visione dell'arte contemporanea: «[...] Mi sarebbe piaciuto vedere la Biennale con te, e scambiare le nostre impressioni. In conclusione direi che la "natura" non stanca mai – mentre le invenzioni vengono a noia. Purtroppo oggi non siamo in molti a pensarla così. (Mi rammento di Severini che invitando Modigliani ad aderire alla schiera futurista, s'ebbe dal livornese come risposta una divertita risata. "Lui" aveva ben altro da dire)»⁹². L'anno successivo Salvadori avanza dei giudizi interessanti sull'astrattismo: «Ho letto la tua chiara e cordiale "Lettera a Gianni Bertini", e spero che gli giovi⁹³. Che strani tempi i nostri, sempre a dover ribadire le verità più elementari. Sarà un bel pallino quello degli astrattisti: l'arte per l'arte. Come dire "l'amore per l'amore" – cioè una bella porcheria. Si fa all'amore perché si ama...o si vuole dei figli. Ma lasciamo correre, i giovani dell'ultima

⁹⁰ RUSSOLI 1947.V1, pp. 23, 40.

⁹¹ In AFR, corrispondenza con Aldo Salvadori, 8 agosto 1947. Si evince dalle corrispondenze con gli artisti che Russoli si occupasse di mettere in contatto i compratori con gli artisti per la vendita delle opere, ma molti dei dipinti in mostra non sono in vendita perché già venduti.

⁹² In AFR, corrispondenza con Aldo Salvadori, 12 agosto 1948.

⁹³ RUSSOLI 1948.P14.

covata non ne hanno colpa. I migliori si salveranno; bisogna liberarci dei rigurgiti del dopoguerra – e tener duro. [...] Ce ne vorrebbero di uomini come te, in questo mondo di gobbi da raddrizzare»⁹⁴.

Su questa scia le altre corrispondenze conservate da Russoli: possiamo immaginare che egli abbia operato una selezione delle lettere che meritavano di essere conservate sulla base dei loro autori, alle quali se ne aggiungono altre salvatesi forse anche per caso. Così, fra le lettere degli artisti già nominati, troviamo anche gli stralci di quotidianità di Nereo Annovi, che richiede due copie del catalogo, Aligi Sassu, che precisa che il suo quadro della *Deposizione* non è in vendita, Pompeo Borra, che teme il suo dipinto non sia giunto in tempo alla mostra, e così via ⁹⁵.

1.6 La ricostruzione di Pisa

Arriva finalmente la liberazione a Pisa il 2 settembre 1944 e con essa un nuovo capitolo della storia della città, la ricostruzione. Russoli ci si dedica con le stesse energie e impegno civile che aveva messo nella Resistenza, ormai si sente parte della storia di Pisa: scrive sui giornali, partecipa a dibattiti e alla stesura del piano urbanistico.

Tra il 1946 e il 1950 è al servizio della Soprintendenza pisana per la quale all'inizio è un semplice volontario e fa lavori di catalogazione, ma, dopo l'istituzione delle Commissioni provinciali per la tutela delle bellezze naturali, nel 1947 Sanpaolesi dà incarico a Russoli di occuparsi delle province di Pisa, Massa Carrara e di tutto il territorio della Versilia e constata con piacere una spiccata sensibilità del giovane nei confronti dell'ambiente naturale⁹⁶. Nelle valutazioni finali che Sanpaolesi fa di

⁹⁴ In AFR, corrispondenza con Aldo Salvadori, s.d.

⁹⁵ Su Annovi: AFR, corrispondenza con Nereo Annovi, 11 luglio 1947; su Sassu: AFR, corrispondenza con Aligi Sassu, s.d.; su Borra: AFR, corrispondenza con Pompeo Borra, 26 giugno 1947.

⁹⁶ A partire dal febbraio del 1945 al gennaio 1946 è "impiegato locale", in seguito diventa "salariato giornaliero" fino al luglio '46, e gli ultimi tre anni, fino al 31 dicembre 1949, a Pisa sale al grado di "salariato temporaneo" di categoria I (specializzati), classe I

Russoli, relative ai tre anni di attività come salariato presso la Soprintendenza pisana, vengono sottolineate “l’intelligenza vivace”, “la particolare inclinazione” e “sensibilità” per l’arte e la critica dell’arte moderna e contemporanea, nell’ultima valutazione del 1950 scrive: “Colto e appassionato ai problemi di critica svolge con tatto e prudenza anche le mansioni inerenti alle questioni di bellezze naturali”⁹⁷.

Sanpaolesi in questi anni di attività di Russoli per la Soprintendenza pisana invia al ministero giudizi molto positivi sul giovane ispettore⁹⁸. Ha modo metterlo alla prova in ambiti diversi: lavorano per prima cosa insieme alla mostra sulla Scultura pisana del Trecento per la quale ha collaborato alla preparazione e organizzazione, nella scelta, nel trasporto e nella collocazione delle opere; visti gli ottimi risultati è lo stesso Sanpaolesi a incaricarlo della segreteria della mostra sulla Pittura italiana contemporanea tenutasi al Palazzo alla Giornata l’anno successivo (1947). Nei quattro anni di attività di Russoli per la Soprintendenza, Sanpaolesi gli assegna numerosi compiti come la verifica delle condizioni dei monumenti e la loro schedatura. Nei primi anni il giovane funzionario si dedica all’inventariazione delle opere d’arte del Conservatorio a San Miniato, di San Giovanni a Spazzavento, di San Frediano, della chiesa di Sant’Anna, di San Torpè, di San Giorgio dei Teutonici, di Sant’Eufrasia, di San Giuseppe, di San Domenico e di Santa Maria del Carmine⁹⁹. Viene inoltre impiegato per riportare nei loro luoghi originari le opere che erano state messe in salvo durante la guerra nei depositi di Poggio a Caiano e della Certosa di Calci; è responsabile di “ispezioni e verifiche di presa di possesso dei benefici parrocchiali in chiese della giurisdizione” della Soprintendenza di Pisa; “ispezioni nella giurisdizione di questa

con mansioni di ispettore, in: Cartella “Franco Russoli” presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano.

⁹⁷ Nota di qualifica per l’anno 1948/1949/1950, in “Franco Russoli” presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano.

⁹⁸ In Faldone personale di Franco Russoli conservato presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano. I documenti sono stratificati in ordine cronologico dal più antico al più recente, dall’atto di nascita a quello di morte.

⁹⁹ Relazione di Sanpaolesi [18 luglio 1949] in “Franco Russoli”, Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano.

Soprintendenza per verificare la consistenza e le condizioni delle opere d'arte dopo il passaggio della guerra"; "compilazione di perizie per i lavori di restauro a dipinti e sculture"; "attività di segreteria" per la Soprintendenza; per incarico diretto di Sanpaolesi si occupa della revisione e del riordinamento dell'archivio fotografico e della biblioteca della Soprintendenza, oltre al controllo e il riordino delle schede di notifica degli oggetti d'arte¹⁰⁰.

Piero Sanpaolesi, arrivato a Pisa da Firenze nel 1943, stava mettendo in pratica un concetto di ricostruzione e di tutela innovativo che ha sicuramente sulla formazione di Russoli un ruolo importante perché pone in una nuova ottica il bene culturale, valutandolo nel suo contesto. Proprio in quella che può essere considerata una provincia minore della Toscana ha origine infatti un'espressione di tutela dei beni culturali che non solo li considera nella loro unicità e individualità, ma anche nel loro insieme, nelle loro relazioni, introducendo per la prima volta il concetto di "ambiente culturale"¹⁰¹.

Bisogna considerare che il nord della Toscana era stato fortemente colpito dai bombardamenti del 1944 perché si trovava esattamente sulla "linea gotica", era quindi una sorta di enorme fronte di 320 Km. Particolarmente gravi erano i danni al Lungarno di Pisa e al Camposanto, simboli della città¹⁰²; ed è proprio in relazione alla necessità di non perdere l'immagine dei Lungarni, così rappresentativi dell'identità pisana, che ha origine il ragionamento di Sanpaolesi, che pone molti vincoli sui palazzi e le ville che affacciano sull'Arno, in modo da evitare una ricostruzione scellerata che avrebbe modificato per sempre l'aspetto della città. Va anche sottolineata l'importanza delle segnalazioni di Sanpaolesi perché in un primo tempo la provincia di Pisa, considerata di minore importanza rispetto ad altre, non era stata inserita negli elenchi

¹⁰⁰ Relazione di Sanpaolesi [18 luglio 1949] in "Franco Russoli", Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano.

¹⁰¹ SPINOSA 2011, pp. 142-157.

¹⁰² *Curriculum dell'attività amministrativa, scientifica, accademica di Franco Russoli*, in "Franco Russoli" presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano.

di redazione dei piani di ricostruzione, cosa che avviene solo il 21 settembre 1947, quando ormai qualche danno era stato fatto¹⁰³.

Nell'emergenza dei primi mesi del 1945 Sanpaolesi riesce a farsi assegnare i locali dell'ex carcere di San Matteo per la Soprintendenza e a stabilire lì il museo cittadino; Russoli è subito coinvolto nell'inventariazione delle opere e nel riordino, condotto a partire dal 1947 con Giorgio Vigni, di tredici anni più grande di lui, che nel ruolo di Ispettore della Soprintendenza era stato nominato temporaneamente direttore del museo¹⁰⁴. Per l'illuminazione si sceglie un misto di luce naturale, filtrata da lucernai con vetri particolari che evitavano la luce diretta sulle opere, e un'illuminazione artificiale per rendere fruibile la galleria anche dopo il tramonto¹⁰⁵. L'ordinamento doveva distinguersi per essenzialità rispetto all'approccio ottocentesco: andava operata una selezione. Una parte delle collezioni era stata riposta in depositi visitabili per gli studiosi che ne avessero fatto richiesta e che, a tempo debito, con i cambi del gusto, avrebbero potuto essere restituiti alla visione del pubblico. Si era dotata ogni sala delle strumentazioni automatiche a scrittura diretta per il controllo igrometrico e termico, fondamentali in particolare per le sculture lignee che avevano patito l'umidità nei rifugi durante la guerra. Sanpaolesi riesce bene a coordinare le esigenze di esposizione con il rispetto filologico dell'edificio ospitante, mantenendo intatte le volumetrie e i rapporti tra gli spazi, e creando al contempo degli ambienti adatti alla visione delle opere, in un clima molto sobrio ed elegante, quasi minimalista¹⁰⁶.

Sulla linea data dal riordino del museo di San Matteo si procede nel 1948 con Villa Guinigi a Lucca, museo civico divenuto nel 1968 Galleria Nazionale¹⁰⁷, che Russoli riordina e riorganizza con l'amico Eugenio

¹⁰³ Sull'attività di Sanpaolesi: SPINOSA 2011, pp. 142-157.

¹⁰⁴ Almeno fino al 1949 quando viene sostituito da Giovanni Paccagnini e trasferito a Palazzo Abatellis di Palermo dove realizza insieme a Carlo Scarpa uno storico allestimento che è visibile ancora oggi.

¹⁰⁵ SANPAOLESI 1949, pp. 280-283.

¹⁰⁶ SPINOSA 2011, pp. 177-189.

¹⁰⁷ MONACO, BERTOLINI CAMPETTI, MELONI TRKLJA 1968.

Luporini, sempre sotto la direzione di Sanpaolesi¹⁰⁸. Anche questo edificio era stato pesantemente colpito dai bombardamenti, l'intervento di restauro si protrae fino al 1957, quindi ben oltre la permanenza di Russoli nella Soprintendenza pisana che termina nel 1950¹⁰⁹. Tra il 1945 e il 1953 riaprono più di centocinquanta musei in Italia e nei successivi dieci anni quasi altrettanti, questo mette all'ordine del giorno la discussione sul museo e lo sviluppo delle teorie museografiche subiscono un grande impulso¹¹⁰.

La ricostruzione è un argomento che appassiona Russoli, che si preoccupa per gli errori che possono essere fatti nella fretta di ricostruire, come testimoniano alcuni testi dattiloscritti che si conservano nel suo archivio e gli articoli apparsi sui giornali. Uno degli argomenti che viene dibattuto anche sui quotidiani è quello della necessità di usare il sistema dei concorsi pubblici per la ricostruzione, e in particolare trova spazio una querelle sulla ricostruzione del ponte Solferino per il quale, secondo Russoli, va bandito un concorso come per il ponte della Vittoria a Firenze. Vi è inoltre la paura che nella fretta della ricostruzione la città venga snaturata; secondo il giovane va preservato il carattere peculiare di Pisa, che rischia in questa delicata fase di essere frainteso, ma soprattutto c'è il timore che si ripercorrano gli errori del periodo fascista appena concluso: «Non vogliamo che per interessi di logge più o meno massoniche di architetti, di imprenditori e di fornitori di materiale, si rovini Pisa: non vogliamo che ancora si assista ad inutili, orribili, ma fruttuosissime (per poche tasche) opere del regime», scrive in un articolo uscito sul "Corriere del Mattino" il 14 giugno del 1945. La soluzione è «chiamare a interessarsi della nostra città uomini di valore e onestà indubbi [...] Bianchi Bandinelli, Enzo Carli, Levi, Ragghianti ecc.

¹⁰⁸ SPINOSA 2011, pp. 189-204.

¹⁰⁹ SPINOSA 2011, pp. 189-204.

¹¹⁰ MORELLO 1997, pp. 392-417.

affiancare ai tecnici degli artisti, far sì che la loro opera sia conosciuta, apprezzata o criticata da tutti, non solo i pisani, ma gli italiani»¹¹¹.

È del 1949 un altro intervento che evidenzia i risultati della ricostruzione, mettendo in luce il problema della mancanza di una progettazione urbanistica, importante soprattutto per i quartieri industriali, nati per ospitare la crescente classe operaia: «La distruzione di interi quartieri, e talora addirittura di intere città, causate dalla guerra in tutta Europa, hanno proposto, con tragica urgenza, il problema della ricostruzione di abitazioni e di edifici di uso pubblico. Questa assoluta necessità di provvedere al più presto possibile a dare un tetto a milioni di persone, a rimettere in efficienza stabilimenti di essenziale importanza, ha fatto sì, in molto casi, che la ricostruzione avvenisse senza quell'ordine razionale, quello studio attento e profondo che avrebbe permesso una pianificazione urbanistica rispondente alle esigenze delle varie località»¹¹².

In città in quel momento non era l'unico a pensarla così, l'argomento era condiviso da tutti gli intellettuali di allora, lo stesso prof. Lupo insiste sulla necessità di un comitato extra-cittadino per la ricostruzione di Pisa¹¹³:

[...]vorrei perché la cosa andasse in porto che voi caldegiaste in qualche maniera la mia proposta di un comitato extra-cittadino per la ricostruzione di Pisa sotto la presidenza di Ragghianti, o pregando il presidente di caldegiarla lui se crede (nota che il mio articolo è già stato inviato a Ragghianti e a Carli), o faremo noi, tu a Rosi invia lettera di adesione in cui si sollecita l'intervento diretto di R. [...] Ora ho pensato, che cosa ti pare di questa mia idea? Proporre a Vallerini [editore] di fare (gratis ... et amore) una piccola pubblicazione corredata da fotografie, "Per la ricostruzione di Pisa" con articoli del Soprintendente, di Barsotti, di chi tu credi e il mio e così tener caldo l'interesse per la cosa¹¹⁴.

¹¹¹ RUSSOLI 1945.P1, p. 2; Su Bianchi Bandinelli si veda. BARBANERA 2003, pp. 197-232. Su Ragghianti: NALDI 2010, p. 53; PELLEGRINI 2010, p. 57; PANATO 2010, pp. 235-242.

¹¹² Il testo dal titolo "Quartieri industriali per la vita degli operai. Un progetto di sistemazione urbanistica della zona industriale di Pisa" è stato scritto da Russoli nel 1949, in AFR, UA 1, p. 1.

¹¹³ Qualcosa di simile è proposto anche da Ragghianti, si veda: LEVI 2010, p. 70.

¹¹⁴ In AFR, corrispondenza con Renzo Lupo, 31 ottobre 1945.

Russoli entra a far parte del comitato per la ricostruzione, e pubblica molti pezzi in quel periodo sui quotidiani: “La Gazzetta di Livorno”, “Il Corriere ligure”, “Il Corriere del mattino” e il “Nuovo corriere”, per le quali scrive anche recensioni di mostre e libri e che gli valgono il tesserino da pubblicitista¹¹⁵.

È sul “Corriere del mattino” di giovedì 14 giugno 1945 che viene pubblicata la lettera di Russoli che esprime i propri timori per quanto riguarda la ricostruzione del ponte Solferino, che è uno dei primi casi del suo genere e obbliga a una riflessione; secondo il giovane studioso è fondamentale fare un concorso pubblico come è stato per il ponte della Vittoria a Firenze, e così è necessario fare per tutti i monumenti e palazzi sui quali si deve intervenire secondo un preciso piano regolatore: «Ci si leverebbe di dosso quel tormentoso, molesto pensiero che ci si possa ancora trovare davanti costruzioni come i palazzi delle Poste e della Provincia, o quelli della Stazione, o che peggio ancora, ci si trovi in una Pisa artefatta sconciamente per il pregiudizio di “tutto come prima”, con una cittadella “ricostruita con amorosa fedeltà” gioia dei turisti ammiratori del pittoresco [...]»¹¹⁶. Russoli immagina quindi una Pisa ricostruita, ma non imbalsamata, il centro storico non deve diventare un luogo da visitare per i turisti, ma deve essere prima di tutto dei suoi cittadini, deve tornare a vivere. Ed è proprio per questa sua particolare sensibilità che Sanpaolesi lo incarica anche di rappresentare la Soprintendenza pisana nella Commissione comunale edilizia di Viareggio, nella Commissione provinciale per l’assetto delle spiagge di Massa Carrara e nella Commissione intercomunale edilizia della Versilia.¹¹⁷

¹¹⁵ Si vedano gli anni dal 1941 al 1950 della *Bibliografia di Franco Russoli*. Non è tuttavia possibile garantire la completezza di questi materiali in quanto non è stato possibile eseguire uno spoglio sistematico delle testate la cui completezza è stata compromessa dall’alluvione di Firenze del 1966.

¹¹⁶ RUSSOLI 1945.P1, p. 2.

¹¹⁷ La relazione redatta da Sanpaolesi il 19 luglio 1949 è destinata ad essere inviata insieme agli altri titoli di Russoli al concorso dell’autunno per la Soprintendenza e si conserva nel faldone personale di Franco Russoli conservato presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano.

Di pochi giorni dopo il precedente è un testo dattiloscritto datato 19 giugno 1945, dal titolo "Pisa e il piano regolatore", da cui traspare la concitazione di quei giorni e la paura che dopo la fatica della Liberazione si continuino a perseguire interessi personali piuttosto che quelli della popolazione. Si tratta con buona probabilità di una seconda lettera aperta al "Corriere del Mattino", ma non è stato possibile verificarne l'effettiva pubblicazione che è pur probabile:

[...] la polemica per la ricostruzione di Pisa si va facendo sempre più accanita e utile [...]. C'è stato anche un fatto che potrebbe sembrare un felice segno della volontà di fare democraticamente sul serio da parte delle Autorità Comunali: alludo al Concorso per la sistemazione di Borgo Stretto.¹¹⁸ Come vedete le acque si sono mosse, ma, purtroppo, per rivelare ancor più quanto siano torbide. La risposta del Collegio degli Ingegneri infatti era un miscuglio di poco modesti auto elogi e di paurose messe in guardia contro tenebrosi quanto ipotetici "trust" fascisti, il tutto condito con dolciastre sviolinature sentimentali e isterici attacchi di orgoglio campanilistico offeso. Non abbiate paura, signori: io non sono, né lo è l'amico Carli o alcun altro di coloro che la pensano come noi, una pedina fatta muovere da oscure forze della reazione in agguato, siano esse fiorentine o di Busto Arsizio. Siamo semplicemente dei pisani che hanno a cuore la loro città. [...] Così, a prima vista (e oltre tutto a prima vista di un profano come sono) è stato per me come un cazzotto nello stomaco. [...] Voglio solo citare il nuovo Ponte, la ferrovia che tagli a mezzo la ricostruenda città, e quella simpatica ripartizione in zone di abitazioni popolari, impiegatizie e signorili. Ma come, l'oratore afferma che vari concorsi particolari saranno indetti posteriormente per ricostruire le varie zone, fra i quali uno per i Lungarno, che sarà regolato da precise indicazioni tendenti a conservare il carattere di prodigiosa bellezza sanzionato ormai da una tradizione di secoli alla località, e subito dopo ci illustra il progetto di un ponte che taglia l'Arno appunto sulla "Divina curva" (la espressione non è mia) tra ponte di Mezzo e Ponte Solferino? [...] Per questo appunto chiediamo al Sindaco e alla Giunta che per tale lavoro di tremenda difficoltà e responsabilità interessino il Ministero, gli intellettuali italiani e il popolo tutto, che chiamino uomini di valore e fama indiscussa (cosa che non porta via né quattrini né tempo) ad affiancare l'opera dei professionisti locali. Bisogna che le Autorità cittadine sentano quanto grave sia il loro compito e che badino più agli effetti che alla durata della pluridecennale opera di coloro ai quali hanno affidato le sorti di Pisa¹¹⁹.

¹¹⁸ Borgo Stretto è una via di Pisa.

¹¹⁹ In AFR, UA1, sottofasc. 3.

Del 1948 è invece un testo sui “Quartieri industriali per la vita degli operai. Un progetto di sistemazione urbanistica della zona industriale di Pisa”, che guarda la situazione da un punto di vista sociale, politico ed economico, e sottolinea in particolare l’interesse che per alcuni costruttori potrebbe costituire un momento come quello della ricostruzione:

La distruzione di alcuni quartieri, e talora addirittura di intere città, causate dalla guerra in tutto Europa, hanno proposto, con tragica urgenza, il problema della ricostruzione di abitazioni e di edifici di uso pubblico. Questa assoluta necessità di provvedere al più presto possibile a dare un tetto a milioni di persone, a rimettere in efficienza stabilimenti di essenziale importanza, ha fatto sì, in molti casi, che la ricostruzione avvenisse senza quell’ordine razionale, quello studio attento e profondo che avrebbero permesso una pianificazione urbanistica rispondente alle esigenze delle varie località. Ma se la giustificazione della assoluta urgenza può essere valida, non lo è di certo quella dello sfruttamento al massimo del terreno e degli edifici, per ottenere il quale molti industriali e proprietari si sono affrettati a ricostruire con il solo “piano regolatore” del massimo profitto economico. Così, oggi, a distanza di quattro anni dalla fine della guerra, è dato vedere risorte situazioni urbanistiche nelle stesse tristi condizioni dell’anteguerra: cioè il solo beneficio (pagato a crudelissimo prezzo) che le distruzioni avrebbero potuto portare – quello di creare zone in tutto rispondenti, come piano urbanistico e come edifici, al loro carattere di quartieri d’abitazione o industriali o agricoli, ecc. – è andato perduto e la possibilità di agire tempestivamente e razionalmente è di nuovo compromessa. Naturalmente anche in Italia esiste qualche eccezione: l’interessamento dei tecnici (urbanisti, architetti) che hanno condotto con ogni mezzo una grande campagna per far conoscere l’importanza e l’urgenza del problema, quello delle amministrazioni comunali più direttamente legate agli interessi popolari, quello anche di qualche più furbo industriale e proprietario, spinto dall’esigenza di far meglio fruttare i capitali, e soprattutto l’interessamento delle popolazioni, specialmente degli operai che hanno, per dura esperienza personale, ben compreso come adeguata soluzione del problema urbanistico sia fattore essenziale per migliori condizioni di vita e di lavoro – gli sforzi talora riuniti di tutti questi enti, persone, gruppi interessati in alcuni casi son riusciti a far attuare dei piani di ricostruzione organici e rispondenti alle esigenze delle località, della vita degli abitanti, del loro lavoro [...] ¹²⁰.

¹²⁰ In AFR, UA1, sottofascicolo 3.

La posizione di Russoli in questo è molto affine a quella di Ragghianti che negli stessi anni riferendosi alla ricostruzione dichiarava. «fuori da una determinata concezione etico politica non ha senso»¹²¹.

1.7 Tra Pisa e Milano passando per Parigi (1950)

Nel 1949, non appena la situazione si era assestata e le condizioni economiche lo avevano, Russoli aveva iniziato a viaggiare, e allora la meta fondamentale era Parigi, punto di riferimento imprescindibile per lo studioso, dove conosce molti artisti che rimangono per lui fondamentali e che spesso diventano amici, come Alberto Giacometti, Gino Severini, Nicolas de Staël, Jacques Villon e Ossip Zadkine.

Dopo quattro anni di collaborazione con Piero Sanpaolesi come stipendiato della Soprintendenza, Russoli vince il concorso e ottiene il trasferimento a Milano, che era sicuramente, come rivela una lettera dell'amico Renzo Lupo, una delle mete preferite insieme a Bologna:¹²²

Carissimo Franco, la tua cartolina da Roma mi trova alquanto scettico sull'insuccesso dei tuoi esami. Hai un orale dinanzi a te e più non importa riuscire nei primi, ma anche una sede secondaria, un lavoro piacevole, raccoglimento e anche il non disprezzabile senso della umana esperienza. Se non riuscirai a Milano, Bologna, riuscirai a Urbino, Aquila, Ravenna che sono luoghi bellissimi, tu sei giovane e hai molto tempo innanzi a te¹²³.

¹²¹ Si veda Ragghianti e la tutela: LEVI 2010, pp. 68-76, in part. 69; NALDI 2010, p. 53; PELLEGRINI 2010, p. 57; PANATO 2010, pp. 235-242.

¹²² Il fatto che Russoli si occupasse per la Soprintendenza pisana anche dei Beni ambientali si apprende dalle "Note di qualifica" redatte da Piero Sanpaolesi in riferimento all'attività svolta da Russoli negli anni dal 1946 al 1949 per la Soprintendenza pisana: cartella "Franco Russoli" presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano.

¹²³ Lettera inviata da Renzo Lupo a Franco Russoli il 10 ottobre del 1949, in AFR. Renzo Lupo era stato professore di Russoli e Tolaini al liceo ed era rimasto amico dei due ragazzi anche durante l'università. Lupo era anche un modesto pittore ed era stata sua l'idea della mostra sulla scultura del Trecento pisano, come risulta anche dall'intensa corrispondenza con Russoli.

Al concorso Russoli si classifica primo, e la Wittgens fa in modo che venga assegnato alla Soprintendenza milanese, che era anche la prima scelta del giovane. Nell'Archivio dello studioso si conserva un biglietto inviato da Argan a Marangoni proprio in occasione di quel concorso: «Carissimo Marangoni, perdona se ti rispondo in ritardo: ma volevo poterti dare qualche notizia di Russoli, per il quale ho anch'io stima e simpatia. Ha superato, e bene, le prove scritte: che non è poco, se pensi che la percentuale dei caduti è molto alta. Non dubito che all'orale confermerà le sue qualità»¹²⁴. Il primo luglio del 1950, a ridosso del trasferimento a Milano, arriva comunicazione ufficiale dal Ministero che Russoli è stato promosso al ruolo di Ispettore aggiunto al X grado, proseguendo così la normale carriera all'interno della Soprintendenza¹²⁵. Dovrebbe essere in carica a Milano dal 1 gennaio del 1950, ma la direttrice, che sta ancora organizzando gli uffici della Soprintendenza, lo lascia ufficialmente a Pisa fino al 16 luglio 1950, ufficiosamente fino all'autunno¹²⁶. Quando approda nel capoluogo lombardo ancora non è stato trovato un alloggio adeguato e si deve accontentare di dormire in un ambiente di fianco alla segreteria, già in attività, della mitica "Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi" curata da Roberto Longhi a Palazzo Reale, che avrebbe inaugurato il 21 aprile del 1951. Un collaboratore della Wittgens, che non è stato possibile identificare, nell'ottobre del 1950 scrive: «Caro Russoli ci siamo dati parecchio da fare per il tuo alloggio provvisorio, ma la situazione non è allegra [...]. L'unica soluzione possibile, s'intende di assoluto ripiego, è di approntarti un letto nel locale attiguo alla segreteria del Caravaggio [...]. D'altra parte la Sig. Wittgens ritiene necessario che tu venga subito»¹²⁷. E così sarà, Russoli si reca

¹²⁴ In AFR, corrispondenza con Giulio Carlo Argan, 1949.

¹²⁵ Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, 24 febbraio 1951, in "Franco Russoli" presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano.

¹²⁶ Il documento che attesta l'effettivo trasferimento di Franco Russoli a Milano si trova nella cartella "Franco Russoli" presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano.

¹²⁷ Lettera della Pinacoteca di Brera a F. Russoli, Milano, 8 ottobre 1950, carte non riordinate. Purtroppo al momento della stesura della tesi non si è stati ancora in grado

inizialmente da solo a Milano, la moglie Lella e la figlia Sandra lo raggiungono da Pisa quando viene trovata una sistemazione adeguata¹²⁸. Il passaggio a Milano come abbiamo visto non è lineare, immediato; intercorre quasi un anno dalla nomina prima che Russoli si trapianti definitivamente nella capoluogo lombardo, città dalla quale, nonostante le proposte non siano mancate, non se n'è mai andato. Nell'attesa del trasferimento vero e proprio a Milano, Russoli viene messo alla prova dalla Wittgens per svolgere un'attività che da sola fa capire molto di ciò che la direttrice si aspettava da lui. Franco viene infatti incaricato di compiere una "missione", proprio questa la parola scelta significativamente dalla direttrice, per conto degli Amici di Brera (dei quali nel 1951 Russoli diventa segretario). Si tratta di fare da tramite tra Milano e Parigi, tra l'associazione milanese e Christian Zervòs, che stava in quel momento organizzando una *Exposition d'Art Moderne Italien* nella capitale francese, che rientrava in un progetto di diffusione e rivalutazione dell'arte del Novecento italiano¹²⁹. Lo stesso anno Russoli

di risalire all'autore della missiva che con tutta probabilità, è uno dei collaboratori dell'allora direttrice della Pinacoteca di Brera e Soprintendente Fernanda Wittgens.

¹²⁸ Il primo alloggio dove i Russoli alloggiavano era in via Ripamonti, ma dopo poco la Wittgens li trasferisce a Palazzo Reale; dopo la morte del marito Lella Russoli si trasferisce nel 1979 nello studio di Franco in Via Silvio Pellico 2, dove vive fino alla morte nel 2003. Su Caravaggio quello stesso anno, ma non sappiamo di preciso quando o dove, Russoli tiene a Parigi una conferenza: in AFR, *Senza titolo*, Carte non riordinate.

¹²⁹ La mostra era organizzata dal Governo francese e da quello italiano sotto l'egida dell'Association Française d'Action Artistique e degli Amici di Brera: *Exposition d'art Moderne Italien*, catalogo della mostra (Paris, Musée National d'Art Moderne, mai-juin 1950), a cura di P. D'Ancona, Paris, Presses artistiques, 1950. Il catalogo ha un'introduzione dell'allora direttore del Musée National d'Art Moderne, Jean Cassou, vero e proprio punto di riferimento, in quegli anni, nei rapporti artistici fra Italia e Francia; la prefazione è di Paolo D'Ancona, docente di storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Milano, che sottolinea l'importanza di una mostra che si propone di offrire al pubblico francese la conoscenza d'un movimento d'arte figurativa non ancora abbastanza considerato. Su D'Ancona: SACCHI 2012, pp. 234-267. Il ruolo degli Amici di Brera è preponderante: la maggior parte dei dipinti in mostra infatti appartiene a collezionisti e soci dell'associazione milanese (Mattioli, Frua, Jucker) che, dopo una pausa durante la guerra durante la quale era stata sostituita dal "Centro di Azione per le Arti" (si veda BERNARDI 2016, pp. 47-69), era stata ricostituita nel dicembre del 1949 grazie all'impulso dato proprio da Fernanda Wittgens. La mostra di Parigi è quindi la prima organizzata dagli Amici di Brera subito dopo la riapertura, e nei verbali è definita come «un'esposizione veramente rappresentativa e basata su principi severamente culturali»; la realizzazione è agevolata dai rapporti tra il presidente Tommaso Gallarati Scotti e gli onorevoli Carlo Sforza e Guido Gonella: AAB, G. Farina, *Gli Amici di Brera: 55 anni di storia*, pp. 3-4.

aveva vinto due borse di studio per la Francia, di cui una tramite l'Ambasciata della Repubblica francese a Roma che dovrebbe estendersi per tre mesi dal 1 gennaio 1950, che riesce però rimandare di un mese avendo saputo alla fine del 1949 del trasferimento a Milano; il posticipo della borsa viene accettato dall'Ambasciata e il giovane ha il tempo di organizzarsi con la Wittgens per sfruttare al meglio questo periodo all'estero. Durante il soggiorno a Parigi frequenta le lezioni di Marcel Aubert all'École du Louvre, tiene conferenze sulla scultura gotica pisana a Parigi, Lille e Bruxelles, e una alla Galerie "La Boétie" dal titolo *Cinquante peintres italiens d'aujourd'hui* il 23 maggio¹³⁰. L'opera di "promozione" dell'arte moderna italiana all'estero non è che agli inizi per Russoli, perchè negli anni Sessanta e Settanta diventa una delle sue maggiori preoccupazioni. Il giovane studioso riscuote parecchio successo in Francia, al punto che gli viene proposto un lavoro all'Istituto Italiano di Cultura a Parigi che egli rifiuta, ma al suo posto suggerisce l'amico Emilio Tolaini, che da poco aveva sposato sua sorella Mimma¹³¹.

A poco più di un anno di distanza dall'approdo di Russoli alla Pinacoteca di Brera in qualità di ispettore aggiunto, Fernanda Wittgens scrive del nuovo collaboratore al Ministero della Pubblica Istruzione in questi termini:

Posso informare codesto Ministero che l'Ispettore aggiunto Franco Russoli ha dato ottima prova di sé nei due anni di effettivo servizio nel grado decimo prestato presso questa Sovrintendenza¹³².

Innanzitutto egli è dotato di un'eccezionale preparazione filologica, storica e critica e il suo grado di cultura è quale difficilmente si può riscontrare in giovani della sua età, e dimostra quindi una rara passione

¹³⁰ In AFR, *Curriculum Vitae di Franco Russoli*, carte non riordinate; e anche in "Franco Russoli" presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano. Sull'argomento si veda anche: BERNARDI 2015, pp. 52-63, in particolare 56-59. Il testo della conferenza si trova in: AFR, *Conference sur la sculpture pisane donnée par Monsieur Franco Russoli le 16 mars 1950*, carte non riordinate.

¹³¹ Questo particolare mi è stato raccontato verbalmente da Sandra Russoli. Del 1951 sono anche due pubblicazioni dalla vocazione divulgativa sullo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello e su *Caravaggio e i caravaggeschi* edite dalle "Edizioni del Milione": RUSSOLI 1951.V2; RUSSOLI 1951.V3.

¹³² In realtà, come abbiamo già sottolineato, Franco Russoli arriva alla fine del 1950 nella capitale lombarda, è quindi a Milano solamente da quattordici mesi.

di studio. A queste qualità fondamentali egli unisce una capacità notevolissima di comunicare col pubblico, sicchè gli ho affidato il servizio didattico della Pinacoteca di Brera, ove egli tiene lezioni e conferenze con successo. La sua seria pratica amministrativa è stata provata poi dal lavoro di Sovrintendenza, nelle provincie lombarde, che ha ottimamente svolto.

Anche per quanto riguarda il controllo tecnico del restauro, posso citare con lode la direzione dei restauri degli importantissimi dipinti del Museo Poldi Pezzoli.

Infine, desiderando che egli desse prova di organizzazione nel difficile e delicato campo museale, gli ho interamente affidato il piano di sistemazione del Museo Poldi Pezzoli, e lo splendido risultato raggiunto con l'apertura del Museo che ha avuto pieno riconoscimento dalla critica, si deve per questo in parte al Dr. Russoli.

In base a tale relazione, faccio le più vive raccomandazioni perché il Dott. Russoli possa essere promosso al grado nono, ritenendo che nel novero dei giovani tecnici delle Belle Arti egli si segnala in modo eccezionale e che è già dotato di doti direttive¹³³.

La direttrice quindi, non appena il giovane pisano arriva a Milano, lo mette alla prova nei diversi ambiti. Non le sfugge la grande capacità comunicativa di Russoli e lo mette subito all'attività didattica della Pinacoteca dove ottiene un buon successo. Contemporaneamente gli fa seguire dei restauri nelle province lombarde, e riordinare il nucleo di disegni della Pinacoteca, altro campo in cui il giovane ispettore aggiunto non delude, anche grazie ad "un'eccezionale preparazione filologica"; ma soprattutto, la Wittgens, con una grande intuizione, lo mette alla prova nella direzione della risistemazione del Museo Poldi Pezzoli e del restauro dei suoi dipinti. Nel 1951 viene pubblicata una "Guida per il visitatore", tradotta in inglese, francese e tedesco, di cui Russoli è

¹³³ Fernanda Wittgens - Ministero della Pubblica Istruzione, 22 gennaio 1952, cartella "Franco Russoli" presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano. La lettera della Wittgens è in risposta alla richiesta esplicita, da parte del Ministero, di un "dettagliato rapporto informativo circa l'attività dell'interessato" al fine di valutarne la promozione dal grado X al grado IX (18 dicembre 1951), conservata nella stessa cartella presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano.

autore¹³⁴; dal primo gennaio dell'anno successivo è effettiva la promozione a ispettore di IX grado caldeggiata dalla Wittgens¹³⁵.

Inizia così la carriera di Franco Russoli, da qui si dipanano i fili della sua esistenza, vissuta tra la passione per la storia dell'arte, e per gli artisti, e la volontà di rinnovare la disciplina offrendola ad un pubblico più ampio, così come voleva fare anche con il museo, ambito principe della sua espressione più innovativa. Nei successivi capitoli si è cercato di analizzare queste aree di espressione di Russoli, legate profondamente alle prime esperienze pisane, affrontando lo studio approfondito di tre tematiche: le mostre, nell'analisi esemplare di un caso specifico fondamentale per la storia delle esposizioni a Milano, ovvero la mostra di Picasso (1953, Palazzo Reale); la museografia, in particolare la fase milanese; e la comunicazione, nelle sue declinazioni a stampa e video.

¹³⁴ RUSSOLI 1951.V1.

¹³⁵ La comunicazione è di maggio, fa riferimento alla promozione che per motivi gestionali e fiscali è retroattiva al 1 gennaio 1952; in Ministero della Pubblica Istruzione - Franco Russoli, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, 14 maggio 1952, cartella "Franco Russoli" presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano.

Capitolo 2

2.1 Storicizzare un artista vivente

“Beati i tempi in cui si aveva il coraggio di andare in galera o al confino!”¹³⁶

Fra le esperienze formative del giovane Franco Russoli, funzionario della Pinacoteca di Brera, i lavori intorno alla grande mostra di Picasso che si è tenuta a Palazzo Reale nell'autunno del 1953, giocano un ruolo fondamentale¹³⁷. L'evento, che per molti intellettuali e artisti ha il senso paradigmatico della politica culturale milanese di quegli anni, poteva essere infatti una buona palestra in cui si univano il desiderio di svecchiamento della cultura figurativa italiana, l'ambizione di una grande mostra che segnasse un punto nella storia dell'arte moderna e, non ultimo, uno slancio politico pienamente in sintonia con il passato antifascista di gran parte dei protagonisti di questa vicenda. A partire dal ruolo giocato dal senatore Eugenio Reale, esponente del partito comunista con un passato persino di prigionia, e vero cardine politico sia della rassegna milanese che di quella romana, tenutasi pochi mesi prima¹³⁸. Picasso, a data 1953, non era più una novità, anzi in qualche modo la mostra chiude una stagione di tensioni “picassiane” da parte degli artisti delle generazioni più giovani, che attraverso di lui avevano trovato una propria via di rinnovamento stilistico e poetico. Al contempo la mostra di Milano faceva da controcanto alla grande rassegna che Palma Bucarelli aveva realizzato, sempre con un consistente intervento di Reale, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel maggio

¹³⁶ Fernanda Wittgens a Franco Russoli, 9 maggio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Russoli”.

¹³⁷ La mostra di Picasso a Milano è analizzata anche in CIMOLI 2007, pp. 108-115, che pubblica una selezione dei documenti qui presentati.

¹³⁸ La mostra di Roma era rimasta aperta dal 5 maggio al 31 giugno, per un'analisi della mostra di veda: PICASSO 1937-1953. GLI ANNI DELL'APOGEO IN ITALIA 1998. Sulle mostra di Roma e di Milano si veda anche: BON VALSASSINA 2007, pp. 46-49.

dello stesso anno, con una lunga introduzione di Lionello Venturi, che dava una lettura diversa da quella proposta dal comitato milanese¹³⁹.

L'arte di Picasso in Italia, fino a pochi anni prima era stata considerata da stigmatizzare, guardata ancora con sospetto da molti, anche progressisti, mentre in altri paesi era stata accolta più facilmente¹⁴⁰. Nel dopoguerra il primo segnale di attenzione da parte dell'Italia nei confronti di Picasso era stata la partecipazione alla Biennale del 1948, durante la presidenza di Giovanni Ponti, e all'avvio del decennio di Rodolfo Pallucchini, Segretario Generale¹⁴¹. In quell'occasione Pallucchini aveva dovuto precisare la necessità di un recupero degli anni che la critica aveva perso con le restrizioni culturali imposte dai vari nazionalismi: «Era doveroso che la Biennale, "un des plus importants évènements de la vie artistique internationale" (B. Dorival, in "Les Nouvelles Littéraires" del 17-VI-48), riprendendo il suo cammino, rivendicasse l'onore di organizzare una mostra dove fossero presenti le grandi figure dell'arte europea da Picasso a Rouault, da Moore a Permeke, e fra questi, coloro che i nazisti avevano bollato come degenerati: da Kokoschka a Klee. Presentare le opere di tali maestri (né Picasso, né Braque, né Rouault erano mai stati esposti a Venezia) costituiva per la Biennale un'affermazione di libertà: finalmente cioè si permetteva al nostro pubblico di farsene un'idea, dandone un concreto giudizio»¹⁴².

Picasso aveva avuto un ruolo importante in quella prima Biennale dopo il conflitto, animata dal desiderio di rifondare le basi dell'arte moderna con un serio ripensamento delle avanguardie storiche. Le opere di Picasso esposte a Venezia nel 1948, nel padiglione centrale perché la Francia non aveva accettato di ospitarle nel proprio, erano diciannove, la

¹³⁹ VENTURI 1953.

¹⁴⁰ Durante la guerra l'arte di Picasso era stata stigmatizzata in quanto considerata degenerata, per questo molti suoi dipinti erano stati alienati dalle collezioni dei musei ed erano finiti sul mercato svizzero. Per le reazioni del pubblico di fronte alle opere di Picasso in quegli anni basti guardare alle reazioni del pubblico illustrate sui giornali del 1953 con grande ironia, si veda: MATTIROLO 1998, pp. 169-173.

¹⁴¹ La commissione della XXIV Biennale di Venezia (1948) era così composta: Nino Barbantini, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Lionello Venturi, Felice Casorati, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Marino Marini e Pio Semeghini.

¹⁴² PALLUCCHINI 1949, p. 155.

volontà degli organizzatori era sceglierle all'interno della produzione ultima dell'artista a partire dal 1940, con una precisa idea di riscattare ciò che ci si era persi in tempo di guerra; erano inoltre visibili nel padiglione della Grecia le quattro opere della collezione Guggenheim¹⁴³. Come aveva commentato Marchiori «Sarebbe assurda la pretesa di esaurire la personalità di Picasso studiando una ventina di opere esposte al padiglione italiano e altre quattro della collezione Guggenheim. Queste opere rappresentano alcuni momenti della storia dell'artista: e soltanto due possono essere considerate fondamentali: *Uomo con la pipa* (1911) e la *Pesca notturna ad Antibes* (1939)»¹⁴⁴. Era in ogni caso più importante per gli organizzatori che Picasso partecipasse, che non con quali opere lo facesse, in primo luogo per cancellare i brutti anni recenti, e in secondo luogo per ripagare il maestro catalano del rifiuto che aveva ottenuto da parte della Biennale del 1905¹⁴⁵. Picasso a partire da questa partecipazione a Venezia nel 1948 sarà il filo conduttore di molte manifestazioni fiorite negli anni a venire, nonché una presenza costante nelle Biennali successive; come ad esempio quella del 1950, in cui giocano un ruolo significativo Douglas Cooper e Giulio Carlo Argan, il cui peso crescente nella cultura italiana stava dando già esiti importanti, di concerto con il ruolo centrale della figura di Lionello Venturi, unanimemente riconosciuto dalla cultura italiana come un simbolo di antifascismo¹⁴⁶.

Nonostante le critiche che ancora si alzavano nei confronti dell'artista è proprio la Biennale di Venezia ad aprire le danze quindi per una rivalutazione dell'arte di Picasso in Italia, un processo che ha il suo apice nelle grandi mostre di Roma e Milano del 1953 che consacrano

¹⁴³ Nel padiglione della Grecia erano esposte le opere di Picasso facenti parte della collezione Guggenheim: *Il Poeta* (1910), *Lacerba* (1914), *Lo Studio* (1928), *Ragazze in battello* (1937) e le acquaforti di *Sogni e Menzogne di Franco* (1937).

¹⁴⁴ MARCHIORI 1948.

¹⁴⁵ Il segretario generale della Biennale del 1905 aveva fatto togliere dal padiglione della Spagna un'opera di Picasso perchè ritenuta di un linguaggio artistico troppo innovativo.

¹⁴⁶ ZAPPÀ 2012, pp. 331-341.

definitivamente l'operato dell'artista nella nostra penisola¹⁴⁷.

Anche per Russoli questi sono anni cruciali, quando nel 1953 inizia questa avventura, da tre anni ormai lavora in Pinacoteca, dove la Wittgens lo coltiva come suo successore, prendendone il posto alla direzione di Brera alla dipartita della studiosa nel 1957. Merita dunque ripercorrere la cronaca degli eventi che hanno portato alla realizzazione di questa grande mostra, anche prima del grande e inaspettato exploit finale con il prestito di *Guernica* accordato da Picasso stesso non molto prima dell'inaugurazione della mostra, perché sebbene Russoli non sia che un tassello, seppur importante, di questa storia, salvo poi scrivere un lungo e impegnato saggio per il catalogo, questa mostra costituisce un presupposto fondamentale per la sua successiva esperienza milanese. È anche possibile intravedere un affettuoso passaggio di testimone, se si vuole, in una lettera non datata in cui la Wittgens gli scrive, facendo riferimento alle complicazioni che il comitato aveva dovuto affrontare nel corso dell'organizzazione della mostra: "tra dieci anni lei scriverà i Paralipomeni picassiani"¹⁴⁸.

L'arrivo a Milano di Franco Russoli nell'autunno del 1950 si caratterizza quindi per il sodalizio con la direttrice di Brera, che da subito lo vuole al proprio fianco quasi volesse crescere il proprio ideale successore alla direzione, che diventerà urgente quando nel 1955, una malattia che la porterà alla morte nel 1957, la obbligherà a lasciare la direzione della Soprintendenza alle Gallerie e ai Monumenti a Gian Alberto Dell'Acqua, dedicandosi esclusivamente alla Pinacoteca con Russoli vicedirettore¹⁴⁹. La mostra di Picasso del 1953 è un'occasione quindi per analizzare il rapporto di discepolato instaurato con la direttrice che lascia un segno forte nel giovane studioso. È qui che prende corpo il Russoli sensibile ai temi della tutela, come aveva imparato da Ragghianti, ma longhiano di approccio e attento alla divulgazione come gli aveva insegnato il suo

¹⁴⁷ SQUIZZATO 2014/2015, pp. 81-112.

¹⁴⁸ Fernanda Wittgens a Franco Russoli, s.d., in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Russoli".

¹⁴⁹ ARRIGONI 2007, pp. 647-657.

maestro Marangoni; e nasce qui, tutto sommato, il direttore che arriva negli anni Settanta a chiudere la Pinacoteca, che riesce ad ottenere l'acquisto di Palazzo Citterio, che non si risparmia e che lentamente abbandona il suo status di storico dell'arte per diventare sempre di più l'uomo di Brera, al completo servizio del museo. La Wittgens riesce bene in questo scopo, segna la via della "grande Brera" e Russoli la segue con intelligenza, aggiornandola; la mostra su Picasso è quindi l'occasione per approfondire il delicato passaggio di consegne tra la direttrice di Brera e il suo futuro direttore.

Da subito, stando anche ai ricordi di Giulia Maria Mozzoni Crespi, coetanea e amica dello studioso, nonché cresciuta con un'educazione privata come allieva della Wittgens¹⁵⁰, Russoli era apparso agli occhi di tutti come il "pupillo" della direttrice, tanto che alla morte di questi persino Dell'Acqua deciderà di lasciare a lui la delega alla direzione della Pinacoteca, ricoprendo solo il ruolo di Soprintendente, come verosimilmente era nei desideri del suo predecessore¹⁵¹.

Negli anni precedenti il 1953, infatti, la Wittgens aveva messo alla prova Russoli con la didattica di Brera, i primi riordini dei fondi fotografici, la gestione dei rapporti con Parigi per la mostra sull'arte Moderna italiana per conto degli "Amici di Brera", la delicata ricostruzione e il conseguente riordino del Poldi Pezzoli¹⁵². Ormai sicura delle sue capacità, per la mostra di Picasso, gli conferisce un ruolo di primo piano, all'interno di quella che è stata, per molti dei suoi protagonisti, una delle esperienze più esaltanti di quegli anni. La Wittgens tiene molto alla riuscita dell'evento sia per volontà di celebrare il più grande artista vivente che per caratterizzare Milano come una città internazionale, ed è

¹⁵⁰ Intervista a Giulia Maria Crespi, 5 maggio 2016. Si veda anche CRESPI 2015, p. 77.

¹⁵¹ Solitamente il Soprintendente alle Gallerie e ai Monumenti in carica delegava al suo immediato sottoposto la direzione della Pinacoteca, cosa che però non hanno fatto né la Wittgens, né Russoli. La delega di Dell'Acqua risponde a un progetto che era in corso di attuazione da prima della morte della direttrice. L'effettiva direzione di Russoli dal 1957 è confermata da documenti e giornali, mi è stata inoltre raccontata da Maria Teresa Binaghi Olivari e da Carlo Pirovano, allievo di Dell'Acqua e amico di Russoli con cui condivideva la passione per la scultura e in particolare per Marino Marini.

¹⁵² Sulla mostra di Parigi: BERNARDI 2012-2014, pp. 53-63; Per quanto riguarda la ricostruzione dei musei milanesi si rimanda al cap. 3.

convinta che Russoli sia la persona giusta a cui affidare la redazione e introduzione del catalogo e la “regia critica” della mostra in fase di allestimento¹⁵³: «Quel catalogo l’ho strappato per lei a Carrieri, Valsecchi, De Micheli, De Grada ecc.» gli scrive in una lettera nella quale esprime chiaramente il proprio punto di vista sulla mostra romana del pittore presentata da Venturi¹⁵⁴; lei invece si occuperà degli aspetti diplomatici di un’operazione così complessa sul piano dei prestiti e del mantenimento di equilibri fra i diversi attori chiamati in causa, lasciando a Russoli un più accurato esame dei contenuti prettamente storico-artistici dell’esposizione¹⁵⁵.

Evidentemente si era resa conto che la sola strada per dare alla mostra milanese un taglio e uno slancio che nell’edizione romana le sembrava assente era di dare fiducia a un giovane studioso e affidare a lui la redazione di un testo che potesse avviare un processo di storicizzazione della figura di Picasso, ancora così controversa per la critica, o almeno rileggerne il percorso con uno sguardo nuovo, capace di conciliare, come si vedrà, un’adesione all’insegnamento longhiano e una applicazione dello stesso a temi che invece Longhi disapprovava, come già era accaduto per la tesi sui Macchiaioli¹⁵⁶. Tutto questo non sarebbe stato

¹⁵³ In AFR, *Curriculum Vitae di Franco Russoli*, carte non riordinate; e anche in “Franco Russoli” presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano. La “regia critica” della mostra viene data con delega ufficiale del Presidente Paolo D’Ancona a Dell’Acqua e Russoli con una lettera inviata a Portaluppi, responsabile milanese dell’allestimento di Menichetti, che aveva realizzato quello di Roma, che doveva servire da esempio per quello milanese. L’allestimento non costituisce un problema a Milano, si ripropongono le stesse strutture e gli stessi materiali di Roma, molto sobrii, che lasciano lo spazio necessario alle opere per il confronto tra di loro. I dipinti sono montati su dei braccetti orientabili per facilitare il dialogo con le sculture al centro della sala. In una sola occasione ci sono frizioni tra il Comitato milanese e Menichetti ed è quando *Guernica* viene spostata all’interno della sala della Cariatidi in una posizione meno di passaggio che evitava il rischio che le persone toccassero l’opera, visto il “traffico” che c’era nella mostra, i documenti relativi alla diatriba tra Menichetti e D’Ancona si trovano in: *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Menichetti”, Paolo D’Ancona a Piero Portaluppi, 14 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “D’Ancona”.

¹⁵⁴ Fernanda Wittgens a Franco Russoli, 1 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Russoli”.

¹⁵⁵ Fernanda Wittgens a Franco Russoli, 1 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Russoli”.

¹⁵⁶ Si veda cap. 1.

possibile se avesse ceduto il catalogo a uno dei critici più affermati sulla piazza milanese, che animavano il dibattito dalle colonne della stampa periodica, anche se avrebbero potuto avanzare qualche diritto di prelazione dovuti a lunghi anni trascorsi nella Parigi bohemien dello stesso Picasso, come Raffaele Carrieri, o aver scritto in piena guerra la prima monografia in italiano su Picasso, come il piccolo libro, con molte riproduzioni dagli studi preparatori per *Guernica*, che Mario De Micheli aveva pubblicato per le edizioni di "Pattuglia" su sollecitazione di Giovanni Testori¹⁵⁷.

Oltre alla volontà di celebrare la grandezza di un artista come Picasso, la Wittgens tiene alla mostra per la modernità nella quale può proiettare la città di Milano, e di cui Picasso diventa simbolo, ribadita anche nella presentazione al catalogo, firmata da Caio Mario Cattabeni, assessore alla ripartizione educazione del Comune di Milano, di cui però si conserva il manoscritto di pugno della Wittgens con correzioni di Russoli: «Confidiamo [...] che il pubblico saprà sottolineare il significato culturale della manifestazione, in quanto essa assolve quell'esigenza di conoscere il proprio tempo a cui l'uomo moderno non può sottrarsi proprio perché la modernità è essenzialmente, nel nostro secolo, intensificazione dei valori di conoscenza, della vita intellettuale dell'uomo»¹⁵⁸.

Il periodo per Milano era fortunato dal punto di vista delle esposizioni: c'era stata nel 1951 la mostra su Caravaggio di Roberto Longhi (1951), a cui Russoli aveva collaborato¹⁵⁹, e subito dopo quella su Van Gogh (1952), che aveva avuto un successo di pubblico enorme. Il consistente

¹⁵⁷ Si veda: BRISON 2013, p. 293.

¹⁵⁸ *Presentazione manoscritta*, Fernanda Wittgens e Franco Russoli, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Pratica generale". Il punto di vista della Wittgens è un punto di vista generazionale, che condivideva come abbiamo visto con Pallucchini, e tutta quella generazione che si era sentita "frenata" dalla guerra.

¹⁵⁹ Russoli era stato coinvolto in realtà molto poco nell'organizzazione della mostra su Caravaggio, perchè era arrivato a Milano durante la sua preparazione e viene temporaneamente ospitato a dormire nei locali adibiti alla segreteria della mostra a Palazzo Reale, non avendo la Wittgens trovato soluzioni migliori: su Caravaggio pubblica: RUSSOLI 1951.V3; tiene anche una conferenza nel 1951 a Parigi all'Istituto Italiano di Cultura (in AFR, *Curriculum*, carte non riordinate) di cui si conserva il testo dattiloscritto (in AFR, *Senza titolo*, carte non riordinate). Per la mostra di Van Gogh scrive un articolo: RUSSOLI 1952.P3, pp. 64-65.

ricavato ottenuto dalla mostra di Caravaggio, dava alla Wittgens una disponibilità finanziaria che in un primo tempo, come scrive ad Eugenio Reale, pensa di utilizzare per Picasso¹⁶⁰. Ma anche l'esposizione di Van Gogh costituiva un modello da seguire, come scrive in una lettera a Russoli stesso, almeno per quanto riguarda l'allestimento di Luciano Baldessari, che nel caso di Picasso è stato invece affidato all'architetto Portaluppi¹⁶¹. Ma soprattutto, nei primi anni Cinquanta si era verificato un raro momento di dialogo e collaborazione tra la Soprintendenza, il Comune e l'Ente Manifestazioni Milanesi: un rapporto destinato a logorarsi precocemente, le cui prime avvisaglie si percepiscono già durante i lavori alla mostra del 1953, ma che si incrinano del tutto negli anni Sessanta, sfociando in una schermaglia sempre più aspra ed esplicita¹⁶². L'esposizione romana non era ancora stata inaugurata quando, il 24 aprile 1953, Fernanda Wittgens prende i primi accordi per portare le opere di Picasso da Roma a Milano con Eugenio Reale¹⁶³.

La mostra, stando ai documenti della Soprintendenza milanese, sarebbe dovuta passare sull'Isola di San Giorgio a Venezia, sede della fondazione per la Cultura e la Civiltà italiana voluta dal conte Vittorio Cini in memoria del figlio Giorgio, di cui tuttavia non si trovano ulteriori riscontri se non in una lettera del luglio di quell'anno, da cui l'ipotesi lagunare risulta già accantonata¹⁶⁴. Del resto, la questione si rivelava non

¹⁶⁰ "Ma soprattutto prezioso è l'aiuto dell'On. Mazzali il quale ha dichiarato chiaramente che ci sono (poveri miei venti milioni accantonati dalla Mostra del Caravaggio!) oppure se non ci sono più si troveranno", Fernanda Wittgens a Eugenio Reale, 20 giugno 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Senatore Reale". L'allestimento a Roma era stato seguito da Gian Carlo Menichetti.

¹⁶¹ "Il paragone con Van Gogh è decisivo. Questo dovrebbe servire da metro per il suo incontro con Portaluppi che la cercherà arrivando lunedì mattina presto per rivedere con lei Picasso.", Fernanda Wittgens a Franco Russoli, 9 maggio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Russoli".

¹⁶² La polemica sull'Ente Manifestazioni Milanesi arriva sulle pagine del Corriere della Sera negli anni Sessanta all'interno della polemica sulla crisi della cultura a Milano nella quale Russoli è sempre in prima linea: *È in crisi la cultura a Milano?* 1963a, p. 4; *La discussione sulla cultura a Milano* 1963b, p. 4; OTTONE 1963, p. 5; *Secondo dibattito sulla crisi della cultura* 1963c, p. 4. Su Russoli e le mostre milanesi degli anni Cinquanta si veda: LA GROTTIERA 2008, pp. 82-112.

¹⁶³ MATTIROLO 1998, p. 154; GUTTUSO 1944.

¹⁶⁴ La notizia si ricava da copia di una lettera, priva di firma, inviata dal Comitato organizzatore della mostra di Picasso a Roma a Luigi Morandi.: "Il Comitato Esecutivo

semplice, perché già a maggio di quell'anno si avvertono evidenti segnali di attrito fra il Presidente dell'Ente Manifestazioni Milanesi, Luigi Morandi, e la Wittgens, tanto che quest'ultima si era dimessa dal Comitato Scientifico, come si viene a sapere da una lettera che Reale scrive a Russoli nel maggio del 1953, mettendo a rischio la stessa realizzazione della mostra a Palazzo Reale: «Per le ragioni sulle quali siamo tutti d'accordo, Ella, la prof. Wittgens ed io, Morandi ci farà perdere del tempo ma non acconsentirà a rimandare la Mostra del Libro ¹⁶⁵. Io sarei dunque dell'opinione, se Menichetti troverà sufficientemente adatti i locali del nuovo padiglione, di fare lì la Mostra in ottobre. Se viceversa non li troverà sufficienti, insistere per Palazzo Reale e...fare la mostra solo a Venezia. Ne verrà fuori una polemica ma la colpa non sarà stata nostra»¹⁶⁶.

Il problema di fondo riguardava gli spazi in cui alloggiare la mostra: nelle intenzioni del comitato, infatti, si voleva realizzare un'esposizione più grande di quella romana, con un arco cronologico più ampio che includesse i periodi rosa, blu e la stagione cubista dell'artista, e che non si concentrasse soltanto sulla produzione degli ultimi trent'anni come era stato a Roma, dandone quindi un'immagine molto diversa. Da qui era nata l'esigenza di ottenere una sede non solo grande, ma istituzionale all'altezza della situazione, come solo Palazzo Reale poteva offrirne in città.

Lo si evince da una animata lettera della Wittgens in cui riferisce a Morandi, ancora non convinto a cedere Palazzo Reale per la mostra, l'esito della spedizione di Russoli a Lione, dove ha incontrato Picasso

della Mostra di Picasso, da me informato, prese atto della richiesta dell'E.M.M. [Ente Manifestazioni Milanesi] e si liberò da ogni impegno con la Società Europea di Cultura e con l'Ente della Biennale che ci avevano domandato di allestire la Mostra nell'isola di S. Giorgio", lettera a Luigi Morandi, 6 luglio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Pratica generale".

¹⁶⁵ L'Ente Manifestazioni Milanesi aveva organizzato a Palazzo Reale la Mostra del Libro e Luigi Morandi non voleva spostarla per lasciare spazio a Picasso: CIMOLI 2007, pp. 108-115.

¹⁶⁶ In AFR, Corrispondenza con Eugenio Reale, 19 maggio 1953.

ottenendo con gran fatica quei quindici o venti quadri necessari per ampliare la tappa milanese della mostra romana:

è tornato Russoli che Le darà un resoconto ampio non appena avrà un minuto di tempo perché ora stiamo “distillando” la materia del viaggio per accelerare le richieste dei prestiti. Abbiamo domandato immensamente per ottenere forse non più di 15 o 20 quadri ma sono più che sufficienti perché già la Mostra di Roma è stupenda come ha detto lo stesso Picasso (lo ha incontrato a Lione Russoli e si è espresso molto entusiasticamente nei riguardi della Mostra di Milano nei cui confronti è molto fiducioso: non gli è piaciuta invece la Mostra di Lione mentre è contento della Mostra di Roma¹⁶⁷) in sostanza, il lavoro di aggiunta è fatto soprattutto per accontentare gli elementi più difficili dell’Ente Manifestazione Milanese, ma noi sappiamo che già la Mostra di Roma impostata nel solenne ambiente di Palazzo Reale....sfonda¹⁶⁸.

A Roma la mostra ha un ordinamento voluto da Picasso stesso, una scelta che già dice molto sul punto di vista da cui si guarda la produzione dell’artista, in un percorso tematico-cronologico che comprende solo gli ultimi trent’anni di produzione e arrivando davvero alla più recente attività; i dipinti sono distribuiti nelle sale della mostra romana per tema, con l’indicazione dei limiti cronologici entro i quali quella determinata ricerca iconografica si è sviluppata (Nature morte 1938-1952, Tormenti e maledizioni 1940-1948, Paesaggi 1940-1952, Familiari 1948-1953 e così via). Nella prefazione al catalogo, Venturi,

¹⁶⁷ Russoli era andato all’inaugurazione della mostra del Museo di Lione dove aveva incontrato l’artista: JULLIAN 1953. La mostra francese di Picasso era più simile a quello che si intendeva fare a Milano che non a quello che era stato fatto a Roma, era infatti rappresentata la produzione che andava dal 1896 al 1953 compreso, per un totale di 179 opere (96 dipinti, 19 sculture, 28 disegni, 23 stampe e 12 ceramiche), comprese le stampe, ma mancavano le ceramiche. Il catalogo suddivide le opere nei diversi periodi: Les debouts (1896-1901), La période bleue et la période rose (1901-1906), Le cubisme (1907-1914), Cubisme et classicisme (1915-1925), Surréalisme et abstraction (1926-1935), La période expressionniste (1936-1943) e Les années recentes (1944-1953). Nel catalogo sono raccolti saggi, oltre che di René Jullian curatore della mostra e del museo che la ospita, di Jean Cassou, Daniel-Henry Kahnweiler e Christian Zervòs, tutti studiosi che hanno un ruolo nella raccolta delle opere per l’esposizione milanese come si vedrà più avanti.

¹⁶⁸ Fernanda Wittgens a Eugenio Reale, 30 luglio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Senatore Reale”. Già il mese precedente però Eugenio Reale aveva avuto il via libera da Picasso stesso, che era andato a trovare nella sua casa di Vallauris, all’integrazione delle opere dei primi decenni per la mostra di Milano, Eugenio Reale a Fernanda Wittgens, 18 giugno 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Senatore Reale”.

precisa la natura dell'ordinamento e i motivi della scelta: "Questa mostra è l'effetto di un atto liberale di Picasso in omaggio al popolo italiano. Il lavoro degli ultimi suoi trenta anni, così vari e pieni di eventi, si manifesta qui in modo più completo che in qualsiasi altra esposizione. Il gran numero delle opere inedite o mai vedute dà a questa mostra un interesse particolare, accentuato dal fatto che Picasso in persona ha scelto le opere da inviare"¹⁶⁹. Le opere giungono tutte dalla collezione dell'artista, e vengono inviate in due gruppi, quello delle produzioni più recenti proveniente da Vallauris, dove Picasso viveva in quel momento, e quelle del suo mercante parigino, Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) della Galerie Louise Leiris e di Jaime Sabartès (1881-1968) amico e segretario di Picasso¹⁷⁰. A Roma sono esposti 136 dipinti, 32 sculture e 40 litografie, 39 ceramiche.

Quella romana, quindi, era una mostra focalizzata su un Picasso "al presente", il cui aspetto innovatore era mettere in mostra opere dipinte in tempi davvero recenti e con un forte impatto sulla società, che mostrava la continuità e la vitalità di un grande maestro fra guerra e dopoguerra, senza le evidenti intenzioni retrospettive dell'esposizione milanese¹⁷¹: serviva Palazzo Reale, in fondo, perché Picasso veniva presentato come un nuovo Caravaggio e da trattare alla pari di questi. Per questo non erano sufficienti e adeguate sedi come la Villa Reale, in posizione decisamente più defilata, o addirittura la Permanente, come aveva proposto Morandi con grande sdegno della Wittgens¹⁷². Il problema di fondo è che Picasso è il primo artista vivente a cui si volesse dedicare una

¹⁶⁹ VENTURI 1953, p. 11.

¹⁷⁰ Il fatto che le opere fossero tutte di proprietà del pittore catalano aveva dato la possibilità a De Chirico di esacerbare la polemica lanciata sui giornali sulla mostra di Picasso, oltre che tacciando di "esterofilia" e "francofilia" gli organizzatori, suggerendo neanche troppo velatamente un'intenzione da parte del pittore di inviare in mostra le opere che non era riuscito a vendere: "La mostra di Picasso non è altro che uno dei soliti larvali tentativi di vendere da noi quello che non si può più vendere sui vecchi mercati", in DE CHIRICO 1953, p. 13.

¹⁷¹ L'ultima produzione di Picasso, dagli anni Cinquanta in poi, rifletteva sull'arte stessa ripercorrendo stili, topoi pittorici e icnografie passate: DEL PUPPO 2013, pp. 27-33, e scheda 1.

¹⁷² Fernanda Wittgens a Franco Russoli, 9 maggio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Franco Russoli".

mostra in una sede così impegnativa. Morandi infatti fa implicitamente notare a Russoli che il Padiglione d'Arte Contemporanea di via Palestro fosse una sede preposta a questo genere di manifestazioni, che non erano sufficienti ragioni di spazio per giustificare una sede come quella richiesta dalla Wittgens:

Sembra che lei ipotizzi ancora di poter contare su Palazzo Reale, scrivendomi che il Sen. Reale "vedrà di mettersi d'accordo". Le ripeto, e la prego di chiarire bene questo punto, che, per quelli che sono i miei poteri, potrei cedere soltanto ad un'imposizione. La macchina per la manifestazione sul pensiero italiano è in moto e io ho ottenuto tali e così importanti adesioni da non poter pensare a rinviarla. Lei mi scrive che la Mostra di Pablo Picasso "non entra in via Palestro". Non ho elementi sufficienti per esprimere un giudizio, ma dovrei dire che questa sua esclusione m'appare eccessiva. La Villa e il nuovo padiglione sono vasti e tali, mi sembra da poter accogliere una grande manifestazione. Comunque - e sempre come parere personale, quindi senza autorità tecnica - io penso che l'eventuale Mostra picassiana portata a Milano possa anche snellirsi (perdoni l'audacia del termine). Le dico così perché alcuni pareri giuntimi (fra questo non trascuro le colonne scritte da Leonardo Borgese sul Corriere della Sera) talune posizioni "problematiche", per usare un suo termine, potranno forse non essere indispensabili¹⁷³: L.B. [Leonardo Borgese] ha scritto di dieci-venti quadri uguali. Per l'amor di Dio, non veda in queste mie considerazioni al di là di un semplice riportare.¹⁷⁴

A questo punto è la Wittgens a prendere in mano la situazione in prima persona, scrivendo al suo giovane assistente una lettera in cui lo raccomanda di tenersi estraneo a questa schermaglia, rendendosi evidentemente conto che era necessaria la sua autorità istituzionale per ottenere quel risultato. Vale la pena di leggerne un lungo tratto, perché ne emerge il piglio polemico che la questione stava prendendo e di come i rapporti fra enti fossero già sostanzialmente compromessi:

¹⁷³ Leonardo Borgese dalle pagine del Corriere della Sera aveva giudicato molto negativamente già la mostra di Picasso a Roma, definendo l'artista come un personaggio mediatico dallo stile rozzo e "cromaticamente sordo"; BORGESE 1953, p. 3.

¹⁷⁴ Luigi Morandi a Franco Russoli, 8 maggio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Russoli".

Caro Russoli, le ho telegrafato di non rispondere a Morandi perché voglio che lei sia al di fuori dell'incendio. [...] Ho deciso che con Morandi seguo la tattica della verità. La lettera inqualificabile mandata a Lei, una mezza presa in giro con i paternalistici consigli e la citazione di Borgese (!!!) mi hanno fatto capire che forse nulla più è salvabile a Milano [...] ¹⁷⁵; ma se salvabile è qualcosa, è solo sulla forza! Sono partita allo sbaraglio. E ho mandato direttamente a Reale copia della mia terribile lettera a Morandi che è terribile perché è responsabile quanto lui gioca a far l'irresponsabile!!! Colpito in pieno per la faccenda antiquaria, ha reagito con due righe di minaccia dicendo che pagherò il fio della mia lettera! Il povero Portaluppi stasera soffre nel vedere Milano così lacerata ¹⁷⁶! Io mi sento finalmente tranquilla. La Milano non ha, nella cultura, una persona seria e rispettabile che sappia cosa vuol dire l'impegno di una manifestazione di portata internazionale, Milano stia nella morta gora. Comunque Lei stia in disparte. Io sola posso giocare certe carte supreme. Io sola posso far capire che la bilancia tra Baroni-Cattabeni e me non si fa, e che non ci si attacca al progetto di Villa Reale quando è impossibile per favorire quella gente ¹⁷⁷. Lei aspetti le decisioni del destino. [...] Dunque stia in disparte. Reale è un grande politico e saprà come giocare. Lo avverta solo che Morandi ha reagito nel peggiore dei modi, con violenza e minaccia e che perciò deve stare attento nel colloquio col fratello ¹⁷⁸. [...] Beati i tempi in cui si aveva il coraggio di andare in galera o al confino! [...] Oggi sento che il primo dovere è la coerenza come lo sentivo nella lotta antifascista. A costo di chiudersi nella solitudine certosina....a rivederci martedì sera! E mi raccomando, lasci me in trincea: è il diritto del più vecchio. Verrà l'ora per l'affermazione culturale e morale sua: per ora sia di riserva ¹⁷⁹.

¹⁷⁵ BORGESE 1953, p. 3

¹⁷⁶ L'architetto Piero Portaluppi è il referente su Milano di Gian Carlo Menichetti, curatore l'allestimento romano, che doveva servire da esempio per quello milanese. L'allestimento non costituisce un problema a Milano, si ripropongono le stesse strutture e gli stessi materiali di Roma, molto sobrii, che lasciano lo spazio necessario alle opere per il confronto tra di loro. I dipinti sono montati su dei braccetti orientabili per facilitare il dialogo con le sculture al centro della sala. In una sola occasione ci sono frizioni tra il Comitato milanese e Menichetti ed è quando *Guernica* viene spostata all'interno della sala della Cariatidi in una posizione meno di passaggio che evitava il rischio che le persone toccassero l'opera, visto il "traffico" che c'era nella mostra, i documenti relativi alla diatriba tra Menichetti e D'Ancona si trovano in: *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Menichetti".

¹⁷⁷ Costantino Baroni è stato uno storico dell'arte milanese che si era occupato della ricostruzione del Castello Sforzesco e della Galleria d'Arte Moderna di Milano dopo i bombardamenti del 1943 (su Baroni è in uscita un intervento di Alessandro Rovetta dal titolo *Costantino Baroni tra storiografia e museo*, all'interno degli atti del convegno SISCA tenutosi a Perugia nel dicembre 2015 sulla "Critica d'arte e tutela in Italia"); Caio Mario Cattabeni è stato medico e uomo di cultura, e in quel momento partecipava al Comitato Esecutivo della mostra in quanto Assessore alla cultura del comune di Milano.

¹⁷⁸ Rodolfo Morandi era un politico specializzato in economia che aveva partecipato alla Resistenza, tra il 1946 e il 1947 era stato Ministro dell'Industria e del Commercio.

¹⁷⁹ Fernanda Wittgnes a Franco Russoli, 9 maggio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Russoli".

Come si vedrà tra poco, La Wittgens nega nella corrispondenza ufficiale l'aspetto più politico della mostra, che invece in questa lettera personale a Russoli esprime chiaramente; nella ricerca di scientificità e di non faziosità l'atteggiamento storicizzante nei confronti di Picasso aiutava la direttrice a prendere le distanze dall'aspetto in quel momento più scottante della questione, quello politico appunto, e consentiva di esporre opere scomode politicamente che a Roma non si erano potute esporre. Allo stesso tempo però, nelle occasioni ufficiali, la direttrice si esprime diversamente: in una lettera a Bartolomeo Migone, Direttore Generale delle relazioni di Palazzo Firenze a Roma, dichiara con forza la "laicità" politica della mostra:

"Per l'esposizione il dott. Russoli di cui Lei avrà certo apprezzato la profonda e geniale cultura Le avrà dato ampie spiegazioni. Ma io desidero confermarle l'assoluta laicità dell'iniziativa. Il prof. D'Ancona ha fatto cercare dipinti di Picasso per ampliare la Mostra di Roma, e cosa è risultato? Che solo in Italia mancano opere del Maestro: tutti i paesi d'Europa e d'America non solo li hanno nei musei ma in collezioni private. Non credo sia dubbio sull'anticomunismo della Svizzera e dell'America: ebbene le più importanti collezioni Europee di Picasso sono in Svizzera, e una sola piccola città americana St. Louis ne possiede 150! Per non parlare dell'ammirabile collezione di Picasso che possiede il Museum Of Modern Art di New York che fiorisce all'ombra del mecenatismo del grande industriale Rockefeller. Insomma Picasso non è più un fatto politico per tutto il mondo civile, è un fatto di modernità. Milano ha lasciato che Roma scontasse sul terreno polemico sociale e politico la Mostra di Picasso, e la prende quindi come iniziativa di pura cultura che non può più essere rimandata perché il mondo ci giudicherebbe veramente dei provinciali [...] e Russoli Le avrà chiarito come io sia stata fermissima nell'imporre che l'esposizione venisse a Milano dopo Roma e fuori di ogni atmosfera elettorale."¹⁸⁰

Anche Paolo D'Ancona, Presidente del Comitato Esecutivo milanese, nella relazione finale alla mostra ribadiva quel tratto distintivo rispetto alla mostra romana, in cui l'approccio storicistico, tutto sommato, assumeva un valore ideologico preciso: "Se il Comitato Milanese ha

¹⁸⁰ Fernanda Wittgens a Bartolomeo Migone, 3 luglio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Pratica generale".

voluto allargare di tanto la portata della Mostra, affrontando rischi e spese ben maggiori di quelli che avrebbe comportato la ripetizione della manifestazione romana – che pure era già notevolissima e che tanto successo aveva ottenuto – lo ha fatto perché questa prima esposizione monografica di un grande autore contemporaneo, acquista il peso e la validità scientifica di quelle dedicate ad artisti e a scuole dell'arte antica, perché insomma fosse veramente una iniziativa culturale, un problema posto in prospettiva storica, oltre che un avvenimento di assoluta attualità¹⁸¹.

A Milano le opere esposte sono quindi, secondo il volere degli organizzatori, in numero molto maggiore rispetto a Roma: 181 dipinti, 34 sculture, 39 ceramiche, 40 stampe e 35 libri illustrati. Arrivano invece in un secondo tempo altri 21 dipinti provenienti da New York, Barcellona e Mosca a cui è dedicata un'aggiunta al catalogo approntata sempre da Russoli¹⁸²; in totale Milano ottiene il prestito di ben 350 pezzi, 103 in più rispetto all'edizione romana.

I milanesi quindi, oltre alla volontà di storicizzare e celebrare un artista come Picasso e compiere quindi un'operazione che fino al quel momento nessuno aveva fatto, vogliono fortemente fare una mostra che si differenzi da quella di Roma, per fare in modo di attirare oltre ad un nuovo pubblico anche quello che era già stato a vedere l'esposizione romana, persino i giornalisti avevano chiaramente detto che avendo già scritto moltissimo sulla prima tappa della mostra non avrebbero avuto motivo di dilungarsi ancora sulla sua edizione milanese¹⁸³.

¹⁸¹ *Mostra di Pablo Picasso. Settembre – Dicembre 1953. Relazione del Presidente Prof. Paolo D'Ancona*, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Verbali Picasso".

¹⁸² RUSSOLI 1953.V2. Guernica arriva il 4 settembre 1953: *Modulo di prestito. Guernica*, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Brasile". L'opera parte il 24 settembre per via aerea da New York e arriva a Milano il 3 ottobre passando per Zurigo. I nove dipinti provenienti da Mosca invece arrivano il 4 dicembre, quando si è ormai deciso di prorogare la mostra per l'intero mese di dicembre: in *Comunicato stampa n. 8*, in AFR, carte non riordinate.

¹⁸³ Fernanda Wittgens a Eugenio Reale, 4 settembre 1953 in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Senatore Reale".

2.2 A caccia di quadri

Il Comitato milanese aveva alcuni emissari che si muovevano in tutta Europa, con contatti anche negli Stati Uniti per richiedere i prestiti; le opere dei periodi ricercati non erano facili da trovare e si sfruttano tutti i contatti e le conoscenze possibili, sia dal punto di vista delle amicizie che da quello diplomatico. In una lettera a Stella Matalon, segretaria dell'esposizione, Russoli scrive "I viaggi De Micheli, Marzoli, Baldessari, danno esiti favorevoli?", ed egli stesso era stato mandato per primo in Francia a raccogliere prestiti convincendo collezionisti e direttori di museo alla fine del mese di luglio, prima di spostare tutte le sue attenzioni sul catalogo¹⁸⁴. Franco era anche stato a trovare Picasso, a Vallauris, per parlare del catalogo e delle opere che il pittore poteva aiutare ad ottenere in prestito dai musei maggiormente restii nel concederlo, i più difficili da ottenere sono stati i quadri provenienti dal MoMA di New York e dall'Ermitage di Sanpietroburgo, e in effetti l'intervento del maestro era stato fondamentale. Il pittore Lorenzo D'Andrea, intervistato, ricorda che Russoli raccontava spesso quell'incontro agli amici perché quando era arrivato nel paese francese aveva trovato Picasso al bar della piazza che inveiva infuriato contro un torero; di fronte alla scena piuttosto infuocata lo studioso aveva pensato non fosse il momento giusto per avvicinarsi al maestro e stava tornando sui suoi passi, quando era stato chiamato a gran voce dal pittore, che lo stava aspettando. La conversazione era stata piuttosto breve perché Picasso aveva offerto ospitalità a Russoli nei giorni successivi per prendersi tutto il tempo di discutere del catalogo, ma lo studioso aveva rifiutato l'invito per impegni di lavoro a Milano ai quali non poteva mancare, attirando in questo modo l'attenzione dell'artista che raramente si vedeva rifiutare un invito. Proprio questo rifiuto è alla base di un

¹⁸⁴ Franco Russoli a Stella Matalon, 28 luglio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Russoli"; Franco Russoli a Daniel-Heinrich Kahnweiler, 31 luglio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Kahnweiler".

interesse di Picasso nei confronti dello studioso, sfociato negli anni successivi in una vera e propria amicizia.

L'attività di raccolta dei dipinti è fondamentale per la mostra, e la Wittgens arriva a definire quella di De Micheli come una "battuta nei campi internazionali"¹⁸⁵. Carla Marzoli, che era proprietaria della libreria antiquaria a Milano in via Manzoni "la Bibliofila", aveva il compito di richiedere i prestiti in Francia dei libri illustrati da Picasso e ne aveva prestato qualcuno anche di sua proprietà: "La Francia per le difficili comunicazioni ancora non ha dato tutto ma domani parte la Marzoli che si incontra con Kahnweiler a Parigi e gli strapperà tutto"¹⁸⁶. La Wittgens non si sbaglia, e visto l'ottimo lavoro fatto dalla Marzoli le viene affidata la sezione "Libri illustrati da Picasso" del catalogo nella quale, oltre alle schede, riporta un'intervista fatta a Kahnweiler, "primo editore di Picasso"¹⁸⁷.

L'architetto Luciano Baldessari invece si occupava di richiedere i prestiti nel nord Europa: Copenaghen, Stoccolma, Oslo e Helsinki¹⁸⁸; è lui il responsabile anche dei prestiti chiesti in Svizzera, ricca come ricordava la Wittgens di opere di Picasso: «Il dr. Othamar Huber scrive che ha sempre rifiutato il quadro "La bouvaise assoupi" e che perciò non vuole neanche ora arrischiare il trasporto. Ci offre parecchie altre opere. Bisognerebbe telefonargli [...] e dirgli che Lei rappresenta il Comitato di Milano ed è in giro per la Svizzera, per le ultime decisioni. Il prof. D'Ancona Presidente La ringrazia immensamente per i due guaches [sic] del periodo di Guernica che a noi manca¹⁸⁹. Però La prega di ripensare un po' Lei alla possibilità di prestarci "La bouvaise assoupi": sappiamo che si tratta di un quadro delicatissimo e saremmo disposti a mandarci tecnici

¹⁸⁵ Fernanda Wittgens a Eugenio Reale, 30 luglio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Senatore Reale".

¹⁸⁶ Fernanda Wittgens a Franco Russoli, 1 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167. Le comunicazioni era difficili per via di uno sciopero dei trasporti in Francia, lo si deduce da una lettera che la Wittgens scrive a Reale: Fernanda Wittgens a Eugenio Reale, 4 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167.

¹⁸⁷ MARZOLI 1953, pp. 91-103.

¹⁸⁸ *Elenco Prestatori*, fasc. Arch. Baldessari, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167.

¹⁸⁹ Nel catalogo non sono presenti gli schizzi di *Guernica*.

specializzati di Brera per portarlo in Italia e speriamo bene»¹⁹⁰. Il Comitato milanese riesce ad ottenere il prestito anche di questo quadro, forse proprio grazie alla promessa di usare tutte le cautele necessarie alla luce dello stato conservativo dell'opera e alla collaborazione del restauratore Mauro Pelliccioli¹⁹¹, sicuramente uno dei migliori in Italia in quel momento; si tratta di un dipinto importante per l'ordinamento milanese perché particolarmente rappresentativo di quella fase iniziale dell'attività del pittore che in mostra era rappresentato da soli sei quadri realizzati tra il 1901 e il 1906¹⁹².

Grazie a una buona dose di determinazione il comitato milanese raccoglie molte opere e riesce a convincere della bontà scientifica del progetto persino Douglas Cooper, studioso, e importante collezionista, che non solo presta una delle opere di sua proprietà, cosa che normalmente non faceva, ma viene interpellato anche per intercedere con Roland Penrose - artista, storico, collezionista e amico di Picasso che aveva organizzato nel 1938 un'esposizione di *Guernica* per finanziare i fuoriusciti spagnoli alla caduta della Repubblica - perchè prestasse a sua volta le proprie opere, oltre a suggerire altri prestiti¹⁹³.

La Wittgens è molto onorata di essere riuscita ad ottenere la collaborazione di Cooper al quale scrive una lettera che è qualcosa di più che una semplice richiesta di prestito nella quale finisce per spiegare le ragioni profonde della mostra:

La mostra di Picasso ha un grande significato per noi milanesi. La nostra città era all'avanguardia in Italia della cultura moderna tanto che vi è nato il futurismo. La guerra del 1914-18 disperse i rinnovatori: anzi tragicamente le personalità più forti, Sant'Elia e Boccioni, sono cadute

¹⁹⁰ Fernanda Wittgens a Luciano Baldessari, 21 agosto 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167. La collezione di Othamar Huber è oggi in parte conservata alla Kunsthaus Glarus nella Svizzera tedesca.

¹⁹¹ Su Pelliccioli si veda RINALDI 2014.

¹⁹² RUSSOLI 1953, pp. 32-34. La sezione del catalogo affronta l'analisi dei dipinti realizzati tra il 1901 e il 1906, ma il più antico esposto è del 1901, "Bibi la purée", opera che si conserva ancora in collezione privata.

¹⁹³ La corrispondenza con Douglas Cooper si trova in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "D. Cooper".

vittime della guerra. Nel 1920-22 ricominciava la nuova civiltà e sopravvenne il fascismo a stroncarla impedendo ogni collegamento intellettuale con l'Europa. Siamo dunque rimasti provinciali per la tragedia politica non per mancanza di forze spirituali. Io ho lottato per la mostra di Picasso non soltanto sul piano artistico ma anche sul piano direi della civiltà e credo che Lei abbia appunto compreso tutto ciò quando ha trasformato il Suo no abituale in un sì così vivo e fervido¹⁹⁴.

Cooper invia l'acquerello *La cioccolatiere* (n. 16) di sua proprietà, opera che va a chiudere la sala sugli anni tra il 1907 e il 1909, il cuore del cubismo¹⁹⁵. Lo studioso inglese visita l'esposizione di Milano in due occasioni, di cui una è sicuramente il 2 ottobre, e il 31 dicembre manda alla Wittgens una lettera in cui si complimenta per la riuscita della mostra e del catalogo:

J'aurais voulu vous écrire il y a déjà très long temps pour vous féliciter de la réussite de l'exposition PICASSO qui doit tant à votre volonté d'indépendance. Je ne saurais pas vous exprimer toute mon admiration pour la façon dont elle a été organisée, l'idée de la faire compléter depuis Rome, et surtout le décor général. Si je vous dis que je ne regrette nullement de m'être privé du voyage à Rome vous saurez interpréter je pense le plaisir que m'ont fait mes deux voyages à Milan. Vous autres Milanais, êtes les seuls à faire une vraie exposition digne du génie de Picasso depuis la grande exposition de George Petit à Paris en 1932¹⁹⁶. [...] Je ne puis pas vous faire de compliment plus sincère qu'en vous disant – trop tard bien entendu – que si vous m'aviez exposé vos intentions plus amplement à l'époque je vous aurais prêté [sic] un nombre considérable des tableaux qui se trouvent dans ma collection. Car mon principe est de refuser toute demande sauf celle qui serait pour une exposition sérieuse. [...] Veuillez dire bien le bonjour à mon ami dell'Acqua et à Russoli, qui vous a si bien servi pour un Catalogue de valeur permanent¹⁹⁷.

Deve essere stata questa l'occasione che Russoli e Cooper hanno avuto per conoscersi; il loro rapporto cresce negli anni anche grazie alla

¹⁹⁴ Fernanda Wittgens a Douglas Cooper, 7 agosto 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "D. Cooper".

¹⁹⁵ RUSSOLI 1953.V1, pp. 36-38.

¹⁹⁶ La mostra del 1932 alla Galleria Georges Petit di Parigi è considerata la prima grande retrospettiva sul pittore.

¹⁹⁷ Douglas Cooper a Fernanda Wittgens, 31 dicembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Pratica generale".

passione comune per alcuni artisti, in particolare per Graham Sutherland, sul quale curano insieme una mostra a Torino nel 1965 e realizzano un documentario nel 1968¹⁹⁸.

Non si riesce invece ad ottenere il prestito de *Le Demoiselles d'Avignon* dal MoMA di New York; non può essere prestato perché è appena tornato dalla mostra organizzata a Lione quello stesso anno, esposizione che si doveva concludere il 27 settembre, a ridosso dell'inizio della mostra milanese che avrebbe inaugurato il 23 dello stesso mese¹⁹⁹; proprio per questa ragione gli organizzatori, e in particolare Russoli che si era recato alla vernice della mostra di Lione, dove aveva incontrato l'artista, chiedono che molti dipinti dalla mostra francese vengano direttamente portati a Milano. È coinvolto nella vicenda anche Christian Zervòs, autore del catalogo ragionato di Picasso in trentatré volumi uscito tra il 1942 e il 1978, il quale era già in contatto con Eugenio Reale dai tempi della mostra di Roma e aveva anche collaborato con "i milanesi" per la mostra di Arte Moderna Italiana tenutasi a Parigi nel 1950²⁰⁰. Russoli dopo la visita a Lione mantiene dei buoni rapporti con Renè Jullian, direttore del Musée des beaux-arts de Lyon, e alla Matalon in un impeto di avidità, che ben fa capire il clima di quei concitati mesi, scrive: "Dovrebbe passare da Brera M. Jullian, di Lione, per ritirare un assegno

¹⁹⁸ Si veda cap. 4.

¹⁹⁹ ROCHER-JAUNEAU 1953. L'inaugurazione della mostra di Milano inizialmente era prevista ottimisticamente per il 1 settembre 1953, poi per il 20 e infine viene fatta il 23, come la Wittgens aveva auspicato fin dall'inizio: "Io penso a garanzia assoluta id scegliere il 23: il 20 è domenica e non c'è gente a Milano dato anche il caldo, idem il lunedì 21, il 22 martedì è considerato infausto dai superstiziosi (è ridicolo ma è così) il 23 sarebbe l'ideale", Fernanda Wittgens a Eugenio Reale, 4 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Senatore Reale". Delle *Demoiselle d'Avignon* però si riescono ad ottenere in prestito alcuni disegni preparatori, n. 7-11 del catalogo: RUSSOLI 1953.V1.

²⁰⁰ ZERVÒS 1942/1978. Il ruolo di Zervòs come tramite per i prestiti delle opere della mostra di Lione è confermato da: Fernanda Wittgens a Eugenio Reale, 23 giugno 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Eugenio Reale"; Eugenio Reale a Franco Russoli, 7 luglio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Russoli". Si veda il cap. 1.

che il Governo italiano gli ha indirizzato presso di me. [...] Se riuscisse a levare a Jullian altra roba, bravissima!”²⁰¹.

2.3 *Guernica* libre

L’opera che più di tutte avrebbe potuto attirare visitatori alla mostra, gli organizzatori lo sapevano bene, era *Guernica*, simbolo politico importante e punto di riferimento per molti pittori italiani negli anni del fascismo: “*Guernica* potrebbe fare accorrere non solo l’Italia, ma l’Europa intera alla mostra di Palazzo Reale”, scrive la Wittgens²⁰². Il dipinto, che allora si conservava al Museum of Modern Art di New York dal 1937 quando alla fine della guerra civile vinta dai franchisti Picasso aveva deciso che *Guernica* non poteva più stare in Europa, viene richiesto in primo luogo ad Alfred Barr, direttore del museo americano²⁰³. Visti i ritardi della risposta di Barr, che era in vacanza, si mobilita il Ministero degli Affari Esteri in Italia, che mette al corrente D’Ancona degli sviluppi: “Il Consolato Generale a New York è intervenuto ad appoggiare la richiesta fatta al “Museum of Modern Art”, che ha ricevuto la Sua lettera solo ad agosto inoltrato, in condizioni di tempo e di stagione poco favorevoli (assenza del Direttore Barr, quadri già impegnati per altre esposizioni)”²⁰⁴.

Alfred Barr non collabora da subito con entusiasmo alla mostra di Milano e la Wittgens ne è risentita, soprattutto perché la motivazione

²⁰¹ Franco Russoli a Stella Matalon, 28 agosto 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167. Jullian si è impegnato ad inviare i quadri provenienti da Lione a Milano il 20 settembre, anche se la mostra lionese sarebbe finita solo il 27: Fernanda Wittgens a Franco Russoli, s.d., in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167; per la mostra di Parigi si veda: BERNARDI 2012-2014, pp. 53-63.

²⁰² Al Museum of Modern Art di New York viene richiesto anche il dipinto le *Demoiselles d’Avignon*, come testimonia la minuta di una lettera di Russoli conservata a Brera, senza data, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Indirizzi”. Fernanda Wittgens a Eugenio Reale, 20 giugno 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Senatore Reale”.

²⁰³ Il dipinto può rientrare solo alla morte di Franco che avviene nel 1975, ma bisogna aspettare il 1982 per vedere il “murale”, come viene chiamato dagli organizzatori della mostra milanese, esposto prima al Prado e poi trasferito al Reina Sofia.

²⁰⁴ Ministero degli Affari Esteri a Paolo D’Ancona, 16 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167.

addotta per il rifiuto del prestito di *Guernica* è lo stato di conservazione. Lo scrive lo stesso Zervòs, in un francese incerto, a Stella Matalon: “Samedi j’ai rendez vous à Rome avec le Sénateur Reale. Je l’aiderai [sic] dans toute al mesure du possiblepiur l’exposition Picasso à Milan. Le *Guernica* ne part pas pour le Brasil, car Barr jugé qu’à force de decouer et reclouer le tableau des le [sic] châssis les bords en sont très affaiblis”²⁰⁵. Per prima risponde la Wittgens: “La storia della cattiva conservazione è quella che recitiamo sempre noi Direttori di Museo quando vogliamo che le opere non siano prestate: non ci credo minimamente. Comunque un quadro bellissimo che in America avevano guastato è stato foderato a Milano dai nostri restauratori che sono i più bravi al mondo (piaccia o no a Brandi...)”²⁰⁶. Ad agosto lo stesso D’Ancona insiste su questo punto con Reale: “Il fatto della fragilità è la scusa solita dei direttori di Museo per non prestare opere. Già è stato scritto a Picasso che un suo capolavoro ha avuto un magnifico restauro nel Laboratorio di Brera con ottimi risultati. È certo che il Museo di Modern Art non mostra di comprendere l’importanza dell’iniziativa milanese nonostante Barr abbia scritto lettere molto amichevoli alla prof. Wittgens”²⁰⁷.

Il riferimento di Zervòs al Brasile introduce un aspetto interessante della storia; *Guernica* era infatti stata promessa per la II Biennale di Sao Paolo a Cicillo Matarazzo (1898-1977), che aveva fatto richiesta di prestito con largo anticipo, il 26 dicembre del 1952, quando la mostra romana non era ancora in programma²⁰⁸; il fatto rappresenta un ostacolo per il comitato esecutivo, si tenta quindi in ogni modo di ottenere il prestito anche solo

²⁰⁵ Christian Zervòs a Stella Matalon, s.d., in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Zervòs”.

²⁰⁶ Fernanda Wittgens a Eugenio Reale, 20 giugno 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Senatore Reale”; i restauratori cui fa riferimento la Wittgens sono Mauro Pellicoli e i suoi assistenti del laboratorio della Pinacoteca di Brera, che differivano nell’approccio dalla scuola di restauro romana che aveva in Cesare Brandi (1906-1988) il suo punto di riferimento.

²⁰⁷ Paolo D’Ancona a Eugenio Reale, 17 agosto 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Senatore Reale”.

²⁰⁸ Sull’esposizione alla Biennale di San Paolo del 1953 si veda: <http://bienal.org.br/post.php?i=346>. Le carte relative alla storia brasiliana di *Guernica* si conservano alla Fundação Bienal, São Paulo, fundo Francisco Matarazzo Sobrinho e fundo Fundação Bienal de São Paulo.

per qualche settimana e poterlo esporre nella perfetta cornice della Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale²⁰⁹. Russoli il 7 settembre manda una raccomandata a Jardot dove insiste perché interceda con Picasso per il prestito di *Guernica*, viene contattata la Contessa Guendalina Cassis di Roma perché interceda scrivendo a Matarazzo per ottenere che il dipinto passi da Milano prima di essere esposto alla Biennale brasiliana, Vico Baer da New York aveva cercato di aiutare mandando alla Wittgens notizie sullo stato delle cose al MoMA e Romeo Toninelli, proprietario di una importante galleria d'arte a New York che aveva già fatto da tramite tra la Pinacoteca di Brera e il Museo di New York nel 1949 per organizzare la mostra "Italian Art of the XXth Century", invia a Milano notizie fresche dalla grande mela²¹⁰.

La richiesta del "murale" più importante del Novecento, come viene chiamato nella corrispondenza, avviene in modo corale, e non solo da parte degli organizzatori della mostra che tentano tutte le strade per ottenerlo, ma si potrebbe dire che viene chiesto anche dalla cittadinanza, o almeno da una parte di essa, come si capisce da una lettera che la

²⁰⁹ La mostra di Roma, come quella di Milano, è stata organizzata in tempi record, basti pensare che la prima riunione del Comitato Esecutivo risale al 3 marzo 1953 e l'inaugurazione è del 5 maggio successivo, in MATTIROLO 1998, p. 154. I milanesi avevano avuto più tempo, ma devono fare i conti con l'incertezza fino all'ultimo degli spazi espositivi.

²¹⁰ Nell'ordine: Franco Russoli a Maurice Jardot, 7 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Francia"; Fernanda Wittgens a Guendalina Cassis, 1 luglio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Pratica generale". Su Vico Baer: Fernanda Wittgens a Eugenio Reale, 20 giugno 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Eugenio Reale"; la Wittgens inoltra un telegramma di ringraziamenti a Vico Baer il 2 settembre 1953 nel quale scrive: "Grazie miracoli possibili per tua collaborazione stop", Fernanda Wittgens a Vico Baer, 2 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Pratica generale". Romeo Toninelli era un importante gallerista, proprietario della Galleria "Il Camino" a Milano, e aveva collaborato con la Pinacoteca di Brera per l'organizzazione della mostra sull'arte contemporanea italiana che si era tenuta al MoMA di New York tra il 28 giugno e il 18 settembre, "si tratta sì di una manifestazione privata per volontà degli organizzatori americani, ma che tuttavia, per il fatto di aver luogo presso il Museo d'Arte Moderna di New York, essa acquista l'importanza di primo lancio dell'arte italiana contemporanea in America" scrive la Wittgens per ottenere il permesso per l'uscita temporanea delle opere dal paese: Fernanda Wittgens a Ministero dell'istruzione, 5 maggio 1949, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/475. Si tratta per lo più di dipinti provenienti da collezioni private italiane, alcuni di questi vengono acquistati dal Museum of Modern Art nel corso della mostra: MoMA, Press Release Archives, June 6, June 24, 9 September -1949: https://www.MoMA.org/learn/resources/press_archives/1940s/1949/2.

Wittgens spedisce a Reale: “De Micheli Le avrà scritto di *Guernica*: Picasso ha ricevuto la lettera che gli ha scritto Rossi a nome di tutti i pittori italiani ricordando che, quel quadro, fu presente, nella riproduzione fotografica, in ogni atelier d’artista cospiratore, e che ce lo meritiamo ben più noi che non il fascista Matarazzo con tutti i suoi milioni e la sua potenza. Ma fiat voluntas....”²¹¹. La lettera di Attilio Rossi, che cita la Wittgens, era stata inviata un mese prima, risale infatti al 13 luglio 1953, e fa leva, da artista ad artista, al cuore, alla passione, alla politica, alle condivise ferite della guerra:

Penso che se lei potesse vedere le sale di Palazzo ex Reale di Milano, splendido palazzo neoclassico dell’architetto Piermarini, situato a destra del Duomo, e specialmente il Salone delle Cariatidi, comprenderebbe meglio il significato della richiesta, che mi permetto di rivolgerle, a nome della Milano intellettuale e operaia che tanto la ammira, e magari, risponderebbe favorevolmente. Il Salone delle Cariatidi (40 cariatidi) con affreschi dell’Appiani che rappresentavano episodi storici di Napoleone, è stato bombardato e le fiamme hanno fatto di questo Salone freddo e neoclassico un salone drammatico, direi “Picassiano”. Ricostruito il tetto, sono state lasciate tutte le tracce delle bombe e delle fiamme: le statue e i fregi devastati, il fumo delle fiamme fanno ricordare quel meraviglioso scritto che accompagna *Sogno e menzogna* di Franco “...grida di bambini, grida di donne, grida di uccelli, grida di fiori, grida di legni e pietre...”. In questa atmosfera vogliamo esporre *La guerra*, *La pace*, il *Massacro in Corea* e infine *Guernica* [...] Inoltre sarebbe l’occasione perché la gioventù italiana, che aveva fatto di *Guernica*, fin dal 1937, la bandiera della sua ribellione al fascismo, potesse finalmente vedere questa opera. Non so se lei conosceva questa influenza rivoluzionaria di *Guernica* che per molti anni, e in migliaia di riproduzioni, è rimasta nascosta in tutti gli studi dei giovani pittori italiani. [...] PS. La scusa che il signor Barr oppone adesso per non mandare *Guernica* a Milano è il suo delicato stato, vale a dire la scusa che ogni direttore di Museo oppone quando non vuole prestare le opere. Il signor Frua mi dice che se *Guernica* avesse bisogno di essere pulito e restaurato questa sarebbe l’occasione per farlo qui, com’è stato fatto per la *Pesca di Antibes*, che giunta in Italia in cattive condizioni è stata restaurata perfettamente²¹². So

²¹¹ Fernanda Wittgens a Eugenio Reale, 13 agosto 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Senatore Reale”. Anche in Brasile *Guernica* aveva costituito una forte attrattiva per il pubblico della Biennale: WHITELEGG 2013, p. 381.

²¹² Carlo Frua De Angeli è un importante imprenditore milanese, appassionato d’arte, mecenate, amico di molti artisti e letterati, tra cui Picasso stesso, e proprietario di una delle più importanti collezioni di arte europea del Novecento

che non le è piaciuto il catalogo di Roma. Il catalogo di Milano lo farò io e spero che le piacerà²¹³.

