

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA
IN STORIA DELLE ARTI

Ciclo XXXII
[L-ART/02, L-ART/04]

Tesi di Ricerca

DALLE SFIDE ATTRIBUTIVE ALLE PERIZIE COMMERCIALI.
Giuseppe Fiocco tra accademia, critica, tutela e mercato dell'arte.

Coordinatore del Dottorato

Ch. Prof. Pier Mario Vescovo

Supervisore

Ch. Prof. Enrico Maria Dal Pozzolo

Dottorando

Eva Toffali (mat. 843697)

*A Sole,
perché anche per quell'unico, piccolo,
impercettibile battito
ne è valsa la pena.*

Indice

Premessa iniziale.....	VII
Su Giuseppe Fiocco.....	1

PARTE I

Contesti e incontri giovanili di Giuseppe Fiocco

I. PREMESSA. LE RADICI DI UN METODO: LA SCUOLA DI ADOLFO VENTURI.....	9
I.1 La Storia dell'Arte in Italia all'inizio del secolo. Parte I: la <i>connoisseurship</i>	9
I.1.1 Qualche preambolo sull'autonomia della disciplina artistica: Morelli, Cavalcaselle e la Scuola di Vienna.....	9
I.1.2 Tra positivismo europeo e idealismo crociano.....	13
I.2 La nascita del <i>Corso di Perfezionamento</i> e i principi dell'insegnamento di Adolfo Venturi.....	15
I.2.1 Verso la modernità, tra le polemiche e i proclami venturiani.....	15
I.2.2 Adolfo Venturi a Roma: dalla libera docenza alla fondazione del Corso di Perfezionamento.....	17
I.2.3 La "fucina d'investigazione": il metodo venturiano a servizio de <i>La Storia dell'Arte italiana</i>	20
I.2.4 "L'Arte": uno specchio per l'attività di ricerca dei perfezionandi.....	26
II. IL MAESTRO E L'ALLIEVO: LA FORMAZIONE DI GIUSEPPE FIOCCO (1911-1913).....	30
II.1 Le "tappe" della formazione fiocchiana.....	30
II.1.1 Primi passi nel mondo dell'arte: da Rovigo a Roma.....	30
II.1.2 La funzione del viaggio nella didattica venturiana.....	33
II.1.3 Il 1913: un insolito itinerario.....	36
II.2 Orientamenti e interessi: spunti dalle prime pubblicazioni.....	40
II.2.1 Oltre i confini nazionali: un'occasione mancata, per metà.....	40
II.2.2 Qualche pubblicazione, nuovi contatti, molti materiali di lavoro.....	43

III. CONSERVAZIONE E TUTELA NELL'ITALIA UNITA: GIUSEPPE FIOCCO DA VENEZIA A FIRENZE (1914-25).....	45
III.1 La Storia dell'Arte in Italia all'inizio del secolo. Parte II: salvaguardia e catalogazione del patrimonio nazionale.....	45
III.1.1 Progressi (I). Il X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte: una dichiarazione d'intenti.....	45
III.1.2 Progressi (II). Le Deputazioni di Storia Patria. Preludio a un sistema di tutela centralizzato.....	47
III.1.3 L'attività modenese di Adolfo Venturi negli anni dell'istituzione delle <i>Commissioni Consultive</i>	51
III.1.4 Una svolta: la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti e la compilazione dell' <i>Inventario</i> dei Beni artistici italiani.....	55
III.2 I Il sistema di tutela veneziano negli anni di Giuseppe Fiocco.....	58
III.2.1 1902: la normativa unitaria e il <i>Catalogo Nazionale</i>	58
III.2.2 Politiche della Soprintendenza veneziana all'inizio del Novecento.....	61
III.2.3 Giuseppe Fiocco da volontario a Ispettore.....	64
IV. FIRENZE. DIVERSI ORIENTAMENTI CRITICI E UN NUOVO SGUARDO SUL MERCATO DELL'ARTE (1919-1929).....	68
IV.1 Riviste, mostre e orizzonti culturali negli anni Venti del Novecento.....	68
IV.1.1 Ugo Ojetti e la nascita di "Dedalo".....	68
IV.1.2 Seicento "riscoperto" attraverso la mostra "commerciale" del 1911.....	71
IV.1.3 Un caposaldo: l'esposizione a Palazzo Pitti del 1922.....	74
IV.1.4 Opere scovate, opere attribuite, opere esposte: mercato, critica e collezionismo ai tempi delle biennali fiorentine.....	78
IV.1.5 Spunti emergenti dall'attività fiocchiana.....	82
IV.2 Giuseppe Fiocco tra Veneto, Toscana e Veneto.....	85
IV.2.1 Temi fiorentini nella produzione giovanile di Fiocco.....	85
IV.2.2 La cattedra di Storia dell'Arte all'ateneo patavino: generazioni a confronto.....	87
IV.2.3 Giuseppe Fiocco Professore all'Università di Padova [I].....	90
IV.2.4 Breve digressione: la mostra del Settecento italiano a Venezia.....	91
IV.2.5 Giuseppe Fiocco Professore all'Università di Padova [II].....	95

PARTE II

Giuseppe Fiocco oltre l'accademia: movimenti collezionistici e di mercato.

V. PREMESSA. SVILUPPI DEL COMMERCIO ARTISTICO TRA LIBERALISMO E PROTEZIONISMO (1900-1925).....	101
V.1 La storia dell'arte in Italia all'inizio del secolo. Parte III: <i>excursus</i> nel mondo del collezionismo e del mercato.....	101
V.1.1 La “febbre per l'italianità” e il mestiere dell'antiquario.....	102
V.1.2 Mercato europeo e mercato oltreoceano: Elia Volpi e l' <i>American Renaissance</i>	108
V.1.3 Dopo il 1924. Metodi di vendita, <i>stock</i> e fornitori esclusivi: un <i>casus stadi</i>	113
V.2 Posizioni ambigue. Gli esperti e la difesa del libero mercato.....	117
V.2.1 Correzioni, novità e lamentele: la normativa da Nasi (1902) a Rosadi (1909).....	118
V.2.2 Gli “stranieri”: antiquari, <i>advisor</i> , collezionisti. Una linea sottile e posizioni delicate.....	126
Appendice documentaria.....	139
Nota all'appendice documentaria e alle immagini.....	141
Appendice I - Trascrizione e contestualizzazione delle perizie di Giuseppe Fiocco conservate alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia.....	143
Appendice II - Tabella delle perizie divise in base alla cronologia fiocchiana.....	181
Immagini.....	193
Bibliografia.....	279
Nota alla bibliografia.....	281

Premessa iniziale

É doveroso aprire questa tesi di dottorato spiegando ciò che essa avrebbe dovuto essere e i motivi per cui, invece, il lettore si troverà di fronte a una serie di premesse apparentemente non collegate l'una all'altra e in cui non viene rispettato ciò che il titolo preannuncia.

Per farlo è necessario tornare alle origini del progetto, nato nel 2016 con l'intento di rimanere in un ambito di studio che da sempre desta l'interesse di chi scrive e di aprire, allo stesso tempo, nuovi orizzonti. Dopo una tesi di laurea magistrale dedicata alla figura di Alessandro Contini Bonacossi e al mercato dell'arte, si decise di volgere lo sguardo altrove e di tentare una nuova via. Il collegamento risultò immediato: infatti, se certamente furono le condizioni economiche, storiche, sociali e culturali a movimentare il commercio artistico del XX secolo, oltre che i personaggi che lo popolarono, è altrettanto vero che esso fu lo specchio di ciò che contemporaneamente stava avvenendo nel contesto della critica, più coinvolta di quel che ufficialmente si tende a riconoscere non solo nella circolazione dei pezzi, ma anche in quegli "intralazzi antiquariali" citati da Federico Zeri. Sarebbe stato fin troppo facile e forse perfino banale scegliere come *casus studi* Roberto Longhi, il cui coinvolgimento nel mercato artistico è noto e sul quale però è complicato (per non dire impossibile) poter disporre di documenti inediti, conservati per lo più in un archivio personale su cui vige la massima riservatezza. Considerato ciò, dato soprattutto l'ambito veneziano in cui si sarebbe affrontato il progetto, non poteva che emergere la figura di Giuseppe Fiocco. Nonostante la centralità del nome del professore nel titolo della tesi, la ricerca non ha mai voluto focalizzarsi unicamente sulla sua biografia, ma piuttosto prendere ad esempio il suo percorso - di persona e di studioso - per inoltrarsi in un contesto dalle infinite sfaccettature, raramente analizzate nei loro reciproci rapporti dalla bibliografia esistente e, più spesso, considerate all'interno di quelli che possono ben essere definiti compartimenti stagni. Ci si riferisce non solo alla critica e al mercato dell'arte, ma anche alle questioni collezionistiche e di salvaguardia, un groviglio di fattori molto più permeabili di quanto si sia finora ammesso, specialmente nella fase pionieristica di un nuovo modo di intendere la storia dell'arte, caratterizzato da cambiamenti di paternità clamorosi e da ricapitolazioni inedite del corso storico artistico-italiano. I molti studi esistenti, che pur si rivelano utili alla comprensione di singoli

aspetti, non risultano sufficienti a delineare un insieme invece interessante proprio in quanto tale, lo stesso che avrebbe voluto essere il perno di questo lavoro.

Per evitare di cadere in un circolo vizioso e di riproporre una visione canonica già ampiamente disponibile, si sono innanzitutto prese due decisioni, relative l'una ai documenti da considerare e l'altra all'impostazione della ricerca. Innanzitutto, dopo aver individuato e visionato i materiali archivistici esistenti (conservati per lo più tra Padova e Venezia, ma anche a Roma e Pisa) ci si è proposti di soffermarsi solo su ciò che sarebbe stato utile per ragionare su un argomento già di per sé ampio e complesso e di non rischiare, quindi, che la pretesa di inserire l'insieme dell'ingente materiale fuorviasse dallo scopo iniziale, trasformando il progetto in una ricognizione biografica.

In quest'ottica si è tenuto conto:

1. dei *Diari* e dei *Taccuini giovanili* conservati all'Università degli Studi di Padova (ora all'Archivio del Bo) e alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, fondamentali per comprendere lo sviluppo di un metodo che, acquisito da Fiocco all'inizio della sua attività, avrebbe caratterizzato per sempre la sua carriera e i suoi orientamenti;
2. delle *corrispondenze*, anch'esse conservate in gran parte alla Fondazione Cini e indispensabili per ricostruire sia l'entità che la tipologia dei suoi contatti privati nelle diverse fasi della sua esistenza;
3. delle *Perizie*, fulcro della *Parte II* della tesi.

Il resto - salvo qualche inserimento utile alla comprensione del contesto e dei rapporti più significativi nella formazione di Fiocco (come le *Corrispondenze con Adolfo Venturi*, conservate alla Scuola Normale Superiore di Pisa, o le *Corrispondenze con Ugo Ojetti*, all'Università La Sapienza di Roma Roma e numerose *expertise* conservate dell'Archivio di Antonio Morassi, all'Università Ca' Foscari, Venezia) - è stato volutamente tralasciato. In secondo luogo, si è stabilito di analizzare correttamente gli aspetti essenziali che hanno plasmato la personalità del maestro fin dai tempi della sua formazione, avvenuta alla Scuola di Perfezionamento di Adolfo Venturi: come analizzato nella *Parte I*, proprio le prerogative della politica, della tutela, della salvaguardia, della legislazione e, soprattutto, della nascita di una "nuova" Storia dell'Arte in Italia rappresentarono un *input* cruciale

per gli studiosi della generazione fiocchiana che, tanto per la *forma mentis* acquisita quanto per il metodo applicato, non possono essere considerati dei meri ricercatori d'archivio ma, appunto, dei veri e propri – se ci è consentita l'espressione - “battezzatori”, ruolo riconosciuto ad alcuni di essi - *in primis* a Longhi - ma non ugualmente condiviso quando assegnato ad altri. Il motivo è chiaro: quel groviglio cui si è già accennato divenne il pretesto per accese polemiche, volte a mettere in discussione il ruolo di critici e storici ritenuti spesso troppo proiettati sul versante mercantile. Quest'ultimo viene preso in considerazione nella *Parte II* che, dedicata a *Giuseppe Fiocco oltre l'accademia*, si stacca nettamente da quanto trattato in precedenza per chiarire come parallelamente anche le dinamiche del mercato e del collezionismo stessero subendo un mutamento non meno colossale, illustrando, inoltre, come le due realtà non potessero non influenzarsi vicendevolmente in un momento in cui era ormai aperta la gara alle nuove scoperte e, più spesso, alle più esatte attribuzioni.

L'ampia premessa alla *Parte II* (cap. V) - che cronologicamente corrisponde agli eventi introdotti ai capitoli I-II-III - non è altro che un *excursus* sul panorama del mercato e del collezionismo (V.1) a partire dall'Unità d'Italia, evento che segnò un rovesciamento delle abitudini commerciali, creando complicate questioni normative e contraddizioni insite alla generale volontà di difesa del patrimonio pubblico (V.2.1), che solo con l'inizio del nuovo secolo avrebbero trovato un almeno apparente equilibrio. In un simile coacervo numerosi esperti dell'arte - non di rado noti nomi del panorama storico artistico internazionale - si inserirono negli ingranaggi del mercato, spesso favorendo, incitando o semplicemente consigliando vendite o acquisti di pezzi anche privati (cap. V.2.2). Il caso più eclatante fu certamente quello di Bernard Berenson, la cui collaborazione con collezionisti e antiquari (in primis Lord Duveen) rappresenta uno degli esempi più significativi di come si stesse ormai plasmando una nuova figura di critico che, non diversamente, esisteva anche in Italia.