Non è facile capire esattamente dalla corrispondenza ufficiale ciò che stava accadendo e i veri motivi che frenavano l'artista catalano dal prestare *Guernica*; nella lettura dei documenti relativi alla vicenda appare evidente che la richiesta in realtà era arrivata a Picasso sotto svariate forme. Il rimbalzo di raccomandate si protrae per qualche mese tra Milano, Vallauris e New York apparentemente senza ragioni. Fin da subito infatti pare che l'artista sia favorevole a far partire il dipinto e che basti un suo telegramma per muovere Barr, ma il telegramma arriva solo pochi giorni prima dell'inaugurazione, nel frattempo la stessa storia si ripete almeno tre volte, motivo per cui *Guernica* arriva a Milano a mostra già iniziata. È del 18 settembre infatti la lettera del direttore del MoMA che prontamente scrive a D'Ancona riportando per intero il testo del telegramma inviato da Picasso: "PICASSO PERSONALLY AUTHORIZED GUERNICA ACCORDING JARDOT TO PAYNG EXPENSES STOP PLEASE IMMEDIATELY DISPOSE LIVING PICTURE STOP LETTER FOLLOWING THANKS"²¹⁴. Subito dopo spiega il motivo del suo primo rifiuto, dovuto ad una conversazione avuta con Picasso l'estate precedente durante la quale l'artista gli aveva detto di non voler prestare *Guernica* ad esposizioni europee; Barr quindi necessitava di una comunicazione diretta dell'artista che gli confermasse di aver cambiato idea rispetto all'estate precedente e non aveva ritenuto sufficiente la prima relazione che gli era stata inviata a riguardo da Jardot.

Non appena ricevuto il via libera da Picasso, Barr fa partire immediatamente i preparativi per la spedizione di cui si occupa Letitia Howe, segretaria delle collezioni del museo americano, che proprio il giorno dell'inaugurazione della mostra milanese scrive a Paolo D'Ancona: "Thank you very much for your letter of September 18th

²¹³ La lettera, riscoperta in occasione della mostra su Pablo Picasso tenutasi a Palazzo Reale nel 2012, pubblicata e tradotta dallo spagnolo in 2012, pp. 4-8.

²¹⁴ Alfred H. Barr a Paolo D'Ancona, 18 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Brasile".

which we have now received, and which, as we had anticipated, answer the question raised in Mr. Barr's letter written after receiving your cable of the same date. We have also heard from M. Jardot, confirming your agreement for sharing the costs of packing, shipping and insurance, and from Picasso himself, approving the loan of Guernica to Milan. We have therefore dismantled the painting and it will be ready for shipment by tomorrow"²¹⁵.

Che *Guernica* torni in Europa è prevalentemente un fatto politico ed è proprio su questo aspetto che si punta, già nella prima lettera in cui si parla di *Guernica*, del Senatore Eugenio Reale, 18 giugno 1953, il prestito è dato per certo: "Lo stesso Picasso, se noi glielo chiediamo, telegraferà al Museo d'Arte Moderna di New York per *Guernica*" e nella stessa lettera conferma la volontà dell'artista di aiutare il comitato milanese a trovare altre opere da esporre: "Picasso autorizza l'esposizione di altri quadri. Ma egli non può darcene, non ne ha. Bisogna cercarli dove sono, preferibilmente nelle Gallerie per non ricorrere a privati. Egli stesso scriverà a Kahnweiler che ci aiuti nella ricerca. Io andrò a Parigi la settimana prossima e, se crede, potrò parlarne a Cassou che è un mio vecchio e caro amico"²¹⁶. Ancora ad agosto le cose non procedono, ma è evidente che non si tratti solo di un problema per Barr che inizialmente non è in ufficio e in seguito, quando risponde, si dice contrario per questioni conservative. Il vero problema è politico; in primo luogo Picasso ha paura che la Spagna rivendichi la sua proprietà sul dipinto e ne pretenda dall'Italia la restituzione, e a questa preoccupazione si aggiunge il rapporto non più così felice di Picasso con il Partito Comunista al quale era iscritto dal 1944, in seguito al ritratto di Stalin fatto in occasione della sua morte (8 marzo 1953) considerato troppo

²¹⁵ Letitia Howe a Paolo D'Ancona, 23 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Brasile".

²¹⁶ Eugenio Reale a Fernanda Wittgens, 18 giugno 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Senatore Reale".

“allegro”²¹⁷. Il 10 agosto del 1953 Reale scrive a D’Ancona che si recherà a Vallauris a chiedere il prestito di *Guernica* a Picasso in persona: “sarò a Vallauris il 18 corrente e cercherò di persuadere Picasso ad intervenire presso il Museo di Arte Moderna di New York per farmi prestare *Guernica*. La cosa, però, non è delle più facili poi che il Museo ha fatto presente a Picasso i pericoli a cui va incontro il quadro con questi spostamenti, è in dubbio persino che *Guernica* vada a San Paolo”²¹⁸. *Guernica*, nonostante tutto, parte 24 settembre, il giorno dopo l’inaugurazione della mostra, arriva via aereo a Zurigo e raggiunge Milano il 3 ottobre su gomma, dove viene esposta insieme alla *Guerra*, alla *Pace* e al *Massacro in Corea* nella sala delle Cariatidi non restaurata come richiesto specificamente dall’artista ed è un successo²¹⁹.

Il prestito di *Guernica* per il comitato milanese era un fatto davvero importante, soprattutto perché a livello politico era ancora un argomento scottante in Europa; come lo era il dipinto *Massacro in Corea*, che per questo Giulio Andreotti aveva impedito di esporre a Roma, “senza che alcuno lo veda” aveva detto, e che invece a Milano è esposto proprio grazie a quella distanza che un’operazione di storicizzazione consentiva²²⁰.

4.4 Raccontare Picasso

Franco Russoli aveva trent’anni compiuti da poco quando la Wittgens gli affida il compito di stilare il catalogo milanese della mostra di Picasso, facendolo confrontare con uno degli storici dell’arte più affermati e radicati nell’ambiente di allora, Lionello Venturi, e con uno degli artisti

²¹⁷ Sulle questioni politiche che frenano Picasso dal prestare *Guernica* si veda: ROSSI 2008, pp. 331-335, in part. 333. Il ritratto viene pubblicato su “Les lettres françaises” del 12 marzo 1953 e fa scandalo tra i comunisti.

²¹⁸ Eugenio Reale a Paolo D’Ancona, 10 agosto 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Senatore Reale”.

²¹⁹ Il particolare relativo al mancato restauro della Sala delle Cariatidi è raccontato da Pablo Rossi, figlio di Attilio Rossi che è stato il grafico delle locandine e del catalogo.

²²⁰ In MATTIROLO 1998, p. 171; è citata la lettera di Palma Bucarelli che il 17 aprile 1953 dà le indicazioni riguardo il *Massacro in Corea*, ma mancano i riferimenti archivistici.

più controversi per l'epoca, Pablo Picasso. Per ottenere che il catalogo milanese fosse diverso da quello romano, scritto da un nuovo autore, realizzato in un nuovo formato, integrato con le opere ottenute in prestito, impaginato e stampato da un nuovo grafico e da un nuovo editore, si fa di tutto²²¹. Erano stati presi degli accordi serrati tra il Comitato romano e quello milanese sul trasferimento della mostra - i rispettivi ruoli economici, l'allestimento, i guadagni ecc. - ma la Wittgens ha un progetto preciso e vuole realizzarlo con i propri uomini, mantenendo così un totale controllo sull'evento. Firma gli accordi preliminari con il Comitato della mostra di Roma, ma sa già dove vuole portare i proprio interlocutori, lo scopo principale è "strappare" il catalogo per darlo a Russoli, eliminando così un ingombrante Lionello Venturi.²²² La direttrice scrive a D'Ancona dell'incontro con De Luca e Venturi:

Le "stenografo" il colloquio che il Comm. Pagani ha avuto con l'editore De Luca in mattinata e nel pomeriggio col prof. Venturi. De Luca ha cominciato a dire che può stampare il catalogo per Milano se i Milanesi utilizzano gran parte del materiale del catalogo romano perché ad agosto la sua tipografia si ferma²²³: il ch  ha facilitato la soluzione della per cos  dire pratica. Pagani infatti gli ha chiarito che noi dobbiamo fare profonde trasformazioni del catalogo, anche dal punto di vista delle dimensioni. Morale: ha capito Pagani che De Luca   venuto pi  che altro per onore di firma, per non lasciare cadere la cosa automaticamente, ma che non aveva nessuna intenzione di sobbarcarsi un impegno che non avrebbe fruttato i pingui frutti di Roma²²⁴. Evidentemente De Luca si   sufficientemente saziato a Roma. La cosa   apparsa ancora pi  chiaramente nel pomeriggio nel colloquio con Lionello Venturi. Questi si era gi  accordato con l'editore che era andato a prenderlo alla stazione. Come vede la manovra era perfettamente combinata. Venturi infatti ha detto che i suoi impegni con l'editore l'obbligavano a dividere a met 

²²¹ Fernanda Wittgens a Eugenio Reale, 30 luglio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Senatore Reale".

²²² Fernanda Wittgens a Franco Russoli, 1 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Russoli".

²²³ Il commendatore Severino Pagani faceva parte del comitato esecutivo della mostra.

²²⁴ Se il catalogo fosse stato identico per Roma e per Milano i guadagni per De Luca sarebbero stati notevoli, ma dovendo fare una nuova impaginazione e nuovi impianti per la stampa non sarebbe stato pi  cos  conveniente economicamente per l'editore romano.

ogni guadagno. Perciò gli pareva impossibile accedere alla viva preghiera dei milanesi, del prof. D'Ancona, dell'Assessore Cattabeni, di Brera e di Pagani di fare una prefazione, e che riteneva necessario dare libertà ai milanesi sperando che esse non si offendessero del suo ritiro.....È ben vero che nel corso del colloquio (svolto con grande diplomazia da Pagani mediante opportune divagazioni turiferarie sui libri del prof. Venturi, sull'alto contributo di scienza da lui apportato ecc. ecc.) il gran Santone ha perfino espresso la tesi peregrina che i mianesi saranno costretti a copiare il catalogo di Roma valendosi di argomenti come questo: "per esempio, per le misure le copierete dal catalogo": al chè il buon Pagani ha veramente un pochino con dolcezza reagito facendogli osservare che le misure appartengono al quadro e non sono un brevetto di Venturi e che perciò le possiamo desumere direttamente dal quadro. Ma lei comprende che proprio Venturi discuteva tanto per dare l'idea di non cedere troppo passivamente, anche lui per onore della firma, ma con la ferma intenzione di lasciarci liberi. D'altra parte sappiamo che è un uomo che calcola il centesimo, e anche lui evidentemente ha compreso che, con amministratori come Pagani, è difficile fare il gioco di Roma [...]. Siamo dunque finalmente liberi, e la cosa è di eccezionale importanza perché, come Le avrà detto Russoli, Picasso da lui incontrato a Lione ha proprio molto insistito per un degno catalogo di Milano."²²⁵

La stesura del catalogo si può seguire passo a passo nella corrispondenza tra Russoli, la Wittgens, e Stella Matalon, segretaria della mostra e fidata collaboratrice della direttrice. Lo studioso è in vacanza per tutto il mese di agosto e i primi giorni di settembre, che trascorre insieme alla moglie e alla figlia in Liguria a Sori, una piccola località balneare raggiungibile in treno da Milano: mentre è lì scrive tutti i testi necessari per l'esposizione, non solo quelli per il catalogo, ma anche quello per la brossura e per le presentazioni. È in costante contatto con l'ufficio, e in particolare con la Wittgens, che non lascia passare più di qualche giorno senza cercare o pretendere sue notizie, soprattutto in seguito alla lettera che le manda dopo la prima settimana di lavoro: «Cara Signorina, sono ormai alla macchina [...]. Le mando l'abbozzo del testo del dépliant, anche se non ne sono affatto contento. Ma tra ieri ed oggi non sono riuscito a combinare niente di meglio, e so che è urgente. Rossi e Lei riusciranno a cavarne qualcosa, se proprio non è - come temo - sbagliato sin

²²⁵ Fernanda Wittgens a Paolo D'Ancona, 1 agosto 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Ufficio stampa".

dall'impostazione. Non ho voluto far nomi di Nazioni, per evitare impacci politici. Ed ho cercato di mettere in risalto la "necessità umana", direi, delle invenzioni formali picassiane, e dare un brevissimo sunto dei periodi "antichi" presentati a Milano. Se è tutto da buttar via mi scusi. [...] Intanto alterno il riposo sul mare, la mattina, ai pomeriggi al tavolino - anche se con scarsi risultati»²²⁶. Il testo definitivo del dépliant rispetta l'esigenza di non fare nomi di nazioni, si citano infatti solo in continenti, ma soprattutto è orientato a mettere in crisi il giudizio dell'opinione pubblica nei confronti di Picasso e attirare il maggior numero di persone possibile a verificare con i propri occhi, richiamati dalla "necessità umana" della mostra, cui Russoli fa sapientemente cenno:

250 opere dal 1901 al 1953 provenienti da Musei e Collezioni d'Europa e d'America e dalla collezione del Maestro. Conoscere Picasso significa conoscere la civiltà contemporanea, l'aspetto più intimo di questo tormentato nostro secolo. Di tale verità è persuaso il pubblico di tutto il mondo che, da decenni, conosce l'opera del Maestro esposta in mostre cicliche e nelle sale dei Musei dove essa figura al posto d'onore come caposaldo della storia artistica moderna. In Italia è invece mancato, sino ad oggi, l'incontro diretto del pubblico con la potente personalità di Picasso: il primo esperimento dovuto al benemerito Comitato romano promotore, nella primavera scorsa, della Mostra di Picasso alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ha avuto tale successo, da indurre all'organizzazione di una più solenne rassegna nelle sale di Palazzo Reale in Milano che ospitarono altri "pittori d'avanguardia": Caravaggio e Van Gogh. Il panorama della Mostra romana composta con opere generosamente concesse da Picasso stesso, è ampliato mercè prestiti di Musei e collezioni d'Europa e d'America, in modo da rappresentare anche l'opera giovanile dell'artista nei famosi periodi "bleu" e "rosa" e specialmente nel periodo "cubista" che segna la frattura definitiva con la tradizione. Con queste fondamentali aggiunte si avrà chiara la visione della miracolosa, continua metamorfosi di Picasso che apparirà non più, secondo il pregiudizio comune, un "giocoliere", bensì un autentico artista sorretto dalla eroica disciplina di lavoro che è propria dei grandi maestri, indotto da un'intelligenza acuta sino allo spasimo e da una inesauribile passione di vita alla ricerca della verità e del mistero: i "temi" essenziali del pensiero moderno. Da questa rassegna completata con una rarissima sezione di grafica comprendente i preziosi libri illustrati da Picasso, risulterà ben chiara la profonda coerenza che lega,

²²⁶ Franco Russoli a Fernanda Wittgens, 6 agosto 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Russoli".

pur nella sua varietà, tutta l'opera del Maestro, e la sua continua presenza di autentico protagonista dell'arte contemporanea. In questa Mostra sarà possibile a tutti comprendere quale eccezionale commozione poetica e partecipazione umana abbia dettato le più straordinarie invenzioni figurative di Picasso, come esse siano vere e necessarie immagini delle nostre gioie, dei nostri dolori, degli orrori, delle speranze, del bene, del male, in una parola, della Realtà del nostro tempo²²⁷.

Si pone l'accento sull'aspetto innovativo dell'esposizione di Picasso, un pittore "d'avanguardia", che viene paragonato a Caravaggio e Van Gogh, un riferimento preciso alle mostre che si erano tenute nei due anni precedenti a Palazzo Reale che erano state dei grandi successi, oltre ad essere piuttosto coraggiose come scelte critiche di per sè. In seconda istanza, nel testo Russoli sottolinea le novità introdotte rispetto all'esposizione romana, i periodi blu e rosa, e in particolar modo il cubismo, passaggio fondamentale per tutta l'arte contemporanea, non solo all'interno della ricca produzione di Picasso, ma per lo sviluppo successivo delle arti figurative; ai tre periodi iniziali l'esposizione romana non aveva dedicato che una piccola sala introduttiva che con riproduzioni e documenti riassumeva i primi decenni e alla quale seguiva una seconda sala con tre dipinti cubisti e due neoclassici, dando in questo modo un'immagine molto più di attualità del pittore, che invece a Milano assumeva i tratti di una definitiva consacrazione²²⁸.

Durante la stesura del catalogo lo studioso vuole essere aggiornato sui prestiti ottenuti, così da sapere quali schede preparare e cominciare a pensare al saggio: "Oggi, credo, arriveranno i libri, e continuerò il lavoro²²⁹. In conclusione, quali quadri avremo rosa e blu? Perché di cubisti mi pare che avremo una bella scelta. Se Liegi e Huber dessero i

²²⁷ Il dépliant della *Mostra di Picasso* è impaginato da Attilio Rossi e stampato da Amilcare Pizzi, così come il catalogo. Al suo interno sono riprodotte opere rappresentative dei diversi stili di Picasso e una fotografia scattata da Robert Doisneau (1912-1994) al maestro a Vallauris.

²²⁸ MATTIROLO 1998, p. 173.

²²⁹ Russoli si fa spedire i libri a Sori per compilare il catalogo di Picasso, il padre era malato e da lì poteva fare la spola con Pisa all'occorrenza.

loro “bleu” anche con quel periodo siamo a posto²³⁰. [...] E le foto da Roma²³¹? E Schmidt ha più dato notizie²³²? Vedrà che in settimana arriveranno le risposte dalla Francia e dal Belgio”²³³.

Verso la fine del mese di agosto le lettere si fanno più concitate, il catalogo deve andare in stampa entro i primi giorni di settembre, si sposta come termine ultimo della consegna il 7 settembre, è tutto pronto, manca solo l'introduzione, Russoli scrive alla Matalon²³⁴:

eccole i pezzi sulle pitture e quelle sulle incisioni: mancano quelli sulle sculture e sulle ceramiche che spedirò stasera. Intanto seguito ad affaticarmi sull'introduzione (che grana!), che mi fa sudar sangue. Con questi commenti, spero che il visitatore trovi nel catalogo una chiara guida alla Mostra. Sabato ho spedito subito il volume dello Zervòs che la Sign.na Wittgens aveva richiesto. Se occorrono poi note alle schede (per esempio è necessario indicare che il n. 45 della Mostra di Roma, “Le ragazze della Senna” è una libera interpretazione del quadro di Courbet esposto al Petit Palais, e non al Louvre come invece dice il catalogo romano), le faremo. [...] Io resto ancora qualche giorno per finire in pace l'introduzione, come mi ha concesso - la ringrazio ancora - la Signorina Wittgens [...] e dica al Prof. D'Ancona che spero di aver fatto secondo i suoi desideri²³⁵.

Lo stesso giorno come anticipa nella lettera precedente:

ecco, come ho promesso, i due pezzi sulle “Sculture” e sulle “Ceramiche”²³⁶. Così è finita la parte del “catalogo” (meno il pezzo su “Picasso illustratore che dovrebbe fare la Marzoli - ma se ne può fare

²³⁰ Si fa riferimento al collezionista belga Ferdinand C. Graindorge (Liegi) e a Othmar Huber, svizzero, proprietario della *Bauvause assoupi* già citata in questo capitolo.

²³¹ Le fotografie scattate a Roma alle opere e utilizzate per il catalogo erano uno strumento fondamentale di lavoro per Russoli durante la stesura del catalogo.

²³² Georg Schmidt era un critico d'arte di Basilea che aiuta con i prestiti provenienti dalla Svizzera; è Marco Valsecchi a recarsi da lui per farsi aiutare con i collezionisti “Joseph Mueller di Soletta” e Othmar Huber di Glarus, sotto indicazione di Russoli: Stella Matalon a Marco Valsecchi, 25 luglio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Russoli”.

²³³ Franco Russoli a Stella Matalon, 8 agosto 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Russoli”.

²³⁴ Fernanda Wittgens a Franco Russoli, 31 agosto 1953/1, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Russoli”.

²³⁵ Franco Russoli a Stella Matalon, 31 agosto 1953/1, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Russoli”.

²³⁶ RUSSOLI 1953.V1, pp. 74-82

anche a meno, perché ne ho accennato parlando delle pitture)²³⁷. Ora do sotto all'Introduzione, e mi ci vorrà qualche giorno per ripulirla. Quanto alla Bibliografia, ditemi se debbo farla (ma non ho qua elementi per citare i libri scritti dopo il 1945, come il Merli, le Ceramiche, ecc). Sulla base di quella del Barr, forse - se è a Milano - De Micheli può imbastirla²³⁸. Però non voglio sottrarmi ad un lavoro, quindi ditemi se devo cominciare a stenderla.²³⁹

Il primo di settembre, a pochi giorni dalla scadenza della consegna di Russoli la Wittgens gli scrive le ultime direttive sul catalogo, decise, come sempre:

Io Le ho telegrafato la data del 7 ma veramente bisognerebbe che Lei facesse uno sforzo tanto più che evidentemente Lei vuole ricercare una perfezione che non risponde neppure alla mostra picassiana²⁴⁰. Non dico di essere leggeri come Venturi ma non si può neppure volere essere perfettamente storici in una materia così fluida come l'arte moderna. Le dico questo perché già le pagine di commento inserite nel catalogo sono uno sforzo critico direi eccessivo dato lo scopo didattico. Immagini l'introduzione! Le consiglio proprio di semplificare, pago della grande linea dell'abbozzo che sarà sempre una cosa profonda. Così stringerà anche i tempi. [...] Una cosa è fondamentale: Lei scrive a Stella se occorre note alle schede le faremo. Ma caro Russoli questo è assurdo le schede sono già in parte composte e se l'introduzione può andare in stampa più tardi le schede devono essere immediatamente composte, pensavamo di darle in tipografia il 4 o 5 tutte quante, e una prima parte doveva essere data già il 30. Questi erano i patti con Pizzi. Come mai Lei non ha pensato a questi patti? Per carità immediatamente ci mandi le note per i quadri ai quali è da dire qualche cosa di particolare. [...] Poiché le note alle schede devono essere solo essenziali per non ripetere il dilettantesco profluvio di pseudo erudizione di Venturi, solo Lei è giudice di queste note, non la povera Stella (la cui fatica d'altra parte non l'avete neanche sfruttata stabilendo schede nuove quando già esistevano quelle preparate dalla Stella stessa)²⁴¹. Veramente ho la sensazione che nel mondo di Sori Lei abbia subito una specie di sfasamento del senso del tempo forse anche perché la volontà di fare un'introduzione perfetta è diventata un incubo che le offusca forse la realtà della situazione. Se mi permette, con

²³⁷ La sezione si fa ed è effettivamente curata da Carla Marzoli: MARZOLI 1953, pp. 91-103.

²³⁸ BARR 1946.

²³⁹ Franco Russoli a Stella Matalon, 31 agosto 1953/2, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Russoli".

²⁴⁰ L'osservazione della Wittgens sottolinea un limite alla storicizzazione di Picasso.

²⁴¹ Stella Matalon aveva già realizzato delle schede per le opere della mostra che Russoli preferisce riprendere completamente.

il solito spirito direi materno, Le segnalo questo pericolo. Bisogna proprio che Lei ci metta in condizioni di non perdere le date con il catalogo, se no la reazione di Pizzi sarà dura e dovremo scontarla D'Ancona, io....e Brera²⁴².

La preoccupazione della Wittgens è che il catalogo sia fruibile da più persone possibile, di modo che i visitatori possano veramente comprendere l'artista ed essere aiutati nell'accettazione delle nuove forme da lui proposte. Il 3 settembre Russoli risponde alla direttrice, a pochi giorni dalla consegna, con una lettera che mette in luce chiaramente l'attenzione all'aspetto "divulgativo", caratteristica evidentemente voluta dalla Wittgens, ma alla quale Russoli era già aduso fin dai tempi di Pisa²⁴³:

Cara Signorina, grazie per la Sua lettera che mi ha dato delle utilissime indicazioni sul lavoro, e che mi serve, naturalmente, di richiamo alle "misure" di tempo e di spazio. Ma voglio subito dissipare una brutta impressione che ho fatto, male esprimendomi circa le note alle schede. Infatti io ho lasciato, alla mia ultima partenza da Milano, pronte per la stampa tutte le schede delle opere di Roma e di quelle aggiunte già sicure. L'unica nota aggiuntiva è quella, che ho già accennato nella lettera alla Stella, circa "Les demoiselles de la Seine", dove è necessario dire che deriva dal celebre quadro di Courbet, e correggere il catalogo romano, chiarendo che è esposto al Petit Palais e non al Louvre. Per le altre note da fare in seguito, volevo riferirmi alle eventuali opere che devono ancora arrivare, e per le quali il Prof. D'Ancona disse che si sarebbe fatto un "addenda". (Ad esempio, i guazzi offerti da Huber, se veramente hanno rapporti (o sono studi preparatori) con "Guernica"...)²⁴⁴. Tutte le altre notizie, ho cercato di darle nelle Note Biografiche e nei capitoletti didattici. Non vedo anzi la necessità di un'altra biografia di Picasso, dato che mi pare di aver chiaramente fornito ogni utile indicazione in quelle parti del Catalogo. Non è stato poi per diminuirne il lavoro, utilissimo, della Stella, che il Prof. D'Ancona ed io abbiamo fatto ricopiare, e completare, le schede che lei aveva già preparato, ma per dare a Pizzi un insieme anche esteriormente omogeneo, per comodità insomma di organizzazione del lavoro.

²⁴² Fernanda Wittgens a Franco Russoli, 1 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Russoli".

²⁴³ Marangoni era stato sfollato insieme a Dell'Acqua nella casa sul lago maggiore dove il soprintendente milanese aveva messo a riparo oltre che la propria famiglia, numerosissime opere della Pinacoteca di Brera che si trova fortunatamente vuota al momento dei bombardamenti del 1943.

²⁴⁴ Othmar Huber, cit.

Stia sicura, la prego, che come ho mandato in tempo la prima parte del Catalogo, sarò puntuale con l'Introduzione. Capisco benissimo l'importanza di questo Catalogo, la necessità che Pizzi ed il Comitato lo abbiano in tempo, e son cosciente della responsabilità che mi sono assunto. Né vorrei far rimpiangere, proprio a Lei, di aver scelto me per un compito tanto delicato, a preferenza di altri. [...] Davvero i pezzi che le ho mandato sono poco chiari e poco didattici? Temo di aver compreso che non hanno il tono desiderato. Mi pareva di aver dato la giusta misura di divulgazione e di serietà informatica e critica. Me lo dica chiaramente, lei sa quanto sinceramente creda alle sue parole²⁴⁵.

È subito evidente nella lettura del catalogo stilato da Russoli un grande equilibrio nel peso dato alle varie parti del testo e alla suddivisione dei contenuti. La prima parte dell'introduzione è la più poetica, letteraria, sembra studiata appositamente per invogliare il lettore a non fermarsi alle prime pagine; lo studioso sceglie di non nominare nessuna opera d'arte nello specifico in questa prima parte, eccezion fatta per le *Demoiselles d'Avignon* e per *Guernica*, punti cardine imprescindibili della produzione picassiana, come a voler imboccare il lettore distratto partendo con i due capi d'opera del maestro. Nella prima parte del testo Russoli ricostruisce un immaginario picassiano nel quale i quadri si sovrappongono alla realtà. Anche dal punto di vista della lingua egli lascia correre in questa fase tutte le asperità, non ci sono inceppi, non ci si deve fermare a pensare, rileggere, sforzarsi di capire, tutto è a portata dell'ultimo dei lettori, senza però per questo risultare banale, e l'attenzione è puntata sulle opere, che sono il centro di ogni riflessione artistica. Espone chiaramente le sue intenzioni in una lettera a Stella Matalon:

Ora sono qua, tutto il giorno alla macchina, ponzando il Picasso. E speriamo bene. Le mando, perché penso che Pizzi possa andare avanti con la composizione, qualche altro pezzullo didascalico circa i vari periodi in cui abbiamo diviso il catalogo. Non si stupisca della lunghezza: ho pensato che dando così pienamente notizie ed accenni critico-esplicativi, posso avere più mano libera nell'introduzione, senza

²⁴⁵ Franco Russoli a Fernanda Wittgens, 3 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Russoli".

essere costretto a farla troppo didattica. Così invece il visitatore volenteroso può, sala per sala, seguire il percorso picassiano²⁴⁶.

Lo studioso riesce in questo intento e si percepisce il piacere della scrittura, che si accompagna ad un piacere per la lettura; una scrittura che non si deve soffermare troppo dei dati sensibili, delle nozioni, e proprio per questo può abbandonarsi a riflessioni più poetiche che strettamente storiche, anche se il riferimento temporale rimane sempre imprescindibile sullo sfondo per Russoli che si è sempre definito prima di tutto uno storico.

La prima parte dell'introduzione porta però anche i segni dell'epoca in cui è stata scritta, è esplicita la difesa della pittura di Picasso, operazione che è necessario fare per l'ultima volta, e dopo questa mostra non sarà più necessaria. Per Russoli è un'urgenza esprimere i concetti sulla percezione di un tanto controverso attore del Novecento e dedica a questo punto quasi l'intera prima pagina del catalogo:

È tempo ormai che, anche nel giudizio comune, quella specie di mito che circonda il nome e l'opera di Picasso si trasformi in valutazione storia, in esatta conoscenza dei termini culturali e delle qualità creative che sono proprie del maestro. La prodigiosa fecondità dell'artista, unita alla continua, improvvisa trasformazione del suo linguaggio figurativo, hanno contribuito a formare l'opinione che dinanzi a Picasso si sia di fronte a un uomo di intelligenza superiore e di fenomenale abilità, ma guidato dal desiderio di meravigliare con le sue audacie, spinto da superbo e prepotente impegno di fare e di imporre ogni e qualsiasi bizzarria dettata dalla sua sfrenata immaginazione. Questa sensazione, quanto mai ingiusta ed errata, è largamente diffusa anche in Italia, dove soltanto in rare occasioni, e con pochi esempi, si è potuto direttamente conoscere l'opera sua. Né, certamente, la pur vastissima bibliografia critica che a lui si riferisce è arrivata a toccare larghi strati di pubblico. Ora, in questa Mostra, sarà possibile seguire, nelle tappe essenziali, la sua opera di pittore e scultore, con una ampiezza di documentazione quale mai, in precedenza, era stata data. E così risulterà chiaro che le immagini da lui create, anche le più inconsuete e difformi dal gusto

²⁴⁶ Franco Russoli a Stella Matalon, 28 luglio 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. "Russoli".

tradizionale, come ha ben detto Lionello Venturi, “non sono il risultato di capriccio o bizzarria, hanno la loro intima necessità e giustificazione”²⁴⁷.

L'utilizzo espressamente, e la ripetizione in queste poche righe, del termine “bizzarria” è un chiaro riferimento al testo su Picasso pubblicato su “l'Arte” da Lionello Venturi (1933), che all'epoca era lontano da poter apprezzare la sua arte, e interpretava l'eccentricità e lo sperimentalismo dell'artista catalano come frutto di uno spirito esibizionista e non indagatore della realtà, cosa che evidentemente Russoli non condivide²⁴⁸. Lo stesso Venturi, nell'introduzione al catalogo del 1953, deve affrancarsi dal frettoloso giudizio di venti anni prima e riprende lo stesso termine negandone però il primo riferimento: “I mutamenti di direzione nell'arte di lui non sono il risultato di capriccio o bizzarria, hanno la loro intima necessità e giustificazione”²⁴⁹.

Nella seconda parte dell'introduzione Russoli affronta gli aspetti più tecnici dell'opera di Picasso, la suddivisione in periodi della sua pittura, le influenze degli altri stili pittorici di epoche e luoghi diversi, cosa che egli analizza con una coscienza matura dell'arte del primo Novecento e che si concretizza in una profonda comprensione, non solo dell'artista catalano, ma anche dell'ambiente in cui è vissuto e delle influenze e suggestioni che ha assorbito. Paola della Pergola, nel complimentarsi con Russoli per il catalogo, sottolinea l'importanza della questione generazionale per la comprensione di Picasso: “[...] ne approfitto per rallegrarmi di cuore anche per il bellissimo studio fatto nel Catalogo, che ha messo fuori gara Roma e i romani picassiani. È davvero un'ottima introduzione, e sono contenta di vedere che “lo studio” che finalmente le

²⁴⁷ RUSSOLI 1953.V1, p. 15.

²⁴⁸ VENTURI L. 1933, pp. 120-140. Sono forse i suoi allievi a far cambiare l'opinione che Venturi aveva di Picasso, ad esempio Argan che già nel 1947 ne parla come fosse l'unico pittore che ha capito tutto, paragonabile addirittura a Giotto “Picasso è davanti a tutti, il solo ch'abbia capito tutto. [...] Lui è la resistenza come valore assoluto. Lui sa quello che s'è lasciato dietro e non ci piange sopra [...] Vorrei soltanto vederlo fare un disegno, un O come Giotto. Per capire in pieno cosa vuol dire la parola presente.” Giulio Carlo Argan a Renato Birolli, 20 febbraio 1947, in Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, fondo Renato e Rosa Birolli (ACGV, Fondo Birolli), in NICOLETTI 2011/2012, pp. 45-46.

²⁴⁹ VENTURI 1953, p. 13.

permette di raccogliersi, comincia a dare i suoi ottimi frutti. Che ne penserà il divo Argan? Forse ha ancora bisogno di qualche altra occasione per dimostrare quello che vale, o basterà aver messo knock out Lionello Venturi? A parte ogni confronto, che tra vecchi e barbogi e giovane generazione è quanto mai ingrato, il suo lavoro deve averle dato una bella soddisfazione, e incoraggiarla a produrre ancora e altrettanto bene”²⁵⁰. La competizione con la mostra di Roma rende tutti più combattivi, e per la Wittgens a un certo punto sembra diventare una questione personale nei confronti di Venturi, sul cui catalogo arriva a scrivere parole forti in una lettera a Pagani:

Posso dirLe che è stato fatto un lavoro prezioso dal Prof. D’Ancona di preparazione del Catalogo insieme a Dr. Russoli che è appositamente venuto a Milano per alcuni giorni per varare il catalogo stesso. Il catalogo riesce completamente differente da quello di Venturi in ogni particolare, persino nel modo di esporre per così dire i “connotati” dei quadri perché Venturi non si è preso la briga di dire se questi erano dipinti su tela o compensato e in quale tecnica, ma ha messo soltanto le misure. Inoltre le notizie bibliografiche di Venturi contenevano – ha detto lo stesso Picasso a Russoli – molti errori; perciò abbiamo abbandonato quell’inutile sfoggio di preziosa erudizione delle note di Venturi ad ogni quadro, seguendo invece lo schema del Catalogo di Lione²⁵¹.

Il 3 settembre, pochi giorni prima della consegna del testo di introduzione Russoli riceve un telegramma dalla Wittgens: “Reale scrive Picasso desidera vedere prefazione catalogo chiedendone la bozza. Veda se possibile mandarne copia Reale o telefonargli stop Naturalmente ciò non deve incidere consegna Pizzi giorno sette improrogabile²⁵². Non ci sono tracce della risposta di Picasso alla lettura del catalogo, ma

²⁵⁰ Paola della Pergola a Franco Russoli, 11 gennaio 1954, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Pratica generale”.

²⁵¹ Fernanda Wittgens a Costantino Pagani, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Pagani”.

²⁵² È Reale, che è stato in agosto a trovare Picasso per intercede per il prestito di *Guernica*, ad avvisare la Wittgens della richiesta dell’artista: Eugenio Reale a Fernanda Wittgens, 1 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Senatore Reale”; Fernanda Wittgens a Franco Russoli, 3 settembre 1953, in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 4/167, fasc. “Russoli”.

sappiamo che da questo momento tra Russoli e il suo artista preferito è nato un rapporto che è durato per tutta la loro esistenza.

Capitolo 3 – Il museo “militante”

3.1 Franco Russoli moderno museologo (1950-1977)

Il Museo deve essere un luogo dove la ricerca dei beni culturali, sui documenti, serva a formare la coscienza per una azione di sviluppo o trasformazione dei sistemi sociali per rendere l'uomo libero in quanto informato. Un luogo di impegno, non di evasione o di isolamento o di separatezza.²⁵³

La riflessione museografica prima, e museologica poi, accompagna Russoli sin dai primi passi pisani fino all'ultimo giorno di vita, prendendo sempre più spazio all'interno dei suoi interessi, anche per via di quell'aspetto politico e del rapporto con l'attualità che caratterizza questo ambito: dalle prime idee sulla nascita del Museo di San Matteo sino al progetto della grande Brera²⁵⁴. Anche l'approdo a Milano è caratterizzato dalle riflessioni museografiche: quella è la strada che la Wittgens sceglie per lui²⁵⁵. Russoli toglie progressivamente spazio alle attività più prettamente storico artistiche per dedicarsi sempre di più alla teoria museografica e museologica; il suo approccio nei confronti del museo in quanto elemento attivo all'interno della società fa di lui il primo museologo moderno italiano, in linea con le più originali e visionarie teorie internazionali²⁵⁶.

Analizzando le tappe della sua vita di studioso, e soprattutto ripercorrendo la sua bibliografia, appare evidente che Russoli nasce storico dell'arte e diventa progressivamente uomo di museo, perché quella è la strada che prende la sua carriera, ma anche perché di questo aspetto apprezza particolarmente la ricaduta diretta sulla società: fare museologia è infatti, per Russoli, un po' come fare politica. La produzione sconfinata e senza sosta di testi di tutti i tipi, dall'arte Maya a

²⁵³ La definizione è di Russoli e risale agli ultimi mesi di vita, mentre stava progettando la mostra «Processo per il museo», in AFR, carte non riordinate.

²⁵⁴ Si veda il cap. 2.

²⁵⁵ Si veda il cap. 2.

²⁵⁶ LUGLI 2015 [1 ed. 1992], p. 33.

quella dei suoi contemporanei, passando per la fotografia, ha una battuta di arresto verso la fine degli anni Sessanta, quando decide di convogliare tutte le proprie energie nel tentativo di attuare una sorta di rivoluzione museale a Milano. Il progetto della grande Brera, punto di arrivo della riflessione, diventa negli ultimi anni più di un semplice progetto: essa è una ragione di vita, che lo porta a combattere, come il suo amato Don Chisciotte, contro i mulini a vento del Ministero dell'Istruzione prima, e dei "mali" culturali poi²⁵⁷. L'intenzione è quella di ripercorrere le tappe che hanno portato Russoli a concepire il grande progetto di trasformazione del palazzo di Brera e di alcune strutture adiacenti in un vero e proprio quartiere delle arti, una kunsthalle, dove il contemporaneo è messo in costante dialogo con l'antico affinché si stimoli la riflessione nel pubblico. Egli vuole innestare l'ideale terreno di sviluppo delle arti stesse, un terreno dove il rapporto diretto fra la Pinacoteca e l'Accademia produca effetti di mutuo scambio fra il museo e gli artisti in via di formazione, attivando così dinamiche sperimentali e complesse dal risultato potenzialmente molto creativo.

Il progetto della "grande Brera" è stato da alcuni definito utopico, ma dall'analisi degli eventi e dei progetti che ci accingiamo a esporre risulta evidente quanto concreta fosse la visione di Russoli. Se proprio un peccato bisognava trovarvi, esso andava piuttosto ricercato nella sua grande ambizione.

3.2 La casa museo come banco di prova (1950-1954)

La casa museo Poldi Pezzoli di Milano, donata da Giangiacomo Poldi Pezzoli nel 1881, a seguito dei bombardamenti del ferragosto 1943 era stata quasi completamente distrutta, complice anche lo scaturire di un incendio che ne aveva devastato gli ambienti. Nel 1946 è istituita una commissione allo scopo di valutare la possibilità di ricostruzione del palazzo, del quale si era salvato solo lo scalone; considerata la cospicua

²⁵⁷ Così Russoli chiamava il Ministero dei Beni culturali.

cifra di trentasei milioni di lire, il parere espresso è positivo. Nonostante ciò, si decide per il completo trasferimento delle collezioni a Palazzo Reale²⁵⁸, soluzione che vede oppositori illustri, come il Sovrintendente Guglielmo Pacchioni (1883-1969) e Fernanda Wittgens, che sulle pagine del Corriere della Sera scrive: «In un anno e mezzo di lavoro intenso e sempre con la guida geniale dell'arch. Reggiori il Museo è stato ricostruito attorno al nucleo dello Scalone perfettamente salvato: ricostruito con migliorie notevoli di pianta e d'illuminazione, ma ripristinando il caratteristico aspetto "privato" che lo rende [...] una delle più belle testimonianze della cultura dell'Ottocento. Si spera così, entro l'anno [...] di poter riaprire almeno una parte del Poldi-Pezzoli contemporaneamente alla Pinacoteca di Brera»²⁵⁹.

Quando Russoli arriva a Milano nell'autunno del 1950, la Pinacoteca di Brera è stata da poco riaperta e il Museo Poldi Pezzoli è quasi completamente ricostruito. La sfida del riordino di quest'ultimo è complessa: Fernanda Wittgens decide di affiancare all'allora vice direttore Guido Gregorietti proprio Russoli, affidandogli, oltre al riordino, anche la sovrintendenza del restauro della struttura da parte dell'architetto Reggiori e la redazione di una prima Guida per il visitatore²⁶⁰. Nonostante già si fosse occupato dei musei di Pisa e di Lucca, Russoli si trova di fronte a una logica molto differente, ovvero quella della più notevole casa museo di Milano, che, come egli stesso sostiene, può essere confrontata con quelle che considera le maggiori case museo al mondo: la Wallace Collection di Londra e il Museo Jacquemart-André di Parigi²⁶¹. Il vero rischio insito nella ricostruzione del Poldi Pezzoli era quello di creare un falso: gli ambienti distrutti necessitavano di essere riprodotti con la massima fedeltà possibile, al fine di non generare uno choc nei visitatori affezionati e di fornire a quelli

²⁵⁸ WITTGENS 1949, p. 2.

²⁵⁹ WITTGENS 1949, p. 2. Ferdinando Reggiori (1898-1976) era un architetto che aveva già collaborato con la Soprintendenza milanese.

²⁶⁰ Sul gruppo di architetti BBPR si veda questo stesso capitolo. Per il catalogo si veda: RUSSOLI 1951.V1.

²⁶¹ RUSSOLI 1952.P1, pp. 2-3.

nuovi un'immagine della casa che fosse filologicamente corretta. Caratteristica peculiare delle case museo è infatti quella del congelamento della storia, la volontà dei conservatori di preservare quel preciso momento storico quasi ne fosse un'istantanea a tre dimensioni²⁶². Il museo è riaperto il 1 dicembre 1951 dopo soli quattro anni di lavori. L'architetto Reggiori viene incaricato dalla Wittgens per la sua comprovata sensibilità storica, motivo per il quale aveva già collaborato con la Soprintendenza milanese²⁶³; Russoli ne aveva però seguito il restauro soltanto durante l'ultimo anno, quando molte decisioni erano già state prese.

Le modifiche apportate nella ricostruzione del Poldi Pezzoli sono relative ad alcune varianti della pianta, indispensabili per aggiornare l'abitazione rispetto ai moderni criteri museografici: un magazzino visitabile, un gabinetto di restauro e degli uffici, locali prima infelicemente disposti o addirittura mancanti. Nonostante questo, «a tutte le sale sono stati lasciati quei caratteri stilistici che le rendevano tipici documenti dell'ecllettismo architettonico fin de siècle»²⁶⁴. Le scelte intraprese sono motivate da Russoli in articolo del 1952: «[...] tale ripristino è stato limitato alle linee essenziali, che potessero rendere il sapore di tale gusto, senza cioè affrontare l'impossibile e inutile ricostruzione, sino nei particolari, della sontuosa e sovraccarica decorazione di stucchi e legno che era stata pluridecennale fatica degli artisti e gli artigiani milanesi della seconda metà dell'Ottocento, dal Bertini al Pogliaghi»²⁶⁵. Egli spiega in seguito come alcune decorazioni, affatto riproducibili in quanto frutto di maestranze artigiane specializzate, sono sostituite «con altri nuovi (marmi e stoffe) che discretamente alludono al lusso di un tempo e bastano a restituire l'intimo carattere di ricca abitazione privata e ad

²⁶² PINNA 2001, pp. 4-9.

²⁶³ Reggiori aveva compiuto studi approfonditi sulla Basilica di Sant'Ambrogio a Milano, sulla quale è anche autore di un volume: REGGIORI 1937-38.

²⁶⁴ RUSSOLI 1952.P2, pp. 85-87.

²⁶⁵ Giuseppe Bertini (1825-1898) era il pittore, e Ludovico Pogliaghi (1857-1950) era pittore e decoratore, entrambi contemporanei di Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879). Bertini era stato indicato da Poldi Pezzoli come primo direttore del museo alla sua morte. RUSSOLI 1952.P2, p. 85.

ambientare i tesori della raccolta in sale ancora animate dalla presenza del personalissimo gusto del raccoglitore»²⁶⁶. Dove non era possibile tornare all'originario splendore, e negli spazi nuovi creati ad hoc, si predilige la sobrietà: è il caso del Salone dorato realizzato da Bertini, del quale non vengono ripristinate tutte le decorazioni andate bruciate nell'incendio, talora sostituite con materiali più semplici, ma comunque in grado di non alterare l'atmosfera generale della stanza.

Russoli deve fronteggiare un simile problema anche per quanto concerne il riordino della collezione; i dipinti vanno allestiti secondo una serie omogenea, con caratteristiche didattiche, che stimoli la comprensione e il confronto, rispettando però allo stesso tempo il gusto del collezionista:

Problema analogo a quello della ricostruzione architettonica e della sistemazione degli elementi decorativi si presentava per l'ordinamento delle opere d'arte. Intendo dire che, per questo aspetto della ricostruzione del museo, bisogna tenere conto del gusto particolare che guidava il Poldi Pezzoli nella collocazione delle sue raccolte, ed insieme dell'esigenza della perfetta visibilità degli oggetti d'arte, di una loro cernita e sistemazione secondo criteri qualitativi e storiografici. Abbiamo cercato di far sì che ogni dipinto, ogni oggetto, risultasse il più possibile valorizzato nelle sue caratteristiche di cultura e di poesia. Così i più preziosi dipinti rinascimentali, dal Pollaiuolo al Piero della Francesca, dai Botticelli al Bellini, dal Mantegna al Vivarini, sono appieno valorizzati nel Salone dorato e, accanto a essi, proprio per quella ragione di affinità qualitativa che abbiamo detto, può ben stare la Gondola sulla Laguna di Francesco Guardi²⁶⁷.

È questa l'occasione in cui il museo viene dotato di moderni impianti di illuminazione, dispositivi antincendio, riscaldamento e antifurto; necessario è stato anche il restauro di tutti i dipinti, i tappeti e le argenterie. Data la straordinaria importanza delle pitture, il loro restauro è affidato a Mauro Pelliccioli anche per le sole operazioni di pulitura, rintelatura o messa in forma delle tavole²⁶⁸.

²⁶⁶ RUSSOLI 1952.P2, pp. 85-87. Lo stesso anno Russoli pubblica sulla rivista pisana "Rassegna...e chi non sa su' danno" un altro articolo sul Poldi Pezzoli: RUSSOLI 1952.P1, pp. 2-3.

²⁶⁷ RUSSOLI 1952.P2, p. 87.

²⁶⁸ RUSSOLI 1952.P2, p. 87.

Il risultato dei restauri è unanimemente giudicato positivo, in particolare Russoli, Wittgens e Gregorietti sono compiaciuti della convinta approvazione di Bernard Berenson, il quale propone una propria prefazione al catalogo completo dei dipinti del 1955. Già nel 1951, alla riapertura del museo, Russoli aveva pubblicato una Guida per il visitatore che oltre a descrivere ogni sala illustrandone le opere esposte spiegava i lavori di ricostruzione con ausilio di confronti fotografici²⁶⁹. Il catalogo del 1955 contiene invece delle schede d'opera, redatte seguendo criteri che Russoli stesso esplica nella Premessa:

Questo primo catalogo critico dei dipinti della Fondazione Artistica Poldi-Pezzoli intende dare, oltre alla più ampia documentazione sulle vicende storiche di ogni opera, tutti i dati tecnici ad essa relativi, ed una scheda che, sinteticamente ed in forma di bibliografia ragionata, ne illustri la fortuna critica e ne giustifichi l'attribuzione. Oltre ai riferimenti bibliografici sono riportate anche le opinioni che molti studiosi hanno personalmente comunicato. So bene che un primo lavoro di raccolta e di revisione di un materiale tanto vasto e tanto importante potrà avere lacune ed errori, ma confido che riesca di qualche utilità, sia come repertorio organico di studi sulla Collezione, sia per le identificazioni, le rettifiche ed i ritrovamenti che ho potuto fare. Esprimo la mia vivissima gratitudine a Bernard Berenson che, oltre ad avermi aiutato col suo preziosissimo consiglio, ha messo a mia disposizione la ricchissima biblioteca dei Tatti, e ringrazio sentitamente quanti mi hanno dato appoggio nel lavoro e mi hanno fornito sussidio di opinioni. Desidero qua ricordarli, Maestri e amici: J. Alazard, F. Arcangeli, V. Bloch, A. Boschetto, W. Cohn, L. Coletti, G. Gregorietti, H. Kiel, R. Longhi, S. Matalon, A. Ottino Della Chiesa, R. Pallucchini, M. Pelliccioli, G.C. Penati, W. Suida, G. Testori, F. Zeri e F. Wittgens, alla cui opera è dovuta la rinascita della Fondazione artistica Poldi-Pezzoli²⁷⁰.

²⁶⁹ RUSSOLI 1951.V1.

²⁷⁰ RUSSOLI 1955.V4, p. 106. Jean Alazard (1887-1960) era uno storico dell'arte francese esperto di Rinascimento italiano, amico di Bernard Berenson; Francesco Arcangeli (1915-1974) storico dell'arte bolognese allievo di Longhi; Vitale Bloch (1900-1975) storico dell'arte di origini russe vissuto a Parigi, conoscitore amico di Roberto Longhi, è stato tra i primi studiosi dei Fratelli Le Nain, La Tour e Vermeer; Antonio Boschetto era allievo bolognese della prima generazione di Roberto Longhi [TANZI 2014]; Luigi Coletti (1886-1961) era stato professore di Russoli in quando sostituto di Marangoni alla cattedra di Pisa tra il 1939 e il 1946; Guido Gregorietti era il direttore del Poldi Pezzoli di allora; Roberto Longhi (1890-1970) era colui che Russoli considerava il suo maestro, anche se non aveva potuto studiare con lui a Bologna come avrebbe desiderato [RUSSOLI 1974.P2, p. 13]; Stella Matalon era collaboratrice dei direttori di Brera dai tempi di Modigliani, passando per la Wittgens fino a Russoli; Angela Ottino Della Chiesa è una storica dell'arte che si è occupata di Rinascimento; Rodolfo Pallucchini (1908-1989) era

Non tutte le opere del museo erano state di facile attribuzione, perciò Russoli non trascura nessuna delle opinioni, orali o scritte, che riceve dagli studiosi interpellati, distinguendole con la dicitura “com. or.” e “com. scritta” sia all’interno delle schede d’opera che in bibliografia. Essendo l’interesse delle schede orientata all’aspetto attributivo, lo studioso si preoccupa di fornire al lettore tutti gli elementi scientifici e critici necessari per comprendere le logiche attribuzionistiche e farsi un’idea propria; aspetti sul quale il curatore aveva già dovuto riflettere stilando la Guida del visitatore, da intendersi quindi come vero precedente del catalogo, i cui tempi di stesura erano stati piuttosto stretti. Come emerge dai ringraziamenti, lo studioso contatta, oltre ad alcuni specialisti di specifici autori o argomenti, i migliori connoisseurs dell’epoca: fra questi, si evidenzia la completa assenza degli storici dell’arte afferenti alla scuola romana e la netta prevalenza di quelli di scuola longhiana, o comunque toscana.

L’offerta di prefazione del catalogo è formulata da Berenson a Russoli durante le giornate di ricerca trascorse da quest’ultimo presso la biblioteca di Villa I Tatti; ulteriori indicazioni sono probabilmente state fornite in occasione della visita dello studioso lituano al Poldi Pezzoli, a diretto contatto con i dipinti²⁷¹. Su queste premesse si consolida la

docente a Padova, ed è l’esperto di arte veneta per Russoli; Mauro Pelliccioli è il restauratore con cui collaborava la Soprintendenza milanese e al quale vengono affidati quasi tutti i restauri di questi anni, uno su tutti, in quegli stessi anni, il Cenacolo di Leonardo; Wilhelm Suida (1870-1959) esperto di arte del Cinquecento e allora direttore del dipartimento di arte della Kress Foundation di New York; Giovanni Testori (1923-1993) studioso di Rinascimento e Seicento lombardo e piemontese; Federico Zeri (1921-1998) *connoisseur* indipendente col quale Russoli mantiene un buon rapporto e al quale la vedova Lella Russoli vende una parte della biblioteca del marito costituita prevalentemente di testi di arte contemporanea [BALZAROTTI 2013]; Fernanda Wittgens è colei che aveva affidato a Russoli questo importante lavoro, motivo per cui lo studioso interrompe l’ordine cronologico per darle un posto di rilievo all’interno dell’elenco degli studiosi da ringraziare.

²⁷¹ Che l’offerta di Berenson sia giunta in questo modo è confermato dalla minuta di una lettera scritta da Russoli ad un destinatario ignoto, nella quale lo studioso a proposito del catalogo afferma “Questo vedrà Berenson, nella versione corretta delle schede che gli farò esaminare prima della stampa, e giudicherà allora se confermare il suo proposito - che, con mia grande gioia, espresse di nuovo dopo aver parlato con me - di fare la prefazione”, in AFR, Corrispondenza di Franco Russoli, 21 agosto 1954.

relazione con Berenson, che pochi anni dopo, nel 1957, chiederà a Russoli di redigere il catalogo della propria collezione, compito che sino a quella data aveva rimandato²⁷².

Le attribuzioni di Roberto Longhi, spesso in conflitto con Berenson nell'ambito della *connoisseurship*, e considerato da Russoli il proprio vero maestro, vengono ordinatamente scritte in una lettera per punti inviata al giovane studioso²⁷³; esse comprendono la controversa tavola della Madonna che allatta, oggetto di illustri ma divergenti attribuzioni²⁷⁴. Longhi scrive: «* n. 654. Anche a me sembra che la qualità altissima esiga il nome del Foppa in atto di interpretare un modello fiammingo, boutsiano», tuttavia Berenson e Suida propendono per un'attribuzione al Bergognone²⁷⁵. Testori è invece di tutt'altra opinione, ben spiegata in una lunga lettera, anch'essa per punti e ordinata come quella di Longhi, nella quale commenta quadro per quadro le richieste: «2° - la "Madonna che allatta il bambino" che, esposta come Civerchio, pare ai più Foppa, mi si riconferma Luca Baudo: naturalmente in fase imitativa. Prova a pulire la paletta "luces opus" e vedrai. Non mi pare che Foppa avrebbe mai stilizzato, in tal modo, un panno, né, soprattutto, mai e poi mai usato una materia tanto dura e piemontese»²⁷⁶. In questo caso Russoli fatica a scegliere tra l'attribuzione di Berenson, appoggiata da Suida, e quella di Longhi: nel catalogo propone quindi il dipinto come "Vincenzo Foppa o Ambrogio Bergognone". L'opinione di Testori è invece riportata solo nel testo della scheda.

Per i veneti si rivolge a Rodolfo Pallucchini, soprattutto i Bellotto e i Canaletto dei quali il Poldi Pezzoli conserva un discreto nucleo,

²⁷² Nel 1954 Berenson era stato convinto dall'amico Roberto Papini (1883-1957) a fare il catalogo della propria raccolta, proprio a lui viene affidata l'impresa interrotta pochi anni a causa della morte dello studioso; lo studioso lituano aveva quindi pensato a Russoli, ma nel 1959 muore e il progetto è portato avanti da Nicky Mariano, assunta a Villa I Tatti come bibliotecaria passa quarant'anni prima e ormai persona di famiglia: in Archivio di Villa I Tatti, d'ora in poi AVIT, corrispondenza con Roberto Papini.

²⁷³ In AFR, corrispondenza con Roberto Longhi, s.d. [1954]. Su Berenson e Longhi: BERENSON, LONGHI 1993, in particolare AGOSTI GIA. 1993, pp. 231-251.

²⁷⁴ Catalogo: RUSSOLI 1954.V4, pp. 156-157.

²⁷⁵ La comunicazione di Berenson e Suida è orale.

²⁷⁶ In AFR, corrispondenza con Gianni Testori, s.d. [1954].

purtroppo però lo studioso risponde di aver perduto gli appunti presi durante la visita al museo, fatto che vela di incertezza le considerazioni espresse sulla base della sola memoria²⁷⁷.

Tra le lettere di congratulazioni a Russoli per la riuscita del catalogo, spicca quella di Wilhelm Suida, nella quale lo studioso austriaco non rinuncia a dare ulteriori suggestioni attributive in vista di una seconda edizione del testo, sottolineando così il senso del continuo rinnovarsi della ricerca:

[...] Mi congratulo con Lei per la bella pubblicazione del Suo catalogo del Museo Poldi Pezzoli. La ringrazio sentitamente, di aver pensato di mettere il mio nome sulla lista di quegli eletti, che hanno ricevuto il dono prezioso di una copia. Ammiro quante informazioni ha raccolto nel testo. Sarò lieto, di mettere insieme qualche appunto [sic], che Le potranno servire per una nuova edizione, che certamente non tarderà ad essere necessaria. Ecco una nota, non nel senso di una critica, ma di un modesto contributo costruttivo: nella seconda parte delle illustrazioni, pagina 251 e seguenti, sarebbe bene di aggiungere ad ognuna delle piccole illustrazioni la pagina, dove si trova il testo²⁷⁸. Non è facile per esempio, di trovare a pag. 172 il testo, che si riferisce a quel S. Antonio da Padova, che per me come per Longhi, è opera certissima di Bernardino Luini²⁷⁹.

L'osservazione sulla difficile corrispondenza tra immagini e scheda mette in luce un difetto che rende il catalogo complicato da consultare ancora oggi. In ogni caso l'aspetto che si ritiene più interessante del catalogo di Russoli è che si tratti di un'opera che lascia scoperte le carte delle attribuzioni come a volerne stimolare ulteriori, senza porre a tutti i costi un punto definitivo all'argomento. E si mette in luce già in questo caso la grande capacità connettiva e di dialogo di Russoli fondamentale

²⁷⁷ In AFR, corrispondenza con Rodolfo Pallucchini, 30 luglio 1954.

²⁷⁸ Le schede non sono in ordine progressivo, di qui la difficoltà a ritrovarle partendo dalle miniature.

²⁷⁹ L'opera citata da Suida è attribuita nel catalogo ad un "Maestro lombardo del sec. XVI", pur venendo riportate nella scheda tutte le opinioni, compreso il commento scritto di Longhi che lo ritiene opera di un Luini giovane: "* n. 579. - Sant'Antonio - certissimo Luini giovine. Volevo illustrarlo con altre cose giovanili a proposito d. Mostra di Como, ma mi mancò il tempo", in AFR, corrispondenza con Roberto Longhi, s.d. [1954]. Sul Sant'Antonio, che ormai la critica ascrive con ragionevole certezza al Luini si veda: AGOSTI, MAZZOTTA, STOPPA 2014, pp. 79-84. La lettera si conserva in AFR, corrispondenza con Wilhelm Suida, 8 maggio 1955.

per gli sviluppi a venire. Con grande umiltà e scientificità lo studioso affronta un catalogo difficile, fatto di opere comprate sul mercato antiquario la cui provenienza era stata spesso occultata dagli stessi mercanti.

3.3. Verso la direzione di Brera (1954-1957)

Negli stessi anni Russoli affianca la Wittgens a Brera e ne coglie tutte le spinte innovative per quanto riguarda il museo; in particolare raccoglie, forse anche perché ne era già provvisto, una certa attitudine al dialogo e al confronto con realtà museali straniere, che essa stessa imposta come punto di riferimento imprescindibile.

Un certo tipo di attitudine al confronto, non solo con i colleghi italiani, ma soprattutto con quelli stranieri, nasce sicuramente da una predisposizione naturale: Russoli ha sempre viaggiato molto, inizialmente in Europa, da giovane, e in seguito anche negli Stati Uniti. Va considerata in questo senso come fondamentale anche la partecipazione alle attività di ICOM, un'organizzazione non governativa internazionale che riunisce tutti gli addetti del settore museale a livello mondiale, alla quale lo introduce la Wittgens²⁸⁰. I primi contatti di Russoli con ICOM infatti risalgono agli anni Cinquanta, in merito all'iniziativa "museo vivente" organizzata a Brera dalla sua direttrice²⁸¹. Nel 1954 Russoli aveva anche accompagnato Georges Salles, allora direttore dei musei di Francia, e una delegazione di ICOM, in visita al restauro del Cenacolo vinciano appena concluso da Mauro Pellicoli. L'ottima impressione che Russoli fa sulla comitiva lo porta, nello stesso anno, a tenere una conferenza all'École du Louvre attorno all'affresco di Leonardo, in seguito pubblicata sulla rivista francese "Cahiers d'art"²⁸².

²⁸⁰ Sulla storia dell'ICOM si veda: SUTERA 2016, pp. 27-77.

²⁸¹ Si veda in questo stesso capitolo.

²⁸² RUSSOLI 1954.P5, pp. 55-69; l'articolo è una rivisitazione della conferenza il cui testo si conserva in AFR, carte non riordinate. La conferenza aveva avuto un tale successo che

Nel 1954 la Wittgens aveva viaggiato negli Stati Uniti allo scopo di visitare i musei di New York, Washington e Boston, in particolare il Metropolitan, la National Gallery e il Fogg Museum, i cui rispettivi direttori erano Henry Taylor, John Walker e John Coolidge. La conferenza sul viaggio, tenuta al suo rientro, si focalizza soprattutto su questioni museologiche, con l'intenzione di presentare le innovazioni dei colleghi americani²⁸³; nel testo si menziona con ammirazione anche il Fogg Museum di Harvard, uno dei primi musei universitari americani avente un approccio fortemente improntato alla didattica²⁸⁴. Nel corso della conferenza sono espresse dalla Wittgens alcune tesi che avranno per Russoli il valore di linee guida museologiche: il dialogo tra periodi diversi della produzione artistica, l'importanza delle associazioni di "trustisti" (il correlativo americano degli "Amici di Brera", col compito di accrescere le collezioni rendendo così "vivo" il museo), l'importanza del rapporto tra il museo e i collezionisti, la vocazione esplicitamente didattica e infine i principi di selezione delle opere da esporre al pubblico, una questione questa prettamente museografica²⁸⁵:

Accanto alla collezione cinese stavano, nel Museo Fogg, i famosi primitivi italiani...E dovrei dirvi ora di questa ricchezza occidentale che serba l'America. Impresa impossibile! Lasciatemi dire invece del fervore

la Wittgens la porta come esempio delle doti di Russoli quando caldeggia la sua promozione presso il Ministero dell'Istruzione, in AFR, corrispondenza con Fernanda Wittgens, 7 agosto 1954, interamente trascritta in BERNARDI 2012-2014, p. 63. Si conserva inoltre la minuta di una lettera di Russoli a Georges Salles che è una conferma delle ottime osservazioni che lo studioso francese aveva fatto sulla conferenza tenuta all'École du Louvre sul restauro: in AFR, corrispondenza con Georges Salles, 22 maggio 1954.

²⁸³ In Archivio Fernanda Wittgens, conservato presso la Fondazione Badaracco di Milano, d'ora in poi AFW, Conferenza tenuta nella biblioteca dell'U.S.I.S. (United State Information Service) di Roma, 2 dicembre 1954, p. 4-5.

²⁸⁴ Sulle origini del Fogg Museum di Harvard, oggi inglobato negli Harvard Art Museums, si veda: BERNARDI 2015, pp. 415-421.

²⁸⁵ Il concetto del museo come scuola, quindi strumento funzionale al pubblico e non luogo di ammirazione estatica, vede la luce per la prima volta nel 1942 con la pubblicazione del volume Theodor Low che del museo scrive: «The purpose and the only purpose of museums is education in all its varied aspects from the most scholarly research to the simple arousing of curiosity...and it must always be intimately connected with the life of the people», in LOW 1942, p. 21. Né la Wittgens, né Russoli, sapevano l'inglese, ma la partecipazione a ICOM e l'utilizzo del francese come lingua comune avevano sicuramente aiutato la diffusione delle idee di Low anche in Europa.

con il quale i nostri colleghi d'America, e in particolare Henry Taylor e John Walker, i due grandi direttori del Museo Metropolitan di New York e della Galleria Nazionale di Washington, stanno rinnovando le loro raccolte, sistemando gli ambienti, sviluppando con ogni mezzo il "colloquio" tra il pubblico e l'opera d'arte. Il nostro viaggio del gennaio scorso è stato proprio il saluto dei Direttori europei ai colleghi americani e, particolarmente, ad Henry Taylor che ha affrontato con un coraggio veramente eccezionale la trasformazione del Metropolitan Museum, ospitato nell'inadatto e retorico palazzo della Fifth Avenue. Taylor e i suoi meravigliosi "Trustisti" hanno fatto uno sforzo colossale, ed oggi il Museo, completamente trasformato, è veramente vivente [...]. E quale emozione vedere, in queste sale, depositata ancora una delle più grandi collezioni private americane e mondiali, la collezione Lahmann [sic], con i suoi meravigliosi Primitivi italiani e fiamminghi tante volte ammirati nei libri²⁸⁶! [...] Con questo suo rinnovamento museale, con la sua attività culturale che culmina nel Dipartimento dell'Educazione [...] il Metropolitan è oggi un Museo didattico di eccezionale vitalità, e mi è grato rendere omaggio a Henry Taylor che ha lo spirito del condottiero del Quattrocento nella realizzazione dei programmi della cultura e dell'arte! Più fortunata la Galleria Nazionale di Washington per il suo ambiente architettonico nobile e riposato, ove l'opera trova la più adatta cornice. Tuttavia il direttore, John Walker, ha anch'egli compiuto un'opera eccezionale: ha avuto il coraggio di selezionare le raccolte scegliendo i soli capolavori: un coraggio paragonabile a quello del chirurgo quando opera. Se pensate che il Museo di Washington è formato in grandissima parte di collezioni private, tra cui le famose Mellon e Kress, questa scelta di soli capolavori vi apparirà ancora più meritoria²⁸⁷.

Nel testo della conferenza si trovano tutti i punti nodali della coeva riflessione museologica a Milano in quegli anni e Russoli raccoglie le osservazioni della Wittgens sui musei americani con grande entusiasmo.

²⁸⁶ Si tratta della collezione di Robert Lehman (1891-1969) conservata presso il Metropolitan Museum di New York; nell'inventario dell'archivio del collezionista conservato presso la Thomas J. Watson Library del Met risulta un primissimo contatto con la Wittgens nel 1931 ed è documentato un incontro tra i due nel 1954 ad una cena organizzata nel museo stesso. Sempre dall'inventario veniamo a sapere che Lehman aveva chiesto in occasione del viaggio della Wittgens negli Stati Uniti di incontrarla per parlare del restauro dell'Ultima cena di Leonardo appena concluso, ma l'invito è declinato probabilmente per mancanza di tempo. L'inventario è consultabile online alla pagina

http://www.libmma.org/digital_files/archives/Robert_Lehman_papers_b1848688.pdf

²⁸⁷ In Archivio Fernanda Wittgens, conservato presso la Fondazione Badaracco di Milano, d'ora in poi AFW, Conferenza tenuta nella biblioteca dell'U.S.I.S. (United State Information Service) di Roma, 2 dicembre 1954, p. 4-5.

La possibilità di una riflessione da anno zero sui musei italiani è stata una triste concessione delle gravi conseguenze della guerra e dei bombardamenti; essa ha raccolto tanto interesse da portare a dedicarvi un'intera sezione dell'XI Triennale di Milano, tenutasi tra il 27 luglio e il 4 novembre 1957²⁸⁸. Quello stesso anno, il 10 luglio, era mancata Fernanda Wittgens, che nella consapevolezza di essere molto malata aveva predisposto la propria successione come direttrice della Pinacoteca di Brera in favore del suo vice, Franco Russoli: quest'ultimo si trova così a dover pensare in modo programmatico al ruolo del museo e del suo allestimento, quasi come ideale preparazione all'imminente assunzione del ruolo di dirigenza. Occorre qui introdurre una precisazione utile a comprendere l'azione di Russoli relativa al museo: mentre la museografia esisteva sin dalla fine del Settecento, la museologia risultava al tempo essere una disciplina piuttosto giovane, perché legata alle ricostruzioni del dopoguerra (il suo inizio viene idealmente fissato nel 1948)²⁸⁹; in quegli anni però la distinzione tra le due discipline non era così chiara perché alcuni utilizzavano il termine "museologia" semplicemente per contrapporlo all'antica "museografia" e indicare così qualcosa di nuovo.

Fare il punto sulla funzione sociale dei musei a quell'epoca è inevitabile. Il risultato sperato è quello di trasformare non solo il concetto di museo, ma anche il suo pubblico e il modo di relazionarsi. Come scrive Piero Sanpaolesi per l'occasione:

[...] non da oggi si dibatteva la necessità di una revisione dei criteri museologici. [...] Non più presentazioni romantiche di sfilate di capolavori e no, ma organizzazione ed esposizione di raccolte specializzate, fondate non sulla quantità, ma sulla qualità, cioè su una scelta di opere rappresentative. Così si precisava il concetto di deposito organizzato per gli studiosi, nel quale dovevano trovar posto o quelle

²⁸⁸ Sulla Triennale del 1957: GIOLI 2004, pp. 143-160; CIMOLI 2007, pp. 180-199; PINI 2010/2011. La mostra di Museologia, insieme a quella di Architettura contemporanea e Industrial design, inaugurano il 1 agosto a causa di alcuni ritardi negli allestimenti: *Si aprono oggi alla Triennale le tre mostre ritardatarie*, 1 agosto 1957, p. 4.

²⁸⁹ Si veda LUGLI 1992, pp. 27-32.

opere destinate alla rotazione delle esposizioni temporanee, o quelle a disposizione degli studiosi specializzati i cui interessi scientifici non possono limitarsi alla sole opere rappresentative²⁹⁰.

Il coinvolgimento di Russoli nell'organizzazione della sezione di *Museologia* dell'XI Triennale era stato proposto proprio da Sanpaolesi, sotto la cui direzione il giovane studioso aveva lavorato nei primi anni in qualità di ispettore all'interno della Soprintendenza pisana, in particolare nelle occasioni dell'apertura del Museo di San Matteo e del riordino di Villa Guinigi a Lucca²⁹¹. Sanpaolesi a scrive a Tommaso Ferraris, segretario della Triennale:

Ho pensato un programma, e ritengo che ai nomi di Casorati e Minguzzi si possa aggiungere quello di Viale che sarà utilissimo per la sua conoscenza museografica e delle raccolte private, cui potremmo chiedere qualche oggetto²⁹². [...] Il trait d'union milanese potrà essere benissimo Russoli, mettendo però bene in chiaro con lui che ci sarà da lavorare e la sua attività dovrà essere prestata senza limitazioni di tempo. Le dico questo perché se trovo un neo nelle molte qualità di Russoli è proprio quello della dispersione del tempo in troppe attività, qualche volta contrastanti, per il resto sono ben lieto di averlo come collaboratore, conoscendo la sua prontezza e la capacità di interpretare i desideri e perfino le intenzioni²⁹³.

Ferraris tre giorni dopo risponde: «Condivido le Sue opinioni sul dott. Russoli. Senza dare in lettura il Suo scritto, ne ho accennato alla Dott.sa Wittgens, la quale si è espressa quasi come Lei. Però mi ha assicurato che lo terrà lei sotto pressione»²⁹⁴. La vivacità intellettuale di Russoli era quindi nota a tutti; sebbene questa andasse ancora in qualche modo governata, egli era di certo il perfetto tramite tra Pisa e Milano, tra Sanpaolesi e la Wittgens.

²⁹⁰ SANPAOLESI 1957, p. 12.

²⁹¹ Si veda il cap. 1.

²⁹² Felice Casorati e Luciano Minguzzi vengono chiamati a fare parte del comitato scientifico in quanto rappresentati della categoria "artisti".

²⁹³ Piero Sanpaolesi a Tommaso Ferraris, 3 luglio 1956, in Archivio Storico Fondazione La Triennale di Milano (d'ora in poi ASFTM) - Milano - serie XI Triennale, Busta C4, fasc. 1, "Commissione - Corrispondenza".

²⁹⁴ Tommaso Ferraris a Piero Sanpaolesi, 6 luglio 1956, in ASFTM - Milano - serie XI Triennale, Busta C4, fasc. 1, "Commissione - Corrispondenza".

La mostra di museologia si proponeva lo scopo di illustrare le nuove tendenze nell'ambito dell'allestimento museale; a dodici anni dalla fine della guerra, quando le ricostruzioni dei più importanti musei italiani erano ormai state ultimate e le collezioni milanesi riaperte, Fernanda Wittgens sollecita la nascita di questa esposizione per indurre una riflessione più strutturata sul problema²⁹⁵. Il Comitato scientifico era composto da Felice Casorati, invitato per il suo prestigio intellettuale, Franco Russoli, rappresentante della Wittgens e nuovo direttore di Brera, Piero Sanpaolesi, Soprintendente alle Gallerie e ai Monumenti di Pisa, Massa e Lucca, Vittorio Viale, già autore negli anni Trenta del suo primo riallestimento della Galleria Sabauda di Torino, al quale proprio in quegli anni stava rimettendo mano (1954-1959), e lo scultore Luciano Minguzzi²⁹⁶.

Il comitato, che si riunisce per la prima volta il 18 luglio del 1956, è concorde nel voler utilizzare il termine "museologia" in luogo dell'usuale "museografia", proprio per segnare un'importante rottura col passato anche dal punto di vista linguistico²⁹⁷. Nessuno dei componenti del comitato è però concorde sull'aspetto che va sottolineato: Casorati richiede un'attenzione maggiore nei confronti dell'oggetto che non all'allestimento stesso, Russoli preferisce indirizzare le ricerche nella direzione di una riflessione sulle differenze tra i musei costruiti ex novo e quelli che invece prevedono un adattamento di uso, con relativo problema dei depositi, Sanpaolesi punta l'attenzione sull'importanza dell'illuminotecnica, mentre Viale guarda all'allestimento di piccoli musei e raccolte non specializzate²⁹⁸. Il testo che funge da manifesto della mostra, redatto da Sanpaolesi, cerca quindi di tenere conto di tutte queste tendenze²⁹⁹. L'esposizione della Triennale si propone in ultimo di esporre

²⁹⁵ CIMOLI 2007, p. 181.

²⁹⁶ Su Viale: ARGAN 1967, pp. 5-8, 136-139, 143-146.

²⁹⁷ LUGLI 1993, p. 79; GIOLI 2005, p. 145; CIMOLI 2007, pp. 182-183; DRAGONI 2010, pp. 39-48.

²⁹⁸ GIOLI 2005, pp. 146-147.

²⁹⁹ Piero Sanpaolesi, *Programma per la sezione di Museologia*, 26 luglio 1956, in ASFTM - Milano - serie XI Triennale, Busta C4, fasc. 2.

le possibili soluzioni museografiche per le diverse tipologie di manufatti (sculture, affreschi, dipinti, ecc.), andando a comporre una sorta di “antimostra” che presenta i diversi apparati espositivi non come fossero effimeri e temporanei, bensì duraturi: il paradosso è quello di una mostra transitoria che presenta le modalità di esposizione permanente tipiche del museo. Come specificato nella *Guida breve* alla Triennale, vengono presentate alla fine le scelte relative all’allestimento, all’illuminazione, alla visibilità delle opere oltre al problema delle interrelazioni fra opere incluse in una stessa sala³⁰⁰. L’interesse dei curatori si concentra esclusivamente sul museo pubblico, di cui si vogliono illustrare tutte le possibilità espositive più all’avanguardia. Il risultato è quello di una “mostra-seminario”, un laboratorio museale nel quale la discussione rimane volutamente aperta, com’era nello spirito dell’epoca: si stimola la riflessione, non la si chiude, un’anticipazione di ciò che Russoli proporrà a Brera vent’anni dopo con l’esposizione *Processo per il Museo*.

La mostra era divisa in tre sezioni: la prima prettamente storica e rivolta all’evoluzione del concetto di museo nei secoli, la seconda concentrata sulle possibilità espositive dei manufatti artistici (la loro illuminazione, il rapporto tra le opere, i fondi colorati opachi o lucidi), la terza quale sorta di catalogo delle più recenti innovazioni museografiche³⁰¹. La seconda sezione, occupando cinque sale su sette, costituiva il cuore della mostra: compito di Russoli, è quello di stendere gli elenchi delle venti sculture esposte, oltre a quello di redigere tutti i testi per i pannelli esposti nella prima e nella terza sezione³⁰². Le sculture sono posizionate in tre sale (dedicate rispettivamente alla scultura antica, medievale e moderna) e scelte appositamente per evidenziare le diverse esigenze di illuminazione. Lo studioso sottolinea la difficoltà di ottenere prestiti in “questo periodo di generale opposizione alle mostre”, ed è costretto a ridimensionare il progetto iniziale in quanto economicamente troppo

³⁰⁰ *Guida breve*, in ASFTM – Milano – serie XI Triennale, Busta C4, fasc. 2.

³⁰¹ Tutti questi aspetti sono attentamente analizzati da CIMOLI 2007, pp. 182-183.

³⁰² Franco Russoli, *Elenco delle sculture per la mostra di museologia alla Triennale*, s.d., in ASFTM – Milano – serie XI Triennale, Busta C4, fasc. 2.

ambizioso³⁰³. Inoltre, quello dell'illuminazione artificiale era un argomento piuttosto recente, era infatti stata introdotta nella maggior parte dei musei italiani a partire dall'immediato dopoguerra, un'esigenza dettata dalla volontà di tenere aperti i musei dopo il calare del sole³⁰⁴. L'ultima sezione, composta da quarantuno pannelli, documenta le più nuove soluzioni dei musei pubblici italiani a partire dal Museo di San Matteo: alla sua origine, vi sono le ricerche svolte dai curatori della mostra presso i direttori e i soprintendenti che si erano occupati di riallestire i loro musei successivamente al conflitto bellico³⁰⁵.

A marzo, a pochi mesi dall'inaugurazione, Viale lancia un allarme sulla fattibilità della mostra in ragione di tempistiche e costi. Il progetto va velocemente ripensato e ridimensionato, altrimenti il rischio è quello di non fare nulla:

le tre mostre di cose d'arte progettate [...] mi paiono di attuazione quasi impossibile. E non ci si stupisca se io mi permetto di prospettare nuovamente, e fin che siamo in tempo, la possibilità di un piano magari meno ambizioso, ma ancora realizzabile. Lasciamo da parte i capolavori, che salvo qualche singolo caso non otterremo; e diamo l'esemplificazione che vogliamo, anche con opere e oggetti di minor pretesa; e non abbandoniamo, per una certa parte, l'idea, che avevo sommessamente avanzato, di presentare raccolte che devono figurare alla Triennale, e anche applicazioni o esemplificazioni di attrezzature museali per le quali si potrebbe avere aiuti considerevoli da parte di ditte. L'impostazione di «perfetta» presentazione museale era certo attraente. Torno a ricordare che pur continuando a dirci da ottobre che il tempo è limitato, non abbiamo da allora avanzato granché nell'organizzazione, anzi! E siamo ora a metà marzo³⁰⁶.

³⁰³ Vengono ridotti i prestiti e ridimensionati i progetti dell'allestimento: Piero Sanpaolesi, *Programma per la sezione di Museologia*, 29 dicembre 1956, in ASFTM - Milano - serie XI Triennale, Busta C4, fasc. 2.

³⁰⁴ Esclusione fatta per qualche precoce esperimento fatto a Brera poco prima dello scoppio della seconda guerra mondiale: si veda BERNARDI 2016, p. 47.

³⁰⁵ Si veda CIMOLI 2007, p. 184, ma manca il riferimento documentario. I testi sono scritti da Russoli come confermato dal manoscritto di suo pugno che si conserva in ASFTM - Milano - serie XI Triennale, Busta C4, fasc. 2.

³⁰⁶ Vittorio Viale a Tommaso Ferraris, 19 marzo 1957, in ASFTM - Milano - serie XI Triennale, Busta C4, fasc. 1, "Commissione - Corrispondenza".

Dopo il richiamo di Viale si rinuncia alla costruzione dei plastici dei musei e al prestito di alcuni dipinti, ma nonostante gli sforzi, all'inaugurazione l'allestimento della mostra risulta incompleto e mancante dei cartellini delle opere - che a seguito dei tagli sono solo trentasei - ma si riesce comunque a restituire un buon ventaglio di possibili soluzioni espositive³⁰⁷. I ritardi tuttavia non sono tali da compromettere il buon successo di pubblico: con circa 120.000 visitatori, la mostra ottiene la medaglia d'argento dell'XI Triennale³⁰⁸.

Significativo, anche per ragioni generazionali, è il legame che Russoli stringe con i giovani architetti che vengono chiamati ad occuparsi dell'allestimento della mostra alla Triennale: Giuliano Cesari, Piero De Amicis, Pier Angelo Pallavicini, Fulvio Raboni e Ferruccio Rezzonico, componenti del gruppo BBPR³⁰⁹.

A riguardo è necessario qui aprire una parentesi sull'allestimento del Museo del Castello Sforzesco da loro realizzato (1956) che Russoli aveva apprezzato, in particolare per la capacità di porre sotto nuova luce le opere, in grado così di colpire anche gli spettatori più distratti, come asserito in un testo pubblicato sulla rivista *Settimo giorno*:

I Milanesi, moltissimi, che subito sono accorsi a visitare il Museo del Castello Sforzesco, museo nuovo veramente più che rinnovato, possono offrire interessante "materiale di studio" a chi abbia curiosità per la psicologia delle masse. Stupore, entusiasmo, ira, orgoglio, divertimento, si leggono evidentissimi sui volti. Le reazioni più opposte sono state suscitate, e questo valga già a dire che il lavoro compiuto dagli architetti e dagli ordinatori esula dal campo della smorta ordinaria amministrazione, che è proprio opera viva, stimolante. Si è voluto dare al museo «una orchestrazione romantica d'immediata comunicatività», si è voluto creare «un insieme atto a rappresentare una funzione didattica popolaesca facilmente accessibile all'intelligenza delle masse, alla loro

³⁰⁷ GIOLI 2005, pp. 156-157.

³⁰⁸ Per una riflessione conclusiva sulla mostra di Museologia si veda: SANPAOLESI 1957, pp. 12-19; MAGAGNATO 1957, p. 56.

³⁰⁹ *Testimonianza di Piero De Amicis*, in CIMOLI 2007, pp. 185-186. Russoli inoltre intervista il gruppo di architetti per la rivista francese "L'oeil", si veda: RUSSOLI 1957.P1. BBPR è l'acronimo dei cognomi dei fondatori del gruppo: Gian Luigi Banfi (1910-1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004), Enrico Peresutti (1908-1976), Ernesto Nathan Rogers (1909-1969).

spontanea emotività», e farlo rispettando le regole più esigenti dell'architettura. Queste sono dichiarazioni degli autori, ed ogni giudizio è quindi da esse che deve partire. Affermare perciò che una emozione più intima e profonda può essere, in un museo altrettanto vivo, raggiunta con minor concessione allo spettacolare, e che alcuni capolavori non hanno bisogno di una complicata scenografia perché il visitatore sia "preparato gradatamente" alla loro visione basterà a segnare alcuni punti di vista diversi sui quali potrebbe aprirsi una proficua discussione con gli ordinatori. Se gli esempi possono servire, si pensi alla sistemazione delle sculture di Nicola e Giovanni Pisano nel Museo di San Matteo a Pisa, che presentava anch'esso, sia pure in un ambiente più raffinatamente "purista", senza amplificazioni di romantica suggestione, il problema di accordare un edificio antico con le moderne esigenze museografiche. [...] E vorremmo subito indicare, al Castello Sforzesco, [...] tutta una serie di ambienti valorizzati nel loro carattere architettonico, nei quali le opere sono disposte con vivace e insieme storicamente e esteticamente rispettosa "regia", un risultato museografico insomma veramente esemplare. Direi che anche le opere di minore potenza suggestiva acquistano qua, in questi spazi solenni, veramente una carica emotiva che facilmente si comunica anche al visitatore più distratto e sprovveduto³¹⁰.

Russoli non risparmia però una lieve nota critica, un segnale di allarme che riguarda il protagonismo degli architetti, che rischiano di far parlare più di sé che delle opere stesse:

Dove invece la presenza della regia si è fatta più appariscente (certe volte «mettersi in sordina», per un ordinatore di collezioni museografiche, significa affermare più profondamente la propria opera, e questo dovrebbe essere ricordato più spesso), là prevale l'interesse per l'idea di ambientazione, a tutto scapito del godimento dell'opera d'arte. Dalla silenziosa ammirazione, dal segreto colloquio con la poesia, il visitatore è strappato per esser portato alla discussione sul "modo di porgere" il capolavoro. [...] Qui la Pietà Rondanini, la sublime scultura di Michelangelo, ultima opera sua alla quale sembra affidato il più drammatico testamento spirituale e poetico del genio, questo capolavoro che Milano recentemente si è assicurato, non sembra aver trovato la sua sede. Più raccoglimento occorreva, e semplicità, un ambiente di minori dimensioni, e di pura e chiara struttura architettonica. Ora è posto in bellissima luce, ma perché quelle quinte elaborate e frammentarie³¹¹? Le raffinatezze intellettuali, i virtuosismi scenografici vanno bene nel Salone

³¹⁰ RUSSOLI 1956.P9, pp. 31-32.

³¹¹ Proprio le "quinte frammentarie" sono anche oggetto della critica dello scultore Henry Moore in un documentario girato sulla *Pietà Rondanini* negli anni Settanta e rintracciabile in rete.

verde, interpretazione in chiave ironica e metafisica di un ambiente rinascimentale, [...] e, tra armature e sostegni di ferro, e pietre, questa oasi un po' teatrale è ben piazzata, rientra giustamente nell'accordo tra museo di conservazione e museo vivente³¹².

Questo atteggiamento del futuro direttore di Brera perdura nei confronti dell'ego, a volte eccessivo, degli architetti che si occupano di allestimenti museali: se infatti per le mostre egli si vale di personaggi importanti e conosciuti, come nel caso di Luciano Baldessari per la mostra di Modigliani a Palazzo Reale (1958), per i percorsi museali rimane fermo sulla sua posizione³¹³.

Il concetto di "museo vivente" espresso qui per la prima volta dallo studioso, rende necessaria una piccola digressione, l'espressione infatti era già stata usata dalla Wittgens in occasione della riapertura della Pinacoteca di Brera (1950) dopo i bombardamenti³¹⁴. Secondo la direttrice, il museo doveva costituirsi come un organismo vivo in rapporto alla società, uno strumento didattico che deve necessariamente rivolgersi a tutti. Vengono quindi pensati, a partire dai primi anni Cinquanta, diversi corsi didattici rivolti di volta in volta ai ragazzi con disabilità, agli insegnanti elementari, agli allievi della scuola Umanitaria e dell'Associazione "Orafi e artigiani del libro" e, in collaborazione con il Museo della Scienza e della Tecnica, la proiezione commentata di alcuni documentari d'arte³¹⁵. Queste iniziative sono portate avanti da Russoli, che le riorganizza e rinnova fino al 1977³¹⁶.

³¹² RUSSOLI 1956.P9, pp. 31-32.

³¹³ Che Russoli la pensasse in questo modo ancora negli anni Settanta mi è confermato sia dalla figlia Sandra che da Fiorella Minervino, e si tratta del peccato originario che sta alla base di un errore che gli costa l'amicizia di Giulia Crespi e l'avversione di Italia Nostra tutta, ovvero la distruzione della palazzina nel cortile di Palazzo Citterio operata dagli architetti Giancarlo Ortelli e Edoardo Sianesi e approvata da Russoli (dall'intervista a Giulia Maria Crespi, 6 maggio 2016, Palazzo Crespi, Milano), sull'argomento: *Italia Nostra contesta i lavori a Palazzo Citterio*, aprile 1978, p. 11.

³¹⁴ La Wittgens parla di museo vivente in parecchie occasioni, ma l'utilizzo della definizione nasce dopo la seconda guerra mondiale ed è legato alla volontà di dare nuova vita ai musei milanesi e in particolar modo a Brera.

³¹⁵ Tutte queste attività sono documentate da un articolo del 1955 di cui si conosce solo il titolo "Corsi per tutti", perché raccolto e ritagliato da Mariuccia Wittgens, sorella di Fernanda, che appunta a mano l'anno sul cartoncino dove ha montato tre articoli e al quale ha apposto il titolo "Il museo che vive", in Fondo Fernanda Wittgens, Fondazione

Il primo Congresso ICOM tenutosi a Milano (10, 11 luglio 1953) era stato per la Wittgens, e anche per Russoli che nei primi anni soprattutto era sempre al suo fianco, un'ulteriore occasione di riflessione sul concetto di museo, sfociata poi nella pubblicazione del libretto "Brera museo vivente", nel quale erano illustrate tutte le nuove attività della Pinacoteca, messe in relazione alla sua originale vocazione di museo napoleonico dalle istanze illuministiche:

Il 9 giugno 1950 inauguravo Brera ricostruita in quattro anni di fervido e paziente lavoro, e dichiaravo che quest'opera appariva ormai soltanto un primo traguardo superato. Ben più vasta missione attendeva infatti la Direzione di Brera. Napoleone interpretando, anche nel campo dell'arte, il pensiero dell'Illuminismo e la nuova civiltà sociale della Rivoluzione, aveva creato Brera come "galleria popolare" ordita su tessuto storico e adatta quindi a dare al pubblico un'idea generale delle scuole della pittura italiana, se si eccettua la Scuola toscana superbamente e totalmente rappresentata a Firenze nelle auliche gallerie di Pitti ed Uffizi. Tuttavia l'educazione popolare nel museo non si sviluppò durante l'Ottocento per cause varie, storiche ed economiche, ma soprattutto per la mancanza di una sicura valutazione dell'arte che il materialismo concepiva edonisticamente, sicché il museo era considerato passivamente, quale superba ma morta eredità di un passato. La grande creazione italiana dell'Estetica idealistica ha operato un rivolgimento anche nella vita museale: l'opera d'arte concepita come atto dello spirito perennemente attuale, è ora posta in comunicazione con il popolo, ed il museo, da stativo si è trasformato in funzionale; è lo strumento del colloquio del pubblico con la creazione dell'artista. [...] L'aiuto di mecenati milanesi, l'interessamento personale di S. E. il Ministro Segni e del Direttore Generale del Comitato per la Scuola Popolare del Prof. Padellaro che ha assicurato, in quest'anno, il regolare finanziamento dei corsi museali, consentendo alla Direzione di Brera di provvedere all'organizzazione metodica della vita culturale della Pinacoteca che, finalmente, dopo un secolo, risponderà al pensiero rivoluzionario dell'Illuminismo oggi più che mai attuale; sarà cioè, un museo vivente³¹⁷.

Elvira Badaracco, Milano. Notizie degli eventi vengono regolarmente segnalate dal Corriere della Sera.

³¹⁶ "Attività didattica. Corsi agli insegnanti delle scuole elementari dal 1958 al 1976", in *Archivio corrente*, SBSAE, pos. 5/257.

³¹⁷ WITTGENS 1953, pp. 19-22.

Per ottenere questi risultati e riportare il museo alla cittadinanza, la didattica è lo strumento principe, soprattutto per una società che punta sempre di più sulla «cultura visiva»³¹⁸:

Uno dei fenomeni più interessanti della civiltà moderna e che meglio ne definiscono l'attualità, è il carattere «visivo» assunto dalla cultura. La larga diffusione del cinematografo che integra il giornale ed il libro, ha costretto libro e giornale a dare alle illustrazioni, una prevalenza sul testo; e siamo agli inizi di un processo che si delinea già grandioso nel suo sviluppo, in sincronia con lo sviluppo del nuovo e potente strumento della televisione. Questa "cultura visiva" forma il presupposto del moderno programma di educazione del pubblico all'arte figurativa. Esperimenti fondamentali sono stati fatti nei Musei d'Europa e d'America, ed hanno dato risultati sorprendenti, regolarmente documentati dall'UNESCO nella Rivista «Museum». In sostanza è ormai formulata l'esigenza che i Musei debbano tramutarsi, da raccolte di oggetti catalogati, cioè da archivi, in centri di vita intellettuale od in palestre di discussione, così che il visitatore ne esca con la convinzione che il mondo delle arti figurative non appartiene ad una classe di iniziati ma è accessibile ad ogni uomo. L'educazione artistica del pubblico rientra ormai in quel più vasto campo dell'educazione degli adulti che, dalla fine della guerra in poi, è specifica missione dell'UNESCO, così da trovare solenne sanzione nel Congresso di Elsinore del 1949³¹⁹.

Tre anni dopo, nel luglio del 1956, si era organizzato a Milano un secondo appuntamento ICOM: la Wittgens aveva pubblicato un secondo volume di Brera museo vivente, ancor più concentrato sull'attività didattica di cui Brera è diventata uno dei primi centri di sperimentazione³²⁰. In questa occasione ella presentava i risultati avuti a tre anni di distanza dalla prima relazione, quando ormai a Brera era stata aperta una «sezione didattica» vera e propria, e il Ministero della Pubblica Istruzione ha introdotto in bilancio il «principio di educazione artistica popolare»:

³¹⁸ Sul rapporto tra didattica e museo negli anni Sessanta si veda: DRAGONI 2010, pp. 55-57.

³¹⁹ Ad Elsinore in Danimarca nel 1949 (19-25 giugno) si era tenuto il primo Congresso dell'UNESCO sul tema dell'educazione degli adulti, si veda: http://www.unesco.org/education/uie/confintea/elsino_e.pdf. In particolare la Wittgens cita il testo di Georges Henri Rivière "The Museum and adult education": <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001443/144302eb.pdf>.

³²⁰ WITTGENS 1956, s.n.

La premessa fondamentale dell'attività didattica di Brera è lo accertamento che si è compiuto nella fase sperimentale, di una particolare sensibilità estetica del pubblico italiano: ecco perché la Sezione didattica di Brera si è prefissa di coltivare questa caratteristica italiana, e di sviluppare programmi che non si esauriscono nella cultura storica del pubblico, ma favoriscono una cultura estetica. La testimonianza più importante della validità di questo indirizzo è data dal corso di conferenze che si sono svolte nelle sale di Brera a richiesta di uno dei maggiori complessi industriali milanesi: la Società Anonima Pirelli. Docenti particolarmente preparati dall'esposizione facile e popolare di temi di alta cultura, affrontarono argomenti diversi idealmente collegati fra loro³²¹.

La direttrice proseguiva enumerando le attività della nuova sezione didattica di Brera, tra le quali vi era un'iniziativa dedicata agli artigiani e legata al successo recente dell'industrial design e al concetto di "forma estetica", oltre al rinnovarsi annuale dei corsi dedicati agli insegnanti elementari. Chiudeva la trattazione un evento dal grande successo di pubblico (180.000 visitatori in una settimana), ovvero "Fiori a Brera", organizzato con l'aiuto di Attilio Rossi e la partecipazione di Eugenio Montale che ne aveva scritto gli inviti: «Lo spettacolo offerto al pubblico di Milano [...] va molto più in là di un ingegnoso gioco di "corrispondenze" coloristiche o di facili contrasti fra la vita multisecolare dell'opera d'arte e la durata effimera del fiore; e si spinge fino ad un suggerimento visivo ottenuto col parametro più labile che la natura possa produrre: il fiore»³²².

Tutte queste attività costituiscono la linfa del pensiero di Russoli, che assorbe dalla Wittgens non solo delle semplici idee, ma lo spirito con cui vanno fatte le cose.

Grazie alle ricerche effettuate per "Museo Vivo", progetto nato in seno alla Fondazione Rizzoli per lo studio della comunicazione di massa nel

³²¹ WITTGENS 1956, s.p.

³²² *Brera in fiore per sette giorni*, 27 aprile 1956, p. 2. Il testo di Montale è citato in WITTGENS 1956, s.p. Sull'argomento è stato fatto da Sandra Sicoli un intervento al convegno Sisca 2015 (Perugia) di cui a breve si dovrebbero pubblicare gli atti: Un "Omaggio a Brera": "La Settimana del Fiore", 29 aprile-6 maggio 1956.

1972, e alla propria partecipazione attiva a ICOM, di cui fonda il comitato italiano, Russoli trova negli anni l'aggiornamento necessario da apportare alle teorie museologiche e museografiche, ampliando di molto il portato della riflessione a livello nazionale e ancor più internazionale³²³. È da questa vivacità che nasce l'ormai famoso progetto della "grande Brera", che, come vedremo, porta alle estreme conseguenze la visione della Wittgens.

3.4 Il riordino dell'Accademia Carrara di Bergamo (1957-1962)

Nel 1957, per iniziativa ancora una volta di Fernanda Wittgens, Franco Russoli e Gian Alberto dell'Acqua riordinano l'Accademia Carrara di Bergamo, i cui allestimenti sono affidati a Piero Portaluppi e Nestorio Sacchi³²⁴. Il caso della Carrara è diverso rispetto a quello dei musei in cui Russoli si è trovato ad operare precedentemente; la caratteristica prettamente "provinciali" del museo e le tre donazioni importanti di cui è composta la collezione (Carrara, Lochis e Morelli) ne fanno una nuova "palestra" per le sue riflessioni:

L'Accademia di Belle Arti, istituita a Bergamo come scuola di disegno con annessa quadreria, nell'anno 1780 dal conte Giacomo Carrara, ha sede in un edificio neoclassico sito ai piedi del colle della città alta, tra orti e giardini e semplici case e palazzotti modesti. Un'architettura che ha i limiti e le qualità di un gusto e di una misura provinciali, aggraziati e tranquilli, che sanno stemperare e insieme riscaldare il decoro aristocratico di timpani e frontoni e colonne e bugnati nell'armonia un po' ad orecchio, nel sapore casalingo di affabili tonalità, di proporzioni approssimative. Il progettista Simone Elia fece il suo passo secondo la gamba, si tenne in tutto ad una dignitosa e cordiale modestia: materiali umili, risparmio di superfici e rispetto di una ripartizione dei vani che fosse consona ad un nobile edificio di rappresentanza culturale. Sale e saloni d'onore, una scaletta in penombra che offre, ai ripiani, l'esile meraviglia di aperture sulla poetica umile realtà degli orti, dovunque un senso di affettuosa conoscenza, di profondo attaccamento alla natura vera del proprio mondo: e la nobiltà senza presunzioni dell'accordo

³²³ Si veda in questo stesso capitolo.

³²⁴ RUSSOLI 1967.V7, p. 7.

tonale tra il grigio luminoso della pietra friabile e del giallo caldo dell'intonaco, a perfetto involucro pittorico³²⁵.

Russoli ha riflettuto in primis sulla natura del luogo in cui il museo si colloca, al fine di comprenderne la profonda vocazione e intervenire in modo filologicamente e storicamente corretto sull'ordinamento delle opere, così come sul loro allestimento, apportando le necessarie modifiche per un moderno godimento delle stesse e, allo stesso tempo, rispettando la natura intrinseca della collezione. La cosa più importante è, come già per il Poldi Pezzoli era stato rispettare la tradizione senza perdere di vista l'innovazione:

fare dell'Accademia un organismo semplice e vivo, una sede di lavoro e di riposo spirituali con la coscienza che la sua importanza e la sua funzione civile non nascono tanto dall'esibizione di ambienti e di attrezzature à la page, quanto dal messaggio poetico dei capolavori e delle testimonianze culturali radunate nella galleria e dal proficuo³²⁶. [...] Ampliamenti, restauri, moderni sistemi di illuminazione, di riscaldamento, di aereazione, revisioni e raggruppamenti di opere secondo i risultati degli studi recenti, sono stati sì compiuti, ma cercando di mantenere quell'aria privata e modesta, quel tono di riserbo meravigliosamente "provinciale" che è segno, in questi casi, di vera cultura, che non è l'ultimo motivo di incanto per il visitatore delle raccolte³²⁷.

La seconda problematica riguarda il carattere privato delle collezioni che costituiscono la Carrara. Le principali sono tre: la prima, donata da Giacomo Carrara nel 1795, la seconda da Guglielmo Lochis nel 1859 e la terza, contributo del connoisseur bergamasco Giovanni Morelli del 1891³²⁸. La difficoltà in questo caso sta nel decidere se mantenere l'unitarietà delle singole collezioni oppure smembrarle, al fine di un loro accorpamento. La scelta operata non è quella di mantenere i nuclei collezionistici originali, bensì di riorganizzarli in due diverse gallerie, di

³²⁵ RUSSOLI 1963.P1, p. 106.

³²⁶ Il ricorrere del termine vivo rimanda al concetto di "museo vivente" della Wittgens che diventa in Russoli "museo vivo" per rispondere meglio all'idea di *slogan*.

³²⁷ RUSSOLI 1963.P1, p. 109.

³²⁸ RUSSOLI 1963.P1, pp. 106-108.

cui la principale è pensata per la funzione didattica, funzione motivata da Russoli nel testo introduttivo al catalogo dell'Accademia, pubblicato nel 1967:

Al tempo di Frizzoni, e sino all'ultimo recente riordinamento della galleria, i tre nuclei erano distinti in sale diverse, per rispettare i caratteri speciali di ogni raccolta e per permettere "i confronti che si volessero fare tra l'una e l'altra". Era un principio museale di raffinata storicità, al quale però abbiamo preferito sostituire, anche per esigenze di pratica sistemazione, oltre che di chiarezza didattica, quello dello svolgimento unitario del percorso della galleria, in ordine cronologico e geografico di massima, pur mantenendo il più possibile uniti certi gruppi omogenei di opere della stessa epoca e scuola provenienti dai diversi legati. Nella "personalità" del museo si sono quindi fuse le diverse "personalità" dei suoi creatori, e credo che così sia stato in fondo rispettato il loro comune intento di dar vita a una galleria che fosse lo specchio della tradizione culturale e mecenatistica di Bergamo³²⁹.

Al primo piano era inoltre stata allestita una sala dove venivano esposti a rotazione i disegni facenti parte della "ricchissima" raccolta grafica dell'Accademia, costituita da 7488 stampe e 2670 disegni³³⁰.

Sull'ordinamento filologicamente corretto vince in questo caso l'intento pedagogico, con una scelta che risulta a metà tra un modello antico, di quadreria, e un metodo moderno di selezione e messa in luce dei dipinti più significativi:

Nell'attuale sistemazione, l'Accademia Carrara si presenta quindi suddivisa in due sezioni: una, al secondo piano dell'edificio, che raccoglie, ripartite per epoche e scuole, le opere di maggior valore artistico e di fondamentale importanza storica, in modo da formare come una antologia essenziale della collezioni, che documenti però il suo complessivo carattere. L'altra al primo piano, nella quale tutto il ricchissimo patrimonio pittorico rimanente è esposto in buona luce, senza tanto rigorosa suddivisione scientifica, e con una disposizione in più file sulle pareti di sale "complementari", che rievocano il carattere delle private quadriere dei primi amatori e raccoglitori³³¹.

³²⁹ RUSSOLI 1963.P1, pp. 108-109.

³³⁰ RAGGHIANI 1963; RUSSOLI 1967.V7, p. 11.

³³¹ RUSSOLI 1967.V7, p. 11.

Sui giornali vengono spiegate con attenzione le ragioni del nuovo ordinamento che rispondono a criteri scientifici e non a volontà sensazionalistiche, anche in risposta a probabili critiche:

Potrà spiacere ai “puristi”, ai sostenitori a spada tratta della cosiddetta “museografia” il rispetto del gusto ottocentesco, la mancanza di discutibili e costose “trovate” espositive; [...] Si è rotta così l’unità dello svolgimento storico e cronologico dell’insieme. Ma ciò crediamo dipenda appunto da come si è potuto nel tempo riordinare il museo, piuttosto che da un’intenzione di sfoderare subito gli “assi”³³².