Tali digressioni servono a inquadrare il caso analizzato, a fornire una congrua contestualizzazione all'attività di Giuseppe Fiocco in questo milieu: la loro rilevanza è infatti nodale anche nel caso specifico, poiché consente di comprendere come gli studiosi di un'intera generazione fossero divenuti i perni di un sistema in cui sarebbe stato forse

impossibile sentirsi degli Storici dell'arte a tutto tondo senza entrare, più o meno attivamente, nelle questioni dei privati. I casi sono noti: basti pensare al longevo rapporto tra Alessandro Contini Bonacossi e il suo *advisor* Roberto Longhi o ancora al ruolo giocato da Lionello Venturi nell'attività del torinese Riccardo Gualino. Si tratta di esempi che coinvolgono direttamente anche Giuseppe Fiocco, che ne tenne conto pur mantenendo peculiarità operative proprie: dalle sue *Corrispondenze* oltre che dai suoi *Taccuini*, non si rilevano legami privilegiati né scambi continui o più insistenti con determinati protagonisti del mercato e del collezionismo, ma i nomi di coloro che si rivolsero a lui per consigli e pareri sono per lo più noti nel mondo storico artistico del tempo e i suoi contatti possono essere ricostruiti dagli anni della formazione fino alla fine della sua carriera, lasso di tempo in cui progressivamente si condensarono in una rete di rapporti in continuo aumento, toccando l'apice nel periodo dell'insegnamento padovano. È proprio il territorio veneto, cui Fiocco rimase sempre ancorato, a fornire i dati più rilevanti: soffermandosi sugli sviluppi del mercato degli *Old Master Paintings* in quest'area, infatti, emerge come la nascita del Fiocco esperto dell'arte veneziana del Seicento avvenne a fianco di Italo Brass, pittore e mercante d'arte fortemente coinvolto in vicende anche istituzionali della Venezia del tempo e su cui molto testimoniano alcune delle pubblicazioni del professore. Una disamina attenta infatti evidenzia come spesso tra i protagonisti delle loro pagine compaiano dipinti inediti appartenenti a Brass, per la maggior parte realizzati da artisti che tornarono improvvisamente in voga, dopo che da tempo non avevano più destato l'interesse né del mercato né della critica, con un meccanismo che ricalca a tutti gli effetti quello vigente tra Roberto Longhi e Alessandro Contini Bonacossi. Fiocco aveva inoltre firmato i cataloghi di opere offerte in vendita dal mercante veneziano Ferruccio Asta, favorendone la circolazione, così come era accaduto per le maggiori *Auctions* americane di inizio secolo, sostenute da noti nomi del panorama critico e mercantile.

Il capitolo conclusivo (VI) della tesi rappresenta in realtà il fulcro della stessa: non sarebbe stato infatti possibile analizzare con cognizione di causa le oltre duecento perizie firmate da Giuseppe Fiocco (conservate a Venezia, in parte al Fondo omonimo della Fondazione Cini e in parte selezionate tra i carteggi dell'Archivio di Antonio Morassi)

prima di aver delineato il contesto in cui furono redatte, sviscerandone quei nodi troppo spesso lasciati in secondo piano e preparando quindi un terreno che non solo spiegasse ma perfino giustificasse l'intreccio tra l'attività accademica e quella più privata di Fiocco. In generale, si può affermare che, se l'utilizzo delle *expertise* è documentato anche nei tempi e - addirittura nei secoli - precedenti, è solo a partire dal Novecento che esse divennero strumento imprescindibile per l'attività commerciale nel campo artistico (VI.1). Il *boom* della loro circolazione si registrò infatti negli anni a cavallo tra le due guerre mondiali, aumentando nel corso della seconda (VI.2). L'ampia produzione bibliografica di Fiocco, spesso corredata da richiami a dipinti da lui stesso pubblicati, permette di condurre un'indagine particolarmente proficua: confrontando le immagini e le didascalie a corredo dei suoi scritti e le relative attribuzioni nelle perizie, è possibile evidenziare come, quando e talvolta anche perché tali pareri potessero risultare differenti nell'uno e nell'altro caso (VI.3). Basti notare il mutamento evidente, sia nella tipologia che nel numero, nelle perizie risalenti agli ultimi anni di carriera del professore, quelli in cui, lasciata l'Università di Padova, egli approdò alla Direzione del neonato Istituto di Storia dell'arte della Fondazione Cini (VI.4). Esse non solo risultano essere molto più numerose, ma anche meno canoniche: complice forse il progressivo abbandono del bisogno di dimostrare la propria immensa conoscenza e la lontananza dal contesto accademico. Così Fiocco divenne l'autore di *expertise* ancor più 'ottimistiche' di quanto non lo fossero state in precedenza, tornando spesso sui suoi stessi passi, rigettando quanto dichiarato anni prima e suggerendo nuove proposte.

Tutti questi aspetti avrebbero dovuto essere ampiamente sviscerati nel procedere della scrittura della tesi, supportati da una parte dagli spunti offerti da un contesto ampio e articolato che fece da sfondo alla storia di Fiocco, e dall'altra dalle evidenze sia archivistiche che derivanti dallo studio del suo percorso personale oltre che delle sue pubblicazioni. Ma così non è: di tutta la struttura della tesi rimangono concretamente solo due lunghe premesse, con l'aggiunta di un'appendice documentaria parziale. Si riporta di seguito la struttura originaria, evidenziando quali paragrafi sono stati sviluppati (nero) e quali invece risultano mancanti (grigio).

Indice

Premessa iniziale

Su Giuseppe Fiocco

Scritti privati: uno strumento d'indagine

PARTE I

Contesti e incontri giovanili di Giuseppe Fiocco

I. PREMESSA. LE RADICI DI UN METODO: LA SCUOLA DI ADOLFO VENTURI

I.1 La Storia dell'Arte in Italia all'inizio del secolo. Parte I: la *connoisseurship*

I.1.1 Qualche preambolo sull'autonomia della disciplina artistica: Morelli, Cavalcaselle e la Scuola di Vienna

I.1.2 Tra positivismo europeo e idealismo crociano

I.2 La nascita del *Corso di Perfezionamento* e i principi dell'insegnamento di Adolfo Venturi

I.2.1 Verso la modernità, tra le polemiche e i proclami venturiani

I.2.2 Adolfo Venturi a Roma: dalla libera docenza alla fondazione del Corso di Perfezionamento

I.2.3 La "fucina d'investigazione": il metodo venturiano a servizio de *La Storia dell'Arte italiana*

I.2.4 "L'Arte": uno specchio per l'attività di ricerca dei perfezionandi

II. IL MAESTRO E L'ALLIEVO: LA FORMAZIONE DI GIUSEPPE FIOCCO (1911-1913)

II.1 Le "tappe" della formazione fiocchiana

II.1.1 Primi passi nel mondo dell'arte: da Rovigo a Roma

II.1.2 La funzione del viaggio nella didattica venturiana

II.1.3 Il 1913: un insolito itinerario

II.2 Orientamenti e interessi: spunti dalle prime pubblicazioni

II.2.1 Oltre i confini nazionali: un'occasione mancata, per metà

II.2.2 Qualche pubblicazione, nuovi contatti, molti materiali di lavoro

III. CONSERVAZIONE E TUTELA NELL'ITALIA UNITA: GIUSEPPE FIOCCO DA VENEZIA A FIRENZE

III.1 La Storia dell'Arte in Italia all'inizio del secolo. Parte II: salvaguardia e catalogazione del patrimonio nazionale