Avvicinandosi il giorno dell’inaugurazione (22 settembre 1962) vanno compiuti gli ultimi accorgimenti, al riguardo dei quali Russoli scrive a Trento Longaretti (1916), docente di pittura dell’Accademia Carrara, della quale diventerà nel 1978 direttore³³³:

Io conto di tornare a Bergamo entro il mese, ma intanto prego Lei [...] di apportare alle pareti quei cambiamenti di disposizione di dipinti suggeriti dal prof. Dell’Acqua. Sono un po’ preoccupato per la sistemazione del salone di rappresentanza, ma non sarà poi così impossibile. Sto preparando le attribuzioni delle opere, scrivendo dietro le fotografie che dette il conte Alessandri³³⁴: tenga presente però che sono più di mille e moltissime assai problematiche. Quindi mi ci vorrà un po’ di tempo³³⁵.

Verso la metà di luglio Russoli e Dell’Acqua sono alla Carrara per una “revisione finale dell’ordinamento”; prima dell’inaugurazione andavano predisposti i cartellini delle opere e non tutte le attribuzioni risultavano di facile soluzione³³⁶.

Quella del riordino della Carrara risulta essere l’ultima attività di Russoli al di fuori di Brera, operata comunque sotto forte influenza della

³³² LEPORE 1962, p. 6.

³³³ Roberto Longhi è stato invitato a intervenire durante l’inaugurazione; invito però da quest’ultimo declinato. Si veda: in AFR, corrispondenza Ippolito Pipia, 23 febbraio 1962, con allegata la lettera inviata a Longhi.

³³⁴ Il conte Alessandri era l’allora segretario dell’Accademia Carrara.

³³⁵ In AFR, Franco Russoli a Trento Longaretti, 3 agosto 1962.

³³⁶ Della revisione scrive Russoli stesso al Dottor Ippolito Pipia: in AFR, corrispondenza Ippolito Pipia, 11 luglio 1962.

Wittgens. Con la morte di quest'ultima nel 1957, l'approccio dello studioso alla materia sarà più indipendente: lo scarto generazionale tra maestra e allievo si farà più marcato, e Russoli, senza stravolgere l'eredità tramandatagli, porrà le basi della moderna museologia.

3.5 La crisi della cultura a Milano (1962-1969)

Per capire a fondo il progetto della "grande Brera" è necessario analizzare la forte crisi culturale in cui essa affonda le radici. Al principio degli anni Sessanta, gli ambienti dell'intelligentia milanese cominciano a lamentare un problema di contenuti, uno svuotamento che il direttore di Brera attribuisce alla crescita incontrollata della città³³⁷.

A partire dal 1962 la crisi è esplicita. Esauritasi la spinta propulsiva dell'immediato dopoguerra, che aveva creato grandiose aspettative nei suoi protagonisti, questa è la prima importante battuta d'arresto per la città meneghina, e ad avvertirlo per primi sono artisti e intellettuali. Tra 1962 e 1963 a Milano vengono organizzate ben tre tavole rotonde dedicate all'argomento: la prima, indetta dagli Amici di Brera, analizza la problematica del boom artistico, ovvero l'inspiegabile e spropositato aumento dei valori delle opere d'arte³³⁸. Animatori di questo incontro, assieme a Franco Russoli che per primo fa il punto sulla questione, sono l'amico Renato Guttuso e lo scrittore Mario Soldati, i quali anticipano il concetto di bolla speculativa dell'arte, attribuendone la responsabilità a mercanti improvvisati, critici incapaci e alle troppe aste.

Dell'anno successivo (1963) è l'incontro organizzato al Circolo della Stampa, che si propone di rispondere alla domanda "È in crisi la cultura a Milano?". Vi partecipano sei intellettuali legati alla città: il giornalista Giorgio Bocca, il musicista e compositore Riccardo Malipiero, l'impresario teatrale Paolo Grassi, l'architetto Marco Zanuso, il filosofo

³³⁷ OTTONE 1963, p. 5.

³³⁸ *Il «boom» artistico è moda e non cultura*, 17 gennaio 1962, p. 4.

Silvio Ceccato e Russoli stesso³³⁹. Ciò che lamentano è molto attuale: Russoli asserisce di sentirsi solo, isolato, in una città che crescendo a ritmi troppo sostenuti trascura il suo tessuto sociale; Grassi lamenta la mancanza di fondi dedicati al teatro e al cinema, in una realtà dove i teatri vengono chiusi per aprire delle “balere” e i film devono subire “lo scempio del doppiaggio”; Ceccato denuncia la carenza di sussidi per la ricerca facendo l’esempio delle Fondazioni americane che invece la finanziano; Malipiero rappresenta con toni drammatici il totale abbandono dell’ambito musicale, al punto che il conservatorio non è in grado di garantire lo svolgersi delle lezioni invernali per carenza di carbone; Bocca se la prende con la “borghesia danarosa”, il mercato dell’arte e la politica che non interviene; in ultimo, Zanuso sottopone ai presenti il problema del degrado delle periferie. Si accusa persino l’Ente Manifestazioni Milanesi di essere «trascurato e negletto», in netta decadenza rispetto alle iniziative di spessore proposte negli anni Cinquanta, quali la mostra di Picasso o quella dai Visconti agli Sforza, che avevano fatto grande la città attirando milioni di visitatori³⁴⁰. Alcune tra le varie proposte per la ripartenza vengono stigmatizzate come «facili». In particolare, Russoli se la prende con le mostre «alla moda [...] che fanno dire “ueh, c’è il Caravaggio, ueh, c’è il Mantegna”, riporta l’articolo – anche se fatichiamo ad immaginare un Russoli così milanese – alle quali predilige di gran lunga le più modeste e capillari iniziative di ricerca, dal carattere progettuale continuativo, e non di semplice intrattenimento per le masse: «la cultura non può essere relegata a tempo libero»³⁴¹.

Il primo intervento di pugno del direttore della Pinacoteca a mettere a fuoco il problema è pubblicato sulla rivista “Pirelli”, all’interno della rubrica Pretesti e appunti, che Russoli tiene dal 1962 al 1970:

³³⁹ OTTONE 1963, p. 5.

³⁴⁰ OTTONE 1963, p. 5.

³⁴¹ OTTONE 1963, p. 5.

[...] è stato detto, tra l'altro, che la città, in continuo aumento urbanistico e a prospettive di metropoli diramata spazialmente con diversi lontani nuclei civici, non tien conto di una nuova programmazione e distribuzione dei centri di produzione e di consumo culturale; che non esiste una visione disinteressata e quindi veramente utile delle esigenze di una ricerca scientifica moderna libera da vincoli e prospettive di guadagno privato; che l'attività teatrale langue, anzi agonizza, e quella musicale si fa sempre più passivamente mondana, tradizionalista e casuale; che mancano, non soltanto una vera Galleria d'arte moderna e un Museo archeologico, ma soprattutto una ben organizzata struttura della Direzione municipale delle Belle Arti; che le biblioteche, a parte quella ottima centrale, non esistono; che la Triennale, organismo creato da Milano e ammirato in tutto il mondo, ha rinviato di un anno l'inaugurazione per assurde deficienze amministrative, mentre l'Ente Manifestazioni Milanesi, espressione viva di un desiderio di dare alla città un continuo ed equilibrato svolgimento di diverse attività culturali, sembra aver perso la propria efficienza e si disperde in iniziative irrilevanti se non negative, minato da beghe politiche, nonostante gli sforzi appassionati dei successivi bravi Presidenti³⁴².

La città non era cresciuta in modo omogeneo, quindi era necessario adattare le istituzioni, oltre a riconfigurare i loro rapporti reciproci, alla nuova realtà sociale di Milano. Nello stesso articolo Russoli individua uno dei problemi che ancora oggi affligge la città:

Ma ciò può nascere soltanto da una coscienza culturale, da una serena e ben radicata convinzione che i fatti della cultura sono parte viva e «normale» dell'attività civica, e non fenomeni eccezionali, dissociati, spesso casuali. Non sono la mostra straordinaria, lo spettacolo colossale, il grattacielo, l'impianto tecnico ultramoderno, il capolavoro entrato nelle raccolte d'arte, per sé soli, a fare tessuto culturale; questi sono tutti elementi necessari, e fortemente eccitatori di interessi e curiosità, sono chocs dei quali è ricca la cronaca milanese degli ultimi anni. Ma la forza d'urto, la spinta iniziale data da tali avvenimenti, ben presto si scarica, si perde, se non è utilizzata per dar sostegno a una serie di minori e abituali iniziative, a una continua e diramata attività informativa e formativa. [...] Però ottenere questo fine, non si deve ogni volta cercare disperatamente un'occasione qualsiasi per épater les bourgeois, ma occorre invece lavorare sempre in modo che il pubblico non sia sorpreso, bensì preparato ad accogliere e giudicare. Come avviene nei centri di vera civiltà³⁴³.

³⁴² RUSSOLI 1963.P2, pp. 94-95.

³⁴³ RUSSOLI 1963.P2, pp. 94-95.

È la descrizione della nascita di una crisi culturale di cui l'età contemporanea ancora sente le nefaste conseguenze, caratterizzata da un profondo svuotamento del significato delle iniziative culturali, ridotte a contenitori vuoti, eventi inutili, che non producono alcun effetto sul pubblico se non quello di una temporanea ed effimera distrazione.

Arrivati a questo punto, si prende coscienza del necessario coinvolgimento della politica. Alla terza tavola rotonda partecipa infatti il vice sindaco Luigi Meda, il deputato e futuro sindaco di Milano Piero Bucalossi e Lino Montagna, Presidente dell'Ente Manifestazioni Milanesi³⁴⁴. Bucalossi ritiene che in città le iniziative non manchino, ma che queste andrebbero coordinate e rese più efficienti; Montagna riconosce i problemi dell'Ente Manifestazioni Milanesi suggerendo l'accorpamento delle troppe commissioni cittadine in un'unica giunta esecutiva, mentre il vice sindaco Meda solleva la necessità di dotare Milano di un museo di Arte Moderna costruito ex novo, oppure da allestirsi all'interno del palazzo della Triennale (a sua volta da destinarsi in periferia). Per la città si tratta di un tema fondamentale, che pone le premesse per la concezione di Russoli di un ampliamento degli spazi espositivi della Pinacoteca di Brera tramite l'acquisto di Palazzo Citterio, cosicché la galleria d'arte moderna ne diventi la naturale prosecuzione.

3.6 Un museo moderno di arte moderna per Milano (1969-1972)

Il problema di musealizzare l'arte moderna e contemporanea è, in qualità di direttore del più importante museo milanese di arte antica, una delle più delicate preoccupazioni di Russoli³⁴⁵. Quando Fernanda Wittgens parlava di "museo vivente" intendeva perlopiù un "museo vivace", che tramite iniziative didattiche e collaterali si proponesse quale polo di

³⁴⁴ *Secondo dibattito sulla crisi della cultura*, 2 marzo 1963c, p. 4.

³⁴⁵ Sul museo di arte moderna a Milano si veda: GARBERI 1984-1985, pp. 47-49, in part. 48.

riferimento per la comunità cittadina, indipendentemente dalle sue fasce sociali. Lo sforzo di Russoli, invece, costituisce un significativo passo in avanti rispetto a quella concezione: mentre la maestra si era preoccupata di aggiornare il museo ottocentesco alle esigenze del nuovo secolo, il nuovo direttore è volto a fare di questa istituzione un vero e proprio strumento di comprensione della moderna società, e solo facendo i conti con la produzione artistica corrente questo disegno può aspirare al suo compimento. È plausibile che la Wittgens avesse scelto come successore Russoli anche in virtù del suo innato progressismo, come già aveva fatto affidandogli la stesura del catalogo della mostra di Picasso; infatti è solo favorendo la successiva generazione che i limiti contingenti possono venire superati.

Sono queste le premesse concettuali alla base della “grande Brera”. Il progetto ha un aspetto concreto e fisico, fatto di luoghi e destinazioni, e uno squisitamente intellettuale: Russoli parte dal concetto di museo, la cui collezione, per dialogare con la società, deve crescere stando al passo del cammino produttivo dell’arte, per architettare l’abitazione in cui essa si troverà a vivere, bisognosa quindi di maggior spazio. Di qui, la necessità dell’acquisto di Palazzo Citterio (1972) e di pensare in grande.

Russoli pubblica i suoi primi pensieri sulla musealizzazione del contemporaneo nel 1964 su “Europa letteraria”. L’occasione gli è fornita dalla riflessione attorno alla mostra Arte d’oggi nei musei, realizzata da Argan al Museo Correr di Venezia nell’ambito della XXXII Biennale di Venezia: l’esposizione analizzava gli acquisti dei musei internazionali nell’arco degli ultimi quattordici anni, tra 1950 e 1964³⁴⁶. Il direttore esamina nel suo articolo le difficoltà, proprie degli storici dell’arte e dei conservatori, di operare delle oculate selezioni all’interno della vasta produzione contemporanea, al fine di portare i musei a concretizzare nuove acquisizioni. L’onestà dello studioso lo porta a sottolineare gli errori da lui precedentemente compiuti in merito, quelli relativi alla mostra *Grandi premi del dopoguerra* che aveva co-curato con Pallucchini e

³⁴⁶ ARGAN 1964, pp. 9-13; RUSSOLI 1964.P6, pp. 95-99.

Perocco solo due anni prima³⁴⁷: «Era una specie di esame di coscienza, da cui risultarono errori, omissioni, sopravvalutazioni, ma anche indicazioni esatte, e talora illuminanti – sì che il bilancio poté chiudersi, a parere generale, con un buon margine di attivo»³⁴⁸. La mostra di Argan ha invece il difetto di non mettere bene a fuoco alcuni punti cardine della questione:

Non soltanto la mostra poteva servire a dare un chiarimento sul rapporto intercorso tra le proposte degli artisti e i criteri di giudizio, la capacità di comprensione e valutazione, degli organi ufficiali preposti alla direzione di musei, ma poteva anche definire i diversi caratteri della cultura artistica nei vari centri, la loro indipendenza o passività di gusto e di azione. Inoltre avrebbe potuto vedere in quali condizioni si svolga l'opera difficile dei musei d'arte moderna, e quale sia la loro possibilità di porsi, come elementi di propulsione culturale e di vitale polemica critica, sul piano del collezionismo privato e del mercato internazionale [...]. Ma la sua attuazione pratica è stata tale da deludere l'aspettativa, perché i dati da essa forniti sono ben lontani dall'offrire il panorama necessario per procedere a quelle operazioni di controllo che erano nelle intenzioni. Sono da troppo tempo pratico di mostre, per non conoscere quali enormi difficoltà una tale impresa presentasse [...], e per non valutare obbiettivamente gli sforzi compiuti. Fatto è che, praticamente, non si è riusciti a presentare quanto era indispensabile, e che l'articolazione della mostra non ha quella organica e dialettica struttura di confronti e giustapposizioni che avrebbe dovuto aiutare il pubblico a trarre da essa le considerazioni critiche che erano nei voti [...]. Non si trattava infatti di scegliere, dai vari musei, artisti e opere ritenuti esemplari della produzione artistica contemporanea, e giudicati validi, ma di far vedere come differissero o concordassero i pareri di diverse persone, organizzazioni e ambienti culturali nel mondo [...]. La mancanza di istituzioni fondamentali come il Museum of Modern Art di New York, lo Stedelijk di Amsterdam o il Kunstmuseum di Basilea rende già inadeguata e lacunosa la rassegna e non consente un giudizio obbiettivo sulla reale situazione del "gusto" ufficiale internazionale³⁴⁹.

Insomma, l'aspetto interessante di una simile esposizione era la possibilità di confronto tra le diverse realtà museali riunite per

³⁴⁷ La mostra *Grandi premi* cui fa riferimento Russoli, era interna alla Biennale del 1962.

³⁴⁸ RUSSOLI 1964.P6, p. 95.

³⁴⁹ RUSSOLI 1964.P6, pp. 96-97.

l'occasione: nell'analisi dei punti di contatto e di divergenza si sarebbero potute individuare le tendenze del gusto internazionale.

Ancora una volta, non è da sottovalutare il ruolo giocato da ICOM nella diffusione delle idee. Russoli è attivamente partecipe ai gruppi di lavoro almeno dal 1964, quando è invitato alla conferenza di Parigi in quanto parte del Comitato per il museo di arte moderna e del Comitato per il rapporto tra musei, cinema e televisione³⁵⁰. L'anno successivo partecipa alla riunione di New York del 1965, e ne scrive un testo per la brochure relativa al rapporto tra conservatori di musei e registi: ricerche che nello stesso giro d'anni stava sponsorizzando anche UNESCO in dialogo con ICOM³⁵¹. I gruppi di ricerca ai quali il direttore di Brera partecipa sono significativi per comprendere i suoi interessi principali nei primi anni Sessanta, anni che lo vedono concentrato, oltre che sulla museologia, sull'attività divulgativa di tipo editoriale e televisivo-documentaristica³⁵². Egli è infatti il rappresentante italiano del gruppo dei musei d'arte moderna, gruppo che deve stabilire le priorità per i successivi tre anni: organizzare un repertorio internazionale dei musei e delle collezioni pubbliche d'arte moderna, studiare e inventariare la documentazione scritta, registrata e filmata esistente sui musei d'arte moderna in vista di un futuro centro internazionale per la documentazione, e realizzare un'inchiesta internazionale sulle relazioni tra i musei di arte moderna e il loro pubblico ³⁵³ . Nel programma dell'incontro del Comitato Internazionale dei Musei d'Arte Moderna, fissato per il 22 e 23 settembre 1965, è prevista l'analisi delle decisioni prese dal comitato nelle precedenti edizioni di Parigi (3-9 ottobre 1963 e 27-28 aprile 1965) relative ai rapporti tra i musei d'arte moderna e le organizzazioni private e i mecenati. Come recita il documento: «Les musées d'art moderne sont

³⁵⁰ Russoli parla della politica intellettuale di ICOM ad un convegno del 1977 in Russia, il testo è trascritto in: RUSSOLI 1977.V6, s.n.

³⁵¹ La documentazione relativa a ICOM è conservata in AFR, ICOM, cart. New York 1965. ICOM è associato ad UNESCO col quale ha un rapporto di reciproco scambio.

³⁵² Sull'attività divulgativa di Russoli si veda il cap. IV.

³⁵³ In AFR, ICOM, cart. New York 1965, Project de Programme et de budget de l'ICOM pour 1966-1968.

susceptibles, plus que les autres musées, de bénéficier d'initiatives privées, et en tout cas de collaborer de façon vivante et active avec des milieux infiniment divers. Cette particularité essentielle soulève un grand nombre de problèmes qu'il appartient au Comité d'étudier et de discuter»³⁵⁴.

Un tentativo di fare il punto da parte di Russoli sulle attività della commissione si conserva tra gli incartamenti dell'incontro di New York, dove sono chiaramente illustrate le caratteristiche e le intenzioni della sezione ICOM sul museo di arte moderna:

Il Comitato per l'arte moderna del Consiglio Internazionale dei Musei riunisce direttori, conservatori e collaboratori di studio di unaantina circa tra le più famose e attive raccolte pubbliche d'arte di tutto il mondo. Dal Guggenheim di New York al Puschkin di Mosca, dal Boymans di Rotterdam al Museo Nazionale d'arte moderna di Parigi, dalla Tate Gallery di Londra al museo di Stoccolma, ai musei di Praga, Buenos Aires, Lodz, Lubiana, Milano, Leningrado, San Paolo del Brasile, Hannover, Basilea, Toronto, Berkeley, Bruxelles. Vi sono rappresentate le esperienze di differenti situazioni sociali e ideologiche, che, poste in rapporto e in confronto, possono offrire indicazioni sulle direttive di teoria, di metodo e di pratica più rispondenti alla soluzione delle molte difficoltà e necessità che si presentano agli "addetti ai lavori" della vita dei musei d'arte moderna e contemporanea. Per tre giorni i membri del Comitato si sono riuniti a Milano, e hanno potuto verificare direttamente la situazione della città, considerata uno dei centri motori per la cultura artistica contemporanea³⁵⁵.

Del menzionato incontro milanese non sappiamo di più, ma rimane significativo che per il direttore di Brera Milano costituisca uno stimolo alla produzione artistica e alla riflessione attorno al museo di arte moderna. Per ottenere questo risultato, la Soprintendenza di Milano aveva agito concretamente a partire dal decennio precedente, tramite iniziative espositive di ampio respiro quali le mostre su Van Gogh (1952) e su Picasso (1953), poi Bonnard (1955), Modigliani (1958), Vouillard (1959), senza dimenticare le mostre militanti organizzate presso le

³⁵⁴ AFR, ICOM, cart. New York 1965, Programme de travaux du Comité International des Musées d'Art Moderne.

³⁵⁵ Testo dattiloscritto conservato in: AFR, ICOM, cart. New York 1965.

gallerie cittadine (in particolare le gallerie del Naviglio, Blu, e il Milione sono le principali con cui lo studioso collabora) e l'importanza del collezionismo privato che, come sostenuto anche nel programma ICOM, era da considerarsi un'importante soggetto di dialogo per i musei di arte moderna.

Sappiamo per certo, però, che Russoli ha presieduto una riunione di argomento parallelo, quella dei direttori di musei italiani e stranieri a Milano, tenutasi nel 1969 presso la Sede dell'Ente Provinciale del Turismo. Qui i direttori, in base alla propria politica culturale, potevano "scegliere" quali mostre scambiarsi con le altre nazioni e studiare una sorta di tour europeo delle principali esposizioni organizzate dai musei nazionali³⁵⁶. Nel verbale della riunione successiva, questa volta partecipata da soli italiani, è chiarita la motivazione di questo gruppo di lavoro: «Per quanto riguarda il carattere dell'iniziativa, essa non pretende, almeno per ora, di arrivare ad allestimenti veri e proprio di mostre. Si tratta di un gruppo promozionale, che ricerca la collaborazione degli esperti stranieri per concordare un piano programmatico, nel quale vengano concertati gli scambi di mostre»³⁵⁷.

Tornando alla situazione museale milanese, fin dagli anni Sessanta sono chiare a tutti sia la grave assenza di un museo di arte moderna e contemporanea, e l'interruzione del dialogo tra gli artisti e il principale museo cittadino, la Pinacoteca di Brera. In un testo del 1966, nel quale Russoli approccia il problema, si individua innanzitutto la contraddittorietà insita nell'intento di musealizzare il presente: «al termine museo diamo un significato di selezione e giudizio, di cristallizzazione storica degli elementi da conservare e disporre, e se nel

³⁵⁶ In AFR; carte non riordinate, Verbale della riunione dei Direttori dei Musei italiani e stranieri 9 luglio 1969. Alla riunione partecipano: Franco Russoli, Peter Althaus, Reinhilda Hammacher Van den Brande, Bernd Krimmel, Francesco Lachenal, Von Jan Van Lerberghe, Guido Ballo, Gian Guido Belloni, Gian Alberto Dell'Acqua, Gillo Dorfles, Guido Gregorietti, Angelo Paredi, Giampiero Tintori, Marco Valsecchi e Lamberto Vitali.

³⁵⁷ In AFR, carte non riordinate, Riunione di lavoro del 25 luglio 1969. A questa seconda riunione sono presenti: Franco Russoli, Gian Guido Belloni, Gillo Dorfles, Tommaso Ferraris, Carlo Giussani, Guido Gregorietti, Lino Montagna, Luigi Quaglia, Marco Valsecchi, Lamberto Vitali, Carlo Ripa di Meana, Giuseppe Morazzoni.

fatto che tale opera selettiva e critica deve rivolgersi alla contemporaneità in atto, vediamo un contrasto con l'esigenza, altrettanto primaria, di fornire una continua documentazione di tipo, diremmo, fenomenologico, o testimoniale»³⁵⁸. L'elemento che si deve introdurre nella museologia moderna per ristabilire il contatto con la società è quello della "sperimentazione": «nella dialettica continuità di un rapporto tra le testimonianze di opere che possono porsi in prospettiva storica, per importanza culturale e qualitativa, e di quelle che documentano le proposte di ricerche in corso risiede il valore attivo e produttivo di tale tipo di museo, e deve riconoscersi la sua funzione educativa»³⁵⁹. In questo aspetto dinamico del museo si risolve il paradosso individuato inizialmente da Russoli, ovvero la contraddizione per la quale il museo, in rapporto alla produzione artistica corrente, tenta di storicizzare ciò che storicizzabile ancora non è.

Russoli cerca di descrivere l'ideale museo moderno e individua in tre punti i principali compiti che tale museo deve soddisfare: l'esposizione permanente di opere e documenti del periodo in rapporto alla storia per aiutarne la comprensione, un'esposizione selettiva e pregnante delle opere d'arte contemporanea ritenute tipiche espressioni del proprio tempo e la testimonianza «criticamente motivata e ordinata, delle proposte più significative della ricerca artistica in corso»³⁶⁰.

Un atteggiamento quindi dialogico e riflessivo, di confronto costante con la produzione della nostra epoca, sulla quale però il museo deve già cercare di applicare un giudizio.

Mentre la Gnam di Roma, grazie alla direttrice Palma Bucarelli e nonostante la carenza di fondi ministeriali, aveva compiuto grandi acquisizioni d'arte contemporanea, i musei milanesi non erano riusciti ad aggiornare le proprie collezioni. Tuttavia, la consapevolezza della situazione di stallo aveva portato la Wittgens a stipulare solidi rapporti

³⁵⁸ RUSSOLI 1966.P2, pp. 6-7.

³⁵⁹ RUSSOLI 1966.P2, pp. 6-7.

³⁶⁰ RUSSOLI 1966.P2, pp. 6-7.

con i collezionisti milanesi, credendo, con lungimiranza, che tramite essi si potessero colmare le lacune dello Stato: si tratta di un'idea che rifluisce naturalmente in Russoli, il quale vi dedica attenzione e carisma. I collezionisti cui guardava il direttore della Pinacoteca (Jucker, Jesi, Mattioli), tutti proprietari di notevoli nuclei incentrati prevalentemente sul Novecento italiano, erano stati già da tempo coinvolti nell'associazione "Amici di Brera". In particolare, si ricorda che l'industriale tessile Gianni Mattioli, proprietario di una collezione che non aveva pari nell'ambito, era cugino della stessa Wittgens³⁶¹.

Russoli, in vista delle sperate e coltivate donazioni, si preoccupa di porre le basi per l'istituzione di un museo di arte moderna a Milano che sia in grado di accoglierle. In questo viene sicuramente influenzato dai viaggi compiuti in America, in particolare la visita a New York svolta in occasione del Convegno ICOM del 1965. Qui, Russoli entra in contatto con le realtà di diversi musei americani, e soprattutto stabilisce con Anne Marie Pope un'intesa riguardo alle mostre itineranti da lei curate, accordo che porterà la collezione Mattioli a viaggiare per gli Stati Uniti fra 1967 e 1969³⁶². Proprio nell'introduzione al catalogo dell'esposizione, Russoli fa un parallelismo tra il lavoro svolto da Mattioli per collezionare le opere e ciò che un museo dovrebbe imporsi per risultare "vivo", contemporaneo: «Questo carattere "museale", ma di museo vivente,

³⁶¹ Sulla collezione Mattioli si veda: FERGONZI 2003.

³⁶² Gianni Mattioli, come racconta la figlia Laura, si trovava ad affrontare il problema di dover trovare un nuovo luogo in cui conservare la sua collezione perché, l'appartamento di Via Senato 36, dove normalmente erano esposte e visibili al pubblico, non sarebbe più stato disponibile. È anche per questo motivo che ben centoquattro opere della collezione sono portate da Russoli in tour negli Stati Uniti, grazie alla collaborazione di Anne Marie Pope e della International Exhibition Foundation (si veda il catalogo: RUSSOLI 1967.V5, pp. 7-16) Il comune di Milano aveva aumentato la tassa sulla famiglia al collezionista proprio a causa del suo capitale artistico e Mattioli, non avendo mai avuto un atteggiamento esclusivistico nei confronti della propria collezione, che era anzi stata una delle prime aperte al pubblico a Milano, se ne era risentito. Le lamentazioni di Mattioli nei confronti della città di Milano sono pubblicate in un articolo di Dino Buzzati: BUZZATI 1968, p. 3. L'articolo lancia inoltre l'allarme di un'offerta che sarebbe stata fatta a Mattioli di portare altrove la propria collezione con tanto di sgravi fiscali, ma non si fa né il nome della città né dell'offerente. Laura Mattioli ricorda che la proposta fosse arrivata da Ragghianti, che in passato aveva anche scritto sulla collezione: RAGGHIANI 1953. Le informazioni sui rapporti tra Anne Marie Pope, Russoli e Mattioli per la mostra itinerante organizzata negli Stati Uniti si trovano in: AFR, Mostra della collezione Mattioli, carte non riordinate.

regolato da una continua revisione storico-critica, della raccolta milanese di Gianni Mattioli, ha premesso che se ne potesse enucleare una così vasta e intimamente organica serie di opere rappresentative, tali da formare, nel loro dialettico insieme, un "profilo" ben articolato dell'arte italiana per un così lungo e complesso periodo di storia»³⁶³. I musei secondo Russoli avrebbero dovuto avere lo stesso atteggiamento critico del collezionista: egli non può conoscere il giudizio che la storia formulerà sugli artisti ancora attivi, tuttavia cerca di formare la propria collezione a immagine dell'epoca in cui vive e rispettandone il determinato gusto espressivo, oltre ovviamente a seguire le proprie inclinazioni.

Sotto questo aspetto, già quattordici anni prima la Wittgens segnalava come i musei americani fossero più attenti di quelli italiani:

I musei americani crescono, si arricchiscono, si rinnovano. Hanno sempre riunito in sé i caratteri di sacrario, di scuola e di laboratorio, nella linea di un democratico ideale illuminismo. Oggi, pur continuando costante l'incremento del patrimonio artistico del passato, sembra che prenda sempre più estensione e vigore l'attività del museo rivolta al nuovo. Anche nell'aspetto architettonico, il museo dichiara questa tendenza ad aprirsi sui problemi e sulle glorie del presente, a offrirsi come simbolo immediato di ricerca e celebrazione della immagine contemporanea. All'emblematico edificio in stile neoclassico si sostituiscono i nuovi templi di van der Rohe e di Wright, di Johnson e di Breuer, che più che rispondere a esigenze funzionali, si propongono come manifesti del nuovo corso preso dalla vita dei musei. Dentro, infatti ferve sempre più l'attività di documentazione dell'inedito, del problematico, del rivoluzionario, e la sperimentazione e la didattica rivolta a chiarire i fatti dell'arte contemporanea. Si susseguono le mostre d'avanguardia, mentre, nelle sale di esposizione permanente, accanto agli idoli del culto umanistico, già prendon posto i totem provocatori della iconografia attuale. [...] Certo è che all'atteggiamento irriverente verso l'arte, all'ansiosa avidità di conoscerla e di farsene depositario, si fonde, a livello dell'inconscio, una certezza di riuscita, un programmatico ottimismo alimentato dalla garanzia del proprio potere. Costretti ad un'azione di recupero sull'antico, gli americani non vogliono trovarsi in ritardo nel riconoscimento dei valori artistici contemporanei. È come una rivincita, e l'impegno che vi mettono è accanito, totale, condotto con

³⁶³ La citazione è presa dalla traduzione del testo introduttivo del catalogo della mostra già citato pubblicata nel 1968 sulla rivista Pirelli: RUSSOLI 1968.T1, pp. 64-67, in part. 66.

entusiasmo e una fede che vincono ogni dubbio prudenziale e ironia. [...] L'opera, anche se esposta con intenzioni didattiche, documentarie e sperimentali, per il solo fatto di essere stata accolta in questo recinto della bellezza e della cultura, acquista una speciale dignità, incute rispetto. Può stupire e irritare, restare incompresa e dispiacere, ma fa parte ormai di una categoria di oggetti privilegiati e, comunque, ha un valore. Ciò va inteso non soltanto in senso spirituale, ma anche economico. Per l'americano, che ha dovuto comprare, per secoli, ogni elemento formativo del patrimonio artistico delle antiche civiltà, la conversione del valore estetico in termini finanziari è operazione abituale, direi automatica, e per niente dissacrante³⁶⁴.

Punto cruciale, oltre all'atteggiamento da entusiasta neofita tipico dell'americano, è la notevole disponibilità economica dei direttori di museo, tale da consentir loro non solo di acquisire pezzi nuovi, ma addirittura di porsi in competizione con i collezionisti privati, cosa che in Italia sarebbe stata impossibile:

L'americano - collezionista o direttore di museo - ha dovuto, e ha potuto, giocare al rialzo dei prezzi per scoraggiare ogni eventuale competitore, e per assicurarsi il diritto alla prima scelta tra i tesori ancora disponibili sul libero mercato artistico internazionale. I milioni di dollari pagati l'anno scorso dalla National Gallery di Washington per la Ginevra de' Benci di Leonardo o dal Metropolitan Museum di New York per La terrasse près du Havre di Claude Monet, non sono che gli esempi più recenti e più vistosi di un procedimento sancito da una tradizione ormai lunga. [...] Come conduce un coerente programma operativo per l'acquisto dei documenti poetici del passato, così la società americana pone concretamente le proprie opzioni sui valori del presente e del futuro, con fiducioso entusiasmo. Per far questo cerca dovunque febbrilmente il nuovo, di qualunque specie, e subito lo trasporta al museo, quasi ad assicurarsene il copyright, nel timore di lasciarsi sfuggire la carta buona. Recentemente il noto critico americano Harold Rosenberg ha detto: «Oggi, il museo e gli storici dell'arte che lo dirigono sono volti verso il futuro, verso le nuove tendenze, e, se queste non esistono, il museo tenta di crearle. I suoi rappresentanti circolano per il mondo nella speranza non di fare scoperte nella storia dell'arte, ma di fare essi stessi la storia dell'arte»³⁶⁵.

³⁶⁴ RUSSOLI 1968.P5, p. 12.

³⁶⁵ RUSSOLI 1968.P5, p. 12.

Quella americana è quindi un'attitudine strettamente legata alla storia culturale del continente. Russoli è interessato alla freschezza dello sguardo che gli americani rivolgono al mondo della produzione artistica, caratterizzato dalla ricerca del capolavoro ancora sconosciuto: un atteggiamento che in Italia risulta più complicato assumere.

Si arriva quindi a teorizzare un museo in movimento, che cambia pur mantenendo un nucleo museografico fermo: il direttore propone di far muovere tutto quello che gli sta intorno, creando delle mostre che dialoghino con le opere presenti e creino dei corti circuiti tra il passato e il presente.

Il museo dovrà essere flessibile, libero da schemi, mai immobile: persino il nucleo più propriamente "storico" delle sue raccolte dovrà esser posto continuamente in attiva relazione con l'attualità. Sarà così non il documento di un gusto, o un luogo di "evasione", ma un vero mezzo di indagine, di comprensione della realtà, e della Poesia³⁶⁶.

Il museo per Russoli non è il luogo delle emozioni pure e del disimpegno evasivo tipico del tempo libero, bensì è il luogo del tempo "impegnato", dove si costruiscono delle riflessioni strutturate che confrontino il proprio passato con l'epoca presente.

Altro testo fondamentale per comprendere nella completezza le idee museologiche di Russoli è la trascrizione del suo intervento al convegno "Il museo come esperienza sociale", tenutosi a Roma nel 1971:

Cerchiamo dunque di esporre alcuni punti fondamentali per una veramente efficace attivizzazione del museo nel contesto degli interessi culturali della società, e per farlo sentire come un "servizio" comunitario di prima necessità.

1. Bisogna che il responsabile scientifico del museo sappia difendersi dalla "deformazione professionale" e portare lo sguardo al di là del proprio dominio di cultura settoriale. [...] Non si deve mai ridurre la funzione delle proprie "raccolte" esclusivamente all'educazione specialistica, ma è necessario proporre l'utilizzazione più "aperta", in un tessuto di relazioni.

³⁶⁶ RUSSOLI 1968.P5, p. 12.

2. Il museo deve essere proposto come luogo in cui non tanto si trovano delle "informazioni" o dei "documenti originali" su un dato argomento, quanto delle inattese e rivelatrici scoperte sulla polivalenza dei significati e dei messaggi delle opere che esso conserva. Deve essere un luogo dove si va per alimentare i propri problemi di conoscenza, più che per subire alienanti e coercitive lezioni.

3. Occorre spezzare l'immagine cristallizzata del museo, dimostrando che vi si può vivere, attraverso il più libero dialogo con le cose della natura e con le testimonianze della storia, la vicenda quotidiana del nostro rapporto con la realtà. Per questo, e soltanto come invito a proseguire per conto proprio la ricerca sui plurimi valori che gli oggetti possono comunicare, si chiamino a svolgere l'attività didattica, la lettura delle diverse collezioni, non soltanto gli esperti della materia, ma gli storici e i conoscitori di altre discipline. Una raccolta di opere d'arte, ad esempio sia visitata, anche, con la guida di un sociologo, di uno psicologo, di uno storico, di un economista. [...] Il museo, perderà agli occhi del pubblico, la sua fisionomia univoca e specialistica, e si rivelerà terreno fertile di nuove curiosità intellettuali. Sarà attivo su più vasta dimensione sociale. Saranno inoltre indotte ad interessarsi alla vita di quel museo, offerto come repertorio di materiali di studio, persone e istituzioni di diversa attività scientifica e influenza sociale.

1. Si stringano sempre più i rapporti di collaborazione fra musei di differente carattere e genere, rapporti sinora quasi inesistenti, organizzando mostre, anche di piccola entità, basate sull'incontro e il confronto fra documenti di diversa natura.

2. Nei rapporti con la scuola, si metta il museo a disposizione non soltanto per una attività didattica limitata alla singola disciplina di cui il museo stesso conserva opere testimoniali, ma si inviti anzi a considerarlo un "laboratorio" o un "patrimonio" aperti ad ogni indirizzo di ricerca, di consultazione, di discussione.

3. Si cerchi dunque in ogni modo di far intervenire il museo in tutte le attività culturali dell'ambiente in cui funziona: non come sede di contemplazione o studio della tradizione, ma come luogo in cui si costruisce e si vive lo sviluppo della realtà contemporanea. Non occupazione per il "tempo libero", bensì per il "tempo impegnato".

4. Presupposto di tutti questi "servizi aperti" sia però sempre il rispetto e l'adempimento dello studio e dell'informazione nel campo disciplinare di specifica competenza del museo, intesi in una prospettiva di confronto e dialettica storica³⁶⁷.

Russoli vuole un'apertura del museo alla società in tutte le sue sfaccettature, oltre all'utilizzo del museo stesso quale strumento per il "bene comune", con un significativo accrescimento di senso rispetto all'usuale interpretazione del patrimonio conservato quale semplice

³⁶⁷ Gli atti del convegno sono pubblicati l'anno successivo: RUSSOLI 1972.V19, pp. 79-83.

bene in sé. Allo stesso convegno, con argomenti simili a quelli di Russoli, seppur maggiormente legati all'esperienza della ricostruzione nel dopoguerra e con una visione meno di ampio respiro, interviene Palma Bucarelli: «Si è [...] potuto verificare sperimentalmente quello che poi è divenuto uno dei principi fondamentali della museografia moderna: se non sia impostato sulla funzione didattica, il problema museografico si riduce a una vana quesitone di arredamento del museo»³⁶⁸. La studiosa conclude infine con una provocazione: «Come sperare che il museo diventi una scuola in un paese in cui la scuola è un oggetto da museo?»³⁶⁹. Quelli didattici sono aspetti, lo ricordiamo, che la Wittgens aveva già teoricamente enucleato e praticamente attuato tra i primi in Italia³⁷⁰.

Significativamente, negli anni Settanta i musei interrogano i ragazzi delle scuole superiori tramite dei questionari che indagano le tipologie museali ed espositive preferite, le modalità della visita, il giudizio espresso sui filmati didattici, arrivando persino a chiedere quali siano secondo loro gli

³⁶⁸ BUCARELLI 1972, pp. 85-90.

³⁶⁹ BUCARELLI 1972, pp. 85-90.

³⁷⁰ Fin dagli anni Cinquanta Fernanda Wittgens promuove visite guidate per le scuole, per i ragazzi

(*Fra i capolavori di Brera i ragazzi motulesi*, 1957, p. 4), per gli operai (*Illustrati a Brera sei capolavori*, 1955, p. 2) come già visto in questo capitolo; oltre a questo tra il 1958 e il 1976, quindi proprio nel periodo della direzione di Russoli, era stato organizzato presso la Pinacoteca di Brera un corso per insegnanti delle scuole elementari, promosso grazie alla partecipazione degli Amici di Brera, che prevedeva anche un esame finale piuttosto impegnativo. Le carte relative a questa attività si conservano in SBSAE, Attività didattica, Corsi agli insegnanti scuole elementari dal 1958 al 1976, pos. 15/257/VI, *Archivio corrente*. Le lezioni erano divise per aree e geografiche e periodi storici ed erano stati chiamati Marco Rosci, Renata Cipriani, Maria Luisa Gatti Perer a tenere i corsi; erano previste inoltre visite guidate ai principali monumenti e musei cittadini. Tra le carte relative a questa attività si conservano corrispondenze con i musei americani in cui si evidenzia un confronto su questi temi, soprattutto con il museo di Brooklyn con cui aveva stabilito dei rapporti la Wittgens durante il suo viaggio americano. I corsi guardavano soprattutto alla cultura artistica regionale, avevano una durata bimestrale per un totale di sessanta lezioni, l'organizzazione era sostenuta anche dagli Amici di Brera e dei musei milanesi. Le lezioni prevedevano la visita dei musei milanesi, dei principali monumenti e della collezione Mattioli; il corso aveva un'impronta strettamente didattica, l'attenzione era sempre puntata sui bambini ai quali questi insegnanti avrebbero poi dovuto fare lezione, a questo proposito vengono fatti dei veri e propri "esperimenti" con i bambini in rapporto alle opere per studiare le reazioni e gli interessi. Si segnala nelle relazioni al corso che il livello di partenza degli insegnanti è scarso e lacunoso. Fin dalla fine degli anni Cinquanta l'iniziativa ha un grande successo, ogni anno si iscrivono circa sessanta insegnanti. Sulle attività organizzate dalla Wittgens per rendere "vivente" il museo si veda: WITTGENS 1955, pp. 57-62.

scopi ultimi del museo in seno alla società. L'ultima domanda appunto recitava: «Pensi che la conoscenza del museo e degli oggetti e delle opere esposte possa influenzare il tuo modo di vedere la realtà e possa aiutarti a capire il tuo tempo?»³⁷¹. L'intento di Russoli è precisamente quello di modellare il museo moderno sui moderni cittadini, dando grande considerazione a questi ultimi. Nel 1976 Russoli rilancerà questo progetto, proponendo anche delle collaborazioni con il liceo Carducci, il liceo Berchet e altri licei milanesi finalizzate alla frequenza settimanale delle classi alla Pinacoteca di Brera³⁷².

In lettera del 1969 al Corriere faceva il punto sulla situazione dei musei milanesi a quella data, esprimendosi sulla necessità di un museo di arte moderna e contemporanea: il testo può considerarsi l'avvio di una nuova fase della battaglia personale dello studioso in virtù del sistema museale milanese, e lo slancio verso una "grande Brera" ne guadagna in vigore. L'articolo, seppur breve, risulta molto importante perché proponeva la necessaria istituzione di una rete fra i musei cittadini:

Il problema della situazione attuale dei Musei a Milano, per una loro più attiva integrazione nella vita della città, deve essere visto in stretto collegamento con lo studio delle prospettive e dei programmi di tutta la politica culturale milanese, in rispondenza alle esigenze di un nucleo civico che aspira al ruolo di metropoli europea. È della massima importanza, ed ormai è necessità improrogabile, che i musei ora esistenti siano meglio organizzati, più ricchi di opere, resi più efficienti nelle iniziative. Ma è altrettanto importante che gli auspicabili provvedimenti in tal senso non siano presi separatamente, bensì nel quadro di una operazione che tenga conto delle loro complementari funzioni e nella prospettiva di un organico unitario piano di sviluppo, sia nella integrazione e collaborazione tra musei, sia tra di essi e le altre istituzioni culturali (teatri, biblioteche, cineteche, sale di concerti, organismi per le mostre temporanee, ecc.) Le recenti notizie delle delibere prese dalla giunta comunale per una ristrutturazione degli organici direttivi dei

³⁷¹ In SBSAE, Attività didattica, Corsi agli insegnanti scuole elementari dal 1958 al 1976, Didattica dei Musei, Questionario n. 3, pos. 15/257/VI, *Archivio corrente*. Il questionario era stato redatto da Paola della Pergola, direttrice della Galleria Borghese di Roma, che era stata tra i pionieri della didattica museale, si veda: DELLA PERGOLA 1967; DELLA PERGOLA 1972, pp. 19-30.

³⁷² In SBSAE, Attività didattica, Corsi agli insegnanti scuole elementari dal 1958 al 1976, Franco Russoli, 31 marzo 1976, pos. 15/257/VI, *Archivio corrente*.

Musei civici testimoniano che si procede secondo tali propositi, ed è cosa consolante che apre nuove speranze di fattivo lavoro³⁷³.

In secondo luogo, si denunciavano i problemi strutturali e spaziali della Pinacoteca di Brera, oltre alla complessa relazione tra i vari istituti che convivono nel suo palazzo. Questa crisi porterà Russoli a all'estrema decisione di chiudere la galleria nel 1974:

Sulle basi di collaborazione e di intesa tra amministrazioni e organismi culturali diversi, si muove già lo studio per la sollecita soluzione dei gravi problemi di restauro, di ampliamento e di riorganizzazione funzionale della Pinacoteca Nazionale di Brera, che abbisogna urgentemente di lavori di conservazione delle strutture edilizie e di reperimento e costruzione di ambienti nuovi per depositi di opere, per restauri, per locali di esposizione. Tale problema è stato dibattuto anche dagli "Amici di Brera" ed è affrontato in accordo tra le Sovrintendenze statali ai Monumenti e alle Gallerie, in piena collaborazione con l'Amministrazione civica, con gli altri Istituti che hanno sede nello storico Palazzo di Brera (e principalmente con l'Accademia di Belle Arti che tiene, al livello di più alta responsabilità, i necessari rapporti con gli altri Ministeri di cui si renda necessario l'intervento. Quello di Brera è un caso esemplare, perché proprio dalla riuscita di una tale opera di collegamento e di collaborazione potranno risultare, non soltanto i miglioramenti tecnici e funzionali della Pinacoteca, ma il recupero di ambienti storici e artistici eccezionali (la ex Chiesa di S. Carpoforo, le parti superstiti della ex Chiesa di S. Maria di Brera, l'Orto Botanico) restituiti ad una funzione di vita culturale per l'attività museale, scolastica e di mostre. Da una simile impostazione di intesa potrà aver vita anche il Museo Archeologico³⁷⁴.

Infine, la lettera affrontava il problema dell'assenza di una galleria moderna a Milano, con giudizio negativo proprio sulla sua possibile destinazione nei chiostri di Sant'Eustorgio, che potranno al massimo aspirare a ospitarne gli spazi complementari:

Una vera spina nel cuore dell'organismo artistico-culturale milanese è la mancanza di una Galleria d'arte moderna che sia degna di uno dei centri europei più importanti nella produzione e collezionismo di arte contemporanea. Anche per questo problema, prospettato e dibattuto da

³⁷³ RUSSOLI 1969.P9, p. 9.

³⁷⁴ RUSSOLI 1969.P9, p. 9.

anni, la Giunta comunale ha infine deciso un'azione solutiva, tenendo fede agli impegni presi ed accogliendo ed elaborando proposte venute da commissioni di esperti dall'Associazione degli "Amici di Brera", dall'Ente del Turismo e da "Italia Nostra". La delibera relativa al concorso per la costruzione del nuovo Museo è, come quella relativa al concorso per il Direttore delle civiche raccolte d'arte, un fatto altamente positivo. La decisione circa la sede, nell'area dei Chiostrini di Sant'Eustorgio, può e sarà certo discussa: ma è legata alla necessità di reperire al più presto una zona centrale in Milano in cui sia possibile edificare senza ostacoli di ordine amministrativo e giuridico. È evidente che, per le caratteristiche necessarie di flessibilità di un organismo museale moderno, non si deve considerare adattabile a sede del Museo il secondo chiostro monumentale della Chiesa, che potrà essere soltanto considerato come ambiente di uffici, biblioteche, depositi e gallerie complementari, mentre il Museo vero e proprio sarà da edificarsi ex novo nell'arca libera, da recuperare anche con l'abbattimento di edifici attualmente esistenti. Dopo molti anni di stasi, di crisi e di casuali e criticabili iniziative, la paralisi deriva dalla deprecata mummificazione partitica dell'Ente Manifestazioni Milanesi e dalla mancanza di un programma coordinato e aperto alle collaborazioni competenti, sembra vinta. Le difficoltà per procedere su questa strada saranno molte ma bisogna affrontarle unite in una coscienza civile veramente democratica e moderna e bisognerà accompagnare l'apertura di fiducia all'Amministrazione milanese con una vigile e positiva collaborazione critica³⁷⁵.

Nel 1971 vengono analizzati i quattordici progetti risultati dal bando pubblico dell'anno precedente: la nuova galleria d'arte moderna è da costruirsi entro il 1972 vicino a Sant'Eustorgio, così come proposto da Russoli due anni prima³⁷⁶, in particolare sul retro del secondo chiostro della chiesa, la cui struttura, così come il circostante ambiente urbano, devono essere rispettati. Lo statuto stabiliva che si dovesse trattare di una Fondazione per natura aperta ai collezionisti e alle istituzioni e ai privati, la cui forte partecipazione risultava in perfetta corrispondenza con le istanze del gruppo ICOM sul museo di arte moderna, di cui faceva parte Russoli in quegli anni: «[...] definitiva è la struttura della Fondazione - Galleria di arte contemporanea - alla quale è auspicata la partecipazione

³⁷⁵ RUSSOLI 1969.P9, p. 9.

³⁷⁶ Si veda: *Per la Galleria d'arte contemporanea progetto pronto fra quattro mesi*, 15 gennaio 1970, p. 9; *Si esaminano i quattordici progetti della Galleria d'arte contemporanea*, 23-24 luglio 1971, p. 5

di privati, di collezionisti e istituzioni pubbliche e private. Il comune ha deciso di farsi promotore della Fondazione, ma nello stesso tempo di aprire l'adesione ai privati sin dall'inizio. Il contributo comunale sarà fissato tra qualche tempo, mentre ai privati sarà concessa la qualifica di fondatori, nel caso versino alla stessa Fondazione un contributo di almeno cinque milioni»³⁷⁷.

I quattordici progetti, che non avranno mai la possibilità di essere realizzati, sono esposti a Palazzo Reale a partire dal 6 settembre 1971 e giudicati da una giuria composta che si riunisce nel giorno 27 dello stesso mese: Aldo Aniasi sindaco di Milano, l'assessore alle istituzioni culturali Paolo Pillitteri, Gian Alberto Dell'Acqua direttore generale per le antichità e belle arti, Franco Russoli direttore di Brera, Gilberto Martelli soprintendente ai monumenti, Lamberto Vitali presidente degli "Amici di Brera", l'architetto e professore Paolo Portoghesi, la professoressa Anna Maria Brizio, il critico Guido Ballo, il grafico Attilio Rossi, il pittore Valerio Adami, gli scultori Carlo Ramous e Luciano Minguzzi, i collezionisti Gianni Mattioli ed Emilio Jesi, gli architetti Ignazio Gardella e Pier Luigi Spadolini, l'architetto e urbanista Marco Zanuso³⁷⁸.

3.7 L'utopia della grande Brera (1972-74)

Russoli riesce nel frattempo ad ottenere l'acquisto di Palazzo Citterio da parte dello Stato³⁷⁹. Il primo documento che attesta un interesse nei confronti del palazzo adiacente a Brera, che allora era affittato dalla famiglia Jesi, risale al 1969, ed è una segnalazione da parte del soprintendente Gisberto Martelli alla Direzione Generale delle Antichità

³⁷⁷ *Per la Galleria d'arte contemporanea progetto pronto fra quattro mesi*, 15 gennaio 1970, p. 9.

³⁷⁸ *Si esaminano i quattordici progetti della Galleria d'arte contemporanea*, 23-24 luglio 1971, p. 5

³⁷⁹ Sulla storia di Palazzo Citterio dal momento del suo acquisto da parte dello stato si veda l'esaustivo: BON VALSASSINA 2014.

dell'allora Ministero dell'Istruzione³⁸⁰. Ciò che rende il palazzo particolarmente interessante è la vicinanza geografica con la Pinacoteca di Brera e il loro collegamento attraverso l'Orto Botanico, che nelle intenzioni di Russoli va trasformato in un museo all'aperto di sculture di Marino Marini³⁸¹. Palazzo Citterio avrebbe risolto i problemi di spazio dell'edificio già esistente, nel quale convivevano le diverse realtà, in continua evoluzione, dell'Accademia, della Biblioteca e della Pinacoteca; inoltre, esso avrebbe scongiurato la realizzazione del progetto di un edificio (ad uso dell'Accademia) da erigersi all'interno dell'Orto Botanico, oltre a quello della copertura di uno dei cortili³⁸². Il 24 gennaio

³⁸⁰ BON VALSASSINA 2014, pp. 11-13.

³⁸¹ IN SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Progetto di Palazzo Citterio, Franco Russoli.

³⁸² In Archivio Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano presso Palazzo Litta (dall'11 luglio Archivio Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Milano), da ora in poi ASABAPMI, Palazzo Citterio, fald. H/5/2456, relazione di Gisberto Martelli, s.d. [circa 1972]. Il primo progetto di sistemazione e adeguamento degli spazi del Palazzo di Brera risale al giugno 1968 ed è commissionato dagli Amici di Brera a Guglielmo Mozzoni, marito di Giulia Crespi che è presidente dell'associazione dal febbraio 1968 al maggio 1969, quando si dimette e prende il suo posto Lamberto Vitali. Il progetto prevedeva l'ampliamento della Pinacoteca e degli Enti alloggiati nel Palazzo, oltre all'insediamento nel complesso di iniziative a semplice titolo di attrazione. Si intendeva realizzare, con l'accordo di Russoli e del direttore dell'Accademia, un ampliamento degli spazi dedicati al Liceo Artistico che entro due anni avrebbe dovuto lasciare Brera, così come la scuola serale che si trovava in San Carpofo, nel progetto destinata alle mostre temporanee. Gli spazi della biblioteca invece secondo l'architetto Mozzoni potrebbero essere ridotti, ma non vengono toccati. Per quanto riguarda la Pinacoteca nel progetto si dichiara che più di 300 quadri vengono alloggiati nelle cantine, nei ripostigli, al Castello Sforzesco, servono quindi "almeno" 3000 mq ricavabili con la costruzione di una soletta a riempimento del cortile sud, dove era prevista una sala di "pittura libera" per i bambini. Si mettono in conto anche nuovi spazi per il laboratorio di restauro con la possibilità di consultazione per gli studenti e per il pubblico, in modo da farlo diventare un'attrazione. La chiusura del cortile sud avrebbe permesso la realizzazione di ben 8 piani sfruttabili, più uno interrato, per un totale di 8000 mq distribuiti tra la Pinacoteca, il laboratorio di restauro, la scuola serale, il laboratorio didattico, il ristorante, i servizi generali e gli impianti tecnici. La sala di proiezione, già esistente e adeguata, dovrebbe essere inserita nel percorso della Pinacoteca e diventare anch'essa motivo di attrazione per il pubblico. Secondo il progetto di Terragni e Lingeri la Galleria di Arte Moderna avrebbe dovuto essere costruita "sull'Orto Botanico" con un'estensione di 5000 mq per il costo di 600.000.000 di lire. Il progetto si conclude con un N.B.: "Qualora fosse decisa subito la costruzione sull'Orto Botanico sarebbe preferibile mantenere questa per l'Accademia (come è stata progettata) ed usufruire di tutti gli ambienti ora goduti dall'Accademia per installare la Galleria d'Arte Contemporanea. In allegato i dati di affluenza della Pinacoteca tra il 1957 e il 1967, i primi dieci anni di Russoli direttore, grazie ai quali possiamo vedere che il numero dei visitatori è passato da 68.000 visitatori circa a 103.000. Il progetto conservato in: SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Palazzo di Brera. Ampliamento e sistemazione, progetto di

1972 Martelli scrive al Sindaco di Milano Aldo Aniasi per comunicargli l'acquisto del Palazzo da parte dello Stato, descrivendone l'utilizzo cui vuole destinarlo:

Il vasto edificio è contiguo al Palazzo di Brera, ed a questo unito attraverso il giardino e l'Orto Botanico, separati da una semplice rete; sì che rappresenta l'ideale per l'ampliamento della Galleria Nazionale di Brera, nel senso di togliere l'Istituto dalla costrizione di un troppo angusto spazio e dalla limitata funzione che ha adesso di pura e semplice esposizione di opere, secondo una concezione superata del museo. Ci si augura che tutto lo spazio possa restare a disposizione dell'Istituto, sentito come scuola, centro attivo di cultura, museo moderno e vivo; ma anche stimolo per nuove donazioni e arricchimenti, determinato dalla sicurezza di poter godere di un decoroso spazio, senza pericolo di smembramenti di raccolte o – peggio ancora – di accantonamenti nei depositi. Insomma la mia intenzione sarebbe quella di lasciare le nuove possibilità offerte dall'edificio alle esigenze della cultura, senza intasarlo – e comprometterne più nobili finalità – mettendovi dentro gli uffici della Soprintendenza ai Monumenti e di quella alle Antichità. Desidero insomma prospettare l'opportunità di venire incontro all'ingentissimo onere finanziario che il Ministero si è assunto, col lasciare che tutti gli Uffici delle Soprintendenze rimangano a Palazzo Reale con un canone di affitto ricognitorio e col disporre per un riordinamento dei locali che si trovano in pessimo stato³⁸³.

L'acquisto di Palazzo Citterio era quindi originariamente funzionale a risolvere il problema degli uffici della Soprintendenza: è solo in seguito alla richiesta di Martelli, poi accolta dal sindaco, che la sua destinazione d'uso cambia in favore di Brera. All'interno della lettera che il soprintendente scrive a Russoli e che accompagna le copie della corrispondenza con Aniasi, è riportata la risposta "favorevolissima" del sindaco, il quale si era addirittura offerto di pagare i lavori di ristrutturazione dei locali di Palazzo Reale ospitanti gli uffici della Soprintendenza³⁸⁴. Le argomentazioni di Martelli fanno appello anche al fatto che il Palazzo si trova in «una zona che più di ogni altra ha una tradizione artistico-culturale radicata nel tempo da oltre due secoli»,

Guglielmo Mozzoni, agosto-novembre 1968. Del progetto si fa cenno anche in BON VALSASSINA 2014, p. 12.

³⁸³ In AFR, corrispondenza Gisberto Martelli con Aldo Aniasi [copia], 24 gennaio 1972.

³⁸⁴ In AFR, corrispondenza Gisberto Martelli con Aldo Aniasi [copia], 6 settembre 1972.

sottolineando insomma che farne luogo di uffici avrebbe costituito uno spreco in termini culturali³⁸⁵. In aggiunta, la disponibilità di un adeguato spazio avrebbe potuto «stimolare le donazioni», perché se ne sarebbe garantita l'esposizione³⁸⁶. A riguardo Russoli scrive:

Il Palazzo Citterio-Granelli [...] è un vasto complesso edilizio comprendente anche un giardino confinante con l'Orto Botanico di Brera e con via Gabba. Esso è stato acquistato dallo Stato al precipuo scopo di farne la sede di ampliamenti per la Pinacoteca di Brera (sale di esposizione, depositi visitabili, uffici della Sovrintendenza alle Gallerie, laboratori di ricerca, biblioteca, gabinetto di restauro, ecc.) e di sale di esposizione per collezioni d'arte moderna che a vario titolo (donazioni, fondazioni, depositi permanenti, lasciti di fideiussione, ecc.) possono essere affidate da artisti e privati collezionisti alla Sovrintendenza alle Gallerie di Milano. Il ripristino dell'allestimento del Palazzo e del giardino dovranno essere studiati e programmati in rapporto a ben precisati accordi con tali privati collezionisti, cioè quando sia definita l'entità e la caratteristica delle raccolte che vi dovranno trovar sede. Anche le disposizioni per l'allestimento delle parti destinate ad accogliere le collezioni e uffici della Pinacoteca e delle Sovrintendenze sono condizionate da tale piano generale della sistemazione del Palazzo. È però necessario provvedere subito a quelle opere di tutela e di ripristino che assicurino la non degradazione dell'edificio abbandonato, e che possano mettere in funzione alcuni servizi che non incidono sull'allestimento e pianificazione generale. Questo per ragioni di economia e di opportunità anche per dimostrare ai possibili donatori che lo stato provvede a preparare la sede per accogliere le loro opere. [...] Contemporaneamente si è anche ritenuto opportuno allestire un deposito provvisorio di opere pittoriche della Pinacoteca di Brera, attualmente accatastate indecorosamente e pericolosamente in un piccolo locale assolutamente insufficiente del Palazzo di Brera, o riunite in un deposito fuori città³⁸⁷.

Il progetto che Russoli aveva preventivato per il Palazzo era molto ambizioso, e lo troviamo descritto nel dettaglio in una missiva che il Sovrintendente invia all'allora Ministro dei Beni Culturali Camillo

³⁸⁵ In AFR, corrispondenza Gisberto Martelli con Aldo Aniasi [copia], 25 febbraio 1972.

³⁸⁶ In AFR, corrispondenza Gisberto Martelli con Aldo Aniasi [copia], 21 giugno 1972. Martelli continua a sollecitare il Sindaco Aniasi, ma dalla corrispondenza con Russoli capiamo che la risposta positiva deve essere arrivata nei primi giorni di settembre in quanto il soprintendente ne fa comunicazione al direttore della Pinacoteca il 6 settembre di quello stesso anno.

³⁸⁷ In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Relazione di Franco Russoli.

Ripamonti. Qui si prospetta che la zona di Brera diventi «un vero centro odierno di attività museali e la sede della più importante raccolta di arte moderna», la cui urgenza è quella di non perdere «il patrimonio incalcolabile di opere d'arte che i collezionisti e gli artisti son disposti ancora a cedere per il beneficio pubblico»³⁸⁸. Russoli pensava che in Palazzo Citterio avrebbe dovuto trovare posto una somma di raccolte d'arte moderna, cedute dai proprietari come donazione, lascito o deposito permanente: la collezione di Riccardo e Magda Jucker, che comprendeva opere di Cézanne, Cubisti, Futuristi, Metafisici, Surrealisti e arte internazionale fino alle più recenti produzioni; la raccolta di Emilio Jesi, costituita da opere di Bonnard, Modigliani, Picasso Braque, Futurismo e Metafisica, oltre a un'ampio nucleo del Novecento italiano; la raccolta di Gianni Mattioli, già allora una delle più famose collezioni d'arte europea moderna; una "selezione" della raccolta del Conte Panza di Biumo, con Tapies, Fautrier e maestri dell'arte moderna americana; la Fondazione Marino Marini, Lucio Fontana e Umberto Milani³⁸⁹. Si prospetta, grazie ai rapporti intessuti dal direttore con gli artisti, anche la possibilità di ulteriori donazioni di amici come Aligi Sassu, Bruno Cassinari, Renato Guttuso: «in modo da formare il più grande complesso di arte moderna italiana esistente al mondo, arricchito da notevolissime testimonianze dell'arte internazionale del secolo» e per «fornire finalmente Milano e l'Italia di uno strumento di attività culturale ricco di uno straordinario patrimonio artistico e articolato per una efficace azione di studio e diffusione della conoscenza e della presa di coscienza del ruolo dell'arte nella società attuale»³⁹⁰.

³⁸⁸ In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Franco Russoli a Camillo Ripamonti, 26 gennaio 1974.

³⁸⁹ In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Franco Russoli a Camillo Ripamonti, 26 gennaio 1974, allegato.

³⁹⁰ In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Franco Russoli a Camillo Ripamonti, 26 gennaio 1974, allegato.

3.8 Museo Vivo (1973-1977)

A partire dal 1973 Russoli riesce ad avviare “Museo Vivo”, un gruppo di lavoro sul museo che coinvolge importanti studiosi e intellettuali (Gillo Dorfles, Tomas Maldonado, Bruno Munari, Roberto Guiducci) attraverso la “Fondazione Angelo Rizzoli per lo studio della comunicazione di massa” applicata a diversi ambiti della società: informazione, cinema e museo³⁹¹. Il gruppo milanese fa da parallelo ad un’associazione fiorentina nata l’anno precedente, dal nome anch’essa di “Museo Vivo”, espressione ripresa da uno slogan diffuso nell’Italia già negli anni Sessanta³⁹². Scopo dichiarato dell’associazione fiorentina era: «[...] contribuire, con idonei strumenti e con le più diverse iniziative, allo sviluppo della vita culturale in Italia in particolare operando affinché, nel rispetto della autonomia creativa individuale, si accresca e si diffonda la sensibilità per tutte le forme più elevate della cultura, dell’arte, della scienza [...] concorrere, al costituirsi di un patrimonio ideale e morale, che sia disponibile a tutti i componenti la comunità e nel quale i più alti valori tradizionali coesistano con le conquiste nuove del pensiero e della vita. [...] assicurare, in una società moderna e libera, la partecipazione di strati sempre più larghi della popolazione alla vita culturale del Paese, a beneficio dello sviluppo spirituale di tutte le persone della collettività»³⁹³. Quest’associazione era stata fondata il 15 maggio 1970 da: Franco Albini, Luisa Becherucci, Luciano Berti, Paola della Pergola, Edoardo Detti, Guglielmo Maetzke, Giuseppe Marchini, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Roberto Salvini, Carlo Scarpa e Pietro Zampetti³⁹⁴; fin da subito era stata pubblicata una rivista dal titolo “Museologia: rassegna di studi e ricerche”, redatta da Luciano Berti e Luisa Becherucci.

³⁹¹ La documentazione relativa alle ricerche effettuate per la Fondazione Rizzoli sono conservate in: AFR, fald. Fondazione Rizzoli – Museo Vivo, carte non riordinate.

³⁹² La dicitura “Museo vivo” veniva usata anche dal Ministro della Pubblica istruzione Francesco Franceschini negli anni Sessanta per descrivere quel “museo-laboratorio” che doveva sostituire il museo di classica tradizione: DRAGONI 2010, pp. 41-65.

³⁹³ In SBSAE, fald. Attività didattica, 15/257/VI, cart. 32, fasc. 7, 1957-1976, Associazione Nazionale Museo Vivo – Statuto.

³⁹⁴ *Atti. Il centro studi*, 1970, pp. 69-76.

Su di essa, venivano pubblicati i più attuali studi di museologia, oltre ai verbali e alle delibere dell'associazione, alla quale Russoli era stato invitato a partecipare³⁹⁵.

La Fondazione Rizzoli finanzia le ricerche milanesi, i cui progetti, molto ambiziosi, di rinnovamento dell'istituzione museale in seno alla società nella sua interezza, sono destinati a essere ridimensionati proprio per la carenza di fondi. Del progetto "Museo vivo" rimane purtroppo poca documentazione: esso infatti non produce pubblicazioni a seguito delle ricerche dei propri componenti. Interessanti risultano i verbali delle riunioni, in grado di restituire senza filtro il pensiero dei partecipanti e il concreto contributo di ognuno all'attuazione di una proposta. In particolare, nel verbale del 17 novembre 1975 è riportata la visione di Russoli:

Riferisce le opinioni che ha ricevuto a cominciare da quella di De Wilde il quale conferma che il museo è in pratica sempre uno strumento elitario. Può diventare strumento di comunicazione di massa solo se diventa attività. I musei che hanno un patrimonio da conservare dovrebbero farlo diventare immediatamente un patrimonio da fruire in maniera diversa. In Francia si fa lo stesso discorso col problema del Centre Beaubourg Pompidou che si pone come museo e si trova nella stessa difficoltà di essere nel futuro uno strumento reale di educazione di massa, poiché Parigi è un posto nel quale la massa va al museo, esattamente come ad Amsterdam, ma appena ci si trova in un luogo dove tale tipo di uso del museo non esiste, il discorso cambia. Ciò richiederebbe una ricerca fenomenologica quasi caso per caso. Tutti comunque hanno trovato interessante l'idea di fare una campionatura. De Wilde non potendo dedicare l'enorme quantità di tempo che il nostro progetto richiede, invierà intanto una pubblicazione e una lettera, riservandosi di espletare il lavoro più grosso al momento della discussione sulla base della documentazione sulla vita del museo. Anche gli altri si pongono su questa linea. Bisogna quindi arrivare a questa riunione internazionale con qualcosa di concreto, necessario come un punto di partenza per una discussione critica. A Brera si potrebbe fare una piccola mostra, una sala sperimentale nella quale si espongono chiaramente le ragioni per cui un determinato tipo di museo, o il museo in sé, è in crisi e viene criticato dal dentro, prospettando diverse possibilità, legate però al nostro ambiente

³⁹⁵ In SBSAE, Faldone personale di Franco Russoli, corrispondenza con Carlo Ludovico Ruggianti e Bruno Molajoli. Russoli si dice disponibile, ma non riesce a partecipare alle riunioni.

sociologico milanese-lombardo e quindi trattando con un determinato tipo di popolazione³⁹⁶.

Il brano, che non vuole essere programmatico, bensì funzionale all'attività già avviata da "Museo vivo", illustra le principali vie di approccio di Russoli alla materia negli anni Settanta. È possibile scorgervi uno sguardo internazionale alla disciplina (si menziona anche Edy De Wilde, l'allora direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam), a quegli esempi europei di successo e a quei direttori che hanno saputo costruire un dialogo col pubblico; a questi ultimi, Russoli chiede di intervenire fornendo dati di affluenza, di risposta alle iniziative, di carenze strutturali ecc., anche tramite un apposito questionario³⁹⁷. Il Centre Pompidou, realizzato tra il 1969 e il 1974, costituisce un importante punto di riferimento per Brera: esso non è un semplice museo, bensì un polo culturale che caratterizza il contesto urbanistico nel quale è inserito come un "quartiere delle arti", concetto chiave del progetto russoliano di grande Brera, in linea con l'antica e storica vocazione dell'area milanese. Come riferito da Fiorella Minervino, che di Russoli in questi anni era assistente, il percorso immaginato dal direttore partiva da un palazzo in via Montebello 21, dove avrebbero dovuto essere sistemati gli archivi della Soprintendenza e il laboratorio di restauro; in seguito, attraverso via Solferino, si raggiungeva la grande Brera, da tenere aperta e illuminata anche di sera, così come la Scala, in accordo con Paolo Grassi, l'allora direttore, per poi proseguire fino al Poldi Pezzoli attraverso via Manzoni³⁹⁸.

³⁹⁶ AFR, fald. Fondazione Rizzoli - Museo Vivo, carte non riordinate, Verbale di riunione del giorno 17 novembre 1975.

³⁹⁷ Dei questionari si occupa Fiorella Minervino che assiste Russoli nelle ricerche per "Museo vivo": in AFR, AFR, fald. Fondazione Rizzoli - Museo Vivo, carte non riordinate, Questionari.

³⁹⁸ Fiorella Minervino è stata la testimone più importante relativamente a questo periodo della vita di Russoli in quanto lo ha affiancato in diversi progetti anche editoriali come la stesura del volume di Degas dei Classici Rizzoli di cui Russoli scrive l'introduzione: RUSSOLI 1970.V12, pp. 5-9. Progetti come quello di Russoli e del Centre Pompidou di Parigi fanno parte di importanti riflessioni urbanistiche fatte in questi anni e che tendono a creare una sorta di "museo diffuso", che non isola l'elemento "museo", ma lo inserisce in un tessuto sociale, in dialogo con la realtà che gli sta

La prima preoccupazione di Russoli all'interno di "Museo Vivo" è capire se il museo possa essere considerato a tutti gli effetti come uno strumento di comunicazione di massa e, nel caso ne possieda le potenzialità, individuarne le modalità d'inserimento strutturale presso la società:

[...] trova necessario esaminare se l'istituzione "museo" è uno strumento di comunicazione di massa o no. A priori non lo si può stabilire, ma bisogna fare in modo che, se non lo è, lo diventi. Il museo ha in sé, prima di tutto, il problema del documento originale e il valore implicito che il documento originale ha rispetto a qualsiasi tipo di riproduzione. Poi c'è il problema della permanenza in loco di un determinato complesso di materiale di documentazione che allontana il pubblico dalla fruizione dell'opera. Può essere interessante confrontare la possibilità della apertura di linguaggio, di rapporto di comunicazione che ha il museo inteso come cosa immobile e invece il museo inteso come cosa decentrabile, itinerante, trasformabile. Invita i presenti a fare una analisi delle strutture museali per vedere fino a che punto corrispondano alle definizioni di ciò che si chiama un mezzo di comunicazione di massa. Pone questo quesito: Il museo ha una possibilità di strutturazione tale che con un nucleo fermo e con dei nuclei mobili, con una parte centripeta e una centrifuga possa diventare qualche cosa di diverso ma di analogo a quello che sono gli altri strumenti di comunicazione?³⁹⁹

Il concetto di un museo che cambia e che si muove, risultando quindi "vivo" anche in tal senso, era stato espresso da Russoli per la prima volta in un testo del 1966; quell'idea è qui ripresa in maniera maggiormente dettagliata e descrittiva riguardo le dinamiche che una simile istituzione dovrebbe avere⁴⁰⁰. Da questo momento in poi si esperimenteranno in modo più concreto le idee relative alla Pinacoteca. Esempio fondamentale degli stimoli prodotti dal gruppo di ricerca è il cosiddetto "metodo Munari", che, incubato proprio in questi anni e in seguito

intorno, in LUGLI 1992, p. 10. Secondo l'architetto che aveva progettato il centro, Richard Rogers, l'ideologia alla base del progetto del Centre Pompidou era stata quella di creare un'istituzione che accentrasse in sé un accumulo di funzioni tali da superare il tradizionale e normale concetto di museo (centro di design, biblioteca, centro musicale, pedagogico, collezioni permanenti, mostre temporanee ecc.) Ovvero realizzare un "supermarket della cultura" adatta a un'arte per tutti, in un'epoca consumistica, si veda: GARBERI 1984-1985, pp. 15-18, in part. 17.

³⁹⁹ In AFR, AFR, fald. Fondazione Rizzoli - Museo Vivo, carte non riordinate, Verbale di riunione del giorno 17 novembre 1975.

⁴⁰⁰ RUSSOLI 1966.P2, pp. 6-7.

grandemente studiato, si ritroverà pienamente espresso all'interno della provocatoria mostra *Processo per il Museo*, inaugurata il 21 dicembre 1976 a Brera⁴⁰¹. Nel 1975, durante una riunione di "Museo vivo", Munari propone la sua visione della didattica dell'arte e, a mezzo del botta e risposta con Russoli, costruisce il primo nucleo concettuale del proprio metodo:

Munari: Accenna alla difficoltà di modificare la mentalità di persone già adulte e del compito più facile di preparare una nuova generazione (ci vuole [sic] circa 20 anni), cominciando già adesso. L'importante è vedere come la gente va al museo e tenere conto che il museo in se stesso non è uno strumento di massa perché è isolato. Prospetta quindi la possibilità di occuparsi degli individui che formeranno la società futura ossia degli attuali bambini e di dare loro questa conoscenza sotto forma di gioco. Smontare per esempio l'opera nei suoi elementi e passare questi dati a esperti di stimolazione della creatività infantile i quali li introducano in forma di gioco. Nel museo vi sarà una sala in cui i bambini vanno a giocare con tutte le tecniche e i mezzi di fare l'arte (colori a olio, a tempera, la simmetria ecc.). Questo è un processo lento. Guai a volerlo risolvere tempestivamente, perché si avrebbe il caos. Instaurando un laboratorio infantile si offre una fruizione anche agli adulti che sono gli accompagnatori dei bambini. Il prof. Munari parla di un esperimento che sta facendo con degli amici, per cui, attraverso il gioco vengono passate ai bambini le prime conoscenze. Senza che nemmeno se ne accorgano cominciano a conoscere i colori primari e i secondari cosa che molti adulti oggi non sono in grado di fare.

Russoli: Trova molto interessanti le esperienze di Munari, non solo da un punto di vista propedeutico ma come richiamo diverso verso il museo non solo per i bambini ma anche per gli adulti. Sottolinea la necessità di trovare altre forme che portino al museo, eliminando la barriera di sacralità e di dogmatismo⁴⁰².

Il verbale della riunione sottolinea l'importanza dello studio delle tecniche artistiche, partendo dal presupposto che solo comprendendo le modalità alla base della creazione di un oggetto sia possibile valutarne la qualità intrinseca. Nel testo definitivo, redatto per "Museo vivo", viene

⁴⁰¹ Si veda: RUSSOLI 1977.V1; VERGANI 1977, p. 3. Sul metodo Munari e l'esperimento realizzato a Brera nel 1977 si veda: MUNARI 1981. Sulla didattica a Brera era già stato pubblicato un volume nel 1975: BREGNANI, DAMASCELLI, DELLA PORTA, MATALON 1975.

⁴⁰² In AFR, fald. Fondazione Rizzoli - Museo Vivo, carte non riordinate, Verbale di riunione del giorno 17 novembre 1975, pp. 4-5.

aggiunta una nota generazionale non trascurabile, quella secondo cui solo partendo dai bambini il museo può avere successo negli intenti di educare gli spettatori all'arte, di modificare la percezione comune del museo quale istituzione e, soprattutto, di modificare profondamente la società: «E siccome è quasi impossibile modificare il pensiero di un adulto, noi ci dovremo occupare dei bambini. Gli uomini e le donne che formeranno la nostra prossima società futura, sono già qui adesso, hanno 3 anni, 5, 7... . Se noi ci preoccupiamo di cambiare la società in meglio, dobbiamo occuparci di questi individui che sono già qui con noi. [...] Fra venti anni potremo avere un pubblico diverso. Un pubblico che guarderà le opere d'arte non solo sotto il "cosa vuol dire" bensì conoscendone tutti gli aspetti costruttivi, che avrà memorizzato giocando, da bambino»⁴⁰³.

Altra interessante riflessione scaturita dal gruppo è quella di Gillo Dorfles, un intervento rimasto inedito nel quale suggerisce di organizzare eventi ed esposizioni d'arte contemporanea che introducano, relativamente alle opere d'arte attuale e di nuova acquisizione, l'elemento promozionale oltre a quello conservativo, di cui un museo sempre dovrebbe tenere conto⁴⁰⁴:

Sull'insufficienza e la sclerosi di buona parte dell'apparato museografico odierno si sono levate moltissime voci. Ma forse quello che non è stato sottolineato con sufficiente chiarezza è il fatto che il museo dovrebbe sempre avere un duplice scopo: di conservazione e di promozione delle opere d'arte. Il pericolo maggiore consiste nel confondere le due funzioni: ossia nel promuovere la conservazione delle opere prima ancora che sia "promossa" la loro conoscenza. È questo fatto che ha condotto sempre più spesso i musei a fare incetta degli ultimissimi prodotti artistici (o pseudo-artistici), prima ancora che una minima prospettiva temporale avesse concesso di valutare l'efficacia e l'importanza delle opere da esporre e custodire. In questa maniera il pubblico trova poste sullo stesso piano opere d'arte ormai conclamate di cinquanta o cento anni fa, con opere spesso acerbe dell'ultima stagione, ma gabbellate per capolavori. Ritengo, per contro, che spetterebbe

⁴⁰³ In SBSAE, Faldone personale di Franco Russoli, Il museo come strumento di comunicazione di massa, Laboratori di tecniche artistiche per bambini di Bruno Munari.

⁴⁰⁴ Nel colloquio avuto con Dorfles il 9 maggio 2016 ho avuto la possibilità di leggere il testo che lo studioso ha trovato ancora attuale e interessante spunto di riflessione, al punto da suggerirmene la pubblicazione.

appunto all'aspetto promozionale del museo di mettere il pubblico a contatto con opere, azioni, eventi, happenings, performances, ecc. (e, naturalmente, concerti, conferenze, dibattiti ecc.) che lo informassero sulle ultimissime correnti artistiche, limitando invece l'acquisto delle opere contemporanee, solo a quegli esempi ormai conclamati e sicuri. È dannoso e sconsigliabile, sia che il museo resti ancorato soltanto alla conservazione e tutela di opere del passato, quanto che sia volto solo alla conservazione di opere del più vicino presente⁴⁰⁵.

I musei quindi, secondo Dorfles, dovrebbero acquisire opere d'arte contemporanea il cui valore culturale sia già in via di certificazione: non possono certo permettersi (dati anche i poveri fondi stanziati) di comprare un po' di tutto nella speranza che la storia, per il tramite dei processi di selezione e valorizzazione delle opere meritevoli, risulterà clemente con quanto precedentemente acquisito. In questa occasione, lo studioso introduce un aspetto che preoccupa anche Russoli: un'eventualmente ampia intenzione, da parte dei musei, di acquisire il contemporaneo potrebbe influire, modificandole in senso peggiorativo, sulle modalità e sulle finalità poetiche dell'artista. Quest'ultimo rischierebbe infatti di guardare troppo al "museo", iniziando a produrre direttamente in sua funzione:

Un'altra ragione per cui la "museificazione" di opere recentissime è pericolosa, consiste nel fatto che in questo modo l'artista è portato a lavorare già in partenza per il museo (cosa che avviene con frequenza negli USA) il che distorce gravemente la mentalità creativa dell'artista, il quale concepisce le sue opere, sin dall'inizio, come un documento storico invece di considerarle come un fenomeno vivente e magari del tutto transeunte. Su quest'ultimo punto mi sembra che valga la pena di insistere. In un'epoca come l'attuale dove l'estemporaneità e la effimericità della creazione artistica sono quanto mai evidenti, è molto rischioso di congelare nel tempo quello che il tempo spesso deve erodere e distruggere. Per quanto poi concerne l'aspetto "promozionale" del museo: sarà sempre più importante che l'artista e il pubblico trovino nel museo (Come già in parte avviene in alcuni paesi: Olanda, Svezia) un ambiente di vita l'interscambio e di possibile esercizio dell'attività artistica. I nuovi media (video Tape, nastri magnetici) ecc. devono essere messi a disposizione del pubblico e non solo degli artisti "ufficialmente riconosciuti", appunto per permettere un'attività artistica. Che si

⁴⁰⁵ In AFR, fald. "Museo vivo", Gillo Dorfles.

contrapponga alla passività estetica nella quale il più delle volte va fondo all'attuale attitudine delle masse e dei singoli rispetto all'arte. Il compito del "Museo vivo" dunque potrà essere, prima ancora che di ricettacolo d'opere (spesso mediocri), quello di promotore di operazioni artistiche da parte di artisti e da parte delle masse le più anonime. E dovrà anche permettere quella "inter-artisticità" che di solito viene negata negli istituti specialistici delle diverse arti (accademie, conservatori, istituti d'arte, di design). Sarà dunque opportuno che il museo sia, non tanto il "tempio di una sola musa" quanto la fucina delle diverse muse tra di loro coagenti e cooperanti⁴⁰⁶.

In un testo di dieci anni prima, Russoli si era trovato a riflettere molto similmente a Dorfles: l'incertezza sul valore che le opere d'arte contemporanea acquisiranno nel lungo periodo determina che le nuove acquisizioni museali siano necessariamente improntate a costituirsi almeno quali testimonianze del gusto vigente:

Una maggiore libertà e una maggiore disponibilità di mezzi spesso permetterebbero di fare veramente ottimi arricchimenti del patrimonio artistico e finanziario dei paesi, invece di costringere a ripieghi, a compromessi, ad acquisti minori che non hanno, visti in lunga prospettiva, nemmeno un vero significato di documentazione sufficiente del gusto⁴⁰⁷.

Il progetto della Fondazione Rizzoli accompagna Russoli verso la "grande Brera": il discorso museografico e quello museologico si fondono l'uno nell'altro come all'interno di un caleidoscopio che nel quale si riflettono le reciproche necessità, nel tentativo di generare un museo moderno e vivo quale simbolo e esatta espressione del XX secolo.

3.9 Dalla chiusura di Brera al suo processo (1974-1977)

Negli anni Sessanta e Settanta, Russoli aveva portato avanti, oltre a quella braidense, anche una polemica a livello nazionale circa lo stato di

⁴⁰⁶ In AFR, fald. "Museo vivo", Gillo Dorfles.

⁴⁰⁷ RUSSOLI 1964.P6, p. 99.

abbandono in cui versavano i musei e le Soprintendenze italiane; le maggiori critiche erano dovute alla carenza di mezzi e di personale a fronte di un patrimonio incredibilmente ricco e capillarizzato sul territorio⁴⁰⁸. Tali problematiche riguardavano anche la Pinacoteca di Brera, la quale versava in condizioni ormai inaccettabili quando il direttore, nel 1974, decide di chiuderla. Prima di attuare una soluzione così drastica, egli aveva valutato diverse soluzioni, e seguendo l'impilarsi delle emergenze aveva disperatamente cercato di salvare la situazione dall'imminente collasso: Russoli tenta la denuncia pubblica a mezzo di giornali e riviste d'ogni tipo, partecipa a tavole rotonde e convegni oltre a collaborare attivamente con il Ministero dell'Istruzione prima e dei Beni culturali poi. Tutti gli sforzi di soluzione del problema dal 1964, anno della prima denuncia di Russoli, al 1974, anno di chiusura del museo, non servono a migliorare lo stato delle cose; nemmeno l'acquisto di Palazzo Citterio nel 1972 era risultato determinante in tal senso. Per questi motivi, il direttore di Brera si trova costretto a scrivere a Salvatore Accardo, Direttore Generale Antichità e Belle Arti:

Informo la S.V. che questa Sovrintendenza è costretta a chiudere parzialmente al pubblico la Pinacoteca di Brera, a partire dal mese di giugno 1974. Le ragioni che rendono necessario e improrogabile tale grave provvedimento sono di vario ordine. Anzitutto le condizioni di fatiscenza delle strutture murarie e delle attrezzature e impianti che non offrono le minime garanzie di sicurezza per le opere esposte, e soprattutto per i visitatori del Museo. Altro motivo, non meno importante, è la mancanza di un numero adeguato di custodi: infatti, considerate le assenze per turni, per ferie, per malattie, ecc., a partire dal prossimo mese le 38 sale di esposizione della Pinacoteca dovrebbero essere affidate alla sorveglianza di un personale oscillante tra le 6 e le 10 unità giornaliere⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ Russoli scrive parecchio sull'argomento, si vedano: RUSSOLI 1963.P2, pp. 94-99; RUSSOLI 1964.P2, pp. 70-75; RUSSOLI 1966.P1, pp. 66-75; RUSSOLI 1969.P9, p. 9; RUSSOLI 1971.P9, p. 12; RUSSOLI 1973.P9, s.n.; RUSSOLI 1974.P6, s.n.;

⁴⁰⁹ In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Franco Russoli a Salvatore Accardo - Direttore Generale Antichità e Belle Arti, 20 maggio 1974.

La Pinacoteca viene chiusa, ma il direttore sta già programmando l'apertura di una sezione del museo adibita a due scopi: l'esposizione dei dipinti di maggiore importanza della collezione e l'allestimento delle mostre didattiche degli "Amici di Brera e dei Musei Milanesi". Questi ultimi rendono visibili opere altrimenti relegate ai depositi, esponendole a rotazione sulla base di un tema che ne stimoli il dialogo⁴¹⁰.

Nel frattempo Russoli sta anche definendo con il collezionista Riccardo Jucker le modalità di notifica per la sua collezione e l'accordo per il deposito a Brera di un gruppo di opere futuriste che potrebbero essere esposte nelle sale rimaste aperte al pubblico:

In tal modo la chiusura parziale del Museo potrà risolversi, da provvedimento puramente negativo, in operazione attiva e utile non solo per attuare i primi e improrogabili interventi di restauro ambientale e per indicare l'opinione pubblica e alle competenti autorità le condizioni inammissibili di tanto importante Istituto, ma soprattutto per risolvere la possibilità di viva azione culturale che con il patrimonio del Museo può essere svolta, e l'incremento che a tale patrimonio e a tale attività deve essere dato con la sollecita attuazione del restauro e allestimento del Palazzo di Brera e di Palazzo Citterio, condizione primaria per ottenere il deposito o la donazione di importantissime raccolte private d'arte⁴¹¹.

Oltre alle continue comunicazioni al Ministero, firmate anche dai dipendenti di Brera, chiede all'amico Giorgio Vigni, che conosceva dai tempi della ricostruzione a Pisa, di stendere una relazione sullo stato della Pinacoteca nella quale vengono evidenziate tutte le complesse problematiche che gravavano in quel momento sul museo⁴¹². In primo luogo Vigni sottolinea la carenza di spazio elencando gli istituti che convivono nel Palazzo di Brera e che interferiscono con la Pinacoteca: l'Accademia di Belle Arti, la Biblioteca Braidense, l'Osservatorio astronomico, gli uffici della Soprintendenza Bibliografica, l'ufficio Esportazione delle opere d'arte, l'Istituto lombardo di Scienze e Lettere,

⁴¹⁰ MATALON 1977, s.n.

⁴¹¹ In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Franco Russoli a Salvatore Accardo - Direttore Generale Antichità e Belle Arti, 20 maggio 1974.

⁴¹² In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Relazione dell'Ispettore centrale, Oggetto: Milano, Palazzi di Brera e Citterio: sistemazione, 6 giugno 1974.

oltre ai molti alloggi, anche di persone che non avrebbe più alcun diritto a risiedervi. Questo comporta effetti dannosi per il museo, i cui più gravi secondo l'ispettore sono: mancanza di sicurezza data dal continuo passaggio di persone, mancanza di responsabilità per la manutenzione degli spazi comuni (come il cortile e l'ingresso della Pinacoteca) e «lo stato allarmante delle condizioni strutturali dell'edificio, prima di tutto per causa del tetto, e la precarietà degli impianti». Il tetto in particolare richiedeva un intervento immediato in quanto non rispondeva alle normali norme anti incendio, non essendo mai stato rinnovato dopo la ricostruzione avvenuta nell'immediato dopoguerra. Vigni descrive: solai e sottotetti addirittura privi di stabilità, composti da vecchie travi facilmente incendiabili poiché attraversate da un impianto elettrico pericolosamente obsoleto e provvisorio, un impianto di riscaldamento «antiquato» e «con funzionamento irregolare», infiltrazioni di umidità nelle sale di esposizione, crepe nella muratura, lucernari con le strutture corrose che rischiano di cadere sulla testa dei visitatori, e mancanza impianti di allarme e di sicurezza, antifurto e antincendio. La relazione è in sé talmente allarmante che Vigni preferisce precisare di non intenderla come «esagerata o eccessivamente pessimistica»: sono infatti venticinque anni che non si esegue un intervento di ristrutturazione significativo ma «solo parziali e occasionali lavori di rappezzo» che «hanno in definitiva soltanto il risultato di consumare soldi a ripetizione senza risolvere nulla». L'ispettore riconduce infine la sistemazione di Brera ad una questione politica:

Desta rammarico il fatto che si debba analizzare in tal modo la situazione dell'unico museo statale di una città come Milano, che ha già altri motivi, vorrei dire costituzionali, per considerare criticamente ciò che deriva o dipende dall'autorità romana. Sarebbe evidentemente auspicabile, anche come criterio politico, che la Pinacoteca statale di Brera potesse essere considerata un modello di organizzazione e di efficienza; ciò avrebbe per Milano riflessi positivi non solo da un punto di vista nazionale, ma anche

internazionale, essendo Milano fortemente legata, culturalmente e turisticamente, a tutti i paesi medio-europei⁴¹³.

La Pinacoteca inoltre era ancora mancante di veri e propri depositi, situazione che determinava il dislocamento delle opere non esposte in altre sedi; si sentiva il bisogno anche di locali autonomi e attrezzati ad ospitare mostre temporanee, conferenze e riunioni (l'istituzione ancora oggi ne risulta sprovvista). La carenza di spazio determinava poi l'accorpamento dell'ufficio della Soprintendenza con quello della Direzione della Pinacoteca, che avrebbero dovuto secondo Vigni, per funzionalità, essere divisi. Il problema degli spazi contingentati era sulla via della soluzione grazie all'acquisto di Palazzo Citterio «ma purtroppo, come molto spesso accade e non dovrebbe accadere, si sta rischiando di rendere inutile l'acquisto per causa del tempo che passa senza prendere le decisioni necessarie», scrive Vigni. Bisogna intervenire prontamente decidendo in primo luogo la destinazione d'uso del palazzo e trovare i mezzi per il restauro e l'adattamento a funzione museale «secondo un progetto complessivo, che può essere fatto soltanto quando sia chiara e sicura la destinazione»⁴¹⁴.

Il motivo fondamentale dello stato d'incertezza che grava sulla questione del palazzo Citterio è il fatto che esso è stato dato in consegna alla Soprintendenza ai Monumenti. Questa avendo i suoi uffici nel palazzo ex-reale, da quando è passato al Comune dovrebbe in teoria traslocare altrove. Ma le autorità finanziarie rifiutano le spese di affitto per altri locali con l'argomento che la Soprintendenza ai Monumenti ha già a disposizione un palazzo demaniale. Il ragionamento non farebbe una grinza, se non avesse il difetto di annullare l'utilità dell'acquisto del palazzo Citterio da parte dello Stato, compiuto proprio con lo scopo di dare soluzione ai problemi della Pinacoteca di Brera⁴¹⁵.

⁴¹³ In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Relazione dell'Ispettore centrale, Oggetto: Milano, Palazzi di Brera e Citterio: sistemazione, 6 giugno 1974.

⁴¹⁴ In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Relazione dell'Ispettore centrale, Oggetto: Milano, Palazzi di Brera e Citterio: sistemazione, 6 giugno 1974, p. 3.

⁴¹⁵ In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Relazione dell'Ispettore centrale, Oggetto: Milano, Palazzi di Brera e Citterio: sistemazione, 6 giugno 1974, p. 3.

Il problema era quindi quello già evidenziato due anni prima, la destinazione d'uso di Palazzo Citterio: un fatto strettamente burocratico aveva bloccato la "grande Brera" per ben due anni, in una situazione che era già al limite del collasso. La soluzione, secondo Russoli e Vigni, è semplice: basterebbe infatti lasciare gli uffici della Soprintendenza a Palazzo Reale, riconoscendo un affitto simbolico dei locali di proprietà del Comune, e allo stesso tempo dare in consegna Palazzo Citterio alla Soprintendenza alle Gallerie e ai Monumenti, in modo da risolvere le necessità del «complesso museale statale milanese»⁴¹⁶. Nella relazione sono poi elencate, a sostegno della necessità di dare a Brera nuovi spazi, le donazioni che Russoli si è riuscito a garantire a fronte della disponibilità di Palazzo Citterio come spazio espositivo:

[...] occorre gettare uno sguardo sulle concrete possibilità del futuro sviluppo della istituzione museale milanese. Com'è noto, e come risulta da lettere d'impegno già in possesso della Soprintendenza (e che allego in copia), molti privati collezionisti d'arte moderna sono disposti a donare o a depositare le loro collezioni nell'ambito di tale istituzione museale; basta fare i nomi delle raccolte Jesi, Jucker, Mattioli, Panza, per rendersi conto dell'importanza artistica e culturale di un tale sviluppo museografico. [...] Il palazzo Citterio, con il suo giardino offrirebbe appunto sistemazione: 1) alla collezioni di cui sopra e alle donazioni o fondazioni d'artisti (per es. Fontana, Marini, Guttuso, ecc) già promesse; 2) agli uffici della Soprintendenza alle Gallerie, che verrebbero così distinti da quelli della direzione della Pinacoteca; 3) agli uffici di relazione con il pubblico (biblioteche, ecc.) ed a quelli per la catalogazione dei Beni culturali; 4) ai locali per le mostre temporanee, indispensabili ad una concreta attività didattica e di contatto con la vita culturale della città. Il collegamento fra Brera e il palazzo Citterio verrebbe conseguito attraverso i giardini e l'orto botanico (attualmente abbandonato e ceduto in uso a un fioraio privato. Tale passaggio renderebbe possibile anche l'utilizzazione come spazio espositivo dell'ambiente gotico della chiesa di S. Maria in Brera, dando in cambio all'Accademia di Brera la chiesa sconsecrata di S. Carpofo (di fronte a Brera), già ceduta alla Soprintendenza alle Gallerie del Demanio comunale con trattamento di allocazione gratuita. Programma ambizioso? Senza dubbio; ma Milano merita, per i motivi detti prima, che lo stato faccia decisamente i passi necessari per avviare la soluzione

⁴¹⁶ In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Relazione dell'Ispettore centrale, Oggetto: Milano, Palazzi di Brera e Citterio: sistemazione, 6 giugno 1974, p. 3.

di tali problemi; e sarà poi la città stessa a dare aiuto sostanziale, magari attraverso un consorzio ad hoc, con la partecipazione della autorità locali⁴¹⁷.

Dopo due anni dall'acquisto di Palazzo Citterio quindi la situazione langue e l'edificio è stato sottoposto ad un deterioramento «continuo ed accelerato», in particolare dei tetti, delle canalizzazioni e della facciata. Persino un progetto che prevedeva la spesa di soli cinquanta milioni di lire per adeguare alcuni locali del pian terreno all'uso di deposito temporaneo delle opere non viene finanziato, ed è evidente dai reclami di Russoli e di Vigni che è lo Stato centrale, il Ministero, ad aver creato questa paralisi. «Occorre che l'Amministrazione manifesti tale volontà con atti concreti, come quello della consegna di palazzi di Brera e Citterio alla Soprintendenza alle Gallerie, in modo da significare inequivocabilmente la scelta della soluzione in senso museale, e in modo anche da dare alla Soprintendenza alle Gallerie la possibilità di provvedere al più presto ad un vero e proprio progetto complessivo di sistemazione»⁴¹⁸.

Tra il 1974 e il 1977 la Pinacoteca di Brera rimane chiusa, ma non completamente. Russoli infatti organizza fin da subito una serie di mostre di "metamuseologia" allo scopo di inscenare la propria "utopia" della "grande Brera", utopia che si fa così sempre più concreta e palpabile.

La prima riapertura di tre sale risale al 7 agosto 1974. All'ingresso della Pinacoteca i visitatori sono accolti da questo avviso:

Si avvertono i signori visitatori che sono aperte temporaneamente soltanto tre sale della Pinacoteca di Brera: 1) il corridoio degli affreschi lombardi del Rinascimento 2) la cappella di Mocchirolo con affreschi trecenteschi 3) la sala n. 3 nella quale sono anche provvisoriamente

⁴¹⁷ In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Relazione dell'Ispettore centrale, Oggetto: Milano, Palazzi di Brera e Citterio: sistemazione, 6 giugno 1974, pp. 4-5.

⁴¹⁸ In SBSAE, cart. 37, fasc. 4, 15/271/I, Pinacoteca chiusura, Relazione dell'Ispettore centrale, Oggetto: Milano, Palazzi di Brera e Citterio: sistemazione, 6 giugno 1974, pp. 4-5.

esposti alcuni dei più noti capolavori della raccolta. Questa apertura parziale è stata decisa per non sottrarre alla visione opere fondamentali della pittura italiana e per consentire un pubblico controllo diretto delle condizioni di fatiscenza degli ambienti della Pinacoteca⁴¹⁹.

Il 21 ottobre 1974 si riaprono dieci sale, nelle quali è esposto un nucleo di opere futuriste provenienti dalla collezione di Magda e Riccardo Jucker, l'allora vice presidente degli "Amici di Brera". Le opere in questione erano già state vincolate nel maggio di quell'anno, ed era stato il collezionista stesso a richiederne a Russoli la notifica. All'interno della lettera inviatagli per l'occasione, Jucker confessa le proprie speranze circa il futuro museo di arte moderna a Milano:

Le aggiungerò che a prendere questa iniziativa mi muove anche la speranza che non debba essere lontano il giorno in cui sorga anche a Milano un Museo d'Arte Moderna, capace di accogliere ed esporre, assieme alla mia, altre non meno pregevoli raccolte milanesi. Da troppi anni si attende che questo proposito possa essere realizzato con il necessario decoro e consenta ad ogni collezionista, che ne abbia l'intendimento, di dettare le disposizioni necessarie per la futura collocazione della propria quadreria, possibilmente nella città dove è vissuto e nella quale sono nati e si sono sviluppati i più importanti movimenti della pittura italiana contemporanea⁴²⁰.

Magda e Riccardo Jucker, anche in seguito a una legge del 1972 che consentiva finalmente degli importanti sgravi fiscali in casi come questo, nel 1974 si fanno vincolare da Russoli ben quarantadue opere, dichiarate indivisibili per un decennio, depositandone immediatamente quattordici in comodato a Brera⁴²¹. I dipinti sono concessi al direttore con un limite di tre anni, in attesa di vedere concretizzarsi il progetto di Palazzo Citterio, al quale sono fortemente legate⁴²²:

⁴¹⁹ ECHI DELLA STAMPA ITALIANA 1974, pp. 10-13, in part. 12.

⁴²⁰ Il documento, che non mi è stato possibile individuare negli archivi della Soprintendenza milanese, è trascritto in: BIGNAMI, FRATELLI 1998, pp. 70-71.

⁴²¹ BIGNAMI, FRATELLI 1998, pp. 79-80, dove si trova anche l'elenco delle opere vincolate.

⁴²² Successivamente alle opere esposte della collezione Jucker ne vengono aggiunte altre tre, lo apprendiamo dalla corrispondenza del collezionista con Russoli: "Sono stato stamattina a Brera e sono rimasto molto soddisfatto dalla collocazione degli ultimi "miei" tre quadri", in AFR, corrispondenza con Riccardo Jucker, 18 dicembre 1974.

Le sale temporaneamente riaperte e allestite dall'arch. Giancarlo Ortelli e dal pittore Roberto Sambonet, che qui ringraziamo, sono tutt'altro che risanate; gli impianti di riscaldamento, di illuminazione, le coperture e le strutture murarie, i velari e ogni attrezzatura restano sostanzialmente pericolanti e manchevoli. Ma la mostra vuol essere appunto uno strumento di sollecitazione, fornendo testimonianze concrete sia per quanto riguarda il patrimonio già esistente sia per quanto riguarda i tesori che adesso si aggiungerebbero, e sottoponendo alla discussione pubblica le soluzioni possibili, per un immediato e globale intervento dei problemi pubblici. Dovrebbe essere documento convincente la presentazione, intanto, di quello straordinario gruppo di opere futuriste che uno dei vice-presidenti degli "Amici di Brera", il dottore Riccardo Jucker e sua moglie Magda, già hanno concesso in deposito alla Pinacoteca, quasi un invito a creare la sede adatta ad accogliere più vaste donazioni. Ugualmente dovrebbe avere potere di convinzione il vedere finalmente parte di quelle importantissime opere pittoriche che da decenni sono segregate nelle riserve del Museo, e che potrebbero e dovrebbero essere restituite allo studio e alla contemplazione del pubblico, permanente⁴²³.

Le opere di Jucker, che risulta così il primo collezionista a legare la propria raccolta alla Pinacoteca, sono esposte nel contesto della mostra dal titolo *Per Brera*⁴²⁴. Scopo dell'evento è quello di preannunciare il futuro di Brera, con un «corredo didattico che documenti con foto, appunto, la miserabile condizione dell'edificio, questo lento ma ormai precipitoso e fatalistico ritorno alle "origini" del suo ciclo post bellico, cioè allo stato di rovina in cui lo avevano ridotto i bombardamenti»⁴²⁵. Come scrive Calvesi sul *Corriere*, la mostra:

Non documenta però solo questo, il penoso presente, l'agghiacciante passato; la bussola dei voti e delle speranze è orientata come umano verso il futuro, un futuro splendido e razionale, che starà solo in noi presentificare. [...] Le necessità dell'ampliamento sono dovute anche al prevedibile, auspicabile, aumento delle collezioni. In quali modi? A parte le donazioni di artisti come Marino Marini ed altri di primissimo piano è risaputo che a Milano il collezionismo privato specie d'arte

⁴²³ RUSSOLI 1974.P7, pp. 3-9, in part. 8.

⁴²⁴ In SBSAE, pos. 15, Milano collezione Jucker, 1974-1998, pos. 15, *Archivio corrente*, senza segnatura.

⁴²⁵ CALVESI 1974, p. 15.

contemporanea è fiorente ed ha colmato per la città la lacuna, o la voragine, aperta dall'assenteismo dello Stato e del Comune. Si sa anche che non piccola parte di questo patrimonio privato potrà diventare di pubblico godimento, ma solo se si daranno garanzie, a chi ha la nobilissima intenzione di donare, di un'adeguata collocazione. Per questo la mostra ospita a titolo esemplare una selezione, che è costituita da alcuni dipinti futuristi di collezioni Jucker: opere da vedere, di qualità decantata, frutti dell'intensa concentrazione creativa e della tesa, areata volontà creativa dei Boccioni, dei Carrà, dei Balla, dei Severini, Sironi, in quel momento magico di competizione europea che fu il futurismo. I coniugi Jucker hanno dato in deposito queste opere: le doneranno solo se entro tre anni, il progetto di ristrutturazione di Brera sarà concretamente avviato. Il caso Jucker non è che un campione: altri collezionisti sono dell'identico avviso, disposti a farsi complici di questo ricatto altamente civile mediato da Franco Russoli⁴²⁶.

Il 4 febbraio 1975, in seguito alla morte nel 1974 del collezionista Emilio Jesi, la moglie dona un primo nucleo di cinquanta dipinti e cinque sculture alla Pinacoteca di Brera, dichiarando una preferenza affinché venissero esposte in Palazzo Citterio, cosa che tradisce l'affezione e la partecipazione attiva dei collezionisti nei confronti del progetto⁴²⁷:

La "grande Brera" è ormai in cantiere, dopo i recenti finanziamenti⁴²⁸. Intanto all'esposizione-progetto della nuova Pinacoteca, che è in corso da diversi mesi, si è ora aggiunta una splendida sala che presenta alcuni capolavori della collezione Jesi, donata a Brera per volontà del defunto Emilio Jesi. La breve antologica comprende tre Carrà metafisici [...], sei nature morte di Giorgio Morandi di cui due risalenti anch'esse al momento metafisico, due ritratti di Modigliani e tre di De Pisis. La collezione Jesi ebbe privata sede, per decenni, proprio nel palazzo Citterio dove dunque tornerà, non appena saranno portati a termine i lavori di restauro e riadattamento del palazzo che è destinato a far parte del nuovo complesso museale, secondo il progetto perseguito con ammirevole impegno e strategia da Franco Russoli. Nella sala attigua sono visibili alcuni dipinti della collezione Jucker, già illustrati a suo

⁴²⁶ CALVESI 1974, p. 15.

⁴²⁷ In SBSAE, pos. 13, fasc. 685, Collezione Jesi.

⁴²⁸ Non è un caso che i finanziamenti arrivino nel 1975, dal dicembre del 1974 infatti era stato istituito, anche grazie a Russoli che in quegli anni collaborava spesso alle attività ministeriali così come testimoniato dai continui viaggi a Roma (in SBSAE, Faldone personale di Franco Russoli, Attività dal 1971 al 1977) il Ministero dei Beni Culturali il cui primo ministro è stato Giovanni Spadolini cui il direttore era legato dai tempi in cui era direttore del Corriere della Sera.

tempo su queste colonne. L'incremento che Brera riceverà da queste donazioni è di eccezionale rilievo⁴²⁹.

I dipinti Jesi quindi si aggiungono all'esposizione inaugurata nell'ottobre del 1974; il numero delle sale riaperte da Brera sale da dieci a sedici. Nel corso d'opera della "mostra-progetto", l'idea di Russoli sul complesso museale stava assumendo una fisionomia sempre più concreta: nel corso del 1975, l'arrivo dei tanto attesi finanziamenti da parte del Ministero fa sì che si possa finalmente intravedere la luce. Spadolini, che aveva seguito questo progetto sin dall'inizio, il 19 dicembre 1975 appunta sul suo diario il modo in cui è stato possibile ottenere questo risultato:

La "grande Brera" è ormai una realtà, almeno psicologica. Il vecchio progetto, o schema, o meglio sogno dell'amico Russoli è entrato fra i programmi ufficiali del ministero, ha rappresentato una vera linea di tendenza. Negli stanziamenti del '76 è previsto oltre un miliardo per i lavori di Palazzo Citterio [...]. Ho stabilito gli opportuni contatti con le amministrazioni comunale e provinciale [...]. Ho affrontato personalmente certe resistenze, o timidezze, o prudenze del Consiglio superiore. Ho stabilito gli opportuni contatti con le amministrazioni comunale e provinciale [...]. Sono riuscito perfino a far sedere allo stesso tavolo in prefettura, i responsabili dell'Accademia di Belle Arti e quelli della Pinacoteca e della Biblioteca Nazionale Braidense: i rapporti, in passato, non furono sempre ottimi, fra condomini inquieti. [...] Fin dall'agosto ho fatto annunciare ufficialmente in un comunicato che «nel prossimo esercizio finanziario sarà erogato un contributo superiore a quello del '75 per accelerare al massimo l'attuazione del complesso braidense»⁴³⁰.

Calvesi fa presente che la minaccia di perdere le donazioni collezionistiche qualora il progetto di Palazzo Citterio non dovesse andare a buon fine non è semplice retorica, ma un rischio reale. I benefattori potrebbero infatti seguire l'esempio di Panza di Biumo che, a seguito degli iniziali accordi con Russoli, stava orientando la sua donazione addirittura in favore di soggetti esteri⁴³¹.

⁴²⁹ I MAESTRI DELLA RACCOLTA JESI ESPOSTI PER LA GRANDE BRERA 1975, p. 16.

⁴³⁰ SPADOLINI 1976, pp. 176-177.

⁴³¹ PINI 2015, pp. 35-48.

Nel 1975 si tiene una mostra diversa dalle precedenti, volta non più a prefigurare la "grande Brera", bensì a rappresentare il lavoro della Soprintendenza dal 1970 in poi⁴³². Si presentano: le mostre allestite dalla Soprintendenza con l'aiuto degli Amici di Brera, le mostre all'estero promosse dalla Soprintendenza e quelle alle quali aveva solamente collaborato e l'attività di catalogazione che tra 1973 e 1975 aveva portato alla schedatura di 25.500 opere d'arte.

Infine, si illumina con intenzione didattica «la complessità e la ricchezza dell'azione di restauro, senza troppi tecnicismi, senza un eccesso di documentazione nel sobrio gusto della buona tradizione lombarda»⁴³³; la mostra, infatti, esponeva gli importanti restauri pittorici e scultorei realizzati in quel giro d'anni, come ad esempio l'importante intervento relativo agli affreschi dell'Abbazia di Chiaravalle e quello *sull'Ultima Cena* di Andrea Corbetta nel Santuario di Saronno⁴³⁴. Anche questa esposizione risponde a un'intenzione polemica, quella di dimostrare quanto lavorassero le Soprintendenze a fronte di un personale a dir poco insufficiente. Una tematica che, questa volta, non riguarda Brera nello specifico, e per questo incontra una risposta nazionale.

3.10 Il canto del cigno: «Processo per il Museo» (1976-1977)

Durante il dicembre del 1976, si compie il terzo e ultimo atto di quella che sempre più rassomiglia a una tragedia. Inaugura Processo per il Museo, una mostra considerata molto importante dagli addetti ai lavori mancando precedenti tipologici e risultando così completamente originale; la mostra infatti rappresenta in tutte le sue parti la più

⁴³² Per l'occasione è stato stampato un catalogo: RESTAURI E ATTIVITÀ CULTURALI 1970-1975. MOSTRA DOCUMENTARIA 1975.

⁴³³ SPADOLINI 1976, pp. 177-178.

⁴³⁴ RESTAURI E ATTIVITÀ CULTURALI 1970-1975. MOSTRA DOCUMENTARIA 1975, pp. 9-26, 38-45.

compiuta esemplificazione della nuova idea russoliana di museo⁴³⁵. Tramite questa esposizione, che voleva però essere allo stesso tempo anche dialogo e sperimentazione, Brera è proposta al pubblico come fosse un cantiere, secondo le due accezioni che questo termine può assumere: in senso proprio, la Pinacoteca è ancora in via di ristrutturazione, motivo per cui il direttore decide di mettere in evidenza le impalcature e le opere imballate, pronte per il trasferimento a Palazzo Reale⁴³⁶; in senso figurato, il museo diviene il laboratorio sperimentale per un dialogo fra i pezzi contemporanei di recente acquisizione e i pezzi antichi rimasti al suo interno⁴³⁷. Al tutto si aggiungono i progetti di intervento architettonico in virtù della “grande Brera” che, con l’inclusione di Palazzo Citterio (dalla superficie di 6.000 metri quadri, da aggiungersi a quelli già esistenti), apriva anche a notevoli rivoluzioni del percorso espositivo.

Le ventitré sale di *Processo per il Museo* seguono un percorso tematico, bene illustrato sulla copertina del giornale-catalogo della mostra, il cui aspetto grafico è curato da Roberto Sambonet e Bruno Monguzzi. La prima e introduttiva sezione, “Brera e la società. Testimonianze e documenti di istituzioni e organismi pubblici”, oltre a esporre i documenti delle varie istituzioni culturali milanesi da coordinarsi fra loro, presenta una denuncia dello stato di trascuratezza e incuria dei Beni culturali in Italia, avanzando anche una proposta di soluzione:

Propone che la politica del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali tenga conto della necessità di un’effettiva partecipazione, non soltanto delle Regioni e degli Enti locali, ma anche di tutte quelle forze sociali e culturali che possono contribuire a rendere la cultura un fatto sociale; che il decentramento amministrativo del ministero sia in grado di risolvere il grave problema della funzionalità degli uffici e dei servizi, soprattutto riguardo agli organici e, in modo particolare all’effettiva residenza del personale assunto; che l’organizzazione del lavoro e dell’ambiente in cui

⁴³⁵ Lo si può vedere nel giornale stampato per la mostra: RUSSOLI 1977.V1, s.n.

⁴³⁶ Lì infatti sarebbero state trasferite le collezioni di Brera nell’attesa che fosse concluso il lavoro di ristrutturazione del complesso: RUSSOLI 1977.P3, p. 7.

⁴³⁷ Russoli organizza una sezione dedicata a dei *d’après* che chiede di realizzare ad artisti contemporanei ispirati alle opere presenti in Pinacoteca.

si svolge si realizzi attraverso un Consiglio d'Istituto, che non sia consultivo come previsto dalla legge, in grado di definire le oggettive necessità dei lavoratori per assicurare alla comunità un servizio socialmente utile, e garantire la tutela dei beni culturali, che sono patrimonio di tutti⁴³⁸.

Atteggiamento molto concreto nei confronti della realtà contemporanea è proprio della seconda sezione, che sposta l'attenzione dal contesto nazionale a quello locale: "Brera oggi. Lo stato giuridico e amministrativo. Il patrimonio artistico e le attività culturali. L'edificio: spazi, impianti, strutture". Il testo che accompagna questo tema è decisamente politico nel riferirsi alle leggi di tutela e agli articoli del neonato Ministero dei Beni culturali e ambientali, proponendo inoltre interventi mirati che vadano a ripensare l'intero sistema del Ministero e del rapporto al territorio. Russoli, già nel 1974, parlando della sua visione della "grande Brera" ad un convegno di museologia, aveva spiegato che la strada interna all'amministrazione per cambiare Brera ancora non esisteva, quindi, per cambiare lo stato delle cose, la conoscenza della costituzione e delle leggi si rivelava essenziale. Il discorso è stato trascritto e pubblicato nel 1976:

Ed ecco allora che studiando la possibilità di spostare certi strumenti di lavoro dall'Accademia di Belle Arti, dal palazzo di Brera portandoli in questa chiesa di San Carpoforo - che è a disposizione, ed è uno spazio quale si possono ambientare ottimamente gli istituti funzionali -, spostando nel palazzo ex Citterio, di nuova acquisizione, i servizi della Soprintendenza e in più le raccolte dei depositi, le raccolte nuove, che si verrebbero ad aggiungere, e certi ambienti per attività necessarie alla vita del museo, si poteva creare non solo un collegamento di una grande Brera, chiamiamola così, che rispondesse alle sue esigenze ma soprattutto vivificare, far entrare il museo nella vita del centro storico, cioè vedere il museo proprio in una sua funzione urbanistica e sociale senza alterare, anzi rendendo ancora più attuale e caratterizzato il centro storico milanese. Si può pensare appunto a un sogno troppo ambizioso, presuntuoso e utopistico, ma io penso che senza utopia non si fa la realtà⁴³⁹.

⁴³⁸ RUSSOLI 1977.V1, s.n.

⁴³⁹ RUSSOLI 1976.V17, pp. 142-147.

Nel contesto della seconda sezione di *Processo per il Museo*, l'intervento di Russoli al convegno del 1974 merita ulteriori digressioni. In quell'occasione infatti il direttore di Brera aveva già individuato nel sistema legislativo e strutturale italiano il problema fondamentale della situazione dei beni culturali:

Ci siamo messi appunto su questa strada, cioè di vedere come si potesse andare avanti così come si andava malamente avanti, e come esistessero le possibilità pratiche, realistiche, di cominciare ad attuare questo programma, gradualmente, senza pensare a cose impossibili. Naturalmente tutto questo è possibile farlo se si corre su dei binari che non sono i soliti arrugginiti binari della normale amministrazione. Bisogna anche avere la follia donchisciottesca di proporre appunto delle utopie amministrative, come mi è stato detto dai grandi giuristi amministratori, cioè vedere se la costituzione italiana, la struttura giuridica e amministrativa italiana consente di studiare forme di associazione, delle forme nuove di attività: basandosi su questi elementi dello stato che sono le regioni e che sono gli enti locali pubblici, trovare una forma di accordo per cui questa impresa, direi irrealizzabile secondo appunto i normali canali amministrativi, possa essere realizzabile secondo dei canali amministrativi un po' diversi, ma comunque molto più logici, molto più funzionali di quelli attualmente in vigore. Pertanto, agli studi più esattamente museologici si uniscono, ed è necessario nella nostra professione, quelle necessità di studiare anche la strumentazione giuridico-amministrativa per realizzare quelli che sono i principi teorici⁴⁴⁰.

È quindi necessaria, al fine di mutarla, una profonda conoscenza della realtà attuale e delle sue sovrastrutture legislativo-amministrative, ed è questo un punto nodale del suo ragionamento⁴⁴¹; esse non sono certo immutabili, anzi possono essere modificate e migliorate al fine di creare un museo fluido, in divenire, e non staticamente consolidato. Russoli insomma non si spaventa davanti alla necessaria rivoluzione, trasversale agli elementi che compongono la società, che i suoi intenti richiedono.

Tornando all'interno della seconda sezione della mostra, è qui che ritroviamo il progetto per Palazzo Citterio:

⁴⁴⁰ RUSSOLI 1976.V17, pp. 142-147.

⁴⁴¹ Nello stesso anno Andrea Emiliani, amico di Russoli, pubblica un volume che ha molte affinità con questo tipo di approccio: EMILIANI 1974.

La disponibilità del palazzo Citterio[...] consentirà alla Pinacoteca stessa di disporre: per servizi museotecnici e depositi di altri mq. 2.600, per uffici di mq. 700, per esposizione di mq. 2700. Considerando che parte di questa ultima superficie sarà destinata ad una tipologia espositiva particolare (didattica, per esempio) che viene considerata come area di servizio, la consistenza della superficie complessiva destinata ai servizi della pinacoteca e distribuita tra i due palazzi Brera e Citterio, sarà compresa tra i mq. 4500 e 5000. Tenendo presente che la situazione ottimale per un museo sarebbe di avere una superficie di servizi superiore a quella espositiva, appare evidente un miglioramento dal punto di vista qualitativo, che può essere ulteriormente perfezionato in sede esecutiva. Ma il progresso è notevole anche sotto l'aspetto funzionale se si pensa che gran parte dei servizi sarà concentrata nel palazzo Citterio⁴⁴².

Per l'occasione era stato realizzato un plastico, riprodotto in una fotografia del catalogo, che fino a qualche anno fa si trovava ancora nelle polverose sale di palazzo Citterio: esso mostrava uno spaccato longitudinale del progetto architettonico di adattamento dell'edificio settecentesco a luogo espositivo.

La mostra prosegue con una terza sezione sulla Biblioteca Braidense; oltre a esporne la storia dal momento della sua nascita nel 1700 per volere dell'imperatrice Maria Teresa, se ne definiscono i ruoli di biblioteca nazionale e le problematiche che impediscono all'istituzione attuale di rappresentarli pienamente.

Uno studio realizzato sul quartiere di Brera dall'Università degli Studi di Milano e curato da Aurora Scotti, Letizia Gianni, e Franca Lavezzari era oggetto della quarta sezione. Qui, le studiose espongono i disegni, rintracciati negli archivi milanesi, del palazzo e della strada di Brera, risalenti al XVIII e XIX secolo. Era previsto il proseguimento di questa ricerca negli anni successivi: «nella convinzione che la ricerca storica su un quartiere, partendo dalle origini stesse della città «moderna», sia la necessaria premessa per qualsiasi positivo intervento di restauro o per

⁴⁴² RUSSOLI 1977.V1, s.n.

nuove utilizzazioni del territorio»⁴⁴³. In questa parte, la mostra riportava anche l'esperienza di "Fabbrica di comunicazione", un laboratorio di riflessione sulla creazione artistica organizzato nella chiesa di San Carpofo. Esso è fortemente associato a *Processo per il Museo*: il gruppo interviene «con una documentazione autonoma sulle esperienze culturali finora prodotte all'interno della ex chiesa di S. Carpofo. Riconosce l'apertura positiva espressa nei confronti del proprio intervento accolto nell'ambito della mostra, ma non nasconde la propria posizione critica nei confronti del progetto della Grande Brera qualora si risolvesse nella creazione di una struttura culturale elitaria e accentratrice»⁴⁴⁴. Tuttavia Russoli aveva specificamente dichiarato, in più sedi, di non volere un museo elitario, anzi: il desiderio di una collaborazione più funzionale tra le varie istituzioni culturali era uno degli aspetti che rendeva complessa, al limite dell'utopico, la realizzazione della grande Brera. Se la città, così come l'intera nazione, era cresciuta troppo in fretta, e le connessioni tra istituzioni, persone e realtà diverse erano andate perdute, l'unica soluzione stava nello stipulare nuovi rapporti fra i soggetti esistenti, e l'intento politico e polemico di *Processo per il museo* serviva anche a questo scopo.

Quinta sezione: ospitata all'ingresso del museo, si intitola "Museo e la comunicazione di massa"; in essa si espone "Museo vivo", al quale avevano collaborato, oltre a Russoli: René Berger, Gillo Dorfles, Pierre Gaudibert, Roberto Guiducci, Renilde Hammacker van den Brande, Tomas Maldonado, Bruno Munari; come collaboratrici, Rosa Giannetta e Fiorella Minervino.

Nella sala XXXVIII della Pinacoteca è invece allestita la sesta sezione: "L'immagine della Madonna. Italia settentrionale fra 1400 e 1500". Si

⁴⁴³ SCOTTI, GIANNI, LAVEZZARI, MAGGIONI 1977, s.n. Sul quartiere di Brera in quel momento viene fatto fare un servizio fotografico a Guia Sambonet.

⁴⁴⁴ RAPPORTO BRERA QUARTIERE 1977, s.n.; "Fabbrica di comunicazione" aveva esposto, nella chiesa sconsacrata di San Carpofo, le sculture di Ugo Guarino (1927-2016), collaboratore di Franco Basaglia (1924-1980), per mezzo di un gruppo di artisti, professionisti del settore e studenti. Le sculture di Guarino erano realizzate con materiali di scarto provenienti da alcune case di cura, in collaborazione coi malati ricoverati negli istituti. A proposito si veda: PARACCHINI 1976, p. 9.

tratta di confronto, curato da Russoli con l'assistenza di Sandra Maspero e Luisa Arrigoni, fra alcune Madonne dipinte tra Novara e Venezia nell'arco temporale che andava dal 1465 al 1525. Come specificato nel testo, questi accostamenti non sono proposti per ricercare relazioni di «ordine estetico o stilistico» fra le opere, ma piuttosto per fornire uno spunto di osservazione dei dati «figurativi e tecnici» che si modificano in base alle «condizioni culturali e sociali dei committenti»; ciò serve a dimostrare che «entro i termini dell'osservanza di generali norme fissate dal codice cattolico per la raffigurazione della Madonna e del Bambino, si danno molteplici varianti (di ambientazione, atteggiamento, costume, motivi simbolici, quanto di materiali e di tecnica) che sono in relazione con le diverse destinazioni dell'immagine sacra. Quindi una raffigurazione che comunemente si ritiene cristallizzata in formule, si rivela, dai confronti, estremamente articolata secondo le situazioni e condizioni storiche»⁴⁴⁵. Russoli propone una lettura che individua almeno cinque tipologie differenti di “Madonna con bambino” presenti in nord Italia e afferenti a quel range temporale: dipinti destinati ad ambienti di culto pubblico (Giovanni Bellini, Gaudenzio Ferrari e Carlo Crivelli), dipinti destinati ai privati ecclesiastici (Andrea Solario, Bernardino Luini e Ambrogio Bergognone) o laici (Bernardino Butinone, Giovanni Bellini nel 1510, Romanino, Moretto e Andrea Mantegna), dipinti condizionati da una cultura e da un credo conservatori (la Madonna “greca” di Bellini, Crivelli, Butinone, Bergognone e Luini) o aristocratico (Mantegna, Solario), dipinti destinati a una committenza colta e progressista (Bellini nel 1510 e Mantegna) o borghese di provincia (Gaudenzio Ferrari, Moretto, Romanino), e in ultimo i dipinti degli stessi anni ma provenienti da cultura diversa (1465/80 Bellini; 1480/1510 Butinone, Bergognone, Solario, Crivelli e Mantegna; 1510/1525 Bellini, Gaudenzio Ferrari Romanino, Moretto, Luini)⁴⁴⁶. Come accade nelle altre

⁴⁴⁵ RUSSOLI 1977.V1, s.n.

⁴⁴⁶ Le opere esposte erano: il trittico di Camerino di Crivelli (cat. 407), la Madonna col bambino e angeli di Mantegna (cat. 198), la Madonna con bambino e paesaggio di Bellini (cat. 215), la Madonna a mezza figura di Bellini (cat. 216), la Madonna del Roseto

sezioni di *Processo per il museo*, anche questa non si prefigge di dare risposte certe e definitive sul proprio argomento, ma pone nuovi problemi e nuovi punti di vista, dai quali si può partire per pensare nuovi percorsi di riflessione e studio della collezione braidense.

Il cuore della mostra è costituito dall'esposizione dei d'apres che Russoli aveva commissionato ad alcuni fra gli artisti più conosciuti del suo tempo, posti in dialogo coi dipinti presenti nel percorso espositivo di Brera. Titolo di questa settima sezione è "Brera e gli artisti contemporanei. Documenti di un rapporto", fulgido esempio di "museo vivo"⁴⁴⁷. Tra gli artisti che hanno collaborato all'esperimento sin da subito e, a giudicare dalle risposte epistolari, con entusiasmo, si trovano: Henry Moore, Renato Guttuso, Michel Folon, Fausto Melotti, Graham Sutherland, Milton Glaser, Enrico Baj, Pietro Cascella, Giacomo Manzù, Valerio Adami, Bruno Munari, Roberto Sambonet, Giulio Paolini, Luciano Minguzzi, Ennio Morlotti.

La mostra espone però solo alcuni dei molti d'apres prodotti sino a quel momento: Brera ne attende infatti ancora altri, fra cui quelli di Giò Pomodoro, Mario Ceroli, Roy Lichtenstein, Arnaldo Pomodoro, Francis Bacon, Emilio Vedova, che dovrebbero poi essere esposti a rotazione⁴⁴⁸.

di Luini (cat. 249), la Madonna con bambino di Solario (cat. 283), la Sacra famiglia di Bramantino (cat. 279), la Madonna con bambino e Santi di Butinone (cat. 259), la Madonna con bambino di Bergognone (cat. 783), la Madonna con bambino del Romanino (cat. 98), la Madonna con bambino di Gaudenzio Ferrari (cat. 277), la Madonna con bambino e angelo di Romanino (cat. 768).

⁴⁴⁷ L'iniziativa aveva avuto origine nel 1969 quando, in collaborazione con gli Amici di Brera, era stato indetto un concorso per la realizzazione di manifesti che rappresentassero l'attività dell'associazione: PREMIAZIONE DEI MANIFESTI SUGLI "AMICI DI BRERA" 1969, p. 4. Roberto Sambonet, che cura anche i manifesti stampati dagli Amici di Brera in occasione della mostra sullo "Sposalizio della Vergine" di Raffaello a Brera nel 1973, realizza la grafica anche di quelli degli Amici di Brera. La mostra del 1973 su *Raffaello 1504* metteva in relazione il dipinto della Pinacoteca con documentazione fotografica che mostrava il luogo e l'ambiente culturale per il quale il dipinto era stato creato e il contesto produttivo dell'artista stesso in quegli anni, "nelle intenzioni della nostra Associazione la mostra deve essere la prima di una serie tendente a valorizzare con informazioni storico-critiche i più significativi dipinti del Museo": DE VECCHI 1973; ASSOCIAZIONE AMICI DI BRERA E DEI MUSEI MILANESI 1974, pp. 40-41; QUINTAVALLE 1993, pp. 104-105. Della stessa serie sono: MEISS 1971 e MULAZZANI, DALAI EMILIANI, BRAMBILLA BARCILON, GALLONE 1977.

⁴⁴⁸ In SBSAE, pos. 15, fasc. 260, *Archivio corrente*, Mostra dei "d'après" al Musée d'Arts Décoratifs di Parigi (1975-1978).

In un pieghevole pubblicato successivamente dalle Edizioni Macondo sono chiaramente spiegate le ragioni di questo esperimento:

I principi ispiratori e le finalità dell'esperimento rispondono a tre ordini fondamentali di motivi: 1) verificare e testimoniare la continuità, nei nostri tempi di ansioso dubbio e di discussione critica sulle caratteristiche e funzioni dell'arte, di un rapporto e confronto fra le ricerche di artisti di epoche e culture lontane e diverse 2) avere indicazioni circa le opinioni degli artisti contemporanei sul ruolo di un museo d'arte non contemporanea in relazione alle loro esigenze ed esperienze 3) promuovere l'attività culturale della Pinacoteca di Brera, inserendola in un dibattito tra i più stimolanti sull'arte d'oggi, e richiamare l'attenzione pubblica, attraverso l'appello lanciato con le loro opere dagli artisti stessi, sul museo e sulla sua critica situazione attuale⁴⁴⁹.

Russoli stesso, in un testo scritto per i *d'après* realizzati da Manzù, si sofferma su un dato essenziale, quello secondo cui le opere d'arte contemporanea, quando leggono e traducono le opere d'arte antica, ne svelano anche significati più reconditi:

Mesi fa, accogliendo l'invito che avevo rivolto ad alcuni artisti italiani e stranieri, di eseguire copie dai dipinti della Pinacoteca di Brera che più li interessassero in rapporto alla loro ricerca, Manzù rispose con l'invio di due disegni: dallo "Sposalizio della Vergine" di Raffaello e dalla "Cena in Emmaus" del Caravaggio. Nella scelta si specchiavano i caratteri fondamentali e dialettici dell'umanità e dell'arte di Manzù: il profondo sentimento dell'umile sacralità della vita quotidiana, e la celestiale armonia classica delle forme. L'omaggio ai maestri, in un trepidante avvicinamento al loro conchiuso universo, nello scandaglio di se stesso attraverso le loro opere, è continuato e continua nell'atelier di Ardea. Pellegrino per le strade maestre dell'arte, Manzù ci riporta a contemplare con lui alcune tra le più straordinarie "immagini" che suoi compagni di strada, in ogni epoca e in ogni parte del mondo, hanno dato della vita dell'uomo. Ci restituisce quelle visioni filtrate dal suo occhio e dal suo sentimento; testimone e protagonista, ci accompagna nella profonda

⁴⁴⁹ In CASVA, Archivio di Roberto Sambonet, Brera e gli artisti contemporanei, *D'après per Brera e progetto grafico manifesti*, 1977, RST.138.dt. Nella cartella relativa alle attività svolte da Sambonet per "Processo per il museo" si conserva anche copia del pieghevole delle Edizioni Macondo citato. Una mostra di quattordici dei *d'après* raccolti da Russoli per l'esposizione di Brera è organizzata al Musée des Arts Decoratifs di Parigi dopo la sua improvvisa scomparsa (14 novembre 1977-15 gennaio 1978) a titolo celebrativo: OMAGGIO A RUSSOLI IN FRANCIA 1977, p. 3.

dimensione della genesi nuova del capolavoro. Manzù non ricalca le strutture linguistiche del “modello”, ma blocca, nel suo stile personale, il carattere essenziale, il significato poetico di quella visione. [...] Ma si guardi ognuno di questi disegni, da Vermer a Utamaro, da Rubens allo straordinario “Tondo Doni” di Michelangelo, ed in tutti apparirà la misteriosa “correspondance” tra il mondo di Manzù e quello dei suoi ispiratori. Il loro messaggio ci giunge con le sue parole, con il timbro inconfondibile della sua voce. Trasposti nel suo mondo poetico quei capolavori ci svelano nuovi valori e significati, ci sono più vicini, e ancor più segreti⁴⁵⁰.

Questa sezione di *Processo per il museo* parla più di tutte della possibile vitalità di Brera, svolgendo il doppio servizio di far riflettere tanto il pubblico fruitore quanto l'artista creatore e stipulandone una connessione basata sull'arte antica, oltre che sull'epoca che condividono. Molti degli amici accorsi in aiuto a Russoli doneranno i propri d'après alla Pinacoteca o al suo direttore; si conservano ancora nella collezione Russoli il disegno a china di Manzù ispirato allo Sposalizio della Vergine di Raffaello e la tempera su carta di Guttuso che riprende il Cristo morto di Mantegna.

Fra gli scultori particolarmente legati a Russoli vi sono Marino Marini ed Henry Moore: quest'ultimo era molto stimato dal direttore di Brera, il quale ne stava faticosamente ultimando una biografia purtroppo rimasta incompiuta⁴⁵¹. Moore risponde all'appello di Russoli complimentandosi con l'amico: «About your idea of the series of “affiches” being contributed by artists, and based on masterpieces in the Brera. I think it is

⁴⁵⁰ In SBSAE, pos. 15, fasc. 260, *Archivio corrente*, Mostra dei “d'après” al Musée d'Arts Décoratifs di Parigi (1975-1978). Alla mostra di Parigi vengono inviate le seguenti opere: Henry Moore da Giovanni Bellini, Renato Guttuso da Andrea Mantegna, Giacomo Manzù da Caravaggio, Enrico Baj dal Cortile di Brera, Pietro Cascella da Bernardino Luini, Valerio Adami da Antonio Canova, Luciano Minguzzi da Piero della Francesca, Roberto Sambonet da Piero della Francesca, Michel Folon da Ambrogio Lorenzetti, Ennio Morlotti da Orazio Gentileschi, Fausto Melotti da Maestro di Santa Colomba, Graham Sutherland da Tintoretto, Milton Glaser da Bernardino Luini, Giulio Paolini “Ateneo”, Arturo Carmassi da Tintoretto, Bruno Munari “Struttura armonica”: in SBSAE, In SBSAE, pos. 15, fasc. 260, *Archivio corrente*, Mostra dei “d'après” al Musée d'Arts Décoratifs di Parigi (1975-1978), Verbale di consegna firmato da Carlo Bertelli, 8 novembre 1977.

⁴⁵¹ Parte del testo scritto da Russoli su Moore è stato poi pubblicato nel 1981 in Spagna e in Italia l'anno successivo: RUSSOLI 1981.V1; RUSSOLI 1982.T2. Il dattiloscritto mai pubblicato si conserva in AFR, carte non riordinate, Henry Moore. Il disegno di Moore oggi non è più presente in collezione e non è stato possibile rintracciarlo.

a brilliant idea and I will be very happy to contribute to the series. [...] If, once, I have begun working I need extra material, photographs of details etc. I will write to request them from you»⁴⁵². A lui si deve la realizzazione di ben sei disegni, fra i quali uno scelto da Russoli e recante in calce l'iscrizione "For Brera", verrà donato alla Pinacoteca. Gli altri d'après sono invece restituiti nell'agosto dello stesso anno a Moore, che intende esporli alle mostre che sta organizzando per l'anno successivo. Internamente alla sala XXXIV, il direttore cura un'ulteriore mostra che, in un certo senso, ha una sua autonomia: quella su Carlo Carrà, oggetto dell'ottava sezione di *Processo per il museo*. Carrà era stato uno dei primi amori di Russoli sin dai tempi degli studi universitari a Pisa⁴⁵³; egli decide di esporre otto opere di proprietà Jucker e Jesi, ritenute significative delle tre fasi stilistiche attraversate dal pittore: il futurismo (Notturmo in piazza Beccaria del 1910, Ritmi d'oggetti del 1911 e Il cavaliere rosso del 1913), la metafisica (La camera incantata del 1917, La musa metafisica del 1917, Madre e figlio del 1917) e il ritorno all'ordine (La casa dell'amore del 1922 e La segheria dei marmi del 1928). Attraverso il confronto tra questi dipinti è inoltre possibile analizzare «non soltanto l'opera dell'autore», «ma anche [...] i momenti più significativi della cultura artistica italiana nei primi trent'anni del [...] secolo, e dei rapporti di questa con le contemporanee ricerche europee»⁴⁵⁴.

⁴⁵² In AFR, corrispondenza con Henry Moore, 3 Dicembre 1974. Vengono esposti: Adami da Antonio Canova, Baj dal cortile di Brera, Cascella da Bernardino Luini, Folon da Ambrogio Lorenzetti, Glasser da Bernardino Luini, Guttuso da Andrea Mantegna, Manzù da Caravaggio, Melotti da maestro riminese, Minguzzi da Piero della Francesca, Moore da Giovanni Bellini, Morlotti da Orazio Gentileschi, Paolini da i bambini guardano l'arte, Sambonet da Piero della Francesca; sul catalogo della mostra all'elenco di queste prime opere esposte si aggiungeva: "Seguiranno quelle già ottenute e quelle promesse da: Pomodoro, Ceroli, Lichtenstein, Sutherland ecc. ecc.". Curavano i manifesti: Roberto Sambonet (art director), Bruno Minguzzi (grafico), Macondo (editore), Elli & Pagani (stampatore). Su Henry Moore: SBSAE, Mostra dei "d'après" al Musée d'Arts Décoratifs di Parigi (1975-1978), Henry Moore a Stella Matalon, 16 agosto 1977.

⁴⁵³ Si veda il cap. 1.

⁴⁵⁴ RUSSOLI 1977.V1, s.n.

Nona sezione di *Processo per il museo* è dedicata a “Il maestro della pala sforzesca”: allestita nella sala XXXI, si costituisce di una mostra a cura di Maria Teresa Binaghi Olivari e Giovanni Romano e ruotante intorno alla misteriosa “Pala Sforzesca”; allo stesso artista era stata recentemente conferita anche la paternità del ciclo della Chiesa di San Giorgio, scoperto ad Annone Brianza⁴⁵⁵.

All'interno delle sale vicine (XXIV, XXVI, XXVII, XXVIII), l'ottava sezione, a cura di Germano Mulazzani, ricostruisce un ambiente che ricolloca nelle loro originali posizioni gli affreschi staccati degli Uomini d'arme di casa Panigarola, dipinti da Bramante. L'occasione è data dal restauro della Pinin Brambilla, la quale presenta in catalogo la scoperta delle ridipinture di gusto neoclassico che coprivano la parte inferiore delle figure, e dai conseguiti risultati delle analisi scientifiche compiute da Antonietta Gallone⁴⁵⁶.

Segue a Bramante una decima sezione dedicata alle attività di catalogazione svolte dalla Soprintendenza al fine di sottolineare l'importanza del rapporto esistente tra museo territorio, fondamentale per inquadrare il retroterra culturale in cui i musei vivono e si sviluppano⁴⁵⁷.

Sezione undicesima è “Fotografia come bene culturale” che occupa ben due sale della Pinacoteca. Essa è curata da Paolo Venturoli e da Franco Russoli, il quale già nel 1950, appena arrivato a Brera, era stato messo dalla Wittgens a studiare le raccolte di fotografie storiche dell'Accademia⁴⁵⁸. Fatta una prima catalogazione del fondo, suddivise le fotografie in categorie ed eseguito un riordino del nucleo che oggi si trova al Gabinetto fotografico del Castello Sforzesco, era stata

⁴⁵⁵ Sulla Pala sforzesca l'anno successivo è pubblicato il quarto numero dei “Quaderni di Brera” a cura degli Amici di Brera: ROMANO, BINAGHI, COLLURA 1978.

⁴⁵⁶ Nello stesso contributo si trova un approfondimento sulla lettura iconografica del ciclo da parte di Germano Mulazzani e uno studio sulla rappresentazione dello spazio architettonico di Marisa Dalai Emiliani.

⁴⁵⁷ Le sale dedicate alla catalogazione sono a cura di Rosalba Tardito; era già presente una sezione simile nella mostra dedicata alle attività della Soprintendenza del 1975: RUSSOLI 1975.V13, pp. 97-99.

⁴⁵⁸ In SBSAE, Faldone personale di Franco Russoli, appunto manoscritto “Russoli 1950”.

approntata, con la collaborazione del Ministero, una prima scheda catalografica per la fotografia⁴⁵⁹. Nel catalogo è riportato anche un brano del 1899, scritto da Camillo Boito, Giuseppe Fumagalli, Gaetano Moretti e Corrado Ricci, relativo alla fondazione della pubblica raccolta fotografica milanese, che sottolinea l'importanza della fotografia per gli studi storico artistici:

L'invenzione della fotografia e dei mezzi affini di riproduzione chimica ha giovato fortemente agli studiosi ed ai critici d'arte, ed ha procurato il maggior sviluppo alla tipografia fornendo i mezzi di facilmente e splendidamente illustrare opere e riviste artistiche, storiche e scientifiche. Ma se quella grande invenzione è stata ed è in mille guise dai singoli istituti o dai privati utilizzata ed applicata, non vediamo però che nessuna abbia ancora pensato a una raccolta pubblica, dove i prodotti d'essa si trovino in numero cospicuo e con ordine disposti. I vantaggi che s'avrebbero da questa specie d'archivio fotografico sono evidenti. Ognuno potrebbe ricercarvi molti dei documenti grafici che abbisognano pei suoi studi; né solo gli sprovvisti di mezzi vi troverebbero un giusto aiuto; ma tutti indistintamente, ricchi e poveri, dalla quantità del materiale raccolto e dalla regolare disposizione d'esso, sarebbero grandemente facilitati nel loro lavoro⁴⁶⁰.

La collezione di fotografie di Brera è appunto la più antica della città, nata in seno a quel senso civico milanese tipico della fine dell'Ottocento: Russoli per primo decide di valorizzarla, e ancora oggi essa costituisce un importante nucleo delle raccolte civiche milanesi.

Le ultime due opere esposte in mostra risultano da ulteriori restauri: quello della Madonna con Bambino di Jacopo Bellini, operato da Giovanna Turinetti di Piero e oggetto della dodicesima sezione (sala XXV), e quello del San Gaetano conforta un moribondo di Sebastiano Ricci, eseguito da Efrem Bresciani e oggetto della tredicesima sezione (sala XXIV). Entrambi i restauri sono accompagnati dalla relativa documentazione.

Il giornale-catalogo della mostra si conclude con le attività della Soprintendenza archivistica, della Soprintendenza alle antichità, le

⁴⁵⁹ PAOLI 2007, s.n.

⁴⁶⁰ RUSSOLI 1977.V1, s.n.

funzioni e la storia degli archivi di Stato lombardi e le attività degli Amici di Brera. In questo modo Russoli completa la rappresentazione della realtà culturale milanese, lombarda e, in qualche modo nazionale, isolandone e definendone ogni singolo elemento nel tentativo di ricucirne le reciproche relazioni o di crearne di nuove.

Processo per il museo risulta quindi costituita da un cospicuo insieme di mostre, il cui itinerario, come si può intuire dalla trattazione, è composito e complesso. A riguardo, Maurizio Calvesi scrive sul Corriere:

ciò che lo rende appetibile è il senso della varietà, da un lato, e insieme del provvisorio. La pesantezza tradizionale del museo è dissolta e alla fine ci si accorge che essa era tutt'uno col mito della contemplazione solenne e "interiore", disperatamente solitaria, dell'opera d'arte e dei suoi "silenzi"; ma quando l'opera, come qui, cessa di porsi come un luogo dove le relazioni con il mondo si rarefanno e tacciono, sopravvivendo come echi attutiti per diventare invece il luogo dove una pluralità di relazioni storiche e attuali si scatenano e si verificano, anche noi stessi entriamo a far parte di quella relazione e ci sentiamo «partecipi». [...] Lo spettatore, come del resto l'uomo moderno quasi in ogni circostanza della sua giornata, dovrà sviluppare per proprio conto una capacità di cernita e di confronto nella pluralità di messaggi che lo bombardano [...] a Brera ci aiuta il nitido criterio con cui la molteplicità dei messaggi è ordinata e annodata nella successione didattico-museale: per cui il museo potrebbe diventare non più la negazione e la fuga del mondo e dal mondo, bensì il modello di un'esperienza globalmente implicante e tuttavia non alienante⁴⁶¹.

Inaugurata il 21 dicembre 1976, doveva concludersi nel marzo 1977, quando la collezione della Pinacoteca sarebbe stata trasferita ed esposta a Palazzo Reale al fine di consentire i lavori di ristrutturazione del palazzo di Brera e di palazzo Citterio. La mostra serviva anche a proporre l'allestimento da attuarsi una volta ritornati i quadri: lo svuotamento di Brera offriva la possibilità di «sperimentare e dibattere pubblicamente i criteri, prima di procedere all'allestimento vero e proprio»⁴⁶². «Ma implicitamente è anche, almeno mi sembra, la proposta di assumere una certa provvisorietà come criterio costante, cioè concepire un allestimento

⁴⁶¹ CALVESI 1976, p. 3.

⁴⁶² CALVESI 1976, p. 3.

in divenire, dove possano essere sempre rinnovati i diversi tipi di approcci, studi, sperimentazioni»⁴⁶³. Ad esempio, davanti allo Sposalizio della Vergine di Raffaello, Munari aveva installato uno schermo trasparente che metteva in evidenza, tramite linee colorate, la costruzione prospettica del dipinto: tale soluzione poteva essere intesa sia come permanente, influenzando in assoluto la fruizione dell'opera, oppure solamente come temporanea, proponendosi come idea da applicare presso ulteriori opere del museo e rafforzando la concezione dinamica della Pinacoteca in relazione all'evolversi della ricerca storica.

L'analisi proposta da *Processo per il museo* risulta frantumata dai diversi punti di vista assunti e dalle tematiche affrontate, ma si propone come unitaria in seno all'approccio fortemente conoscitivo dell'opera d'arte: dell'opera si suggerisce la funzione concreta, col risultato di smitizzare il capolavoro riportandolo alla sua essenza di documento e prodotto storico. In quest'ottica, alcune tendenze museografiche odierne costituiscono a mio avviso un passo indietro rispetto a Russoli, in quanto volte a una mera contemplazione emotiva del tutto slegata dalla storia: penso alla Galleria d'arte moderna di Roma, dove, in nome della facile risposta del pubblico, si trasforma l'ordinamento delle opere da storico e cronologico a esclusivamente suggestivo e spettacolare. A confronto, sono significative le parole dello stesso Russoli, pubblicate in un'intervista sul *Corriere della sera* pochi giorni dopo l'inaugurazione di *Processo per il museo*:

Provocatori? Sì, in un certo senso abbiamo voluto esserlo, ma nei fatti. Nel senso che abbiamo voluto proporre una conoscenza più vasta e critica dell'attuale situazione di Brera. Abbiamo avviato questo "processo al museo" in pieno spirito di apertura non intesa, però, come azione demagogica o come aggiornamento a tutti i costi. [...] Certo, possono rimproverarci di aver trattato con troppa ampiezza un tema già di per sé vasto - il rapporto esistente tra arte e società - di aver messo molta, forse troppa, carne al fuoco con questo balletto di documenti, di pannelli esplicativi, di fotografie d'epoca, di grafici⁴⁶⁴.

⁴⁶³ CALVESI 1976, p. 3.

⁴⁶⁴ GRIGLIÈ 1976, p. 9.

L'esposizione includeva così i più diversi ambiti museologici e museografici, senza dimenticarne nessuno. Sembra quasi che Russoli riprenda l'idea della Triennale del 1957 per esprimerla in toto, cosa che ai suoi organizzatori non era riuscito di fare a causa del ridimensionamento dell'ambizioso progetto. Nell'intervista, pubblicata sempre sul Corriere, antecedente di pochi giorni l'inaugurazione di *Processo per il museo*, il direttore di Brera sintetizza le ragioni di ogni scelta relativa all'imminente mostra:

[...] gli intenti di questa rassegna [...] sono quelli di offrire una chiave di lettura diversa ai visitatori. Non a caso proponiamo una serie di confronti storico-iconografici tra un gruppo di Madonne dipinte nell'Italia settentrionale tra il Quattrocento e il Cinquecento, nell'arco di cinquant'anni. Il visitatore è invitato a riconoscere le differenze, nonostante la comunanza del soggetto, tra opera ed opera a seconda della committenza, religiosa o laica: dell'origine, lombarda o veneta ad esempio: dell'autore e così via. Lo stesso si può dire per la sezione dedicata a Carrà, del quale viene offerta una lettura comparata alle componenti artistiche e culturali del suo tempo. Che dire, poi, dei modelli di ricerca sul quartiere di Brera? E di tutta quella parte che si richiama al concetto di "bene culturale" offrendo una serie di informazioni sulle competenze tecnico-scientifiche giuridiche e amministrative, secondo la nuova impostazione interdisciplinare voluta dal legislatore? Ecco abbiamo voluto mostrare in che modo si possono concretare gli interventi sulla realtà organizzativa della comunità, come effettivamente può ottenersi la tanto celebrata "riappropriazione" del concetto di "bene". Non certamente fare una manifestazione alla Nashville, come qualcuno ha insinuato⁴⁶⁵.

Il direttore di Brera aveva quindi espletato, nella loro interezza, gli aspetti relativi al museo in generale e alla Pinacoteca di Brera in particolare, aprendo la strada alla collaborazione delle diverse parti e dei singoli soggetti coinvolti entro la cornice di potenziali sviluppi. Tramite quest'operazione analitica quanto critica risultavano evidenti, secondo Russoli, almeno due punti fondamentali sui quali è necessario impostare il cambiamento di Brera: ristabilire i rapporti tra gli enti chiamati in causa

⁴⁶⁵ Il riferimento è al rumoroso Music Festival di Nashville, allora famosissimo.

(il museo, la biblioteca, gli archivi e tutte le diverse realtà sociali e di politica amministrativa) e rimettere mano ai regolamenti risalenti al 1912 e alle leggi del 1939, provvedimenti da considerarsi ormai desueti⁴⁶⁶.

Il giornale-catalogo della mostra è pubblicato il 15 febbraio 1977, quando Brera è ormai pronta a chiudere i battenti per l'inizio dei lavori biennali di ristrutturazione, nonostante già a molti apparisse chiaro che tali tempi rischiassero di dilatarsi ulteriormente. Russoli muore, tragicamente, il 21 marzo del 1977, nel bel mezzo di quello che egli stesso aveva definito «il canto del cigno»⁴⁶⁷: una sorta di “ibernazione” del museo in vista di un cambiamento che, proprio a causa della scomparsa del direttore, non avverrà mai. La morte improvvisa dello studioso costituisce un vero e proprio choc per tutti gli elementi della sua famiglia e del suo staff, con gravi conseguenze sul futuro della Pinacoteca: mancando Russoli, infatti, viene anche a mancare quella sua naturale propensione connettiva, quella forza che, grazie al dialogo innestato fra le varie realtà milanesi, stava realizzando un sogno cittadino, considerato da lungo tempo addirittura utopico. La successione immediata alla direzione sarà espressa in favore di Stella Matalon, al servizio della Pinacoteca fin da quando Modigliani ne era al comando; ma, da settembre, a ricevere il gravoso incarico di succedere a Russoli è Carlo Bertelli, il quale è costretto a confrontarsi con visioni che evidentemente non condivide e che cerca espressamente di cambiare. Il museo era intanto rimasto così come Russoli l'aveva lasciato alla morte: le opere non erano mai state trasferite a Palazzo Reale e i lavori di ristrutturazione erano stati lasciati in sospenso: la stessa mostra-progetto, che era diventata anche processo e testamento, era ancora aperta al pubblico.

⁴⁶⁶ GRIGLIÈ 1976, p. 9.

⁴⁶⁷ In: VISENTIN 1977, p. 8.

Capitolo 4 - Comunicare il Novecento

4.1 Il documentario d'arte

Come si è visto l'ambiente storico artistico pisano negli anni Quaranta era un fermento di novità in nome dell'approccio "puro visibilista" marangoniano⁴⁶⁸. Il metodo di lettura dell'opera d'arte, proposto dalla scuola di Pisa, raggiunge in quel periodo anche il più moderno strumento comunicativo: il filmato, nelle sue declinazioni cinematografiche e televisive. Il primo esperimento italiano che riguarda il documentario d'arte è di Luciano Emmer (*Racconto da un affresco*, 1940), considerato l'iniziatore del genere, segue il Tintoretto con testo di Rodolfo Pallucchini (1942) e del 1943 è il cortometraggio su Sandro Botticelli con commento di Matteo Marangoni e regia di Alberto Pozzetti⁴⁶⁹. Ma senza dubbio l'esperienza che colpisce maggiormente Russoli, tra le sperimentazioni che consente questo nuovo mezzo, è quella di Roberto Longhi e Umberto Barbaro, che nel 1947 realizzano un documentario su Vittore Carpaccio⁴⁷⁰.

È Russoli stesso a spiegare il motivo di tanta ammirazione in un testo che scrive quello stesso anno sul cinema d'arte, intitolato *Il cinema alla scoperta dei quadri e delle statue*. Il contributo, che risulta non pubblicato, è presente sotto forma di dattiloscritto nell'archivio dello studioso⁴⁷¹. Per prima cosa Russoli sottolinea positivamente la possibilità didattica e di "critica guidata" che il documentario d'arte consente, soprattutto nel rapporto complesso che si stabilisce tra montaggio e commento, immagine e parola:

⁴⁶⁸ Si fa riferimento al cap. 1.

⁴⁶⁹ Sul documentario d'arte negli anni Quaranta si veda: UCCELLI 2008, pp. 2-40; CASINI 2010.

⁴⁷⁰ UCCELLI 2008, pp. 2-3; CASINI 2010.

⁴⁷¹ In AFR, *Il cinema alla scoperta dei quadri e delle statue*, UA 33.28. Il testo, immaginato per essere pubblicato, non compare in nessuna delle testate su cui Russoli normalmente collabora in quegli anni.

Quando si pensi alle lezioni di storia dell'arte illustrate da opache diapositive in bianco e nero, allo sforzo dell'insegnante e degli scolari per cogliere in esso i valori dell'opera, per seguire il filo di una interpretazione critica, è facile capire quale aiuto formidabile porti una visione cinematografica, nella possibilità che dà di percorrere l'opera nei dettagli, di isolarne alcuni e collegarne altri, di seguirne lo spazio ed il tempo ideali e la dialettica delle masse e dei colori in una lettura continua e criticamente sorvegliata e guidata. Il critico diviene regista: nella scelta dei dettagli, nel suggerimento di analogie e differenze, nel montaggio, egli, operando con puri mezzi cinematografici, ci presenta il capolavoro secondo la sua interpretazione, diviene insomma, secondo una espressione di Sadoul e di Eluard, uno spettatore attivo che impone la sua visione dell'arte al suo pubblico, che "costringe a vedere"⁴⁷². [...] si darà anche la possibilità a persone serie, a critici qualificati e sicuri di chiarire finalmente a un vasto pubblico e con mezzi di grande efficacia e suggestione, il valore storico ed estetico di capolavori consegnati per lo più all'abitudine dell'ammirazione passiva⁴⁷³. E potranno essere seguite le vie più diverse: dal racconto per immagini, che Emmer ha usato nei suoi meritatamente famosissimi e precorritori films, che ci presentano il mondo terribilmente fantastico di Bosch o "il dramma del figlio dell'uomo" affrescato da Giotto a Padova o le narrazioni cavalleresche del Carpaccio, facendoci sentire la potenza attuale di quei capolavori, alla intelligentissima lettura formale e culturale di Ragghianti⁴⁷⁴. [...] Speriamo di vederli presto, e che abbiano la più ampia diffusione: l'arte figurativa abbisogna di questa intelligente e suggestiva diffusione dei suoi valori, per uscire dal mondo chiuso degli specialisti, per parlare con le sue vere parole al popolo, che le si avvicina, per colpa dei tempi che lo privano di una degna educazione, con troppi equivoci pregiudizi. Ho letto che è stato fatto, o si farà, un films sul Carpaccio a cura di Roberto Longhi e di Umberto Barbaro⁴⁷⁵.

Il cinema d'arte lo porta ancora di più a riflettere sul rapporto tra parola e immagine; in particolare, amando molto la prosa longhiana, si sforza di immaginare, perché non era ancora riuscito a vederlo, il documentario su Carpaccio presentato da Longhi e Barbaro quello stesso anno all'IX Festival del Cinema di Venezia: il legame, reso quasi indissolubile dall'evocativa scrittura dello storico dell'arte, è al centro del problema.

⁴⁷² "Il critico diviene regista" è una frase che anticipa un editoriale di Roberto Longhi: LONGHI 1964, pp. 29-38.

⁴⁷³ La volontà di sostenere un livello qualitativamente alto di divulgazione è un concetto che torna spesso nelle riflessioni di Russoli, in particolare negli anni Settanta.

⁴⁷⁴ Il primo critofilm di Ragghianti, con regia di Giuliano Betti è proprio del 1948 ed illustra la *Deposizione* di Raffaello della Galleria Borghese: CASINI 2010.

⁴⁷⁵ Il documentario è realizzato da Longhi e Barbaro nel 1947 e viene presentato al Festival del cinema di Venezia nel 1948: UCCELLI 2008, pp. 2-40.

Pur non avendo visto il filmato Russoli compie uno sforzo di immaginazione basato su un brano scritto da Longhi sull'artista veneto due anni prima, che lui chiama già "sceneggiatura", per chiarire come la scrittura, di per sé molto immaginifica del maestro, possa raggiungere autonomamente altissimi livelli comunicativi⁴⁷⁶:

Da una pagina di Longhi si può già capire cosa sarà il rivelatore di questo film. È uno stralcio di un famoso saggio critico, e credo che raramente si trovi un simile esempio di sceneggiatura⁴⁷⁷. Parla del famoso quadro con "San Giorgio e il drago" [...]. Longhi ci ha condotto attraverso la lettura perspicua, particolareggiata, scritta con la forza dell'invenzione linguistica ed il ritmo che ne fanno uno dei più raffinati e lucidi scrittori del nostro tempo, alla conclusione sul carattere estetico dell'opera, alla definizione della poesia del Carpaccio. Immaginiamo la "carrellata" lungo il "terreno stregato" della scena, lo stacco dei dettagli, la presentazione delle meravigliose immagini in un film: lo spettatore verrà guidato nella contemplazione, arriverà da sé a capire il linguaggio poetico del grande artista. Per questo ci auguriamo di vedere sempre più numerosi questi films, che siano diffusi nei cinema, nelle scuole, ovunque sia possibile, perché sono un elemento importantissimo per la battaglia culturale che deve farsi sempre più accanita per l'educazione del popolo. Meno sovvenzioni ai cortometraggi sulle delizie del piano Marshall, a quelli che sfruttano le opere d'arte a scopi di propaganda controriformistica, a favore di questi che presentano, attraverso le loro opere, gli artisti come interpreti del loro tempo. Perché con la diffusione di films critici sulle opere d'arte si potrà anche chiarire a molti che la poesia nasce da determinati terreni culturali, ed il luogo e l'epoca e le condizioni sociali vi hanno funzioni determinanti. Educiamo il pubblico a uscire dalla ammirazione edonistica, passiva, per entrare nel terreno dell'interpretazione storica⁴⁷⁸.

La descrizione che Russoli fa della "carrellata lungo il terreno stregato" è già un'operazione registica di per sé, che dimostra una naturale predisposizione dello studioso per il mezzo cinematografico. Ma oltre alla tecnica filmica, a Russoli interessa il carattere didattico dei film d'arte, che offrono la possibilità di costruire un'osservazione guidata

⁴⁷⁶ LONGHI 1946, pp. 61.

⁴⁷⁷ Si noti la scelta del termine "sceneggiatura" per un testo che in realtà aveva un'altra funzione, ma che possiede una forza talmente evocativa da far concretizzare le immagini che descrive.

⁴⁷⁸ In AFR, Il cinema alla scoperta dei quadri e delle statue, UA 33.28.

dello spettatore nel minimo particolare figurativo, e per questo più efficace. È da sottolineare come lo studioso usi ancora il termine “contemplazione”, che presuppone un’opera d’arte “feticcio”, legata ad una visione ancora di ascendenza crociana, dalla quale si discosterà nei suoi anni milanesi, avvicinandosi sempre più al problema del rapporto tra opera d’arte e dispositivo museografico⁴⁷⁹. Il testo di Russoli del 1948 anticipa le fondamentali riflessioni che Longhi affida ad un editoriale del 1952 e che riprende in modo più approfondito nel 1964⁴⁸⁰. Nel primo testo del ’52 Longhi, come Russoli, auspica che: “Fra dieci o vent’anni tutti i testi di Storia dell’arte, buoni o cattivi, saranno comunemente, e quasi esclusivamente, a colori. I corsi di storia dell’arte, nelle scuole di ogni ordine e grado, saranno all’incirca documentari a colori con la «colonna sonora» retta dalla voce dell’insegnante o, se il tono fioco o chioccio lo sconsigli, da quella del giovane assistente”⁴⁸¹.

Lo studioso pisano inizia quindi precocemente una riflessione su questo nuovo mezzo, complice il rapporto con Raghianti, che quello stesso anno realizza il suo primo critofilm (*Deposizione di Raffaello*), avvicinandosi in seguito sempre di più a questa nuova tecnica comunicativa⁴⁸².

4.2 Sperimentazioni anni Cinquanta

A partire dagli anni Cinquanta, ormai a Milano, sono molte le incursioni di Russoli in questo nuovo campo: il cinema, la televisione, o persino la radio che, pur essendo priva di immagini, aveva comunque un ruolo di diffusione delle informazioni. Purtroppo i materiali video non sempre sono facili da rintracciare, alcuni sono addirittura andati persi, altri hanno vincoli di *copyright*, sono in formati non più riversabili in digitale,

⁴⁷⁹ Si veda capitolo 3.

⁴⁸⁰ LONGHI 1952, pp. 3-6, in part. 6; LONGHI 1964, pp. 29-38.

⁴⁸¹ LONGHI 1952, pp. 3-6, in part. 6.

⁴⁸² Su Raghianti e il rapporto con la televisione e il cinema è stato scritto parecchi, si veda: SCOTINI 2000, pp. 31-46, in part. pp. 41-43; CUCCU 2000, pp. 84-91; CASINI 2014, pp. 77-79; GRASSO, TRIONE 2014, pp. 11-14, in part. 12.

o senza audio. Risulta quindi impossibile averne una visione completa e omogenea, ma rimangono comunque un importante strumento di studio, soprattutto nel caso di Russoli che ha avuto con questo mezzo un rapporto intenso⁴⁸³. Inizialmente aveva collaborato più che altro con la Rai, per poi passare sul finire degli anni Sessanta, a partecipazioni più continuative con la Radiotelevisione Svizzera.

Il 23 maggio 1953 è ospite al programma radiofonico "L'Osservatorio delle Lettere e delle Arti" diretto da Carlo Emilio Gadda, all'interno della rubrica "Rassegna sulle arti figurative": Russoli, in questa circostanza, è chiamato a sostituire Roberto Longhi, con cui nel frattempo aveva stabilito un legame, avendolo conosciuto alla mostra sulla scultura pisana del 1946⁴⁸⁴. Il testo dell'intervento, che si conserva nell'archivio dello studioso, affronta l'analisi della mostra *Pittori della realtà in Lombardia*, curata quell'anno da Longhi a Palazzo Reale, e di quella su Marc Chagall allestita a Palazzo Madama a Torino, e ordinata dall'artista stesso, con testi in catalogo di Lionello Venturi e di Jean Cassou⁴⁸⁵. Si può notare nel leggere il testo che Russoli si rivolge ad un *target* molto ampio con un'intenzione prevalentemente didattica: usa un linguaggio semplice e piano e non affronta discorsi polemici, o critici, che pur ci sarebbero stati⁴⁸⁶.

A Milano ha molte occasioni di questo tipo, che fioriscono negli anni Cinquanta, anche perché Fernanda Wittgens lo mette alla prova sulla didattica e, accorgendosi subito delle sue doti di comunicatore, spesso gli delega i rapporti con la stampa e con la televisione⁴⁸⁷. Nel 1954, finito il restauro del Cenacolo vinciano, non è un caso che sia Russoli a cimentarsi nel commento delle immagini del documentario che viene

⁴⁸³ L'attività di Russoli in questo frangente è sconosciuta, non esiste infatti una bibliografia specifica di riferimento.

⁴⁸⁴ Nell'intervento Russoli affronta l'analisi della mostra di Longhi sui pittori della realtà in Lombardia (Milano, Palazzo Reale, maggio - luglio 1953): in AFR, *L'osservatore delle Lettere e delle Arti*, UA 33.77. Si veda cap. 1, pp. XXX.

⁴⁸⁵ I PITTORI DELLA REALTÀ IN LOMBARDIA 1953; L'OPERA DI MARC CHAGALL 1953.

⁴⁸⁶ LONGHI 1953, p. 17-19, in part. 17.

⁴⁸⁷ L'informazione sulle prime attività svolte da Russoli a Milano è rintracciabile in: SBSAE, Faldone personale di Franco Russoli, appunto manoscritto "Russoli 1950".

realizzato; il filmato è prodotto dalla Rizzoli e va in onda sulla Rai il 12 ottobre 1954, tra le 22,30 e le 23⁴⁸⁸. Purtroppo la ripresa non è stata riversata in digitale dalle Teche Rai e non è quindi visionabile, rimangono solo, nell'archivio di Franco Russoli, alcuni ritagli della pellicola, risultato del montaggio⁴⁸⁹. Del documentario viene fatta anche una versione ridotta o "Editio Minor", come viene chiamata in una lettera dell'amico Ferrarino⁴⁹⁰: "Carissimo Franco, ti restituisco la tua copia dei fogli di montaggio. Ho circolato in rosso le sequenze rimaste nell'Edizio Minor, scrivendo accanto il minutaggio. Preparami il tutto per il 15 luglio, giorno della mia partenza per Roma. Quanto al testo dell'Edizio Major, io tengo buono quello già fissato, a meno che tu non mi indichi le tue "ultime volontà" entro il 15 luglio"⁴⁹¹.

Nel 1956 lo studioso è incaricato dall'amico Valentino Orsini della stesura di un testo per uno dei primi documentari dei Fratelli Taviani: "Pittori in città"⁴⁹². Rispetto ai precedenti, il film "Pittori in città", ha un approccio completamente nuovo al problema, a partire dal fatto che si parla di pittori viventi e non di antichi maestri. Questo particolare fa sì che l'ambientazione sia quella reale, della città, dei suoi mercati, semafori e ponti, ed è evidente dalla bozza inviata a Russoli, l'intenzione di mettere in parallelo la realtà con i dipinti stessi, creando un gioco di specchi che renda più evidente il messaggio agli spettatori. Dalla scaletta dei registi che Orsini invia a Russoli, appare chiaro che la volontà sia quella di lasciare ampio spazio alle immagini, in un rimpallo continuo tra

⁴⁸⁸ Radiocorriere TV, 12.10.1954, p. 23.

⁴⁸⁹ I ritagli si trovano in AFR, materiali non riordinati.

⁴⁹⁰ In quegli anni Emilio Tolaini, amico fin dalla giovinezza di Russoli, lavorava presso l'Istituto italiano di cultura di Parigi con Luigi Ferrarino.

⁴⁹¹ La lettera è del 23 giugno 1953 ed è firmata da un certo "Luigi" del quale però non mi è stato possibile trovare il cognome; nella stessa lettera viene nominata la Wittgens, da consultare relativamente al titolo del documentario che doveva essere "Il Cenacolo. Le vicende e il restuaro del capolavoro di Leonardo da Vinci". Si parla anche dei provini dei colori che vanno esaminati presso la "Dear Film" (Distribuzione Edizioni Amato Rizzoli) che nel 1956 viene venduta da Rizzoli per fondare la "Rizzoli Film"; in AFR, corrispondenza, carte non riordinate. Bisogna inoltre trovare una voce narrante "Certo non sarà facile trovare una voce non fessa e adatta alla bisogna".

⁴⁹² Fino ad ora non era a resa nota la collaborazione di Russoli al documentario, che è documentata in: AFR, Pittori in città, UA 30; sulla filmografia di quegli anni dei Fratelli Taviani si veda: DE SANTI 1988, p. 33.

realtà e interpretazione della stessa, un approccio che per gli anni era tutt'altro che scontato; gli artisti presentati sono tutti pittori legati alla città di Roma (Renato Guttuso, Ugo Attardi, Mario Mafai, Umberto Ziveri, Fausto Pirandello, Alberto Sughì, Scipione)⁴⁹³.

Per capire come Russoli intendesse invece il mezzo televisivo (alla luce delle riflessioni stimulate in questi anni), è interessante leggere un'intervista che gli viene fatta nel 1958 pubblicata, insieme ad altre sullo stesso argomento, sul settimanale "Le arti"⁴⁹⁴. Alla domanda: «come intenderebbe una rubrica di arti figurative?», Russoli risponde:

Molte «notizie visive», contatti diretti con gli artisti nel loro ambiente, dibattiti non intorno a un tavolino, ma davanti alle opere. Se potessero essere riunite in una rubrica periodica le varie trasmissioni, spesso buonissime, dedicate alle arti figurative, non sarebbe male. Con un buon montaggio, svelto e vario, potrebbero essere condensate i «10 minuti con...», il «Museo immaginario», le rassegne d'arte. Qualcosa [...] ancora più «diretto», dal vivo, con pochi «cartelli» e discorsi, e più colloqui e confronti. Le rubriche poi dovrebbero essere accompagnate, di tempo in tempo, trasmissioni singole più specializzate. E di sera⁴⁹⁵.

L'utilizzo dell'espressione «notizie visive» richiama ancora una volta alla mente la formazione pisana Russoli, secondo la quale l'immagine era il punto di partenza per qualunque riflessione: ma lo studioso sottolinea che è necessario anche cominciare a riflettere sul pubblico, e sugli orari in cui vanno in onda i programmi, per capire a chi ci si sta rivolgendo, dimostrando così una particolare attenzione per il pubblico. È particolarmente interessante che egli insista sulla necessità di limitare al minimo discorsi altisonanti tra studiosi, ma desideri riportare il

⁴⁹³ AFR, Pittori in città, UA 30.

⁴⁹⁴ CULTURA E TELEVISIONE 1958, pp. 3-6, in part. 6. Sul tema, all'interno dello stesso articolo, vengono anche intervistati: Luciano Anceschi (critico letterario), Umbro Apollonio (critico d'arte), Enzo Biagi (giornalista), Pietro Bianchi (critico cinematografico), Carlo Bo (critico letterario), Luigi Brogginì (scultore), Giangiacomo Feltrinelli (editore), Valentino Bompiani (editore), Carlo Cardazzo (gallerista), Raffaele De Grada (critico d'arte), Lucio Fontana (artista), Paolo Grassi (impresario teatrale), Roberto Longhi (critico d'arte), Vittorio Gassman (attore), Carlo Foà (medico), Gianni Mattioli (collezionista), Emiliano Zazo (avvocato), Franco Russoli (critico d'arte), Agnoldomenico Pica (critico d'arte) e Marco Valsecchi (critico d'arte).

⁴⁹⁵ CULTURA E TELEVISIONE 1958, pp. 3-6, in part. 6.

ragionamento all'analisi del dato oggettivo: l'opera d'arte e l'artista, aspetti molto più comunicativi e accattivanti di qualunque digressione critica. Russoli aveva partecipato a programmi di questo tipo negli anni precedenti e probabilmente si era accorto della loro poca efficacia⁴⁹⁶.

Per comprendere fino a che punto arrivi il desiderio di Russoli di usare lo strumento televisivo basti citare alcune partecipazioni al programma "Lascia o Raddoppia" presentato da Mike Buongiorno, che aveva un grandissimo successo di pubblico, e andava in onda sulla RAI tra il 1955 e il 1959. Nel 1958 Russoli presta la voce per il commento alla scultura di Agostino di Duccio, come riportato su un ritaglio del "Corriere della sera" che gli invia Paola della Pergola. L'amica coglie inoltre l'occasione per fare dell'ironia sulla sua continua presenza televisiva: "vuole battere Mike Buongiorno" gli scrive⁴⁹⁷; nell'articolo è scritto che la voce è stata «affidata a Franco Russoli, il quale ha commentato con molta finezza le diapositive di quelle opere. Così attraverso i capolavori di Duccio nel suo Duomo Modenese, nel Tempio Malatestiano di Rimini e nella chiesa di San Bernardino a Perugia, il giovane critico d'arte ha evocato lo spirito sottilissimo, la sognante delicatezza quasi da orafo, il racconto di una delle più geniali figure del Rinascimento fiorentino»⁴⁹⁸.

4.3 Gli anni Sessanta: Franco Russoli e Jean Marie Drot

Dopo i primi decenni decisamente sperimentali in questo campo, Russoli esprime il desiderio che vengano fatti degli studi specifici sull'argomento, e sostiene che ci debba essere un approccio sistematico nell'utilizzo del cinema e della televisione per veicolare il messaggio storico-artistico. In un testo del 1962 espone il suo pensiero sul modo in cui si potrebbe migliorare la presenza di programmi sull'arte in televisione:

⁴⁹⁶ Penso ad esempio alla serie le "Avventure dell'Arte" nella quale Russoli interviene almeno due volte nel 1954 a commentare le puntate dedicate a Fattori e a Courbet.

⁴⁹⁷ La puntata è andata in onda il 24 aprile 1958.

⁴⁹⁸ Il ritaglio di giornale si conserva in: AFR, corrispondenza con Paola della Pergola.

Non seguo assiduamente la radio-televisione; qualche volta mi divertirebbe, ma ho poco tempo. [...] Per mia esperienza personale posso dire che è concessa abbastanza libertà di svolgimento alle trasmissioni d'arte, e che alcuni dirigenti insistono per aumentarne il numero e la qualità. Purtroppo non ci si muove dall'esiguo bilancio riservato a trasmissioni considerate non popolari e da "pomeriggio tardo", e si ricade in noiose sequele di foto, o brevi interviste generiche. Manca insomma ancora un esame approfondito della questione, e un programma ben inquadrato. L'arte è un contentino, una malaugurata necessità per far fronte alle possibili critiche di una noiosa minoranza. Per questo e per interferenze nepotistiche e politiche, si cade spesso nella trasmissione improvvisata, casuale, affidata a incompetenti, oppure a gente di valore ma che non ha potuto studiare bene il problema di questo nuovo mezzo di comunicazione. La questione, per me, sta tutta nell'impegno auspicabile, e che si attende, da parte dei responsabili della TV, di uno studio serio, e ben impiantato anche nei riguardi dell'elemento didattico e sociologico, della programmazione di cicli di trasmissioni dedicate all'arte in ogni suo aspetto. Potranno avere, queste, vario carattere e rivolgersi a pubblici diversi; essere inchieste, lezioni, proposte, incontri, critiche. Dovranno mettere in rilievo l'attualità e la presenza dell'arte nella vita sociale odierna, sfruttando il proprio linguaggio televisivo.

Per ora siamo sempre nell'applicazione occasionale del «mezzo» ad argomenti artistici, trattati nelle forme superficiali e improprie del reportage cinematografico, della critica formalistica a immagini ferme e mal leggibili, e via dicendo. Bisogna invece fare cronaca e lezione e critica d'arte televisiva. Cosa da studiare, ripeto⁴⁹⁹.

C'era bisogno quindi di un approccio serio all'argomento, non di una serie di tentavi improvvisati. È probabilmente in virtù di questo ragionamento che, a partire dal 1963, Russoli entra a far parte del comitato sul rapporto tra museo, cinema e televisione istituito dall'ICOM⁵⁰⁰. La commissione, che si riunisce nel 1963 a Milano, nel 1964 a Parigi e nel 1965 a New York, affronta tematiche che guardano alla televisione e al cinema come veicoli di conoscenza, strumenti educativi e di promozione culturale, ma anche una via efficace per mettere in

⁴⁹⁹ INCHIESTA SUI PROGRAMMI RADIO-TELEVISIVI DEDICATI ALL'ARTE 1962, p. 9.

⁵⁰⁰ I documenti relativi a queste ricerche sono conservati in: AFR, carte non riordinate, fald. ICOM.

contatto il pubblico (il presente) con il patrimonio culturale (il passato)⁵⁰¹. Nell'incontro di Parigi si era parlato del modo in cui si potesse stimolare la produzione di materiali video di diverso tipo per raggiungere il maggior numero di persone individuando diverse tipologie di prodotti: film scientifici (documentari), film creativi e film divulgativi⁵⁰². In quell'occasione si era deciso, inoltre, di proporre la presenza nei musei di "sale di visione", nelle quali i film d'arte sarebbero stati proiettati, auspicando al contempo la creazione di premi nazionali e internazionali consacrati a questo genere di produzioni. Nella riunione, all'ordine del giorno, ci si proponeva anche di affrontare il problema della distribuzione di questi film e, soprattutto, della loro futura conservazione⁵⁰³.

Parallelamente, nel 1963, le ricerche discusse nell'incontro di Parigi venivano affrontate anche dall'UNESCO che commissiona a Jean Marie Drot, regista francese di documentari e programmi televisivi sull'arte, un rapporto sugli ultimi dieci anni di produzione radio e televisiva in Francia⁵⁰⁴. Il trattato realizzato dal regista francese, oltre a fare il punto sulla storia del documentario fino a quel momento, si sofferma su un argomento che, come abbiamo visto, risultava essere molto caro a Longhi: il problema del colore. Riporta, come esempio di un nutrito gruppo di studiosi, l'opinione contraria all'uso del colore di Daniel Henry Kahnweiler, che Drot conosceva e col quale aveva collaborato alla serie "Les heures chaudes de Montaparnasse" (1961-1963), programma diretto da Drot stesso che aveva avuto molto successo in Francia⁵⁰⁵. La

⁵⁰¹ AFR, carte non riordinate, Brochures "Musées - cinéma - télévision" 1963, fald. ICOM.

⁵⁰² AFR, carte non riordinate, Brochures "Musées - cinéma - télévision" 1963, fald. ICOM.

⁵⁰³ AFR, carte non riordinate, Brochures "Musées - cinéma - télévision" 1963, fald. ICOM.

⁵⁰⁴ Il documento dal titolo: *Dix ans de films sur l'art à la radio-télévision française*, sulla tavola rotonda UNESCO di Ottawa (23-25 maggio 1963), è datato dall'autore al 17 maggio 1963 ed è scaricabile online all'indirizzo: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001851/185103fb.pdf>.

⁵⁰⁵ Tutte le puntate del programma, andate in onda tra il 1961-1963 e il 1979-1990, sono state recentemente raccolte e ripubblicate in due cofanetti a cura dello stesso Drot: DROT 2006, voll. 1-2.

serie di puntate, dedicata agli artisti del noto quartiere parigino, era andata in onda per la prima volta sulla televisione francese tra il 1961 e il 1963, e presentava pittori e scultori all'interno della loro ambientazione, del loro studio, del proprio quartiere, dei bar da loro frequentati, aggiungendo un forte elemento biografico rispetto ai documentari che si facevano in quegli anni in Europa⁵⁰⁶. Nel 1963 Drot realizza un documentario, "À la recherche de Caravage" che mette a punto queste recenti teorizzazioni, trattando il pittore come aveva fatto per gli artisti contemporanei, presentando cioè la città e i quartieri di Roma che non erano poi così cambiati rispetto agli anni di Caravaggio, e introducendo così quell'elemento di vita quotidiana necessario al pubblico per l'immedesimazione, ottenuta dal regista attraverso quella che egli chiama "dramatisation", anche se, in questo filmato sul pittore lombardo, l'operazione risentiva ancora di una certa ingenuità⁵⁰⁷.

Russoli entra in contatto con Drot grazie a Carmassi, e dalle riflessioni di quegli anni sul film d'arte nasce un progetto⁵⁰⁸: fare un documentario su Carpaccio con protagonista il direttore di Brera⁵⁰⁹. Nell'introduzione al testo vero e proprio della sceneggiatura, Drot, fa nuovamente un preambolo sullo stato dell'arte nell'ambiente del documentario culturale, come aveva fatto due anni prima per l'UNESCO, considerando in questa occasione anche i registi italiani⁵¹⁰. Si tratta di un testo programmatico che definisce meglio quella caratteristica di vita quotidiana già introdotta ne "Les heures chaudes de Montparnasse": l'effetto è chiamato dall'autore "dramatisation", ed è finalizzato al coinvolgimento e all'immedesimazione dell'osservatore. Questa introduzione che Drot

⁵⁰⁶ I documentari realizzati da Emmer, Longhi e Raghianti non avevano questo tipo di approccio, si concentravano piuttosto sull'immagine dell'opera d'arte che non sul contesto, eccezion fatta per il documentario realizzato nel 1954 da Emmer su Picasso per il quale viene fatto uno strappo data l'importanza e il fascino del personaggio trattato.

⁵⁰⁷ Il documentario su Caravaggio si può trovare completo in rete e ha la durata di trenta minuti.

⁵⁰⁸ Comunicazione orale di Arturo Carmassi avvenuta nel novembre 2015.

⁵⁰⁹ Il testo della sceneggiatura si trova in: AFR, carte non riordinate, "A la recherche de Vittore Carpaccio", 1965.

⁵¹⁰ Questo probabilmente perché il prodotto era fatto anche per essere distribuito in Italia.

scrive come preambolo alla sceneggiatura su Carpaccio, è sicuramente stata fondamentale per l'evoluzione del pensiero di Russoli in questo ambito, e i due ne devono sicuramente aver discusso. Il testo, inedito, è molto interessante per capire a che punto si trovasse la riflessione sull'arte in televisione a quell'altezza cronologica, e soprattutto per capire gli effetti che ha avuto nell'evoluzione del pensiero di Russoli:

Cette émission, cette monographie sur un des peintres les plus importants du XV et XVI siècle Vénitien, vient à la suite de celles consacrées déjà à Mantegna, au Bassan, à Caravaggio, si on considère seulement, dans la série "L'Art et les Hommes" les artistes italiens des temps anciens⁵¹¹. Toutefois, ce film voudrait être au même temps une expérience nouvelle. En quoi exactement? Pour en juger, encore faut-il examiner, rapidement, l'évolution du film d'Art durant ces dernières années, ce qui fit l'objet, d'ailleurs, de l'étude qui m'a été demandée par l'UNESCO, il y a deux ans⁵¹². Au début, au temps de Luciano Emmer, par exemple, le Film d'Art se fait presque exclusivement au banc-titre, c'est-à-dire avec une caméra verticale qui tente par des mouvements successifs, de reproduire cinématographiquement les vision particulières de l'oeil face au tableau; c'est alors la découverte du détail qui coïncide exactement avec le "gros plan" du découpage filmique; peu à peu, L. Emmer lui-même s'était aperçu que le rythme du montage pouvait à son tour restituer et reconstituer les surprises et les découvertes rétiniennes devant la toile⁵¹³.

Drot propone quindi un atteggiamento nuovo nei confronti del documentario d'arte, ma per spiegare la portata della novità che intende introdurre deve riassumere quello che è stato fatto prima di lui, e partire da Emmer; il cambiamento che vuole apportare non è solo a livello contenutistico, ma anche tecnico:

⁵¹¹ "L'art et les hommes", è una serie di documentari realizzati da Drot nei primi anni Sessanta all'interno della quale c'erano titoli quali: "À la recherche de Caravaggio", "À la recherche de Charles Baudelaire", "À la recherche de Daumier", "À la recherche de Zadkine", "À la recherche de l'art populaire dans les montagnes polaises", e così via. Il documentario su Carpaccio avrebbe dovuto fare parte di questa serie, se fosse stato realizzato. È interessante che Russoli e Drot scelgano di fare insieme proprio un documentario su Carpaccio, forse per confrontarsi quindici anni dopo il precedente longhiano con l'evoluzione del mezzo su uno stesso tema.

⁵¹² *Dix ans de films sur l'art à la radio-télévision française*, sulla tavola rotonda UNESCO di Ottawa (23-25 maggio 1963), è datato dall'autore al 17 maggio 1963 ed è scaricabile online all'indirizzo: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001851/185103fb.pdf>.

⁵¹³ AFR, carte non riordinate, "À la recherche de Vittore Carpaccio", 1965.

Il apparut vite que la télévision, malgré l'absence de la couleur, pouvait trouver là un champ d'exploration spécifique, de même que la radio, par exemple, avait aidé à une plus grande diffusion des oeuvres musicales; en outre, le petit écran se prêtait bien à cette approche morcelée où le visage l'emportait et s'imposait le plus souvent par rapport à l'ensemble peint. Mais, en même temps, par une évolution générale et rapide, la Télévision trouvait ses lettres de noblesse dans la prise directe de la vie, et de ses manifestations spontanées immédiates. Par rapport au cinéma qui offrait ses spectacles, de plus en plus, gigantesque ou encore ses analyses psychologiques de plus en plus subtils, la télévision était gagnante chaque fois qu'elle saisissait sur le vif, l'homme dans ses activités quotidiennes, ou encore, dans l'instant d'une pensée qui se cherche et se trouve. C'est dire aussi que la dimension didactique, le film muséographique, l'exposé professoral n'auront jamais sur le petit écran la même saveur que le ton personnel, la même force qu'un visage-ami rencontré par hasard, la même efficacité qu'un regard qui croise l'impression qu'il s'attache à lui⁵¹⁴.

Il mezzo televisivo, secondo Drot, aveva quindi agevolato l'ingresso della vita quotidiana nel documentario d'arte. Una sorta di "realismo spinto", che diventa la caratteristica peculiare della televisione rispetto al cinema, il quale invece preferisce concentrarsi su "spettacoli grandiosi e analisi psicologiche sempre più raffinate". Per questo motivo il film "museografico" con una narrazione "professorale" non avrà mai la capacità comunicativa e seduttiva di un tono più personale, di seria e semplice divulgazione.

Mais à présent, peut-être, est-il opportun après cette lente évolution de tenter autre chose; en effet, il ne suffit plus semble-t-il de juxtaposer la toile peinte avec des éléments saisis dans un contexte vivant qui lui correspond, soit directement soit encore à travers la biographie de l'artiste; il ne suffit plus de mêler avec astuce les confidences d'un spécialiste avec les séquences de banc-titre justement rythmées par les musiques les mieux choisies; il conviendrait d'aboutir à une "dramatisation" de la découverte de l'oeuvre peinte, et l'artiste. Précisons tout de suite qu'il ne s'agit pas d'une dramatisation basée sur des "trucs techniques", telle par exemple, l'animation excessive des éléments picturaux, comme cela se voit dans certains films, mais plutôt, je voudrais enregistrer le récit des circonstances précises qui

⁵¹⁴ AFR, carte non riordinate, "À la recherche de Vittore Carpaccio", 1965.

accompagnent la rencontre avec l'oeuvre. Bref, ne plus se contenter de fournir aux autres, aux téléspectateurs le seul résultat final, bien poli, bien classé, comme si l'approche d'une oeuvre ne constituait par presque toujours une aventure pleine de surprises et d'embûches. En d'autres termes, là encore, "la chasse vaut mieux que la prise", et rien ne devrait être oublié, au long de ce cheminement personnel qui conduit à une compréhension plus aigue de V. Carpaccio⁵¹⁵.

Nell'ultima parte di questa introduzione alla sceneggiatura, Drot esplicita il principio di novità annunciato fin dall'inizio, ovvero la "dramatisation": drammatico in senso di narrativo, letterario, che favorisce l'immedesimazione, che avvicina il pubblico all'argomento trattato introducendo l'elemento *reality*. In realtà questa idea al regista francese deve essere venuta girando "Les heures chaudes de Montparnasse", quando si era reso conto che l'introduzione dell'elemento di realismo permetteva al pubblico una maggior partecipazione. Ma a ben guardare un'esperienza simile l'avevano già fatta, come si è visto, i Fratelli Taviani nel 1956, proprio per il documentario "Pittori in città".

La sceneggiatura, a differenza di quella scritta per Caravaggio due anni prima (1963), distingue la realtà contemporanea da quella del dipinto, come se Drot avesse capito di non poter applicare la "dramatisation" ad un argomento di arte antica, così come lo faceva per l'arte moderna. Per questo motivo nel documentario su Carpaccio, quando Russoli e Drot camminano per le strade di Venezia, è previsto il bianco e nero, mentre l'analisi delle opere avrebbe dovuto essere fatta con l'utilizzo di un banco di animazione (*banc-titre*), ovvero la stessa tecnica usata già da Emmer, da Ragghinati e da Longhi nei loro documentari, sfruttando le belle fotografie a colori (Ektachrome) realizzate per la mostra di Pietero Zampetti che si era tenuta nel 1963 al Palazzo Ducale di Venezia⁵¹⁶:

Il faut insister sur la particularité technique de ce film: le tournage des extérieures (reportage et interviews) se fera en noir et blanc par contre le

⁵¹⁵ AFR, carte non riordinate, "A la recherche de Vittore Carpaccio", 1965.

⁵¹⁶ VITTORE CARPACCIO 1963.

banc-titre, à partir des photos diapositive ektachrome qui ont été faites au moment de la grande exposition Carpaccio en 1964 [ndr. 1963] à Venise, le banc-titre se fera en couleur sur Ektachrome. Après montage définitif, il sera procédé au tirage d'une copie couleur (les parties en noir et blanc étant tirées avec une prédominance sépia). [...] Cette émission consacrée à Vittore Carpaccio donnerait, par ailleurs, l'occasion de faire des recherches musicales appropriées à cette époque du XVIème siècle vénitien. Ce film pourrait être, si tout se passe bien, une étape dans l'évolution du film d'art⁵¹⁷.

Il documentario non risulta mai realizzato, ma sarebbe stata una tappa interessante per comprendere l'evoluzione del film d'arte, soprattutto alla luce di ciò che Russoli realizzerà pochi anni dopo, nel 1968, seguendo la propria personale visione, che nel frattempo aveva maturato, anche grazie al rapporto con Drot.

4.4 "The mirror and the mirage": Graham Sutherland (1964-1968)

Una delle caratteristiche più interessanti e che differenziavano Russoli dagli altri storici dell'arte era la sua capacità di capire gli artisti. Molte sono state le sue frequentazioni "artistiche", abbiamo visto come fin dai primi anni a Pisa avesse stabilito dei rapporti con Morandi, Bertini, Casorati e altri, legati all'esperienza della Mostra di arte contemporanea del 1947 e, una volta giunto a Milano, aveva proseguito in questa direzione. Russoli era un curioso, aveva un'autonomia intellettuale fresca e brillante e trovava nel dialogo con gli artisti quel qualcosa di reale e concreto che negli studiosi faceva più fatica a riconoscere. Parlare con loro era un modo per comprendere a fondo le dinamiche dell'atto creativo, le riflessioni che lo avevano stimolato e il senso profondo del lavoro di un artista. Quello di Russoli era un approccio molto rispettoso nei confronti degli artisti, mai si sarebbe permesso di indicare loro la strada, come altri critici invece facevano, non dava giudizi di valore, ma amava cercare di comprendere, anche nell'ultima opera dell'ultimo dei pittori, il messaggio che vi si nascondeva, piccolo o grande che fosse. Con

⁵¹⁷ AFR, carte non riordinate, "A la recherche de Vittore Carpaccio", 1965.

L'arrivo a Milano gli incontri si erano moltiplicati e negli anni Cinquanta, frequentando il Bar Jamaica a Brera, aveva incontrato Arturo Carmassi, con cui diventa molto amico, Lucio Fontana, Marino Marini e Roberto Sambonet, ma anche studiosi come Gillo Dorfles, che frequentava gli stessi ambienti⁵¹⁸. Mano a mano che passano gli anni ha la possibilità di conoscere e frequentare Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Renato Guttuso, Giorgio De Chirico, Max Ernst, Emilio Vedova, Massimo Campigli, Emilio Scanavino, Valerio Adami, Piero Cascella, Filippo De Pisis, Enrico Baj, Alberto Savinio, Giacomo Manzù e altri⁵¹⁹. Di tutti questi artisti si conservano in archivio corrispondenze più o meno nutrite, e sono rappresentati, o lo erano nella collezione personale di Franco e Lella Russoli⁵²⁰.

L'artista maggiormente presente, sia nella collezione d'arte che nella corrispondenza personale, è senza dubbio Graham Sutherland⁵²¹. L'incontro avviene nel 1965, quando a Russoli è chiesto da Vittorio Viale, allora direttore dei Musei Civici di Torino, di curare insieme a Douglas Cooper una personale dell'artista inglese presso la Civica Galleria d'arte moderna⁵²². Lo studioso, ormai naturalizzato milanese, aveva iniziato a collaborare ad iniziative torinesi nell'ambito dei rapporti Italia-Francia almeno dal 1959, partecipando alla mostra *Peintres d'aujourd'hui. France-*

⁵¹⁸ Informazione confermata da Gillo Dorfles stesso (intervista orale, 9 maggio 2016) e da Carmassi.

⁵¹⁹ Per le corrispondenze si veda l'inventario in Appendice a pp. XXX.

⁵²⁰ La collezione è ancora privata e di proprietà della famiglia e non sarà argomento di trattazione in questa sede. Il rapporto tra Russoli e l'arte moderna è analizzato in: CAVALLO 1987, pp. I-XV.

⁵²¹ Soprattutto dagli anni Sessanta, quando il mezzo di comunicazione più usato era il telefono, si trovano più facilmente nell'archivio di Russoli scambi di corrispondenza con l'estero.

⁵²² Sul finire degli anni Cinquanta, e per tutti gli anni Sessanta, quando a Milano è diventato più difficile organizzare mostre di arte contemporanea a causa del rapporto non più buono tra la Soprintendenza e l'Ente Manifestazioni Milanesi (si veda cap. 3, pp. XXX), Russoli viene intercettato dall'ambiente torinese per partecipare all'organizzazione di quelle mostre che rientravano nei rapporti Italia-Francia di allora (al cui riguardo si veda NICOLETTI 2011-2012); per una visione completa delle esposizioni a cui partecipa Russoli, o che cura in prima persona, in quegli anni a Torino si veda: BOTTA, FRANCHINO 2010, pp. 2-85.

Italie. Pittori d'oggi. Francia-Italia, curata da Luigi Carluccio, Jacques Lassaigue, Raymond Cogniat e Vittorio Viale⁵²³.

La prima occasione importante, che vede Russoli impegnato come curatore, è la mostra del pittore di origini russe Nicolas de Staël (1914-1955)⁵²⁴; poco dopo la chiusura dell'esposizione di de Staël si iniziava ad organizzare la successiva su Hans Richter che inaugura nel maggio del 1962⁵²⁵. Ma nel 1961, sempre a Torino, c'era stata anche un'altra mostra piuttosto originale dal titolo Mostra della Moda Stile Costume curata da Sergio Pininfarina, all'interno della quale Russoli aveva ordinato la rassegna *Da Boldini a Pollock, pittura e scultura del XX secolo* allestita al Palazzo dei Congressi di Torino: una "cavalcata" nell'arte del Novecento fatta apposta per colpire il visitatore, nella quale si cercava di mostrare tutte le spinte innovative e rivoluzionarie che l'arte del Novecento aveva saputo esprimere⁵²⁶.

Di cinque anni più tarda è invece la mostra su Graham Sutherland (1903-1980), potremmo dire l'apice della collaborazione di Russoli con il Museo di Torino, un'esibizione e un incontro importanti per il direttore di Brera⁵²⁷; tutte e quattro le mostre citate hanno un grande successo e dimostrano a Viale le capacità e le estese conoscenze di Russoli, che lo convincono al punto da ritenerlo il suo ideale successore nel 1965, quando, uscito il bando di concorso per la direzione della Galleria, di fronte al timore che prendesse il suo posto Luigi Mallè (come in effetti avverrà), chiede più volte e con forza a Russoli di prendere in considerazione l'eventualità di un trasferimento a Torino⁵²⁸.

⁵²³ BOTTA, FRANCHINO 2010, p. 7.

⁵²⁴ RUSSOLI 1960.V4, pp. XX-XX.

⁵²⁵ RUSSOLI 1960.V2, pp. 7-9; BOTTA, FRANCHINO 2010, p. 11. La corrispondenza con Hans Richter sulla mostra si trova in: AFR, corrispondenza con Hans Richter.

⁵²⁶ RUSSOLI 1961.V4, pp. VII-VIII, XXVII-XXVIII. L'allestimento di Russoli che espone le opere appese in vetrine dove si poteva vedere anche il verso ha un grande successo; la mostra viene trasferita nell'autunno dello stesso anno a Milano dove l'allestimento è realizzato da Russoli insieme alla moglie Gabriella Targetti, in: cartella "Franco Russoli" presso Mibact - D.G.O - Archivio generale del personale sede di Oriolo Romano, 1961.

⁵²⁷ Ancora oggi è l'artista maggiormente rappresentato nella collezione Russoli.

⁵²⁸ RUSSOLI 1960.V4, pp. 181-187. La lettera di Viale a Russoli si trova in: AFR, corrispondenza con Vittorio Viale, 22 agosto 1965.

La mostra di Sutherland è l'occasione per i due di conoscersi e di dare inizio ad una vera e propria amicizia, testimoniata da un'interessante ed ampia corrispondenza⁵²⁹. È sicuramente grazie a questo incontro che Russoli decide di inserire nella collana dei *Maestri del Colore* il numero sull'artista inglese, che è scritto da Luigi Carluccio e viene pubblicato nel 1966⁵³⁰. Nel consolidamento dell'amicizia tra artista e studioso ha un ruolo importante anche il saggio scritto da Russoli per il catalogo di Torino, riguardo al quale Sutherland si esprime così:

J'ai lu aussi bien que possible, avec l'aide d'amis, l'article que vous avez écrit pour mon Exposition de Turin et puis-je vous dire que j'en suis ravi et vous exprimer ma reconnaissance non seulement de la compréhension intime que vous démontrez dans votre article sur ce que j'essaie de faire, mais piur pein que vous vous êtes certainement donné pour le tout. Je suis certain qu'un plus tard je pourrais obtenir une meilleure traduction qui me permettra d'apprécier même plus vos mot sympathiques⁵³¹.

Russoli amava molto l'arte di Sutherland, comprerà spesso delle opere per la sua collezione, mentre altre gli vengono regalate dall'artista, che egli va a trovare alla Ville Blanche in costa azzurra a Mentone, mentre il pittore di solito passava da Milano a salutarlo andando a Venezia, città nella quale trascorre per abitudine qualche mese all'anno⁵³². Deve essere stato durante questi incontri che Russoli aveva concepito l'idea di fare un documentario su di lui, e mettendo a frutto le riflessioni di vent'anni nel 1968 realizza insieme a Douglas Cooper "The mirror and the mirage", un filmato di un'ora, in inglese, con regia di Pier Paolo Ruggerini, che viene

⁵²⁹ In AFR, corrispondenza con Graham Sutherland. Dalla corrispondenza, a data 16 giugno 1965, veniamo a sapere che la mostra dopo Torino sarebbe dovuta andare a Parigi al Musée d'Art Modern, che però aveva rifiutato la proposta. Nella stessa lettera Sutherland offre il proprio aiuto a Russoli per le richieste di prestito ai collezionisti privati per la mostra di Torino. Nell'archivio di Sutherland conservato presso il National Museum of Wales non si conservano lettere di Russoli, così come non sono presenti nell'archivio di Douglas Cooper che è stato acquisito dal Getty Research Institute.

⁵³⁰ CARLUCCIO 1966, pp. XXX. Sutherland si dice "felicissimo" per la pubblicazione della sua monografia all'interno della collana Fabbri: in AFR, corrispondenza con Graham Sutherland, 11 agosto 1965.

⁵³¹ In AFR, corrispondenza con Graham Sutherland, 6 ottobre 1965.

⁵³² Questi dati sono ricavabili dalla corrispondenza tra i due: AFR, corrispondenza con Graham Sutherland.

proiettato anche sulla Rai sottotitolato in italiano ⁵³³ . Ma sull'organizzazione dei ruoli per la realizzazione del filmato c'era stata inizialmente qualche frizione tra Russoli e Cooper, che Sutherland cerca di appianare via "espresso":

Mon cher Franco, je suis aussi surpris et inquiet que vous d'apprendre que Douglas veut prendre en main ce film. Je sais très bien que ce film était votre idée et en outre, je suis au courant, (et j'en suis profondément reconnaissant de l'immense travail, et compréhension que vous y avez apposté). Ceci explique pour une grande mesure, le succès de la partie déjà terminée. [...] Je ne sais pas au juste qui contrôle ce film. J'aurais pensé Pier Paolo Ruggerini - et il me semble que s'il voulait avoir en main la production de ce film, il a tous les pouvoirs nécessaire pour le faire. Naturellement je comprends que confronté par Douglas e son caractère de compulsion, peut-être Pier Paolo a succumbé. Encore naturellement c'est vrai qu'avec Douglas dans le rôle d'interrogateur c'est plus facile pour moi, en quelque sorte, de répondre aux questions qui me sont posées car elles sont posées dans ma langue. In même temps les questions m'arrivent comme d'une mitraille!!! Et pour moi la seule chose intéressante dans la television documentaire est de voir une personne qui réfléchit sur un problème et de la voir penser. Pier Paolo vient me voir Dimanche prochain et je soulèverais le problème à ce moment et donc je n'en dis pas plus long avant de l'avoir vu. C'est une question très delicate, mais je puis assurer que mon désirerait qu'en aucun cas vous ne devez pas perdre votre paternité de ce film⁵³⁴.

Le tensioni che inizialmente erano nate tra i due studiosi si risolvono dividendo il testo del documentario in due parti, quella dei commenti alle immagini, scritte e curate da Russoli, e le parti di intervista all'artista prevalentemente improntate da Douglas Cooper; eccezion fatta per un piccolo intervento sulle spiagge inglesi nel quale è Russoli che intervista il pittore proprio sul tema che gli stava più a cuore, la metamorfosi che la natura subisce nei suoi dipinti⁵³⁵. L'approccio di Russoli, che vuole sottolineare l'aspetto metamorfico-emozionale della realtà nella

⁵³³ Presso le Teche Rai è visionabile la versione inglese del documentario, senza sottotitoli, ma sappiamo per certo della loro esistenza, perché menzionata da Sutherland in una lettera a Russoli: in AFR, 8 ottobre 1968.

⁵³⁴ In AFR, corrispondenza con Graham Sutherland, 12 marzo 1968.

⁵³⁵ Pier Paolo Ruggerini era un regista affermato di documentari d'arte, realizzati fino a quel momento prevalentemente per la televisione italiana; era inoltre uno dei più grandi collezionisti delle opere di Sutherland.

produzione del pittore inglese, è sottolineato anche dal titolo del documentario, "The mirror and the mirage" ("Lo specchio e il miraggio"), che pone l'accento ancora una volta sul continuo riflettersi tra arte e realtà, caratteristica sia della produzione di Sutherland, che dell'impostazione del documentario concepita dallo stesso Russoli⁵³⁶. Le immagini, soprattutto quelle della natura inglese, sfumano nei dipinti e viceversa, il montaggio aiuta la comprensione dell'artista, delle varie fasi che ha attraversato e l'evoluzione del suo modo di dipingere: l'osservatore è guidato passo per passo nel mondo di Sutherland, attraverso immagini di qualità elevatissima. Veniamo messi nella condizione di riconoscere nelle forme disegnate il corrispettivo esistente in natura, grazie ad un montaggio sapiente e ad una scelta attenta dei soggetti, delle strutture e dei colori, che va a costituire nella mente del telespettatore l'intero immaginario di Sutherland. A volte la corrispondenza tra forme dipinte e realtà naturale, che si tratti di una radice, o di un nodo del legno, è talmente impressionante che viene da pensare che proprio su quello specifico legno il pittore avesse preso i suoi appunti.

Realizzato nel 1968, va in onda in Italia il 4 agosto del 1969, come confermato da una cartolina che Vittorio Viale invia a Russoli e che, memore della mostra torinese, si sente in qualche modo partecipe dell'avvenimento:

Caro Russoli, ho seguito ieri sera, con sommo interesse la bellissima trasmissione su Gr. Sutherland, felicemente condotta, su un suo testo, dal pittore, da lei, da D. Cooper e dal Ruggerini. Meglio non si poteva effigiare l'artista, e rivelare così a fondo chiaramente l'opera sua. Bravissimo! Come era naturale, il mio pensiero ed il mio cuore sono andati alla mostra che grazie a Lei e a Douglas Cooper si tenne a Torino, ultima delle grandi mostre per le quali io ebbi il suo determinante aiuto! E di quel che Lei ha fatto allora per il museo e per me, conservo sempre, creda, riconoscente ricordo. Seguo anche con molta ammirazione la pagina domenicale che Lei è riuscito a così ben impostare sul Corriere e

⁵³⁶ Proprio per questo motivo i dipinti di Sutherland si prestavano particolarmente bene al tipo di documentario che Russoli voleva realizzare.

La complimento. E mi lasci dire che se tutta questa intensa azione per l'arte attuale ci fosse stata qualche anno prima, quante cose di più non si sarebbero fatte!⁵³⁷.