III.1.1 Progressi (I). Il X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte: una dichiarazione d'intenti

III.1.2 Progressi (II). Le Deputazioni di Storia Patria. Preludio a un sistema di tutela centralizzato

III.1.3 L'attività modenese di Adolfo Venturi negli anni dell'istituzione delle *Commissioni Consultive*

III.1.4 Una svolta: la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti e la compilazione dell'*Inventario dei Beni artistici italiani*

III.2 I Il sistema di tutela veneziano negli anni di Giuseppe Fiocco

III.2.1 1902: la normativa unitaria e il *Catalogo Nazionale*

III.2.2 Politiche della Soprintendenza veneziana all'inizio del Novecento

III.2.3 Giuseppe Fiocco da volontario a Ispettore

IV. FIRENZE. DIVERSI ORIENTAMENTI CRITICI E UN NUOVO SGUARDO SUL MERCATO DELL'ARTE

IV.1 Riviste, mostre e orizzonti culturali negli anni Venti del Novecento

IV.1.1 Ugo Ojetti e la nascita di "Dedalo"

IV.1.2 Seicento "riscoperto" attraverso la mostra "commerciale" del 1911

IV.1.3 Un caposaldo: l'esposizione a Palazzo Pitti del 1922

IV.1.4 Opere scovate, opere attribuite, opere esposte: mercato, critica e collezionismo ai tempi delle biennali fiorentine

IV.1.5 Spunti emergenti dall'attività fiocchiana

IV.2 Giuseppe Fiocco tra Veneto, Toscana e Veneto

IV.2.1 Temi fiorentini nella produzione giovanile di Fiocco

IV.2.2 La cattedra di Storia dell'Arte all'ateneo patavino: generazioni a confronto

IV.2.3 Giuseppe Fiocco Professore all'Università di Padova [I]

IV.2.4 Breve digressione: la mostra del Settecento italiano a Venezia

IV.2.5 Giuseppe Fiocco Professore all'Università di Padova [II]

Fig. 1
Indice originario
della tesi, pp. 1-2.

PARTE II

Giuseppe Fiocco oltre l'accademia: movimenti collezionistici e di mercato.

V. PREMESSA. SVILUPPI DEL COMMERCIO ARTISTICO TRA LIBERALISMO E PROTEZIONISMO

V.1 La storia dell'arte in Italia all'inizio del secolo. Parte III: *excursus* nel mondo del collezionismo e del mercato

V.1.1 La "febbre per l'italianità" e il mestiere dell'antiquario

V.1.2 Mercato europeo e mercato oltreoceano: Elia Volpi e l'*American Renaissance*

V.1.3 Dopo il 1924. Metodi di vendita, *stock* e fornitori esclusivi: un *casus stadi*

V.2 Posizioni ambigue. Gli esperti e la difesa del libero mercato

V.2.1 Correzioni, novità e lamentele: la normativa da Nasi (1902) a Rosadi (1909)

V.2.2 Gli "stranieri": antiquari, *advisor*, collezionisti. Una linea sottile e posizioni delicate

V.2.3 L'eclatante caso di Bernard Berenson

V.2.4 Il metodo venturiana dal pubblico al privato: la generazione di Fiocco

V.2.5 Spunti e incontri dalle *Corrispondenze* di Padova e Venezia

V.3 La Venezia di Giuseppe Fiocco

V.3.1 Sviluppi del commercio artistico veneziano nel XX secolo

V.3.2 Giuseppe Fiocco e Italiano Brass: un rapporto esemplare

V.3.3 Confronti: il Fiocco "battezzatore" tra perizie e pubblicazione scientifiche

VI. GIUSEPPE FIOCCO, IL MERCATO, LE PERIZIE

VI.1 Una forma di attestazione e/o di espressione: l'*expertise*

VI.2 La funzione delle perizie nel mercato dell'arte del XX secolo

VI.3 Analisi delle perizie di Giuseppe Fiocco: 1919-1972

VI.4 Le somme di una lunga carriera: svolta alla Fondazione Cini di Venezia

Appendice documentaria

Immagini

Bibliografia

Fig. 2 - Indice originario della tesi, p. 3.

Come si noterà da un rapido confronto con l'indice attuale, solo una parte del progetto iniziale è stata realmente affrontata, sviluppata e scritta: di tutto il resto non rimane che l'idea e lo studio preliminare comunque condotto da chi scrive che, proprio in virtù del disegno iniziale e per rispetto del proprio lavoro, mai avrebbe voluto consegnare un simile prodotto finale: di fatto, si tratta di una ricerca ancora allo stadio di bozza e priva del proprio fulcro, che risulta completa in alcuni frangenti, ma debole se non inesistente in molti altri; motivo per cui sembra “promettere qualcosa che non emerge”, ritraendo un Giuseppe Fiocco “come inghiottito dalla cornice dell'esuberante contesto”.

I motivi di tale incompletezza sono dovuti a un inaspettato, lungo e faticoso periodo di cure e interventi medici, che non mi ha consentito – pur con mille sforzi – di condurre con costanza e serenità lo studio, ritrovandomi costretta a interromperlo più volte e a non avere, alla fine, la possibilità di recuperare il tempo perduto. Dire che tutto ciò è per me motivo di dolore e frustrazione è poco. Anche perché – fino all'insorgere dei primi problemi – il tutto era stato impostato in maniera corretta e con una buona tempistica.

Durante i primi 18 mesi di dottorato, infatti, il lavoro è stato condotto come inizialmente previsto: si sono consultati tutti i materiali archivistici, è stata preparata un'ampia base bibliografica di supporto agli argomenti trattati, si sono studiati con meticolosità i molti, sfaccettati frangenti da prendere in considerazione, si è impostata una struttura e si è iniziato a scrivere la prima parte. Lo stesso non si può dire per gli anni successivi, quando agli approcci terapeutici è conseguito un periodo di pausa di sei mesi, unico concesso dalla normativa dell'università, cui sono susseguiti periodi alternati di stasi e altri di lavoro condotto con un ritmo obbligato diverso da quello pensato, dovuto e voluto. Inoltre, versando in condizioni purtroppo ancora delicate, alla fine si è aggiunta la pandemia dovuta al Covid-19, che ancor di più ha reso difficoltoso - per non dire impossibile - procedere, non solo per i limiti posti agli spostamenti e per il lungo *lock-down*, ma anche perché contrarre il virus avrebbe significato mettere a repentaglio – secondo quanto indicatomi, con varie certificazioni mediche – la mia salute. Anche questo tempo non è risultato recuperabile, un po' per il persistere delle situazioni descritte e un po' perché, in relazione al ciclo di appartenenza, la tesi non è rientrata tra quelle per cui era prevista una “proroga Covid”. Nonostante fossi convinta che a questo punto sarebbe stato inevitabile non presentare l'elaborato - consapevole dell'indiscutibile incompletezza

del lavoro - si è accettato, su richiesta del Collegio dottorale e per rispetto del fatto che tale ricerca era stata oggetto dell'ottenimento di una borsa di studio, di consegnare quanto finora realizzato. Che, qualsiasi possa essere il giudizio sulla ricerca, non presenta un nucleo irrilevante: potrà rappresentare un fondamentale punto di partenza per chi, interessato da questi argomenti e volenteroso di proiettarsi oltre la visione canonica, volesse provare e ritrovare quel filo conduttore che per i mille motivi citati si è perso, ma che rimane un innesto primario e inedito, indispensabile per ricostruire la storia della critica e del mercato dell'arte del XX secolo.

È ciò che la sottoscritta non ha potuto fare, accettando ciò che la vita a volte impone.

Ringraziamenti

Nonostante l'esito, si vorrebbe cogliere l'occasione per ringraziare tutti coloro che hanno cercato di favorire la buona riuscita della ricerca, a partire da chi ha permesso la consultazione dei materiali archivistici: la Prof.ssa Tomasella per l'Università di Padova, Monica e Ilaria e Barbara Lunazzi rispettivamente per la Fondazione Cini e per l'Archivio Antonio Morassi di Venezia. Andrebbero aggiunti i nomi (troppi) di tutti coloro che hanno supportato il mio lavoro al Kunsthistorisches Institut, alla Fototeca Berenson e alla Fondazione Longhi di Firenze oltre che agli archivi venturiani di Pisa e Roma.

La tesi non sarebbe probabilmente mai stata stampata se non fosse stato per il Prof. Pier Mario Vescovo, che più volte mi ha incoraggiata a non arrendermi e ad arrivare, malgrado tutto, al termine del dottorato, e al Prof. Giuseppe Barbieri, poiché fu lui a suggerirmi di intraprendere una strada che, pur coniugandosi con i miei interessi, potesse aprirmi nuovi orizzonti.

Un grazie speciale va al Prof. Alessandro Morandotti e alla Prof.ssa Giuliana Tomasella, i quali, scelti come lettori esterni e posti in una situazione complicata e spiacevole, hanno comunque cercato di offrirmi ogni dritta possibile per rialzare le sorti della ricerca, esprimendo, solo alla fine e con estrema delicatezza, un inevitabile giudizio negativo.

Infine, non posso che essere estremamente grata al Prof. Enrico Maria Dal Pozzolo, che da anni crede in me, che ha continuato a farlo anche quando sarebbe stato più che plausibile cambiare opinione e che è stato capace di vedere e rispettare la mia persona più che la sua dottoranda, aiutandomi così a sopportare tutta la desolazione che ha accompagnato questo lungo percorso.

Su Giuseppe Fiocco

Assai meno numerosi di quanto ci si potrebbe aspettare sono gli studi dedicati a colui che venne definito come “l’avvocato dell’arte veneta” e a cui si devono più di seicento pubblicazioni licenziate tra il 1911 e il 1972, per la maggior parte riferibili a tale ambito¹.

Non dovette essere certo facile scrivere di Giuseppe Fiocco per chi gli visse accanto per anni, magari condividendone per imitazione o dissenso metodo, pensiero e interessi e per chi gli fu inevitabilmente legato da un sincero e duraturo affetto. Eppure furono i suoi colleghi e ancor più gli allievi – talvolta perfino allievi di allievi² – a ricordarne la personalità di “maestro brillante”, evidenziando quei tanti meriti solo in minima parte custoditi nei suoi scritti³. Tali interventi, seppur esigui, forniscono le informazioni utili per designare i contesti in cui Fiocco sviluppò la sua carriera, i rapporti e i contatti che, soprattutto in campo accademico, resero proficuo e continuativo il suo insegnamento, oltre che i settori in cui la sua cultura fu in grado di far maturare i propri migliori frutti. Di diversa tipologia, sono suddivisibili in tre nuclei, i primi due risalenti agli anni ’70 del secolo scorso, e il terzo, più recente, databile attorno al 2005. Essi costituiscono ad oggi le pressoché uniche testimonianze del contributo fiocchiano alla storia dell’arte italiana.

Venuto inaspettatamente a mancare nell’ottobre del 1970, la prima occasione per ricordarlo fu data dalla sua morte e dalle commemorazioni che ne conseguirono⁴. Uomo “frizzante [...] dall’animo fundamentalmente mite [...] pur nella violenza delle improvvise impennate”⁵, Fiocco fu stimolato da molteplici argomenti e contrassegnato da una straordinaria capacità di comunicazione. “La personalità dell’uomo non fu meno ricca e varia di quello dello studioso, capace di insegnare non solo facendo lezione, ma

¹ Con tale appellativo lo ricordava PALLUCCHINI 1972, p. 17. Per un elenco delle pubblicazioni di Fiocco si rinvia a FRIZZIERO 1972, pp. 23-41.

² Come ricorda Antonio Morassi, che ne cita alcuni tra i principali: Wart Arslan, Sergio Bettini, Rodolfo Pallucchini, Ugo Procacci, Giovanni Mariacher, Terisio Pignatti, Francesco Valcanover, Michelangelo Muraro, Camillo Semenzato, Luigi Menegazzi, Alessandro Bettagno: MORASSI 1971, p. 98.

³ Per la citazione *IBIDEM*. Cfr. Poi PROSDOCIMI 1970, p. 13.

⁴ Fiocco morì all’età di ottantasette anni in seguito a un malore improvviso che ne cambiò irreversibilmente le condizioni di salute. Essendo stato fino all’ultimo “nella piena efficienza del suo spirito e nella sua consueta forza d’animo” (PROSDOCIMI 1970, p. 7), la notizia della sua scomparsa colse tutti di sorpresa. Tra gli altri, non venne dimenticato dalle tante istituzioni e riviste per cui collaborò, molte delle quali dedicarono spazio alla sua memoria: GAMBOSO 1971, e BIASUZ 1971.

⁵ MORASSI 1971, p. 98.

conversando, camminando, viaggiando”⁶, affrontando senza sosta i problemi dell’arte, che esponeva agli altri per cercare se non l’accordo un confronto⁷. Elena Bassi ne rammenta in particolare il metodo, basato sull’assunto che nulla può sostituire la visione diretta dell’opera, sebbene, come affermò Nicola Ivanoff, considerare Fiocco “unicamente come *connoisseur* sarebbe fargli ingiustizia poiché egli era anche storico insigne”⁸. Assorbito fin da giovane dall’insegnamento venturiano, non abbandonò mai quella critica condotta attraverso l’esercizio dell’occhio, da dove derivava una capacità “di comprensione dell’opera d’arte [...] straordinariamente immediata e sicura”⁹, la stessa che cercò di trasmettere con entusiasmo ai suoi allievi¹⁰.