Il documentario è un ottimo esempio del punto di arrivo della riflessione di Russoli sul mezzo "video", risulta infatti la somma delle riflessioni fatte dallo studioso dagli anni Quaranta in poi. La struttura del filmato alterna uno studio puntuale delle immagini (alla Emmer, Ragghianti, Longhi) grazie all'uso del banco d'animazione, alle riprese degli ambienti dove viveva l'artista, importante fonte di ispirazione (il Galles meridionale, la costa francese vicino a Mentone e Venezia); si alternano, a questa analisi puntuale delle immagini e della loro genesi, le interviste a Sutherland e alla moglie, realizzate prevalentemente da Cooper, e la documentazione fotografica che rende conto invece del passato dell'artista⁵³⁸.

Il risultato deve essere stato soddisfacente se quattro anni dopo lo stesso terzetto, Russoli, Cooper e Ruggerini, realizza un secondo documentario, questa volta sullo scultore bergamasco Giacomo Manzù, dal titolo "Sulla scena della vita. Giacomo Manzù, ritratto di uno scultore". Anche se non è stato possibile vedere il filmato, presso le Teche Rai di Milano si conserva la scaletta che riporta, compreso di minutaggio, l'alternarsi, fondamentalmente, di narrazione e analisi delle opere, che ricorda molto la struttura del precedente documentario su Sutherland⁵³⁹.

4.5 La Radiotelevisione Svizzera (1969-1976)

⁵³⁷ In AFR, corrispondenza con Vittorio Viale, 5 agosto 1969.

⁵³⁸ Si è visto come Russoli fosse entrato in contatto con il regista francese Jean Marie Drot che è il teorizzatore e l'iniziatore di questo aspetto di "drammatizzazione".

⁵³⁹ Il documentario su Giacomo Manzù va in onda il 21 aprile 1972 alle 21,15 su Raidue, ed è prodotto dalla RAI e dalla RM Production Munchen; le informazioni relative si trovano in Archivio Teche Rai Milano, d'ora in poi ATRM, Sulla scena della vita. Giacomo Manzù, ritratto di uno scultore.

Nel 1968 Russoli inizia una collaborazione con la Radiotelevisione Svizzera (RSI), che si conclude nel 1976⁵⁴⁰. I primi interventi sono sporadiche partecipazioni a programmi di Grytzko Mascioni⁵⁴¹; il suo esordio va in onda il 9 luglio 1968 ed è impostato come un dialogo tra il critico d'arte e alcuni artisti: Remo Brindisi, Carmelo Cappello e Umberto Milani⁵⁴². L'anno successivo interviene nel documentario realizzato sempre da Mascioni su Giacometti dal titolo «Il sogno di una testa»; (fig. X)⁵⁴³. Sempre Mascioni negli stessi anni lo coinvolge in un altro programma che curava per la stessa rete dal titolo «Un uomo un mestiere», nel quale ogni puntata era dedicata a un personaggio che veniva intervistato sulla propria attività lavorativa⁵⁴⁴. Tra il 1968 e il 1973 partecipa ad alcune puntate del programma «Incontri - Fatti e personaggi del nostro tempo» per intervistare artisti come Remo Brindisi, Carmelo Cappello, Umberto Milani, Dino Buzzati, Giovanni De Angelis o Francesco Messina, trasferitosi nel suo nuovo studio.

Dopo questi primi interventi viene coinvolto maggiormente ed è chiamato in quanto autore di tre programmi: "Un uomo, un mestiere", "Lavori in corso" e "Pittori in Francia dal '900 a oggi". Il primo era un programma basato su interviste a uomini di successo di ambiti lavorativi differenti e va in onda sul finire degli anni Sessanta; Russoli compare in due puntate, la prima nella quale egli stesso è intervistato in quanto

⁵⁴⁰ Un elenco delle partecipazioni di Russoli alla RSI mi è stato fornito dalla stessa emittente televisiva.

⁵⁴¹ Grytzko Mascioni (1936-2003) è stato uno scrittore e autore televisivo; il Fondo Archivistico Mascioni è conservato presso l'Archivio Svizzero di Letteratura (ASL) che si trova presso la Biblioteca di Berna. Non è stato purtroppo possibile rintracciare nulla di inerente all'attività svolta con Russoli; riguardo l'attività per la Radiotelevisione Svizzera di Mascioni si conservano relazioni sono degli anni Ottanta e Novanta, ma non degli anni Settanta.

⁵⁴² Tutti i dati relativi ai programmi a cui Russoli ha partecipato, o ha condotto, per RSI sono riportati in APPENDICE a p. XXX, i dati relativi sono stati forniti alla sottoscritta direttamente dall'emittente Svizzera. I filmati di RSI sono visionabili in parte presso la Biblioteca Cantonale di Lugano, questo nello specifico non era presente nella banca dati.

⁵⁴³ Una copia di «Sogno di una testa» si conserva nell'archivio di Franco Russoli. L'amicizia tra Russoli e Giacometti risaliva almeno agli anni Cinquanta; nel 1956 si erano recati insieme alla XXVIII Biennale di Venezia (giugno-ottobre), in quell'occasione lo scultore, che esponeva, regala una scultura di Annette in gesso che ancora si conserva nella collezione (fig. X).

⁵⁴⁴ Per l'elenco degli interventi si veda l'APPENDICE a p. XX.

direttore della Pinacoteca di Brera, nella seconda invece è lui a intervistare Emilio Pucci, famoso stilista fiorentino. "Lavori in corso" era invece una serie di puntate su alcune figure topiche della letteratura e la loro rappresentazione nell'arte, veniva affrontata l'analisi di un personaggio ad ogni puntata cominciando con Don Giovanni, seguivano Faust, Don Chisciotte e Ulisse.

L'ultimo programma realizzato per la Radiotelevisione svizzera sui "Pittori in Francia dal '900 a oggi", affronta uno dei temi che stava più a cuore a Russoli e fa in qualche modo da parallelo televisivo alla versione editoriale sull'Arte Moderna pubblicata dai Fratelli Fabbri e della quale Russoli era direttore. In questo caso però si concentra l'attenzione esclusivamente sui pittori francesi, ma non possiamo escludere che lo studioso non volesse poi proporre alla rete di fare una serie anche sui pittori italiani. La serie affronta l'analisi degli sviluppi storico artistici in Francia nel corso della prima metà del secolo e decide di partire con una prima puntata su "Picasso e Matisse" in quanto iniziatori di tutti i movimenti che si sono successivamente sviluppati nel paese. A tal proposito, Si riporta di seguito la trascrizione di una parte del discorso introduttivo fatto da Russoli durante la prima puntata⁵⁴⁵:

Il nostro discorso partirà da una carrellata sullo sviluppo parallelo di Pablo Picasso e Henry Matisse. Picasso che è l'uomo di tutte le avventure, è l'uomo impegnato nella storia del nostro secolo più di ognuno, è l'uomo che non imita sé stesso e che cambia continuamente, ma che resta sempre sé stesso. E' l'uomo che ci ha dato il simbolo così cosciente per noi di Guernica. Matisse è il poeta della grazie, della clarté francese, di questo punto sublime e sereno di perfetto equilibrio tra la vita di ogni giorno e la forma eterna. Cerchiamo di vedere come le tappe della pittura francese contemporanea siano tutte segnate dalla presenza di questi due maestri.

Seguono alla prima puntata le successive, "I fauves e il cubismo", "L'École del Paris", "Dada e surrealismo", "Aspetti dell'astrattismo", "Le

⁵⁴⁵ Il testo è stato trascritto dalla sottoscritta in questa occasione.

arti applicate”, “Tradizione e rinnovamento” e “La pittura nel dopoguerra”:

Le altre le ho focalizzate su dei momenti di ricerca: la seconda si occuperà dei Fauves e del movimento cubista. La terza si svolgerà nella trattazione degli artisti che arrivati da tutto il mondo a Parigi hanno formato quel crogiuolo di ricerche che ha fatto la grandezza dell’arte francese moderna, cioè l’École de Paris. Seguiremo quindi gli sviluppi di quelle tendenze che incrociate con il post romanticismo nordico fanno nascere la rivolta all’ordine e alla tradizione, fanno nascere le immagini dell’inconscio e del subconscio: Dada e surrealismo. A Parigi ha avuto il suo momento particolare l’astrattismo e anche all’astrazione sarà dedicata una puntata. Ma non c’è solo la pittura e la scultura, infatti queste creano un linguaggio che ha una sua traduzione quando gli artisti si mettono a modellare gli oggetti della vita quotidiana, chiamiamole così “arti applicate”, questi sono momenti fondamentali. Ma pensate a quello che è stato quel momento fondamentale di rottura tra gli anni della guerra di Spagna e la seconda guerra mondiale. Quando tutti gli artisti si sono accorti che qualcosa cambiava nella civiltà della cultura nell’ideologia generale, quando si sono accorti che persino il linguaggio delle avanguardie non rispondeva più alla necessità, alla possibilità di esprimere questa realtà che sfuggiva che non si riusciva a definire in simboli. Quindi c’è un rapporto con la tradizione e con il nuovo, sconosciuto, ed è il dramma e la grandezza dell’arte francese nella pittura tra il 1930 e gli anni del primo dopoguerra. Sono gli anni del realismo, dell’informale, di uno speciale incrocio tra astrazione e concretezza delle immagini. Ci sono altri aspetti che noi cercheremo di evidenziare e sono gli aspetti ultimi, quelli cioè che portano avanti una specie di ansiosa occupazione attraverso l’arte di tutte le cose della realtà quotidiana, quando l’arte non si contenta più di essere inscatolata, musealizzata nelle sue forme tradizionali con gli strumenti tradizionali: la pittura, la scultura, l’incisione...quando l’arte occupa l’intero spazio della realtà. Quello che è il Nouveau Realisme, tutte quelle forme di apertura e di azzardo che portano fino all’esperienza dei nostri giorni.

Nello stesso discorso introduttivo pone le basi metodologiche del lavoro che intende fare, anche nel tipo di informazioni che vuole dare e il modo in cui le vuole trattare:

Otto settimane sono molte vi direte e io vi rispondo che l’argomento è talmente denso e complesso che purtroppo sono poche e mi scuso sin da ora se non riuscirò a colmare tutte le lacune che si presenteranno nell’esposizione di questo argomento, perché la Francia lo sanno tutti che

non solo nell'Ottocento, ma anche nel nostro secolo è stato un po' la patria della pittura internazionale. Più che informative queste puntate tenderanno di essere formative o suggestive, cioè cercheranno di dare quegli elementi fondamentali esemplari per i quali o attraverso i quali si possa arrivare a poter avere un'idea dei vari momenti e delle varie scuole, ma soprattutto delle personalità che hanno fatto grande la pittura in Francia e soprattutto a Parigi in questi settant'anni. Io ho cercato di suddividere questa vastissima materia in capitoli. È sempre pericoloso cercare di cristallizzare la storia in scatole, di tagliarla come una forma di formaggio, perché la storia è qualche cosa che non si lascia mettere un'etichetta, non risponde mai a quelle che sono le scritte iniziali che definiscono un capitolo, che definiscono un momento, che definiscono appunto una scuola. La storia è vita e sfugge continuamente ai tentativi di questi archivisti che sono gli storici dell'arte. [...] Ci sono altri aspetti che noi cercheremo di evidenziare e sono gli aspetti ultimi, quelli cioè che portano avanti una specie di ansiosa occupazione attraverso l'arte di tutte le cose della realtà quotidiana, quando l'arte non si contenta più di essere inscatolata, musealizzata nelle sue forme tradizionali con gli strumenti tradizionali: la pittura, la scultura, l'incisione...quando l'arte occupa l'intero spazio della realtà. Quello che è il Nouveau Realisme, tutte quelle forme di apertura e di azzardo che portano fino all'esperienza dei nostri giorni. Credo grossomodo che le puntate di questo ciclo dell'Enciclopedia TV saranno articolate in questa maniera, dico credo perché vorrei premettere un'altra cosa, che proprio per avere una possibilità di maggiore elasticità, flessibilità, una possibilità di venire incontro alla lettura fatta insieme di queste cose, io non ho voluto assolutamente dare una partitura didattica a questa serie, direi che rivedo insieme a voi quella che è stata la storia, quella che è la vita, di uno dei momenti di cultura più grandi, più emozionanti proprio del nostro tempo, l'arte francese di questo secolo.

Si può notare l'utilizzo di un linguaggio piano, semplice, quasi familiare a tratti. Russoli si presenta in uno studio arredato con una scrivania, una poltrona, due piante e una televisione. Solitamente dopo una breve introduzione sul movimento artistico che si accinge a spiegare parte un filmato sulla televisione presente in scena e la telecamera lentamente si avvicina allo schermo fino ad escludere completamente lo studio, e Russoli, che rimane in campo in quanto voce narrante. Lo studioso parla lentamente e usa un tono accattivante, e i filmati sono costruiti con l'uso di sole immagini che si alternano tra fotografie storiche, incisioni e dipinti o sculture, sempre nel tentativo di costruire un immaginario poetico parallelo alla realtà, ricorda a tratti nello stile il programma

“Civilisation” di Kenneth Clark (1969). Rispetto al documentario di Sutherland c’è meno cura, dettata forse da un minor impiego di mezzi economici nella realizzazione della serie.

La produzione di Russoli in campo documentaristico non è mai stata studiata, ma all’interno del panorama della seconda metà del Novecento appare un contributo originale, una riflessione che merita di essere ricordata, che ha portato alcune novità nel contesto italiano di quegli anni e che va tenuta presente.

4.6 “Distribuire i pan degli angeli agli happy many”: l’avventura coi Fratelli Fabbri⁵⁴⁶

Parallelamente all’attività per la televisione e per il cinema Russoli porta avanti l’attività di serio divulgatore a mezzo stampa, anche con limiti cronologici leggermente diversi (l’editoria cede il passo alla televisione, mezzo di diffusione di massa che si rivela ben più efficace). Lo studioso infatti, che fin dagli anni Quaranta, come si è visto, guardava con curiosità alle possibilità didattiche del “filmato”, negli anni Sessanta è coinvolto nel più grande progetto di divulgazione storico artistica a mezzo stampa: le collane dei Fratelli Fabbri.

È significativo però riscontrare, nell’inventario dell’archivio Russoli, una ricca sezione di “progetti editoriali”⁵⁴⁷; fin dai primi anni Cinquanta infatti egli propone a una casa editrice una collana sulla scultura pisana del trecento, chiaro effetto della mostra sullo stesso argomento tenutasi a Pisa tra il 1946 e il 1947⁵⁴⁸. Russoli presenta all’editore, che rimane purtroppo sconosciuto, i motivi per cui sarebbe necessaria tale collana, tra i quali annovera le richieste che gli sono state fatte durante le conferenze tenute, anche all’estero, sull’argomento⁵⁴⁹. Si tratta ancora

⁵⁴⁶ LONGHI 1964, p. 182.

⁵⁴⁷ I progetti editoriali si trovano in: AFR, UA 12 – UA 17.

⁵⁴⁸ In AFR, UA 12, sottofascicolo 1.

⁵⁴⁹ L’informazione sui convegni all’estero a cui Russoli fa riferimento ci dà un termine *post quem* entro cui datare lo scritto, ovvero il 1951. Va in ogni caso considerato un

però di un progetto “per pochi”, gli “happy few” come saranno definiti nel 1964 da Longhi, contro gli “happy many”, che una decina di anni dopo si cercheranno di accontentare, e verranno accontentati, con i progetti editoriali dei Fratelli Fabbri⁵⁵⁰. Come scrive lo stesso Russoli riferendosi alla collana sulla scultura pisana: «[...] ancor oggi mancano iniziative editoriali che illustrino, fuori dal ristretto campo degli studi specialistici le opere di quei grandi maestri, portando a diretta conoscenza del grande pubblico degli amatori d’Arte, per mezzo di volumi che uniscano alla serietà scientifica, il pregio di una nobile presentazione letteraria e di una lussuosa e signorile veste tipografica, i capolavori di Nicola, Arnolfo, Giovanni, Tino, Andrea, Nino, e degli altri maestri della taglia pisana. [...] Tale collana affidata a studiosi e letterati di valore dovrà risultare una delle più signorili raccolte di volumi d’arte pubblicati in Italia»⁵⁵¹. Si tratta di un progetto che è a metà tra un’epoca e un’altra, quella del libro prezioso, per pochi, e quella, dietro l’angolo, dei fascicoli in edicola a poco prezzo, motivo per cui il progetto rimane tale. La vicenda dei Fratelli Fabbri invece, che era iniziata come editore di scolastica qualche anno prima del progetto editoriale di Russoli sulla scultura pisana, negli anni Sessanta esplose in tutta la sua portata culturale rivoluzionaria affermandosi in quanto opera di divulgazione di una didattica per tutti, non più solo per le scuole, potremmo piuttosto

progetto che si deve essere risolto in quel primo giro di anni del nuovo decennio perché Russoli stende ancora a mano la bozza e con una calligrafia più simile a quella che ha da giovane che non da vecchio. I progetti presenti in archivio sono appunto due, una prima stesura a mano, e una seconda dattiloscritta più definita nei particolari. I volumi avrebbero dovuto essere dodici: *Il pulpito del battistero di Pisa di Nicola Pisano* (C.L. Raghianti), *Il pulpito del Duomo di Pisa di Giovanni Pisano* (G. Paccagnini), *Il pulpito di S. Andrea a Pistoia di Giovanni Pisano* (M. Marangoni), *Le sculture del Battistero di Pisa* (E. Tolaini), *Alcuni capolavori di Giovanni Pisano* (E. Carli), *Capolavori di Tino di Camaino* (G. Raimondi), *Capolavori di Arnolfo di Cambio* (C. Gnudi), *Capolavori di Andrea Pisano* (F. Russoli), *Capolavori di Nino Pisano* (I. Toesca), *La fonte di piazza di Perugia* (non assegnato); a questa serie “in caso di probabile fortuna della serie” andavano aggiunti: *Capolavori di Giovanni di Balduccio* (C. Baroni), *Capolavori di ignoti maestri della taglia pisana* (non assegnato), *Scultura romanica a Pisa e a Lucca* (E. Luporini).

⁵⁵⁰ LONGHI 1964, p. 182.

⁵⁵¹ In AFR, UA 12, sottofascicolo 1.

dire “per famiglie”⁵⁵². Tutto era iniziato nel 1947, quando Dino Fabbri, all’epoca iscritto alla facoltà di Giurisprudenza di Bologna, era rimasto folgorato dalle lezioni di Roberto Longhi e si era appassionato all’arte, tanto da voler quasi cambiare facoltà. La curiosità scatenata da Longhi in lui, che era già nelle corde del padre, amante dell’arte, fa sì che i due fratelli, Dino e Giovanni, che si devono inventare un lavoro nel pieno della ricostruzione, pensino bene di mettersi a fare libri.

Russoli partecipa a questa grande rivoluzione a fascicoli, ne è protagonista, coordinando i vari autori e correggendo i testi, assicurando l’omogeneità dell’operazione. Riesce in questo modo a realizzare insieme a Dino Fabbri, direttore, Alberto Martini, e Renata Negri assistente, le maggiori serie di successo sull’arte prodotte dalla Fabbri: Capolavori nei secoli (1961-1964), I maestri del Colore (1963-1969), L’arte racconta (1965)⁵⁵³, I maestri della Scultura (1966-1968) e l’Arte Moderna (1967-1969).

Le collane vengono vendute in edicola a poco prezzo e vengono molto amate dal pubblico per via delle grandi immagini a colori, ottenute con campagne fotografiche faraoniche, costosissime, che sarebbero per questo oggi impraticabili ⁵⁵⁴. Tanto grande è stato il successo dell’operazione da costituire una vera rivoluzione culturale che si può leggere nei numeri delle tirature e delle traduzioni: i Maestri del Colore hanno portato nelle case degli italiani ben sessanta milioni di fascicoli,

⁵⁵² Sui Fratelli Fabbri si veda: CAROTTI, ANDRIANI 2010; è inoltre in corso di stampa il libro di Federica Nurchis sullo storico dell’arte Alberto Martini nel quale si analizza molto dettagliatamente la nascita e lo sviluppo dell’editoria Fabbri, e il successo delle collane d’arte curate da Martini e da Russoli. Il volume dovrebbe uscire nel 2017 con il titolo *Alberto Martini (1931-1965). Da Longhi ai Maestri del Colore*.

⁵⁵³ In questa collana al posto di Martini c’era Giovanni Previtali condirettore di Russoli: GALANSINO 2013, pp. 12; direttore artistico era Albert Skira.

⁵⁵⁴ Come mi è stato confermato da dei collaboratori di RSI i fotocolor della Fabbri erano stati da loro acquisiti, ma a causa dell’incuria sono andati praticamente perduti. Era stata fatta fare dalla casa editrice che aveva comprato i materiali dai Fratelli Fabbri, una scansione a bassa qualità delle lastre che non consente oggi nessun recupero di questo ricchissimo patrimonio, raccolto dai suoi collaboratori in anni di viaggi in tutto il mondo. Su questo si veda la biografia di Alberto Martini di Federica Nurchis in uscita, ma anche: NURCHIS 2013, pp. 43-47.

che tradotti nelle varie lingue hanno raggiunto il numero di mezzo miliardo, cifre assolutamente non usali per delle pubblicazioni d'arte⁵⁵⁵.

4.7 Dai Capolavori nei secoli ai Maestri del Colore

I Capolavori nei secoli, la prima collana della serie, affronta l'analisi dell'arte figurativa dagli Egizi al Novecento e ha intenzioni enciclopediche, come sottolinea il sottotitolo Enciclopedia di tutte le arti di tutti i popoli in tutti i tempi, tratta non solo di pittura e scultura, ma anche di architettura, miniatura, oreficeria ecc.⁵⁵⁶. La collana era nata con il titolo Enciclopedia dei Capolavori, come risulta da una lettera inviata a Russoli dalla casa editrice nel 1960, dalla quale si può comprendere bene anche il preciso ruolo dello studioso all'interno del lavoro per la collana:

[...] sarà compilata in collaborazione da diversi autori, ciascuno dei quali si occuperà di un determinato periodo artistico. Ella avrà il compito di coordinare i vari capitoli con testi di collegamento introduttivi e di compiere, in collaborazione con i singoli autori, la revisione generale dell'opera. Noi acquistiamo la proprietà letteraria e il diritto esclusivo di stampa, pubblicazione e vendita, in Italia e all'estero, dell'opera [...]⁵⁵⁷.

Il primo segnale all'interno del progetto Fabbri di una volontà di riproduzione delle opere d'arte qualitativamente molto alta e su grande formato è rappresentato dalla quarta di copertina dei Capolavori nei secoli dove si trova una ampia stampa rimovibile⁵⁵⁸. Le altre immagini presenti nei volumi erano ancora piuttosto piccole, per rispondere all'esigenza divulgativa si puntava più che altro sull'attenzione al linguaggio, mentre nei Maestri del Colore, seppur mantenendo un commento severamente divulgativo, è l'immagine a dominare.

⁵⁵⁵ MARCHI, FABBRI 2011, p. 61. I *Maestri del Colore* vengono tradotti e distribuiti in molti paesi: Argentina, Brasile, Danimarca, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Grecia, Israele, Olanda, Svezia, Turchia e Jugoslavia.

⁵⁵⁶ CAROTTI, ANDRIANI 2010, p. 119.

⁵⁵⁷ La lettera, che riporta anche l'onorario di 900.000 lire di Russoli, si conserva in: AFR, corrispondenza con Fratelli Fabbri Editori, 8 giugno 1960.

⁵⁵⁸ CAROTTI, ANDRIANI 2010, p. 119.

L'invenzione e la diffusione della tricromia è certamente un fattore determinante per il nascere e il diffondersi di questo tipo di pubblicazioni, e come tale va considerato⁵⁵⁹; l'idea consisteva nel portare l'osservatore nel dipinto, mettergli le opere in mano, e per farlo la qualità della riproduzione era un elemento fondamentale⁵⁶⁰. Inoltre, i testi che accompagnavano le immagini, per la prima volta non erano scritti da letterati e poeti, ma da specialisti della materia⁵⁶¹. Franco Russoli è tra gli ideatori dei diversi progetti che negli anni la Fabbri realizza, ed era stato probabilmente indicato a Dino Fabbri da Longhi, come era successo per il poco più giovane Alberto Martini⁵⁶². Inoltre lo studioso, seppur trentasettenne, era già da tre anni direttore di Brera: al principio degli anni Sessanta poteva vantare, oltre al notevole grado raggiunto all'interno della Soprintendenza lombarda, anche la curatela di mostre importanti come Picasso (1953), Bonnard (1955), Modigliani (1958) e Vuillard (1959) e importanti conoscenze internazionali⁵⁶³.

La vera rivoluzione avviene quindi con i Maestri del Colore, una serie di 286 monografie di grande formato corredate da un breve testo introduttivo e da grandi tavole a colori⁵⁶⁴: tutto colpisce dell'operazione, tutto è nuovo, persino il primo numero dedicato ad un non banale Mantegna lascia senza parole riguardo la lungimiranza dell'operazione, per non parlare degli autori, scelti tra i migliori studiosi del loro ambito⁵⁶⁵. Il collaboratore più stretto di Russoli in quest'operazione è certamente Alberto Martini, ma il giovane viene a mancare nel corso

⁵⁵⁹ FERGONZI 2011, pp. 373-429.

⁵⁶⁰ Si parlava di "Formato Pinacoteca", si veda NURCHIS, *in corso di stampa*.

⁵⁶¹ NURCHIS, *in corso di stampa*.

⁵⁶² NURCHIS 2013, pp. 43-47; ROSSI PINELLI 2014, p. 443; NURCHIS, *in corso di stampa*.

⁵⁶³ RUSSOLI 1953.V1 e V2, RUSSOLI 1955.V2, RUSSOLI 1958.V6, RUSSOLI 1959.V3.

⁵⁶⁴ In realtà fino al n. 231 si tratta di numeri monografici, dal 232 al 286 di numeri di raccordo sulle "scuole" e sui periodi e di indici.

⁵⁶⁵ Solo per fare alcuni nomi sono chiamati a scrivere: Rodolfo Pallucchini, Luciano Bellosi, Evelina Borea, Alvaro Gonzáles-Palacios, Guido Ballo, Carla Lonzi, l'allora giovane Enrico Crispolti, Angela Ottino Dalla Chiesa, Anna Ottani Cavina, Marco Rosci e molti altri, per un elenco completo si veda: CAROTTI, ANDRIANI 2010, pp. 129-133. Per quanto riguarda la scelta di dedicare la prima uscita a Mantegna, potrebbe avere a che fare con la mostra sul pittore padovano tenutasi nel 1961 e curata da Paccagnini al Palazzo Ducale di Mantova: PACCAGNINI 1961.

dell'opera a causa di un incidente d'auto; sono pubblicati a suo a nome i numeri che aveva progettato e seguito prima di morire, fino al fascicolo novantotto. Di lì in poi proseguono il direttore di Brera e la Negri, figura fondamentale per l'intera operazione che meriterebbe un ulteriore approfondimento⁵⁶⁶. L'approccio rispetto alla serie Capolavori nei secoli cambia radicalmente, passando da un atteggiamento puramente enciclopedico a una serie di approfondimenti monografici, che sommati raggiungono un livello di completezza superiore all'idea di summa precedente, ma in un modo completamente differente.

Della serie Russoli scrive solamente tre fascicoli: Amedeo Modigliani (n. 9), Bonnard (n. 142), Edouard Vuillard (n. 170), che coincidono non solo con alcuni dei suoi autori preferiti, ma anche con le mostre di cui si era occupato a Milano negli anni Cinquanta⁵⁶⁷. Il ruolo del condirettore era quello di individuare, oltre ai pittori cui andava dedicata una monografia, i possibili autori e di fare un controllo finale su ogni testo⁵⁶⁸. Soprattutto per quanto riguarda gli artisti contemporanei spesso si ha a che fare con una materia ancora scottante, che scatenava delle critiche, soprattutto da parte degli eredi, sul tipo di selezione dei pittori effettuata da Russoli e dai Fratelli Fabbri. Ad esempio la vedova di Sironi in una lettera del 1967 chiede allo studioso: «la ragione per cui nella collezione dei "Maestri del Colore", da lei diretta, con tanto successo, è stato ignorato mio marito. Mentre tutti sono stati ricordati, maggiori e minori e, per intero, il sottobosco della pittura straniera. Ma non un grande artista, fermo nella storia (e Lei ben lo sa) come Sironi"⁵⁶⁹. La risposta di Russoli ci consente di comprendere meglio quelle che erano le direttive della collana e il suo specifico ruolo all'interno di essa:

Mi permetta [...] di esprimerle la mia soddisfazione e il mio ringraziamento per il desiderio che dimostra di vedere illustrata nella

⁵⁶⁶ Purtroppo l'archivio Fabbri è andato disperso e quello di Renata Negri, proprietà degli eredi, non è consultabile.

⁵⁶⁷ Si veda in questo stesso capitolo p. XXX.

⁵⁶⁸ In AFR, carte non riordinate, contratto con Fratelli Fabbri Editore.

⁵⁶⁹ In AFR, corrispondenza con Matilde Sironi, 27 settembre 1967.

collana dei “Maestri del Colore” l’opera di Mario Sironi, grande Artista del quale Ella ben sa quanto io ammiri la poetica e originale attività pittorica. Tale suo lusinghiero interessamento mi pare che felicemente contraddica il giudizio che le è sfuggito dicendo che la pubblicazione ha illustrato sinora “per intero, il sottobosco della pittura straniera”, e, indiscriminatamente tutti i pittori moderni italiani. Il piano generale dell’opera come può agevolmente constatare, è stato invece studiato in rapporto al numero obbligato dei fascicoli programmati, e dedicati a pittori di ogni tempo e di ogni Paese, in modo da rispettare il più possibile la storica realtà dei fatti e dei valori artistici universali dal Medio Evo a oggi. Soltanto sei sono i pittori italiani del nostro secolo cui sono stati dedicati fascicoli interi, e ciò in rapporto proporzionale con il valore poetico e l’importanza culturale delle personalità straniere⁵⁷⁰. Non certamente in rapporto al mio desiderio di poter illustrare molti altri grandi personaggi dell’arte del nostro tempo. A questi Maestri, italiani e stranieri, sarà dedicata parte di fascicoli complementari nei “Maestri del colore”, ma soprattutto essi avranno la larga trattazione e considerazione critica che meritano, nella nuova opera che dirigo, “L’Arte Moderna”. In questa storia, di cui forse avrà visto i primi fascicoli, Sironi sarà ampiamente illustrato, come è giusto, e la sua arte sarà esaminata con profonda serietà critica in ogni aspetto.⁵⁷¹

Russoli stava quindi già lavorando alla collana che forse gli è stata più a cuore di tutte, l’Arte Moderna, interamente dedicata al Novecento e nella quale sarebbe stato dato ampio spazio a tutti quegli autori che erano stati “trascurati” nella già completissima e lungimirante serie dei Maestri del Colore.

Nel 1976 vengono pubblicati i Cento Maestri del Colore, una selezione che in realtà banalizza l’importante operazione fatta più di dieci anni prima ormai. Segno del cambiare dei tempi, il primo numero è dedicato a Botticelli, segnando così la fine di un periodo di grazia di un’editoria divulgativa sperimentale e coraggiosa. Nel testo scritto per presentare la nuova collana Russoli presenta i criteri che hanno portato a quella selezione:

⁵⁷⁰ I sei pittori ai quali fa riferimento Russoli sono: Giorgio Morandi (n. 38), Filippo de Pisis (n. 39), Carlo Carrà (n. 52), Umberto Boccioni (n. 147), Giorgio de Chirico (n. 194), MANCA UNO.

⁵⁷¹ In AFR, corrispondenza con Matilde Sironi, s.d.

La storia di Europa, dal Medioevo a oggi, non può essere conosciuta e compresa, nella sua trama ricca e complessa di incontri e scontri di culture diverse, senza il ricorso allo studio di quel fondamentale documento della civiltà dei popoli e del genio e della fantasia degli individui, che è la Pittura. A questo fine rispondevano i fascicoli e i volumi de "I maestri del colore", che hanno portato alla conoscenza più vasta del mondo le vicende e gli eventi della pittura, con una completezza di informazione e una qualità di rigore storico-critico che ne fanno uno strumento di cultura di indiscusso prestigio. Oggi, con la stessa impostazione di metodo, convinti cioè che la grandezza artistica e il pieno significato dell'opera dei Maestri non possano essere valutati appieno se non in relazione alla realtà culturale del loro ambiente e in un meditato confronto tra loro, abbiamo scelto cento artisti che esemplificano, nella maniera più efficace, i momenti più significativi e di più profonda rappresentatività dello svolgimento dell'espressione pittorica in Europa dal 1200 al nostro secolo. I cento pittori non sono stati scelti secondo una gerarchia di valori estetici, che sarebbe un metodo opinabile e mistificante. Abbiamo invece cercato di individuare quei Maestri nella cui opera la qualità del genio pittorico coincide con l'apporto inventivo di nuove forme e immagini della realtà del loro tempo, e che hanno aperto così nuove strade al percorso delle arti visive⁵⁷².

Lo studioso cerca quindi di dare nuovo lustro all'iniziativa, ma bisogna tenere conto del fatto che sul finire degli anni Settanta in realtà la Fratelli Fabbri non faceva più le tirature di una volta, e in un'operazione di questo tipo si può leggere piuttosto, la volontà di accontentare il pubblico e non più il desiderio di proporre qualcosa di originale, e anche un po' azzardato, che era alla base dell'idea precedente: è il primo accenno di un lento scivolamento verso un sistema prettamente capitalistico che risponde a sole logiche di mercato e che perde quella brillantezza educativa e sociale che ne era stata la caratteristica più notevole e lodevole negli anni Sessanta.

Tra il 1966 e il 1968 era uscita anche la serie dei Maestri della scultura, centododici fascicoli dedicati ai soli scultori, passione fin dagli anni giovanili di Russoli; l'elenco delle uscite infatti rispecchia molto i gusti dello studioso sia in fatto di contemporaneo - compaiono infatti tutti i suoi scultori preferiti come Giacomo Manzù (n. 6), Marino Marini (n. 9),

⁵⁷² In AFR, Cento Maestri del Colore [1976], carte non riordinate.

Henry Moore (n. 27) e Arturo Martini (n. 68) - che per quanto riguarda l'arte antica, annoverando nell'elenco dei volumi tutti gli scultori pisani del trecento a cui negli anni Cinquanta desiderava dedicare una collana: Giovanni Pisano (n. 2), Arnolfo di Cambio (n. 4), Bonanno Pisano (n. 16), Tino di Camaino (n. 20), Andrea Pisano (n. 48) e Nicola Pisano (n. 76)⁵⁷³. L'insistenza su temi pisani è sicuramente voluta da Russoli e confermata in una lettera da Valentino Martelli, autore del volume su Bonanno Pisano, la cui presenza colpisce più di altre:

Caro Franco, ti ringrazio di cuore per aver accettato le mie proposte di collaborazione alle collane dell'Editore Fabbri. Come scrivo alla Dott.ssa Negri, che mi ha scritto su tuo invito, provvederò volentieri alla redazione di alcuni quaderni dei "Maestri della Scultura", sia barocchi che moderni (non escluso il mio "Bonanno" che mi ricorda i nostri primi incontri "pisani")⁵⁷⁴.

Oltre ai Maestri della Scultura era prevista la collana sui Maestri dell'Architettura che non è mai stata realizzata⁵⁷⁵.

4.8 L'arte moderna, un caso emblematico (1967-1969)

La collana che più rappresenta il modo di procedere di Russoli però è L'Arte Moderna. Il progetto rientra sicuramente in un più ampio pensiero dello studioso che cerca ormai da tempo di raccontare la storia dell'arte moderna e contemporanea, il Novecento, sulla base di una visione ampia, internazionale⁵⁷⁶. Si tratta, come nei casi precedenti, di uscite a fascicoli (129), questa volta però affrontati per correnti e non per monografie, con un taglio trasversale che va ad indagare i diversi periodi

⁵⁷³ Russoli però di questa serie scrive solamente il numero dedicato a *Pablo Picasso* scultore (n. 36): RUSSOLI 1967.V13.

⁵⁷⁴ In AFR, corrispondenza con Valentino Martinelli, 12 aprile 1966; in una lettera precedente del 25 marzo 1966, lo studioso si era già proposto a Russoli per la collana dei *Maestri del Colore*, ancora in corso di pubblicazione fino al 1969, per le monografie di Cavallini, Scipione e Mafai che però non vengono mai realizzate.

⁵⁷⁵ NURCHIS, in corso di stampa.

⁵⁷⁶ Pochi anni prima Russoli stava per fondare una rivista dal titolo "Arte Moderna", che si proponeva con un approccio internazionale, con Alberto Martini, si veda: NURCHIS, in corso di stampa.

e le diverse tendenze del Novecento: Il Postimpressionismo, Il Simbolismo, L'Espressionismo, e il Simbolismo, Il Cubismo, Il Futurismo, L'Arte astratta, Metafisica, Dada, Surrealismo, Dal realismo lirico al realismo impegnato, L'Arte tra le due guerre (2 voll.), L'Arte nella società sino al 1945: dall'architettura all'oggetto, L'Arte contemporanea (4 voll.)⁵⁷⁷. Sui giornali è sottolineato subito questo cambio di rotta rispetto alle collane precedenti:

Compaiono in edicola i primi fascicoli sotto il titolo Arte moderna. Sono editi dai Fratelli Fabbri e sarebbe errato confondere questa iniziativa con molte altre ugualmente fiorite sul tronco delle pubblicazioni ebdomadarie. Mentre infatti queste ultime si caratterizzano di solito per un aspetto monografico, di rapida inquadratura di temi e di autori, condotta con intenti divulgativi, l'Arte moderna si vuole porre l'ambizioso compito di disegnare una storia in senso integrale: la pittura, la scultura, l'architettura e ogni altra manifestazione figurativa, dalla crisi dell'impressionismo ai nostri giorni, viste nella complessità dei fattori che hanno agito su di esse, e quindi non soltanto attraverso le «vette» dei grandi artisti che le hanno dominate, ma anche nel tessuto costituito dagli indirizzi di gruppo, dall'apporto modesto di certe figure minori, dall'incontro con temi di cultura generale, di letteratura, di vita politica, di cronaca e di costume⁵⁷⁸.

In tutto i fascicoli pubblicati sono centoventinove, raccolti in quindici volumi, di cui Russoli scrive: Vincent Van Gogh (n. 7), Tradizione e modernità dell'immagine: Valadon, Modigliani, Utrillo (n. 68), L'arte europea tra il 1930 e il 1945: problemi, ricerche, proposte (n. 100), La parafrasi astratta del reale nella pittura europea del dopoguerra (n. 102), Spazialismo e altri aspetti dell'arte europea del dopoguerra (n. 116)⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ Elenco dei collaboratori alla collana: Wayne Andersen, Dore Ashton, Guido Ballo, Renato Barilli, Riccardo Barletta, Emilio Battisti, Emilio Bertoni, Zeno Birolli, Alberto Boatto, Ezio Bonfanti, Yvonne Brunhammer, Maurizio Calvesi, Luigi Carluccio, Massimo Carrà, Enrico Crispolti, Renato De Fusco, Mario De Micheli, Gillo Dorfles, Dario Durbé, Vittorio Gregotti, Werner Hofmann, Sam Hunter, Jaques Lassaigue, Robert Lebel, Jean Leymarie, Giuseppe Marchiori, Grytsko Mascioni, François Mathey, Filiberto Menna, Franz Meyer, Renata Negri, Nello Ponente, Marco Porta, Ewald Rathke, Marco Rosci, Franco Russoli, Michel Sanouillet, Lorenzo Spagnoli, Francesco Tentori, Giulia Veronesi e Patrick Waldberg. *Purt*

⁵⁷⁸ ARTE MODERNA A DISPENSE 1967, p. 11.

⁵⁷⁹ RUSSOLI 1967.V9; RUSSOLI 1968.V9; RUSSOLI 1969.V11; RUSSOLI 1969.V12; RUSSOLI 1969.V13.

Nell'introduzione all'opera, riportata qui nei suoi punti essenziali, Russoli dichiara per prima cosa lo scopo della pubblicazione:

Quest'opera si propone di rispondere ad un fine essenziale: attraverso una esauriente trattazione di ogni fenomeno della produzione artistica moderna, dal 1880 ad oggi, e appoggiandosi ad una ricchissima documentazione illustrativa, essa intende fornire uno strumento e un metodo per comprendere, nella maniera più formativa e problematica, la situazione, il ruolo e la funzione dell'attività artistica nell'organico e integrale complesso storico della civiltà moderna. Fare storia dell'arte non è che una forma del fare storia: significa ricerca di conoscenza e di coscienza dell'unitaria realtà, che è trama e sintesi di relazioni tra i diversi fenomeni dell'attività umana; ricerca compiuta partendo dall'esame del linguaggio artistico individuato nelle singole opere. Fondata su tali principi, questa storia dell'arte moderna non sarà soltanto un amplissimo repertorio di informazioni settoriali, né un trattato di poetiche e di teorie estetiche, ma un riesame dialettico degli avvenimenti e delle opere, dei concreti elementi storici cioè del periodo considerato, inteso come verifica continua, attuata verso vari e complementari metodi di lettura critica, del significato e del valore dell'attività e del prodotto artistico nella nostra epoca⁵⁸⁰.

Lo studioso trova quindi riduttivi i limiti monografici della serie de I Maestri del Colore per raccontare il Novecento, e per questo decide di impostare il progetto secondo un nuovo punto di vista, mettendo in primo piano non più solo le immagini, ma anche i documenti. Il momento storico è favorevolmente positivo nei confronti delle arti visive, grazie a quasi un decennio di dispense dei Fratelli Fabbri, e di tutti coloro che avevano seguito il loro esempio, si pensi ai Classici Rizzoli, la conoscenza dell'arte figurativa era più diffusa che mai:

Questo nostro impegno appare opportuno e tempestivo: mai come oggi infatti l'interesse per le vicende e i problemi dell'arte del proprio tempo è stato tanto diffuso e vivace. L'aumento complementare della cultura media e degli strumenti di comunicazione e di riproduzione, in senso qualitativo e quantitativo, ha esteso al più vasto raggio la conoscenza immediata del prodotto artistico, almeno sul piano dell'informazione. Si son fatti inoltre sempre più rapidi l'inserimento e il consumo di tale prodotto nell'organismo delle attività pratiche della società, sì che il

⁵⁸⁰ RUSSOLI 1967.V8, pp. V-VII, in part. V.

timore reverenziale o il sospetto scettico verso le novità formali ed espressive dell'arte moderna si trasformano gradualmente in una pressante richiesta di comprensione di tali fenomeni, non più isolati in una sfera di avventure e sperimentalismi per iniziati, ma continuamente presenti, integrati alla vita quotidiana, della quale condizionano aspetti e strutture⁵⁸¹.

Russoli, che questa volta dirige la collana, chiarisce l'importanza del lavoro fatto con le serie precedenti, fondamentali per poter ora alzare ancora di più il livello di una "seria divulgazione" e operare un affondo nel moderno e nel contemporaneo. Ancora una volta si tratta di un'operazione di storicizzazione alla quale però Russoli cambia le coordinate:

L'avvicinamento all'arte moderna non è più promosso soltanto da una meravigliata curiosità, o da un generico desiderio di arricchimento nozionale, ma nasce, in ambienti sempre più vasti, dall'intuizione che l'attività artistica è uno strumento e un metodo, autonomo e valido come ogni altro dell'attività umana, per conoscere, esprimere e perciò trasformare, la realtà storica⁵⁸².

Si tratta di un approccio alla produzione artistica del Novecento mai tentato prima sia per quanto riguarda i termini cronologici considerati, che arrivavano davvero ad anni recenti, che per quanto riguarda la metodologia e la quantità di ambiti considerati. L'applicazione del metodo storico comparativo, più diffuso negli studi sociologici dall'inizio del secolo, dà un netto taglio alla trattazione che corre così su un filo sottile tra arte e società, ma senza cadere nella storia sociale, pur tenendone conto. Russoli, come diceva spesso a familiari e amici, si considerava prevalentemente uno storico, l'etichetta di storico dell'arte non era infatti sufficiente per definire il suo approccio che allargava sempre più i suoi confini, con incursioni in altre discipline come l'antropologia e la sociologia. È sufficiente scorrere il percorso di studioso di Russoli, la sua bibliografia, per accorgersi della quantità di

⁵⁸¹ RUSSOLI 1967.V8, pp. V-VII, in part. VI.

⁵⁸² RUSSOLI 1967.V8, pp. V-VII, in part. VII.

discipline che ha approfondito nella sua carriera, allontanando sempre più lo sguardo rispetto ad un atteggiamento prettamente storico artistico per abbracciare la società tutta. Nell'Arte Moderna si torna ad un'analisi minuta dei fatti, pur non perdendosi nei dati ne sono forniti molti, funzionali però ad una visione viva della storia dell'arte, che sottolinea i corti circuiti, i punti di connessione, la circolazione delle idee e i meccanismi di creazione, e non fine a se stessa:

Proprio per rispondere a questa esigenza, per dare la più ricca e controllata messe di informazioni e di documenti letterari e visivi sull'arte moderna, organicamente elaborati e discussi in un contesto storico-critico, si è intrapresa quest'opera monumentale. È la prima volta che la civiltà figurativa del nostro tempo, in ogni sua forma espressiva (pittura, scultura, grafica, architettura, urbanistica, arti applicate e industriali, ecc.) viene trattata con tanta ampiezza e ricchezza analitica di esposizione, con tale apparato di registi documentari e di fonti, con un simile repertorio illustrativo e iconografico, di opere, ambienti e protagonisti. [...] non esisteva ancora una storia dell'arte moderna impegnata come questa a dare la più completa documentazione particolareggiata e spesso inedita della produzione artistica dell'ultimo secolo in Europa e nelle Americhe, studiata e discussa con severo metodo storico-comparativo.

Il metodo quindi si propone di confrontare opere prodotte nello stesso periodo, ma rompendo i confini geografici, così come erano stati infranti dalla rivoluzione delle comunicazioni: le possibilità di scambio veloce sono caratteristica peculiare del secolo in analisi. Il termine "comparativo" però indica anche la necessità di un confronto incrociato tra le differenti produzioni interne alla disciplina, dove l'arte in senso lato comprende: storia della pittura, storia della scultura, architettura e urbanistica, disegno industriale, scenografia, cinema, incisione, storia sociale, critica d'arte, estetica moderna, storia economica e politica⁵⁸³.

⁵⁸³ Merita uno sguardo la bibliografia ai volumi suddivisa per discipline e movimenti che sono considerati nella trattazione. Il metodo storico-comparativo era nato in Francia alla fine dell'Ottocento nell'ambito sociologico e antropologico; in Italia nell'ambito storico artistico lo studioso che più si era avvicinato ad un approccio come questo era Roberto Longhi, che possiamo immaginare avesse continuato a seguire le vicende Fabbri anche dopo gli inizi dei primi anni Sessanta e quindi per lo meno concorde con Russoli nell'impostazione data al lavoro. Lo studioso di Milano però compie un

Russoli sceglie di iniziare la sua analisi del nuovo secolo dal 1880, ritenendo che a quell'epoca nelle discipline artistiche ci fosse un sufficiente grado di consapevolezza riguardo le teorie della visione tale da poter considerare questa data l'inizio delle diverse ricerche e dei diversi linguaggi espressivi sviluppatisi nel Novecento. Individuati i termini cronologici si rende necessario operare una selezione dei momenti sui quali si vuole incentrare l'analisi, si scelgono i momenti in cui è possibile individuare un cambiamento nel rapporto tra opera d'arte e rappresentazione della realtà:

Abbiamo cercato di seguire, nella trattazione, il diverso articolarsi delle ricerche espressive originate dall'intuizione o dalla chiara presa di coscienza del nuovo rapporto tra creazione artistica e conoscenza della realtà. Le varie strade seguite dagli artisti per risolvere in autonomia di linguaggio la relazione tra oggetto e forma nella creazione espressiva – sia quelle che partono dall'emozione sensoria per reinventarla in immagine, sia quelle che conducono dall'identificazione dei principi strutturali della realtà visiva all'invenzione di simboli ideografici – sono state esaminate in una visione critica d'insieme, che ne illustrasse i percorsi paralleli o incrociati, in modo da fornire una mappa storica complessiva, e non astratti itinerari incomunicanti e oziosi. Abbiamo cercato quindi di distinguere, nell'indistinto coacervo di dei fatti e delle opere di questo periodo, i momenti e le personalità veramente attivi e innovatori senza però isolarli dal loro ambiente e dal loro tempo, e senza confondere la novità sperimentale e programmatica con le originali innovazioni poetiche dell'espressione, spesso nascoste in un'apparente accettazione del linguaggio tradizionale. Per questo si è voluto dare letture analitiche di molte opere, in modo da controllare, con una esegesi stilistica, iconologica, storicistica, il valore effettivo e autonomo di un prodotto artistico, al di là della sua esterna struttura formale. Mettendo in rapporto dialettico ogni individuale espressione con il sistema di convenzioni linguistiche entro il quale essa è stata formulata e, con altre espressioni contemporanee, che documentino validamente ricerche formali e correnti culturali diverse nello stesso ambiente storico, abbiamo voluto sottolineare il contributo soggettivo di ogni artista nell'ambito di una "tendenza", e coglierne i riflessi e le reazioni del complesso panorama di attività artistica del proprio luogo e tempo. Tale metodo di indagine comparata è stato esteso, dal campo specifico della produzione artistica, a quello generale della situazione storica. Il filo della storia

ulteriore passo avanti rispetto al metodo del maestro allargando ancora di più gli ambiti considerati, come il secolo che si apprestava ad analizzare richiedeva.

dell'arte moderna si innesta così nel tessuto compatto della realtà, e si rivela non sovrastruttura, ma elemento costitutivo della sua trama.

La principale preoccupazione di Russoli era quindi rendere conto, il più esaustivamente possibile, di tutti quegli elementi che costituivano la produzione artistica del Novecento e di ricostruire le precise relazioni tra di loro. Lo studioso considerava l'arte una delle espressioni umane del proprio tempo, un filtro attraverso il quale si potevano intercettare i primi segnali di un cambiamento, le avvisaglie anticipatrici di una rivoluzione, di un disagio, di un modo dell'umanità di rapportarsi alla propria realtà.

Purtroppo dei progetti Fabbri degli anni Sessanta e Settanta si conserva poca corrispondenza nell'archivio Russoli, le comunicazioni ormai si svolgevano quasi esclusivamente al telefono, le lettere che si trovano e relative a questi anni sono più che altro di auguri, di congratulazioni, molto raramente di sostanza. Una felice coincidenza ha fatto sì però che si conservasse una lettera di Russoli ad uno dei collaboratori di allora, Enrico Crispolti⁵⁸⁴. I due si sarebbero dovuti incontrare a Milano per discutere dei fascicoli che erano stati affidati allo studioso di Roma, ma un imprevisto impedisce a Russoli di essere presente e lo costringe a lasciare al collaboratore delle indicazioni scritte, molto utili per capire meglio cosa intendesse per metodo storico-comparativo:

Prima di tutto: l'impostazione e lo svolgimento in generale vanno bene, sono esaurienti e ben svolti. Com'era da aspettarsi da te. Le osservazioni e i consigli che volevo darti sono i seguenti: sarebbe opportuno, a inizio del primo capitolo, chiarire che si riprende l'esame delle vicende dell'arte moderna, dopo averne trattato i movimenti di apertura e di avanguardia, le scuole e gli "ismi", da un punto di vista più legato alla trama esistenziale storica, diciamo così (ma non certo cronaca passiva). Poi penso necessario, prima di introdurre il discorso sulle varie Nazioni partitamente, dare una visione d'insieme sulla situazione internazionale, una specie di "carta" sintetica di questa fluttuante materia, tra naturalismo, simbolismo ecc. E possibilmente, tenere sempre il discorso

⁵⁸⁴ La lettera, datata 22 aprile 1968, è conservata nell'archivio dello studioso romano alla cartella "Arte moderna Fabbri".

per “entrelacs”, in tessuto storico comparativo senza confini, piuttosto che Paese per Paese. [...] Non so se mi sono spiegato chiaramente. I filoni culturali non dichiarati con teorie, manifesti e ismi, insomma.

Compito di Crispolti era stato quello di stendere alcuni fascicoli di confine, più complessi di altri perché comprendevano, come racconta egli stesso, gli artisti, o i momenti artistici, che non rientravano in nessun'altra “categoria”, in nessun “ismo”: Vicende dell'immagine fra naturalismo, divisionismo e fauvismo (n. 64), Vicende dell'immagine fra secessionismo e simbolismo (n. 65), Vicende dell'immagine fra espressionismo, cubismo e futurismo (n. 66), La vicenda della scultura da Rodin al purismo (n. 67), tutti parte del volume VIII⁵⁸⁵.

Interessanti, nella lettera di Russoli a Crispolti, anche le successive indicazioni sull'uso della lingua:

Cerca di rivedere e alleggerire la stesura del testo, un po' spesso e intricato (periodi lunghi, insistenza e iterazioni di termini difficili come “problematica”, “problematiche” ecc.). Un lavoro di potatura e pulitura, insomma. Niente di difficile a farsi.

Russoli suggerisce ai suoi collaboratori una prosa piana, semplice, e addirittura cassa l'utilizzo di termini come “problematica”, non perché il pubblico non ne conosca il significato ovviamente, ma soprattutto per non porre il discorso sotto quella prospettiva che avrebbe rischiato di definire i punti di incontro tra le varie tendenze in modo vagamente negativo, quando in realtà sono momenti di estrema vitalità per la storia dell'arte figurativa in quanto occasione di scambio e di crescita. Nell'ultima parte della lettera invece, lascia a Crispolti la completa libertà, e fiducia, riguardo cronologie dubbie e ripartizione di autori e stili nei diversi fascicoli.

Il ruolo ricoperto da Russoli parallelamente all'attività di direttore di museo, non è un aspetto marginale della sua produzione alla quale egli si

⁵⁸⁵ La conversazione con Enrico Crispolti è avvenuta il 16 dicembre 2014 nel suo archivio a Roma.

applica nei ritagli di tempo, ma un vero e proprio progetto culturale ad ampio raggio, una rivoluzione alla pari di quella tentata in ambito museale di aggiornamento e democratizzazione; come gli dice un giornalista che lo intervista a riguardo nel 1968, Franco Russoli, «porta con disinvoltura la colpa della divulgazione artistica in fascicoli settimanali», ma lo studioso risponde: «Ci tengo ad aiutare la cultura a uscire dalla sua torre d'avorio guardata da cinque gatti»⁵⁸⁶.

⁵⁸⁶ INCONTRI. FRANCO RUSSOLI 1968, p. 25.

APPENDICE

Breve cronologia di Franco Russoli

1923

Nasce a Firenze il 9 luglio da Augusto Russoli, ispettore ferroviario, e Rina Molajoli di origini aristocratiche.

1941

Si diploma presso il Liceo Classico "Galileo Galilei" di Pisa.

1943-1945

Durante la Seconda Guerra Mondiale prende parte alla Resistenza.

1945

Nel marzo del 1945 inizia a lavorare alla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie di Pisa come Ispettore salariato, ruolo che ricopre fino al 1950.

1946

Si laurea in Lettere all'Università di Pisa con una tesi dal titolo *Saggio sulla Macchia*, relatore il professor Riccardo Barsotti con la valutazione di 110 e lode.

A novembre fonda, insieme a Riccardo Barsotti, Luigi Coletti, Valerio Mariani, Mario Salmi, Piero Sanpaolesi e Mino Rosi la rivista "Belle arti" di cui è segretario.

1946-1947

Prende parte al comitato scientifico della *Mostra sulla scultura pisana*, di cui è giovanissimo segretario, allestita nelle sale di quello che diventerà il Museo di San Matteo a Pisa. Della mostra cura il catalogo e collabora alla raccolta dei pezzi da esporre.

1946-1950

È assistente alla cattedra di Storia dell'arte dell'Università di Pisa con i professori Matteo Marangoni e Carlo Ludovico Ragghianti. L'1 gennaio del 1950 è nominato ispettore di ruolo presso la Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie di Pisa. Chiede subito il trasferimento a Milano poi confermato nel luglio dello stesso anno. A novembre studia a Parigi all'École du Louvre grazie a una borsa di studio dell'Ambasciata francese in Italia.

1947

Fa parte del Comitato Selezionatore della *Mostra di pittura italiana contemporanea* tenutasi a Pisa presso il Palazzo alla Giornata, detta anche "Premio Pisa".

1949

A dicembre arriva comunicazione a Russoli che ha vinto il concorso della Soprintendenza, egli sceglie come meta Milano.

1950

Il 1 gennaio è nominato Ispettore di ruolo chiede il trasferimento a Milano.

Collabora alla *Mostra d'art italienne* a Parigi con Christian Zervos e gli Amici di Brera e dei Musei milanesi, in seguito trasferita a Londra.

Tiene una conferenza su Caravaggio a Parigi all'Istituto Italiano di Cultura di cui si conserva il testo in AFR.

1951

È nominato da Fernanda Wittgens vicedirettore del Museo Poldi-Pezzoli, riaperto il primo dicembre dopo le distruzioni avvenute a seguito dei bombardamenti del 15 agosto 1943. Russoli si occupa del riordino della collezione e della pubblicazione di una prima *Guida al visitatore* e segue i restauri di Mauro Pelliccioli di tutte le opere della collezione.

Frequenta l'Istituto di Ricerche Scientifiche diretto a Bruxelles da Paul Coremans.

Collabora alla mostra di Roberto Longhi su *Caravaggio* a Palazzo Reale.

Durante i viaggi in Francia conosce: Alberto Giacometti, Ossip Zadkine, Jacques Villon, Edouard Pignon, Joseph Kosma, Jean-Louis Barrault, Juliette Gréco.

1952

Frequenta l'Istituto Internazionale per la Conservazione delle Opere di Storia e d'Arte a Bruxelles grazie a una borsa di studio per l'approfondimento dell'arte fiamminga.

Collabora alla *Mostra di opere d'arte del Gallaratese* a Gallarate.

1953

Fa parte del comitato esecutivo della mostra *Picasso* a Palazzo Reale di Milano e ne cura il catalogo come è nei desideri di Fernanda Wittgens e, insieme a Gian Alberto dell'Acqua si occupa dell'ordinamento. Durante la preparazione della mostra incontra Picasso all'inaugurazione della sua mostra a Lione e a Vallauris dove il maestro in quegli anni viveva.

1954

Relaziona all'École du Louvre sul restauro appena concluso del *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, appena concluso da parte di Mauro Pelliccioli, sul quale scrive anche un articolo per la rivista francese "Cahiers d'art", pubblicato nel numero di ottobre dello stesso anno.

Collabora alla mostra su Giovanni Fattori organizzata a Livorno.

1955

Diventa vice direttore della Pinacoteca di Brera. Cura il catalogo del Museo Poldi Pezzoli in collaborazione con Guido Gregoriotti, con introduzione di Bernard Berenson.

Cura la mostra di *Pierre Bonnard* alla Permanente di Milano.

1956

Frequenta i corsi estivi dell'Istituto olandese di storia dell'arte all'Aja diretto da Host Gerson, e ottiene una borsa di studio in Austria.

1957

Il primo novembre viene nominato direttore della Pinacoteca di Brera, con delega di Gian Alberto dell'Acqua, Soprintendente alle Gallerie e ai Monumenti della Lombardia.

Cura insieme a Piero Sanpaolesi la mostra di Museologia per l'XI Triennale di Milano.

Inizia insieme a Gian Alberto dell'Acqua il riordino dell'Accademia Carrara.

Il primo novembre è nominato Direttore di II classe.

1958

Cura la *Mostra di Amedeo Modigliani* tenuta a Milano a Palazzo Reale e ne redige il catalogo.

Collabora alla mostra su *La nuova pittura americana* a Milano.

Collabora alla mostra curata da Roberto Longhi *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*.

1959

Cura la mostra di *Édouard Vuillard* a Palazzo Reale.

Cura insieme ad Andrea Emiliani la *Mostra di disegni emiliani del '600 della Pinacoteca di Brera* a Brera.

1960

Ottiene la libera docenza e inizia ad insegnare Storia dell'Arte Medievale e Moderna all'Università Statale di Milano.

Cura la mostra *Nicolas de Staël* a Torino presso la Galleria Civica d'Arte Moderna.

Partecipa alla tavola rotonda televisiva sul tema "Antiquariato oggi: facce del problema".

1961

Collabora alla mostra *Arte Moderna Straniera nelle collezioni italiane* a Torino.

Cura una *Mostra d'arte Italiana Moderna* che fa un tour europeo in Danimarca, Svezia, Norvegia e Finlandia.

Cura una *Mostra di Bruno Cassinari* a Darmstadt e Berlino.

Collabora alla mostra *Da Boldini a Pollok. Pittura e scultura del XX Secolo*, a Torino e a Milano.

Pubblica una *Guida della Pinacoteca di Brera*.

È nominato Direttore di I classe.

1961-1964

È condirettore insieme ad Alberto Martini dei *Capolavori nei Secoli*, primo esperimento di divulgazione dell'arte figurativa da parte della Fratelli Fabbri Editori. Viene segnalato alla casa editrice, insieme a Martini, da Roberto Longhi.

1962

Cura il catalogo de *La Raccolta Berenson*; pubblica *La pittura del Rinascimento* all'interno della collana *L'arte nei secoli* diretta da André Held.

Cura una mostra *Picasso, incisioni su Linoleum e tauromachia* presso la Pinacoteca di Brera.

Cura la mostra *Hans Richter* a Torino presso la Galleria Civica d'Arte Moderna.

Collabora alla *Mostra della Critica Italiana* a Milano e a Roma.

1963

È professore incaricato di Storia dell'Arte e Storia degli stili architettonici presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.

Collabora alla *Mostra di Félix Vallotton* a Milano alla Galleria del Levante.

Collabora alla mostra *Renato Guttuso: mostra antologica dal 1931 ad oggi* a Parma presso la Galleria Nazionale con Roberto Longhi e Giovanni Testori.

1963-1969

È condirettore insieme ad Alberto Martini dei *Maestri del Colore*; in seguito alla scomparsa di Martini nel 1965, dal numero 99 in poi, prosegue da solo con l'assistente Renata Negri e la direzione di Dino Fabbri.

1964-1970

Collabora alla rivista "Pirelli. Rivista di informazione e tecnica" con una rubrica "Pretesti e appunti".

1965

Cura la mostra su *Graham Sutherland* a Torino presso la Galleria Civica di Arte Moderna.

Cura la *Mostra antologica di Corrado Cagli* a Milano presso il Civico Padiglione d'Arte Contemporanea.

1966

Cura la *Mostra di Ennio Morlotti* a Roma.

1966-1968

È ideatore e condirettore dei *Maestri della Scultura*.

1967

È nominato Soprintendente di II classe.

Cura il catalogo generale dell'Accademia Carrara (*Accademia Carrara: galleria di Belle arti in Bergamo*).

1967-1969

È direttore progetto editoriale *L'arte moderna* per i Fratelli Fabbri Editori, una pubblicazione in fascicoli a carattere divulgativo sull'arte contemporanea.

1968

Invitato a Parigi dalla Association Internationale pour la liberté de la Culture, come relatore al Convegno "Hommage à Baudelaire critique d'art". Tiene una relazione sul tema: "La notion de rencontre".

Inizia il tour della Collezione Mattioli in America con prima tappa a Washington; operazione finanziata dalla Olivetti grazie all'amico Giorgio Soavi.

Scrive, insieme a Douglas Cooper, il testo per un documentario su Graham Sutherland dal titolo "The mirror and the mirage", per la regia di Pier Paolo Ruggerini.

1969-1973

Tiene la rubrica settimanale "Il mondo dell'arte" sul "Corriere della Sera".

1970

Fa parte della commissione consultiva della mostra *Giorgio De Chirico* tenuta al Palazzo Reale di Milano e ne redige il catalogo.

Cura la mostra *Bruno Cassinari: cento pitture e sculture*

1971

È nominato primo dirigente a gennaio, e a luglio Soprintendente di prima classe a luglio.

1972

Promuove l'acquisto di Palazzo Citterio da annettere al complesso braidense per realizzare il progetto della "grande Brera".

Scrive, insieme a Douglas Cooper, il testo per un documentario sullo scultore Giacomo Manzù, per la regia di Pier Paolo Ruggerini, dal titolo "Sulla scena della vita, Giacomo Manzù, ritratto di uno scultore".

1973

Il 14 giugno 1973 è nominato Soprintendente ai Monumenti e alla Gallerie di Milano.

Partecipa al filmato girato sulla *Mostra del Seicento Lombardo*, scritto da Marco Valsecchi e andato in onda sulla Rai con il titolo "Mostra a Milano: il Seicento lombardo".

1974

In qualità di Soprintendente chiude la Pinacoteca di Brera, sia per attirare l'attenzione dell'opinione pubblica e della politica sullo stato di degrado del museo, che per concreti problemi di conservazione delle opere.

Riapre alcune sale della Pinacoteca per mostrare ai visitatori le infiltrazioni e i problemi strutturali del Palazzo di Brera e inizia ad esporre il primo nucleo futurista della collezione Jucker promesso a Russoli per Palazzo Citterio.

1975

Inaugura la mostra *Per Brera* che, nelle sale della Pinacoteca, espone le attività della Soprintendenza, dai restauri alle mostre a cui collaborava. L'intento polemico è dimostrare la necessità ampliare l'organico delle Soprintendenze.

1976

Il 21 dicembre 1976 inaugura la mostra *Processo al Museo* tenuta a Milano alla Pinacoteca di Brera, è una mostra di denuncia dello stato di abbandono del museo.

1977

Il 12 marzo inaugura a Brera il primo laboratorio di didattica per bambini di Bruno Munari.

Il 21 marzo sera muore improvvisamente nel suo appartamento in Palazzo Reale probabilmente stroncato da un infarto.

INVENTARIO DEL FONDO RUSSOLI

Indice

serie 1: Attività scientifica e didattica 1939-1977

sottoserie 1: Attività scientifica 1939-1949

UA 1: Quaderni e scritti giovanili, 1939-1949

Sottofascicolo 1: quaderni di appunti scolastici e agende, 1939-1948

Sottofascicolo 2: racconti, poesie, appunti e disegni, 1940-1949

Sottofascicolo 3: appunti e proposte sulla ricostruzione di Pisa, 1945

UA 2: Appunti della Tesi di Laurea 1945-1946

sottoserie 2: Mostre, conferenze e convegni 1942-1977

UA 3: Dépliants illustrativi e pubblicitari inerenti a mostre, rassegne culturali

e conferenze, 1942-1971

UA 4: Inviti a mostre e conferenze, 1949-1973

Sottofascicolo 1: invito in occasione delle III Settimana dei Musei italiani, [1973-1975]

Sottofascicolo 2: invito al Premio Marzotto 1966

UA 5: Mostra della Scultura Pisana 1946-1947

UA 6: Stralcio del verbale della Commissione per le arti del Comune di Milano, 1954

UA 7: Comunicato stampa relativo alla mostra di Edouard Vuillard, Milano, 1959

UA 8: Comunicato stampa relativo alla mostra Nuove Prospettive della Pittura Italiana, 1962

UA 9: Mostra di Odilon Redon, [1962]

UA 10: Mostra di Alberto Savinio, Milano, 1976

UA 11: Atti del convegno su "La libertà della Critica d'Arte", [post 1957]

sottoserie 3: Collaborazione a progetti editoriali, 1960-1970

UA 12: Enciclopedia dell'Arte Treccani, [1950]

UA 13: La Scultura Italiana vol. III, 1967

UA 14: La Raccolta Berenson, 1957-1962 collegato alla corrispondenza tra Nicky Mariano e Franco Russoli, UA 630.

UA 15: La pinacoteca Poldi Pezzoli, 1954

UA 16: Proposte e programmi per nuovi progetti Editoriali, [circa 1946- circa 1970]

Sottofascicolo 1: Programma per una collezione di monografie sulla scultura Pisana del Medioevo [circa 1946]

Sottofascicolo 2: Proposta per una collana intitolata "Maestri Contemporanei"

Sottofascicolo 3: Proposta per realizzazione della collana "Arte

Oggi" [circa 1970]

Sottofascicolo 4: Progetto e schema di un libro intitolato Il rinascimento in Europa nelle Arti

Figurative

UA 17: Comunicato stampa relativo al volume L'Arte Moderna edito dalla Fabbri, 1977

Sottofascicolo 1: Comunicato stampa Videosapere

sottoserie 4: Contratti di collaborazione con Case Editrici, Emittenti
Telesive, Musei, Enti Governativi, 1950-1977

UA 18: Agenzia Letteraria Internazionale, Milano, 1973-1976

UA 19: Giulio Bolaffi Editori e Bolaffi-Mondadori, Torino, 1973-1976

UA 20: Diffusione Edizione Artistiche, Torino, 1972

UA 21: Ediciones Poligrafa/SA, Barcellona, 1974-1975

UA 22: Electa Editrice, Milano, 1973-1975

UA 23: Fratelli Fabbri editori, Milano, 1965-1976

UA 24: Istituto Luce, Roma, 1976-1977

UA 25: J. M. Meulenhoff Utgever, Amsterdam, 1962

UA 26: Museo Poldi Pezzoli, Milano, 1973-1975

UA 27: RAI Radiotelevisione Italiana, Roma, 1975-1976

UA 28: UNESCO, 1950

UA 29: Ricevute di pagamento per collaborazioni con case editrici, emittenti

telesive, musei, gallerie d'arte, 1955-1976

Sottofascicolo 1: ricevute varie, 1953-1975

Sottoserie 5: Materiali preparatori e scritti di Franco Russoli 1942-1977

UA 30: Traccia per il commento parlato del film "Pittori in Città" realizzato da Valentino Orsini e Paolo e Vittorio Taviani, Roma, [ante 1965]

UA 31: Schema per la realizzazione di un testo sull'Arte italiana Rinascimentale

UA 32: Appunti vari, [circa 1950-1977]

Sottofascicolo 1: Progetto per una mostra sull'arte italiana

Sottofascicolo 2: Elenchi di quadri per l'allestimento di alcune mostre

Sottofascicolo 3: Testo sull'acquisizione di Palazzo Citterio a Milano,

[post 1968]

- Sottofascicolo 4: Appunti vari sul ruolo e la funzione del Museo nella società moderna
- Sottofascicolo 5: appunti sui quadri del Museo [Poldi Pezzoli], [post 1970]
- Sottofascicolo 6: Programma delle lezioni e di esame per il corso di Storia dell'Arte e Storia e Stili dell'Architettura, [1968]
- Sottofascicolo 7: Materiali relativi alle carenze di Brera e della "situazione culturale milanese", [1974]-1977
- UA 33: Testi manoscritti e dattiloscritti di Franco Russoli, 1942-1977
- Sottofascicolo 1: Rosetta Acerbi
- Sottofascicolo 2: American scene, 1953
- Sottofascicolo 3: Arte italiana del XX Secolo nelle Collezioni Americane, 1960
- Sottofascicolo 4: La mostra Aspetti dell'Informale, 1971
- Sottofascicolo 5: Renzo Baldaccini, 1948
- Sottofascicolo 6: Luigi Bartolini, 1948
- Sottofascicolo 7: Charles Baudelaire, 1968
- Sottofascicolo 8: Bernard Berenson, 1948
- Sottofascicolo 9: Aldo Bergolli
- Sottofascicolo 10: La Mostra di Gianni Bertini all' Art Club, [ante 1950]
- Sottofascicolo 11: La Biennale di Venezia. [circa 1958-1975]
- Sottofascicolo 12: Renato Birolli, 1958
- Sottofascicolo 13: Arturo Bonfanti, 1968
- Sottofascicolo 14: Pierre Bonnard, 1955
- Sottofascicolo 15: Braque, le forme pure e la realtà
- Sottofascicolo 16: Brera, [1966]
- Sottofascicolo 17: Bussotti
- Sottofascicolo 18: Massimo Campigli, [ante 1950-circa 1965]
- Sottofascicolo 19: Caravaggio, 1951
- Sottofascicolo 20: Enzo Carli, 1948
- Sottofascicolo 21: Arturo Carmassi
- Sottofascicolo 22: Massimo Carrà, 1977
- Sottofascicolo 23: La personale di Giorgio Casini, [ante 1950]
- Sottofascicolo 24: Bruno Cassinari, [circa 1955-1956]
- Sottofascicolo 25: Mario Ceroli, 1965-1966
- Sottofascicolo 26: Ceruti, 1967
- Sottofascicolo 27: Alfredo Chighine, [1960]
- Sottofascicolo 28: Cinema alla scoperta dei quadri e delle Statue, 1948

Sottofascicolo 29: La composizione non conta
Sottofascicolo 30: Conferenza all'Ecole del Louvre, [post 1953]
Sottofascicolo 31: Arte Contemporanea, 1954-1955
Sottofascicolo 32: Gustave Courbet, 1949
Sottofascicolo 33: Il D'apres nell'Arte Moderna, 1971
Sottofascicolo 34: Edgard Degas, 1953
Sottofascicolo 35: Agenore Fabbri, 1965
Sottofascicolo 36: Lucio Fanti, 1975
Sottofascicolo 37: Abbozzi per un articolo su Fattori
Sottofascicolo 38: Fra Galgario e Ceruti, 1953
Sottofascicolo 39: Monumento a Roberto Franceschini, 1977
Sottofascicolo 40: Ambrogio Fumagalli, [post 1953]
Sottofascicolo 41: Futurismo, [1975]
Sottofascicolo 42: Giovanni da Milano
Sottofascicolo 43: Giovanni di Balduccio da Pisa, 1963
Sottofascicolo 44: Giovanni Pisano, 1946
Sottofascicolo 45: Giusta Nicco-Fasola, 1948
Sottofascicolo 46: Cesare Gnudi, 1946
Sottofascicolo 47: Elia Hiltunen, 1960-1961
Sottofascicolo 48: L'immagine grottesca e l'immagine simbolica
Sottofascicolo 49: L'Impressionismo, 1972
Sottofascicolo 50: Giorgio Kienerk, 1970
Sottofascicolo 51: Lattanzi
Sottofascicolo 52: Carlo Levi, [post 1950]
Sottofascicolo 53: Roberto Longhi, 1974
Sottofascicolo 54: Renzo Lupo, [1949-ante 1955]
Sottofascicolo 55: I Macchiaioli, 1946-1956
Sottofascicolo 56: Antonio Mancini
Sottofascicolo 57: Marino Marini
Sottofascicolo 58: Marrobbio, primo documentario di una nuova
casa di produzione Pisana, [post 1946-ante 1950]
Sottofascicolo 59: Gino Marotta, [1956-1957]
Sottofascicolo 60: Premio Marzotto, [1966-1967]
Sottofascicolo 61: Triennale italiana Medaglia d'arte, 1973
Sottofascicolo 62: Luciano Minguzzi
Sottofascicolo 63: Amedeo Modigliani, [post 1948-ante 1966]
Sottofascicolo 64: Henry Moore, [circa 1970-1977]
Sottofascicolo 65: Nascita di una Mostra, 1947
Sottofascicolo 66: XI Mostra d'Arte Pisana, 1943
Sottofascicolo 67: Il Museo di San Matteo, 1949
Sottofascicolo 68: Il Novecento, 1971
Sottofascicolo 69: Mostra di Pittura Olandese, 1954
Sottofascicolo 70: Premio Pittura Orzinuovi
Sottofascicolo 71: Enrico Pea
Sottofascicolo 72: Perché, 1968
Sottofascicolo 73: Cesare Peverelli, [post 1950-1971]
Sottofascicolo 74: Pablo Picasso, [1950-circa 1962]

Sottofascicolo 75: XI Mostra d'Arte del Sindacato Pisano, 1947
 Sottofascicolo 76: La pittura di Matera, 1961
 Sottofascicolo 77: I pittori della Realtà in Lombardia, 1953
 Sottofascicolo 78: Galleria della Pittura Europea, 1961
 Sottofascicolo 79: La Mostra all'Hotel Nettuno di Salvatore Pizzarello, [ante 1950]
 Sottofascicolo 80: Poldi Pezzoli, 1952
 Sottofascicolo 81: La Politiqué de L'ICOM, [1977]
 Sottofascicolo 82: Giò Pomodoro
 Sottofascicolo 83: Memoria e racconto in Pratolini
 Sottofascicolo 84: Piero Rambaudi, 1959
 Sottofascicolo 85: Premio Rembrandt, 1974
 Sottofascicolo 86: Mostra Regionale di Pittura e Scultura a Marina di Massa, [1948]
 Sottofascicolo 87: Rinascimento
 Sottofascicolo 88: Hans Richter, 1962
 Sottofascicolo 89: Ottone Rosai, 1945
 Sottofascicolo 90: Mario Rossello
 Sottofascicolo 91: Riccardo Salimbeni
 Sottofascicolo 92: Aldo Salvatori
 Sottofascicolo 93: Renato Santini, 1942
 Sottofascicolo 94: Aligi Sassu, 1967
 Sottofascicolo 95: Henry Scjaefer-Simmern, 1955
 Sottofascicolo 96: Mostra della Pittura in Liguria, 1947
 Sottofascicolo 97: Mostra del Seicento Europeo nel palazzo delle Esposizioni a Roma, 1956
 Sottofascicolo 98: Josef Šima, 1962
 Sottofascicolo 99: Conferenza sul Simbolismo
 Sottofascicolo 100: Dal Simbolismo all'informale, 1961
 Sottofascicolo 101: Simonetta e Luraschi
 Sottofascicolo 102: Giovanna Spiteris, 1961
 Sottofascicolo 103: Sutherland
 Sottofascicolo 104: Il Tamburo del Turco in Piazza San Marco, 1949
 Sottofascicolo 105: Tolouse-Lautrec, 1952
 Sottofascicolo 106: Giovanni Testori, 1974
 Sottofascicolo 107: Quadri e sculture alla Mostra del Tirreno, [ante 1950]
 Sottofascicolo 108: Tranchino
 Sottofascicolo 109: Maurice Utrillo, [1955]
 Sottofascicolo 110: Per Sergio Vacchi incisore
 Sottofascicolo 111: Vincent Van Gogh, 1952
 Sottofascicolo 112: Emilio Vedova, [1961]
 Sottofascicolo 113: Lamberto Vitali e Cesare Gnudi, 1946
 Sottofascicolo 114: Viviani, 1948
 Sottofascicolo 115: Mostre di pittura: Volpi e Sementa all'ex Museo Civico [ante 1950]
 Sottofascicolo 116: Volterra, Film d'arte

Sottofascicolo 117: Edouard Vuillard
Sottofascicolo 118: Fritz Wotruba, [1975]
Sottofascicolo 119: Ossip Zadkine
Sottofascicolo 120: Annibale Zucchini
Sottofascicolo 121: Fogli sciolti

Sottoserie 6: Articoli di giornale di Franco Russoli, 1941-1976

UA 34: Articoli di Russoli anni '40, 1941-1949
UA 35: Articoli di Russoli anni '50, 1950-1959
UA 36: Articoli di Russoli anni '60, 1960-1969
UA 37: Articoli di Russoli anni '70, 1970-1977
UA 38: Articoli "doppi" di Russoli anni '40-'70, 1949-1973

Sottoserie 7: Raccolta di articoli e testi di terzi, [post 1941]-1977

UA 39: Articoli di giornale, 1947-1976
UA 40: Raccolta di testi di terzi, [post 1941]-1977
 Sottofascicolo 1: Cinque lettere giovanili di Amedeo Modigliani
 Sottofascicolo 2: Esperimenti degli effetti
 Sottofascicolo 3: Italo Svevo e la tradizione
 Sottofascicolo 4: Je ne suis pas cinéaste [post 1959]
 Sottofascicolo 5: Sulla morte di Courbet
 Sottofascicolo 6: Scritti di Armando Pizzorusso [post 1946]
 Sottofascicolo 7: Una storia di gatti, 1946

Sottoserie 8: Tesserini di riconoscimento, documenti, onorificenze e
 miscellanea, 1943-1977

UA 41: Documentazione varia relativa agli anni pisani, 1943-1949
UA 42: Documenti e tesserini C.L.N. di Pisa e A.N.P.I., 1944-1950
UA 43: Tesserini di Iscrizione al Movimento Giovanile Comunista e al
 P.C.I., 1944-1951
UA 44: Tessere di Riconoscimento Soprintendenze alla Gallerie di Pisa e
 Milano, Associazione Nazionale dei Musei Italiani, Associazione
 Internazionale Critici d'arte, ICOM, 1945-1971
UA 45: Tesserini Ordine dei Giornalisti, 1949-1972
UA 46: Documentazione relativa alla Borsa di Studio della Repubblica
 Francese, 1950
UA 47: Carte de Membre de la Légion D'Honneur, 1974
UA 48: Tesserini e documenti Ministeriali, 1946-1977
UA 49: Miscellanea

Serie 2: Materiale raccolto da Gabriella Russoli tra il 1977 e 2000

Sottoserie 1: Materiale per iniziative editoriali 1977-1987

UA 50: Raccolta delle Bibliografie di Franco Russoli, 1959-[post 1977]

UA 51: Materiale per il volume Il Museo nella società 1978-1981

Sottoserie 2: Iniziative in onore di Franco Russoli, 1977-1998

UA 52: Dépliants e inviti per iniziative in memoria di Franco Russoli, 1979-1988

UA 53: Scritti in onore di Franco Russoli, 1977-1988

Sottofascicolo 1: Copia dello scritto di Eugenio Luporini, 1977

Sottofascicolo 2: Copia dello scritto di Luigi Cavallo, 1987

Sottoserie 3: Articoli di Giornale, riviste 1977-2000

UA 54: Articoli riguardanti la scomparsa di Franco Russoli, 23 marzo-2 aprile 1977

UA 55: Articoli su Russoli e Brera anni '70, 1977-1979

UA 56: Articoli su Russoli e Brera anni '80, 1981-1989

UA 57: Articoli su Russoli e Brera anni '90, 1993-1998

UA 58: Articoli su Russoli e Brera del 2000

UA 59: Pubblicazioni su Brera, 1987

UA 60: Pubblicazioni varie anni '70-'80, 1974-1987

serie 3: Corrispondenza, 1939-1987

Abe Nobuya, 1963

Accademia de "I 500", 1962

Accademia di Belle Arti di Bologna, s.d.

Accademia Fiorentina delle Arti del Disegno, 1970-1971

Accademia Teatina per le Scienze, 1970

Accame Giovanni, 1974

Acerbi Rosetta, 1959

Acton Gladys E., 1960-1961

Aguilera Vicente, 1961

Aiko, 1961-1962

Alessi Anghini Alberto, 1973

Alenutti, 1953

Alfieri Attilio, 1970

Aliberti Filippa M., 1965

Allegri, 1957

Allemandi Umberto, 1962-1974

Alpatov Michael, 1962

Ambasciata d'Italia, 1959-1970

Amanrich Gerard, 1970

Amati Giorgio, [circa 1942-circa 1948]

Amendola Luigi, 1962

Amelotti Luciana, 1943

Anceschi Luciano, 1959

Angeli Franco, [1965-1966]

Angulo Iniguez Diego, 1962
Animasi Aldo, 1968-1975
Annovi Nereo, 1947
Anonimo, [circa 1965-circa 1969]
A.N.P.I., 1945-1977
Antonova Irina, 1965
Apollonio Umbro, 1956-1969
Arcangeli Francesco, 1949-1970
Ardinghi Giuseppe, 1961-1976
Argan Giulio Carlo, 1950-1962
Arnaud Firenze, 1960-1961
Arnesi Glauco, 1964
Arroyo C. Miguell G., 1967-1968
Arslan Edoardo, 1960
Artom Guido, 1974
Aru Mario, [1947-1950]
Aureli Annamaria, 1971
Avigdor Ezio, 1962
Avramidis Joannis, 1970
Azienda Autonoma delle Terme di Acireale, 1969
Azzolini Marcello, 1967
Baccelli Quirino, 1965-1966
Bacchetti Gino, [1957-1958]
Bacou Roseline, [1962]
Bacri Jacques, 1961
Bagatti Valsecchi Pier Fausto, 1972
Baj Enrico, 1957-1971
Balden Fausta, 1959-1960
Baldessari Luciano, 1957-1972
Baldini Antonio, 1959
Baldini Umberto, 1968
Banti Anna (Lucia Lopresti, Longhi Lucia, Longhi Banti Anna), 1973-1975
Baratto Mario, 1943
Barblan Giovanni, 1975
Bardi Pier Maria, 1954
Bareta Mario, 1969
Bargagna Italo, 1948
Bargis Lucia, 1969
Barilli Renato, 1965-1977
Barland Hélène, 1967
Barletta Riccardo, 1968-1970
Baroni Costantino, 1954-1955
Barr B. David A., 1966
Barsali Belli Isa (Belli Isa), 1949-1968
Bartolini Luigi, 1943-1962
Bartoloni Giuseppe, 1961
Bartolini W., s.d.

Barzacchi Cesare, 1971
Barzini Luigi Jr., 1961
Baschet F., 1973
Bascone, 1953
Bassi Carlo, 1972
Battista Franco, 1970
Baudson Pierre, 1969
Bean Jacob, 1969-[1970]
Becherucci Luisa, 1962-1963
Bechmann Eva, 1969
Beckwith J. G., 1957
Beguin Sylvie, 1958
Beguinot Corrado, 1972
Bellati, 1943
Bellier Jean-Claude, 1975
Bellonzi Fortunato, 1956-[circa 1973]
Bemporad Donatella, 1968
Bemporad Franco, s.d.
Benedetti Esio, 1959
Benvenuti, 1945
Berès Huguette, [circa 1961-circa 1963]
Beretta Testi Cesare, 1971
Berlinger Rudolph, 1971
Berman Eugene, 1970
Bernard-Fort Michel-Ange, 1967
Bernardelli Vico, 1969
Bernier Georges, 1961-1967
Bertelli Carlo, 1966
Berti Luciano, 1962-1967
Bertini Aldo, 1953-1957
Bertini Gianni, [1948]-1965
Bertocchi Nino, 1947
Bertuzzi Alberto, 1974
Bevilacqua Carlo, 1960
Beyer Fritz, 1956
Beyeler E., 1964
Bianchi A., 1966
Bianchi Bandinelli Ranuccio, 1970
Bianchi Bruno, 1950
Bianconi P., 1956-1971
Bilenchi Romano, 1950
Birilli Rosa, 1976
Bloch Vitale, [circa 1966-circa 1967]
Block Jan, 1961-[1962]
Bloemena Werken van D. W., 1961-1962
Boele van Hensbroek Jean Louis, 1966-1967
Boerlin Paul, 1961

Boggeri Franco, 1959
Bollati Giulio, 1967
Bologna Ferdinando, 1953-1971
Bona P., 1971
Bonazzi Giovanni, 1958
Bondi Roberto, 1950
Bonfanti Arturo, 1966-1975
Bonicatti Maurizio, [1960]-1961
Bonito Oliva Achille, 1971
Bonsanti Alessandro, 1966-1969
Bordogna Manuel, 1966-1969
Bordoli Gianni, 1969
Borghese Leonardo, 1961
Borgiotti Mario, 1972
Borletti Bianca, 1962
Borletti Noble Ida, 1967
Bornaghi Rossana, 1969
Borra Pompeo, 1947
Bortolotti Arrigo, 1949
Boschetto Antonio, 1968-[post 1970]
Bosi di Palma Liliana, 1939-1944
Bossaglia Rossana, 1969
Bottari Stefano, 1961-[post 1964]
Bottero Dino, 1943
Bottero Renzo, 1941-1947
Boulet Denis, 1967
Boustedt Bo, 1967
Bovi Arturo, 1962
Bozzi Ugo, 1971
Bozzini Lidio, 1962
Bozzolini Aldo, 1966-1970
Brachetto Antonio, 1968
Brandi Cesare, 1950-1970
Brauner Victor, 1967
Bronheim Vallentuck Helen, 1962
Brownstone Gilbert, 1968
Brozzi Gian Franco, s.d.
Brugnoli Maria Vittoria, 1952
Brunetti Giulia, 1954
Brunhamne J., 1961
Bruni Claudio, 1968
Brunori Enzo, 1956-1959
Bruscaglia Renato, 1959
Brustio Cesare, 1968
Bucarelli Palma, 1969
Bucchino, 1962
Bueno Antonio, 1961

Buratti Ferruccio, 1965
Busche Hedwig, 1970
Butler Joseph T, 1968
Buzzati Dino, 1966-1969
Cadorin Paolo, 1956-1970
Calvesi Maurizio, 1959-1976
Campigli Massimo, [circa 1965-circa 1969]
Candolfin Bixio, 1973
Cantatore Domenico, 1947-1976
Canuti Nado, 1976
Capogrossi Giuseppe, 1955-1962
Cardazzo Renato, 1962-1969
Cardellini Signorini Ida, [circa 1962]
Cardora Giacinto, 1961
Carli Enzo, 1946-1975
Carluccio Luigi, [circa 1960-circa 1970]
Carmassi Arturo, [circa 1956-circa 1973]
Carpi Aldo, 1966
Carrieri Raffaele, [circa 1976]
Cartier Jean Albert, 1959-1961
Casella Pietro, 1963
Casini Gherardo, 1968
Casini Giorgio, 1947
Casorati Felice, 1947
Cassa Elvira, 1965-1972
Cassola Carlo, 1961
Castagnoli Bruno, 1948
Castelfranco Giorgio, 1954-1971
Castellani Arrigo, 1961-1968
Castelnovi Gianvittorio, s.d.
Cattabeni Caio Mario, 1957-1961
Causa Raffaello, [circa 1941-ante1970]
Cavaglieri Mario, 1959
Cavalli Arturo, 1961
Cavalli Gian Carlo, 1962-1970
Cavalli Mario, 1956-1960
Cavallo Luigi, 1976
Cavellini Guglielmo Achille, 1954-1957
Cerri Giuseppe, 1970
Cervini Claudio, 1967
Chagall Ida, s.d.
Chancellor John, 1965-1966
Chastel André, 1953
Cheminais Pauline A., 1962
Chiara Piero, 1959-1969
Chiarelli Renzo, 1965
Chighine Alfredo, [circa 1955]

Cinotti Antonio, 1968
Cinotti Mia, 1967-1972
Cintoli Claudio, 1961
Circolo Lavoratori Alfa Romeo, 1953
Clark Kenneth, 1965
Clementi Rigetti Nino, 1960-1961
Coffin Hanson Anne, 1969-1970
Cognita Raymond, 1948-1965
Comi Umberto, 1947-1949
Consagra Pietro, 1957
Conti Primo, 1971
Cooper Duglas, [circa 1960-circa 1973]
Corsara Antonio, [1957-1958]
Corbeau André, 1962
Corbellino Nicole, 1957
Corpora Antonio, 1972
Corsi Tina, 1947-1949
Cortina Renzo, 1972
Costantini Nereo, 1946
Costanza Fattori Lionello, 1963
Couprie L. D., 1967
Cox Richard, s.d.
Craeybeckx Hilda, 1972
Crawford, s.d.
Crema Luigi, 1952-1953
Cremonini Leonardo, 1965
Crespi Aldo, s.d.
Crespi Giulia Maria, [1967]-1974
Crippa Roberto, [circa 1967]
Crispoliti Enrico, 1958
Crobor Agnese, 1960
Daber Alfred, 1962
Dalai Emiliani Marisa, 1970
Dalla Pozza Giovanni, 1969-1970
D'Ancona Paolo, [circa 1953-circa 1954]
D'Angelo Sergio, 1972
"Dante Alighieri" Danimarca, 1961
"Dante Alighieri" Nizza, 1960-1961
d'Arquain Maurice, 1958-1961
Dasi Gerardo Filiberto, 1962
De Angeli, 1949
De Angeli Frua Carlo, 1962
De Angelis D'Ossat Guglielmo, 1949-1960
De Cook M., 1973
De Felice Giuseppe, 1988
De Fusco Renato, 1969-1971
de La Coste Marie-Geneviève, 1958-1959

Delafon Gille, 1948
Delaunay Sonia, 1961
del Corso Gaspero, [circa 1962]
Delgado Guillermo, 1956
De Libero Libero, 1976
Dell'Acqua Gian Alberto, 1957-1969
Dell'Amore Giordano, 1962
Della Pergola Paola, [circa 1946-circa 1975]
Della Ragione Alberto, 1966
Della Torre Enrico, 1972-1974
Delmont Angela, 1974
De Luca Luigi, s.d.
De Lulle F., 1976
de Marsanich Filippo, 1976
de Muga Manuel, 1975-1977
De Negri Teofilo Ossian, 1953
de Salas Bosch Xavier, 1962-1973
De Sanctis Gaetano, 1953
Desmouliez G., 1960
Des Roziers Burin, 1970
de Staël Françoise, [circa 1959]
De Stefano Armando, 1969
De Tullio Luigi, [1971]
de Varine-Bohan Hugues, 1963-1965
Davison Elisabeth, 1961
De Witt Antony, 1970
di Carpegna Nolfo, 1953-1955
di San Lazzaro Gualtieri, [circa 1956-circa 1973]
di Savoia Maria Gabriella, 1968
Domergue Jean Gabriel, 1962
Domoto Insho, 1962
Donadoni Sergio, 1948-1955
Donahue Kennet, 1970
Donini Filippo, 1961
Dorazio Piero, 1970
Dorfles Gillo, 1970
Dorival Bernard, 1959-1965
Doughty Carr John, 1967
Drew Joanna, 1975
Dubourg Jacques, 1962
Dufour Pierre, s.d.
Dupin Jacques, 1969
Durbè Dario, [circa 1943-circa 1970]
Edebau F., 1967
Edschmid Kasimir, s.d.
Elhi-Jones David, 1965
Emiliani Andrea, [circa 1957-circa 1976]

Engel, 1966
Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 1962
Escobedo Helen, 1976
Evers Hans Gerhard, 1960
Fabbri Agenore, 1965-1970
Fabbri Alfredo, 1970
Fabbri Dino, 1970
Fagiolo dell'Arco Maurizio, 1976
Fahy Everett, 1966
Falck Devoto Giulia, s.d.
Fanio G., 1972
Farfa (Tommasini Vittorio), 1962
Farina Franco, 1970
Favre F., 1965
"Ferrania", 1953
Ferrari Oreste, 1966
Ferrario Pino, 1963
Ferrarino Luigi, 1949
Ferraris Tommaso, 1962
Ferri Franco, 1942
Feschieri Ettore, 1975
Fieschi Giannetto, 1964-1967
Filippini Felice, 1961-1971
Finarte, 1961
Finzi Bruno, 1967
Fiocco Giuseppe, 1960-1969
Fischer Wolfgang, 1975
Fitzsimmons James L., 1967-1968
Flamini E., 1976
Fleury R., 1972
Foà Carlo, 1959-1960
Follin Jonnes Frances, 1967-1968
Folon Jean Michel, 1971
Fontana Ciro, 1969-1976
Fontani Voltolino, 1949
Fornasetti Piero, [circa 1970]
Fox Milton S., 1958
Franchi Raffaello, 1947
Franqueville de R., 1950
Frankfurter Alfred Moritz, 1959
Frankfurter Kunstverein, 1961
Fratelli Fabbri Editori, 1966-1974
Freedberg Sydney J., 1961
Frosselti Carlo, 1961
Frua De Angeli Carlo, 1961
Frumento Armando, 1974
Fukè Yasuo, 1971

Fumagalli Giovanni, 1947-1972
Furno Lamberto, 1943
Fusco Bertola Ketty, 1962
Gabanizza Clara, 1972
Gabba Giorgio, 1971
Gabus J., 1969
Gaïtis Yannis, 1959
Gajani Carlo, 1962-1967
Galerie Krugier et Cie, 1970
Galizzi Nino, 1972
Gallarati Scotti Tommaso, 1955
Gambetti Dino, [circa 1959]
Gamo Jose Maria Alonso, 1970-1971
Garberi Mercedes (Precerutti Garberi Mercedes), 1973-1987
Garzanti Felice, s.d.
Gassiot-Talabot Gérald, 1975-1976
Gatto Alfonso, 1967
Gatteschi Ranieri, [circa 1942-circa 1943]
Gautier Blaise, 1970
Genni Vittorio, 1973
Gentile Federico, 1961
Gentilini Franco, 1956
Geri Aldo, 1967
Gerson Horst, 1956-1967
Gherardo Casini Editore, 1967
Ghez Oscar, 1961
Ghidiglia Quintavalle Augusta, 1962
Giacometti Alberto, 1959
Gian Ferrari Ettore, 1961-1976
Giani Gianni, 1961
Gilardoni Silvano, 1967
Gilardoni Virgilio, 1967
Ginetti Clelia, 1975
Giovanola Gian Luigi, 1966
Giron Robert, 1955
Giudici Emilio, 1962
Giunchi O., 1961
Giunni Piero, 1957
Gnesi Piero, 1968
Gnudi Cesare, 1946-[circa 1973]
Golenka Tatiana, 1963
Goldschmidt Ernest, 1953
Golfari Cesare, 1974
Gonzalez Palacios Alvar, 1965
Gorpani Luciano, 1960
Graindorge Fernand G., 1975
Gramola Pinetta, 1967

Granchi Giacomo, 1987
Granville Pierre, 1964
Grassetti Cesare, 1958
Grassi Luigi, 1957-1967
Grassi Paolo, 1963-1977
Greco Emilio, 1957
Gregorietti Guido, s.d.
Gregori Mina, [circa 1962]
Gregotti Vittorio, 1968-1970
Gribaudo Ezio, 1960
Grossato Lucio, 1966
Guaita Maria Luigia, 1962
Guerra F.to, 1950
Guerrini Lorenzo, 1970
Guggenheim Georges, 1961
Guiani Carlo, 1969
Guiducci Armanda, 1970
Guiducci Roberto, 1976
Guillaume Paul
Gukovskij M., 1967
Guttuso Renato, 1962-1974
Guyan, 1953
Haftmann Werner 1961-1970
Hann Georges R., 1964
Hamaguchi Yozo, 1965
Hammacher Arno, 1968
Hammacher-van den Brande Renilde, 1966-1977
Harris Mary Jane, 1976
Harten Jurghen, 1974
Hartung Hans, 1970
Hatje Verlag Gerd, 1962
Haycraft Colin, 1963-1964
Hefting Victorine, 1966-1967
Henning Otto, 1960
Hentzen Alfred, 1969
Herlitzka Bruno, 1969-1970
Hess Thomas B., 1965
Heusch Paolo, 1956
Hiltunen Elia, 1962-1971
Hirst Michael, 1962-1970
Horovitz Lotte, 1959
Hofman Werner, 1962
Hosle Johannes, 1961
Hos H. A. J., 1956
Houghton Arthur A. Jr., 1966
Houtzager Maria Elisabeth, 1968
Hugogard Karl, 1961

Huisman Ph., 1962
Hüttiger Eduard, 1962-1966
"Il Caffè", 1947
Ingrao Francesco Paolo, 1973
Istituto della Enciclopedia Italiana, 1956
Istituto Editoriale Italiano, 1961
Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1960-1972
Istituto Italiano di Cultura, 1972
Istituto Nazionale di Architettura, 1971
Istituto Statale d'Arte di Roma, 1962
Italia da Salvare, 1967
Jacoli Anna, 1968
Musée Jacquemart-André, 1952
Jardot Maurice, 1952-1961
Jensen Knud W., 1961-1967
Jeratsch S., 1960
John Stephen, 1960
Jones Betsy, 1971
Jovine Nello, 1968
Jucker Riccardo, 1974
Jullian René, 1953
Kahnweiler Daniel-Henry, 1961
Keller Cilette, 1970
Keller Heinz, 1956-1959
Keller Leo, 1957
Kienerk Vittoria, 1970
Kirst J. R., 1957
Krimmel Bernd, [circa 1962-circa 1975]
Kunstmuseum Basel, 1960
Labroca Mario, 1956
Labriola Anna, 1961
Laclotte Michel, 1962
La Fiera Letteraria, s.d.
"La Gazzetta", 1953
Lam Wilfredo, 1967
Lan Claire, s.d.
Landais E., 1973
Landi Marcello, 1970
Landini Lando, 1973
Landshoff Andreas G., 1967
Langui Emile, 1969-1971
Lanni della Quara Dorothy, 1959-1960
Lanthemann Joseph, 1970-1971
La Nuova Italia Editrice, 1975
Lanza Rosario, 1970
"La Palma", 1961
La Pegna Luigi, 1960

“La Provincia di Lucca”, 1976
Lardera Berto, 1955
Larrain Emilio R., 1976
Lassaigne Jacques, 1969-1970
Latour Marie-L., [circa 1961]
Laureati Luisa, s.d.
Lants, 1962
Lavagnino Emilio, [circa 1947]
Lazarev V., 1968
“Le Arti”, s.d.
Lebel Robert, 1972
Lecaldano Paolo, 1960
Legrand F. C., 1969-1973
Lelong Daniel, 1970
Lenci Giuliano, 1947-1954
Le Noci Guido, 1957
Leonardi Leoncillo, 1957
Leoni Leonetto, 1942-1968
Leppien Helmut R., 1969
Leymarie Jean, 1970
Linder Eric, 1972-1976
Linehan William D., 1960
Lloyd F. K., 1961
Lloyd Gilbert, 1969
Locati Alberta, 1966
Loche Renèe, 1968
“L’Oeil”, s.d.
Loffredo Silvio, 1970
Lo Jucco Giacomo, 1964
Lonerio Francesco Saverio, 1970
Longari Nella, 1971
Longaretti Trento, 1959-1965
Longhi Roberto, 1954-1969
Lotti Dilvo, 1967-1969
Lowell Weicker, s.d.
Lucas Uliano, 1954
Lucchese Romeo, 1962-1972
Lupo Renzo, [circa 1942-circa 1976]
Luporini Eugenio, 1953
Lynner Halfdan, 1965
Maas Ger, s.d.
Mabille Marcel, 1970
Macchia Giovanni, 1949
Maeght Galerie, 1968
Maffina Franco Gian, 1973
Magagnato Licisco, 1947-1957
Magliano A., 1948

Magnelli Alberto, 1964
Magualli, 1964
Mahon Denis, 1955-1968
Maine Angelo Camillo, 1962
Mainoli Michele, 1957
Mallè Luigi, 1965
Malosini Duilio, 1965
Maltese Corrado, 1949-1953
Maltese Lina, 1947
Malvano Laura, 1970
Mancini A., 1947
Mancini Franco, 1942-1943
Mandelli Pompilio, 1963
Manfrini Vinicio, 1942
Manganel E., 1961
Manne Back M., 1969
Manzù Giacomo, 1947-1976
Marangoni Elisabeth, s.d.
Marangoni Matteo, [circa 1953-circa 1956]
Marchi Domenico, 1962
Marchini Giuseppe, [circa 1946-circa 1953]
Marchiori Giuseppe, 1961-1970
Marcucci Luisa, 1960
Mariano Nicki, 1950-1967
Marini Marino, [circa 1954]
Marino Costantino, 1962
Marinotti Franco (Marinotti), 1961-1962
Marinotti Paolo, 1966
Marquis de Masclary, 1967
Marotta Gino, 1973
Marrubini Carlo, [circa 1959-circa 1960]
Marshall Fielding L., 1959
Martelli Dina, 1941-1943
Martelli Gisberto, 1972
Martello Aldo, 1962
Martin-Mery Gilbert, 1962
Martinazzi Alfredo, 1963
Martinelli Valentino, 1946-1967
Martini Alberto, 1956
Martini, 1965
Martini Uliano, s.d.
Marze E., 1972
Marzocco Casa Editrice, 1953
Mascherpa Giorgio, s.d.
Masera Vanni, 1961
Masseroni Giovanni, 1968
Mastroianni Umberto, 1965

Mathews Anthony, 1973
Mathey Francis, 1957
Mattioli Gianni, 1967-1976
Mazenod Lucien, 1963
Mazzon Giuliano, 1966-1976
Mc Cray Porter A.,
Meiss Millard, 1958-1965
Mele Giuseppe Luigi, 1970
Melli, 1956
Mellini Gian Lorenzo, 1971
Meloni Gino, 1963-1967
Melotti Fausto, 1971-1975
Mendoza Eugenio, 1965
Menna Filiberto, 1976
Merkert Jorn, 1976
Mesirca Giuseppe, 1974
Messer Thomas M., 1968
Messina Franco, 1971
Meyer Franz, 1964-1972
Mezzetti Amalia, 1962
Miceli Edoardo, 1961
Michelin Gisèle, 1969
Michelucci Giovanni, 1964
Mignot Paul, 1953
Milani Franco, 1969
Minassian Leone, 1967
Ministero degli Affari Esteri, 1950-1956
Ministero della Pubblica Istruzione, 1949-1970
Minola Ada, s.d.
Minuti R., 1949
Mirabella Roberti Mario, 1954-1967
Mirkinson Arthur E., 1967
Modigliani Jeanne, 1960-1970
Molajoli Bruno, 1963-1977
Molaioli Rina, 1950
Montagna Lino, 1962-1970
Montale Eugenio, 1976
Montali Dedalo, [circa 1941-circa 1942]
Montanarini, s.d.
Montarsolo Carlo, 1962
Montella Carlo, 1956
Monti Raffaele, 1966
Monzino Carlo, 1962
Moore Henry, 1974-1976
Morandi Giovanna, 1953
Morandi Giorgio, 1947-1959
Morandi Luigi, 1955-1957

Moreni Mattia, 1962
Mori Giorgio, 1942-1943
Moriondo Marengo, 1960
Morlotti Ennio, 1955-1969
Moroni Paola, 1954
Morosini Duilio, 1967
Morris Clark Antony, 1960
Mosconi Ludovico, 1962
Mostra ca' Verza, 1961
Mottola Molfino Alessandra, 1975
Mucchi Gabriele, 1955-1975
Mucchi Piccolomini, 1961
Mulas Ottavio, 1966
Murabito Rosario, s.d.
Murano Michelangelo, [circa 1953-circa 1965]
Musée des Arts Decoratifs, [1960]
Nardella Arduino, 1972
Natale Mauro, 1968
Nathanson Richard H., 1969
Negri Malvina, 1975
Negri Renata, 1970
Nespolo Ugo, 1975
Nesti P., 1949
Neuman Hans, 1966
Niccoli Raffaello, 1962
Nigro Mario, 1957-1962
Nikiforova Irissa, 1965
Nicolson Benedict, 1962
Nicolson Nigel, 1961
Nistri e Lischi, s.d.
Nodari Corrado, 1973-1974
Notari Romano, 1963-1968
Oberhammer Vinzenz, 1962
Ogliari Francesco, 1976
Oliver Samuel, 1969
Olivieri Livio, 1969
Orlando Giuseppe, 1976
Orsenigo Vittorio, s.d.
Ortelli Giancarlo, 1978
Ortues Joerg, 1973
Osti Lupo Gian, 1960
Ottino Angela, s.d.
Ottone Piero, 1972-1974
Paccagnini Giovanni, 1971
Pacini Alfredo, 1949
Palazzo Elio, 1955
Palazzoli Giuseppe, 1957

Pallotta Angelo, 1971
Pallucchini Rodolfo, [circa 1954-circa 1972]
Pallut Pierre, 1968
Palmisano Elio, 1969
Panducci Vittorio U., 1971
Panicali Carla, 1976
Panza Giuseppe, 1978-1979
Paoli Mario, 1962
Papafava Francesco, 1962
Papalia Sarino, 1957
Papi Lorenzo, s.d.
Papi Roberto, 1965
Parinaud André, 1966
Parisot Adriano, 1961
Park Hotel, 1956
Parronchi Alessandro, 1946-1949
Passani Gualtiero, 1957
Passoni Franco, 1967
Pea Enrico, 1946
Pedini Mario, 1975
Pelliccioli Mauro, 1957-1965
Penagini, 1971
Pensotti Franco, 1953
Perilli Achille, 1961
Permanente Esposizioni, 1962
Perocco Guido, 1962
Perogalli Carlo, 1968-1969
Perroud R., 1958
Pesca Ennio, 1945
Pettoniti, 1969
Petroff Wolinsky Luisa, 1950
Peverelli Cesare, 1972
Pfannstiel Arthur S., 1959-1968
Pfau Gabriele, 1965
Piadi Aino A., 1962
Pianzola Maurice, 1976
Piattella Oscar, 1962-1973
Picchiotti Giacomo, 1961
Picotti Giovanni Battista, 1953
Pierotti Piero, [circa 1968]
Pignatti Terisio, 1977
Pillitteri Paolo, [circa 1972]
Pinchetti, 1951
Pintacuda Petrilli Fiamma, 1966
Pinto Sandra, 1970
Pipia Ippolito, 1962-1965
Pirani Emma, 1962

Pizzi Italo, 1973
Pizzi Rodolfo, 1977
Pizzinato Armando, 1967-1968
Pizzoni Isa, 1957-1963
Pizzorusso Arnaldo, 1943-1961
Pocchini Alberto, 1973
Pohnly Arsen, 1970
Poligrafa Ediciones, 1973
Politecnico di Milano, 1964-1974
Pomodoro Arnaldo, 1975
Ponente Nello, 1959
Pope Annamarie, 1961-1965
Pope John A., 1961-1971
Pope-Hennessy John W., 1960-1967
Pougny Madame X, 1962-1963
Pozzi Bellini Jack, 1947-1969
"Premio Diomira", 1959
Procacci Ugo, 1955-1965
Profili Galleria, 1964
Provoyeur Piere, s.d.
Pulcinelli Silvano, [circa 1953]
Quasimodo Salvatore, 1948
Quintavalle Carlo Arturo, [circa 1961-circa 1976]
Raccagni Andrea, 1967
Radice Fossati Eugenio, 1970
Ragghianti Carlo Ludovico, 1955-1969
Ragghianti Francesco, 1968-1969
Rai, 1953
Raimondi Giovanni, 1968
Raimondi Giuseppe, 1946-1970
Rambaudi Piero, 1967
Ramalli G., 1962
Ramazzotti Guido, 1963
Ranchetti Michele, 1962
Ranieri Gianni, 1954
Raphaël Mafai Antonietta, 1961-1969
Rasmo Nicolò, 1957
Reale Eugenio, 1953
Rebellato Bino, 1961
Reinach Suzie, 1961
Redon Ari, 1967
Reves Emery, 1965
Rey Syder, 1970
Ricci Paolo, 1966-1976
Richter Hans, 1960-1975
Officine Grafiche Ricordi, [circa 1961]
Ripa di Meana Carlo, 1971

Riva Franco, 1956
"La Rivista di Bergamo"
Rizzoli & C., 1951
Robaudi, 1964
Roberts-Jones Ph., 1969-1971
Rocchetti Pasquale, 1950
Roche-Pézard F., s.d.
Roethlisberger Marcel, 1962
Rolandi Giorgio, 1952
Roli Renato, 1964
Romanelli Pietro, 1974
Romiti Sergio, 1963-1965
Rosengart S., 1961
Rosi Mino, 1946
Rossi Attilio, [circa 1962]
Rossi Ilario, 1967-1968
Rossi Bortolatto Luigina, 1967
Rotondi Pasquale, 1964
Rotella Mimmo, 1966
Rousseau Theodore, [circa 1967-circa 1968]
Roussel Jacques, s.d.
Rowell Marsit, 1976-1977
Rubiu Vittorio, 1958
Rüegg W., 1961
Russell Harper J., 1962
Russell John, 1963
Russi Antonio, [circa 1945-circa 1946]
Russo Adele, 1971
Russoli Franco, [circa 1950-circa 1960]
Saba Linuccia, 1974
Saffaro Lucio, 1967
Salami Luigi, 1960
Salerno Luigi, [circa 1947-circa 1949]
Saliotti Alberto, s.d.
Salimbeni Raffaello Angelo, 1972
Salinger Margareta M., 1967
Saliola Antonio, 1973
Salles Georges, 1954
Salmi Mario, 1947-1963
Salomon Antonie, [circa 1966-circa 1967]
Salomon Jaqués, [circa 1959-circa 1960]
Salvadori Aldo, 1947-1955
Sandberg Willem, 1962
Sandstrom Sven, 1972
Sanpaolesi Piero, 1950
Santi Bruno, 1952
Santini Pier Carlo, [circa 1959]

Santomaso Giuseppe, 1963-1971
Saroni Sergio e Ruggieri Pietro, 1959
Sartori Renato, 1973
Sassu Aligi, 1947
Savinio de Chirico Angelica, 1975-1977
Saxton Mark, 1961
Scalabrini Roberto, 1966
Scalzi Gino, 1971
Scamperle Armando, 1969
Scanavino Emilio, [circa 1959-circa 1971]
Scarpa Gino, 1969
Scheiwiller Vanni, 1962-1969
Schiavi Marta, 1970
Schrijver Elka, 1968
Schultze Bernard, 1973
Selz Peter, 1960
Segui Shinichi, 1966
Sestieri Ottone, 1961
Siciliano Italo, 1961-1962
Sima Josef, 1960
Sindona Ennio, 1959-1962
Sirtori Adolfo, 1959
Skira Albert, 1953
Slatkin Charles E., 1959
Smart Richard, 1959
Soavi Giorgio, 1967-1969
Soby James Thrall, 1968-1970
Somaini Francesco, 1956
Soprano Edoardo, 1959-1966
Soresina Sergio, 1962
Spadolini Giovanni, 1968-1975
Spar Francis, 1968
Sperlich Hans, 1961
Stahly F., 1969
Stagnoli Antonio, 1965
Steffanoni Attilio, 1965
Stintzi Marie-Paule, 1972
Strazzullo Gennaro, 1968
Sudati Francesco, 1961
Suida Wilhelm, 1955
"The Sunday Times", 1963
Superbi Gioffredi Fiorella, 1962
Sutherland Graham, [circa 1964-circa 1975]
Sutton Denys, 1960-1965
Swart H. L., 1961
Taccani Remo, 1962
Tailleux Eileen, [circa 1960-circa 1962]

Talamo, 1949
Tamburi Orfeo, 1961-1970
Tanissan L., 1968
Tansini Laura, 1964
Tascev Boris, 1965
Tassi Roberto, 1957-1965
Taylor Joshua C., 1961
Teani Clara, 1962
Teodorani Siro, 1969
Testori Giovanni, [circa 1957-circa 1974]
Thiemann Eugen, 1974
Thomas Raymond, 1960
Thompson Colin, 1965
Tica Armando, 1956
Tintori Leonetto, 1949-1976
Tiranti Alec, [1960]-1962
Tocchini Lorenzo, 1966
Toepfer Alfred, 1972
Toesca Pietro, 1950-1955
Tolaini Emilio, [circa 1939-circa 1959]
Tolnay Charles, 1951-1967
Tolomeo Carla, 1973
Tolstoy Paul, 1968
Toninelli Romeo, [circa 1967-circa 1970]
Tornabuoni Lorenzo, s.d.
Tosi Arturo, 1951
Toyofuko Tomonori, 1959
Tozzi Mario, 1969-1976
Trafeli Mino, 1963
Tralbaut M. E., 1955
Tranchino Gaetano, 1965
Trandill Alan, 1949
Travaglini Ettore, 1968-1974
Traversa Augusto, 1970-1972
Treccani Ernesto, 1955-1976
Istituto Enciclopedico Treccani, 1950
Trentin Giorgio, 1957
Trevisani Luca, 1946
Triennale di Milano, 1970
Trombadori Antonello, 1964
Trubbiani Valerio, 1973
Turcato Giulio, s.d.
Tuzzi Jone, 1953
Ulivieri Sirio, 1941-1944
Casa Editrice Unedi, 1976
Usvardi Giovanni, 1970
Vacchi Sergio, [circa 1957-circa 1968]

Vagnetti Gianni, 1947
Vagnetti Gioia, 1976
Valensi Henry, 1959
Valenti Italo, 1953
Vallecchi Alfredo, 1964-1973
Vallerini Editori, 1948
Vallomy Giacomo, 1962
Vallotton Paul, 1959
Valsecchi Marco, [circa 1954]-1977
Van Dam van Isselt H. R., 1956
Van der Osten Gert, 1962
Van de Sande Sara, 1962
Van Lerberghe Jan, 1969-1972
Vanni Franco, 1971
Vannini Giulio, 1947
Van Ranynghe Marie Claire, 1971
Van Schendel Arthur, 1967
Varisco, 1961-1966
Varvoglis M. Marios, 1961
Vedova Emilio, 1955-1976
Vegezzi Luigi, 1975
Venna Lucio, 1950
Venosta Guido, 1961
Venturi Lionello, 1949-1958
Venturoli Marcello, 1957-1976
Venturoli Paolo, 1976
Verga Domenico, 1959
Vergine Lea, 1973
Veronesi Giulia, 1966
Vertova Luisa, 1954
Viale Vittorio, 1960-1970
Viani Alberto, 1957
Vieillefond J. R., 1949
Viganò Vittoriano, 1959-1970
Vigni Giorgio, [circa 1947-circa 1961]
Villani Dino, 1961
Virch Claus, 1968
Virduzzo Francine, 1962
Vitale Maurizio, 1976
Vitali Lamberto, [circa 1972-circa 1975]
Viviani Giuseppe, 1948-1961
Vlavianos Zita, 1961
Volpe Carlo, 1964
von der Hosten Gert, 1962
Vyncke Yvonne, 1970
Waldberg Patrik, 1963-1968
Walker John, 1965

Weidenfeld George, 1961-1964
Weiler Clemens, 1961
Wesolowska Anna, 1972
Westermann Georg, 1959-1960
Westfälischer Kunstverein, 1967
Wildenstein Georges, 1955
Williams Clare, [circa 1960-circa 1961]
Wittgens Fernanda, [circa 1950]-1956
Wittgens Mariuccia, 1961
Wols Gréty, 1971
Wurster Ruth, 1969-1970
Zamboni Silla, [circa 1969-circa 1970]
Zampetti Pietro, 1957-1971
Zanella, 1966
Zappettini Mario, 1966
Zauli Anna, 1976
Zavattini Antonio, 1966
Zavattini Cesare, 1966
Zepperi Giorgio, [circa 1941-circa 1942]
Zeri Federico, 1953-1988
Zervos Christian, 1960
Zervudachi Peter, 1962
Zorzi Elio, 1953
Zorzi Leopoldo, 1971
Zucchini Annibale, 1962
Zucchini Mario, 1972
Corrispondenti non identificati, [circa 1946-circa 1976]
Biglietti d'auguri e biglietti da visita, s.d.