Le parole di questi ultimi e dei colleghi più stretti, non di rado gli stessi che già espressero il loro rammarico e la loro riconoscenza in occasione della morte di Fiocco, furono raccolte a un anno dalla scomparsa nell’ottavo numero della rivista “Saggi e Memorie di Storia dell’Arte”, attraverso cui la Fondazione Giorgio Cini volle omaggiare la memoria “dell’iniziatore dell’istituto di Storia dell’Arte, al quale il maestro dedicò con entusiasmo le proprie energie”¹¹. Si tratta per lo più di brevi interventi rilasciati da “figure insigni” con il fine di illustrare “quanto rilevante sia stato il contributo da lui recato alla sfera umanistica e alla storia dell’arte [...] e quanto la Fondazione sia debitrice a Fiocco per l’opera disinteressata e non facilmente sostituibile”¹². Così, André Chastel, allora professore del Collège de France, ricorda la passione del critico per il Rinascimento veneziano¹³; Sergio Bettini, dell’Università di Padova, ripercorre gli studi di carattere medioevale, spesso passati in secondo piano ma protagonisti sugli argomenti trattati da Fiocco fin dagli anni giovanili¹⁴; Ugo Procacci, già Soprintendente alle Gallerie di Firenze, ne rammenta i coinvolgimenti fiorentini¹⁵; Rodolfo Pallucchini, suo allievo e poi collega a Padova, ne esalta le scoperte seicentesche e settecentesche, suggello di “uno dei

⁶ Come dichiara MARIACHER 1972.

⁷ PROSDOCIMI 1970, p. 13.

⁸ IVANOFF 1972, p. 108.

⁹ PROSDOCIMI 1970, p. 8.

¹⁰ BASSI 1972.

¹¹ In apertura: si veda “Saggi e memorie di Storia dell’Arte”, VIII, 1972. Ciò viene ripetuto nell’introduzione di Angelo Spanio, che prese il posto di Fiocco alla direzione della Fondazione e che lo ricorda con toni familiari: SPANIO 1972, p. 7.

¹² *IBIDEM*.

¹³ CHASTEL 1972.

¹⁴ BETTINI 1972.

¹⁵ PROCACCI 1972.

momenti più intensi della sua ricerca”¹⁶ e, infine, Alessandro Bettagno, chiude la commemorazione con il ricordo degli anni trascorsi alla Fondazione Cini¹⁷. I saggi ripercorrono insomma i fondamentali momenti dell’esistenza di Fiocco, descritti da chi gli fu maggiormente vicino: basta soffermarsi sui nomi e sugli argomenti trattati per comprendere quanto fosse ampia e variegata la rete dei contatti fiocchiani e per rendersi conto delle molteplici connessioni che il maestro seppe creare tra le personalità e gli interessi che incontrò nel corso della sua carriera, spesso spunto sia per le sue riflessioni personali e, quindi, degli esiti che ne conseguirono sul piano accademico, sia, più concretamente, occasioni di confronti e scontri che segnarono il suo percorso personale.

Di struttura simile ma postumi e maggiormente approfonditi, appaiono gli interventi datati 2005 (pubblicati due anni dopo) e accolti sul XXIX volume di “Saggi e memorie di Storia dell’Arte”, secondo numero della rivista dedicato al critico.

Considerando soprattutto l’esiguità della bibliografia precedente, tale materiale si rivela estremamente prezioso per chi si accinge a un’analisi del profilo e della produzione di Fiocco: i contributi, scritti da figure di un’altra generazione ma comunque legate agli ambiti in cui maggiormente lasciò il segno del proprio passaggio, ripercorrono, quasi passo a passo, tutte le tappe della sua carriera, riprendendo e ampliando il panorama già delineato nel 1972. Largo spazio è dato al periodo padovano, dove Fiocco fu titolare della prima cattedra di Storia dell’Arte, come ricordato da Giuliana Tomasella¹⁸, e dove si conserva tutt’oggi una parte importante del suo archivio personale, per la prima volta ordinato da Franco Bernabei¹⁹. Riprendendo il discorso bettiniano, Giovanni Lorenzoni e Lisanna Pasotto licenziano un lungo saggio su Fiocco medievalista, sottolineando come il suo ruolo in tale ambito fosse stato già troppo spesso tralasciato e oscurato da chi lo riteneva il “principe del foro dell’arte veneta” solo a partire dal periodo rinascimentale²⁰. Grande attenzione viene prestata poi al carattere “locale” del maestro, che emerge dagli interventi di Sergio Marinelli, concentrato sulle origini veronesi e sulle ricerche effettuate in tale campo, di Davide Banzato o Elisabetta Saccomani, inerenti invece all’arte e al

¹⁶ PALLUCCHINI 1972, p. 20.

¹⁷ BETTAGNO 1972.

¹⁸ Qui TOMASELLA [II] 2007. Si tratta di una tematica più volte affrontata dalla stessa: cfr. TOMASELLA [I] 2007 e TOMASELLA 2002.

¹⁹ Si veda BERNABEI 2007.

²⁰ LORENZONI, PASOTTO 2007, qui p. 243.

contesto padovano; e infine di Lino Moretti, che narra degli anni alla Soprintendenza veneziana²¹. Più specifici quelli di Italo Furlan e Filippo Pedrocco, concentrati sull'attenzione che lo studioso riservò al Pordenone e a Francesco Guardi; o di Caterina Furlan che, sottolineando la portata della fototeca di Fiocco, evidenzia il ruolo che la fotografia ebbe nelle sue ricerche oltre che nello sviluppo del suo metodo²². Aspetti del tutto innovativi sono invece proposti nel breve saggio dedicato da Alessandro Rovetta all'attività di Fiocco all'università Cattolica di Milano, non senza occasioni di partecipare alle vicende collezionistiche della città²³. Si aggiungono infine una serie di contributi, più sporadici ma di simile tipologia, pubblicati negli anni precedenti e successivi che cercano per lo più di far luce su singoli filoni della carriera, della vita o del metodo del critico, con particolare riguardo verso gli anni giovanili e le connessioni con la scuola venturiana²⁴. Tra essi si segnala, in particolare, l'analisi condotta nel 2011 da Alessandro Morandotti che, presentando la figura di *Italo Brass conoscitore e mercante nell'età di Giuseppe Fiocco* avvicina quest'ultimo, si potrebbe dire per la prima volta, al mondo del mercato dell'arte, in cui fu a tutti gli effetti fu coinvolto²⁵.

Se ciò che è già stato detto su Giuseppe Fiocco può in un certo senso sembrare esauriente dal momento che tocca, ripetutamente e da diverse angolature, tutti i punti del suo lungo percorso, si deve invece ammettere che, di fronte alle mille sfaccettature della sua personalità, la bibliografia esistente si dimostra ancora inadeguata a tratteggiarne il reale ritratto, dando piuttosto quello sfumato e infrangibile di un uomo attivo in contesti tanto differenti quanto rilevanti, ma tra cui è difficile trovare il nesso. Parrebbe quasi non esservi stato il tentativo di trovare il *fil en rouge* che lo portò da un'università a un'altra, da una soprintendenza all'altra, dall'interesse per in quattrocento a quello per il sei e settecento, dalla catalogazione delle opere presenti sul territorio nazionale al velato favore nei confronti di un libero mercato delle stesse. In effetti, proprio questo tassello, evidente fin dalla formazione del giovane critico e insito nella situazione culturale in cui essa avvenne, cela la forza e l'importanza dello studioso e merita di essere considerato

²¹ Cfr. MARINELLI 2007; BANZATO 2007; SACCOMANI 2007; MORETTI 2007.

²² FURLAN [II] 2007; PEDROCCO 2007; FURLAN [I] 2007.

²³ ROVETTA 2007.

²⁴ Di primaria rilevanza anche per gli aspetti che qui si vogliono far emergere. Cfr. per esempio AMENDOLA 2011; DEL PUPPO 2016.

²⁵ MORANDOTTI 2001.

perché in grado di azionare due processi paralleli sebbene contrari: da una parte, infatti, permette di capire meglio ciò che egli rappresenta in tutti i campi in cui si mosse, non inserendo i suoi apporti in compartimenti stagni ma creando tra essi quella continuità indispensabile per comprenderne la reale portata, dall'altra, divenendo prova del fatto che Fiocco costituisce solo un caso dei tanti che, in maniera del tutto simile, composero il rinomato esercito dei "militati" addetti alla storia dell'arte della prima metà del Novecento, formati o, si potrebbe dire, sfornati dalla scuola di Adolfo Venturi e sguinzagliati per ogni regione dell'Italia affinché vi portassero la nuova "Storia dell'Arte", quella non più solo contemplativa, ma attiva, fatta da occhi per guardare, da parole per esprimere un giudizio e, soprattutto, da una curiosità indispensabile per far sì che da semplici ricerche scaturissero inaspettate scoperte e novità, riferibili tanto ai grandi nomi quanto ai piccoli artisti locali. Si tratta, metaforicamente, dello stesso mondo brulicante e in continuo fermento racchiuso nei 25 volumi della *Storia dell'Arte Italiana* di Adolfo Venturi.

PARTE I

Contesti e incontri giovanili di Giuseppe Fiocco

I. PREMESSA. LE RADICI DI UN METODO: LA SCUOLA DI ADOLFO VENTURI.

I.1 La Storia dell'Arte in Italia all'inizio del secolo. Parte I: la *connoisseurship*.

I.1.1 Qualche preambolo sull'autonomia della disciplina artistica: Morelli, Cavalcaselle e la Scuola di Vienna.

Nelle sue *Memorie Autobiografiche* – date alle stampe nel 1927 e considerate da alcuni “un vero e proprio monumento a sé stesso”¹ – Adolfo Venturi dichiarava il proprio giudizio sulla cosiddetta “Internazionale dei conoscitori”, generazione che lo aveva preceduto e sulle cui ideologie si sarebbero costituite, per analogia o per dissenso, le basi di una disciplina che, in senso moderno, iniziò ad affermarsi in Italia solo a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo². Guidato dalla volontà di riconoscere l'opera in quanto tale e di distinguerla da ciò che arte non è, Venturi optò per un'impostazione che trovava continuità con le teorie della *connoisseurship* in voga in Europa³.

La situazione di partenza, che vedeva la cultura peninsulare ancora schiava dei retaggi accademici ottocenteschi, discordava con quanto accadeva all'estero, dove ci si avviava alla ricostruzione di un'immagine di modernità il più possibile in linea con la realtà dei tempi⁴. Tessere rapporti internazionali servì a Venturi per trovare i supporti necessari a superare l'arretratezza italiana, recependo da una parte le teorie dell'evoluzionismo, concetto dominante nella critica contemporanea, e, dall'altra, assorbendo gli elementi

¹ DALAI EMILIANI 2008, qui p. 25.

² Come rimarcato da Giovanni Carlo Sciolla è con Adolfo Venturi che “nasce la storia dell'arte in senso moderno”: SCIOLLA 1995. Tale modernità è scandita dalla volontà di adottare linee di ricerca critiche impostate su criteri filologici e scientifici: cfr. anche VALERI 2006, in particolare pp. 13-14.

³ Come ricorda Stefano Valeri, il primo rappresentante europeo della categoria fu Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), grande conoscitore di opere pubbliche e private che analizzò con spirito critico i tesori dell'arte viennese istituendo poi la prima cattedra di storia dell'arte della Germania. Per quanto riguarda la sterminata bibliografia riguardante la figura di Adolfo Venturi, qui basti il rinvio alla nota bibliografica fornita in VALERI 2006, pp. 27-30, 43-59, che, pur nella sintesi che la caratterizza, appare la più funzionale e aggiornata. La genesi del metodo venturiano e gli elementi che lo costituivano si ricavano in sintesi da LUDOVICI 1957, p. 28. È bene ricordare che anche gli studi su Venturi, pur numerosi specialmente a partire dalle pubblicazioni di Giacomo Agosti, offrono spesso un panorama specifico del suo impegno in ognuno dei settori che lo videro attivo piuttosto che una visione d'insieme dello sviluppo della sua carriera, al punto di poter essere considerati radi in confronto alla portata del suo ruolo nella sviluppo della cultura italiana: AGOSTI 1990, pp. 29-34. Proprio tali mancanze hanno indotto lo studioso ad analizzare i numerosi carteggi ora conservati nell'archivio venturiano (Pisa, Scuola Normale Superiore) e a proporli come punti di partenza per nuove e fondamentali linee d'indagine: *Archivio di Adolfo Venturi*, a cura di G. Agosti, I-IV, Pisa 1990-1995. Per il lavoro iniziato in seguito alla donazione dei materiali venturiani alla Scuola Normale Superiore si veda AGOSTI, BAROCCHI 1994.

⁴ Cfr. MASI 2009, pp. 7-8. Una fonte particolarmente preziosa per un compendio della letteratura sull'arte prodotta tra l'Unità d'Italia e la prima legge nazionale di tutela è offerta da SAMEK LODOVICI 1940.

teoretici della *Kunsttheorie* per reinterpretare, attraverso proprie griglie, i fenomeni artistici⁵. Sovrastato dal peso dell'eredità storica locale, ma alleggerito dall'anticipo straniero e dalla consapevolezza dello stato di emergenza della Nuova Italia Unita, comprese la primaria esigenza di affermare una rigorosa metodologia di ricerca e divulgazione, strumento attraverso cui inventariare e salvaguardare il patrimonio nazionale, ma anche base per la fondazione di una nuova storiografia⁶.

Iniziò analizzando, spesso non senza sbigottimento⁷, il lavoro dei colleghi che si stavano occupando del riordino di Gallerie e Musei europei, studiandone gli apporti innovativi. Furono due le personalità che più ne influenzarono gli orientamenti: Giovanni Morelli e Giovanni Battista Cavalcaselle, entrambi italiani di nascita e attivi in Europa, ma con tendenze reciproche per certi versi opposte⁸.