Inventario

Storia archivistica. Al momento della sua prematura scomparsa Franco Russoli, non aveva messo mano alle sue carte e non ne aveva deciso una linea guida per l'archiviazione. Inoltre, visto che dal momento della morte a quello in cui, insieme alla figlia Sandra, si è iniziato questo lavoro di archiviazione sono passati più di 25 anni, quello che poteva essere l'assetto originale dei documenti è profondamente cambiato o quanto meno ha subito delle modifiche. Una parte dei libri e delle fotografie, ad esempio, sono state cedute da Gabriella Russoli, vedova dello studioso, a Federico Zeri e ora fanno parte dell'archivio dello storico dell'arte romano. I libri sono conservati nella sede romana dell'Archivio Zeri presso la Villa di Mentana, mentre le fotografie sono conservate nell'archivio fotografico che si trova a Bologna nel convento di Santa Cristina.

Questo lavoro è iniziato quando è stato liberato l'appartamento in cui viveva Gabriella Russoli in via Silvio Pellico di fianco a Piazza del Duomo a Milano che in precedenza era stato lo studio di Russoli e nel quale la moglie si era trasferita dopo la sua morte. Il lascito, oltre ai documenti, comprende una collezione d'arte ancora di proprietà della famiglia, più di 2000 volumi tra libri di storia dell'arte, libri di grafica, romanzi, ecc. e fotografie. Tutti i libri sono stati inventariati per opera di Luca Natali, un collaboratore di Sandra Russoli e dopo essere stati inscatolati sono stati portati in un magazzino; le opere d'arte dopo essere state fotografate e catalogate da me, da Sandra Russoli e da Andrea Rabosio sono state portate in un caveau. I documenti, invece, sono stati conservati in un primo momento in due scatoloni e portati a casa di Sandra Russoli e poi mi sono stati affidati e trasferiti a casa mia dove sono stati riordinati. Al momento del ritrovamento i documenti non erano conservati in modo tale da supporre che vi fosse già stato un lavoro d'archiviazione precedente anche se i giornali con gli articoli di Russoli, ad esempio, erano già stati sistemati in ordine cronologico e parte degli originali dei suoi testi erano conservati insieme in una cartella ma non in modo ordinato. Una parte di questi documenti è rimasto così come Russoli li aveva lasciati mentre altri, anche per motivi pratici, visto che sono sempre stati conservati in appartamento, hanno subito degli spostamenti e delle alterazioni rispetto al loro originario stato di conservazione. Inoltre una parte era stata sistemata da Gabriella Russoli in occasione dell'uscita, al principio degli anni '80, del volume *Il Museo* nella Società curato da Vittorio Fagone. Gabriella Russoli ha anche iniziato a riordinare la corrispondenza di Franco Russoli, ma il suo lavoro ha riguardato solo una piccola parte e si è fermato ad una fase preliminare. Un'altra parte dei documenti è stata rinvenuta, invece, nella casa di campagna di Casoli vicino a Camaione, di proprietà della famiglia

Russoli, dove è stata trovata una valigia nella quale erano conservati lettere e documenti inerenti soprattutto al periodo giovanile, in pratica fino al 1950. Le lettere, in un primo momento, sono state date da Sandra Russoli a suo zio Emilio Tolaini, il quale le ha però restituite, dopo averle classificate, e sono quindi state aggiunte al fondo documentario che si stava creando. Un'ultima acquisizione è stata fatta nell'estate del 2007 quando è stata rinvenuta da Sandra Russoli, sempre nella casa di campagna, un'altra serie di lettere che sono poi confluite anch'esse nel materiale di ricerca. Il lavoro d'archiviazione è stato dunque svolto solo sul fondo documentario con l'esclusione del resto del materiale, libri e opere d'arte, che non hanno interessato questo lavoro. Per quanto possibile, si è cercato di non alterarne l'assetto originale e dove ciò non è stato possibile sono stati creati dei collegamenti tra i documenti smembrati.

Contenuto. Il "Fondo Documentario" Russoli di proprietà della famiglia è costituito da:

- materiale relativo all'insegnamento universitario: costituito in prevalenza dalla corrispondenza tenuta da Russoli con il Politecnico e con L'Università degli Studi di Milano.
- annotazioni e appunti personali manoscritti o dattiloscritti relativi per lo più ad opere ed artisti, mostre e conferenze; stesure manoscritte o dattiloscritte, spesso con correzioni manoscritte, di testi da pubblicare o di relazioni.
- materiale relativo alla collaborazione all'attività d'associazioni, fondazioni ed istituzioni nazionali ed internazionali.
- corrispondenza (lettere e cartoline ricevute da Franco Russoli, spesso con altro materiale annesso, ad es. fotografie, articoli di giornale, copie di lettere di Franco Russoli).
- cartoncini personali, tra cui inviti a mostre e conferenze, biglietti d'auguri e partecipazioni.
- articoli di giornale, giornali e riviste.

Ordinamento e struttura. Il materiale del fondo documentario Russoli (l'unico del quale è stato eseguito il riordino nell'ambito del presente lavoro) è stato suddiviso in tre serie.

Serie 1: raccoglie i materiali legati all'attività scientifica e didattica di Russoli; questa serie a sua volta comprende quattro nuclei:

- il primo contempla ciò che concerne l'attività scientifica di Russoli negli anni precedenti del suo trasferimento a Milano; ad esso appartiene la prima sottoserie, disposta in ordine cronologico.

- il secondo riguarda il coinvolgimento di Russoli in eventi, mostre, iniziative, convegni e conferenze; ne fanno parte le tre sottoserie successive, ordinate sia cronologicamente sia in ordine alfabetico secondo l'argomento trattato.

- il terzo raduna quanto si lega all'attività di Russoli, e include le tre sottoserie successive: è composto d'appunti, da testi manoscritti e dattiloscritti, dagli articoli di giornale, e, da ultimo, dagli articoli e testi di terzi.

- il quarto raccoglie tesserini di riconoscimento, documenti di carattere personale e professionale, e include la rimanente sottoserie.

Serie 2: comprende i materiali relativi alla attività svolta da Gabriella Russoli dopo la morte del marito. La serie comprende un'ampia raccolta di giornali che hanno come soggetto Franco Russoli e l'evolversi, dopo la sua morte, del progetto della Grande Brera; le copie d'alcuni testi scritti in onore di Franco Russoli, e i materiali di ricerca usati per la pubblicazione, dopo la morte di Russoli, del volume *Il Museo nella Società*; la raccolta d'alcune bibliografie compilate dallo stesso Russoli e da altri studiosi e il materiale inerente ad iniziative in onore di Russoli.

Serie 3: contempla le lettere, le cartoline, i biglietti d'auguri e ricevuti da Russoli e in parte radunati insieme dalla moglie Gabriella dopo la sua morte. Le unità archivistiche di questa serie individuano ciascuna un corrispondente e sono disposte in ordine alfabetico in base al cognome. Fanno eccezione le ultime due unità, che raccolgono, rispettivamente, i corrispondenti non identificati e alcuni biglietti d'auguri e biglietti da visita.

1. ATTIVITÀ SCIENTIFICA E DIDATTICA, 1939-1977

Contenuto. La serie comprende i materiali legati alla attività scientifica, al coinvolgimento di Russoli in eventi e situazioni particolari, ai suoi studi e interessi di studio.

1. Attività scientifica, 1939-1949

Contenuto. Questa sottoserie raccoglie il materiale relativo alla attività svolta da Franco Russoli dai suoi ultimi anni di liceo (ante 1943), passando per la guerra e l'università (1944-1946) e concludendosi con il suo trasferimento a Milano nel 1950

1. Quaderni e scritti giovanili,

Sono raccolti alcuni quaderni degli ultimi anni del liceo, agende personali con annotazioni di vario carattere, testi di poesie, testi manoscritti di vario genere, appunti su visite compiute in diversi musei e parte del materiale della tesi di laurea.

1939-1949

1.1. Quaderni di appunti scolastici e agende (1939-1948)

Piccola Agenda dello Studente dell'anno 1939-1940; agenda personale dell'anno 1941; quaderno della prima liceo (1939-1940); quaderno del liceo con appunti e una serie di caricature di vario soggetto, copia dei testi di Somarè sulla Storia dei pittori Italiani dell'800 (1940-1941); agenda con una serie di appunti dell'ultimo anno di liceo (1941) e con, in fondo, una serie di annotazioni su degli articoli da scrivere per "Belle Arti" e notazioni di tipo economico (1946-1948); un'edizione manoscritta e "goliardica" dei Sepolcri di Foscolo, con disegni e vignette di Emilio Tolaini [ante 1941]; taccuini con elenco di quadri esposti in alcuni musei nazionali e internazionali [post 1945], quaderno con copie di poesie di vari autori.

1.2 Racconti, poesie, appunti e disegni (1940-1949)

Serie di fogli sciolti che hanno per soggetto temi letterari e artistici; un'ampia raccolta di poesie scritte in francese; l'elenco dei quadri visti al museo di Grenoble (1949); l'elenco dei quadri visti al museo di Avignone [1947].

2. Appunti della Tesi di Laurea

Appunti manoscritti e copia di alcuni capitoli della tesi di laurea Saggio sulla Macchia, assegnata dal prof. Riccardo Barsotti della Facoltà di Lettere e Filosofia della Regia Università degli Studi di Pisa. Vi sono inoltre le note relative ai capitoli II e IV e una serie di copie dattiloscritte di lettere inviate da Fattori a diversi amici tra il 1896 e il 1908, che facevano parte del materiale di studio per la tesi.

1944-1945

2. Mostre, conferenze e convegni 1942-1977

Contenuto. Questa sottoserie contempla materiale di varia natura legato a mostre ed esposizioni nelle quali Russoli si è trovato coinvolto in qualità di organizzatore (si veda, ad es., la Mostra della Scultura Pisana, svoltasi a Pisa nel 1946-1947) o come semplice visitatore o ospite. La sequenza cronologica secondo la quale sono state disposte le unità segue il filo cronologico del percorso professionale e umano di Russoli.

3. Dépliants illustrativi e pubblicitari inerenti a mostre, rassegne culturali e conferenze

Dépliants relativi a pubblicazioni e mostre, la maggior parte dei quali degli anni '40 e '50; si segnala inoltre un dépliant di una mostra di Arturo

Carmassi presso la galleria Saletta di Modena con testo di presentazione dello stesso Russoli (1955).

1942-1971

4. Inviti a mostre e conferenze

1949-1973

4.1. Invito in occasione della III settimana dei Musei Italiani, [1973-1975]

Allegato all'invito spedito dalla Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia, per presenziare al concerto che inaugura l'evento vi è copia del comunicato stampa.

4.2. Invito al Premio Marzotto, (1966)

Oltre all'invito spedito dalla Presidenza del Premio Marzotto, vi sono una serie di lettere inviate dalla segreteria con comunicazioni di carattere pratico.

5. Mostra della Scultura Pisana

Materiale relativo sia alla mostra che al catalogo della stessa compilato da Russoli e Tolaini: elenchi dei gruppi di lavoro che hanno collaborato all'allestimento e allo svolgimento della mostra e sul recto un elenco di scritti relativi alla scultura pisana; copie delle schede del catalogo la maggior parte delle quali relative ad opere di Nicola Pisano, ma ci sono anche tre schede di Lapo e una di Giovanni Pisano e un elenco manoscritto di saggi critici suddiviso in base al titolo di ogni singola opera; elenchi manoscritti di autori e saggi con soggetto la scultura pisana; cronologia di Nicola e Giovanni Pisano tra il 1265 e il 1299; elenco di foto delle opere di Giovanni Pisano da richiedere.

1946-1947

6. Stralcio del verbale della Commissione per le arti del Comune di Milano

Copia nella quale è riportata la discussione tra Russoli e Valsecchi sulle future mostre da allestire nel Capoluogo lombardo.

5 luglio 1954

7. Comunicato stampa relativo alla mostra di Edouard Vuillard a Milano

Copia del testo introduttivo del catalogo scritta da Franco Russoli che viene usato come comunicato stampa.

1959

8. Comunicato stampa relativo alla mostra "Nuove Prospettive della Pittura Italiana" a Bologna

1962

9. Mostra di Odilon Redon

Elenco dattiloscritto con correzioni manoscritte di esposizioni di Redon svoltesi in Europa tra il 1956 e il 1959 e di opere per la mostra suddiviso in base al tipo d'opera (disegni,quadri, litografie, ecc.); elenco manoscritto di opere suddiviso per tipo d'opera; elenco di musei con relative opere da richiedere.

[1962]

10. Mostra di Alberto Savinio a Milano

Materiale relativo all'allestimento della mostra di Savinio a Milano: copia della cronologia della vita e dell'opera del pittore; elenco delle opere che furono esposte alla mostra suddiviso in base a chi prestò le opere e che oltre a questo riporta il Titolo dell'opera, l'anno, le misure, la tecnica, il valore assicurativo, il luogo del ritiro e della consegna e la disponibilità a prorogare il prestito; elenco della sezione dedicata alla grafica; elenco delle opere che andranno a comporre il Catalogo della Mostra con segnato a penna vicino al titolo il numero di riferimento di ogni opera; una selezione di fotografie con 11 delle opere che furono esposte alla mostra.

1976

11. Atti del convegno su "La Libertà della Critica d'Arte"

Copia degli interventi effettuati da diversi critici e artisti in occasione del convegno "La Libertà della Critica d'Arte": J. P. Hodin, Creative Judgement in Modern Art Criticism; Jean-Clarence Lambert, L'Essence de la Critique; René Berger, Vers un nouveau fondement de la connaissance Critique; Franco Miele, La Critique d'Art con sideree comme conscience critique du probleme de l'art; Cornelis Doelman, Le devoir principal de la Critique d'Art; Antonio Giménez Pericás e Vicente Aguilera Cerni, Libertad de la Critica; Cevad Memduh Altar, La Liberté de la Critique; Jürghen Claus, Film und Fernsehen als Kunstkritische Medien; Jiří Šetlík, Le Probleme de la Morale en Critique; Giulio Carlo Argan, L'Essence de la Critique; Eva Petrová, la Critique et les clés de son Temps; Sir Herbert Read, La Licence Totale; Margit Stayer, L'exercice de la Profession.

[Post 1957]

3. Collaborazione a progetti editoriali, 1960-1970

Contenuto. Oggetto di questa sottoserie è il coinvolgimento di Franco Russoli, principalmente nel corso degli anni '60 e '70, nella realizzazione di una serie progetti editoriali proposti sia da lui che da svariate case editrici come la Fabbri o la Electa.

12. Enciclopedia dell'Arte Treccani

Originali delle schede di aggiornamento per L'Enciclopedia dell'Arte Treccani stese da Franco Russoli: le schede riguardano una serie di artisti italiani. Sono presenti, oltre alle schede, gli elenchi inviati dalla Treccani con su i nominativi degli artisti. Le schede riguardano: Banti Cristiano (4 schede), Borrani Odoardo, Albertoni Giovanni, Allegretti Antonio (2 schede), Balzico Alfonso, Barbella Costantino (2 schede), Baruzzi Cincinnato, Bastiani Giovanni (2 schede), Belliazzi Raffaele, Bienaimé Luigi, Cacciatori Benedetto, Foccardi Giovanni, Gallori Emilio, Origo Clemente, Pampaloni Luigi, Passaglia Augusto, Salvini Salvino, Varni Santo, Zocchi Cesare.

[1950]

13. La Scultura Italiana vol. III

Schede delle opere e indicazioni bibliografiche relative a La scultura Italiana vol. III, Il Rinascimento edito dalla Electa di Milano. Le schede delle opere sono ordinate in modo progressivo e ogni scheda è formata dai dati dell'opera e dalla relativa didascalia.

1967

14. La Raccolta Berenson

Materiale relativo al volume La Raccolta Berenson curato da Franco Russoli e edito dalle Officine Grafiche Ricordi di Milano. La presentazione del volume fu di Nicky Mariano. Si tratta di un quaderno nel quale Russoli iniziò a compilare le schede per il volume in questione. Non sembra vi sia un ordine preciso per la compilazione, e alcune voci sono rimaste in bianco mentre per altre incominciò a scrivere la didascalia. Collegata alla realizzazione di questo volume è anche la corrispondenza tra la Mariano e Russoli (UA 630).

1957-1962

15. La pinacoteca Poldi Pezzoli

Schema per la impaginazione del catalogo dei dipinti del volume La pinacoteca Poldi Pezzoli, a cura di Franco Russoli, edito dalla Electa di Milano. La prefazione fu scritta da Bernard Berenson, mentre Guido Gregorietti si occupò dei "cenni storici" sul museo. Vi è inoltre la copia del testo di Guido Gregorietti e un elenco di studiosi ai quali venne inviata copia del volume.

1954

16. Proposte e programmi per nuovi progetti editoriali

Sono raccolte una serie di proposte redatte da Russoli che riguardano realizzazione di nuovi progetti editoriali e la collaborazione a nuove riviste.

[circa 1946-1970]

16.1. Programma per una collezione di monografie sulla scultura pisana del Medioevo [circa 1946]

Vi è una copia manoscritta e una dattiloscritta del programma. Nella copia dattiloscritta, oltre al programma, ci sono l'elenco dei volumi della collezione con i rispettivi autori, il programma di massima delle campagne fotografiche e un esempio di "scheda tipo" da usare nella compilazione dei volumi.

16.2. Proposta per una collana intitolata "Maestri Contemporanei"

Scheda con lo schema per la realizzazione di ogni fascicolo nel quale vengono indicati il formato e la struttura e partizione del volume. Elenco delle correnti pittoriche che si vogliono trattare e schema generale per la realizzazione dell'opera.

16.3. Proposta per la realizzazione della collana "Arte Oggi" [circa 1970]

Vi è una prima parte nella quale è presa in esame l'edizione giapponese con relative proposte e una seconda parte nella quale si formula la proposta per un'edizione occidentale della stessa opera.

16.4. Proposta e schema di un libro intitolato Il Rinascimento in Europa nelle arti figurative.

17. Comunicato stampa relativo al volume L'Arte Moderna

Comunicato della Fabbri Editori intitolato Notizie Fabbri nel quale si annuncia nell'aprile del 1977 l'uscita del volume L'Arte Moderna a cura di Franco Russoli. Oltre al volume di Russoli vengono descritte altre iniziative editoriali.

1977

4. Contratti di collaborazione con case editrici, emittenti televisive, musei, enti governativi, 1950-1977

Contenuto. Questa sottoserie raggruppa tutti i contratti di collaborazione che Russoli ha stipulato nel corso degli anni con case editrici, emittenti televisive, musei. Vi è inoltre tutta una serie di ricevute di pagamento delle collaborazioni e ricevute varie che sono state accorpate alle altre.

18. Agenzia Letteraria Internazionale, Milano

1973-1977

19. Giulio Bolaffi Editori e Bolaffi-Mondadori, Torino

1973-1976

20. Diffusione Edizione Artistiche, Torino

- 1972
21. Ediciones Poligrafa/SA, Barcellona
circa 1974-1975
22. Electa Editrice, Milano
1973-1975
23. Fratelli Fabbri editori, Milano
1965-1976
24. Istituto Luce, Roma
1977
25. J. M. Meulenhoff Utgever, Amsterdam
1962
26. Museo Poldi Pezzoli, Milano
1973-1975
27. RAI Radiotelevisione Italiana, Roma
1975-1976
28. UNESCO
1950
29. Ricevute di pagamento per collaborazioni con case editrici, emittenti televisive, musei, gallerie d'arte
Sono raccolte le ricevute che attestano l'avvenuta collaborazione tra Russoli e le maggiori case editrici italiane e straniere. Vi sono inoltre ricevute per collaborazioni avute con associazioni, come l'Associazione Nazionale dei Musei Italiani, gallerie d'arte, musei ed emittenti televisive.
1955-1976
- 29.1. ricevute varie, (1953-1975)

5. Materiali preparatori e scritti di Franco Russoli 1942-1977

Contenuto. Una raccolta di materiali preparatori - come le parti di nascenti progetti di studio o di lavoro - e insieme dei frutti di diversi studi è il contenuto della presente sottoserie: appunti, testi, estratti relativi a artisti e opere, ordinati per quanto riguarda i testi in ordine

alfabetico in base al titolo o al soggetto e che ci danno la possibilità di analizzare parte dell'attività scientifica di Franco Russoli.

30. Traccia per il commento parlato del film "Pittori in Città" realizzato da Valentino Orsini e Paolo e Vittorio Taviani

Si tratta del testo che funge da accompagnamento a un film su un gruppo di artisti e pittori italiani che vivono a Roma, tra cui Guttuso, Accardi, Mafai, Ziveri e che si intitola Pittori in Città. Nel testo delle annotazioni a penna indicano la colonna sonora costituita di musiche ma anche di rumori che si rifanno all'ambiente urbano.

[ante 1965]

31. Schema per la realizzazione di un testo sull'Arte italiana Rinascimentale

Schema per il terzo capitolo di un volume che tratta dell'arte Italiana Rinascimentale. Lo schema segue, pagina per pagina, l'evolversi del testo e per ogni pagina o gruppo di pagine è indicato in modo sintetico l'argomento trattato.

32. Appunti vari

Materiale relativo alla realizzazione di alcuni progetti nel campo museografico e in quello universitario: mostre, iniziative per l'ampliamento di Brera ma anche appunti sul ruolo del museo nella società moderna. Vi è inoltre copia il programma per il corso di Storia dell'Arte e Storia e Stili dell'Architettura.

[circa 1950-1977]

32.1 Progetto per una mostra sull'arte italiana

Si tratta del progetto per l'allestimento di una mostra degli Artisti d'Italia da tenersi nelle sale di Palazzo Reale a Milano con opere degli artisti postimpressionisti e novecenteschi dei realisti come Mafai, Ziveri, Carlo Levi, Pizzinato e Guttuso, dei post-cubisti e degli astrattisti ed infine con opere surrealiste e veriste.

32.2 Elenchi di quadri per l'allestimento di alcune mostre

Sono raggruppati due serie di elenchi: uno è quello che fa riferimento ai dipinti per una mostra allestita a Parigi e che ha per soggetto artisti italiani come Boccioni, Campigli, De Pisis, Morandi, De Chirico e altri.

Il secondo invece non indica il luogo dove si dovrebbe tenere la mostra e ha per soggetto artisti Futuristi (Russolo, Boccioni, Carrà), Postfuturisti (Sironi, Funi, Carrà), del Novecento (Carrà, Sironi, Marussig, De Pisis, Campigli, Tosi), di Corrente (Birolli, Sassu, Migneco, Tassinari, Morlotti, Guttuso), di Astrazione (Licini, Soldati, Reggiani), e infine della Guerra e dopo (Fontana, Peverelli, Dova, Crippa, Baj, Chighine, Carmassi, Ajmone, Cassinari, Morlotti, Meloni, Ferroni, Castellani, Romagnoni).

32.3 Testo sull'acquisizione di Palazzo Citterio a Milano [post 1968]

32.4 Appunti vari sul ruolo e la funzione del Museo nella società moderna

Serie di appunti, per la maggior parte manoscritti, nei quali Russoli individua la funzione e il ruolo del museo all'interno della società moderna. Vi è anche un breve testo - forse la traccia per un intervento in pubblico - nel quale Russoli definisce il Museo di Arte Moderna.

32.5 Appunti sui quadri del Museo [Poldi Pezzoli], [post 1970]

Appunti manoscritti e dattiloscritti sull'acquisizione da parte del [Poldi Pezzoli] di quadri dopo il 1955.

32.6 Programma delle lezioni e di esame per il corso di Storia dell'Arte e Storia e Stili dell'Architettura, [1968]

Copia del "Programma delle lezioni e di esame" per il corso di Storia dell'Arte e Storia e Stili dell'Architettura tenuto da Franco Russoli presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Il programma ha per argomento "le diverse forme espressive delle arti visuali e dell'architettura in Italia, nel periodo 1920-1940, in rapporto alla complessiva situazione culturale e sociale italiana e alle contemporanee ricerche e attività artistiche straniere".

32.7 Materiali relativi alle carenze di Brera e della "situazione culturale milanese", [1974]-1977

Copia del ciclostile distribuito dai lavoratori di Brera in occasione della mostra Processo per il museo, nel quale il personale a seguito di una riunione svolta il 18 dicembre 1976, denuncia le carenze di Brera e propone degli interventi per risanare le situazione. Il testo del comunicato dei lavoratori di Brera è pubblicato per intero all'interno del catalogo della mostra; copia di un comunicato a firma di Franco Russoli intitolato Memoria sulle carenze della situazione culturale milanese nel quale vengono elencati i punti fondamentali di questa situazione di disagio.

33. Testi manoscritti e dattiloscritti di Franco Russoli

Sono qui radunati tutti i testi manoscritti e dattiloscritti di Franco Russoli che sono stati ritrovati e che hanno per oggetto artisti, opere e eventi come la Biennale di Venezia. I testi sono stati ordinati alfabeticamente in base al cognome del soggetto del testo o al titolo.

1942-1977

33.1 Rosetta Acerbi

33.2 American scene: Pitture e Cinema, 1953

33.3 Arte italiana del XX Secolo nelle Collezioni Americane, 1960

Il titolo originale del testo è: XXth Century Italian Art From American Collections, Roma, Toninelli Editore, 1960

33.4 La mostra Aspetti dell'Informale, 1971

33.5 Renzo Baldaccini, 1948

Recensione a Renzo Baldaccini, Contributi alla Pittura Italiana dell'Ottocento-Giuseppe Abbati, Firenze, Cya, 1947, in "Belle Arti", Pisa, I, 5-6, agosto-settembre 1948. Testo manoscritto

33.6 Luigi Bartolini, 1948

Luigi Bartolini: "Liriche e Polemiche", in "... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico", Pisa, XVII, 11, novembre 1948. Testo manoscritto

33.7 Charles Baudelaire, 1968

La Notion de "Rencontre" in Baudelaire, in atti del convegno Le Découverte du Présent. Hommage à Baudelaire, critique d'art, Parigi, Association Internazionale pour la Liberté de la Culture, 8-13 gennaio 1968, Parigi, Edizioni Ass, 1968; anche in Atti e Memorie della Accademia Clementina, IX, Bologna, Edizioni Accademia Clementina, 1970

33.8 Bernard Berenson, 1948

Recensione a Bernard Berenson, Metodo e Attribuzioni, a cura di R. Franchi, Firenze, Arnaud, 1947, in "Belle Arti", Pisa, I, 5-6, agosto-settembre 1948

33.9 Aldo Bergolli

33.10 La Mostra di Gianni Bertini all' Art Club, [ante 1950]

33.11 La Biennale di Venezia. [circa 1958-1975]

- La XXXIX Biennale di Venezia-Le Mostre Retrospective, 1958

- A proposito della XXXII Biennale di Venezia: Avanguardia e Manierismo, in "Letteratura", Roma, XXVII-XII, 69-70-71, maggio-ottobre 1964

- Sulla Biennale di Venezia, testo senza titolo e copie di lettere, 1975

- Testo senza titolo

33.12 Renato Birolli, 1958

Fantasia nella Realtà, in Sedici Opere di Renato Birolli, Milano 1958

33.13 Arturo Bonfanti, 1968

Arturo Bonfanti, in Bonfanti: pitture, disegni, sculture, 1959-1966, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, giugno-luglio 1968)

33.14 Pierre Bonnard, 1955

- Misura e Audacia nella Mostra di Pierre Bonnard, in "Settimo Giorno", Milano, VIII, 16 (349), 21 aprile 1955

- Appunti su Bonnard, in Pierre Bonnard, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-maggio 1955), Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1955

33.15 Braque, le forme pure e la realtà

Testo in duplice copia, dattiloscritto e manoscritto

33.16 Brera, [1966]

Introduzione alla Pinacoteca di Brera, Milano, Mondadori, [1966]

33.17 Bussotti

Parte del testo è manoscritta, e parte dattiloscritta

33.18 Massimo Campigli, [ante 1950-circa 1965]

- Massimo Campigli al "Cavallino", [ante 1950], testo manoscritto

- Testo incompleto nel quale manca la prima pagina e quindi anche il titolo

- Campigli Pittore, Milano 1965

33.19 Caravaggio, 1951

Testo scritto in occasione della mostra di Caravaggio al Palazzo Reale di Milano nel 1951. Testo manoscritto

33.20 Enzo Carli, 1948

- Recensione a Enzo Carli, Goro di Gregorio, Firenze, Electa, 1946, in "Belle Arti", Pisa, I, 5-6, agosto-settembre 1948

- Recensione a Enzo Carli, Le sculture del Duomo di Orvieto, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1947, in "Belle Arti", Pisa, I, 5-6, agosto-settembre 1948

33.21 Arturo Carmassi

Testo manoscritto non completo: va da pagina 6 a pagina 10

33.22 Massimo Carrà, 1977

Il disegno di Carrà, in Carrà disegni, a cura di M. Carrà e F. R., Bologna, Grafis, 1977. Questa è una copia dell'originale

33.23 La personale di Giorgio Casini, [ante 1950]

Relazione di Ladislao

33.24 Bruno Cassinari, [circa 1955-1956]

- Fedeltà alla Luce, in "La Fiera Letteraria. Settimanale delle Lettere delle Arti e delle Scienze", Roma, IX, 38, 19 settembre 1954

- Bruno Cassinari, in III Mostra Nazionale d'arte contemporanea, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, autunno-inverno 1955-1956), Milano, Associazione Artisti d'Italia, 1955

- Disegni di Cassinari, in Bruno Cassinari, Bologna, Cappelli, 1955, «Documenti»

- Cassinari e Minguzzi

33.25 Mario Ceroli, 1965-1966

33.26 Ceruti, 1967

Un ritratto di Ceruti in Franciacorta, in Studi di Storia dell'Arte in onore di Vittorio Viale, Torino, Pozzo, 1967

33.27 Alfredo Chighine, [1960]

33.28 Cinema alla scoperta dei quadri e delle Statue, 1948

Relazione di Ladislao.

33.29 La composizione non conta

Testo manoscritto.

33.30 Conferenza all'Ecole du Louvre, [post 1953]

Atti del convegno: copia del discorso tenuto da Russoli.

33.31 Arte Contemporanea, 1954-1955

33.32 Gustave Courbet, 1949

Nei Giorni della Comune Courbet impegnò la sua vita nella battaglia per la libertà, in "La Gazzetta", 29 aprile 1949

33.33 Il D'après nell'Arte Moderna, 1971

Il D'après nell'Arte Moderna, in Il Dapres, catalogo della mostra (Lugano, Museo Civico Villa Ciani, aprile-maggio 1971)

33.34 Edgard Degas, 1953

Rigore di Degas, in "Ferrania. Rivista mensile di fotografia cinematografia e arti figurative", Milano, VII, 1, gennaio 1953; anche in Pittori di ieri e di oggi, Milano, Ferrania, 1955

33.35 Agenore Fabbri, 1965

Réalisme de Fabbri, in "XX Siècle. Cahiers d'Art", Parigi, XXVII, 26, giugno; anche in Agenore Fabbri, sculture dal 1946 al 1968, Milano, Edizioni d'arte Borgogna, 1968

33.36 Lucio Fanti, 1975

33.37 Abbozzi per un articolo su Fattori

33.38 Fra Galgario e Ceruti, 1953

Fra Galgario e Ceruti al Museo Poldi Pezzoli, in "Le Arti. Mensile di cultura e d'attualità", Milano, IV, 3, marzo 1953

33.39 Monumento a Roberto Franceschini, 1977

33.40 Ambrogio Fumagalli, [post 1953]

Recensione a Ambrogio Fumagalli, La Porta del Santuario di Maria SS. della Consolazione in Paternò, di Antonio Malocchi, Milione, Edizioni del Milione, 1953

33.41 Futurismo, [1975]

Copia del capitolo III: Severini e Balla. Probabilmente si tratta di un volume sul Futurismo

33.42 Giovanni da Milano

33.43 Giovanni di Balduccio da Pisa, 1963

L'arca di San Pietro Martire di Giovanni di Balduccio di Pisa in La Cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano, a cura di R. Cipriani, G. A. Dell'Acqua e F. Russoli, Milano, Electa, 1963

33.44 Giovanni Pisano, 1946

Una scultura inedita di Giovanni Pisano, in "Belle Arti", Pisa, I, 1, settembre-ottobre 1946

33.45 Giusta Nicco-Fasola, 1948

Recensione a Giusta Nicco-Fasola, Pontormo o del Cinquecento, Firenze, Arnaud, 1947, in "Belle Arti", Pisa, I, 5-6, agosto-settembre 1948

33.46 Cesare Gnudi, 1946

33.47. Elia Hiltunen, 1960-1961

33.48 L'immagine grottesca e l'immagine simbolica

33.49 L'Impressionismo, 1972

33.50 Giorgio Kienerk, 1970

Giorgio Kienerk, in Giorgio Kienerk (1869-1948), catalogo della mostra (Firenze, Gran Sala dell'Accademia, 19 dicembre 1970-20 gennaio 1971), Firenze, Accademia Fiorentina delle Arti e del Disegno, 1970

33.51 Lattanzi

33.52 Carlo Levi, [post 1950]

Recensione a Carlo Levi, *L'Orgoglio*, Torino, Einaudi, 1950

33.53 Roberto Longhi, 1974

Longhi un Rabbomante, in "Corriere della Sera", 17 febbraio 1974. Copia dell'originale

33.54 Renzo Lupo, [1949-ante 1955]

- A Pisa la personale di Renzo Lupo, in "...e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico", Pisa, XVIII, 4, aprile 1949

- Realtà e poesia nella pittura di Renzo Lupo, in "La Gazzetta", 17 marzo 1949

- Testo senza titolo.

33.55 I Macchiaioli, 1946-1956

- Appunti sui Macchiaioli, in "Arti Figurative", Roma, 3-4, aprile-maggio 1946

- Mostra "I Macchiaioli" a Roma, 1956

33.56 Antonio Mancini

33.57 Marino Marini

Copia di un testo rinvenuto tra i documenti ceduti all'Archivio Zeri e ora lì conservato

33.58 Marrobbio, primo documentario di una nuova casa di produzione Pisana, [post 1946-ante 1950]

33.59 Gino Marotta, [1956-1957]

33.60 Premio Marzotto, [1966-1967]

33.61 Triennale Italiana Medaglia d'Arte, 1973

33.62 Luciano Minguzzi

33.63 Amedeo Modigliani, [post 1948-ante 1966]

- Testo senza titolo

- Da Modigliani a Scipione l'arte italiana al Museo d'Arte Moderna di Parigi, [post 1948-ante 1966]

33.64 Henry Moore, [circa 1970-1977]

- Interview with the sculptor Henry Moore, [circa 1970]

- Appunti e scritti preparatori per un libro su Moore, 1977. Da questi appunti per una monografia di Moore a cui stava lavorando F. R. fino a poco prima

della scomparsa è stata ricavata l'introduzione al volume Henry Moore. Escultura, Barcellona, Ediciones Poligrafa, 1981

33.65 Nascita di una Mostra, 1947

Com'è nata la Mostra della Scultura Pisana, in "Toscana Nuova", 10 agosto 1949

33.66 XI Mostra d'Arte Pisana, 1943

- XI Mostra d'Arte Pisana: I-Le Mostre Personali, in "Il Telegrafo", 24 gennaio 1943. Testo manoscritto

- XI Mostra d'Arte Pisana: II-I Giovanissimi, in "Il Telegrafo", 27 gennaio 1943. Testo manoscritto

33.67 Il Museo di San Matteo, 1949

33.68 Il Novecento, 1971

I Disegni dei Maestri: Il Novecento, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1971

33.69 Mostra di Pittura Olandese, 1954

[Senza titolo] in al Mostra della Pittura Olandese del '600, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 febbraio-25 marzo 1954), Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1954

33.70 Premio Pittura Orzinuovi

33.71 Enrico Pea

33.72 Perché, 1968

33.73 Cesare Peverelli, [post 1950-1971]

- Testo senza titolo

- Biografia di Cesare Peverelli, [post 1971].

33.74 Pablo Picasso, [1950-circa 1962]

- Testo senza titolo

- Mostra di Picasso a Milano, 1953

- Picasso. Venti Pochoirs Originali, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1955

- Prefazione in Picasso, incisioni su Linoleum e tauromachia, catalogo della mostra (Milano, Palazzo di Brera, novembre-dicembre 1962), Milano, Amilcare Pizzi, 1962

33.75 XI Mostra d'Arte del Sindacato Pisano, 1947

33.76 La Pittura di Materia, 1961

Copia del testo originale

33.77 I pittori della Realtà in Lombardia, 1953

Trascrizione dell'intervento tenuto al convegno Rassegna delle arti figurative, Milano. Manifestazione promossa dall'Osservatore delle Lettere e delle Arti diretto da Carlo Emilio Gadda

33.78 Galleria della Pittura Europea, 1961

Prefazione in Galleria della Pittura Europea, a cura di E. Sindona, Milano, Edizioni Beatrice d'Este, 1961

33.79 La Mostra all'Hotel Nettuno di Salvatore Pizzarello, [ante 1950]

33.80 Poldi Pezzoli, 1952

Riapertura del museo Poldi Pezzoli, in "Bollettino d'Arte. Ministero della Pubblica Istruzione", Roma, XXXVII, 1, gennaio-marzo 1952, serie IV. Testo manoscritto

33.81 La Politique de l'ICOM, [1977]

La Politique intellectuelle de l'ICOM: rôle des comités nationaux et des comités internationaux, in Deuxième conférence générale de l'ICOM, trascrizione dell'intervento in occasione del convegno di studi (Leningrado-Mosca, 1977). Copia del testo originale

33.82 Giò Pomodoro

33.83 Memoria e racconto in Pratolini

33.84 Piero Rambaudi, 1959

33.85 Premio Rembrandt, 1974

Trascrizione dell'intervento fatto da Franco Russoli in occasione del Premio Rembrandt presso la Villa Comunale di Milano nel 1974. L'intervento è dedicato a Fausto Melotti

33.86 Mostra Regionale di Pittura e Scultura a Marina di Massa, [1948]

33.87 Rinascimento

- La Theorie du Milleau a la Renaissance. Copia del testo originale

- [Rinascimento], manca l'indicazione precisa del titolo

33.88 Hans Richter, 1962

Presentazione in Hans Richter, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica di Arte Moderna, 12 maggio-12 giugno 1962), Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1962. Testo non completo

33.89 Ottone Rosai, 1945

33.90 Mario Rossello

33.91 Riccardo Salimbeni

33.92 Aldo Salvatori

33.93 Renato Santini, 1942

Renato Santini alla Galleria "Pisa", in "Il Telegrafo", Livorno, 30 settembre 1942

33.94 Aligi Sassu, 1967

La mostra di Aligi Sassu a Cagliari (1927-1967), in "Letteratura", Roma, XXXI, 88-90, luglio-dicembre 1967

33.95 Henry Scjaefer-Simmern, 1955

Recensione a Henry Scjaefer-Simmern, *Sculture in Europe Today*, Los Angeles, University of California Press, 1955

33.96 Mostra della Pittura in Liguria, 1947

Mostra della Pittura del Seicento e del Settecento in Liguria, in "Belle Arti", Pisa, I, 3-4, gennaio-aprile 1947

33.97 Mostra del Seicento Europeo nel palazzo delle Esposizioni a Roma, 1956

33.98 Josef Šima, 1962

33.99 Conferenza sul Simbolismo

Trascrizione dell'intervento

33.100 Dal Simbolismo all'informale, 1961

Dal Simbolismo all'informale, in *Da Boldini a Pollock. Pittura e scultura del XX Secolo* catalogo della mostra (Torino, Palazzo dei Congressi, Padiglione Moda Stile Costume, giugno-settembre 1961; Milano Villa Reale, Ottobre-Novembre), Milano, Industrie Grafiche Nicola Moneta, 1961

33.101 Simonetta e Luraschi

Testo manoscritto

33.102 Giovanna Spiteris, 1961

[Senza titolo] in *Le Sculture di Giovanna Spiteris*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gian Ferrari, 8-17 maggio 1961). Testo manoscritto

- 33.103 Sutherland
Testo non completo
- 33.104. Il Tamburo del Turco in Piazza San Marco, 1949
Il Tamburo del Turco in Piazza San Marco, in "La Gazzetta", 2 ottobre 1949
- 33.105 Toulouse-Lautrec, 1952
- 33.106 Giovanni Testori, 1974
Il «Gran Teatro» di Testori, in "Corriere della Sera", 16 marzo 1974
- 33.107 Quadri e sculture alla Mostra del Tirreno, [ante 1950]
- 33.108 Tranchino
- 33.109 Maurice Utrillo, [1955]
Utrillo Grande e "maledetto", in "Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà", Milano, VIII, 32 (355), 9 agosto 1955
- 33.110 Per Sergio Vacchi incisore
- 33.111 Vincent Van Gogh, 1952
Luce e colore in Van Gogh, "Linea Grafica. Rivista mensile delle arti grafiche", Milano, V, 3-4, marzo-aprile 1952
- 33.112 Emilio Vedova, [1961]
Testo manoscritto.
- 33.113 Lamberto Vitali e Cesare Gnudi, 1946
Recensione a Lamberto Vitali, Maturità di Marini, e a Cesare Gnudi, La lezione di Morandi
- 33.114 Giuseppe Viviani, 1948
Giuseppe Viviani in mostra a Pisa, in "Corriere Ligure. Quotidiano del pomeriggio", 19-20 novembre 1948
- 33.115 Mostre di pittura: Volpi e Sementa all'ex Museo Civico, [ante 1950]
- 33.116 Volterra, Film d'arte
- 33.117 Edouard Vuillard
- 33.118 Fritz Wotruba, [1975]
- 33.119 Ossip Zadkine
- 33.120 Annibale Zucchini

33.121 Fogli sciolti

6. Articoli di giornale di Franco Russoli, 1941-1976

Contenuto. La sottoserie raccoglie gli articoli di giornale che hanno per autore o per soggetto Franco Russoli: gli articoli sono per lo più di argomento artistico o letterario e sono ordinati cronologicamente.

34. Articoli di Franco Russoli anni '40

Articoli in prevalenza di quotidiani toscani, come "Il Telegrafo" e "La Gazzetta" di Livorno e del mensile "... a chi non sa su' danno" di Pisa con articoli di argomento per lo più artistico o con recensioni letterarie.

1941-1949

- La Lotta agli sprechi, in "Il Telegrafo", 26 marzo 1941
- R.Santini alla Galleria "Pisa", in "Il Telegrafo", 30 settembre 1942
- La XI Mostra d'Arte Pisana: Le Mostre personali, in "Il Telegrafo", 24 gennaio 1943
- La XI Mostra d'Arte Pisana: I Giovanissimi, in "Il Telegrafo", 27 gennaio 1943
- La ricostruzione della città, in "Corriere del Mattino", 14 giugno 1945
- Com'è nata la mostra della scultura pisana, in "Toscana Nuova", 10 agosto 1947
- Recensione a Vasco Pratolini: Cronache di Poveri amanti, in "... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico", Pisa, XVI, 7, ottobre 1947
- Recensione a Ernest. Hemingway: Verdi Colline d'Africa, "... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico", Pisa, XVII, 3, marzo 1948
- Mino Rosi in Galleria, in "La Gazzetta", 2 aprile [1948]
- Recensione a Vasco Pratolini: Il Quartiere, in "... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico", Pisa, XVII, 6-7, giugno-luglio 1948
- Recensione a Gertrude Stein: Autobiografia di Alice Toklas, in "... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico", Pisa, XVII, 8-9, agosto-settembre 1948
- Recensione a Elvio Vittorini: Il garofano rosso, in "... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico", Pisa, XVII, 8-9, agosto-settembre 1948
- Recensione a Luigi Bartolini: Liriche e polemiche, in "... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico" Pisa, XVII, 11, novembre 1948

- Giuseppe Viviani in una Mostra a Pisa, in "Corriere Ligure. Quotidiano del pomeriggio", 19-20 novembre 1948
- Pittura al Verdi: Polemica amichevole e a fin di bene, in "La Gazzetta", 14 gennaio 1949
- La Mostra d'Arte al "Verdi": Arte e polemica, in "La Gazzetta", 15 gennaio 1949
- La Mostra d'Arte al "Verdi": Conclusione di una polemica, in "La Gazzetta", 20 gennaio 1949
- Recensione a André Gide: I Nutrimenti terrestri, in "... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico", Pisa, XVIII, 1, gennaio 1949
- Tolaini e il disegno satirico, in "Il Nuovo Corriere", 15 marzo 1949
- La mostra personale di Renzo Lupo, in "La Gazzetta", 12 aprile 1949
- Arte di Marcucci, in "La Gazzetta", 12 aprile 1949
- Realtà e poesia nella pittura di Renzo Lupo, in "La Gazzetta", 17 aprile 1949
- 25 Aprile, in "La Gazzetta", 24 aprile 1949
- Nei giorni della Comune Courbet impegnò la sua vita nella battaglia per la libertà, in "La Gazzetta", 29 aprile 1949
- La personale di Renzo Lupo, in "... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico", Pisa, XVIII, 4, aprile 1949
- Recensione a Umberto Saba: Storia e cronistoria del Canzoniere, in "... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico", Pisa, XVIII, 4, aprile 1949
- Recensione a W. Faulkner: Gli Invitti, in "... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico", Pisa, XVIII, 4, aprile 1949
- Mostre d'Arte: Rosi e Viviani, in "La Gazzetta", 28 giugno 1949
- Un libro di poesia: "Amata Dopo" di Luigi Bartolini, in "La Gazzetta", 26 agosto 1949
- Il Tamburo del turco in Piazza San Marco, in "La Gazzetta", 2 ottobre 1949

35. Articoli di Franco Russoli anni '50

Giornali o fogli di giornale tratti da periodici e quotidiani con articoli in prevalenza di argomento artistico.

1950-1959

- Il Realismo del documentario: L'Accalappiacani, in "La Gazzetta", 29 luglio 1950

- Otto pittori livornesi all' "Art Club" di Pisa, in "La Gazzetta", 26 novembre 1950
- Gli americani fanno il tifo per il tiro della forma e il "Maggio", in "La Gazzetta", 13 settembre 1950
- Découverte de Milan ville d'art., in "La Revue des Voyages", Parigi, 5, giugno 1952
- Georges Roualt, in "Città di Milano. Rassegna mensile del Comune", Milano, LXXI, 4, aprile 1954
- Fedeltà alla Luce, in "La Fiera Letteraria. Settimanale delle lettere delle arti e delle scienze", Roma, IX, 38, 19 settembre 1954
- Il Malinconico Lorenzo Lotto, in "L'educatore italiano", Milano, III, 11, 15 marzo 1956
- Il Museo per la strada, in "Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà", Milano, IX, 25 (400), 16 giugno 1956
- Due rilievi pisani nel Museo del Louvre, in "Critica D'Arte. Nuova rivista diretta da Carlo L. Ragghianti", Firenze, III, 18, novembre-dicembre 1956
- Capolavori Lombardi, in "Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà", XI, 16 (465), Milano, 17 aprile 1958
- Sculture del Duomo di Milano alla Mostra d'Arte Lombarda, in "Arte Lombarda. Rivista di storia dell'Arte", Milano, III, 4-5, aprile-giugno 1958
- Opere d'arte italiane per la provincia francese, in "L'Avvenire d'Italia", 12 maggio 1959
- Arte italiana a Darmstadt, in "Le Arti. Mensile di cultura e attualità", Milano, X, 9-10, settembre-ottobre 1959

36. Articoli di Franco Russoli anni '60

Articoli di giornale tratti da vari quotidiani, in prevalenza di argomento artistico e con alcuni articoli su Franco Russoli.

1960-1969

- A Venezia si è qualificata l'arte italiana?, in "Voce del Sud", 15 ottobre 1960
- Ritorno in Etruria, in "Pirelli. Rivista di informazione e tecnica", Milano, XIX, 5, ottobre-novembre-dicembre 1966
- Presenza di Bonnard, in "Pirelli. Rivista di informazione e tecnica", Milano, XX, 1, gennaio-febbraio 1967

- Giotto pittore Fiorentino, in "Selezionando", Torino, III, 3, maggio-giugno 1967
- La mostra di Aligi Sassu a Cagliari (1927-1967), in "Letteratura", Roma, XXXI, 88-90, luglio-dicembre 1967
- Franco Russoli habla con Zona Franca, in "Zona Franca", Caracas, IV, 54, febbraio 1968
- Il "Boom" del nuovo nei musei, in "Corriere della Sera", 30 ottobre 1968
- Giacometti diceva: «Bisogna copiare», in "Corriere della Sera", 26 gennaio 1969
- La mostra Etrusca al Centro Pirelli. Perché l'archeologo svenne, in "Corriere della Sera", 15 febbraio 1969
- Torna Gertrude Stein, in "Corriere della Sera", 2 marzo 1969
- La Collezione Mattioli a Nuova York. I metafisici tra i grattacieli, in "Corriere della Sera", 9 marzo 1969
- Scorie della Città, in "Corriere della Sera", 23 marzo 1969
- De Kooning a New York. America, rabbia e malinconia, in "Corriere della Sera", 6 aprile 1969
- Una fioritura di interessanti esposizioni. Primavera a Praga, in "Corriere della Sera", 18 maggio 1969
- Dibattito-diagnosi sull'eclissi della cultura cittadina. La grande crisi dei musei, in "Corriere della Sera", 18 maggio 1969
- Fattori ad Amsterdam. Si incomincia a capirlo, in "Corriere della Sera", 25 maggio 1969
- Signorini: i limiti, in "Corriere della Sera", 29 giugno 1969
- Il sogno di De Staël, in "Corriere della Sera", 20 luglio 1969
- Sfingi, miti e chimere, in "Pirelli. Rivista di informazione e tecnica", XXII, 4, Milano, luglio-agosto 1969
- Uno straordinario caricaturista del Settecento. Con pietà senza pietà, in "Corriere della Sera", 3 agosto 1969
- I gioielli di San Miniato, in "Corriere della Sera", 31 agosto 1969
- Due esposizioni a Palazzo Bianco e all'Archiginnasio. Il sereno Niccolò, in "Corriere della Sera", 7 settembre 1969

- Esposizione di primitivi fiamminghi a Bruges. Cento dipinti in cerca d'autore, in "Corriere della Sera", 28 settembre 1969
- Il genio Brueghel, in "Corriere della Sera", 5 ottobre 1969
- Un esempio da Bergamo, in "Corriere della Sera", 12 ottobre 1969
- Giacometti il curioso, in "Corriere della Sera", 2 novembre 1969
- Trecento anni fa moriva Rembrandt. Il Genio, in "Corriere della Sera", 30 novembre 1969
- Ma quanti bei libri ci ha portato Babbo Natale, in "Corriere della Sera", 21 dicembre 1969
- Rinnoviamo in una mostra antiche civiltà d'Abruzzo, in "Corriere della Sera", 22 dicembre 1969
- Capodanno in libreria, in "Corriere della Sera", 28 dicembre 1969

37. Articoli di Franco Russoli anni '70

Articoli tratti in prevalenza dal Corriere della Sera con il quale Russoli collabora fino al 1977. Vi sono anche molti articoli su Franco Russoli dedicati a mostre o iniziative da lui curate, come quelli dedicati alla "grande Brera".

1970-1977

- Esposizione alla Villa reale di Milano. Appiani Romantico?, in "Corriere della Sera", 11 gennaio 1970
- Courbet a Palazzo Reale, in "Corriere della Sera", 25 gennaio 1970
- Che belle stampe. Milano ha scoperto il valore dei disegni e delle incisioni antiche, in "Corriere della Sera", 1 febbraio 1970
- La Fondazione Reinhart a Winterthur. Mecenate modello, in "Corriere della Sera", 15 marzo 1970
- Valori Plastici, in "Corriere della Sera", 29 marzo 1970
- Segantini: che beati strafalcioni. Pubblicate le lettere senza pietosi ritocchi, in "Corriere della Sera", 5 aprile 1970
- Il Grido del Pontormo. Una esposizione di disegni a Brera, in "Corriere della Sera", 19 aprile 1970
- L'ora di De Chirico, Un'esposizione antologica a Palazzo Reale. Le sue due grandi stagioni, in "Corriere della Sera", 26 aprile 1970
- La settimana dei Musei. Scoperte a Milano, in "Corriere della Sera", 17 maggio 1970

- Con un canonico entusiasta nella Bologna del Seicento. Suntuosa ristampa di un'aurea guida, in "Corriere della Sera", 24 maggio 1970
- Ricordo di Longhi. La scomparsa di un Maestro, in "Corriere della Sera", 7 giugno 1970
- Fantastici lumi dei Maestri Lombardi. Alla Braidense una mostra affascinante di codici dal Mille al Millesettecento, in "Corriere della Sera", 19 luglio 1970
- I marmi dell'Impero. Il libro di Ranuccio Bianchi-Bandinelli sull'arte romana..., in "Corriere della Sera", 2 agosto 1970
- Il tesoro salvato. Tappa a Lugano nel giro del mondo degli affreschi fiorentini, in "Corriere della Sera", 6 settembre 1970
- Bologna è sempre Bologna. L'ottava Biennale Antica all'Archiginnasio, in "Corriere della Sera", 13 settembre 1970
- Il Peccato e il Piacere., in "Corriere della Sera", 11 ottobre 1970
- Scoperte e trovate. Prato due decenni di eventi artistici('50-'70), in "Corriere della Sera", 8 novembre 1970
- Chi a Parigi? Gli stranieri. Successo dell'orripilante Kienholz e di Adami «un De Chirico del mondo quotidiano», in "Corriere della Sera", 29 novembre 1970
- Per Natale e Capodanno gran «vernice» in libreria, in "Corriere della Sera", 22 dicembre 1970
- Ma che bella collezione! Uno splendido volume sulla raccolta Lambertini, in "Corriere della Sera", 17 gennaio 1971
- Angioini da Scoprire. Una monumentale opera di Ferdinando Bologna dedicata ai pittori che lavorarono alla corte di Napoli dal 1216 al 1414, in "Corriere della Sera", 31 gennaio 1971
- Cento opere esemplari. Nella collezione, ora esposta a Bruxelles, che l'americano Sidney Janis ha donato al Museo di Nuova York..., in "Corriere della Sera", 21 febbraio 1971
- Rubens a Genova. Un volume di Labò dedicato alla celebre opera sui palazzi della città ligure, in "Corriere della Sera", 7 marzo 1971
- Una sfida alla natura. Riopelle alla Rotonda Besana, in "Corriere della Sera", 21 marzo 1971
- Tesori in legno. Mostra di sculture a Milano, in "Corriere della Sera", 25 marzo 1971
- Paesaggio Simbolo. Un libro di Marco Valsecchi sui vedutisti dell'Ottocento, in "Corriere della Sera", 4 aprile 1971

- Capolavori quotidiani. «Metamorfosi dell'oggetto» a Bruxelles, in "Corriere della Sera", 9 maggio 1971
- Folgorante Mantegna. Esemplare mostra dell'opera grafica, in "Corriere della Sera", 16 maggio 1971
- La sua lezione non fu capita. Piazzetta e l'Accademia al Castello Sforzesco, in "Corriere della Sera", 13 giugno 1971
- Una mappa della cultura figurativa veneziana, in "Corriere della Sera", 11 luglio 1971
- Dürer fra linguaggio e realtà. Mostra a Norimberga per il V Centenario della nascita, in "Corriere della Sera", 2 agosto 1971
- Una Vittoria a Macerata. Recuperi, Restauri, scoperte dal 200 al 400, in "Corriere della Sera", 3 ottobre 1971
- Picasso ha 90 anni, in "Corriere della Sera", 24 ottobre 1971
- Meglio della realtà. Stupenda esposizione di nature morte, in "Corriere della Sera", 7 novembre 1971
- Quasi un giallo all'Ambrosiana, in "Corriere della Sera", 28 novembre 1971
- Buzzati: il poeta del mistero. Nella sua pittura timori e stupori, in "Corriere della Sera", 29 gennaio 1972
- Baschenis & C. Un provocatorio studio sul prete pittore, in "Corriere della Sera", 20 febbraio 1972
- Un torneo a Venezia. Considerazioni a margine della Biennale, in "Corriere della Sera", 19 marzo 1972
- Il sogno di Léger, in "Corriere della Sera", 26 marzo 1972
- Tornate a casa le belle dame. Un felice saggio di restauro, in "Corriere della Sera", 9 aprile 1972
- Rubano tutto: capolavori e no, in "Corriere della Sera", 23 aprile 1972
- Perché votiamo comunista. Dichiarazioni di intellettuali non iscritti al PCI, in "l'Unità", 23 aprile 1972
- Dal Gotico al Settecento tanti gioielli da comperare. Quadri antichi alla Finarte, in "Corriere della Sera", 30 aprile 1972
- Un libro da rileggere. Ristampato l'«Ottocento» di Enrico Somarè, in "Corriere della Sera", 7 maggio 1972
- Come proteggere i tesori d'arte. Le inquietudini e gli interrogativi aperti dal caso della «Pietà», in "Corriere della Sera", 24 maggio 1972

- La Quadriennale in tre tempi. Da quest'anno una formula diversa, in "Corriere della Sera", 13 novembre 1972
- L'ultimo Picasso disegna se stesso, in "Corriere della Sera", 24 dicembre 1972
- Il museo per scoprire l'ambiente e la società. Progetti e misure d'emergenza a tutela del patrimonio culturale, in "Corriere della Sera", 31 dicembre 1972
- Riscoperta dell'800. Numerose le mostre all'estero, in "Corriere della Sera", 21 gennaio 1973
- Influenze e valori della riscoperta arte orientale. Il grande incontro tra due culture, in "Corriere della Sera", 25 febbraio 1973
- Convezione e rabbia nel realismo d'oggi. Artisti sovietici e americani, in "Corriere della Sera", 11 marzo 1973
- Un Museo che ci manca. Si sono riuniti a Milano esperti venuti da tutto il mondo, in "Corriere della Sera", 25 marzo 1973
- I vecchi «equivoci» che entusiasmano Parigi, in "Corriere della Sera", Milano, 8 aprile 1973
- Con Pablo Picasso è scomparso uno dei protagonisti più geniali dell'arte moderna. Seppe capire la vita e raccontarla, in "Corriere della Sera", 9 aprile 1973
- La «toscanità» di Magnelli. Quindici quadri donati alla Galleria d'Arte Moderna a Firenze, in "Corriere della Sera", 22 aprile 1973
- Sutherland e la natura. Da dieci anni cerca di fissare il segreto in schizzi e appunti, in "Corriere della Sera", 3 giugno 1973
- Coscienza di collezionista. Due nuove raccolte al Poldi Pezzoli, in "Corriere della Sera", 22 luglio 1973
- Mostre d'arte a Milano. Bruno Cassinari, in "Corriere della Sera", 11 dicembre 1973
- La mostra di Boccioni, in "Corriere della Sera", 11 gennaio 1974
- Longhi un Raddomante, in "Corriere della Sera", 17 febbraio 1974
- Il «gran teatro» di Testori. Fiamme infernali e luci paradisiache in una mostra a Milano, in "Corriere della Sera", 16 marzo 1974
- Fausto Maria Liberare, in "Corriere della Sera", 31 marzo 1974
- Roba da Museo, in "Panorama", Milano, XII, 428, 11 luglio 1974
- Per un museo d'arte moderna, in "Giornale della Lombardia", Milano, V, 10, ottobre 1975

- I topi traslocano, in "Spettacoli e Società. Arte cultura e sistemi di comunicazione", Milano, 18, 30 dicembre 1975
- Impariamo a Guardare. Abbiamo chiesto a Franco Russoli..., in "Domenica Arte. Guida per riconoscere le cose belle", supplemento del [...], 1976
- Brera: risponde Franco Russoli, in "Studio Marconi", Milano, 23, 9 giugno 1976
- Ecco il progetto per la nuova Brera. Intervista a Russoli, in "la Repubblica", 20-21 giugno 1976
- Il museo proposto da Brera. I suggerimenti della Mostra allestita alla Pinacoteca di Milano, "l'Unità", 22 marzo 1977

38. Articoli "doppi" di Franco Russoli anni '40-'70

1949-1973

7. Raccolta di articoli e testi di terzi, [post 1941]-1977

Contenuto. Articoli di giornale, ma anche riviste e testi sono oggetto della presente sottoserie: questa volta redatti da altri, e conservati da Franco Russoli. Quasi tutti hanno per oggetto argomenti artistici o letterari, a testimonianza degli interessi prevalenti di Russoli.

39. Articoli di giornale

Fogli di giornale, con articoli di argomento per lo più artistico o letterario. Vi sono anche alcuni giornali stranieri spediti a Franco Russoli. Gli articoli sono ordinati cronologicamente.

1947-

1976

- Anonimo, La conferenza di Franco Russoli al Gruppo Culturale "Renato Serra", in "Il Tirreno", 25 febbraio 1947
- A. Bovi, Esposti alla Farnesina i ricchi disegni del Seicento emiliano. Storia di un'importante raccolta di Brera..., in "Il Messaggero", 11 giugno 1960
- A. Bovi, Senza fondamento la lotta fra figurativi e astrattisti. A colloquio con Gian Alberto Dell' Acqua, segretario generale della Biennale, in "la Discussione", agosto 1960
- Anonimo, Lauterkeit menschlicher Bemühung. Kunsthalle: Bruno Cassinari ist eröffnet, in "Darmstädter Echo", 21 novembre 1960
- M. Valsecchi, Venti quadri da salvare, in "Il Tempo", [1960]
- Anonimo, Moderne Malerei und Plastik in der Lombardei, in "St. Gallen Tagblatt", St. Gallen, 94, 24 febbraio 1961

- Anonimo, Società Dante Alighieri: Italianische Malerei des 20. Jahrhunderts, in "St. Gallen Tagblatt", St. Gallen, 105, 3 marzo 1961
- L. Carluccio, Mostra della Pittura straniera nelle collezioni private italiane. Oggi alla Galleria d'arte moderna di Torino, in "Gazzetta del Popolo", 4 marzo 1961
- m. ber., 240 dipinti di collezionisti privati nella Galleria d'arte moderna di Torino. Una coraggiosa iniziativa di alto valore culturale, in "La Stampa", 4 marzo 1961
- F. Sossi, Vitalità e Attualità della scultura contemporanea, in "Corriere Meridionale. Settimanale indipendente di attualità", Matera, X, 7-8, 18-25 febbraio 1962
- A. Fried, Italy's Bequest to the Hippies. Art Exhibit Recalls the Era of "Honorable Madmen", in "San Francisco Examiner", 24 marzo 1968
- Risposta al prof. Brandi, in "Il Giorno", 28 settembre 1970
- B. Molaioli, Con la spada di cartone. Lo scandalo dei capolavori trafugati a Venezia, in "La Stampa", 12 settembre 1971
- P. Zampetti, Lettera aperta al Presidente del Consiglio On. Emilio Colombo, in "La Gazzetta delle Arti", Venezia, II, 10, ottobre 1971
- R. Carrieri, Rivoluzione al Museo. Entreranno a Brera i capolavori di una famosa collezione d'arte moderna, in "Epoca", Milano, 25 ottobre 1975
- Anonimo, Inaugurata la mostra in ricordo di Soffici. Nella villa Medicea di Poggio a Caiano, in "La Nazione", 2 giugno 1975
- Anonimo, Una mostra antologica dedicata a Soffici. Inaugurata nella villa Medicea di Poggio a Caiano, in "Il Telegrafo", 2 giugno 1975
- M. Valsecchi, Soffici tra moderno e tradizione. Nella restaurata Villa Medici di Poggio Caiano, in "Il Giornale", 6 giugno 1975
- W. Lattes, Soffici tra Europa e Toscana, in "La Nazione", 9 giugno 1975
- T. Paloscia, Soffici nell'arte del '900. La grande mostra di Poggio a Caiano, in "La Nazione", 13 giugno 1975
- P. Fossati, Si mosse tra Giotto e Picasso la cauta rivolta di Soffici. Una retrospettiva a dieci anni della morte, in "Corriere della Sera", 15 giugno 1975
- M. Bernardi, Ardengo Soffici il toscano-parigino. La mostra di Poggio a Caiano, in "La Stampa", 21 giugno 1975
- G. Ballo, Si rinnova la Pinacoteca di Brera, in "Paese Sera", 31 gennaio 1976

- G. Camajori, L'Abbazia di S. Galgano, in "Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano", Milano, [s.d.]

- H. Keller, Il sepolcro di Clemente IV in San Francesco a Viterbo, in "L'Illustrazione Vaticana", Roma, [s.d.]

40. Raccolta di testi di terzi

Raccolta di testi di terzi di argomento per lo più artistico o letterario. I testi sono ordinati alfabeticamente in base al titolo.

[post 1941]-1977

40.1. Cinque lettere giovanili di Amedeo Modigliani

Testo di Paolo D'Ancona nel quale dopo una breve introduzione vengono riportate le copie delle lettere che Modigliani scrisse a Oscar Ghiglia nel 1901.

40.2. Esperimenti degli effetti

Componimento poetico scritto da Giorgio Zeppieri.

40.3. Italo Svevo e la tradizione

Testo critico sull'opera letteraria e sulla vita di Italo Svevo, composto da Angelo Mele.

40.4. Je ne suis pas cinéaste [post 1959]

Hans Richter, l'autore di questo testo, si racconta incentrando l'attenzione sulla sua funzione di regista. Il testo è dattiloscritto ma con molte correzioni a penna ed in fondo è firmato da Richter. Allegato all'originale c'è parte della traduzione che Russoli fece.

40.5. Sulla morte di Courbet

Copia di un articolo di Jules Vallès pubblicato in "Le Réveil" del 6 gennaio del 1878.

40.6. Scritti di Armando Pizzorusso [post 1946]

Tre testi manoscritti nei quali sono recensiti quattro libri: il primo è Lettere di una novizia di Giudo Piovene edito da Bompiani, Milano, nel 1941; il secondo è Tappeto verde di Vasco Pratolini edito da Valecchi, Firenze, nel 1941; il terzo è Via de Magazzini sempre di Vasco Pratolini, Valecchi, Firenze, 1942 e l'ultimo è Pane Duro, di Silvio Micheli edito dalla Einaudi, Torino, nel 1946.

40.7. Una storia di gatti, 1946

Testo di Paola Della Pergola che parla della sparizione dei gatti da Roma durante l'occupazione tedesca

8. Tesserini di riconoscimento, documenti, onorificenze e miscellanea, 1943-1977

Contenuto. Contenuto di questa sottoserie sono tutti i documenti e i tesserini personali conservati da Franco Russoli e che attestano, ad esempio, la sua adesione alla Resistenza. Vi sono inoltre tutti i tesserini dell'Ordine dei Giornalisti e quelli delle Soprintendenze di Pisa e poi di Milano.

41. Documentazione varia relativa agli anni pisani

Sono raggruppati tessere e documenti relativi agli anni giovanili di Russoli: tessera di riconoscimento della Regia Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1941-1942; tessera di riconoscimento del GUF, Gruppo Universitario Fascista, 1942; dichiarazione di non idoneità alla leva per gli anni 1942-1943; ricevuta dell'ordine d'incasso della Federazione dei Fasci di Combattimento di Pisa, 27 aprile 1943; ordine di comparizione della Procura Militare del Re Imperatore presso il Tribunale Militare Territoriale di guerra de La Spezia, 12 agosto 1943; ricevuta dell'iscrizione alle squadre di soccorso del comune di Pisa in caso di emergenza, 31 dicembre 1944; tessera di riconoscimento dell'Unione Goliardica Pisana, 1945-1946; tessera di riconoscimento di "Lunapark. Settimanale Umoristico Indipendente", 1945-1946; tessera della Confederazione Generale Italiana del Lavoro della Provincia di Pisa, 1947; ricevuta dell'attestato dell'Atto di nascita del Comune di Firenze, 10 giugno 1949

1943-1949

42. Documenti e tesserini C.L.N di Pisa e A.N.P.I.

Sono raggruppati tutti i documenti e i tesserini che certificano l'adesione di Russoli alla Resistenza: ricevute per la requisizione effettuata dal Comando del Distaccamento d'Assalto Garibaldi "Nevidio Casarosa", 1944; assegnazione, a Franco Russoli, da parte del Comitato di Liberazione Nazionale di Pisa del ruolo di Commissario Politico per il Distaccamento d'Assalto Garibaldi "Nevidio Casarosa", 1944; relazione sulle operazioni svolte dal Distaccamento d'Assalto Garibaldi "Nevidio Casarosa", 1944; lascia passare del Comitato di Liberazione Nazionale di Pisa, 1944; tessera di iscrizione alla Associazione Nazionale Partigiani d'Italia, sezione di Pisa, 1945; tessera di iscrizione all' A.N.P.I., 1949 e 1950.

1944-1950

43. Tesserini di Iscrizione al Movimento Giovanile Comunista e al PCI

1944-1951

44. Tessere di Riconoscimento Soprintendenze alle Gallerie di Pisa e Milano, Associazione Nazionale dei Musei Italiani, Associazione Internazionale Critici d'arte, ICOM

Sono raggruppate tutte le tessere e i documenti che hanno a che fare con gli incarichi svolti da Russoli all'interno delle Soprintendenze pisana e milanese e attestano la sua adesione ad associazioni nazionali e internazionali nel campo dell'arte: documento dell'Allied Military Government (Governo Militare Alleato in Italia) che attesta l'impiego di Franco Russoli all'interno della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie per le Province di Pisa, Apuania, Livorno e Lucca, [1944-1945]; tessera provvisoria ad Ispettore della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie per le province di Pisa, Livorno, Lucca e Massa Carrara, 1945; tessera personale di riconoscimento al ruolo di Salariato Temporaneo presso la Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa, 1947; documento che attesta l'impiego di Russoli all'interno della Soprintendenza pisana, 1949; tessera di Socio Onorario della Associazione degli Amici di Brera e dei Musei Milanesi per gli anni dal 1956 al 1965; tessera di appartenenza all'International Association of Art Critics per gli anni dal 1962 al 1965; tessera di appartenenza all'International Council of Museum (ICOM), per gli anni dal 1966 al 1968; tessera di appartenenza all'International Association of Art Critics per gli anni dal 1966 al 1976; tessera di appartenenza all'Associazione Nazionale dei Musei Italiani per gli anni dal 1969 al 1974; tessera personale di riconoscimento al ruolo di Sovrintendente di 2° Classe presso la Soprintendenza alle Gallerie di Milano, 1971.

1945-1971

45. Tesserini Ordine dei Giornalisti

Tessera di riconoscimento del Gruppo dei Giornalisti Pisani, 1947; documento che attesta la collaborazione di Russoli con "La Gazzetta Quotidiano d'Informazioni" di Livorno, 1949; Tessera di riconoscimento de "La Gazzetta Quotidiano d'Informazioni" di Livorno, 1949; tessera dell'Ordine Nazionale dei Giornalisti, Ordine di Milano, 1972; tessera dell'Associazione Lombarda dei Giornalisti, 1972.

1949-1972

46. Documentazione relativa alla borsa di studio della Repubblica Francese

Documenti relativi alla borsa di studio messa a disposizione dalla Repubblica Francese per gli studenti stranieri e ottenuta da Russoli nel

1950: Carte d'Étudiante Etranger, Boursier du Gouvernement Francais della Repubblica Francese, febbraio-aprile 1950; Laissez-Passer du Ministère de l'Éducation Nacionale, Direction des Musées de France, 1950; Statut des Boursiers Etrangers du Gouvernement Francais della Repubblica Francese, 1950.

1950

47. Carte de Membre de la Légion d'Honneur

1974

48. Tesserini e documenti Ministeriali

Sono raccolti documenti e tesserini di vari Ministeri, come quello delle Finanze. Vi è inoltre il passaporto di Russoli, il Libretto delle Malattie e quello dell'Istituto Nazionale della Previdenza Sociale

1946-1977

49. Miscellanea

2. MATERIALE RACCOLTO DA GABRIELLA RUSSOLI TRA IL 1977 e 2000

Contenuto. La serie contempla i materiali raccolti o riordinati da Gabriella Russoli dopo la morte di Franco Russoli. I materiali riguardano le iniziative editoriali promosse dopo la sua morte e quelle in suo onore, come conferenze, convegni o premi a lui dedicati. Vi è inoltre un'ampia raccolta di articoli di giornale che per la maggior parte riguardano lo sviluppo del progetto della "grande Brera".

1. Materiale per iniziative editoriali 1977-1987

Contenuto. Contenuto di questa sottoserie sono tutti i materiali riordinati e usati da Gabriella Russoli nella sua collaborazione per la pubblicazione del volume Il museo nella società che uscito nel 1981, dopo la morte di Franco Russoli, offre una selezione di suoi saggi sui Musei e sulla loro funzione.

50. Raccolta delle Bibliografie di Franco Russoli

Sono qua raccolte una serie di bibliografie compilate dallo stesso Russoli (post 1965 e post 1970) e da altri studiosi come Dario Durbè (post 1976) e Stella Matalon (post 1977). Vi è inoltre copia dell'elenco degli articoli di Russoli pubblicati sul "Corriere della Sera" (1968-1970) e copia della pagina dell'Enciclopedia Universalis con la voce dedicata a Franco Russoli e compilata da Luis Monreal (1978). Allegata a questa vi è copia del Curriculum dell'attività amministrativa, scientifica, accademica di Franco Russoli (ante 1963).

1959-[post 1977]

51. Materiale per il volume Il Museo nella società

È qui raggruppato tutto il materiale raccolto da Gabriella Russoli nella sua collaborazione con Vittorio Fagone alla realizzazione del volume Il Museo nella società. Analisi proposte Interventi 1952-1977 edito da Feltrinelli nel 1981. Si tratta della copia di tutti i testi del volume e della triplice copia della bibliografia Scritti di Franco Russoli sul museo redatta da Vittorio Fagone e Gabriella Russoli.

1978-1981

51.1. Copia di scritti di Franco Russoli, 1960-1961

Sono raccolte le fotocopie di alcuni scritti di Franco Russoli di argomento artistico.

- Rinnovamento dell'arte in Italia, 1930-1945, in Rinnovamento dell'arte in Italia, 1930-1945, catalogo della mostra, a cura di E. Riccomini, Bologna, Edizioni-Alfa, 1960

- Cassinari, Kunsthalle E. V., Darmstadt, novembre 1960-gennaio 1961

- Testo sulla pittura di Rodriguez Larrain, 1961

- Sculture di Giovanna Spiteris, Edizioni della Galleria Gian Ferrari, Milano, 1961

2. Iniziative in onore di Franco Russoli 1977-1998

Contenuto. Tutto ciò che concerne le iniziative organizzate in memoria e onore di Franco Russoli come convegni, conferenze, rassegne o premi a lui dedicati.

52. Dépliants e inviti per iniziative in memoria di Franco Russoli.

Sono qui raccolti i materiali, dedicati alle iniziative in onore di Franco Russoli: invito alla presentazione del Premio "Franco Russoli", istituito dalla Associazione amici di Brera e dei Musei Milanesi, Milano, Centro Europeo di Scambi Artistici e Culturali, 2 maggio 1979; comunicato stampa della mostra Origini dell'astrattismo. Verso altri orizzonti del reale (1885-1919), Rassegna dedicata a Franco Russoli, Milano, Palazzo Reale, 19 ottobre 1979-18 gennaio 1980; invito alla presentazione del libro Arte Moderna, Cara Compagna, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Pinacoteca di Brera, 25 febbraio 1988; dépliants del convegno di studi su Arte Moderna, Musei, Comunicazione In ricordo di Franco Russoli, Pisa, Centro Studi della Cassa di Risparmio di Pisa, 25-26 marzo 1988.

1979-1988

53. Scritti in onore di Franco Russoli

1977-1988

53.1. Copia dello scritto di Eugenio Luporini, 1977

Copia del testo del discorso tenuto da Eugenio Luporini in occasione della Commemorazione di Franco Russoli, Pisa, 22 aprile 1977 e pubblicato in occasione del convegno In ricordo di Franco Russoli, Pisa, Centro Studi della Cassa di Risparmio di Pisa, 25-26 marzo 1988.

53.2. Copia dello scritto di Luigi Cavallo, 1987

Copia del testo Franco Russoli, lavoro critico, introduzione ad Arte Moderna Cara Compagna, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Garzanti Editore, 1987.

3. Articoli di giornale e riviste 1977-2000

Contenuto. Questa sottoserie racchiude in sé tutti i ritagli di giornale e gli articoli, conservati da Gabriella Russoli, che riguardano la morte di Franco Russoli. Vi sono inoltre gli articoli che seguono, nel corso degli anni lo sviluppo del progetto della "Grande Brera" o che riguardano il ricordo e la commemorazione di Franco Russoli. Vi sono inoltre delle pubblicazioni dedicate a Brera e delle pubblicazioni varie.

54. Articoli riguardanti la scomparsa di Franco Russoli

Ritagli di giornale presi da vari quotidiani riguardanti la morte di Franco Russoli. Gli articoli sono in ordine cronologico.

23 marzo-2 aprile 1977

- Anonimo, Morto Franco Russoli benemerito dell'arte, in "L'Adige", 23 marzo 1977

- F. Passoni, la scomparsa di Franco Russoli, in "L'Avanti", 23 marzo 1977

- M. Calvesi, L'uomo che inventò la «grande Brera». È morto Franco Russoli, soprintendente al Museo Braidense e alle Gallerie della Lombardia, in "Corriere della Sera", 23 marzo 1977

- M. Perazzi, È morto Franco Russoli sovrintendente di Brera, in "Corriere d'informazione", 23 marzo 1977

- Anonimo, È morto Franco Russoli sovrintendente alle Gallerie lombarde, in "L'Eco di Bergamo", 23 marzo 1977

- L. Carluccio, È morto Franco Russoli, direttore di Brera e sovrintendente di Milano, in "Gazzetta del Popolo", 23 marzo 1977

- L. M., Morto Russoli direttore della Pinacoteca di Brera, in "Gazzetta del Sud", 23 marzo 1977

- Anonimo, Improvvisa morte del critico d'arte Russoli, in "Il Gazzettino", 23 marzo 1977
- Anonimo, È morto il professor Russoli. Era direttore della Pinacoteca di Brera, in "Giornale di Brescia", 23 marzo 1977
- G. S., La sua milizia era la critica. È morto a Milano Franco Russoli, in "Giornale di Sicilia", 23 marzo 1977
- M. Valsecchi, L'improvvisa e immatura scomparsa di Franco Russoli. La «grande Brera» perde il suo patron, in "Il Giornale nuovo", 23 marzo 1977
- A. Sala, È morto Franco Russoli. Ci lascia una speranza: Grande Brera, in "Il Giorno", 23 marzo 1977
- Anonimo, L'improvvisa scomparsa del critico Franco Russoli, in "Il Secolo XIX", 23 marzo 1977
- G. Ghirlanda, L'improvvisa scomparsa di Franco Russoli, in "Il Telegrafo", 23 marzo 1977
- Anonimo, Morto il prof. Russoli. Era direttore della Pinacoteca di Brera-Aveva curato tra l'altro la collana «Maestri del Colore», in "La Provincia", 23 marzo 1977
- Anonimo, Franco Russoli personaggio del mondo dell'arte. Improvvisa morte a Milano, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 23 marzo 1977
- M. Ber., Morto il critico Franco Russoli. Direttore della Pinacoteca di Brera, in "La Stampa", 23 marzo 1977
- Anonimo, Improvvisa scomparsa del prof. Russoli. Era direttore della Pinacoteca di Brera, in "La Voce Repubblicana", 23 marzo 1977
- U. Baldini, È morto Franco Russoli. Direttore della Pinacoteca di Brera e sovrintendente ai beni artistici di Milano. Era nato a Firenze cinquantaquattro anni fa, in "La Nazione", 23 marzo 1977
- M. De Micheli, La scomparsa di Franco Russoli. Il gusto del militante, in "l'Unità", 23 marzo 1977
- L. Trucchi, È scomparso Franco Russoli. Combatteva in nome della cultura, in "Momento Sera", 24 marzo 1977
- M. Calvesi, L'arte a Milano dopo la morte di Russoli, in "Corriere della Sera", 26 marzo 1977
- R. Gu., Russoli, l'arte per tutti, in "Tuttolibri", 2 aprile 1977

55. Articoli su Russoli e Brera anni '70

Raccolta di articoli dedicati in prevalenza all'evolversi del progetto della Grande Brera e al ricordo di Franco Russoli. Gli articoli sono ordinati cronologicamente.

1977-1979

- E. Filippini, Forse in pericolo "la Grande Brera". Dopo la morte del Soprintendente Franco Russoli, sono in pieno svolgimento le lotte per la successione, in "la Repubblica", 14 aprile 1977
- Anonimo, Commemorazione di Franco Russoli, in "Il Telegrafo", 21 aprile 1977
- Anonimo, Commemorazione di Franco Russoli, in "La Nazione", 21 aprile 1977
- F. Minervino, Le tre rassegne di Manzù, in "Corriere della Sera", 24 aprile 1977
- Anonimo, Tanti vecchi amici al ricordo di Franco Russoli, in "La Nazione", 25 aprile 1977
- L. G., La dottoressa Stella Matalon succede a Russoli, in "Corriere della sera", 2 maggio 1977
- M. L. Agnese e F. Minervino, Ma i musei chi li salva?, in "Panorama", Milano, XV, 576, 3 maggio 1977
- L. Visintin, Un miliardo subito o i milanesi non avranno mai la grande Brera. Sospesi i lavori di copertura della Pinacoteca, in "Corriere della Sera", 17 ottobre 1977
- L. Berni, Ampliamento della Pinacoteca di Brera a Milano, in "Panorama", Milano, XVI, 612, 24 gennaio 1978
- G. Testori, Lotto rinasce, Bellini muore. I problemi del restauro e della conservazione nella sorte dei due capolavori, in "Corriere della Sera", 30 aprile 1978
- L. Carluccio, Con Savinio al di là della pittura, in "Gazzetta del Popolo", 17 maggio 1978
- L. C., Le vere dimensioni di Brera, in "Gazzetta del Popolo", 6 dicembre 1978
- G. Passalacqua, Brera riaprirà a metà, esposti al pubblico cinquecento dipinti, in "la Repubblica", 7 dicembre 1978.
- Anonimo, Di nuovo aperte tutte le sale di Brera, in "l'Unità", 7 dicembre 1978
- G. Vigni, I gravi problemi di Brera e i meriti di Franco Russoli, in "Paese Sera", 14 gennaio 1979

- O. Pivetta, Con una nuova sala Brera diventerà presto più grande, in "l'Unità", 24 aprile 1979

56. Articoli su Russoli e Brera anni '80

Raccolta di articoli dedicati in prevalenza all'evolversi del progetto della Grande Brera e al ricordo di Franco Russoli. Gli articoli sono ordinati cronologicamente.

1981-1989

- P. Maz., Spadolini ha rinnovato l'impegno a realizzare la «grande brera», commemorando Franco Russoli, in "Il Giornale", 24 novembre 1981
- O. Rota, Spadolini ricorda Russoli e il progetto della Grande Brera. La cerimonia durante la presentazione del libro postumo «Il museo nella società»..., in "La Stampa", 24 novembre 1981
- J. G. H. Oakes, Valerio Adami: It's So Fantastic, the Adventure of Painting', in "International Herald Tribune", 9-10 giugno 1984
- C. Bertelli, Per il 1985 a Brera, in "Brera, Notizie della Pinacoteca", Milano, 10, 1984
- O. Rossani, La sfida del maniero longobardo. Inaugurato dopo dieci anni di restauro il complesso di Torba, in "Corriere della Sera", 15 giugno 1986
- G. Vergani, Rinasce la torre longobarda dopo dieci anni di restauri. Festa nell'antico castrum di Castelseprio che diventerà un centro culturale, in "la Repubblica", 15-16 giugno 1986
- M. Bona Castellotti, E dal cuore lombardo un addio a Russoli. Inaugurato il restauro del complesso altomedievale, promosso dal Fai, in "Il sole 24 ore", 22-23 giugno 1986
- M. Bindi, E finalmente l'istituto d'arte avrà anche un nome: quello di Franco Russoli. A giugno l'intitolazione, in "La Nazione", 14 maggio 1987
- G. Soavi, Arte come diplomazia. Franco Russoli: la pittura raccontata «con un certo stile», in "Il Giornale", 13 dicembre 1987
- M. Bona Castellotti, Russoli, l'atiburocrate di Brera. In piena polemica sulle condizioni del museo si apre un convegno sul sovrintendente scomparso 10 anni fa, in "Corriere della Sera", 24 marzo 1988
- Anonimo, Il museo secondo Russoli: «Non è solo un deposito». Un convegno sulla figura del grande storico dell'arte, in "Il Tirreno", Livorno, 25 marzo 1988
- Anonimo, Ricordare Franco Russoli in nome dell'arte. Da oggi Convegno di studi, in "La Nazione", 25 marzo 1988

- M. Tazartes, I «difficili» musei d'Italia. Convegno a Pisa per ricordare lo storico dell'arte Franco Russoli, in "La Stampa Sera", 25 marzo 1988
- Anonimo, Arte moderna, musei e comunicazione. Un convegno di studi in ricordo di Franco Russoli, in "Terme e Riviere", [Firenze], LXXXVII, 4, aprile 1988
- Anonimo, Teatro e mostre per intitolare l'istituto d'arte a Franco Russoli, in "La Nazione", 29 maggio 1988
- M. Fazio, Se Brera diventerà la Grande. Viaggio nei musei d'Italia, patrimonio dimenticato, in "La Stampa", 9 marzo 1989

57. Articoli su Russoli e Brera anni '90

Raccolta di articoli dedicati in prevalenza all'evolversi del progetto della Grande Brera e al ricordo di Franco Russoli. Gli articoli sono ordinati cronologicamente.

1993-1998

- F. Poli, La collezione Jucker, un pezzo di '900 a Milano, in "Il Manifesto", 17 gennaio 1993
- C. Piccoli, Sogno del critico d'arte. Franco Russoli e la Grande Brera, in "la Repubblica", 5 giugno 1994
- R. Bossaglia, L'inventore della Grande Brera, in "Belfagor", Firenze, LII, 5, 30 settembre 1997
- Anonimo, Inventò il museo moderno. Ricordo di Franco Russoli, grande storico dell'arte. Una mostra d'eccezione a Milano per l'anniversario della morte, in "La Nazione", 11 luglio 1998
- Anonimo, Ciò che rimane dell'insegnamento di Franco Russoli. Ricordando un grande maestro e critico d'arte, in "L'Arno", agosto 1998

58. Articoli su Russoli e Brera del 2000

Raccolta di articoli dedicati in prevalenza all'evolversi del progetto della Grande Brera e al ricordo di Franco Russoli. Gli articoli sono ordinati cronologicamente.

2000

- B. Contardi, Così valorizziamo l'arte moderna. E i capolavori nei depositi, in "Corriere della Sera", 10 febbraio 2000
- V. Postiglione, Brera. Una Pinacoteca sul modello Louvre. Dopo 28 anni di annunci, parte il progetto per il grande museo milanese..., in "Corriere della Sera", 10 febbraio 2000

- A. Besio, Tra due anni si festeggia la Grande Brera, in "la Repubblica", 10 febbraio 2000

- A. Besio, Grande Brera al via con i soldi del Lotto. Nuova pinacoteca a palazzo Citterio, in "la Repubblica", 10 febbraio 2000

59. Pubblicazioni su Brera

1987

60. Pubblicazioni varie, anni '70-'80

1974-1987

3. CORRISPONDENZA, 1939-1977

Contenuto. La serie raccoglie lettere, cartoline e biglietti d'auguri ricevuti da Russoli (oltre a qualche copia di lettere da lui scritte), disposti in ordine alfabetico in base al cognome del mittente.

61. Abe Nobuya, doc. 1

1963

62. Accademia de "I 500", doc. 1

1962

63. Accademia di Belle Arti di Bologna, doc. 1

s.d.

64. Accademia Fiorentina delle Arti del Disegno, docc. 3

1970-1971

65. Accademia Teatina per le Scienze, doc. 1

1970

66. Accame Giovanni, doc. 1

1974

67. Acerbi Rosetta, doc. 1

1959

68. Acton Gladys E., docc. 2

1960-1961

69. Aguilera Vicente, doc. 1

1961

70. Aiko, docc. 2

	1961-1962
71. Alessi Anghini Alberto, docc. 2	1973
72. Alenutti, doc. 1	1953
73. Alfieri Attilio, doc. 1	1970
74. Aliberti Filippa M., doc. 1	1965
75. Allegri, doc. 1	1957
76. Allemandi Umberto, docc. 2	1962-1974
77. Alpatov Michael, doc. 1	1962
78. Ambasciata d'Italia, docc. 6	1959-1970
79. Amanrich Gerard, doc. 1	1970
80. Amati Giorgio, docc. 13	[circa 1942-circa 1948]
81. Amendola Luigi, doc. 1	1962
82. Amelotti Luciana, doc. 1	1943
83. Anceschi Luciano, doc. 1	1959
84. Angeli Franco, doc. 1	[1965-1966]
85. Angulo Iniguez Diego, doc. 1	1962

86. Aniasi Aldo, docc. 6	1968-1975
87. Annovi Nereo, doc. 1	1947
88. Anonimo, docc. 3	[circa1965-circa 1969]
89. A.N.P.I., docc. 2	1945-1977
90. Antonova Irina, doc. 1	1965
91. Apollonio Umbro, docc. 11	1956-1969
92. Arcangeli Francesco, docc. 6	1949-1970
93. Ardinghi Giuseppe, docc. 2	1961-1976
94. Argan Giulio Carlo, docc. 4	1950-1962
95. Arnaud Firenze, docc. 2	1960-1961
96. Arneri Glauco, doc. 1	1964
96. Arroyo C. Miguell G., docc. 2	1967-1968
97. Arslan Edoardo., doc. 1	1960
98. Artom Guido, doc. 1	1974
99. Aru Mario, docc. 8	[1947-1950]
100. Aureli Annamaria, doc. 1	1971

101. Avigdor Ezio, doc. 1	1962
102. Avramidis Joannis, doc. 1	1970
103. Azienda Autonoma delle Terme di Acireale, doc. 1	1969
104. Azzolini Marcello, doc. 1	1967
105. Baccelli Quirino, docc. 2	1965-1966
106. Bacchetti Gino, docc. 3	[1957-1958]
107. Bacou Roseline, docc. 6	[1962]
108. Bacri Jacques, doc. 1	1961
109. Bagatti Valsecchi Pier Fausto, doc. 1	1972
110. Baj Enrico, docc. 2	1957-1971
111. Balden Fausta, docc. 2	1959-1960
112. Baldessari Luciano, docc. 5	1957-1972
113. Baldini Antonio, doc. 1	1959
114. Baldini Umberto, doc. 1	1968
115. Banti Anna (Lopresti Lucia, Longhi Banti Anna, Longhi Lucia), docc. 4	1975
116. Baratto Mario, doc. 1	

	1943
117. Barblan Giovanni, docc. 2	1975
118. Bardi Pier Maria, doc. 1	1954
119. Bareta Mario, doc. 1	1969
120. Bargagna Italo, doc. 1	1948
121. Bargis Lucia, doc. 1	1969
122. Barilli Renato, docc. 8	1965-1977
123. Barland H�el�ene, docc. 2	1967
124. Barletta Riccardo, docc. 3	1968-1970
125. Baroni Costantino, docc. 2	1954-1955
126. Barr B. David A., doc. 1	1966
127. Barsali Belli Isa (Belli Isa), doc. 1	1968
128. Bartolini Luigi, docc. 14	1943-1962
129. Bartoloni Giuseppe, doc. 1	1961
130. Bartolini W., doc. 1	s.d.
131. Barzacchi Cesare, doc. 1	1971

132. Barzini Luigi Jr., docc. 2	1961
133. Baschet F., doc. 1	1973
134. Bascone, doc. 1	1953
135. Bassi Carlo, doc. 1	1972
136. Battista Franco, docc. 2	1970
137. Baudson Pierre, doc. 1	1969
138. Bean Jacob, docc. 3	1969-[1970]
139. Becherucci Luisa, docc. 2	1962-1963
140. Bechmann Eva, doc. 1	1969
141. Beckwith J. G., doc. 1	1957
142. Bèguin Sylvie, doc. 1	1958
143. Beguinot Corrado, doc. 1	1972
144. Bellati, doc. 1	1943
145. Bellier Jean-Claude, doc. 1	1975
146. Bellonzi Fortunato, docc. 10	1956-[circa 1973]
147. Bemporad Donatella, doc. 1	1968

148. Bemporad Franco, docc. 2 s d.
149. Benedetti Esio, doc. 1 1959
150. Benvenuti, doc. 1 1945
151. Berès Huguetta, docc. 4 [circa 1961-circa 1963]
152. Beretta Testi Cesare, doc. 1 1971
153. Berlinger Rudolph, doc. 1 1971
154. Berman Eugene, docc. 6 1970
155. Bernard-Fort Michel-ange, doc. 1 1967
156. Bernardelli Vico, doc. 1 1969
157. Bernier Georges, docc. 2 1961-1967
158. Bertelli Carlo, doc. 1 1966
159. Berti Luciano, docc. 2 1962-1967
160. Bertini Aldo, docc. 2 1953-1957
161. Bertini Gianni, docc. 5 [1948]-1965
162. Bertocchi Nino, docc. 4 1947
163. Bertuzzi Alberto, doc. 1

	1974
164. Bevilacqua Carlo, doc. 1	1960
165. Beyer Fritz, docc. 6	1956
166. Beyeler E., docc. 2	1964
167. Bianchi A., doc. 1	1966
168. Bianchi Bandinelli Ranuccio, doc. 1	1970
169. Bianchi Bruno, doc. 1	1950
170. Bianconi Pietro, docc. 3	1956-1971
171. Bilenchi Romano, doc. 1	1950
172. Birolli Rosa, doc. 1	1976
173. Block Vitale, docc. 3	[circa 1966-circa 1967]
174. Block Jan, docc. 3	1961-[1962]
175. Bloemena Werken van D. W., docc. 3	1961-1962
176. Boele van Hensbroek Jean Louis, docc. 5	1966-1967
177. Boerlin Paul, doc. 1	1961
178. Boggeri Franco, doc. 1	1959

179. Bollati Giulio, docc. 2	1967
180. Bologna Ferdinando, docc. 6	1953-1971
181. Bona P., doc. 1	1971
182. Bonazzi Giovanni, doc. 1	1958
183. Bondi Roberto, docc. 4	1950
184. Bonfanti Arturo, docc. 2	1966-1975
185. Bonicatti Maurizio, docc. 3	[1960]-1961
186. Bonito Oliva Achille, doc. 1	1971
187. Bonsanti Alessandro, docc. 3	1966-1969
188. Bordogna Manuel, docc. 7	1966-1969
189. Bordoli Gianni, doc. 1	1969
190. Borgese Leonardo, doc. 1	1961
191. Borgiotti Mario, doc. 1	1972
192. Borletti Bianca, doc. 1	1962
193. Borletti Noble Ida, doc. 1	1967
194. Bornaghi Rossana, doc. 1	1969

195. Borra Pompeo, doc. 1	1947
196. Bortolotti Arrigo, doc. 1	1949
197. Boschetto Antonio, docc. 2	1968-post 1970
198. Bosi di Palma Liliana, docc. 11	1939-1944
199. Bossaglia Rossana, doc. 1	1969
200. Bottari Stefano, docc. 3	1961-[post 1964]
201. Bottero Dino, doc. 1	1943
202. Bottero Renzo, docc. 10	1941-1947
203. Boulet Denis, doc. 1	1967
204. Boustedt Bo, doc. 1	1967
205. Bovi Arturo, doc. 1	1962
206. Bozzi Ugo, doc. 1	1971
207. Bozzini Lidio, docc. 2	1962
208. Bozzolini Aldo, docc. 4	1966-1970
209. Brachetto Antonio, docc. 2	1968
210. Brandi Cesare, docc. 3	

	1950-1970
211. Brauner Victor, docc. 2	1967
212. Bronheim Vallentuck Helen, doc. 1	1962
213. Brownstone Gilbert, doc. 1	1968
214. Brozzi Gian Franco, doc. 1	s.d.
215. Brugnoli Maria Vittoria, doc. 1	1952
216. Brunetti Giulia, doc. 1	1954
217. Brunhamne J., doc. 1	1961
218. Bruni Claudio, docc. 2	1968
219. Brunori Enzo, docc. 3	1956-1959
220. Brusaglia Renato, doc. 1	1959
221. Brustio Cesare, doc. 1	1968
222. Bucarelli Palma, doc. 1	1969
223. Bucchino, doc. 1	1962
224. Bueno Antonio, doc. 1	1961
225. Buratti Ferruccio, doc. 1	1965

226. Busche Hedwig, doc. 1 1970
227. Butler Joseph T., doc. 1 1968
228. Buzzati Dino, docc. 4 1966-1969
229. Cadorin Paolo, docc. 3 1956-1970
230. Calvesi Maurizio, docc. 12 1959-1976
231. Campigli Massimo, docc. 18 [circa 1965-circa 1969]
232. Candolfin Bixio, doc. 1 1973
233. Cantatore Domenico, docc. 7 1947-1976
234. Canuti Nado, doc. 1 1976
235. Capogrossi Giuseppe, docc. 3 1955-1962
236. Cardazzo Renato, docc. 2 1962-1969
237. Cardellini Signorini Ida, docc. 3 [circa 1962]
238. Cardora Giacinto, doc. 1 1961
239. Carli Enzo, docc. 19 1946-1975
240. Carluccio Luigi, docc. 3 [circa 1960-circa 1970]
241. Carmassi Arturo, docc. 6 [circa 1956-circa 1973]

242. Carpi Aldo, doc. 1	1966
243. Carrieri Raffaele, docc. 2	[circa 1976]
244. Cartier Jean Albert, docc. 8	1959-1961
245. Cascella Pietro, doc. 1	1963
246. Casini Gherardo, doc. 1	1968
247. Casini Giorgio, doc. 1	1947
248. Casorati Felice, docc. 3	1947
249. Cassa Elvira, docc. 2	1965-1972
250. Cassola Carlo, docc. 2	1961
251. Castagnoli Bruno, doc. 1	1948
252. Castelfranco Giorgio, docc. 6	1954-1971
253. Castellani Arrigo, docc. 7	1961-1968
254. Castelnovi Gianvittorio, doc. 1	s.d.
255. Cattabeni Caio Mario, docc. 4	1957-1961
256. Causa Raffaello, docc. 26	[circa 1941-ante 1970]
257. Cavaglieri Mario, doc. 1	

	1959
258. Cavalli Arturo, doc. 1	1961
259. Cavalli Gian Carlo, docc. 3	1962-1970
260. Cavalli Mario, docc. 5	1956-1960
261. Cavallo Luigi, doc. 1	1976
262. Cavellini Guglielmo Achille, docc. 3	1954-1957
263. Cerri Giuseppe, doc. 1	1970
264. Cervini Claudio, doc. 1	1967
265. Chagall Ida, doc. 1	s.d.
266. Chancellor John, docc. 2	1965-1966
267. Chastel André, doc. 1	1953
268. Cheminais Pauline A., doc. 1	1962
269. Chiara Piero, docc. 7	1959-1969
270. Chiarelli Renzo, doc. 1	1965
271. Chighine Alfredo, docc. 2	[circa 1955]
272. Cinotti Antonio, docc. 2	1968

273. Cinotti Mia, docc. 2	1967-1972
274. Cintoli Claudio, doc. 1	1961
275. Circolo Lavoratori Alfa Romeo, doc. 1	1953
276. Clark Kennet, doc. 1	1965
277. Clementi Righetti Nino, docc. 2	1960-1961
278. Coffin Hanson Anne, docc. 2	1969-1970
279. Cogniat Raymond, docc. 3	1948-1965
280. Comi Umberto, docc. 6	1947-1949
281. Consagra Pietro, doc. 1	1957
282. Conti Primo, doc. 1	1971
283. Cooper Duglas, docc. 54 [6 a Lella Russoli]	[circa 1960-circa 1973]
284. Corbara Antonio, doc. 1	[1957-1958]
285. Corbeau André, docc. 2	1962
286. Corbellini Nicole, doc. 1	1957
287. Corpora Antonio, docc. 2	1972
288. Corsi Tina, docc. 8	1947-1949

289. Cortina Renzo, doc. 1	1972
290. Costantini Nereo, doc. 1	1946
291. Costanza Fattori Lionello, doc. 1	1963
292. Couprie L. D., doc. 1	1967
293. Cox Richard, docc. 3	s.d.
294. Craeybeckx Hilda, doc. 1	1972
295. Crawford, doc. 1	s.d.
296. Crema Luigi, docc. 2	1952-1953
297. Cremonini Leonardo, doc. 1	1965
298. Crespi Aldo, doc. 1	s.d.
299. Crespi Giulia Maria, docc. 3	[1967]-1974
300. Crippa Roberto, docc. 2	[circa 1967]
301. Crispolti Enrico, doc. 1	1958
302. Crobor Agnese, docc. 2	1960
303. Daber Alfred, docc. 2	1962
304. Dalai Emiliani Marisa, doc. 1	

	1970
305. Dalla Pozza Giovanni, docc. 5	1969-1970
306. D'Ancona Paolo, docc. 3	[circa 1953-circa 1954]
307. Dangelo Sergio, doc. 1	1972
308. "Dante Alighieri" Danimarca, doc. 1	1961
309. "Dante Alighieri" Nizza, docc. 2	1960-1961
310. d'Arquain Maurice, docc. 2	1958-1961
311. Dasi Gerardo Filiberto, doc. 1	1962
312. De Angeli, doc. 1	1949
313. De Angeli Frua Carlo, doc. 1	1962
314. De Angelis D'Ossat Guglielmo, docc. 11	1949-1960
315. De Cook M., doc. 1	1973
316. De Felice Giuseppe, docc. 2	1988
317. De Fusco Renato, docc. 2	1969-1971
318. de La Coste Marie-Genevieve, docc. 4	1958-1959
319. Delafon Gille, doc. 1	1948

320. Delaunais Sonia, doc. 1	1961
321. del Corso Gaspero, docc. 2	[circa 1962]
322. Delgado Guillermo, doc. 1	1956
323. de Libero Libero, doc. 1	1976
324. Dell'Acqua Gian Alberto, docc. 2	1957-1969
325. Dell'Amore Giordano, docc. 2	1962
326. Della Pergola Paola, docc. 41	[circa 1946-circa 1975]
327. Della Ragione Alberto, doc. 1	1966
328. Della Torre Enrico, docc. 2	1972-1974
329. Delmont Angela, docc. 2	1974
330. De Luca Luigi, doc. 1	s.d.
331. De Lulle F., docc. 2	1976
332. de Marsanich Filippo, docc. 3	1976
333. de Muga Manuel, docc. 4	1975-1977
334. De Negri Teofilo Ossian, doc. 1	1953
335. de Salas Bosch Xavier, docc. 3	1962-1973

336. De Sanctis Gaetano, doc. 1	1953
337. Desmouliez G., doc. 1	1960
338. Des Roziers Burin, doc. 1	1970
339. de Staël Françoise, docc. 6	[circa 1959]
340. De Stefano Armando, doc. 1	1969
341. De Tullio Luigi, doc. 1	[1971]
342. de Varine-Bohan Hugues, docc. 3	1963-1965
343. Davison Elisabeth, doc. 1	1961
344. De Witt Antony, doc. 1	1970
345. di Carpegna Nolfo, docc. 3	1953-1955
346. di San Lazzaro Gualtieri, docc. 6	[circa 1956-circa 1973]
347. di Savoia Maria Gabriella, doc. 1	1968
348. Domergue Jean Gabriel, docc. 2	1962
349. Domoto Insho, doc. 1	1962
350. Donadoni Sergio, docc. 2	1948-1955
351. Donahue Kennet, doc. 1	

	1970
352. Donini Filippo, docc. 3	1961
353. Dorazio Piero, doc. 1	1970
354. Dorfles Gillo, doc. 1	1970
355. Dorival Bernard, docc. 3	1959-1965
356. Doughty Carr John, doc. 1	1967
357. Drew Joanna, doc. 1	1975
358. Dubourg Jacques, doc. 1	1962
359. Dufour Pierre, doc. 1	s.d.
360. Dupin Jacques, doc. 1	1969
361. Durbè Dario, docc. 15	[circa 1943-circa 1970]
362. Edebau F., doc. 1	1967
363. Edschmid Kasimir, doc. 1	s.d.
364. Elhi-Jones David, doc. 1	1965
365. Emiliani Andrea, docc. 19	[circa 1957-circa 1976]
366. Engel, doc. 1	1966

367. Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", docc. 2	1962
368. Escobedo Helen, doc. 1	1976
369. Evers Hans Gerhard, docc. 2	1960
370. Fabbri Agenore, docc. 2	1965-1970
371. Fabbri Alfredo, doc. 1	1970
372. Fabbri Dino, doc. 1	1970
373. Fagiolo dell'Arco Maurizio, docc. 2	1976
374. Fahy Everett, doc. 1	1966
375. Falck Devoto Giulia, doc. 1	s.d.
376. Fanio G., doc. 1	1972
377. Farfa (Tommasini Vittorio), doc. 1	1962
378. Farina Franco, docc. 2	1970
379. Favre F., doc. 1	1965
380. "Ferrania", doc. 1	1953
381. Ferrari Oreste, doc. 1	1966
382. Ferrario Pino, doc. 1	1963

383. Ferrarino Luigi, doc. 1	1949
384. Ferraris Tommaso, doc. 1	1962
385. Ferri Franco, docc. 3	1942
386. Feschieri Ettore, doc. 1	1975
387. Fieschi Giannetto, docc. 2	1964-1967
388. Filippini Felice, docc. 5	1961-1971
389. Finarte, doc. 1	1961
390. Finzi Bruno, doc. 1	1967
391. Fiocco Giuseppe, docc. 3	1960-1969
392. Fischer Wolfgang, doc. 1	1975
393. Fitzsimmons James L., docc. 3	1967-1968
394. Flamini E., doc. 1	1976
395. Fleury R., doc. 1	1972
396. Foà Carlo, docc. 2	1959-1960
397. Follin Jonnes Frances, docc. 2	1967-1968
398. Folon Jean Michel, doc. 1	

	1971
399. Fontana Ciro, docc. 2	1969-1976
400. Fontani Voltolino, docc. 5	1949
401. Fornasetti Piero, docc. 2	[circa 1970]
402. Fox Milton S., doc. 1	1958
403. Franchi Raffaello, docc. 2	1947
404. Franqueville de R., doc. 1	1950
405. Frankfurter Alfred Moritz, doc. 1	1959
406. Frankfurter Kunstverein, docc. 2	1961
407. Fratelli Fabbri Editori, docc. 2	1966-1974
408. Freedberg Sydney J., doc. 1	1961
409. Frosselti Carlo, doc. 1	1961
410. Frua De Angeli Carlo, doc. 1	1961
411. Frumento Armando, docc. 2	1974
412. Fukè Yasuo, doc. 1	1971
413. Fumagalli Giovanni, docc. 4	1947-1972

414. Furno Lamberto, doc. 1	1943
415. Fusco Bertola Ketty, doc. 1	1962
416. Gabanizza Clara, docc. 2	1972
417. Gabba Giorgio, doc. 1	1971
418. Gabus J., doc. 1	1969
419. Gaitis Yannis, doc. 1	1959
420. Gajani Carlo, docc. 4	1962-1967
421. Galerie Krugier et Cie, doc. 1	1970
422. Galizzi Nino, doc. 1	1972
423. Gallarati Scotti Tommaso, doc. 1	1955
424. Gambetti Dino, docc. 2	[circa 1959]
425. Gamo Jose Maria Alonso, docc. 4	1970-1971
426. Garberi Mercedes (Precerutti Garberi Mercedes), doc. 2	1973-1987
427. Garzanti Felice, doc. 1	s.d.
428. Gassiot-Talabot Gérald, docc. 13	1975-1976
429. Gatto Alfonso, doc. 1	1967

430. Gatteschi Ranieri, docc. 12	[circa 1942-circa 1943]
431. Gautier Blaise, doc. 1	1970
432. Genni Vittorio, doc. 1	1973
433. Gentile Federico, doc. 1	1961
434. Gentilini Franco, doc. 1	1956
435. Geri Aldo, docc. 2	1967
436. Gerson Horst, docc. 7	1956-1967
437. Gherardo Casini Editore, doc. 1	1967
438. Ghez Oscar, doc. 1	1961
439. Ghidiglia Quintivalle Augusta, doc. 1	1962
440. Giacometti Alberto, doc. 2	1959
441. Gian Ferrari Ettore, docc. 6	1961-1976
442. Giani Gianni, doc. 1	1961
443. Gilardoni Silvano, doc. 1	1967
444. Gilardoni Virgilio, doc. 1	1967
445. Ginetti Clelia, doc. 1	

	1975
446. Giovanola Gian Luigi, doc. 1	1966
447. Giron Robert, doc. 1	1955
448. Giudici Emilio, doc. 1	1962
449. Giunchi O., docc. 2	1961
450. Giunni Piero, doc. 1	1957
451. Gnesi Piero, docc. 2	1968
452. Gnudi Cesare, docc. 47	1946-[circa 1973]
453. Golenka Tatiana, doc. 1	1963
454. Goldschmidt Ernest, doc. 1	1953
455. Golfari Cesare, doc. 1	1974
456. Gonzalez Palacios Alvar, doc. 1	1965
457. Gorpani Luciano, doc. 1	1960
458. Graindorge Fernand G., doc. 1	1975
459. Gramola Pinetta, doc. 1	1967
460. Granchi Giacomo, doc. 1	1987

461. Granville Pierre, doc. 1	1964
462. Grasseti Cesare, docc. 2	1958
463. Grassi Luigi, docc. 6	1957-1967
464. Grassi Paolo, docc. 4	1963-1977
465. Greco Emilio, doc. 1	1957
466. Gregorietti Guido, doc. 1	s.d.
467. Gregori Mina, docc. 4	[circa 1962]
468. Gregotti Vittorio, docc. 2	1968-1970
469. Gribaudo Ezio, docc. 2	1960
470. Grossato Lucio, doc. 1	1966
471. Guaita Maria Luigia, docc. 2	1962
472. Guerra F.to, doc. 1	1950
473. Guerrini Lorenzo, doc. 1	1970
474. Guggenheim Georges, doc. 1	1961
475. Guiani Carlo, doc. 1	1969
476. Guiducci Armanda, doc. 1	1970

477. Guiducci Roberto, doc. 1	1976
478. Guillaume Paul, doc. 1	s.d.
479. Gukovskij M., doc. 1	1967
480. Guttuso Renato, docc. 10	1962-1974
481. Guyan, doc. 1	1953
482. Haftmann Werner, docc. 2	1961-1970
483. Hann Georges R., doc. 1	1964
484. Hamaguchi Yozo, doc. 1	1965
485. Hammacher Arno, doc. 1	1968
486. Hammacher-van den Brande Renilde, docc. 6	1966-1977
487. Harris Mary Jane, doc. 1	1976
488. Harten Jurghen, docc. 2	1974
489. Hartung Hans, doc. 1	1970
490. Hatje Verlag Gerd, doc. 1	1962
491. Haycraft Colin, docc. 7	1963-1964
492. Hefting Victorine, docc. 6	

	1966-1967
493. Henning Otto, docc. 2	1960
494. Hentzen Alfred, doc. 1	1969
495. Herlitzka Bruno, docc. 3	1969-1970
496. Hess Thomas B., doc. 1	1965
497. Heusch Paolo, docc. 2	1956
498. Hiltunen Elia, docc. 3	1962-1971
499. Hirst Michael, docc. 2	1962-1970
500. Horovitz Lotte, doc. 1	1959
501. Hofman Werner, doc. 1	1962
502. Hosle Johannes, doc. 1	1961
503. Hos H. A. J., doc. 1	1956
504. Houghton Arthur A. Jr., doc. 1	1966
505. Houtzager Maria Elisabeth, doc. 1	1968
506. Hugogard Karl, doc. 1	1961
507. Huisman Ph., docc. 2	1962

508. Huttiger Eduard, docc. 2	1962-1966
509. "Il Caffè", doc. 1	1947
510. Ingraio Francesco Paolo, doc. 1	1973
511. Istituto della Enciclopedia Italiana, doc. 1	1956
512. Istituto Editoriale Italiano, doc. 1	1961
513. Istituto Italiano di Arti Grafiche, docc. 2	1960-1972
514. Istituto Italiano di Cultura, doc. 1	1972
515. Istituto Nazionale di Architettura, doc. 1	1971
516. Istituto Statale d'Arte di Roma, doc. 1	1962
517. Italia da Salvare, doc. 1	1967
518. Jacoli Anna, doc. 1	1968
519. Musée Jacquemart-André, doc. 1	1952
520. Jardot Maurice, docc. 2	1952-1961
521. Jensen Knud W., docc. 3	1961-1967
522. Jeratsch S., doc. 1	1960
523. John Stephen, doc. 1	1960

524. Jones Betsy, doc. 1	1971
525. Jovene Nello, doc. 1	1968
526. Jucker Riccardo, doc. 1	1974
527. Jullian René, doc. 1	1953
528. Kahnweiler Daniel-Henry, docc. 2	1961
529. Keller Cilette, doc. 1	1970
530. Keller Heinz, docc. 2	1956-1959
531. Keller Leo, doc. 1	1957
532. Kienerk Vittoria, doc. 1	1970
533. Kirst J. R., doc. 1	1957
534. Krimmel Bernd, docc. 7	[circa 1962-circa 1975]
535. Kunstmuseum Basel, doc. 1	1960
536. Labrocca Mario, doc. 1	1956
537. Labriola Anna, docc. 2	1961
538. Laclotte Michel, doc. 1	1962
539. La Fiera Letteraria, doc. 1	

	s.d.
540. "La Gazzetta", doc. 1	1953
541. Lam Wifredo, doc. 1	1967
542. Lan Claire, docc. 2	s.d.
543. Landais E., doc. 1	1973
544. Landi Marcello, docc. 2	1970
545. Landini Lando, doc. 1	1973
546. Landshoff Andreas G., docc. 2	1967
547. Langui Emile, docc. 2	1969-1971
548. Lanni della Quara Dorothy, docc. 2	1959-1960
549. Lanthemann Joseph, docc. 2	1970-1971
550. La Nuova Italia Editrice, doc. 1	1975
551. Lanza Rosario, doc. 1	1970
552. "La Palma", doc. 1	1961
553. La Pegna Luigi, doc. 1	1960
554. "La Provincia di Lucca", doc. 1	1976

555. Lardera Berto, doc. 1	1955
556. Larrain Emilio R., doc. 1	1976
557. Lassaigne Jacques, docc. 2	1969-1970
558. Latour Marie-L., docc. 2	[circa 1961]
559. Laureati Luisa, doc. 1	s.d.
560. Lants, doc. 1	1962
561. Lavagnino Emilio, docc. 2	[circa 1947]
562. Lazarev V., doc. 1	1968
563. "Le Arti", doc. 1	s.d.
564. Lebel Robert, doc. 1	1972
565. Lecaldano Paolo, doc. 1	1960
566. Legrand F. C., docc. 3	1969-1973
567. Lelong Daniel, doc. 1	1970
568. Lenci Giuliano, docc. 2	1947-1954
569. Le Noci Guido, doc. 1	1957
570. Leonardi Leoncillo, doc. 1	1957

571. Leoni Leonetto, docc. 3	1942-1968
572. Leppien Helmut R., doc. 1	1969
573. Leymarie Jean, doc. 1	1970
574. Linder Eric, docc. 6	1972-1976
575. Linehan William D., doc. 1	1960
576. Lloyd F. K., doc. 1	1961
577. Lloyd Gilbert, doc. 1	1969
578. Locati Alberta, doc. 1	1966
579. Loche Renèe, docc. 2	1968
580. "L'Oeil", doc. 1	s.d.
581. Loffredo S., doc. 1	1970
582. Lo Jucco Giacomo, doc. 1	1964
583. Lonero Francesco Saverio, doc. 1	1970
584. Longari Nella, doc. 1	1971
585. Longaretti Trento, docc. 7	1959-1965
586. Longhi Roberto, docc. 10	

	1954-1969
587. Lotti Dilvo, docc. 2	
	1967-1969
588. Lowell Weicker, doc. 1	
	s.d.
589. Lucas Uliano, doc. 1	
	1954
590. Lucchese Romeo, docc. 13	
	1962-1972
591. Lupo Renzo, docc. 54	
	[circa 1942-circa 1976]
592. Luporini Eugenio, doc. 1	
	1953
593. Lynner Halfdan, docc. 2	
	1965
594. Maas Ger, doc. 1	
	s.d.
595. Mabile Marcel, docc. 8	
	1970
596. Macchia Giovanni, doc. 1	
	1949
597. Maeght Gallerie, doc. 1	
	1968
598. Maffina Franco Gian, doc. 1	
	1973
599. Magagnato Licinio, docc. 2	
	1947-1957
600. Magliano A., doc. 1	
	1948
601. Magnelli Alberto, doc. 1	
	1964

602. Magualli, docc. 2	1964
603. Mahon Denis, docc. 3	1955-1968
604. Maine Angelo Camillo, doc. 1	1962
605. Mainoli Michele, doc. 1	1957
606. Mallè Luigi, doc. 1	1965
607. Malosini Duilio, doc. 1	1965
608. Maltese Corrado, docc. 6	1949-1953
609. Maltese Lina, doc. 1	1947
610. Malvano Laura, doc. 1	1970
611. Mancini A., doc. 1	1947
612. Mancini Franco, docc. 5	1942-1943
613. Mandelli Pompilio, doc. 1	1963
614. Manfrini Vinicio, doc. 1	1942
615. Manganel E., doc. 1	1961
616. Manne Back M., doc. 1	1969
617. Manzù Giacomo, docc. 5	1947-1976

618. Marangoni Elisabeth, docc. 4 s.d.
619. Marangoni Matteo, docc. 3 [circa 1953-circa 1956]
620. Marchi Domenico, doc. 1 1962
621. Marchini Giuseppe, docc. 3 [circa 1946-circa 1953]
622. Marchiori, docc. 3 1961-1970
623. Marcucci Luisa, docc. 2 1960
624. Mariano Nicki, docc. 14 1950-1967
625. Marini Marino, docc. 2 [circa 1954]
626. Marino Costantino, doc. 1 1962
627. Marinotti Franco (Marinotti), docc. 2 1961-1962
628. Marinotti Paolo, doc. 1 1966
629. Marquis de Masclary, docc. 2 1967
630. Marotta Gino, doc. 1 1973
631. Marrubini Carlo, docc. 6 [circa 1959-circa 1960]
632. Marshall Fielding L., doc. 1 1959
633. Martelli Dina, docc. 5

	1941-1943
634. Martelli Gisberto, doc. 1	1972
635. Martello Aldo, doc. 1	1962
636. Martin-Mery Gilbert, doc. 1	1962
637. Martinazzi Alfredo, doc. 1	1963
638. Martinelli Valentino, docc. 25	1946-1967
639. Martini Alberto, doc. 1	1956
640. Martini, doc. 1	1965
641. Martini Uliano, doc. 1	s.d.
642. Marze E., doc. 1	1972
643. Marzocco Casa Editrice, doc. 1	1953
644. Mascherpa Giorgio, doc. 1	s.d.
645. Masera Vanni, doc. 1	1961
646. Masseroni Giovanni, docc. 2	1968
647. Mastroianni Umberto, doc. 1	1965
648. Mathews Anthony, doc. 1	1973

649. Mathey Francis, doc. 1	1957
650. Mattioli Gianni, docc. 6	1967-1976
651. Mazonod Lucien, doc. 1	1963
652. Mazzon Giuliano, docc. 3	1966-1976
653. Mc Cray Porter A., docc. 2	s.d.
654. Meiss Millard, docc. 2	1958-1965
655. Mele Giuseppe Luigi, doc. 1	1970
656. Melli, doc. 1	1956
657. Mellini Gian Lorenzo, doc. 1	1971
658. Meloni Gino, docc. 2	1963-1967
659. Melotti Fausto, docc. 2	1971-1975
660. Mendoza Eugenio, docc. 2	1965
661. Menna Filiberto, doc. 1	1976
662. Merkert Jorn, doc. 1	1976
663. Mesirca Giuseppe, docc. 3	1974
664. Messer Thomas M., doc. 1	1968

665. Messina Franco, doc. 1	1971
666. Meyer Franz, docc. 3	1964-1972
667. Mezzetti Amelia, docc. 2	1962
668. Miceli Edoardo, doc. 1	1961
669. Michelin Gisèle, doc. 1	1969
670. Michelucci Giovanni, doc. 1	1964
671. Mignot Paul, doc. 1	1953
672. Milani Franco, doc. 1	1969
673. Minassian Leone, docc. 2	1967
674. Ministero degli Affari Esteri, docc. 7	1950-1956
675. Ministero della Pubblica Istruzione, docc. 10	1949-1970
676. Minola Ada, doc. 1	s.d.
677. Minuti R., doc. 1	1949
678. Mirabella Roberti Mario, docc. 2	1954-1967
679. Mirkinson Arthur E., doc. 1	1967
680. Modigliani Jeanne, docc. 7	

	1960-1970
681. Molajoli Bruno, docc. 6	
	1963-1977
682. Molaioli Rina, doc. 1	
	1950
683. Montagna Lino, docc. 3	
	1962-1970
684. Montale Eugenio, doc. 1	
	1976
685. Montali Dedalo, docc. 4	
	[circa 1941-circa 1942]
686. Montanarini, doc. 1	
	s.d.
687. Montarsolo Carlo, doc. 1	
	1962
688. Montella Carlo, doc. 1	
	1956
689. Monti Raffaele, doc. 1	
	1966
690. Monzino Carlo, doc. 1	
	1962
691. Moore Henry, docc. 6	
	1974-1976
692. Morandi Giovanna, doc. 1	
	1953
693. Morandi Giorgio, docc. 11	
	1947-1959
694. Morandi Luigi, docc. 5	
	1955-1957
695. Moreni Mattia, doc. 1	
	1962

696. Mori Giorgio, docc. 2	1942-1943
697. Moriondo Marengo, doc. 1	1960
698. Morlotti Ennio, docc. 12	1955-1969
699. Moroni Paola, docc. 5	1954
700. Morosini Duilio, doc. 1	1967
701. Morris Clarck Antony, doc. 1	1960
702. Mosconi Ludovico, doc. 1	1962
703. Mostra ca' Verza, doc. 1	1961
704. Mottola Molfino Alessandra, doc. 1	1975
705. Mucchi Gabriele, docc. 4	1955-1975
706. Mucchi Piccolomini, doc. 1	1961
707. Mulas Ottavio, doc. 1	1966
708. Murabito Rosario, doc. 1	s.d.
709. Murano Michelangelo, docc. 3	[circa 1953-circa 1965]
710. Musée des Arts Decoratifs, doc. 1	[1960]
711. Nardella Arduino, docc. 2	1972

712. Natale Mauro, docc. 2	1968
713. Nathanson Richard H., doc. 1	1969
714. Negri Malvina, doc. 1	1975
715. Negri Renata, doc. 1	1970
716. Nespolo Ugo, doc. 1	1975
717. Nesti P., doc. 1	1949
718. Neuman Hans, docc. 2	1966
719. Niccoli Raffaello, doc. 1	1962
720. Nigro Mario, docc. 6	1957-1962
721. Nikiforova Irissa, doc. 1	1965
722. Nicolson Benedict., doc. 1	1962
723. Nicolson Nigel, docc. 3	1961
724. Nistri e Lischi, doc. 1	s.d.
725. Nodari Corrado, docc. 4	1973-1974
726. Notari Romano, docc. 7	1963-1968
727. Oberhammer Vinzenz, doc. 1	

	1962
728. Ogliari Francesco, doc. 1	1976
729. Oliver Samuel, doc. 1	1969
730. Olivieri Livio, doc. 1	1969
731. Orlando Giuseppe, docc. 2	1976
732. Orsenigo Vittorio, doc. 1	s.d.
733. Ortelli Giancarlo, doc. 1	1978
734. Ortues Joerg, doc. 1	1973
735. Osti Lupo Gian, doc. 1	1960
736. Ottino Angela, doc. 1	s.d.
737. Ottone Piero, docc. 2	1972-1974
738. Paccagnini Giovanni, doc. 1	1971
739. Pacini Alfredo, doc. 1	1949
740. Palazzo Elio, doc. 1	1955
741. Palazzoli Giuseppe, doc. 1	1957
742. Pallotta Angelo, doc. 1	1971

743. Pallucchini Rodolfo, docc. 31	[circa 1954-circa 1972]
744. Pallut Pierre, doc. 1	1968
745. Palmisano Elio, doc. 1	1969
746. Panducci Vittorio U., doc. 1	1971
747. Panicali Carla, doc. 1	1976
748. Panza Giuseppe, docc. 2	1978-1979
749. Paoli Mario, docc. 4	1962
750. Papafava Francesco, doc. 1	1962
751. Papalia Sarino, doc. 1	1957
752. Papi Lorenzo, doc. 1	s.d.
753. Papi Roberto, doc. 1	1965
754. Parinaud André, doc. 1	1966
755. Parisot Adriano, doc. 1	1961
756. Park Hotel, docc. 2	1956
757. Parronchi Alessandro, docc. 7	1946-
1949	
758. Passani Gualtiero, doc. 1	

	1957
759. Passoni Franco, doc. 1	1967
760. Pea Enrico, doc. 1	1946
761. Pedini Mario, doc. 1	1975
762. Pelliccioli Mauro, docc. 4	1957-1965
763. Penagini, doc. 1	1971
764. Pensotti Franco, doc. 1	1953
765. Perilli Achille, doc. 1	1961
766. Permanente Esposizioni, doc. 1	1962
767. Perocco Guido, docc. 2	1962
768. Perogalli Carlo, docc. 2	1968-1969
769. Perroud R., doc. 1	1958
770. Pesca Ennio, doc. 1	1945
771. Pettoniti, doc. 1	1969
772. Petroff Wolinsky Luisa, doc. 1	1950
773. Peverelli Cesare, doc. 1	1972

774. Pfannstiel Arthur S., docc. 4	1959-1968
775. Pfau Gabriele, docc. 3	1965
776. Piadi Aino A., doc. 1	1962
777. Pianzola Maurice, docc. 2	1976
778. Piattella Oscar, docc. 6	1962-1973
779. Picchiotti Giacomo, doc. 1	1961
780. Picotti Giovanni Battista, docc. 2	1953
781. Pierotti Piero, docc. 2	[circa 1968]
782. Pignatti Terisio, doc. 1	1977
783. Pillettiri Paolo, docc. 3	[circa 1972]
784. Pinchetti, docc. 2	1951
785. Pintacuda Petrilli Fiamma, doc. 1	1966
786. Pinto Sandra, doc. 1	1970
787. Pipia Ippolito, docc. 3	1962-1965
788. Pirani Emma, doc. 1	1962
789. Pizzi Italo, doc. 1	1973

790. Pizzi Rodolfo, doc. 1	1977
791. Pizzinato Armando, docc. 2	1967-1968
792. Pizzoni Isa, docc. 4	1957-1963
793. Pizzorusso Arnaldo, docc. 9	1943-1961
794. Pocchini Alberto, docc. 2	1973
795. Pohnly Arsen, doc. 1	1970
796. Poligrafa Ediciones, doc. 1	1973
797. Politecnico di Milano, docc. 34	1964-1974
798. Pomodoro Arnaldo, doc. 1	1975
799. Ponente Nello, docc. 2	1959
800. Pope Annamarie, docc. 2	1961-1965
801. Pope John A., docc. 5	1961-1971
802. Pope-Hennessy Jonh W., docc. 2	1960-1967
803. Pougny Madame X, docc. 2	1962-1963
804. Pozzi Bellini Jack, docc. 7	1947-1969
805. "Premio Diomira", doc. 1	

	1959
806. Procacci Ugo, docc. 6	1955-1965
807. Profili Galleria, doc. 1	1964
808. Provoyeur Piere, doc. 1	s.d.
809. Pulcinelli Silvano, docc. 2	[circa 1953]
810. Quasimodo Salvatore, doc. 1	1948
811. Quintavalle Carlo Arturo, docc. 10	[circa 1961-circa 1976]
812. Raccagni Andrea, doc. 1	1967
813. Radice Fossati Eugenio, doc. 1	1970
814. Ragghianti Carlo Ludovico, docc. 15	1955-1969
815. Ragghianti Francesco, docc. 3	1968-1969
816. Rai, doc. 1	1953
817. Raimondi Giovanni, doc. 1	1968
818. Raimondi Giuseppe, docc. 29	1946-1970
819. Rambaudi Piero, doc. 1	1967
820. Ramalli G., doc. 1	1962

821. Ramazzotti Guido, doc. 1	1963
822. Ranchetti Michele, doc. 1	1962
823. Ranieri Gianni, doc. 1	1954
824. Raphaël Mafai Antonietta, docc. 8	1961-1969
825. Rasmò Nicolò, doc. 1	1957
826. Reale Eugenio, docc. 2	1953
827. Rebellato Bino, docc. 3	1961
828. Reinach Suzie, doc. 1	1961
829. Redon Ari, docc. 2	1967
830. Reves Emery, doc. 1	1965
831. Rey Syder, doc. 1	1970
832. Ricci Paolo, docc. 2	1966-1976
833. Richter Hans, docc. 13	1960-1975
834. Officine Grafiche Ricordi, docc. 2	[circa 1961]
835. Ripa di Meana Carlo, doc. 1	1971
836. Riva Franco, docc. 2	1956

837. "La Rivista di Bergamo", doc. 1	s.d.
838. Rizzoli & C., docc. 2	1951
839. Robaudi, doc. 1	1964
840. Roberts-Jones Ph., docc. 5	1969-1971
841. Rocchetti Pasquale, doc. 1	1950
842. Roche-Pézard F., doc. 1	s.d.
843. Roethlisberger Marcelle, doc. 1	1962
844. Rolandi Giorgio, doc. 1	1952
845. Roli Renato, doc. 1	1964
846. Romanelli Pietro, doc. 1	1974
847. Romiti Sergio, docc. 2	1963-1965
848. Rosengart S., doc. 1	1961
849. Rosi Mino, doc. 1	1946
850. Rossi Attilio, docc. 5	[circa 1962]
851. Rossi Ilario, docc. 2	1967-1968
852. Rossi Bortolatto Luigina, doc. 1	

	1967
853. Rotondi Pasquale, doc. 1	1964
854. Rotella Mimmo, doc. 1	1966
855. Rousseau Theodore, docc. 3	[circa 1967-circa 1968]
856. Roussel Jacques, doc. 1	s.d.
857. Rowell Marsit, docc. 3	1976-1977
858. Rubui Vittorio, doc. 1	1958
859. Rüegg W., doc. 1	1961
860. Russell Harper J., doc. 1	1962
861. Russell John, doc. 1	1963
862. Russi Antonio, docc. 9	[circa 1945-circa 1946]
863. Russo Adele, doc. 1	1971
864. Russoli Franco, docc. 4	[circa 1950-circa 1960]
865. Saba Linuccia, docc. 2	1974
866. Saffaro Lucio, docc. 3	1967
867. Salami Luigi, doc. 1	1960

868. Salerno Luigi, docc. 4	[circa 1947-circa 1949]
869. Salietti Alberto, doc. 1	s.d.
870. Salimbeni Raffaello Angelo, doc. 1	1972
871. Salinger Margaretta M., doc. 1	1967
872. Saliola Antonio, doc. 1	1973
873. Salles Georges, doc. 1	1954
874. Salmi Mario, docc. 3	1947-1963
875. Salomon Antonie, docc. 12	[circa 1966-circa 1967]
876. Salomon Jaqués, docc. 14	[circa 1959-circa 1960]
877. Salvadori Aldo, docc. 9	1947-1955
878. Sandberg Willem, docc. 3	1962
879. Sandstrom Sven, docc. 2	1972
880. Sanpaolesi Piero, doc. 1	1950
881. Santi Bruno, doc. 1	1952
882. Santini Pier Carlo, docc. 3	[circa 1959]
883. Santomaso Giuseppe, docc. 2	1963-1971

884. Saroni Sergio e Ruggieri Pietro, docc. 2	1959
885. Sartori Renato, doc. 1	1973
886. Sassu Aligi, doc. 1	1947
887. Savinio de Chirico Angelica, docc. 4	1975-1977
888. Saxton Mark, doc. 1	1961
889. Scalabrini Roberto, doc. 1	1966
890. Scalzi Gino, doc. 1	1971
891. Scamperle Armando, doc. 1	1969
892. Scanavino Emilio, docc. 5	[circa 1959-circa 1971]
893. Scarpa Gino, doc. 1	1969
894. Scheiwiller Vanni, docc. 4	1962-1969
895. Schiavi Marta, docc. 2	1970
896. Schrijver Elka, doc. 1	1968
897. Schultze Bernard, doc. 1	1973
898. Selz Peter, doc. 1	1960
899. Segui Shinichi, docc. 2	

	1966
900. Sestieri Ottone, doc. 1	1961
901. Siciliano Italo, docc. 3	1961-1962
902. Sima Josef, doc. 1	1960
903. Sindona Ennio, docc. 7	1959-1962
904. Sirtori Adolfo, doc. 1	1959
905. Skira Albert, doc. 1	1953
906. Slatkin Charles E., doc. 1	1959
907. Smart Richard, doc. 1	1959
908. Soavi Giorgio, docc. 4	1967-1969
909. Soby James Thrall, docc. 2	1968-1970
910. Somaini Francesco, doc. 1	1956
911. Soprano Edoardo, docc. 3	1959-1966
912. Soresina Sergio, doc. 1	1962
913. Spadolini Giovanni, docc. 8	1968-1975
914. Spar Francis, doc. 1	1968

915. Sperlich Hans, doc. 1	1961
916. Stahly F., doc. 1	1969
917. Stagnoli Antonio, doc. 1	1965
918. Steffanoni Attilio, doc. 1	1965
919. Stintzi Marie-Paule, doc. 1	1972
920. Strazzullo Gennaro, doc. 1	1968
921. Sudati Francesco, doc. 1	1961
922. Suida Wilhelm, doc. 1	1955
923. "The Sunday Times", doc. 1	1963
924. Superbi Gioffredi Fiorella, doc. 1	1962
925. Sutherland Graham, docc. 31	[circa 1964-circa 1975]
926. Sutton Denys, docc. 3	1960-1965
927. Swart H. L., doc. 1	1961
928. Taccani Remo, doc. 1	1962
929. Tailleux Eileen, docc. 3	[circa 1960-circa 1962]
930. Talamo, doc. 1	1949

931. Tamburi Orfeo, docc. 2	1961-1970
932. Tanissan L., doc. 1	1968
933. Tansini Laura, doc. 1	1964
934. Tascev Boris, doc. 1	1965
935. Tassi Roberto, docc. 3	1957-1965
936. Taylor Joshua C., doc. 1	1961
937. Teani Clara, doc. 1	1962
938. Teodorani Siro, doc. 1	1969
939. Testori Giovanni, docc. 3	[circa 1957-circa 1974]
940. Thiemann Eugen, doc. 1	1974
941. Thomas Raymond, doc. 1	1960
942. Thompson Colin, doc. 1	1965
943. Tica Armando, doc. 1	1956
944. Tintori Leonetto, docc. 4	1949-1976
945. Tiranti Alec, docc. 3	[1960]-1962
946. Tocchini Lorenzo, doc. 1	

	1966
947. Toepfer Alfred, docc. 3	1972
948. Toesca Pietro, docc. 4	1950-1955
949. Tolaini Emilio, docc. 37	[circa 1939-circa 1959]
950. Tolnay Charles, docc. 6	1951-1967
951. Tolomeo Carla, doc. 1	1973
952. Tolstoy Paul, doc. 1	1968
953. Toninelli Romeo, docc. 6	[circa 1967-circa 1970]
954. Tornabuoni Lorenzo, doc. 1	s.d.
955. Tosi Arturo, doc. 1	1951
956. Toyofuko Tomonori, doc. 1	1959
957. Tozzi Mario, docc. 3	1969-1976
958. Trafeli Mino, doc. 1	1963
959. Tralbaut M. E., docc. 2	1955
960. Tranchino Gaetano, doc. 1	1965
961. Trandill Alan, doc. 1	1949

962. Travaglini Ettore, docc. 4	1968-1974
963. Traversa Augusto, docc. 5	1970-1972
964. Treccani Ernesto, docc. 2	1955-1976
965. Istituto Enciclopedico Treccani, doc. 1	1950
966. Trentin Giorgio, docc. 2	1957
967. Trevisani Luca, doc. 1	1946
968. Triennale di Milano, doc. 1	1970
969. Trombadori Antonello, docc. 2	1964
970. Trubbiani Valerio, docc. 2	1973
971. Turcato Giulio, doc. 1	s.d.
972. Tuzzi Jone, docc. 3	1953
973. Ulivieri Sirio, docc. 3	1941-1944
974. Casa Editrice Unedi, doc. 1	1976
975. Usvardi Giovanni, doc. 1	1970
976. Vacchi Sergio, docc. 5	[circa 1957-circa 1968]
977. Vagnetti Gianni, doc. 1	1947

978. Vagnetti Gioia, docc. 2	1976
979. Valensi Henry, doc. 1	1959
980. Valenti Italo, doc. 1	1953
981. Vallecchi Alfredo, docc. 4	1964-1973
982. Vallerini Editori, doc. 1	1948
983. Vallomy Giacomo, doc. 1	1962
984. Vallotton Paul, doc. 1	1959
985. Valsecchi Marco, docc. 11	[circa 1954]-1977
986. van Dam van Isselt H. R., docc. 4	1956
987. van der Osten Gert, doc. 1	1962
988. van de Sande Sara, doc. 1	1962
989. Van Lerberghe Jan, docc. 4	1969-1972
990. Vanni Franco, doc. 1	1971
991. Vannini Giulio, doc. 1	1947
992. Van Ranynghe Marie Claire, doc. 1	1971
993. van Schendel Arthur, docc. 3	

	1967
994. Varisco, docc. 2	1961-1966
995. Varvoglis M. Marios, doc. 1	1961
996. Vedova Emilio, docc. 22	1955-1976
997. Vegezzi Luigi, doc. 1	1975
998. Venna Lucio, doc. 1	1950
999. Venosta Guido, doc. 1	1961
1000. Venturi Lionello, docc. 4	1949-1958
1001. Venturoli Marcello, docc. 9	1957-1976
1002. Venturoli Paolo, doc. 1	1976
1003. Verga Domenico, docc. 2	1959
1004. Vergine Lea, doc. 1	1973
1005. Veronesi Giulia, doc. 1	1966
1006. Vertova Luisa, doc. 1	1954
1007. Viale Vittorio, docc. 14	1960-1970
1008. Viani Alberto, docc. 2	1957

1009. Vieillefond J. R., docc. 2	1949
1010. Viganò Vittoriano, docc. 2	1959-1970
1011. Vigni Giorgio, docc. 4	[circa 1947-circa 1961]
1012. Villani Dino, doc. 1	1961
1013. Virch Claus, doc. 1	1968
1014. Virduzzo Francine, doc. 1	1962
1015. Vitale Maurizio, docc. 2	1976
1016. Vitali Lamberto, docc. 3	[circa 1972-circa 1975]
1017. Viviani Giuseppe, docc. 9	1948-1961
1018. Vlavianos Zita, doc. 1	1961
1019. Volpe Carlo, doc. 1	1964
1020. von der Hosten Gert, doc. 1	1962
1021. Vyncke Yvonne, doc. 1	1970
1022. Waldberg Patrik, docc. 5	1963-1968
1023. Walker John, doc. 1	1965
1024. Weidenfeld George, docc. 5	1961-1964

1025. Weiler Clemens, doc. 1	1961
1026. Wesolowska Anna, doc. 1	1972
1027. Westermann Georg, docc. 5	1959-1960
1028. Westfalischer Kunstverein, doc. 1	1967
1029. Wildenstein Georges, doc. 1	1955
1030. Williams Clare, docc. 3	[circa 1960-circa 1961]
1031. Wittgens Fernanda, docc. 17	[circa 1950]-1956
1032. Wittgens Mariuccia, doc. 1	1961
1033. Wols Gréty, doc. 1	1971
1034. Wurster Ruth, docc. 2	1969-1970
1035. Zamboni Silla, docc. 3	[circa 1969-circa 1970]
1036. Zampetti Pietro, docc. 3	1957-1971
1037. Zanella, doc. 1	1966
1038. Zappettini Mario, doc. 1	1966
1039. Zauli Anna, doc. 1	1976
1040. Zavattini Antonio, doc. 1	

	1966
1041. Zavattini Cesare, doc. 1	1966
1042. Zepperi Giorgio, docc. 9	[circa 1941-circa 1942]
1043. Zeri Federico, docc. 8	1953-1988
1044. Zervos Christian, docc. 4	1960
1045. Zervudachi Peter, doc. 1	1962
1946. Zorzi Elio, doc. 1	1953
1047. Zorzi Leopoldo, doc. 1	1971
1048. Zucchini Annibale, doc. 1	1962
1049. Zucchini Mario, doc. 1	1972
1050. Corrispondenti non identificati, docc. 105	[circa 1946-circa 1976]
1051. Biglietti d'auguri e da visita, docc. 22	s.d.

Bibliografia di Franco Russoli

L'ordine delle voci bibliografiche

Le voci bibliografiche sono state ripartite all'interno dell'anno in ordine cronologico di pubblicazione, scelta che permette di seguire l'attività dello studioso nell'evoluzione della sua carriera, e raccolte in quattro categorie:

- V IN VOLUME: scritto pubblicato in un libro, catalogo di mostra o atti di convegni
- P IN PERIODICO: scritto pubblicato su quotidiano o rivista
- T TRADUZIONI: scritto pubblicato in lingua straniera o tradotto in italiano
- R RIPUBBLICAZIONI: scritto ripubblicato integralmente

Ad ogni voce bibliografica è stato assegnato un codice identificativo formato da una lettera (V, P, T, R), che ne segnala l'appartenenza alla categoria e da un numero progressivo.

Abbreviazioni

- n.s. nuova serie
- p.s.n. pagina o pagina sine numero
- s.n. sine numero

1941

IN PERIODICO

1. *La lotta contro gli sprechi*, occhiello: Doveri e necessità del momento, in: «Il Telegrafo», 29 marzo, rubrica: Cronache di Pisa, p. 4.

1942

IN PERIODICO

1. Rubrica: *Santini alla Galleria Pisa*, in: «Il Telegrafo», 30 settembre, rubrica: Cronache di Pisa, p. 2.

1943

IN PERIODICO

1. *La XI Mostra d'Arte Pisana*, sottotitolo: Le Mostre Personali, in: «Il Telegrafo», 24 gennaio, rubrica: Cronache di Pisa, p. 2.
2. *La XI Mostra d'Arte Pisana*, sottotitolo: Giovanissimi, in: «Il Telegrafo», 27 gennaio, rubrica: Cronache di Pisa, p. 2.

1944

IN VOLUME

1. *Saggio sulla macchia*, tesi di laurea (1944/1945, discussa durante la sessione speciale dell'8 marzo 1946), università degli Studi di Pisa, relatore Don Riccardo Barsotti.

IN PERIODICO

1. “Vita. Rivista di vita giovanile. Organo del F.d.G. di Pisa”, 25 sett., n. 2, 1944.

1945

IN PERIODICO

1. *La ricostruzione della città*, occhiello: Voci dal pubblico, in: «Corriere del Mattino», 14 giugno, rubrica: Cronaca di Pisa, p. 2.

1946

IN VOLUME

1. *Saggio sulla macchia*, tesi di laurea, relatore R. Barsotti, a.a. 1945/1946.
2. R. Barsotti, L. Bertolini, E. Tolaini e F. R. (a cura di), *Mostra della Scultura Pisana*, catalogo della mostra (Pisa, Chiostro di San Matteo, luglio-novembre 1946), Pisa, Nistri & Lischi.

IN PERIODICO

1. *Appunti sui macchiaioli*, in: «Arti Figurative», Roma, 3-4, aprile-maggio, pp. 209-217.
2. *Gli scritti critici dei Macchiaioli*, in: «Paesaggio», Pisa, I, 2, giugno-luglio 1946, pp. 3-7.
3. *Una scultura inedita di Giovanni Pisano*, in: «Belle Arti », Pisa, I, 1, settembre-ottobre, pp. 55-59.
4. *Raimondi: anni di Bologna (1924-43)*, in: «Paesaggio», Pisa, I, 3-4, Pisa, agosto-novembre, pp. 23-27.

TRADUZIONI

1. *Marc Chagall. «A Parigi nel 1910»*, in: «Paesaggio», (vedi la voce bibliografica 1946. P2), pp. 33-35, *Marc Chagall. «À Paris en 1910»*, traduzione dal francese di F. R.

1947

IN VOLUME

1. E. Tolaini e F. R. (a cura di), *Mostra della Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Alla Giornata, luglio-agosto 1947), Pisa, Arti grafiche Pacini Mariotti.

IN PERIODICO

1. *Mostra della Pittura del Seicento e del Settecento in Liguria*, in: «Belle Arti», Pisa, I, 3-4, gennaio-aprile, pp. 37-39.
2. Recensione a Raffaello Franchi, *Cesare Ciani*, Firenze, Arnaud, 1946, in: «Belle Arti», (vedi la voce bibliografica 1947. P1), rubrica: Recensioni, p. I.
3. Recensione a Cesare Gnudi, *La lezione di Morandi*, Firenze, Edizioni U, 1946, in: «Belle Arti», (vedi la voce bibliografica 1947. P1), rubrica: Recensioni, pp. I-II.

4. Recensione a Lamberto Vitali, *Maturita di Marini*, in: «Belle Arti», (vedi la voce bibliografica 1947. P1), rubrica: Recensioni, p. III.
5. *Com'è nata la mostra della scultura pisana*, occhiello: Dietro la facciata ...del Chiostro di San Matteo, in: «Toscana Nuova», 10 agosto, rubrica: Settimana a Pisa, p. 5.
6. Recensione a Vasco Pratolini, *Cronache di Poveri amanti*, Firenze, Valsecchi, 1947, in: «... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico», Pisa, XVI, 7, ottobre, rubrica: Libri, autori e critici..., p. 4.

1948

IN PERIODICO

1. Recensione a E. Hemingway, *Verdi Colline d'Africa*, trad. di A. Bertolucci e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1948, in: «... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico», Pisa, XVII, 3, marzo, rubrica: Libri, autori e critici..., p. 4.
2. *Mino Rosi*, occhiello in Galleria, in: «La Gazzetta», 2 aprile, rubrica: Ventiquattr'ore a Pisa, p. 2.
3. Recensione a Vasco Pratolini, *Il Quartiere*, Firenze, Valsecchi, 1948, in: «... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico», Pisa, XVII, 6-7, giugno-luglio, rubrica: Libri, autori e critici..., p. 4.
4. Recensione a Renzo Baldaccini, *Contributi alla Pittura Italiana dell'Ottocento, Giuseppe Abbati*, Firenze, Cya, 1947, in: «Belle Arti», Pisa, I, 5-6, agosto-settembre, rubrica: Recensioni, p. 4.
5. Recensione a Bernard Berenson, *Metodo e Attribuzioni*, a cura di R. Franchi, Firenze, Arnaud, 1947, in: «Belle Arti», (vedi la voce bibliografica 1948. P4), p. 3.
6. Recensione a Enzo Carli, *Goro di Gregorio*, Firenze, Electa, 1946, in: «Belle Arti», (vedi la voce bibliografica 1948. P4), pp. 1-2.
7. Recensione a Enzo Carli, *Le sculture del Duomo di Orvieto*, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1947, in: «Belle Arti», (vedi la voce bibliografica 1948. P4), pp. 1-2.
8. Recensione a Giusta Nicco-Fasola, *Pontormo o del Cinquecento*, Firenze, Arnaud, 1947, in: «Belle Arti», (vedi la voce bibliografica 1948. P4), pp. 2-3.
9. Recensione a L. Venturi, *Pittura contemporanea*, Milano, Hoepli Editore, 1948, in: «Belle Arti», (vedi la voce bibliografica 1948. P4), pp. 3-4.

10. Recensione a Gertrude Stein, *Autobiografia di Alice Torklas*, Torino, Einaudi, 1948, in: «... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico», Pisa, XVII, 8-9, agosto-settembre, rubrica: Libri, autori e critici..., p. 3.
11. Recensione a Elio Vittorini, *Il garofano Rosso*, Milano, Mondadori, in: «... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico», (vedi la voce bibliografica 1948. P10), p. 4.
12. Recensione a Luigi Bartolini, *Liriche e Polemiche*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, in: «... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico», Pisa, XVII, 11, novembre, rubrica: Libri, autori e critici..., p. 4.
13. *Giuseppe Viviani in una mostra a Pisa*, in: «Corriere Ligure. Quotidiano del pomeriggio», 19-20 novembre, rubrica: Notizie d'arte e di musica, p. 3.
14. *Una mostra di Gianni Bertini*, in: «... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico», Pisa, XVIII, 5, maggio, rubrica: Libri, autori e critici..., p. 4.

1949

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Renzo Lupo, mostra personale*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Alla Giornata, 9-18 aprile 1949), Pisa, Tipografia Pacini Mariotti, p.s.n.

IN PERIODICO

1. *Polemica Amichevole e a fin di bene*, occhiello: Pittura al Verdi, in: «La Gazzetta», 14 gennaio, rubrica: Ventiquattr'ore a Pisa, p. 2.
2. *Arte e polemica*, occhiello: La Mostra d'Arte al "Verdi", in: «La Gazzetta», 15 gennaio, rubrica: Ventiquattr'ore a Pisa, p. 2.
3. *Conclusione di una polemica*, occhiello: La Mostra d'Arte al "Verdi", in: «La Gazzetta », 20 gennaio, rubrica: Ventiquattr'ore a Pisa, p. 2.
4. Recensione a André Gide, *I Nutrimenti terrestri*, Milano, Mondadori, in: «... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico», Pisa, XVIII, 1, gennaio, rubrica: Libri, autori e critici..., p. 4.
5. *Tolaini e il disegno satirico*, in: «Il Nuovo Corriere », 15 marzo, p. 3.
6. *La mostra personale di Renzo Lupo*, occhiello: Al palazzo "Alla Giornata", in: «La Gazzetta», 12 aprile, rubrica: Ventiquattr'ore a Pisa, p. 2.
7. *Arte di Marcucci*, occhiello: Franco Russoli, in: «La Gazzetta», (vedi la voce bibliografica 1949. P6), p. 3.

8. *Realtà e poesia nella pittura di Renzo Lupo*, occhiello: Franco Russoli, in: «La Gazzetta», 17 aprile, p. 3.
9. *25 Aprile*, in «La Gazzetta», 24 aprile, rubrica: Ventiquattr'ore a Pisa, p. 2.
10. *Nei giorni della Comune Courbet impegnò la sua vita nella battaglia per la libertà*, sottotitolo: "Morì solo, lontano dalla patria, sublime esempio per chi voglia esser fedele alla propria coscienza nonostante i rischi", in: «La Gazzetta», 29 aprile, p. 3.
11. *La personale di Renzo Lupo*, occhiello: A Pisa, in: «... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico», Pisa, XVIII, 4, aprile, p. 2.
12. Recensione a Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Milano, Mondadori, in: «... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico» (vedi la voce bibliografica 1949. P11), rubrica: Libri, autori e critici..., p. 4.
13. Recensione a W. Faulkner, *Gli Invitti*, Milano, Mondadori, in: «... e chi non sa su' danno. Letterario-Bibliografico» (vedi la voce bibliografica 1949. P11), rubrica: Libri, autori e critici..., p. 4.
14. *Rosi e Viviani*, occhiello: Mostre d'Arte, in: «La Gazzetta», 28 giugno, p. 3.
15. *Com'è nata la Mostra della Scultura Pisana*, in: «Toscana Nuova», II, 31, Firenze, 1 agosto, p. 3.
16. "Amata Dopo", sottotitolo: di Luigi Bartolini, occhiello: Un libro di Poesia, in: «La Gazzetta», 26 agosto, p. 3.
17. *Il Tamburo del turco in Piazza San Marco*, sottotitolo: L'uomo toccava terra e riprendeva forza come Anteo. Un trionfo selvaggio: qualcosa di barbaro e d'irrazionale come il Festival veneziano del cinema, in: «La Gazzetta», 2 ottobre, p. 3.

1950

IN PERIODICO

1. *L'Accalappiacani*, occhiello: Il Realismo del documentario, in: «La Gazzetta», 29 luglio, p. 3.
2. *Gli americani fanno il tifo per il tiro della forma e il "Maggio"*, sottotitolo: Un gioco antico e rudimentale che sa di Kermesse campagnola e di paese della Cuccagna. Gli uomini all'osteria si sfidano a chi canta meglio: "tu sei il mio amore, sarò tua a tutte l'ore", occhiello: Franco Russoli: Lettera dalla Garfagnana, in: «La Gazzetta», 13 settembre, p. 3.
3. *Otto pittori livornesi all'"Art Club", di Pisa*, occhiello: Rassegne d'Arte, in: «La Gazzetta», 26 novembre, p. 3.

1951

IN VOLUME

1. *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano*, guida per il visitatore, a cura di F. R., Firenze, Edizioni Arnaud, del volume vennero realizzate un'edizione in inglese (ripubblicato-tradotto in 1954. T1) e una in francese (ripubblicato-tradotto in 1962. T1)
2. *Lo sposalizio della Vergine. Raffaello*, con una nota di F. R., Milano, Edizioni del Milione, «I capolavori di Brera», s.n.
3. *Caravaggio e caravaggeschi*, con note di F. R., Milano, Edizioni del Milione, «I capolavori di Brera», s.n.

IN PERIODICO

1. *La Mostra di Arturo Tosi*, in: «La Gazzetta di Bergamo. Rivista mensile di attualità e cultura», Bergamo, II, 5, maggio, pp. 2-7.

1952

IN VOLUME

1. [Senza Titolo], in: *Venti disegni di Aldo Salvatori alla Saletta*, catalogo della mostra (Modena, Saletta degli Amici dell'Arte, 29 Marzo-8 aprile 1952), a cura di F. R., p.s.n.
2. [Senza Titolo], in: *Maurice Utrillo*, Milano, Garzanti, «Serie arte Garzanti», s.n., pp. 5-8. (ripubblicato-tradotto in 1955. T1)

IN PERIODICO

1. *Il nuovo Poldi Pezzoli*, in: «La Rassegna. ...e chi non sa su' danno», Pisa, II, 1-2, gennaio-febbraio 1952, pp. 2-3, raccolto in 1981. R1, pp. 74-79.
2. *Riapertura del museo Poldi Pezzoli*, in: «Bollettino d'Arte. Ministero della Pubblica Istruzione», Roma, XXXVII, 1, gennaio-marzo, serie IV, pp. 85-88, raccolto in 1981. R1, pp. 79-83.
3. *Luce e colore in Van Gogh*, in: «Linea Grafica. Rivista mensile delle arti grafiche», Milano, V, 3-4, marzo-aprile 1952, pp. 64-65, raccolto in 1987. R1, pp. 93-97.

TRADUZIONI

1. *Découverte de Milan ville d'art*, sottotitolo: *Toute ville d'Italie est une ville d'art*, in: «*La Revue des Voyages*», 5, Parigi, giugno, pp. 9-16, 56-63, *Alla scoperta di Milano città d'arte*, traduzione in francese di M. Ile Ponce.

1953

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Pablo Picasso*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, settembre-dicembre 1953), a cura di F. R., Milano, Silvana Editoriale d'Arte, pp. 9-23. (ripubblicato-tradotto in 1953. T1), raccolto in 1987. R1, pp. 101-113.
2. [Senza titolo], in: *Picasso. Opere dei musei di Mosca, New York, Barcellona e di altre collezioni alla mostra di Palazzo Reale a Milano*, a cura di F. R., Milano, Silvana Editoriale d'Arte, (vedi la voce bibliografica 1953. V1), p.s.n.
3. [Senza titolo], in: *Fotografi italiani*, Milano, Unione fotografica, «I quaderni dell'Unione fotografica», s.n., pp. 7-9.
4. *Tutta la scultura di Michelangelo*, Milano, Rizzoli, «Biblioteca d'arte Rizzoli», s.n., del volume vennero realizzate un'edizione inglese (ripubblicato-tradotto in 1963. T1) e una americana (ripubblicato-tradotto in 1963. T2)

IN PERIODICO

1. *La mostra delle opere d'arte del gallaratese (settembre 1952)*, in: «*Rassegna gallaratese di storia e arte*», Gallarate, XI, 4, dicembre, pp. 69-83.
2. *Rigore di Degas*, in: «*Ferrania. Rivista mensile di fotografia cinematografia e arti figurative*», Milano, VII, 1, gennaio, pp. 30-31. (ripubblicato-tradotto in 1955. R1), raccolto in 1987. R1, pp. 98-100.
3. *Fra Galgario e Ceruti al Museo Poldi Pezzoli*, in: «*Le Arti. Mensile di cultura e d'attualità*», Milano, IV, 3, marzo, pp. 5-6.

TRADUZIONI

1. *Pablo Picasso* (ripubblicazione-traduzione di 1953. V1), Parigi-Milano, Édition Charles Massin-Silvana Editoriale d'Arte.

1954

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Mostra della Pittura Olandese del '600*,

catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Milano, 25 febbraio-25 marzo 1954), Milano, Silvana Editoriale d'Arte, pp. 7-9.

2. [Senza titolo], in: *Arturo Carmassi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione), s.n.

3. *Dipinti recenti di Bruno Cassinari*, in: *Bruno Cassinari*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione), s.n.

IN PERIODICO

1. *Rembrandt e il '600 olandese*, in: «Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano», Milano, LX, 4, aprile, pp. 419-428.

2. *Georges Roualt*, in: «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune», Milano, LXXI, 4, aprile, p. 3.

3. *Bruno Cassinari*, in: «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», Milano, XIII, 6, maggio, p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 114-117.

4. *Fedeltà alla Luce*, in: «La Fiera Letteraria. Settimanale delle lettere delle arti e delle scienze», Roma, IX, 38, 19 settembre, p. 8.

5. *La restauration de la "Cène" del Léonard*, in: «Cahiers d'art», Paris, XXIX, 1954, pp. 55-69.

TRADUZIONI

1. *The Poldi-Pezzoli museum in Milan* (ripubblicazione-traduzione di 1951. V1), Firenze, Arnaud.

1955

IN VOLUME

1. M. Valsecchi, F. R., E. Tadini e L. Carluccio (a cura di), *Quattro pittori: Ajmone, Carmassi, Chighine, Romiti* (ripubblicato-tradotto in 1955. R2), catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, maggio), p.s.n.

2. *Note su Bonnard*, in: *Pierre Bonnard*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, aprile-maggio 1955), Milano, Silvana Editoriale d'Arte, pp. 29-35, raccolto in 1987. R1, pp. 121-127.

3. *Carmassi alla Saletta*, in: *La pittura di Arturo Carmassi*, catalogo della mostra (Modena, Saletta degli Amici dell'Arte, 3-13 dicembre 1955), a cura di F. R., Modena, E. Bassi e Nipoti, p.s.n.

4. *Disegni di Cassinari*, in: *Bruno Cassinari*, Bologna, Cappelli, «Documenti», s.n., p.s.n.

5. [Senza titolo], in *III Mostra Nazionale d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, autunno-inverno 1955-1956), Milano, Associazione Artisti d'Italia, pp. 131-138.
6. *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, Prefazione di Bernard Berenson, cenno storico di Guido Gregoriotti, catalogo dei dipinti, a cura di F. R., Milano, Electa.
7. *Picasso. Venti Pochoirs Originali*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, raccolto in 1987. R1, pp. 138-145.
8. *Utrillo*, Milano, Garzanti.

IN PERIODICO

1. *Impariamo a guardare alla pittura dei giovani*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 6 (339), 10 febbraio, p. 33.
2. *Sincero e impulsivo il Minguzzi '55*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 7 (330), 17 febbraio, p. 31.
3. *Una buona occasione per i nostri mecenati*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 11 (334), 17 marzo, p. 32.
4. *Van Gogh è passato per Parigi*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 13 (336), 31 marzo, p. 33, raccolto in 1987. R1, pp. 118-120.
5. *Scorre il mercurio nei quadri di Chagall*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 14 (337), 7 aprile, pp. 36-37.
6. *Misura e Audacia nella Mostra di Pierre Bonnard*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 16 (349), 21 aprile, p. 35.
7. *Maccari in equilibrio tra pittura e satira*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 17 (340), 28 aprile, p. 33.
8. *Bonnard e l'arte utile*, in: «Casabella Continuità. Rivista internazionale di architettura», Milano, 205, aprile-maggio, pp. 68-69.
9. *Raphäel patetica e romantica*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 20 (343), 17 Maggio, p. 31.
10. *Poco Giorgione e molti giorgioneschi*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 26 (349), 28 giugno, p. 32.
11. *Il frate pittore faceva miracoli*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 30 (353), 26 luglio, p. 35.

12. *Utrillo Grande e “maledetto”*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 32 (355), 9 agosto, pp. 33-35, raccolto in 1987. R1, pp. 128-131.
13. *È stato pagato un debito a Magnelli*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 34 (357), 23 agosto, p. 31.
14. *Era il pittore del mito meccanico*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 36 (359), 6 settembre, pp. 31-32, raccolto in 1987. R1, pp. 132-134.
15. *Massimo Campigli ha scelto l'inchiostro*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 37 (360), 13 settembre, p. 35.
16. *Verità e sentimento nel ricordo di Soutine*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 38 (361), 20 settembre, pp. 37-39, raccolto in 1987. R1, pp. 135-137.
17. *Fernand Léger e l'architettura*, in: «Casabella Continuità. Rivista internazionale di architettura», Milano, 207, settembre-ottobre, p. 68.
18. *Il prodigioso film di un pittore in Polonia*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 41 (364), 11 ottobre, p. 40.
19. *Musei senza orario*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 46 (369), 15 novembre, p. 33.
20. *La pittura con occhi nuovi*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, VIII, 52 (375), 27 dicembre, p. 31.
21. *I disegni di Matisse*, in: «La Biennale di Venezia. Rivista bimestrale dell'Ente della Biennale», Venezia, V, 29, novembre-dicembre, pp. 36-39, raccolto in 1987. R1, pp. 146-149.

TRADUZIONI

1. *Maurice Utrillo* (ripubblicazione-traduzione di 1952. V2), Amsterdam, coedizione Abrams-Garzanti.

RIPUBBLICAZIONI

1. *Rigore di Degas* (ripubblicazione-traduzione di 1953. P2), in: *Pittori di ieri e di oggi*, Milano, Ferrania
2. *Quattro pittori: Ajmone, Carmassi, Chighine, Romiti* (ripubblicazione-traduzione di 1955. V1), in: «Il Milione, Bollettino della Galleria del Milione», Milano, XXIV, 16, giugno, p.s.n.

1956

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Quattro pittori dell'ultima generazione: Carmassi, Fasce, Ferrari, Pulga*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Milione), p.s.n.
2. *Vasco Bendini*, in: *4 Pittori dell'ultima generazione*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Milione), p.s.n.
3. *Arturo Carmassi*, Milano, Edizioni del Milione.

IN PERIODICO

1. *Il grande pittore della luce lombarda*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, IX, 3, (377), 17 gennaio, p. 32.
2. *Rivalutiamo due maestri del Rinascimento tedesco*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, IX, 9 (384), 28 febbraio, p. 37.
3. *Il Malinconico Lorenzo Lotto*, in: «L'educatore italiano», Milano, III, 11, 15 marzo, pp. 14-16.
4. *Emilio Gola gentiluomo pittore*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, IX, 12 (386), 20 marzo, p. 33.
5. *La parola ai ritratti cinesi*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, IX, 13 (387), 27 marzo, pp. 30-31.
6. *Affreschi Jugoslavi a Milano*, in: «Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano», Milano, LXII, 3, marzo, pp. 368-370.
7. *Le meraviglie della maniera fiorentina*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, IX, 15 (390), 10 aprile, p. 53.
8. *De Pisis pittore e mago*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, IX, 16 (391), 17 aprile, p. 33.
9. *È rinato un museo*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, IX, 20 (395), 12 maggio, pp. 31-32, raccolto in 1981. R1, pp. 94-97.
10. *Il Pontormo e il primo Manierismo fiorentino*, in: «Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano», Milano, LXII, 5, maggio, pp. 638-642.
11. *Il Museo per la strada*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, IX, 25 (400), 16 giugno, p. 56.

12. *Mediocre la XXVIII Biennale di Venezia*, in: «Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano», Milano, LXII, 7, luglio, pp. 835-842.
13. *Il mito della città nei quadri d'oltre Atlantico*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, IX, 32 (407), 4 agosto, p. 35.
14. *Artisti alla Biennale. Alberto Giacometti*, in: «Comunità», Milano, XI, 8-9, agosto-settembre, pp. 74-77, raccolto in 1987. R1, pp. 150-153.
15. *Il museo nella vita*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, IX, 43 (417), 20 ottobre, pp. 33-35, raccolto in 1981. R1, pp. 13-16.
16. *La pittura serena di Pio Semeghini*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, IX, 45 (420), 3 novembre, pp. 33-35.
17. *La luce della Lombardia nei dipinti di Chighine*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, IX, 47 (422), 17 novembre, pp. 31-33, raccolto in 1987. R1, pp. 154-156.
18. *I Caracci a Bologna*, in: «Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano», Milano, LXII, 11, novembre, pp. 57-62.
19. *Due Rilievi Pisani nel Museo del Louvre*, in: «Critica D'Arte. Nuova rivista diretta da Carlo L. Ragghianti», Firenze, III, 18, novembre-dicembre, pp. 543-545. (ripubblicato-tradotto in 1957. R1)

1957

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Renzo Bussotti*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte La Colonna, 21 maggio-3 giugno 1957), p.s.n.
2. *Mostra di Museologia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, luglio-novembre 1957), Milano, Ente Manifestazioni Milanesi.
3. [Senza titolo], in: *Mostra personale di Luciano Baldessari*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schettini, 9-22 Ottobre 1957), Milano, Amilcare Pizzi, p.s.n.
4. *Jiuge Italienische Plastik*, in: *Neve darmstadter. Secession mit italienische Bildhauern*, catalogo della mostra, (Darmstadt, Mathildenhone, 5 ottobre-10 novembre 1957), Berlino, Hausan Waldsee, 1957, p.s.n.
5. *Lucio Fontana*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria del Naviglio, Milano, 5-15 novembre 1957).

6. *Andrea del Castagno*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, «Collezione Silvana», s.n.

7. *Andrea del Castagno*, Torino, E.R. I.-Edizioni Rai.

IN PERIODICO

1. *Piet Mondrian o l'equilibrio vitale*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, X, 5 (432), 2 febbraio, pp. 42-45, raccolto in 1987. R1, pp. 157-160.

2. *Morlotti e la fiducia nel vero*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, X, 6, (433), 9 febbraio, p. 32.

3. *Capolavori lombardi*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, X, 11, (438), 17 aprile, pp. 36-39.

4. *La reggia della pittura*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, X, 24 (451), 15 giugno, p. 40.

5. *Per alcune recenti 'figure' di Arturo Carmassi*, in «Palatina. Rivista trimestrale di lettere e arti», Parma, I, 3, luglio-settembre, pp. 19-21, raccolto in 1987. R1, pp. 161-163.

6. *Il maestro del Chiostro degli aranci*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, X, 35 (462), 31 agosto, p. 33.

7. *Canova a Possagno*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, X, 40 (467), 5 ottobre, p. 31.

RIPUBBLICAZIONI

1. *Due Rilievi Pisani nel Museo del Louvre* (ripubblicazione-traduzione di 1956. P19), in: *Studi in onore di Matteo Marangoni*, Firenze, Valsecchi, pp. 47-55.

1958

IN VOLUME

1. *Egidio Bonfante: selezione grafica 1957*, catalogo della mostra (Ivrea, Centro Culturale Canavesano, febbraio-marzo 1958).

2. *Gino Meloni: tempere e disegni*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, 12-26 marzo).

3. [Senza titolo], in: *Mostra antologica di Viviani*, catalogo della mostra (Livorno, Casa della Cultura, 22 marzo-8 aprile 1958), Livorno, Società Editrice Tirrena, p.s.n.

4. *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Milano, Silvana Editoriale d'Arte.
5. *La nuova pittura americana*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1-30 giugno 1958), Milano, Silvana Editoriale d'Arte.
6. *Modigliani*, in: *Mostra di Amedeo Modigliani*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, novembre-dicembre 1958), a cura di F. R., Milano, Edizioni dell'Ente Manifestazioni Milanesi, pp. 15-28, raccolto in 1987. R1, pp. 164-68.
7. *La posizione di Mario Davico*, in: *Mario Davico*, catalogo della mostra (Modena, Saletta degli Amici dell'Arte, 22 febbraio-4 marzo 1958), p.s.n.
8. *Fantasia nella Realtà*, in: *Sedici opere di Renato Birolli*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Montenapoleone, giugno 1958), Milano, Edizioni della Conchiglia, p.s.n.
9. *Modigliani: 36 tavole a colori, 10 disegni in nero*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, «Arte Moderna», s.n., del volume vennero realizzate una edizione inglese (ripubblicato-tradotto in 1959. T1), una americana (ripubblicato-tradotto in 1959. T2) e una argentina (ripubblicato-tradotto in 1964. T1).

IN PERIODICO

1. *La raccolta Guggenheim a Roma*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, XI, 1 (480), 4 gennaio, p. 37.
2. *Incontri necessari: la pittura Contemporanea italiana e straniera*, in: «Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano», Milano, LXIV, 1, gennaio, pp. 98-101.
3. *Gino Meloni*, in «Il Milone. Bollettino della Galleria del Milione», Milano, XXVII, 32, marzo 1958, p.s.n.
4. *Una collezione esemplare*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, XI, 12 (491), 20 marzo, pp. 35-36.
5. *Capolavori lombardi*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, XI, 16 (465), 17 aprile, pp. 44-47.
6. *L'arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, in: «Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano», Milano, LXIV, 4, aprile, pp. 423-434.
7. *Mario Bionda* (ripubblicazione-traduzione di 1958. P10), in: «Il Milone. Bollettino della Galleria del Milione», Milano, XXVII, 34, maggio, p.s.n.
8. *Sculture del Duomo di Milano alla Mostra d'Arte Lombarda*, in: «Arte Lombarda. Rivista di storia dell'Arte», Venezia, III, 4-5, aprile-giugno, pp. 77-82.

9. *Una Biennale senza troppi compromessi*, in: «Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano», Milano, LXIV, 7, luglio, pp. 909-916.
10. *Pittori napoletani a Palazzo Barberini a Roma*, in: «Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano», Milano, LXIV, 8, agosto, pp. 1076-1078.
11. «*Da Altichiero a Pisanello*» la Mostra di Verona, in: «Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano», Milano, LXIV, 10, ottobre, pp. 1338-1340.
12. *Modi a Milano*, in: «Settimo Giorno. Settimanale d'attualità politica e varietà», Milano, XI, 47 (496), 20 novembre, pp. 37-40.
13. *Alfredo Chighine*, in: «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», Milano, XXVII, 40, novembre, p.s.n.

1959

IN VOLUME

1. *Vicentini*, catalogo della mostra (Milano, Galleria delle Ore, marzo-aprile 1959), p.s.n.
2. *I disegni della Pinacoteca di Brera*, in: *Mostra di disegni del Seicento emiliano nella Pinacoteca di Brera*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo di Brera, 19 giugno-31 luglio 1959), Milano, Silvana, «I disegni di Brera», s.n., pp. 7-11.
3. [Senza titolo], in: *Edouard Vuillard*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, ottobre-novembre 1959), Milano, Edizioni dell'Ente Manifestazioni Milanesi, p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 173-180.
4. *Agenore Fabbri*, in: *VIII Quadriennale*, catalogo della mostra (Roma, dicembre 1959-aprile 1960), Roma, De Luca, p.s.n.
5. [Senza titolo], in: *30 disegni*, Genova, Società per le Belle Arti, p.s.n.
6. *Carmi*, Losanna, Art Actuel International.
7. *Pittura del Rinascimento*, Milano, Edizioni Beatrice d'Este, «Pittura Universale» diretta da Ennio Sindona, s.n. (ripubblicato-tradotto in 1962. T2)
8. *Somaini*, Milano, Galleria Blu, «Le Presenze della Galleria Blu», n. 8.
9. [Senza titolo], in: *Una mostra personale di Renato Guttuso: con dipinti recenti e alcune opere famose*, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Milione, p.s.n.

IN PERIODICO

1. *Renato Guttuso*, in: «Il Milione. Bollettino della Galleria Il Milione», Milano, XXVIII, 43, febbraio-marzo, p.s.n.
2. *Umberto Milani*, in: «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», Milano, XXVIII, 44, aprile-maggio, p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 169-172.
3. *Opere d'arte italiane per la provincia francese*, in: «L'Avvenire d'Italia», 12 maggio, p. 3.
4. *Un cavaliere di Marino Marini*, in: «Arte Club», Milano, I, 1, giugno-agosto, pp. 17-19.
5. *Piero Rambaudi*, in: «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», Milano, XXVIII, 48, settembre, p.s.n.
6. *Arte italiana a Darmstadt*, in: «Le Arti. Mensile di cultura e attualità», Milano, X, 9-10, settembre-ottobre, p. 13.
7. *Vuillard*, in: «Arte Club», Milano, I, 3, dicembre 1959-febbraio 1960, pp. 47-50.

TRADUZIONI

1. *Modigliani: 36 tipped colour plates, 10 drawings in monochrome*, London, Thames and Hudson (ripubblicazione-traduzione di 1958. V9), *Modigliani: 36 tavole a colori, 10 disegni in nero*, traduzione in inglese di Isabel Quigly.
2. *Modigliani: 36 tipped colour plates, 10 drawings in monochrome*, New York, Abrams Inc. (ripubblicazione-traduzione di 1958. V9), *Modigliani: 36 tavole a colori, 10 disegni in nero* traduzione in inglese di Isabel Quigly.

1960

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Opere scelte di Dubuffet, Fautrier, Fontana, Mathieu, Riopelle, Spazzapan, Wols*, catalogo della mostra (Torino, Associazione Arti Figurative, marzo 1960), p.s.n.
2. *Un pittore peruviano a Milano: Rodriguez Larrain*, in: *Rodriguez Larrain*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Milione, marzo 1960), p.s.n. (ripubblicato-tradotto in 1969. R1).
3. *Gillet Roger Edgard*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Blu, aprile-maggio 1960), «Le Presenze», s.n.

4. *Percorso di Nicolas de Staël*, in: *Nicolas de Staël*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 3 maggio-12 giugno 1960), a cura di F. R., Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., pp. 15-22, raccolto in 1987. R1, pp. 181-187.
5. [Senza titolo], in: *Mostra del Rinnovamento dell'arte in Italia dal 1930 al 1945*, catalogo della mostra (Ferrara, Casa Romei, giugno-settembre 1960), a cura di E. Riccomini, Bologna, Edizioni Alfa, 1960, pp. 27-29.
6. *Bruno Cassinari*, catalogo della mostra (Darmstadt, Kunstverein E. V. Kunsthalle, novembre 1960-gennaio 1961).
7. *XXTH Century Italian Art From American Collection*, Roma, Toninelli Editore. (ripubblicato-tradotto in 1960. T1).
8. *Guida alla Pinacoteca di Brera*, Firenze, Arnaud, «Mirabilia», s.n., del volume vennero realizzate una edizione francese (ripubblicato-tradotto in 1960. T2), una tedesca (ripubblicato-tradotto in 1964. T2) e una inglese (ripubblicato-tradotto in 1966. T2).
9. *Vicende di Brera*, in: *La Pinacoteca di Brera*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, pp. 23-37, (ripubblicato-tradotto in 1960. R2), raccolto in 1981. R1, pp. 121-134.
10. *Arturo Carmassi, 12 opere*, Milano, Edizioni del Milione, «Giovane pittura Italiana» diretta da M. Valsecchi, s.n. (ripubblicato-tradotto in 1960. T3).
11. *Marialuisa Gioia*, Milano, Libreria Cino del Duca.
12. *Malerei der Renaissance*, Milano, Officine Grafiche Ricordi.
13. *Prefazione*, in: *Tavernari*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, p.s.n. (ripubblicato-tradotto in 1960. T4).
14. *Cronaca italiana di Topolski*, Milano, Feltrinelli.
15. [Senza titolo], in: *Giuseppe Viviani. Opera Grafica*, a cura di P. Chiara, Padova, Rebellato, p.s.n.

IN PERIODICO

1. *Pour une muséographie efficace*, in: «L'Oeil. Reveu d'Art mensuelle», Parigi, V, 61, gennaio 1960, pp. 35-39.
2. P. Quennell, M. Praz, F. R e altri (a cura di), *Les Fontaines de Rome. Le Grand Tour. L'Art italien Aujourd'hui. Architecture. Photo de Michaelides*, in: «L'Oeil. Reveu d'Art mensuelle», (vedi la voce bibliografica 1960. P1), pp. 54-57.

3. *Franco Meneguzzo*, in: «Le Arti. Mensile di cultura e d'attualità», Milano, X, 3-4, marzo-aprile, p. 25.
4. *Agenore Fabbri*, in: «Le Arti. Mensile di cultura e d'attualità», Milano, X, 5-6, maggio-giugno 1960, p. 22.
5. *Somaini*, in: «Le Arti» (vedi la voce bibliografica 1960. P4), p. 24.
6. *Chighine*, in: «Le Arti» (vedi la voce bibliografica 1960. P4), p. 10.
7. *Hiero Trampolini*, in: «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», Milano, XXIX, 55, giugno, p.s.n.
8. *Le polemiche si addicono alla Biennale*, in «Arte Club», Milano, II, 6, settembre-novembre, pp 14-21.
9. F. Sossi (a cura di), *A Venezia, Si è qualificata l'arte italiana?*, in: «Voce del Sud», 15 ottobre 1960, pp. 3-4.

TRADUZIONI

1. *Arte italiana del XX Secolo nelle Collezioni Americane* (ripubblicazione-traduzione di 1960. V7), Roma, Toninelli Editore.
2. *Le Pinacothèque de Brera, à Milan* (ripubblicazione-traduzione di 1960. V8), Firenze, Arnaud.
3. *Arturo Carmassi, 12 paintings* (ripubblicazione-traduzione di 1960. V10), Milano, Edizioni del Milione, «Young Italian painters», diretta da M. Valsecchi, s.n.
4. *Preface* (ripubblicazione-traduzione di 1960. V13), in: *Tavernari*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, p.s.n., *Tavernari*, tradotto in francese da A. Corti.

RIPUBBLICAZIONI

1. *Un pittore peruviano a Milano: Rodriguez Larrain* (ripubblicazione-traduzione di 1960. V2), in: «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», Milano, XXIX, 53, aprile 1960, p.s.n.
2. *Vicende di Brera* (ripubblicazione-traduzione di 1960. V9), in: *La Pinacoteca di Brera*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, pp. 25-44.

1961

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Le Sculture di Giovanna Spiteris*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gian Ferrari, 8-17 maggio 1961), p.s.n.
2. [Senza titolo], in: *Santiago Cogorno*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Milione, 25 maggio-8 giugno 1961), p.s.n.
3. [Senza titolo], in: *Arturo Cavalli*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 15-30 luglio 1961), p.s.n.
4. *Dal Simbolismo all'informale*, in: «*Da Boldini a Pollok. Pittura e scultura del XX Secolo*», catalogo della mostra (Torino, Palazzo dei Congressi, Padiglione Moda Stile Costume, giugno-settembre 1961; Milano, Villa Reale, Ottobre-Novembre), Milano, Industrie Grafiche Nicola Moneta, pp. VII-VIII.
5. *Realismo lirico, Neue Sachlichkeit, Realismo Socialista, Realismo Psicologico*, in: «*Da Boldini a Pollok. Pittura e scultura del XX Secolo*» (vedi la voce bibliografica 1961. V4), pp. XVII-XVIII.
6. *Costruttivismo, Suprematismo, Arte Astratta*, in: «*Da Boldini a Pollok. Pittura e scultura del XX Secolo*» (vedi la voce bibliografica 1961. V4), pp. XVIII-XIX.
7. *Le arti figurative*, in: *Figure di un'epoca 1900-1961*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo dei Congressi, giugno-settembre 1961), Torino, Pozzo, pp. 13-17.
8. [Senza titolo], in: *Mostra della critica italiana 1961*, Milano, Finarte, p. 23.
9. [Senza titolo], in: *Mostra della critica italiana 1961* (vedi la voce bibliografica 1961. V8), p. 32.
10. [Senza titolo], in: *Mostra della critica italiana 1961* (vedi la voce bibliografica 1961. V8), pp. 45-47.
11. [Senza titolo], in: *Mostra della critica italiana 1961* (vedi la voce bibliografica 1961. V8), p. 56.
12. [Senza titolo], in: *Mostra della critica italiana 1961* (vedi la voce bibliografica 1961. V8), p. 75.
13. F. R. e A. Martini (a cura di), *Introduzione*, in: *Capolavori nei secoli. Enciclopedia di tutte le arti di tutti i popoli in tutti i tempi, Vol. I*, Milano, Fabbri, 1961-1964, collana in XII volumi diretta da F. R., pp. 5-7.
14. F. R. e A. Martini (a cura di), *Correnti contemporanee*, in: «*Capolavori nei secoli*» (vedi la voce bibliografica 1961. V13), Volume XII.
15. *Rosalba Gilardi: disegni e sculture*, Locarno, Grafiche Carminati.
16. *Italiensk Kunst I Dag*, Oslo, Kunstnernes.

17. *Bice Lazzari* (ripubblicazione-traduzione di 1961. V14), Bologna, Il Cancellò arte Oggi.
18. *Prefazione*, in: *Galleria della Pittura Europea*, a cura di E. Sindona, Milano, Edizioni Beatrice d'Este, p.s.n., del volume vennero realizzate una edizione francese (ripubblicato-tradotto in 1962. T3), una inglese (ripubblicato-tradotto in 1962. T4), una spagnola (ripubblicato-tradotto in 1962. T5) e una tedesca (ripubblicato-tradotto in 1962. T6).
17. *Giovanna Spiteris*, Venezia, Studio San Marco.

IN PERIODICO

1. *Il museo dei Milanesi*, in: «Arte Club», Milano, III, 7, dicembre 1960-febbraio 1961, pp. 44-53, raccolto in 1981. R1, pp. 86-94.
2. *La pittura di materia*, conferenza presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 16 aprile 1961.

1962

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Agenore Fabbri*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Milione, febbraio-marzo), p.s.n. (ripubblicato-tradotto in 1962. R1)
2. *Presentazione*, in: *Hans Richter*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 19 maggio-12 giugno 1962), a cura di F. R., Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., pp. 7-9.
3. [Senza titolo], in: *Una mostra personale del pittore Joseph Sima*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, giugno 1962), p.s.n. (ripubblicato-tradotto in 1962. R2).
4. *Prefazione*, in: *III Premio Carrara: Biennale internazionale di scultura*, catalogo della mostra (Città di Carrara, 15 luglio-2 settembre 1962), Carrara, Tipografia F. Sanguinetti e F.lli, p.s.n.
5. [Senza titolo], in: *Mostra personale della pittrice Vittoria Lippi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, luglio 1962), p.s.n.
6. *Giuseppe Ajmone*, catalogo della mostra (Parma, Galleria La Ruota, 10-23 novembre 1962).
7. [Senza titolo], in: *James Harvey*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, novembre 1962), p.s.n..

8. *Disegni di Klimt*, in: *Gustave Klimt*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Galatea, 15 novembre-10 dicembre 1962), p.s.n, raccolto in 1987. R1, pp. 188-190.
9. *Prefazione*, in: *Picasso, incisioni su Linoleum e tauromachia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo di Brera, novembre-dicembre 1962), Milano, Amilcare Pizzi, p.s.n.
10. *Frank Rubin*, catalogo della mostra (Milano, Galleria delle Ore, novembre-dicembre 1962).
11. [Senza titolo], in: *Il dopoguerra. La pittura in Italia dal 1945 al 1955*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, dicembre 1962-febbraio 1963), a cura di M. Paoli e R. Sitti, Bologna, STEB, 1962, pp. 25-27.
12. *Riopelle*, in: *XXXI Biennale*, catalogo dell'esposizione (Venezia, 1962), pp. 56-60.
13. F. R. e C. F. Comfort (a cura di), *Jean Paul Riopelle: Painting and Sculture*, catalogo della mostra (Ottawa, National Art Gallery of Canada, Montreal, Museum of Fine Art, Toronto, Art Gallery of Toronto, 1962).
14. *Prefazione*, in: *L'avanguardia internazionale. Enciclopedia internazionale dell'incisione contemporanea*, Milano, Galleria Schwarz, 1962-1964, collana in V volumi, pp. III-V.
15. *Introduzione*, in: *La raccolta Berenson*, catalogo a cura di F. R., Milano, Officine Grafiche Ricordi, pp. 23-31 (ripubblicato-tradotto in 1964. T3).
16. *50 capolavori della Accademia Carrara*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
17. *Costanti poetiche nell'arte. Sculture precolombiane e africane*, Milano, Galleria Blu.
18. *Incisioni di Santiago Cogorno*, Milano, Edizioni Galleria del Levante.
19. *Luca Crippa*, Milano, Galleria delle Ore, Milano.
20. T. Tapiè e F. R (a cura di), *The works of Insho Domoto*, Tokyo, Meiji Publisheres Limited.
21. *Incontri con Picasso. 32 composizioni litografiche a colori del periodo 1900-1961*, Milano, Studio d'Arte Perna, «Grafica», s.n.
22. *20 disegni di Mario Radice*, Milano, Edizioni del Milione, «Disegni di artisti contemporanei», s.n.
23. *La pittura del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1962; «L'arte nei secoli» collezione diretta da A. Held e D. W. Bloema, n. 8, del volume vennero

realizzate una edizione americana (ripubblicato-tradotto in 1962. T7), una finlandese (ripubblicato-tradotto in 1962. T8), una francese (ripubblicato-tradotto in 1962. T9), una inglese (ripubblicato-tradotto in 1965. T1), una norvegese (ripubblicato-tradotto in 1962. T10) e una tedesca (ripubblicato-tradotto in 1963. T3)

24. *L'opera d'arte come oggetto e come comprensione della realtà*, [1962], in: *Testimonianze degli atti VIII-IX-X-XI Convegno internazionale artisti critici studiosi d'arte*, Rimini, Verrucchio, San Marino, 1959, 1960, 1961, 1962. (ripubblicato-tradotto in 1962. R3).

TRADUZIONI

1. *Le Musée Poldi-Pezzoli à Milan* (ripubblicazione-traduzione di 1951. V1), Firenze, Arnaud.
2. *Peinture de la Renaissance* (ripubblicazione-traduzione di 1959. V7), Milano, Edizioni Beatrice d'Este.
3. *Preface* (ripubblicazione-traduzione di 1961. V18), in: *Galerie de la peinture europeenne*, a cura di E. Sindona, Milano, Edizioni Beatrice d'Este, p.s.n.
4. *Preface* (ripubblicazione-traduzione di 1961. V18), in: *Gallery of European painting*, a cura di E. Sindona, Milano, Edizioni Beatrice d'Este, p.s.n.
5. *Prologo* (ripubblicazione-traduzione di 1961. V18), in: *Galeria de la pintura europea*, a cura di E. Sindona, Milano, Edizioni Beatrice d'Este, p.s.n.
6. *Vorwort* (ripubblicazione-traduzione di 1961. V18), in: *Galerie der Europäischen Malerei*, a cura di E. Sindona, Milano, Edizioni Beatrice d'Este, p.s.n.
7. *Reinassence Paiting* (ripubblicazione-traduzione di 1962. V23), New York, Compass Books.
8. *Renassanssi* (ripubblicazione-traduzione di 1962. V23), Porvoo-Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö, «Länsimainen maalaustaide», s.n.
9. *Le pintere de la renaissance* (ripubblicazione-traduzione di 1962. V23), Paris, Editions du Pont Royal.
10. *Recessansen* (ripubblicazione-traduzione di 1962. V23), Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, «Malerkunsten gjennom tidene», s.n.

RIPUBBLICAZIONI

1. *Agenore Fabbri* (ripubblicazione-traduzione di 1962. V1), in: «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», Milano, XXXI, 76, febbraio-marzo, p.s.n.

2. *Joseph Sima* (ripubblicazione-traduzione di 1962. V3), in: «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», Milano, XXXI, 80, luglio, p.s.n
3. *La creazione dell'oggetto e la comprensione della realtà* (ripubblicazione-traduzione di 1962. V24), in: «Nucleo D», Milano, 2, dicembre, pp. 25-33, elaborazione dell'intervento di F.R. *L'opera d'arte come oggetto e come comprensione della realtà*, [1962] con il titolo *La creazione dell'oggetto e la comprensione della realtà*, raccolto in 1987. R1, pp. 9-17.

1963

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Giancarlo Cazzaniga*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Milione, 23 marzo-5 aprile 1963), p.s.n.
2. [Senza titolo], in: *Wesley Duke Lee: tempere e disegni*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Sistina, 28 marzo-18 aprile), p.s.n.
3. *Alberto Magneli*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, giugno 1963), Firenze, Valsecchi.
4. *Félix Vallotton*, in: *Félix Vallotton*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Levante, ottobre-novembre 1963), p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 200-208.
5. *Realtà e cultura nel Guttuso del dopoguerra*, in: *Renato Guttuso: mostra antologica dal 1931 ad oggi*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, 15 dicembre 1963-31 gennaio 1964), Parma, Soprintendenza alle Gallerie, Comune e Provincia, pp. 35-50.
6. *All the Paintings of Michelangelo*, New York, Hawthorn Books.
7. *Antonio Bueno e Silvio Loffredo*, Firenze, Edizioni Il Quadrante.
8. *Alberto Burri*, in *Saggi sugli Artisti Contemporanei*, a cura di B. Dorival, Parigi, ed. Mazenod (ripubblicato-tradotto in 1971. R1).
9. *Marcolino Gandini*, Bologna, Il Cancellò.
10. *Amedeo Modigliani* [1963], in *I Maestri del colore*, 9, Milano, Fabbri, 1963-1969, collana in 286 fascicoli, 28 volumi diretta dal fascicolo 98 da F. R. (ripubblicato-tradotto in 1966. T2).
11. *Il Guerriero di Marino Marini*, Milano, Aldo Martello Editore, «Elzeviri della scultura», s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 196-199.
12. *Marino Marini: Pitture e Disegni*, Milano, Toninelli, del volume vennero realizzate una edizione inglese (ripubblicato-tradotto in 1965. T2), una

americana (ripubblicato-tradotto in 1963. T4) e una tedesca (ripubblicato-tradotto in 1963. T5).

13. *Per un catalogo dell'opera di Modigliani*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma, De Luca, collana diretta da V. Martinelli, n. III, pp. 45-57 (ripubblicato-tradotto in 1969. T1).
14. *L'arca di S. Pietro Martire di Giovanni di Balduccio di Pisa*, in: *La Cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano*, a cura di R. Cipriani, G. A. Dell'Acqua e F. R., Milano, Electa, 1963, pp. 31-54.

IN PERIODICO

1. *L'Accademia Carrara*, in: «La Rivista di Bergamo», Bergamo, XL, 1, gennaio, pp. 15-19, raccolto in 1981. R1, pp. 106-113.
2. *La cultura a Milano o ricchezze sprecate*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XVI, 2, marzo-aprile, pp. 94-99, raccolto in 1981. R1, pp. 16-18.
3. *Pittura d'oggi in Europa*, in: «Europa Oggi», Montecatini, 7, luglio, p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 18-24.

TRADUZIONI

1. *All The Sculphure of Michelangelo* (ripubblicazione-traduzione di 1953. V4), London, Oldbourne, *Tutta la scultura di Michelangelo* traduzione in inglese di Paul Colacicchi.
2. *All The Sculphure of Michelangelo* (ripubblicazione-traduzione di 1953. V4), New York, Hawthorn Books Inc., «Complete Library of World Art», n. 7, *Tutta la scultura di Michelangelo* traduzione in inglese di Paul Colacicchi.
3. *Dei Malrei der Renaissance* (ripubblicazione-traduzione di 1962. V23), Gütersloh, C. Bertelsmann Verlag, «Epochen der Kunst», s.n.
4. *Marino Marini: Paintings and Drawings* (ripubblicazione-traduzione di 1963. V11), New York, Harry N. Abrams.
5. *Marino Marini: Bilder und Zeichnungen* (ripubblicazione-traduzione di 1963. V11), Stuttgart, Verlag Gerd Hatje.

1964

IN VOLUME

1. *Renzo Bussotti*, in: *L'arte contro la mafia*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria d'Arte "Il Punto", febbraio-marzo 1964), a cura di A. Rossi, Palermo, p.s.n.

2. *Giorgio Larocchi*, in: *L'arte contro la mafia* (vedi la voce bibliografica 1964. V1), p.s.n.
3. [Senza titolo], in: *Renzo Bussotti*, catalogo della mostra (Milano, Galleria delle Ore, marzo), p.s.n.
4. [Senza titolo], in: *Viviani*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Don Chisciote, marzo), p.s.n.
5. *Incisioni e litografie di Giuseppe Viviani*, catalogo della mostra (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 26 settembre-12 ottobre 1964).
6. [Senza titolo], in: *Cesare Peverelli: le stanze, i gabbiani, i labirinti, les paradisiers*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Milano), p.s.n., mostra inaugurata l'8 ottobre 1964.
7. *La Natura Morta in Italia nei Secoli XIX e XX*, in: *La Natura Morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre-novembre 1964; Zurigo, Kunsthhaus, dicembre 1964-gennaio 1965; Rotterdam, Mesée Boymans, febbraio-marzo 1965), Milano, Alfieri & Lacroix, pp. 127-129.
8. [Senza titolo], in: *Renzo Bussotti*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'arte moderna Il Vaglio, marzo), p.s.n.
9. F. R. e T. Zancanaro (a cura di), *Renzo Bussotti*, catalogo della mostra, (Ferrara, Galleria d'arte Il Bulino, aprile).
10. *Alberto Cavalli*, catalogo della mostra (Milano, Ente Internazionale d'Arte e Cultura, maggio).
11. L. Lattanzi e F. R. (a cura di), [Senza titolo], in: *Notari*, catalogo della mostra (Bologna, Il Cancellone arte oggi, settembre), p.s.n.
12. *Das Italianische Stillen*, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthhaus, dicembre).
13. *Budigna, Pirovano e Ciminaghi*, Milano, Electa.
14. R. De Grada e F. R. (a cura di), *Corrado Cagli. Opera grafica*, Milano, Seda.
15. A. Martini e F. R. (a cura di), *Correnti Contemporanee*, Milano, Fabbri, «Capolavori nei Secoli», s.n.
16. [Senza titolo], in: *Virginio Ciminaghi*, a cura di L. Budigna e C. Pirovano, Milano, Electa, pp. 3-5.
17. [Senza titolo], in: *Poesia Pittura*, a cura di R. Carrieri, Milano, Edizioni La Fattoria, p.s.n.

IN PERIODICO

1. *Castello sforzesco*, in: «L'Oeil. Reveu d'Art mensuelle», Parigi, IX, 109, gennaio, p.s.n., raccolto in 1981. R1, pp. 97-103.
2. *C'era una volta*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XVII, 1, gennaio-febbraio, pp. 70-75, raccolto in 1981. R1, pp. 18-27.
3. *Il labirinto e la coscienza*, in: «L'Europa Letteraria», Milano, V, 28, aprile, pp. 97-98.
4. G. A. Dell'Acqua, S. Matalon e F. R. (a cura di), *Affreschi lombardi del trecento*, in: «L'Oeil. Reveu d'Art mensuelle», Parigi, IX, 112, aprile, p.s.n.
5. *A Proposito della XXXII Biennale di Venezia: Avanguardia e Manierismo*, in: «Letteratura», Roma, XXVII-XII, 69-70-71, maggio-ottobre 1964, pp. 34-40.
6. *Arte d'oggi nei musei: ordinatori statali e collezionisti privati*, in: «L'Europa Letteraria», Milano, V, 30-33, giugno-settembre, pp. 95-99, raccolto in 1981. R1, pp. 27-31.

TRADUZIONI

1. *Modigliani* (ripubblicazione-traduzione di 1958. V9), Buenos Aires, Codex, «Pinacoteca de los Genios», s.n.
2. *Die Galerie der Brera in Mailand*. (ripubblicazione-traduzione di 1960. V8), Firenze, Arnaud.
3. F. Alexander e S. Alexander (a cura di), [Senza titolo] (ripubblicazione-traduzione di 1962. V19), in: *The Berenson Collection*, catalogo a cura F. R., Milano, Officine Grafiche Ricordi, pp. 23-31, *La Raccolta Berenson* tradotto in inglese da F. Alexander e S. Alexander.

1965

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Luigi Picciotti*, catalogo della mostra (Milano, Galleria delle Ore, 13-26 febbraio 1965), p.s.n.
2. [Senza titolo], in: *G. Pacini*, catalogo della mostra (Milano, Galleria San Fedele, febbraio), p.s.n.
3. *Colloquio non del tutto informale tra Franco Russoli e alcuni artisti segreti dell'operazione Goldfinger*, in: *Operazione Goldfinger*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Levi, 9-30 Marzo), Milano, Edizioni della Quercia, p.s.n.

4. [Senza titolo], in: *Mario Rossello*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Milano), p.s.n., mostra inaugurata l'8 aprile 1965.
5. [Senza titolo], in: *L'opera grafica di Renzo Bussotti*, catalogo della mostra (Cremona, Galleria Portici, aprile), p.s.n.
6. [Senza titolo], in: *Nino Cordio: rassegne di grafica contemporanea 2*, catalogo della mostra (Roma, La nuova Pesa, 1 giugno-16 giugno), p.s.n.
7. *La poesia e la lezione di Graham Sutherland*, in: *Sutherland*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, ottobre-novembre 1965), a cura di D. Cooper, F. R. e V. Viale, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., pp. 15-20, (ripubblicato-tradotto in 1972. T1), raccolto in 1987. R1, pp. 213-215.
8. [Senza titolo], in: *Attilio Stefanoni: incisore*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gian Ferrari, 13-24 novembre), p.s.n.
9. *Giorgio Larocchi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Le Ore, 30 novembre-3 dicembre).
10. *Cagli*, in: *Mostra Antologica di Cagli*, catalogo della mostra (Milano, Civico Padiglione d'Arte Contemporanea, 29 novembre 1965-8 gennaio 1966), Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., pp. 9-11.
11. [Senza titolo], in: *Renzo Lupo, pittore*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gian Ferrari, 5-18 giugno), p.s.n..
12. *L'arte racconta. Le grandi imprese decorative nell'arte di tutti i tempi*, direttori artistici A. Skira e F. R., Milano, Fabbri, collana in VI volumi (ripubblicato-tradotto in 1966. T3)
13. *Azuma Kengiro*, Milano, all'Insegna del Pesce d'Oro.
14. *Enrico Bordini: 6 incisioni a colori*, presentate da F. R., Milano, Edizioni della Galleria del Grattacielo.
15. *Campigli pittore*, Milano, Edizioni del Milione.
16. *Campigli*, Milano, Edizioni del Milione.
17. M. Marangoni, *Come si guarda un quadro*, prefazione di F. R., Firenze, Vallecchi, «Per il tempo libero», s.n.
18. *Storia e critica dell'arte*, in: *Feltrinelli 1955-1965*, guida alla lettura e catalogo generale delle edizioni Feltrinelli, Milano, Feltrinelli, pp. 15-19.
19. *Gabriele Mucchi*, Modena, Edizioni AGAM.

20. [Senza titolo], in: *Via Crucis : 14 tavole in cirmolo di filo incise da Alessandro Nastasio*, Milano, MERO-ITEC, p.s.n.

IN PERIODICO

1. *Réalisme de Fabbri*, in: «XX Siècle. Cahiers d'Art», Parigi, XXVII, 26, giugno, p.s.n. (ripubblicato-tradotto in 1968. T4).
2. *Fontana e il giuoco dell'arte*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XVIII, 5-6, ottobre-dicembre, pp. 93-105, raccolto in 1987. R1, pp. 209-212.
3. *Giancarlo Taddei, il Comandante Beppe*, in "Pisa. Dall'Antifascismo alla Liberazione", Pisa 1965, pp. 58-59.

TRADUZIONI

1. *Reinassence Paiting* (ripubblicazione-traduzione di 1962. V23), London, Widenfeld and Nicolson.
2. *Marino Marini: Paintings and Drawings* (ripubblicazione-traduzione di 1963. V11), Milano, Toninelli.

1966

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Mostra personale di Mario Rossello*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Nuova Pesa, 16 marzo-31 marzo), p.s.n.
2. F. R. e P. Bonfiglioli (a cura di), [Senza titolo], in: *Leone Pancaldi*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria de' Foscherari, 12 marzo-1 aprile 1966), p.s.n.
3. *Ottone Rosai disegni*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Il Fiore, 21 maggio-8 giugno).
4. [Senza titolo], in: *Pitture, disegni, sculture: 1959-1966*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, giugno-luglio), p.s.n.
5. *Maurice Denis. Le nabi aux belles icônes*, in: *Maurice Denis*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Levante, giugno-luglio 1966), p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 218-220.
6. *Una verità integrale*, in: *Max Ernst: oltre la pittura*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 17 giugno-2 ottobre 1966), Milano, Rizzoli, p.s.n.
7. *Per Viviani*, in: *Giuseppe Viviani. Mostra della opere*, catalogo della mostra (Pisa, Fortezza del Sangallo, 9 luglio-20 agosto 1966), p.s.n.

8. [Senza titolo], in: *Premio Marzotto. Mostra di Pittura Contemporanea della Comunità Europea 1966*, catalogo della mostra (Valdagno, Lungo Agno Manzoni, dal 17 settembre 1966), p.s.n.
9. [Senza titolo], in: *Luigi Grosso*, catalogo della mostra (Milano, Galleria delle Ore, 12 novembre-2 dicembre 1966), p.s.n.
10. *12 pittori e 3 scultori: 1960-1966*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Milione, 3-30 novembre 1966).
11. [Senza titolo], in: *Ennio Morlotti*, catalogo della mostra (Darmstadt, Kunsthalle Recklinghausen, 10 dicembre 1966-19 gennaio 1967), Darmstadt, Magistrat der Stadt, p.s.n.
12. *Prefazione*, in: *Ermenegildo Agazzi*, a cura di D. Cugini, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, pp. 3-5.
13. *Prefazione*, in: *Arte nei secoli*, Siena, Monte dei Paschi, pp. 5-9.
14. *Pierre Bonnard* [1966], in: *I Maestri del colore, 142*, Milano, Fabbri, 1963-1969, collana in 286 fascicoli, 28 volumi, diretta dal fascicolo 98 da F. R. (ripubblicato-tradotto in 1967. T1; 1977. R1).
15. [Senza titolo], in: *Pinacoteca di Brera, Milano*, Milano, Mondadori, «Musei nel Mondo», s.n., pp. 7-11, del volume vennero realizzate una edizione americana (ripubblicato-tradotto in 1970. T1), una inglese (ripubblicato-tradotto in 1971. T1) e una spagnola (ripubblicato-tradotto in 1967. T3).
16. M. Bonicatti, R. Causa, A. Martini, F. Mazzini, F. Monti, R. Negri, T. Pignatti e F. R. (a cura di), *ELITE, Storia universale dell'arte*, Milano, F.lli Fabbri Editori, collana in XL volumi.
17. [Senza titolo], in: *Morlotti*, Roma, Edizioni Ente Premi Roma, «Pittura. Artisti italiani», n. 10, pp. 25-32, raccolto in 1987. R1, pp. 233-240.
18. *Pastelli & disegni. Eugenio Montale*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro.
19. *La Galleria Pallavicini a Roma*, in: *Tesori d'arte delle grandi famiglie*, a cura di D. Cooper, Milano, Mondadori.
20. *Edouard Vuillard* [1966], in: *I Maestri del colore, 170*, Milano, Fabbri, 1963-1969, collana in 286 fascicoli, 28 volumi, diretta dal fascicolo 98 da F. R. (ripubblicato-tradotto in 1967. T2).

IN PERIODICO

1. *In trecento contro i draghi*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XIX, 1, gennaio-febbraio, pp. 66-75, raccolto in 1981. R1, pp. 32-41.

2. *Il museo d'arte moderna come centro di documentazione storica e di indicazione culturale*, in: «Qui Arte Contemporanea», Roma, 1, luglio, pp. 6-7, raccolto in 1981. R1, pp. 31-32.
3. *Bacon e Sutherland l'umo e la natura*, in: «Pirelli. Rivista d'informazione e tecnica», Milano, XIX, 4, Milano, luglio-settembre, pp. 80-89, raccolto in 1987. R1, pp. 221-229.
4. *Balthus*, in: «Comma Quattro», Firenze, 4, agosto-settembre, p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 230-232.
5. *Ritorno in Etruria*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XIX, 5, ottobre-novembre-dicembre, pp. 64-71.

TRADUZIONI

1. *The Brera Picture gallery in Milan* (ripubblicazione-traduzione di 1960. V8), Firenze, Arnaud.
2. *Amedeo Modigliani* [1966] (ripubblicazione-traduzione di 1963. V10), in: *Chefs d'oeuvre de l'art. Grand peintres*, 5, Parigi, Hachette, 1966-1968, collana in fascicoli.
3. *L'Art Racconte* (ripubblicazione-traduzione di 1965. V12), direttori artistici A. Skira e F. R., Ginevra, Skira, collana in VI volumi.

1967

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Ada Negri: disegni*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte Cavour, 3-13 gennaio), p.s.n.
2. [Senza titolo], in: *Carlo Gajani*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Minima Toninelli, 27 aprile-13 maggio), p.s.n.
3. *Morandi incisore*, in: *Giorgio Morandi, das druckgraphische Werk*, catalogo della mostra (Darmstadt, Kunsthalle, giugno-luglio 1967), p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 248-251.
4. *Aligi Sassu: 1927-1967*, catalogo della mostra (Cagliari, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1967), Cagliari, Ed. Fossataro.
5. *Modern art in Italy and the Gianni Mattioli Collection* (ripubblicato-tradotto in 1968. T1), in: *Masters of modern Italian art from the collection of Gianni Mattioli*, catalogo della mostra (Washington D. C., The Phillips Collection; Dallas, Dalls Museum of Fine Arts; San Francisco, San Francisco Museum of Art; Detroit, Detroit Institute of Arts; Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art; Boston, Museum of Fine Art; New York, Olivetti Building,

- 1967-1969), a cura di F. R., Washington, H. K. Press, pp. 7-16, mostra itinerante in Belgio (ripubblicato-tradotto in 1969. T2), Germania (ripubblicato-tradotto in 1970. T2), e Giappone (1972. T2).
6. [Senza titolo], in: *Leone Minassian*, catalogo della mostra (Berlino, Galerie Springer; Colonia, Kunstmarkt, 1967), Berlino, Galerie Springer, pp. 5-15.
 7. *Accademia Carrara di Bergamo*, in: *Accademia Carrara di Bergamo. Catalogo ufficiale*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, pp. 7-13, raccolto in 1981. R1, pp. 113-120.
 8. *Introduzione* [1967], in: *L'Arte Moderna, I. Realtà e forma nel Postimpressionismo*, Milano, Fabbri, 1967-1969, collana in 129 fascicoli, 14 volumi, diretta da F. R., assistente R. Negri, pp. V-VII.
 9. *Vincent Van Gogh* [1967], in: *L'Arte Moderna, I. Realtà e forma nel Postimpressionismo* (vedi la voce bibliografica 1967. V8), pp. 241-280.
 10. [Senza titolo], in: *Cagli*, a cura di R. De Grada, Milano, EIT, «I classici della pittura», s.n., p.s.n.
 11. *Un ritratto di Ceruti in Franciacorta*, in: *Studi di Storia dell'Arte in onore di Vittorio Viale*, Torino, Pozzo, pp. 45-49.
 12. F. R. e R. Lebel (a cura di), *Robero Crippa*, Milano, Alexandre Jolas. (ripubblicato-tradotto in 1967. T4),
 13. *Picasso* [1967], in: *I maestri della scultura, 36*, Milano, Fabbri, 1966-1969, collana in 112 fascicoli, 10 volumi, diretta da F. R. (ripubblicato-tradotto in 1968. T2).
 14. *Scultura italiana. Il Rinascimento* (ripubblicato-tradotto in 1967. R1), Milano, Electa, «Scultura italiana», n. III.
 15. L. Cavallo, G. Raimondi e F. R. (a cura di), *La visione cubista e futurista*, in: *Ardengo Soffici e il cubofuturismo: 1911-1915*, Firenze, Edizioni Galleria Michaud, pp. 3-6.

IN PERIODICO

1. *Presenza di Bonnard*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XX, 1, gennaio-febbraio, pp. 64-72.
2. *Il museo di Campigli*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XX, 3, maggio-giugno, pp. 82-86. (ripubblicato-tradotto in 1971. R2), raccolto in 1987. R1, pp. 241-247.
3. *Giotto, Pittore Fiorentino*, in: «SeleZIONando», Torino, III, 3, maggio-giugno, pp. 18-20.

4. *Modigliani e il disegno*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XX, 4, luglio-agosto, pp. 98-105, raccolto in 1987. R1, pp. 252-257.
5. *La mostra di Aligi Sassu a Cagliari (1927-1967)*, in: «Letteratura», Roma, XXXI, 88-90, luglio-dicembre 1967, pp. 223-231.
6. *L'oro e la creta*, in : «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XX, 6, novembre-dicembre, pp. 94-109.

TRADUZIONI

1. *Pierre Bonnard* [1967] (ripubblicazione-traduzione di 1966. V14), in: *Chefs d'oeuvre de l'art. Grand peintres*, 39, Parigi, Hachette, 1966-1968, collana in fascicoli.
2. *Edouard Vuillard* [1967] (ripubblicazione-traduzione di 1966. V20), in: *Chefs d'oeuvre de l'art. Grand peintres*, 74, Parigi, Hachette, 1966-1968, collana in fascicoli.
3. *Pinacoteca de Brera. Milano* (ripubblicazione-traduzione di 1966. V15), Madrid, Editorial Codex, «El Mundo de los Museos», s.n.
4. F. R. e R. Lebel (a cura di), *Roberto Crippa* (ripubblicazione-traduzione di 1967. V12), New York, Galerie Alexandre Tolas.

RIPUBBLICAZIONI

1. *Il Rinascimento* (ripubblicazione-traduzione di 1967. V14), in: *La scultura italiana dall'alto medioevo alle correnti contemporanee*, a cura di R. Bossaglia, E. Carli, F. R., V. Martinelli e C. Pirovano, Milano, Electa, pp. 177-264, del volume vennero realizzate una edizione americana (ripubblicato-tradotto in 1968. T3) e una francese (ripubblicato-tradotto in 1973. T1).

1968

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Ivan Ketoff*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte moderna Il Vertice, 20-30 gennaio 1968), p.s.n.
2. *Arturo Bonfanti*, in: *Bonfanti: pitture, disegni, sculture, 1959-1966*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzetti, giugno-luglio 1968), p.s.n.
3. [Senza titolo], in: *Borgonzoni*, catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, Galleria Hausammann d'Arte Contemporanea, 24 agosto-6 settembre 1968), Ozzano dell'Emilia, Grafiche Arsitalia, p.s.n.
4. *La Notion de "Rencontre" in Baudelaire*, in: atti del convegno *Le Découverte du Présent. Hommage à Baudelaire, critique d'art*, Parigi, Association

Internazional pour la Liberté de la Culture, 8-13 gennaio 1968, Parigi, Edizioni Ass. (ripubblicato-tradotto in 1970. T3).

5. *L'emozione e la regola nella scultura di Mario Negri*, Milano, Edizioni del Milione.
6. L. Paciscopi (a cura di), [Senza titolo], in: *Mario Nuti, repertorio grafico*, Firenze, Galleria Michaud, «Pittura contemporanea», s.n., p.s.n.
7. M. Valsecchi, F. R. e L. Cavallo (a cura di), *La figura umana nei disegni di Ottone Rosai*, in: *Ottone Rosai*, Firenze, Edizioni della Galleria Michaud, «Pittura Contemporanea», s.n., p.s.n.
8. *Luigi Spacal: Opera grafica 1936-1967*, testi di R. Pallucchini e F. R., catalogo a cura di G. Montenero, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro.
9. *Tradizione e modernità dell'immagine: Valadon, Modigliani, Utrillo [1968]*, in: *L'Arte Moderna, VIII. La Continuità dell'Immagine: Realtà Naturale, Realtà Lirica e Realtà Sociale*, Milano, Fabbri, 1967-1969, collana in 129 fascicoli, 14 volumi, diretta da F. R., assistente R. Negri, pp. 161-200.

IN PERIODICO

1. *Franco Russoli habla con Zona Franca*, in: «Zona Franca», Caracas, IV, 54, febbraio, pp. 24-28, intervista a F. R.
2. *Picasso. Nell'azzurro della memoria*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XXI, 5-6, maggio-giugno, pp. 89-98, raccolto in 1987. R1, pp. 258-266.
3. *Arte: oggetto e contestazione*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XXI, 9-10, settembre-ottobre, pp. 60-65, raccolto in 1987. R1, pp. 30-37.
4. *L'immagine rivoluzionaria arriva oggi in ogni casa*, in: «Corriere della Sera», 30 ottobre, p. 5.
5. «*Boom*» *del nuovo nei musei*, in: «Corriere della Sera», 30 ottobre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12, raccolto in 1981. R1, pp. 41-43.
6. *Lucio Fontana*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XXI, 11-12, novembre-dicembre, pp. 87-93.

TRADUZIONI

1. *Una collezione italiana negli Stati Uniti* (ripubblicazione-traduzione di 1967. V5), in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XXI, 1, gennaio-febbraio 1968, pp. 64-75.

2. *Picasso. Sculptures* [1968] (ripubblicazione-traduzione di 1967. V13), in: *Chefs d'oeuvre de l'art. Grands peintres, 122*, Parigi, Hachette, 1966-1968, collana in fascicoli.
3. *1200 years of Italian Sculpture* (ripubblicazione-traduzione di 1967. R1), New York, Abrams, 1968.
4. *Realismo di Fabbri* (ripubblicazione-traduzione di 1965. P1), in: *Agenore Fabbri. Sculture dal 1947 al 1968*, Milano, Edizioni d'arte Borgogna, pp. 34-46.

1969

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Piero Gnesi*, catalogo della mostra, (Pisa, Galleria d'Arte Macchi, gennaio 1969), a cura di S. Cairola e D. Carlesi, «Arte contemporanea», p.s.n.
2. [Senza titolo], in: *Giuliano Vangi*, catalogo della mostra (Brescia, Galleria Cagni, dal 1 marzo 1969), p.s.n.
3. [Senza titolo], in: *Piero Gnesi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte Cairola, 8-23 marzo, 1969), p.s.n.
4. *Alfredo Chighine*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Nuova Pesa, 24 marzo-9 aprile 1969).
5. [Senza titolo], in: *Piero Cattaneo*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte Cortina, marzo 1969), collana diretta da R. Cortina, p.s.n.
6. [Senza titolo], in: *Galliano Mazzon. Mostra antologia (1926-1969)*, catalogo della mostra (Milano, Civico Padiglione d'Arte Moderna, 3-28 ottobre 1969), p.s.n.
7. [Senza titolo], in: *Larocchi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria delle Ore, 8-21 novembre 1969), p.s.n.
8. *Capolavori della Pinacoteca di Brera*, Firenze, Arnaud.
9. D. Buzzati, P. L. De Vecchi, M. Penazzi, F. R. e A. Sala (a cura di), *Nuove forme della pittura di Udo Kultermann*, Milano, Feltrinelli.
10. *Amedeo Modigliani: Zeichnungen und Aquarelle*, Stuttgart, Gerd Hatje.
11. *L'arte europea tra il 1930 e il 1945: problemi, ricerche, proposte* [1969], in: *L'Arte Moderna, XII. Correnti Contemporanee I*, Milano, Fabbri, 1967-1969, collana in 129 fascicoli, 14 volumi, diretta da F. R., assistente R. Negri, pp. 1-40.

12. *La parafrasi astratta del reale nella pittura europea del dopoguerra* [1969], in: *L'Arte Moderna, XII. Correnti Contemporanee I* (vedi la voce bibliografica 1969. V1), pp. 81-120.
13. *Spazialismo e altri aspetti dell'arte europea del dopoguerra* [1969], in: *L'Arte Moderna, XIII. Correnti Contemporanee II*, Milano, Fabbri, 1967-1969, collana in 129 fascicoli, 14 volumi, diretta da F. R., assistente R. Negri, pp. 281-320.

IN PERIODICO

1. *Giacometti diceva: «Bisogna copiare»*, in: «Corriere della Sera», 26 gennaio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12, raccolto in 1987. R1, pp. 267-269.
2. *Perché l'archeologo svenne*, sottotitolo: Le piccole lamine d'oro da lui rinvenute nella zona dell'antica Pyrgi portavano, cosa straordinaria, iscrizioni bilingui, in lettere etrusche e in lettere fenicie, occhiello: La mostra Etrusca al Centro Pirelli, in: «Corriere della Sera», 15 febbraio, p. 4.
3. *Torna Gertrude Stein*, sottotitolo: Il Museo d'arte moderna di New York si è accaparrato i 47 Picasso che appartenevano alla scrittrice, in: «Corriere della Sera», 2 marzo, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
4. *I metafisici tra i grattacieli*, sottotitolo: Ammirato interesse di critici e pubblico americani di fronte ai capolavori dell'arte italiana tra il 1910 e il 1935-Il momento di Morandi, occhiello: La Collezione Mattioli a Nuova York, in: «Corriere della Sera», 9 marzo, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
5. *Scorie della Città*, sottotitolo: Giovani artisti americani espongono stracci, tele, piombo, logori resti della vita urbana: muta constatazione di una dolente realtà, in: «Corriere della Sera», 23 marzo, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12, raccolto in 1987. R1, pp. 37-39.
6. *America, rabbia e malinconia*, occhiello: De Kooning a New York, in: «Corriere della Sera», 6 aprile, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12, raccolto in 1987. R1, pp. 270-273.
7. *Matisse: un centenario*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XXII, 4-6, aprile-giugno, pp. 64-69, raccolto in 1987. R1, pp. 274-281.
8. *Studio sul Liberty*, in: «Corriere della Sera», 4 maggio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
9. *La grande crisi dei musei*, occhiello: Dibattito-diagnosi sull'eclissi della cultura cittadina, in: «Corriere della Sera», 18 maggio, rubrica: Corriere Milano, p. 9, raccolto in 1981. R1, pp. 103-105.

10. *Primavera a Praga*, occhiello: Una Fioritura di interessanti esposizioni, in: «Corriere della Sera», 18 maggio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
11. *Si incomincia a capirlo*, occhiello: Fattori ad Amsterdam, in: «Corriere della Sera», 25 maggio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
12. *Signorini: i limiti*, sottotitolo: Aveva tutte le doti «complementari» per essere un vero artista, ma gli mancarono le qualità essenziali che intelligenza e cultura non possono supplire, in: «Corriere della Sera», 29 giugno, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
13. *In allarme i musei per i materiali usati dagli artisti moderni*, in: «Corriere della Sera», 13 luglio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
14. *Il sogno di De Staël*, sottotitolo: I suoi dipinti, come quelli di Morandi, ci dicono che è presunzione misurare l'attualità della poesia con il metro dell'avanguardia, in: «Corriere della Sera», 20 luglio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
15. *Sfingi, miti e chimere*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XXII, 4, luglio-agosto, pp. 80-86, raccolto in 1987. R1, pp. 40-47.
16. *Con Pietà senza pietà*, sottotitolo: La società veneziana spiritosamente e talora crudelmente rispecchiata nei ritrattini di Anton Maria Zanetti, erudito e collezionista, ora esposti alla Fondazione Cini nell'isola di San Giorgio, occhiello: Uno straordinario caricaturista del Settecento, in: «Corriere della Sera», 3 agosto, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
17. *I gioielli di San Miniato*, sottotitolo: La mostra d'arte sacra della diocesi è una miscellanea stipata e suggestiva, un amoroso zibaldone nel quale spiccano molti, eccezionali capolavori, in: «Corriere della Sera», 31 agosto, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
18. *Il sereno Niccolò*, sottotitolo: Per il manierista Dell'Abate la natura è un'abbagliante fantasmagoria nella quale risorga la vena di una cronaca lieta e ammiccante, occhiello: Due esposizioni a Palazzo Bianco e all'Archiginnasio, in: «Corriere della Sera», 7 settembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
19. *Cento dipinti in cerca d'autore*, occhiello: Esposizione di primitivi fiamminghi a Bruges, in: «Corriere della Sera», 28 settembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
20. *Il genio Brueghel*, in: «Corriere della Sera», 5 ottobre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
21. *Un esempio da Bergamo*, sottotitolo: La bella mostra del '700 veneziano conferma l'alte funzione culturale del collezionismo privato, in: «Corriere della Sera», 12 ottobre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.

22. *Giacometti il curioso*, sottotitolo: Lo scultore svizzero, del quale si tiene ora una grande mostra all'Orangerie, diceva: «Il mondo mi stupisce ogni giorno di più...È una ricerca senza fine», in: «Corriere della Sera», 2 novembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
23. *Mostra a Villa Medici di Coubert*, in: «Corriere della Sera», 9 novembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
24. *Il Genio*, occhiello: Trecento anni fa moriva Rembrandt, in: «Corriere della Sera», 30 novembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
25. *Giacometti: una ricerca senza fine*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XXII, 11-12, novembre-dicembre, pp. 94-101. (ripubblicato-tradotto in 1973. T2), raccolto in 1987. R1, pp. 282-286.
26. *Ma quanti bei libri ci ha portato Babbo Natale*, a cura di G. Ballo, E. Bonfanti, F. Borsi, D. Buzzati, G. Caronia, P.L. De Vecchi, M. Perazzi, F. Russoli, A. Sala, in: «Corriere della Sera», 21 dicembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
27. *Rinnoviamo in una mostra antiche civiltà in d'Abruzzo*, sottotitolo: Una edizione milanese-Prima degli etruschi e di Roma-La sorpresa per il «Guerriero di Capetrano», in: «Corriere della Sera», 22 dicembre, p. 5.
28. AA.VV. (a cura di), *Capodanno in libreria*, in: «Corriere della Sera», 28 dicembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
29. *Pinacoteca di Brera*, in: «Musei», pubblicazione mensile diretta da N. J. Gibelli, Milano, Fabbri, pp. 5-11.

TRADUZIONI

1. *Modigliani, Drawings and Sketches*, New York, Harry N. Abrams Inc. (ripubblicazione-traduzione di 1963. V12), *Per un catalogo dell'opera di Modigliani* tradotto in inglese da J. Shepley.
2. *Maitres de l'art moderne en Italie, 1910-1935: Collection G. Mattioli* (ripubblicazione-traduzione di 1967. V5), catalogo della Mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 9 settembre-12 ottobre 1969).

1970

IN VOLUME

1. *Courbet e il suo tempo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 gennaio-15 febbraio 1970), Milano, Ente Manifestazioni Milanese.
2. [Senza titolo], in: *Nado Canuti*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Le Ore, 31 gennaio-13 febbraio 1970), p.s.n.

3. *Jean Paul Riopelle*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, 12 marzo-4 aprile 1970), Milano, Comune di Milano.
4. *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-maggio 1970), Milano, Ente Manifestazioni Milanesi.
5. [Senza titolo], in: *Marcel Marti*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Arte Centro, maggio 1970), p.s.n.
6. *Riopelle ou l'obsession de la peinture*, in: *Riopelle*, Derrière le miroir [edizione numerata], Parigi, Mugheut éditeur, maggio, pp. 19-23 (ripubblicato-tradotto in 1970. R2).
7. *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra (Hannover, Kestner-Gesellschaft, 10 luglio-30 agosto 1970).
8. [Senza titolo], in: *Renzo Bussotti*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Le Ore, 31 ottobre-19 novembre 1970), p.s.n.
9. *Bruno Cassinari: cento pitture e sculture*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Annunciata, 7-24 novembre 1970).
10. [Senza titolo], in: *Il mondo carsico di Spacal*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, dicembre), p.s.n.
11. *Giorgio Kienerk*, in: *Giorgio Kienerk (1869-1948)*, catalogo della mostra (Firenze, Gran Sala dell'Accademia Fiorentina delle Arti e del Disegno, 19 dicembre 1970-20 gennaio 1971; Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo, 13 febbraio-14 marzo 1971), Firenze, Accademia Fiorentina delle Arti e del disegno, pp. 11-15.
12. *L'opera completa di Degas*, Milano, Rizzoli, «Classici dell'arte», s.n. (ripubblicato-tradotto in 1972. T3).
13. *Riopelle, lithographies originales en couleurs*, Parigi, Mugheut Éditeur.
14. *Tamburi Orfeo*, Verona, Edizioni d'Arte Guelfi.

IN PERIODICO

1. *Appiani Romantico?*, occhiello: Esposizione alla Villa Reale di Milano, in: «Corriere della Sera», 11 gennaio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
2. D. Buzzati, M. Perazzi e F. R. (a cura di), *Courbet a Palazzo Reale*, in: «Corriere della Sera», 25 gennaio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
3. *Che belle stampe*, sottotitolo: Milano ha scoperto il valore dei disegni e delle incisioni antiche, in: «Corriere della Sera», 1 febbraio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.

4. *Tiziano di Pallucchini*, in: «Corriere della Sera», 15 febbraio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
5. *Mecenate modello*, occhiello: La Fondazione Reinhart a Winterthur, in: «Corriere della Sera», 15 marzo, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
6. *Valori Plastici*, sottotitolo: Ristampata la raccolta della rivista che dal 1918 si era battuta per una disperata difesa dello spirito moderno nella continuità storica, in: «Corriere della Sera», 29 marzo, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
7. *Segantini: che beati strafalcioni*, occhiello: Pubblicate le lettere senza pietosi ritocchi, in: «Corriere della Sera», 5 aprile, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
8. *Il Grido del Pontontormo*, occhiello: Una esposizione di disegni a Brera, in: «Corriere della Sera», 19 aprile, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
9. *Le sue due grandi stagioni*, occhiello: L'ora di De Chirico. Un'esposizione antologica a Palazzo Reale, in: «Corriere della Sera», 26 aprile, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
10. *Scoperte a Milano*, occhiello: La settimana dei Musei, in: «Corriere della Sera», 17 maggio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
11. *Con un canonico entusiasta nella Bologna del Seicento*, occhiello: Suntuosa ristampa di un'aurea guida, in: «Corriere della Sera», 24 maggio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
12. *Ricordo di Longhi*, occhiello: *La scomparsa di un Maestro*, in: «Corriere della Sera», 7 giugno, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12. (ripubblicato-tradotto in 1970. R1), raccolto in 1987. R1, pp. 48-40.
13. *Fantastici lumi dei Maestri Lombardi*, sottotitolo: Alla Braidense una mostra affascinante di codici dal Mille al Millesecento, in: «Corriere della Sera», 19 luglio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
14. *I marmi dell'Impero*, sottotitolo: Il libro di Ranuccio Bianchi-Bandinelli sull'arte romana non è solo un notevolissimo saggio specialistico, ma un'opera di agevole lettura che, fra l'altro, spiega come siano false molte cose che ci hanno insegnato a scuola, in: «Corriere della Sera», 2 agosto, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
15. *Il tesoro salvato*, occhiello: Tappa a Lugano nel giro del mondo degli affreschi fiorentini, in: «Corriere della Sera», 6 settembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
16. *Bologna è sempre Bologna*, sottotitolo: In un'avvincente mostra Francesco Arcangeli propone gli esempi capitali di una costante poetica nell'arte emiliana da Wiligelmo a Giorgio Morandi, occhiello: L'ottava Biennale

Antica all'Archiginnasio, in: «Corriere della Sera», 13 settembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.

17. *Calder. «Mobiles» e «Stables»*, in: «Pirelli. Rivista di informazione e tecnica», Milano, XXIII, 9-10, settembre-ottobre, pp. 110-117, raccolto in 1987. R1, pp. 287-289.
18. *Il Peccato e il Piacere*, occhiello: Disegni di Klimt e Matisse e Darstadt, in: «Corriere della Sera», 11 ottobre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
19. *Scoperte e trovate*, occhiello: Prato due decenni di eventi artistici ('50-'70), in: «Corriere della Sera», 8 novembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
20. *La mostra di Rembrandt a Brera*, in: «Corriere della Sera», 14 novembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
21. *Chi a Parigi? Gli stranieri*, sottotitolo: Successo dell'orripilante Kienholz e di Adami «un De Chirico del mondo quotidiano», in: «Corriere della Sera», 29 novembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
22. AA.VV. (a cura di), *Per Natale e Capodanno gran «vernice» in libreria*, in: «Corriere della Sera», 22 dicembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 11.

TRADUZIONI

1. *Brera, Milan* (ripubblicazione-traduzione di 1966. V15), New York, Newsweek, «Great Museums of the World», s.n.
2. *Italienische Kunst 1910-1935: Sammlung Gianni Mattioli* (ripubblicazione-traduzione di 1967. V5), catalogo della Mostra (Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 12 febbraio-30 marzo 1970).
3. *La nozione di "rencontre" in Baudelaire* (ripubblicazione-traduzione di 1968. V4), in: *Atti e Memorie della Accademia Clementina, IX*, Bologna, Edizioni Accademia Clementina, pp. 25-29, raccolto in 1987. R1, pp. 25-29.

RIPUBBLICAZIONI

1. *La scomparsa di un Maestro. Ricordo di Longhi* (ripubblicazione-traduzione di 1970. P12), in: «Bollettino dell'Associazione degli Amici di Brera e dei Musei Milanesi», Milano, marzo-luglio, pp. 3-7.
2. *Riopelle ou l'obsession de la peinture* (ripubblicazione-traduzione di 1970. V6), in: *Riopelle*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte Borgogna), p.s.n., mostra inaugurata il 9 novembre 1970.

1971

IN VOLUME

1. *L'informale tra lingua e vita*, in: *Aspetti dell'Informale, mostra storica internazionale*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, gennaio-marzo 1971; Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, maggio-giugno 1971), pp. 11-17, raccolto in 1987. R1, pp. 51-56.
2. [Senza titolo], in: *Jean-Paul Riopelle*, catalogo della mostra (Charleroi, Palais des Beaux Arts, 9 gennaio-7 febbraio 1971), p.s.n.
3. *Arturo Carmassi, Robert Carrol, Bruno Caruso*, catalogo della mostra (Savona, Galleria La Fontana, 31 gennaio-19 febbraio 1971).
4. *Guttuso e l'immaginazione della realtà*, in: *Mostra antologica dell'opera di Renato Guttuso*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo dei Normanni, 13 febbraio-14 marzo 1971), Palermo, Officine grafiche IRES, pp. 19-21, raccolto in 1987. R1, pp. 290-293.
5. *La poétique futuriste et métaphysique de object*, in: *Metamorfose van het Object*, catalogo della mostra (Bruxelles, Paleis Voor Schone Kunsten, 22 aprile-6 giugno 1971), Bruxelles, La Connaissance, pp. 9-13, Mostra itinerante a Rotterdam, Berlino, Basilea e Parigi, 1971(ripubblicato-tradotto in 1972. T4).
6. [Senza titolo], in: *Messina: sculture, disegni*, catalogo della mostra (Lugano, Galleria Boni-Schubert, 23 aprile-21 maggio 1971), p.s.n.
7. *Il D'apres nell'Arte Moderna*, in: *Il D'apres*, catalogo della mostra (Lugano, Museo civico Villa Ciani, aprile-maggio 1971), pp. 17-19.
8. Intervento alla *Reunion sur la documentation de l'art Contemporain*, in: Atti della conferenza dell'AICA (Amsterdam, 17-18 settembre 1971).
9. [Senza titolo], in: *Gianni Dova*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, dicembre 1971-gennaio 1972), Milano, Arti grafiche Fiorin, pp. 5-7 (ripubblicato-tradotto in 1974. R1).
10. [Senza titolo], in: *Stuart Berkeley*, catalogo della mostra (Milano, Gastaldelli arte contemporanea), p.s.n.
11. *I disegni dei maestri. Il Novecento*, Milano, F.lli Fabbri Editori. (ripubblicato-tradotto in 1976. T1).
12. *Haruhiko Yasuda: sculture 1966-1970*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1971.
13. *Rossello 1964-1971*, Milano, Edizioni del Naviglio.

IN PERIODICO

1. *Ma che bella collezione!*, occhiello: Uno splendido volume sulla raccolta Lambertini, in: «Corriere della Sera», 17 gennaio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
2. *Angioini da Scoprire*, sottotitolo: Una monumentale opera di Ferdinando Bologna dedicata ai pittori che lavorarono alla corte di Napoli dal 1216 al 1414, in: «Corriere della Sera», 31 gennaio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
3. *Alberto Burri*, in: «Arte e Poesia», Roma, III, 11-14, gennaio-dicembre, pp. 67-71, raccolto in 1987. R1, pp. 191-195.
4. *Cento opere esemplari*, sottotitolo: Nella collezione, ora esposta a Bruxelles, che l'americano Sidney Janis ha donato al Museo di Nuova York sono rappresentate tutte le tendenze dell'arte del nostro secolo, in: «Corriere della Sera», 21 febbraio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
5. *Rubens a Genova*, sottotitolo: Un volume di Labò dedicato alla celebre opera sui palazzi della città ligure, in: «Corriere della Sera», 7 marzo, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
6. *Una sfida alla natura*, sottotitolo: Pilota da guerra, guidatore d'auto da corsa, navigatore solitario, cacciatore di orsi, l'artista canadese trova che il rischio maggiore sia la pittura, occhiello: Riopelle alla Rotonda della Besana, in: «Corriere della Sera», 21 marzo, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
7. *Tesori in legno*, sottotitolo: Al centro culturale Pirelli sono state raccolte opere di ogni regione italiana, dal 1200 al '500, occhiello: Mostra di sculture a Milano, in: «Corriere della Sera», 25 marzo, p. 5.
8. *Paesaggio Simbolo*, sottotitolo: Un libro di Marco Valsecchi sui vedutisti dell'Ottocento riccamente illustrato e accompagnato da scritti e poesie di autori contemporanei, in: «Corriere della Sera», 4 aprile, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
9. *Una gioia non basta*, in: «Corriere della Sera», 18 aprile, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12, raccolto in 1981. R1, pp. 134-136.
10. *Capolavori quotidiani*, occhiello: «Metamorfosi dell'oggetto» a Bruxelles, in: «Corriere della Sera», 9 maggio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
11. *Folgorante Mantenga*, occhiello: Esemplare mostra dell'opera grafica, in: «Corriere della Sera», 16 maggio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
12. *La sua lezione non fu capita*, occhiello: Piazzetta e l'Accademia al Castello Sforzesco, in: «Corriere della Sera», 13 giugno, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
13. *Una mappa della cultura figurativa veneziana*, in: «Corriere della Sera», 11 luglio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.

14. *Dürer fra linguaggio e realtà*, sottotitolo: L'insigne maestro visse e operò nell'ansia artistica e il mondo oggettivo-Esposti settecento oggetti per ricordare la sua produzione, non solo figurativa-Le sue ricerche in Italia, occhiello: Mostra a Norimberga per il V Centenario della nascita, in: «Corriere della Sera», 2 agosto, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
15. *Una Vittoria a Macerata*, occhiello: Recuperi Restauri, scoperte dal 200 al 400, in: «Corriere della Sera», 3 ottobre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
16. F. R. e M. Perazzi (a cura di), *Picasso ha 90 anni*, sottotitolo: Visto così in Italia, in: «Corriere della Sera», 24 ottobre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
17. *Meglio della realtà*, occhiello: Stupenda esposizione di nature morte, in: «Corriere della Sera», 7 novembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
18. *Quasi un giallo all'ambrosiana*, in: «Corriere della Sera», 28 novembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
19. AA.VV. (a cura di), *Panorama 71. Revue*, Parigi, XX Siècle, 37, dicembre.

TRADUZIONI

1. *Brera. Milan* (ripubblicazione-traduzione di 1966. V15), London, Hamlyn, «Great Museums of the World», s.n.

RIPUBBLICAZIONI

1. *Alberto Burri* (ripubblicazione-traduzione di 1963. V8), in: «Arte e Poesia», Roma, III, 11-14, gennaio-dicembre, p.s.n.
2. *Il museo di Campigli* (ripubblicazione-traduzione di 1967. P1), in: *Omaggio a Campigli*, pp. 13-17, Roma, Sestetti.

1972

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Rebeyrolle*, catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi), p.s.n., Mostra inaugurata il 20 gennaio 1972.
2. [Senza titolo], in: *Annibale Zucchini: sculture dal 1918 al 1969*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 29 gennaio-5 marzo 1972), Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, p.s.n.
3. *Chighine Alfredo*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Annunciata, Milano, 19 febbraio-9 marzo 1972), «collana dell'Angelo», n. XXII, p. 2.

4. [Senza titolo], in: *Gabriele Mucchi*, catalogo della mostra (Milano, Diarcon, febbraio-marzo 1972), p.s.n.
5. [Senza titolo], in: *A. Rossi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte Il Cigno, 9-28 marzo 1972), p.s.n.
6. *Piero Rambaudi*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Martano, marzo-aprile 1972), Torino, La Nuova Grafica.
7. *Paul Klee. L'universo nel microcosmo*, in: *Paul Klee*, catalogo della mostra (Lugano, Museo civico di Belle Arti Villa Ciani, 29 marzo-31 maggio 1972), p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 294-295.
8. *Motivi dell'informale a Milano*, in: *Milano 70/70. Un secolo d'arte. III. Dal 1946 al 1970*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 21 maggio-30 giugno 1972), Milano, Industrie Grafiche Italiane Stucchi, pp. 13-19.
9. *Renato Guttuso, 1972: le visite e altri dipinti*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Toninelli Arte Moderna, maggio-giugno 1972).
10. D. Cooper, F. R. e E. Marze (a cura di), *IX Biennale internationale d'art de Menton*, catalogo della mostra (Mentone, Palis de l'Europe, luglio-settembre 1972).
11. *Giorgio de Chirico. La musa metafisica*, in: *Giorgio de Chirico. L'immagine dell'infinito*, catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, Galleria d'arte Medea, 5 agosto-3 settembre 1972; Milano, Galleria d'arte moderna Esperia, settembre 1972; Roma, Galleria Dimensione-Centro d'Arte, novembre 1972), p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 296-302.
12. [Senza titolo], in: *Enrico della Torre*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Le Ore, 12 settembre-6 ottobre 1972), a cura di G. Meloni e R. Notari, p.s.n. (ripubblicato-tradotto in 1972. T5).
13. *Carrà*, in: *X Quadriennale*, catalogo della mostra (Roma, novembre 1972-maggio 1973), Roma, De Luca, p.s.n.
14. *Romagnoli*, in: *X Quadriennale* (vedi la voce bibliografica 1972. V13), p.s.n.
15. [Senza titolo], in: *Leo Linoni*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Del Milione), p.s.n.
16. [Senza titolo], in: *Mino Maccari*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria della Grafica, Palazzo Vecchio), p.s.n.
17. *Marino Marini (Incisioni)*, in: *Marino Marini. Opera grafica*, Milano, L. De Tullio, «Incisori italiani contemporanei», s.n. (ripubblicato-tradotto in 1972. R1), raccolto in 1987. R1, pp. 306-314.

18. «*Le musée d'art moderne et l'artiste. L'oeuvre d'art comme propriété matérielle et spirituelle*, relazione in occasione del convegno del ICOM (Lodz, Polonia), raccolto in 1981. R1, pp. 48-49.
19. *Il museo come elemento attivo nella società*, in: *Il museo come esperienza sociale*, atti del convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, Roma, 4-5-6 dicembre 1971, Roma, De Luca, pp. 79-83, raccolto in 1981. R1, pp. 7-13.
20. *Il Museo Poldi Pezzoli*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano.
21. *Una poesia tutta nel presente*, in: *L'opera completa di Picasso cubista*, Milano, Rizzoli, «Classici dell'arte Rizzoli», n. 64., pp. 23-29, del volume vennero realizzate una edizione spagnola (ripubblicato-tradotto in 1972. T6) e una svizzera (ripubblicato-tradotto in 1972. T7).

IN PERIODICO

1. *Nella sua pittura timori e stupori*, sottotitolo: Con i suoi quadri ci ha lasciato forse la chiave della «camera oscura» dove si sviluppavano le immagini del suo mondo poetico, occhiello: Da un'esperienza sofferta una favola per tutti, in: «Corriere della Sera», 29 gennaio, rubrica: *Buzzati: il poeta del mistero*, p. 3.
2. *Baschenis & C*, occhiello: Un provocatorio studio sul prete pittore, in: «Corriere della Sera», 20 febbraio, rubrica: *Il Mondo dell'Arte*, p. 12.
3. *Delle esposizioni. Grandi e piccole ma necessarie*, in: «Corriere della Sera», 5 marzo, rubrica: *Il Mondo dell'Arte*, p. 12, raccolto in 1981. R1, pp. 43-45.
4. *Rubens a Genova*, in: «Corriere della Sera», 7 marzo, rubrica: *Il Mondo dell'Arte*, p. 12.
5. *Un torneo a Venezia*, occhiello: Considerazioni a margine della Biennale, in: «Corriere della Sera», 19 marzo, rubrica: *Il Mondo dell'Arte*, p. 12.
6. *Il sogno di Léger*, in: «Corriere della Sera», 26 marzo, rubrica: *Il Mondo dell'Arte*, p. 12.
7. *Tornate a casa le belle dame*, occhiello: Un felice saggio di restauro, in: «Corriere della Sera», 9 aprile, rubrica: *Il Mondo dell'Arte*, p. 12.
8. AA.VV. (a firma di), *Perché votiamo comunista*, sottotitolo: Un voto di opposizione alla Democrazia Cristiana, ai suoi alleati tradizionali e congeniali, al fascismo, e un atto di fiducia che tiene conto innanzi tutto della natura del Partito Comunista, occhiello: Dichiarazioni di intellettuali non iscritti al PCI, in: «l'Unità», 23 aprile, rubrica: *attualità*, p. 3.

9. *Rubano tutto: capolavori e no*, sottotitolo: L'«industria del futuro d'arte» non può essere sgominata solo con provvedimenti di pubblica sicurezza, ma con interventi a tutti i livelli, in: «Corriere della Sera», 23 aprile, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
10. *Dal Gotico al Settecento tanti gioielli da comperare*, occhiello: Quadri antichi alla Finante, in: «Corriere della Sera», 30 aprile, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
11. *Un libro da rileggere*, occhiello: Ristampato l'«Ottocento» di Enrico Somarè, in: «Corriere della Sera», 7 maggio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 12.
12. *Come proteggere i tesori d'arte*, sottotitolo: Il gesto vandalico di un folle non è sempre inevitabile-Esistono tuttavia accorgimenti che possono limitare il numero e la portata di questi attentati-In Italia un patrimonio artistico inestimabile è spesso pressoché indifeso, occhiello: Le inquietudini e gli interrogativi aperti dal caso della «Pietà», in: «Corriere della Sera», 24 maggio, p. 18.
13. AA.VV. (a cura di), *Panorama 72. Revue*, Parigi, XX Siècle, 38, giugno.
14. *La lezione di Jasper Johns*, in: «Zoom», Milano, 10, ottobre, pp. 35-39, raccolto in 1987. R1, pp. 302-305.
15. *La Quadriennale in tre tempi*, sottotitolo: Una prima mostra, che sarà inaugurata giovedì prossimo, offrirà un panorama dell'arte figurativa dal verismo ad oggi-Agli inizi del 1973 la «situazione d'arte non figurativa» e l'elaborazione del tema «ricerca estetica» negli anni Sessanta, occhiello: Da quest'anno una formula diversa, in: «Corriere della Sera», 13 novembre, p. 3.
16. *L'ultimo Picasso disegna se stesso*, sottotitolo: Una mostra parigina ne raccoglie la produzione recente-Straordinario fervore creativo dell'artista che ha 91 anni, non vive di rendita, ma trova interpretazioni originali della realtà e perfino un nuovo stile, in: «Corriere della Sera», 24 dicembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 15.
17. *Il museo per scoprire l'ambiente e la società*, occhiello: Progetti e misure d'emergenza a tutela del patrimonio culturale, in: «Corriere della Sera», 31 dicembre, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 5, raccolto in 1981. R1, pp. 45-47.

TRADUZIONI

1. *La Poésie et la lecion de Graham Sutherland* (ripubblicazione-traduzione di 1965. V7), in: «XX Siècle. Cahiers d'Art», Parigi, XXXIV, 38, giugno, p.s.n.
2. *Masters of modern italian art from the collection of Gianni Mattioli*, (ripubblicazione-traduzione di 1967. V5), catalogo della Mostra (Kyoto, The National Museum of modern art, 15 aprile-21 maggio 1972; Tokyo, The National Museum of modern art, 31 maggio-9 luglio 1972).

3. *La Obra Pictorica Completa de Degas* (ripubblicazione-traduzione di 1970. V12), Milano-Barcelona-Madrid, Rizzoli-Nogeur.
4. *La poetica futurista e metafisica dell'oggetto* (ripubblicazione-traduzione di 1971. V5), in: *Metamorfosi dell'oggetto*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 17 gennaio-23 febbraio 1972), Milano, Ente Manifestazioni Milanesi, pp. 7-11, raccolto in 1987. R1, pp. 57-66.
5. *Enrico della Torre* (ripubblicazione-traduzione di 1972. V1), in: «Bollettino della Galleria delle Ore», Milano, n. 5, p.s.n.
6. *Picasso Cubista* (ripubblicazione-traduzione di 1972. V21), Barcelona-Madrid, Editorial Noguer.
7. *Picasso. Kubistische Epoche* (ripubblicazione-traduzione di 1972. V21), Zurigo, Gemein-schaftsausgabe Kunstkreis Luzern, Buchclub Ex Libris.

RIPUBBLICAZIONI

1. *Marino Marini (incisioni)* (ripubblicazione-traduzione di 1972. V17), in: *Marino Marini*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Il Fiorino, 16 dicembre 1972-7 gennaio 1973), p.s.n.

1973

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Valeriano Trebbiani*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Forni, 3-23 marzo 1973), p.s.n..
2. *Louise Nevelson, una storia americana*, in: *Nevelson*, catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi, maggio 1973), p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 317-319.
3. [Senza titolo], in: *Sculture Contemporanee nello spazio urbano*, catalogo della mostra (Parma, giugno-luglio 1973), p.s.n.
4. *Caratteri del Rinascimento Italiano*, in: *Mostra dell'Arte veneta del Rinascimento in Lombardia*, catalogo della mostra (Tokio 8 novembre-20 novembre 1973; Kioto, 17 gennaio-29 gennaio 1974; Osaka, 14 febbraio-26 febbraio 1974; Kobe 28 febbraio-5 marzo 1974), Tokio, Bijutu Shuppan design centre, p.s.n.
5. *Aspetti dell'arte veneta del Rinascimento*, in: *Mostra dell'Arte veneta del Rinascimento in Lombardia* (vedi la voce bibliografica 1973. V4), p.s.n.
6. *Motivi e struttura della mostra*, in: *Mostra dell'Arte veneta del Rinascimento in Lombardia* (vedi la voce bibliografica 1973. V4), p.s.n.

7. *Poetica e poesia di Lorenzo Viani*, in: *Mostra antologica di Lorenzo Viani (1882-1936)*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 22 dicembre 1973-27 gennaio 1974), Bologna, Grafis, p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 320-325.
8. *Diffusione ed eredità culturale dell'arte futurista*, in: *Boccioni e il suo tempo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, dicembre 1973-febbraio 1974), Milano, Arti grafiche Fiorin, p.s.n., mostra itinerante in Germania (ripubblicato-tradotto in 1974. T1) e Francia (ripubblicato-tradotto in 1973. T3), raccolto in 1987. R1, pp. 67-82.
9. [Senza titolo], in: *Renzo Bussotti*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Don Chisciotte), p.s.n.
10. [Senza titolo], in: *Graham Sutherland. Opere recenti*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Bergamini), p.s.n.
11. *Prefazione*, in: *Francesco Messina. Profilo per immagini di un artista*, Torino, Albra., p.s.n.
12. *Emilio Scanavino. Alfabeto senza fine*, Torino, Arte Moderna Editrice.

IN PERIODICO

1. *Riscoperta dell'800*, occhiello: Numerose le mostre all'estero, in: «Corriere della Sera», 21 gennaio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 15.
2. *Il grande incontro tra due culture*, occhiello: Influenze e valori della riscoperta arte orientale, in: «Corriere della Sera», 25 febbraio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 15.
3. *Convezione e rabbia nel realismo d'oggi*, occhiello: Artisti sovietici e americani, in: «Corriere della Sera», 11 marzo, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 15.
4. *Un Museo che ci manca*, occhiello: Si sono riuniti a Milano esperti venuti da tutto il mondo, in: «Corriere della Sera», 25 marzo, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 15, raccolto in 1981. R1, pp. 172-175.
5. *I vecchi «equivoci» che entusiasmano Parigi*, occhiello: Al «Musée des Arts Decoratifs», in: «Corriere della Sera», 8 aprile, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 15.
6. *Seppe capire la vita e raccontarla*, sottotitolo: Nel significato personale di un incontro con le cose e con gli avvenimenti, egli tocca la verità di tutti-Il grande artista ha combinato il nostro rapporto con il mondo, occhiello: Con Pablo Picasso è scomparso uno dei protagonisti più geniali dell'arte moderna, in: «Corriere della Sera», 9 aprile, p. 3, raccolto in 1987. R1, pp. 315-316.

7. *La «toscanità» di Magnelli*, occhiello: *Quindici quadri donati alla Galleria d'Arte Moderna a Firenze*, in: «Corriere della Sera», 22 aprile, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 15.
8. *Sutherland e la natura*, occhiello: Da dieci anni cerca di fissare il segreto in schizzi e appunti, in: «Corriere della Sera», 3 giugno, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 15.
9. F. Vincitorio (a cura di), *Nuove strutture per i musei*, in: NAC, Milano, V, 6-7, giugno-luglio, p.s.n., intervista a F. R., raccolto in 1981. R1, pp. 49-53.
10. *Coscienza di collezionista*, occhiello: *Due nuove raccolte al Poldi Pezzoli*, in: «Corriere della Sera», 22 luglio, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 13, raccolto in 1981. R1, pp. 83-86.
11. *Mostre d'arte a Milano*, sottotitolo: Bruno Cassinari, in: «Corriere della Sera», 11 dicembre, p. 17.

TRADUZIONI

1. *Douze siecles de Sculpture itallienne* (ripubblicazione-traduzione di 1967. R1), Parigi, Electa-Weber.
2. *Giacometti: una ricerca senza fine* (ripubblicazione-traduzione di 1969. P25), in parte in *Alberto Giacometti*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Civico di belle arti di Villa Ciani, 7 aprile-17 giugno 1973), p.s.n.
3. *Diffusion et héritage culturel de l'art futuriste* (ripubblicazione-traduzione di 1973. V8), in: *Le futurisme 1909-1916*, catalogo della mostra, (Parigi, Musée National d'Art Moderne, 19 settembre-19 novembre 1973), Parigi, Broché, pp. 31-41, *Diffusione ed eredità culturale dell'arte futurista* traduzione in francese di J. d'Yvoire.

1974

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Personale di Mario Rossello*, catalogo della mostra (Cesena, La Permanente, 23 febbraio-9 marzo 1974), Cesena, Zangheri, p.s.n.
2. F. R. e I. Balderi (a cura di), *Iginio Balderi*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, 8 marzo-21 aprile 1974).
3. *Marchons marchons marcons*, in: *Enrico Baj*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, maggio-giugno 1974), Milano, Ente Manifestazioni Milanesi, p.s.n., mostra itinerante a Düsseldorf e Bruxelles, 1974-1975.
4. *Gio Pomodoro sculture dal 1958 al 1974*, catalogo della mostra (Ravenna, Pinacoteca di Ravenna, 28 giugno-31 agosto 1974).

5. *Arnaldo Pomodoro*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, giugno-agosto 1974).
6. [Senza titolo], in: *Enrico della Torre. Personaggi, metamorfosi, paesaggi*, Milano, La Spirale, «Le Sinopie», s.n., p.s.n.

IN PERIODICO

1. *La mostra di Boccioni*, in: «Corriere della Sera», 11 gennaio, R: Lettere al Corriere, p. 5.
2. *Longhi un Raddomante*, in: «Corriere della Sera», 17 febbraio, R: Corriere Letterario, p. 13.
3. *Il «gran teatro» di Testori*, occhiello: Fiamme infernali e luci paradisiache in una mostra a Milano, in: «Corriere della Sera», 16 marzo, p. 3.
4. *Fausto Maria Liberare*, in: «Corriere della Sera», 31 marzo, R: Il Mondo dell'Arte. Le Mostre, p. 15.
5. *Roba da Museo*, in: «Panorama», Milano, XII, 428, 11 luglio, p. 20, intervista a F. R.
6. *Musei. Che cosa fare subito*, in: «Bolaffi Arte», Milano, V, 43, ottobre, p.s.n., raccolto in 1981. R1, pp. 54-55.
7. *Per Brera*, in: «Bollettino dell'Associazione Amici di Brera e dei Musei milanesi», Milano, novembre, pp. 3-9, raccolto in 1981. R1, pp. 136-141.
8. *Henry Moore ou les nerfs de la terre*, in: «XX Siècle. Cahiers d'Art», Parigi, XXXVI, 68, dicembre, p.s.n, traduzione di A. Delmont, raccolto in 1987. R1, pp. 326-329.

TRADUZIONI

1. *Auskeitung und Kulturerde Futuriscischer Kunst* (ripubblicazione-traduzione di 1973. V8), in: *Futurismus 1909-1917*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 24 marzo-28 aprile 1974), p.s.n.

RIPUBBLICAZIONI

1. *Dova* (ripubblicazione-traduzione di 1971. V9), Milano, ed. Galleria Borgogna.

1975

IN VOLUME

1. *Lucio Fanti*, invito all'inaugurazione della mostra (Milano, Gastaldelli), mostra inaugurata il 26 marzo 1975.
2. *Cassinari*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria La tavolozza, aprile-maggio 1975), Palermo, IRES.
3. *Lucio Fanti*, invito all'inaugurazione della mostra, (Busto Arsizio, Galleria Bambaia, 7-25 maggio 1975).
4. *Presentazione*, in: *Pittura del Rinascimento nelle chiese della Bergamasca. Testimonianze di un impegno*, Bergamo, «Quaderni dell'Accademia Carrara», 4, maggio 1975, p.s.n.
5. G. Raimondo, M. Richter, A. Lebois e F. R. (a cura di), *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore della cultura del 900*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1-30 giugno 1975), Firenze, Centro Di edizioni.
6. *Vitalità di Brera*, in: *Von Bembo bis Guardi*, catalogo della mostra (Baden Baden, Staatliche Kunsthalle, 3 luglio-14 settembre 1975), p.s.n.
7. *La storia di Brera*, in: *Von Bembo bis Guardi*, p.s.n. (vedi la voce bibliografica 1975. V6)
8. *Umanesimo attuale di Wotruba*, in: *Wotruba*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, settembre-ottobre 1975), p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 337-339.
9. *La pittura totale di Carrà*, in: *Carlo Carrà*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte Medea, 23 ottobre-23 novembre 1975), p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 349-352.
10. *Carlo Carrà*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte Lo Scalino, 22 novembre-12 dicembre 1975), Milano, Esperia.
11. *Linguaggio e immagine del simbolismo* (ripubblicato-tradotto in 1976. R1), in: *Het Symbolisme in Europa*, catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, novembre 1975-gennaio 1976; Bruxelles, Koninklijke Musea Voor Schone Kunsten van Belgie, gennaio-marzo 1976; Baden Baden, Staatliche Kunsthalle, marzo-maggio 1976; Parigi, Grand Palais, maggio-luglio 1976), a cura di H. Hofstatter, pp. 15-19.(⇨1975. T1), raccolto in 1987. R1, pp. 83-89.
12. *Keizo*, catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi, dicembre).
13. [Senza titolo], in: *Restauri e attività culturali 1970-75*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera), Milano, Luigi Maestri, pp. 7-9.
14. *Gianni Dova*, Milano, Prearo, «Grandi opere monografiche», s.n.

15. *Agenore Fabbri*, catalogo delle opere, Paris, Piazza.
16. G. Mesirca (a cura di), *Mi pareva d'essere vecchio senza anni*, Cittadella, Rebellato Editore, «Biblioteca di cultura Contemporanea», s.n.
17. F. R. e A. Rossi (a cura di), *Attilio Rossi*, Firenze, Giunti-Barbera, 1975.

IN PERIODICO

1. G. M. Accame (a cura di), *Mostre antologiche: quale funzione?*, in: «Iterarte 3», Milano, 1, gennaio, p.s.n., intervista a F. R., raccolto in 1981. R1, pp. 56-57.
2. *Fausto Melotti*, in: «Europäische Hefte», Amburgo, II, 7, luglio, p.s.n., elaborazione dell'elogio pronunciato a Milano nel 1974 in occasione del conferimento del "Premio Rembrandt 1973" a Fausto Melotti, (ripubblicato-tradotto in 1978. R1), raccolto in 1987. R1, pp. 330-336.
3. A. Mottola Molfino (a cura di), *Per un museo d'arte moderna*, in: «Giornale della Lombardia», Milano, V, 10, ottobre, p. 25, colloquio con F. R., raccolto in 1981. R1, pp. 147-51.
4. *La grande Brera*, in: «Data Arte», Milano, 19, novembre-dicembre, p. 85, intervista a F. R., raccolto in 1981. R1, pp. 155-157.
5. J. De Sanna (a cura di), *I topi traslocano*, in: «Spettacoli e Società. Arte cultura e sistemi di comunicazione», Milano, 18, 30 dicembre, p. 7, raccolto in 1981. R1, pp. 151-155.

TRADUZIONI

1. *Le Symbolisme En Europe* (ripubblicazione-traduzione di 1975. V11), catalogo della mostra, Genevieve-Rotterdam, La Cambre-Museum Boymans-Van Beuningen.

1976

IN VOLUME

1. F. R. e di G. Ballo (a cura di), *Questa Mostra*, in: *Arte inglese oggi 1960-1976*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, febbraio-maggio 1976), Milano, Electa, p.s.n.
2. *Beni culturali e loro uso*, intervento al convegno *I problemi della comunicazione visiva: sviluppo del settore attraverso il rapporto con l'Ente pubblico* (Milano, Palazzo Insimbardi, 13-14 marzo 1976).

3. *L'opera grafica di Soffici futurista*, in: *V Biennale internazionale della grafica d'arte*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 13 aprile-20 giugno 1976), p.s.n.
4. *Domenico Cantore*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, maggio-giugno 1976), Milano, Electa.
5. *Musei oggi*, intervento al convegno di studi (Milano, 25-26 maggio 1976).
6. *Soffici pittore*, in: *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore della cultura del '900*, atti del convegno di studi, (Poggio a Caiano, Villa Medicea, 7-8 giugno 1975) Firenze, Centro Di edizioni, pp. 23-29, raccolto in 1987. R1, pp. 340-348.
7. *Linguaggio e immagine*, in: *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore della cultura del '900* (vedi la voce bibliografica 1976. V6), pp. 35-37.
8. *Ancora sul Soffici Pittore*, in: *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore della cultura del '900* (vedi la voce bibliografica 1976. V6), pp. 57-60.
9. *Savinio e la pittura*, in: *Alberto Savinio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, giugno-luglio 1976), a cura di F. R., Milano, Electa, p.s.n., raccolto in 1987. R1, pp. 353-359.
10. *Un museo per la città*, intervento alla tavola rotonda (Bergamo, 8 ottobre 1976).
11. *Coordinamento delle ricerche sui beni culturali in funzione del servizio sociale*, intervento al convegno *Strumenti e funzione della conoscenza dei Beni Culturali* (Varenna, ottobre 1976).
12. *Accademia Carrara*, catalogo provvisorio della Pinacoteca, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
13. [Senza titolo], in: *Guida ai 100 Maestri del Colore*, Milano, F.lli Fabbri Editori, p. 1.
14. *Perché 100 Maestri* [1976], in: *100 maestri del colore, I*, Milano, Fabbri, 1976-1977, collana in 110 fascicoli diretta da F. R.
15. [Senza titolo], in: *Nado Canuti*, Bologna, Edizioni Bora, p.s.n.
16. *Renato Guttuso*, Milano, Fabbri.
17. *Rapporti fra caratteri e funzioni settoriali e interdisciplinari nella struttura e attività del museo di Brera*, in: *Museologia 4. Rassegna di studi e ricerche*, numero speciale interamente dedicato agli atti del *I Convegno di Studi sulla Museologia*, (Firenze-Venezia, 6-10 novembre 1974), Firenze, S.T.I.A.V., pp. 165-168, raccolto in 1981. R1, pp. 142-147.

18. [Senza titolo], in: *Giulio Turcato*, Milano, G.E.A., p.s.n.

IN PERIODICO

1. *Brera: risponde Franco Russoli*, in: «Studio Marconi», Milano, 23, 9 giugno, p. 13, intervista a F. R., raccolto in 1981. R1, pp. 170-172.
2. *Ecco il progetto per la nuova Brera. Intervista a Russoli*, in: «la Repubblica», 20-21 giugno, rubrica: la Repubblica Arte, p. 12.

TRADUZIONI

1. *Dessins et aquarelles des grands maitres. Le Vingtième siècle* (ripubblicazione-traduzione di 1971. V11), Paris, Editions Princesse.

RIPUBBLICAZIONI

1. *Linguaggio e immagine del simbolismo* (ripubblicazione-traduzione di 1975. V11), in: «Paragone», Firenze, XXVI, 317-319, luglio-settembre, pp. 59-67.

1977

IN VOLUME

1. [Senza titolo], in: *Processo per il museo*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera), Milano, Edizioni Sisar, p.s.n., mostra inaugurata il 15 febbraio 1977, raccolto in 1981. R1, pp. 169-170.
2. *Museo vivo*, verbale della riunione del 5 aprile 1976 e numerosi scritti per la ricerca presso la Fondazione Rizzoli, 1976-77.
3. *Luigi Lapetina: Ricordi d'infanzia*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte moderna "L'Oleandro", 21-30 maggio 1977).
4. [Senza titolo], in: *Carrà-Dipinti e grafica 1906-1965*, catalogo della mostra (Pistoia, Galleria D'Arte Silvana, settembre), p.s.n.
5. M. Carrà e F. R. (a cura di), *Il disegno di Carrà*, in: *Carrà disegni*, Bologna, Grafis
6. *La politique intellectuelle de l'ICOM: rôle des comités nationaux et des comités internationaux*, in: «Deuxième conference generale de l'ICOM», trascrizione dell'intervento di F. R. in occasione del convegno di studi (Leningrado-Mosca, 1977), raccolto in 1981. R1, pp. 59-64.
7. *Pinacoteca di Brera*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte.
8. *Ritratto di Musico*, in: «Leonardo. La pittura», Firenze, Martello-Giunti.

9. *Francesco Messina*, New York, Shorewood Inc.

10. C. di Seta (a cura di), *I nuclei, la ricerca e l'insegnamento*, in: «Quale storia dell'arte», Napoli, Giuda editore, pp. 24-30, raccolto in 1981. R1, pp. 162-168.

IN PERIODICO

1. *Milano e i suoi musei*, in: «Milano oggi», Milano, 1976-977, p.s.n., relazione tenuta al Rotary Club Milano sud-est il 15 settembre 1976, raccolto in 1981. R1, pp. 65-74.

2. R. Leydi (a cura di), *Brera com' è, com' era*, in: «L'Europeo», Milano, XXXII, 2, 14 gennaio, p. 4, intervista a F. R.

3. *Il museo proposto da Brera. I suggerimenti della Mostra allestita alla Pinacoteca di Milano*, in: «l'unità», 22 marzo, p. 7, raccolto in 1981. R1, pp. 169-170.

4. *Processo per il museo. Deposito di memoria collettiva*, in: «La Loggia dei Mercanti», Milano, I, 2, marzo-aprile, p.s.n, raccolto in 1981. R1, pp. 57-59.

5. *Le tre rassegne di Manzù*, in: «Corriere della Sera», 24 aprile, rubrica: Il Mondo dell'Arte, p. 15.

RIPUBBLICAZIONI

1. *Pierre Bonnard* [1977] (ripubblicazione-traduzione di 1966. V14), in: *100 maestri del colore*, 108 (vedi la voce bibliografica 1976. V16).

1978

RIPUBBLICAZIONI

1. *Fausto Melotti* (ripubblicazione-traduzione di 1975. P2), in: *Fausto Melotti*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Morone, marzo 1978), p.s.n.

1981

IN VOLUME

1. D. Mitchinson (a cura di), *Henry Moore. Escultura*, con comentarios del artista, Barcellona, Ediciones Poligrafa, introduzione di F. R. ricavata dal testo per una monografia su Henry Moore cui stava lavorando fino a poco prima della scomparsa. (ripubblicato-tradotto in 1982. T2).

RIPUBBLICAZIONI

1. *Il museo nella società. Analisi proposte interventi 1952-1977*, a cura di V. Fagone, con bibliografia di scritti di F. R. sul museo, Milano, Feltrinelli, «I nuovi testi», n. 247, raccolta di 1952. P1; 1952. P2; 1956. P9; 1956. P15; 1960. V9; 1961. P1; 1963. P1; 1963. P2; 1964. P1; 1964. P2; 1964. P6; 1966. P1; 1966. P2; 1967. V7; 1968. P5; 1969. P9; 1971. P9; 1972. P3; 1972. P17; 1972. V18; 1972. V19; 1973. P4; 1973. P9; 1973. P10; 1974. P5; 1974. P6; 1975. P1; 1975. P3; 1975. P4; 1975. P5; 1976. P1; 1976. V17; 1977. P3; 1977. P1; 1977. P4; 1977 V1; 1977. V5; 1977. V9.

1982

TRADUZIONI

1. *Henry Moore. Scultura* (ripubblicazione-traduzione di 1981. V1), Milano, Rizzoli, «Libri illustrati Rizzoli», s.n.

1987

RIPUBBLICAZIONI

1. *Arte moderna cara compagna: argomenti, pittori, scultori*, a cura di L. Cavallo, con una bibliografia essenziale di F. R., Milano, Garzanti, «Saggi Blu», s.n., raccolta di 1952. P3; 1953. P2; 1953. V1; 1954. P3; 1955. P4; 1955. P12; 1955. P14; 1955. P16; 1955. P21; 1955. V2; 1955. V6; 1956. P14; 1956. P17; 1957. P1; 1957. P5; 1958. V6; 1959. P2; 1959. V3; 1960. V4; 1962. V8; 1962. R3; 1963. V4; 1963. V11; 1963. P3; 1965. P1; 1965. V7; 1966. P3; 1966. P4; 1966. V5; 1966. V17; 1967. P1; 1967. P3; 1967. V3; 1968. P2; 1968. P3; 1969. P1; 1969. P5; 1969. P6; 1969. P7; 1969. P15; 1969. P25; 1970. P12; 1970. P17; 1970. T3; 1971. P3; 1971. V1; 1971. V4; 1972. P14; 1972. V7; 1972. V11; 1972. V17; 1972. T4; 1973. P6; 1973. V2; 1973. V7; 1973. V8; 1974. P7; 1975. P2; 1975. V8; 1975. V9; 1975. V11; 1976. V6; 1976. V9.

Bibliografia tesi

1916

Longhi, Roberto, *Gentileschi padre e figlia*, in "L'Arte", 19, 1916, pp. 245-314.

1925

Flora, Francesco, *Dal romanticismo al futurismo*, Casa Editrice V. Porta, Piacenza 1921.

1928

Somarè, Enrico, *Storia dei Pittori italiani dell'Ottocento*, Milano 1928.

1933

Venturi, Lionello, *Les Macchiaioli*, in "Gazette des beaux-arts", X, 1933, pp. 238-254.

Venturi, Lionello, *Picasso*, in "L'arte", IV, pp. 120-140.

1937/1938

Reggiori, Ferdinando, *Restauro nella Basilica Ambrosiana*, Milano 1937-1938.

1939

Brizio, Anna Maria, *Ottocento Novecento*, in *Storia Universale dell'Arte*, Torino 1939.

1942

Low, Theodore L., *The museum as a social instrument*, New York 1942.

1944

Guttuso, Renato, *Saluto al compagno Pablo Picasso*, in "l'Unità", 24 dicembre 1944.

1946

Borgiotti, Mario, *La mostra dei Macchiaioli*, Firenze 1946.

Longhi, Roberto, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946.

1947

a. Sanpaolesi, Piero, *Prefazione*, in *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo della mostra a cura di F. Russoli, E. Tolaini, Pisa, Museo di San Matteo, maggio-ottobre 1947, s.p.

b. Sanpaolesi, Piero, *Premessa*, in *Mostra di pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra (Pisa - Palazzo alla Giornata, luglio-agosto 1947), Pisa 1947.

1948

Marchiori, Giuseppe, *Realismo magico di Picasso*, in "Il mattino del popolo", 29 luglio 1948.

Pallucchini, Rodolfo, *Introduzione alla XXIV Biennale di Venezia*, in *Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia 1948.

Venturi, Lionello, *Introduzione*, in *Gli Impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia*, di R. Pallucchini, Venezia 1948.

1949

Pallucchini, Rodolfo, *Conclusioni alla XXIV Biennale*, in "La Rassegna d'Italia", IV, 2, febbraio 1949, pp. 155-168.

Sanpaolesi, Piero, *Tipi di lucernari per illuminazione*, in "Bollettino d'Arte", IV, fasc. III, luglio-settembre 1949, pp. 280-283.

Wittgens, Fernanda, *Il Poldi Pezzoli sta bene dove è*, in "Corriere della sera", 13 gennaio 1949, p. 2.

1952

Longhi, Roberto, *Pittura - Colore - Storia e una domanda: editoriale*, in "Paragone", III, n. 33, 1952, pp. 3-6.

1953

Borgese, Leonardo, *La mostra di Pablo Picasso a Roma*, in "Corriere della Sera", 6 maggio 1953, p. 3.

L'opera di Marc Chagall: dipinti - guazzi - acquerelli - disegni - sculture - ceramiche - incisioni, catalogo della mostra a cura di L. Venturi e J. Cassou (Torino, Palazzo Madama), Torino 1953.

I pittori della realtà in lombardia, catalogo della mostra a cura di R. Longhi (Milano, Palazzo Reale), Milano 1953.

Jullian, René (catalogo della mostra a cura di), *Picasso*, Lyon 1953.

Longhi Roberto, *I pittori della realtà in Lombardia*, in "L'approdo letterario", n. 2, 1953, pp. 17-19.

Marzoli, Carla, *Libri illustrati da Picasso*, in *Pablo Picasso*, Milano 1953, pp. 91-103.

Ragghianti, Carlo Ludovico, *Arte moderna in una raccolta italiana*, Milano 1953.

Rocher-Jauneau, Madeleine, *Picasso: catalogue de l'exposition au Musée de Lyon en 1953*, Lyon 1953.

Venturi, Lionello, *Pablo Picasso*, catalogo della mostra a cura di L. Venturi, Roma 1953.

Wittgens, Fernanda, *Brera museo vivente*, Milano 1953.

1954

Berenson, Bernard, *Prefazione*, in *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, catalogo di F. Russoli, Milano 1954, pp. 7-11.

1955

Longhi, Roberto, *La mostra di Bonnard a Milano. Visto controluce è affine a Proust*, in "L'Europeo", IX, 16 (496), 17 aprile 1955, p. 27.

Illustrati a Brera sei capolavori, in "Corriere della sera - Milano", 4-5 novembre 1955, p. 2.

Wittgens, Fernanda, *Concerti, radio e televisione, visite guidate*, in *Atti del Convegno di Museologia* (Perugia, 18-20 marzo 1955), Roma 1955, pp. 57-62.

1956

Brera in fiore per sette giorni, in "Corriere della Sera - Milano", 27 aprile 1956, p. 2.

Wittgens, Fernanda, *Brera museo vivente. L'attività didattica*, Milano 1956.

1957

Angelini, Luigi, *Il nuovo ordinamento della pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti in Bergamo*, in "Musei e gallerie d'Italia, II, 1957, pp. 24-32.

Fra i capolavori di Brera i ragazzi motulesi, "Corriere della Sera - Milano", 19 maggio 1957, p. 4.

Russi, Antonio, *Marangoni e l'estetica*, in *Studi in onore di Matteo Marangoni*, Firenze 1957, pp. 15-22.

1958

Sciascia, Leonardo, *Gli zii di Sicilia*, Torino 1958.

Stella, Vittorio, *Il problema della forma nella metodologia di Matteo Marangoni*, in *Studi in onore di Matteo Marangoni*, Firenze 1957, pp. 23-29.

Cultura e televisione, in "Le Arti", VII, 1 febbraio 1958.

Magagnato, Licisco, *La mostra di museologia*, in "Comunità", 53, ottobre 1957, pp. 70-72.

Dai Visconti agli Sforza, catalogo a cura di R. Longhi, Milano 1958.

Sanpaolesi, Piero, *La Mostra di Museologia alla XI Triennale*, in "Musei e Gallerie d'Italia", II, pp. 12-19.

1961

Paccagnini, Giovanni, (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, settembre-ottobre 1961), Neri Pozza, Venezia 1961.

1962

Inchiesta sui programmi radio-televisivi dedicati all'arte, in "Arte sintesi. Bimestrale di cultura e di informazioni artistiche", n. 2, I, 1962, pp. 2-10.

Il «boom» artistico è moda e non cultura, in "Corriere della sera - Milano", 17 gennaio 1962, p. 4.

Lepore, Mario, *Si parla nel mondo dell'Accademia Carrara di Bergamo*, in "Corriere della sera - Corriere d'informazione", 22-23 settembre 1962, p. 6.

1963

È in crisi la cultura a Milano?, in "Corriere della sera", 19 gennaio 1963a, p. 4.

La discussione sulla cultura a Milano, in "Corriere della sera", 23 gennaio 1963b, p. 4.

Ottone, Piero, *I sonnellini di Milano*, in "Corriere della sera", 24 gennaio 1963, p. 5.

Secondo dibattito sulla crisi della cultura, in "Corriere della sera", 2 marzo 1963c, p. 4.

Vittore Carpaccio, catalogo della mostra a cura di P. Zampetti (Venezia, Palazzo Ducale, 15 giugno-6 ottobre), Venezia 1963

1964

Argan, Giulio Carlo, *Arte d'oggi nei musei*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, Venezia 1964, pp. 9-13.

Longhi, Roberto, *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, in "Paragone", XV, 1964, pp. 29-38.

1966

Carluccio, Luigi, *Graham Sutherland*, in *I Maestri del Colore*, Milano 1966.

1967

Argan, Giulio Carlo, *Vittorio Viale*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale*, Torino 1967, pp. 5-8.

Arte moderna a dispense, in "Corriere della sera - Corriere letterario", 7 maggio 1967, p. 11.

Della Pergola, Paola, *La scuola e il museo: per una nuova didattica della storia dell'arte*, Roma 1967.

1968

Buzzati, Dino, *Milano per miopia fiscale rischia di perdere un tesoro*, in "Corriere della sera", 11 febbraio 1968, p. 3.

1971

Il patrimonio artistico abbandonato dallo Stato, in "Corriere della sera", 27-28 marzo 1971, p. 4.

Incontri. Franco Russoli, in "L'Espresso", 14 gennaio 1968, p. 25.

Monaco Giorgio, Bertolini Campetti Licia, Meloni Trkulja Silvia, *Museo di Villa Guinigi*, Lucca 1968.

1969

Mariano, Nicky, *Quarant'anni con Berenson*, Firenze 1969 [I ed. London 1966].

Premiazione dei manifesti sugli "Amici di Brera", in "Corriere della sera - Milano", 6-7 maggio 1969, p. 4.

1970

Atti. Il Centro studi, in "Museologia. Rassegna di studi e ricerche", n. 1, pp. 69-76.

Per la Galleria d'arte contemporanea progetto pronto fra quattro mesi, in "Corriere della Sera - Milano", 15 gennaio 1970, p. 9.

1971

Meiss, Millard, *La Sacra conversazione di Piero della Francesca*, in "Quaderni di Brera", I, Firenze 1971.

Si esaminano i quattordici progetti della Galleria d'arte contemporanea, in "Corriere della Sera - Milano", 23-24 luglio 1971, p. 5

1972

Bucarelli, Palma, *Funzione didattica del museo d'arte moderna*, in *Il museo come esperienza sociale*, atti del convegno (Roma, 4-5-6 dicembre 1971), Roma 1972, pp. 85-90.

Della Pergola, Paola, *Didattica dei musei*, in "Museologia. Rassegna di studi e ricerche", n. 1, 1972, pp. 19-30.

1973

De Vecchi, Pier Luigi, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello*, in "Quaderni di Brera", II, Firenze 1973.

1974

Echi della stampa italiana, in "Associazione Amici di Brera e dei musei milanesi", novembre 1974, pp. 10-13.

Emiliani, Andrea, *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974.

1975

Anamorfosen: spel met perspectief, catalogo della mostra a cura di Du Mont Shauberg (Rijksmuseum, Amsterdam), Köln 1975.

Bregnani, Palma; Damascelli, Anna Rita; Della Porta, Vittoria; Matalon, Stella, *I bambini guardano la pittura*, Milano 1975.

Carrieri, Raffaele, *Rivoluzione al museo*, in "Epoca", 25 settembre 1975, pp. 40-45.

I maestri della raccolta Jesi esposti per la Grande Brera, in "Corriere della Sera", 7 dicembre 1975, p. 16.

Restauri e attività culturali 1970-1975. Mostra documentaria, a cura della Soprintendenza per i Beni artistici e storici della Lombardia occidentale, Milano 1975.

1976

Argan, Giulio Carlo, *Il governo dei beni culturali*, in *Beni culturali. Diario interventi leggi*, Firenze 1976, pp. 195-200.

Calvesi, Maurizio, *Il pubblico coinvolto nel nuovo museo*, in "Corriere della sera", 24 dicembre 1976, p. 3.

Grigliè, Leo, *Superbrera*, in "Corriere della sera", 28 dicembre 1976, p. 9.

Paracchini, Gian Luigi, *Fabbrica d'arte in una ex chiesa*, in "Corriere della sera", 28 dicembre 1976, p. 9.

Spadolini, Giovanni, *Beni culturali. Diario interventi leggi*, Firenze 1976.

1977

Matalon, Stella, *Associazione Amici di Brera*, in "Processo per il museo", Milano 1977, s.n.

Mulazzani Germano, Dalai Emiliani Marisa, Matalon Stella, Brambilla Barcilon Pinin, Gallone Antonietta, *Donato Bramante: gli uomini d'arme*, in "Quaderni di Brera", III, Firenze 1977.

Omaggio a Russoli in Francia, in "Corriere della Sera", 14 novembre 1977, p. 3.

Scotti Aurora, Gianni Letizia, Lavezzari Franca, Maggioni Luigia, *Il quartiere di Brera. Museo e scuola*, in *Processo per il Museo*, a cura di Franco Russoli, p.s.n.

Vergani, Leonardo, *I bambini conquistano Brera*, in "Corriere della Sera", 16 marzo 1977, p. 3.

Omaggio a Russoli in Francia, in "Corriere della Sera", 14 novembre 1977, p. 3.

1978

Banti, Ottavio, *Necrologio*, in "Bollettino storico pisano", n. 50, 1981, pp. 293-297.

Munari, Bruno, *Il laboratorio per bambini a Brera*, Bologna 1981.

Durbè Dario, *I Macchiaioli*, Roma 1978.

Romano Giovanni, Binaghi Olivari Maria Teresa, Collura Domenico, *Il maestro della Pala Sforzesca*, in "I quaderni di Brera", IV, Firenze 1978.

Testori, Giovanni, *Milano riapre i suoi occhi*, in "Corriere della sera", 6 dicembre 1978, p. 1.

1981

Munari, Bruno, *Metodo munari*, in *Incontro con l'arte e il metodo di Bruno Munari: giovedì 3 dicembre 1981: proiezione del film sul primo laboratorio per bambini alla Pinacoteca di Brera: Giocare con l'arte*, Milano 1981, p.s.n.

1984

Longhi, Roberto, *L'impressionismo e il gusto degli italiani [1949]*, in *Scritti sull'Otto e Novecento*, Firenze 1984.

1984/1985

Gabieri, Mercedes, *Gli aspetti problematici della museologia contemporanea*, in *Corso di perfezionamento in museografia e museologia, corso di perfezionamento del Politecnico di Milano*, a.a. 1984/85, pp. 15-18.

Gabieri, Mercedes, *La fabbrica per il Museo d'arte contemporanea in Palazzo Reale a Milano*, in *Corso di perfezionamento in museografia e museologia, corso di perfezionamento del Politecnico di Milano*, a.a. 1984/85, pp. 47-49.

1987

Cavallo, Luigi, *Franco Russoli, lavoro critico*, in *Arte moderna cara compagna*, Milano 1983, pp. I-XV.

1988

De Santi, Pier Marco, *I film di Paolo e Vittorio Taviani*, Roma 1988, pp. 25-40.

1992

Lugli, Adalgisa, *Museologia*, Milano 1992.

1993

Agosti, Giacomo, *Longhi editore fra Berenson e Venturi*, in *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli e C. Montagnani, Azzate 1993, pp. 229-251.

Lugli, Adalgisa, *Museologia. Le ragioni del Museo*, in *L'arte. Critica e Conservazione*, Milano 1993, pp. 75-100.

1995

Costa, Antonio, *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, Udine 1995.

Di Martino, Enzo, *La Biennale di Venezia 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*, Milano 1995.

Tolaini, Emilio, *L'O.V.R.A., la Tabacchiera e la Normale di Pisa nel 1943*, in "Belfagor. Rassegna di varia umanità", anno L, n. 4, 1995, pp. 493-499.

1998

Bertrand Dorléac, Laurence, *Picasso nella storia 1937-1953*, in *Catalogo della mostra a cura di A. Mattiolo, B. Mantura, A. Villari*, Roma (12 dicembre 1998 - 15 marzo 1999), Roma 1998, pp. 70-74.

Mattiolo, Anna, *1953: le mostre di Roma e Milano*, in *Picasso 1937-1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, catalogo della mostra a cura di A. Mattiolo, B. Mantura, A. Villari, Roma (12 dicembre 1998 - 15 marzo 1999), Roma 1998, pp. 154-178.

1999

Pierotti, Piero, *Imparare l'ecostoria*, Milano 1999, pp. 57-59.

2000

Cuccu, Lorenzo, *Carlo L. Ragghinati e le teorie del film*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Sesto San Giovanni 2000, pp. 84-91.

Meucci, Giuseppe, *Alla ricerca delle occasioni perdute. E sono molte*, in "La Nazione. Pisa", venerdì 10 marzo 2000, p. 3.

Scotini, Marco, *Cinematografie della visione. Carlo L. Ragghianti, l'immagine e il tempo*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Sesto San Giovanni 2000, pp. 31-46.

2001

Pinna, Giovanni, *Introduction to historic house museum*, in "Museum International", LIII, n. 2, april 2001.

2003

Barbanera, *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Milano 2003.

Fergonzi, Flavio, *La collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, catalogo scientifico, Milano 2003.

Pierotti, Piero, *Carlo Ludovico Ragghianti, maestro di storia dell'arte*, in "Il Rintocco del campano", Pisa, XXXI, n. 3.

2005

Casini, Tommaso, *Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile*, in "Annali di Critica d'Arte", 1, 2005, pp. 431-457.

Gioli, Antonella, *La Mostra di Museologia all'XI Triennale di Milano, 1957*, in "Polittico", IV, dicembre 2005, pp. 143-160.

Verni, Giovanni, *Cronologia della Resistenza in Toscana*, Roma 2005.

2006

Barreca, Luca (a cura di), *Matteo Marangoni. Carteggi (1909-1958)*, Palermo 2006.

Drot, Jean Marie, *Les heures chaudes de Montparnasse*, 2 voll., Paris 2006.

Tolaini, Emilio, *Nel 60° Anniversario della Mostra*, in *L'arte dalle rovine. A sessant'anni dalla Mostra della Scultura Pisana del Trecento*. Pisa, Museo di San Matteo 1946-1947, Pisa 2006, pp. 9-34.

2006/2007

La Grotteria, Giuseppe Davide, *Per Franco Russoli*, tesi di laurea magistrale, relatore G. Agosti, a.a. 2006/2007.

2007

Arrigoni, Luisa, *Fernanda Wittgens*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 647-657.

Cimoli, Anna Chiara, *Guernica nella sala delle Cariatidi*, in *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949/1963*, Milano 2007, pp. 108-115.

Paoli, Silvia, *Da Brera al Castello. Genesi, formazione e percorsi delle raccolte fotografiche dei musei milanesi*, testo della conferenza tenuta presso Sisf (Siena), 2007
[<http://allegati.comune.siena.it:8080/Allegati/6331%5CSilvia-Paoli.pdf>].

Pescarmona, Daniele, *Franco Russoli*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 555-560.

2008

La Grotteria, Giuseppe Davide, *Milano al principio degli anni '50: le grandi mostre e la cultura cittadina visti attraverso l'esperienza di Franco Russoli*, in "Concorso. Arti e Lettere", II, 2008, pp. 82-112.

Tolaini, Emilio, *La Mostra della scultura pisana del Trecento*. Pisa 1946-1947, in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pisa 2008, pp. 213-236.

Rossi, Pablo, *Il presente si fa storia*, in *Scritti in onore di Luciano Caramel*, Peschiera Borromeo 2008.

Uccelli, Alessandro, *Due film, la filologia e un cane – sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, in "Prospettiva", 129, 2008, pp. 2-40.

2009

Ex merito laudare tuo te...Per Emilio Tolaini, Pisa 2009.

2009

De Anna, Paolo, *Le guerre del paradiso: i restauri di Bruno Bearzi, 1943-1966*, Firenze 2009.

2010

Botta Alessandro, Franchino Giovanni, *Cronologia 1959-1969*, Torino 2010, pp. 2-85.

Bottinelli, Silvia, *Carlo Ludovico Ragghianti e il concetto di divulgazione della cultura storico-artistica*, in "Predella - Journal of visual art", 28 [http://www.predella.it/archivio/index8683.pdf?view=article&catid=60%3And28-carlo-ludovico-ragghianti&id=111%3Acarlo-ludovico-ragghianti-1910-1987-e-il-concetto-di-divulgazione-della-cultura-storico-artistica&format=pdf&option=com_content&Itemid=88].

Casini, Tommaso, *Ragghianti: fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica*, in "Predella- Journal of visual art", 28 [http://www.predella.it/archivio/indexe6bf.html?option=com_content&view=article&id=114&catid=60&Itemid=88].

Crispoliti, Enrico, *Come studiare l'arte contemporanea*, [I ed. Roma 1997], Roma 2010.

Dragoni, Patrizia, *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Pisa 2010.

La Fabbri dei Fratelli Fabbri, a cura di Carlo Carotti e Giacinto Andriani, Milano 2010.

Levi, Donata, *Carlo Ludovico Ragghianti tra tutela e divulgazione*, in "Luk. Nuova serie", 21, 2010, pp. 68-76.

Martorano, Vincenzo, *Dall'estetica alla metodologia della critica: note su Croce e Ragghianti*, in "Predella", n. 28 [http://www.predella.it/archivio/indexa947.pdf?view=article&catid=60%3And28-carlo-ludovico-ragghianti&id=106%3Adallestetica-alla-metodologia-della-critica-note-su-croce-e-ragghianti&format=pdf&option=com_content&Itemid=88].

Naldi, Monica, *Ragghianti a Pisa, primi cenni per un quadro d'ambiente*, in "Predella", 28 [http://www.predella.it/archivio/index115b.html?option=com_content&view=article&id=103&catid=60&Itemid=88].

Panato, Elisa, *Il contributo di Carlo Ludovico Ragghianti nella Ricostruzione postbellica: la necessità della critica d'arte per l'urbanistica*, in "Luk. Nuova serie", 21, 2010, pp. 235-242.

Pellegrini, Emanuele, *Pollaiolo e il berretto degli alpini: cronaca di cent'anni di solitudine*, in "Predella", n. 28

[http://www.predella.it/archivio/indexebaa.pdf?view=article&catid=60%3And28-carlo-ludovico-ragghianti&id=121%3Apollaiolo-e-il-berretto-degli-alpini-cronaca-di-centanni-di-solitudine&format=pdf&option=com_content&Itemid=88].

Quintavalle, Carlo Arturo, *Ragghianti, Benedetto Croce e dopo*, in "Luk. Nuova serie", 21, 2010, pp. 135-142.

Ragghianti, Carlo Ludovico, *Il valore del patrimonio culturale. Scritti dal 1935 al 1987*, a cura di M. Naldi e E. Pellegrini, Ghezzeno 2010.

2010/2011

Pini, Roberto, *Ideazione e organizzazione della "Mostra di Museologia" all'XI Triennale di Milano (1957)*, relatore G. Tommasella, Università degli Studi di Padova, a.a. 2010/2011.

2011

Fergonzi, Flavio, *"La tricromia è la verità". "I Maestri del Colore" dell'Istituto Italiano d'Art Grafiche*, in *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci, M. Filetti Mazza, Pisa 2011, pp. 373-429.

Marchi Sergio, Fabbri Giovanni, *L'uomo che faceva i libri*, Milano 2011.

Nicoletti, Luca Pietro, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia - Italia"*, tesi di dottorato, relatore A. Negri, a.a. 2011/2012.

Spinosa, Arianna, *Piero Sanpaolesi: contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Firenze 2011.

2012

Bernardi, Erica, *Franco Russoli - Fernanda Wittgens. Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi*, in "Concorso. Arti e Lettere", VI, 2012-2014, pp. 53-63.

Rossi, Pablo, *Così «Guernica» venne in Italia*, in "Il sole 24 ore", 16 settembre 2012.

Sacchi, Rossana, *Paolo D'Ancona, un'edizione della «Vita» del Cellini e la divulgazione*, in «ACME», LXV, 2012, I, pp. 234-267.

Tolaini, Emilio, *In ricordo di Franco Russoli*, in *Scritti pisani*, Pisa 2012.

2013

Balzarotti, Valentina, *Il fondo Franco Russoli*, <http://www.fondazionezeri.unibo.it/it/pubblicazioni/call-for-papers/articoli-2013/il-fondo-franco-russoli>.

Brison, Benedetta, *Il cantiere della "Storia di Milano" e sei articoli del giovane Testori*, in "L'uomo nero", 10, 2013, pp. 278-297.

Crosera, Carlotta, *Giacomo Pozzi-Bellini. Un fotografo tra arte e vita*, Novate milanese 2013.

Del Puppo, Alessandro, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Torino 2013.

Edsel, Robert M., *Monuments man*, Milano 2013.

Galansino, Arturo, *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, in "Prospettiva", 149-152, gennaio-ottobre 2013.

Moretti, Franco, *Distant reading*, London 2013.

Nurchis, Federica, *Alberto Martini. Un rivoluzionario a fascicoli*, Bergamo 2013.

Whitelegg, Isobel, *The Bienal Internacional de São Paulo: a concise history, 1951-2014*, in "Perspective", II, 2013, pp. 380-386.

2014

Agosti Giovanni, Mazzotta Antonio, Stoppa Jacopo, Sant'Antonio da Padova, *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti, J. Stoppa (Milano, Palazzo Reale), Perugia 2014.

Bon Valsassina, Caterina, *Il caso Palazzo Citterio*, Ginevra-Milano 2014.

Casini, Tommaso, *Critici d'arte in TV. Origine, ricerca e divulgazione di nuovi linguaggi*, in *Arte in TV. Forme di divulgazione*, a cura di A. Grasso e V. Trione, Truccazzano 2014, pp. 77-83.

Grasso Aldo, Trione Vincenzo, *Introduzione*, in *Arte in TV. Forme di divulgazione*, a cura di A. Grasso e V. Trione, Truccazzano 2014, pp. 11-14.

Pellegrini, Emanuele, *Gli scambi di opere d'arte nella politica del Ventennio*, in *Storia dell'arte come impegno civile*, Roma 2014, pp. 245-251.

Rinaldi, Simona, *Memorie al magnetofono. Mario Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014.

2014/2015

Squizzato, Elena, *Picasso e l'Italia. Un itinerario attraverso le mostre (1905-1970)*, tesi di laurea a.a. 2014/2015, relatore N. Stringa.

2015

Baroncelli, Orlando, *Testimonianze della Resistenza toscana (1943-1945)*, Firenze 2015.

Guizzi, Chiara, *La propaganda Pirelli 1872-1972*, in *Una musa tra le ruote*, Trento 2015, pp. 53-89.

De Petris, Martina, *Gli artisti e la rivista "Pirelli", 1948-1972*, in *Una musa tra le ruote*, Trento 2015, pp. 91-123.

Strehlke Carl, Brügggen Israëls, Machtelt, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Milano 2015.

Crespi, Giulia Maria, *Il mio filo rosso. Il "Corriere" e altre storie della mia vita*, Torino 2015.

Pini, Roberto, *Musei celati: interni privati di collezionisti milanesi*, in *Milano 1945-1980. Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*, Milano 2015, pp. 35-48.

Sutera, Salvatore, *International Council of Museum. Icom Italia. Dalla nascita al 2016*, Siena 2016.

RINGRAZIAMENTI:

Ci tengo a ringraziare le persone che hanno reso possibile questo lavoro, in particolare Sandra Russoli che se n'è andata prima di vederne la fine e che ha tutta la mia riconoscenza e il mio affetto; pensando a lei non posso dimenticare di ringraziare Marta Russoli e Giuseppe Davide La Grotteria per la loro generosità e etica. Ringrazio poi i professori che mi hanno seguita e le persone con cui è stato prolifico il confronto: Francesca Castellani, Emanuele Pellegrini, Caterina Bon Valsassina, James M. Bradburne, Luca Nicoletti, Chiara Fabi, Leonardo Piccinini, Alessandro Botta, Jessica Varsallona, Stefano Menichini. E ringrazio infine tutti coloro che si sono resi disponibili per essere intervistati: Giulia Maria Mozzoni Crespi, Fiorella Minervino, Gillo Dorfles, Aldo Bassetti, Ennio Brion, Maria Teresa Binaghi Olivari, Bianca Maria Dell'Acqua e il pittore Lorenzo D'Andrea. In ultimo colui che ha supportato e sopportato, Guillaume Delzanno.

*Si fa presente al lettore che a causa di limiti di peso riguardo il caricamento dell'elaborato da questa versione digitale è stato necessario eliminare completamente le immagini, che rappresentano però una parte complementare della ricerca. Si consiglia quindi per completezza la consultazione della versione cartacea.