Il primo (1816-1891)⁹, laureato in medicina e interessato alle scienze naturali e all'anatomia comparata, si scagliò ben presto contro il metodo iconografico nei termini in cui l'aveva conosciuto all'Università di Monaco¹⁰. Prendendo spunto dai maggiori biologi naturalisti di Erlange, dove si traferì a partire dagli anni '30, ne individuò uno che

⁵ Egli ammirava in particolare modo gli studiosi di area germanica, che secondo il suo punto di vista rappresentavano le più alte espressioni della ricerca specialistica moderna: per la critica d'arte tedesca alla fine dell'Ottocento si veda in breve ANDERSON 1993; per un confronto con la situazione italiana LEVI 1988, in particolare pp. XX-XXXV. L'ideologia tedesca contrastava con una tendenza che, molto più vicina alla cultura francese e non priva di un certo sciovinismo in linea con quella ufficiale italiana, escludeva lo studio autonomo della storia dell'arte, affidandola esclusivamente alle Deputazioni Regionali di Storia Patria (cfr. cap. III.1.2, pp. 47-50): MASI 2009; ma soprattutto VALERI 2009, in particolare p. 31. I rapporti internazionali di Venturi sono testimoniati dai carteggi conservati nel suo archivio: per i principali in relazioni a questo contesto si veda SANVITO 2008, qui p. 165, da cui si ricava anche una forbita bibliografia sul concetto di *Kunsttheorie* (n.1).

⁶ Per i punti cardine del pensiero venturiano, vale a dire gli sviluppi tedeschi da una parte, quelli della scuola di Vienna dall'altra e, infine, le strade percorse da Cavalcaselle e Morelli cfr. TRIMARCO 2009; DE ROSA 2011.

⁷ Come sostenuto AGOSTI 1993, qui p. 254. Le novità da lui perseguite si opponevano alle visioni interpretative del movimento mistico preraffaellitico, tra i cui esponenti si possono ricordare, solo per citare i nomi principali, John Ruskin, studioso e critico d'arte inglese, o Adriano Cecioni, esponente dell'impressionismo italiano e difensore dei rapporti tra pubblico e artisti: cfr. in breve GENGARO 1935.

⁸ Sebbene entrambi, dal punto di vista della loro attività, non possono essere definiti "italiani", specie se si considerano i luoghi dell'inizio della loro fortuna, i contatti da cui furono influenzati e soprattutto la lingua originale delle loro pubblicazioni. Se è chiaro che sia Morelli che Cavalcaselle dovettero molto all'ambito europeo, non si deve dimenticare che tra Italia-Germania, Italia-Inghilterra o più generalmente Italia-Europa, vi fu sempre uno scambio reciproco e continuo: Andreas Beyer dedica un breve intervento all'argomento, sottolineando come da Winckelmann fino a Burckhardt gli studiosi tedeschi abbiano manifestato l'interesse verso l'arte italiana e l'Italia in genere e come proprio ciò ci riveli una specie di "autodefinizione della storiografia artistica tedesca": BEYER 2008.

⁹ Una sintetica ma significativa nota biografica si può ricavare da ANDERSON 1991; per il suo ruolo nel contesto italiano e tedesco del tempo basti invece il volume pubblicato in seguito al convegno tenutosi a Bergamo nel 1987 (*Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori* 1993).

¹⁰ Fin dagli anni della formazione, Morelli osserva i dipinti "con gli occhi da anatomista": per il suo percorso di formazione e per il non inusuale passaggio dall'interesse per la medicina a quello per l'arte, si cfr. in generale PAU 1993, per la citazione p. 301.

permetteva di identificare l'artista tramite l'osservazione di particolari anatomici posti in correlazione tra loro¹¹. Era convinto che proprio i dati marginali potessero essere rivelatori e che si potessero “ottenere risultati sorprendenti [...] con l'osservazione”¹². La sua teoria ripercorreva quella già enunciata da Charles Darwin per spiegare la rilevanza dei caratteri significativi, al punto di affermare che “le forme in generale [...] aiutano a distinguere [...] un maestro dai suoi imitatori e a verificare e controllare il giudizio [...] a seguito di impressioni soggettive”¹³. Il formalismo morelliano, che trovò precisa formulazione nel volume de *La pittura italiana* pubblicato nel 1888, sminuiva quelle erudite speculazioni che a suo dire non avevano alcun significato per quanto concerne il valore dell'opera, documento di sé stessa e leggibile solo da chi si fosse prestato alla continua osservazione, imparando con l'esperienza a collegare i singoli oggetti in reciproche relazioni¹⁴. Quest'arido tecnicismo, che escludeva gli apporti documentari utili semmai ad aggiungere informazioni, non trovò sempre accoglienza e fu anzi bandito da molti dei suoi stessi contemporanei, che lo ritenevano rozzo e restrittivo. Nonostante ciò, Morelli non cadde nell'oblio e rappresentò anzi il primo monito delle necessità di affermare l'indipendenza della disciplina storico-artistica oltre che quella di arrivare a un'universalità dell'interpretazione, tematiche care anche a Venturi¹⁵.

Giovan Battista Cavalcaselle (1819-1897)¹⁶ era invece apprezzato per la sua capacità di utilizzare il disegno per indagare le particolarità stilistiche degli artisti oltre che le

¹¹ Lo studioso formulò dei veri e propri elenchi corredati da particolari anatomici, distinguendo per lo più tre classi di carattere: in breve si veda VALERI 2006.

¹² Per la definizione che Morelli diede di “scienza dell'arte” si rinvia a ANDERSON 1987.

¹³ L'uso di caratteri comuni ai fini della classificazione era già stato promosso in ambito botanico. In generale: PAU 1993, da cui si ricavano anche le parole di Morelli, provenienti da un suo manoscritto. Per quanto riguarda invece le affermazioni di Darwin si veda DARWIN 1859.

¹⁴ Nell'opera morelliana tutto ciò viene spiegato attraverso un dialogo tra lo stesso Morelli, il dotto esperto Ivan Lermolieff, e un appassionato italiano studioso di Belle arti: il dialogo spiega quale debba essere il comportamento del vero esperto di fronte a un dipinto e quali siano i criteri per elaborare una storia dell'arte degna di questo nome. Per la citazione cfr. STRINATI 1996. Le fasi del procedimento richiesto dal metodo morelliano sono invece analizzate da ZERNER 1978.

¹⁵ GENNARO 1935. Il problema della mancanza di autonomia non solo della disciplina in quanto tale, ma soprattutto delle forme attraverso cui comunicarla, venne denunciata anche da Roberto Longhi, secondo cui proprio l'insieme di una “folta schiera” di poeti, scrittori, artisti, critici, trattatisti creò in Italia “un edificio multisecolare [...] da non trovar parti in un'altra nazione”, ma che per molti aspetti rimaneva opinabile: LONGHI 1952. Come ricorda PAPI [II] 2008, qui pp.1-2 l'articolo longhiano offre uno spunto primario per conoscere il panorama in cui si sviluppò la letteratura artistica italiana nella seconda metà dell'Ottocento. Nonostante questo, è bene evidenziare come il rapporto tra Morelli e Venturi fosse sempre stato difficile e scontroso: AGOSTI 1993. Le dinamiche che allontanavano i due pur senza minare una certa stima reciproca, sono esempio della distanza tra le due generazioni di storici dell'arte.

¹⁶ La monografia di Donata Levi illustra in maniera organica la vita e i contesti fondamentali per la figura del Cavalcaselle: LEVI 1988. Per una breve biografia oltre che per un'ampia nota bibliografica, si veda invece LEVI 2009, in particolare pp. 22-26.

condizioni conservative delle opere¹⁷. Esiliato a Londra per aver partecipato ai moti risorgimentali del 1848, conobbe il giornalista Joseph Archer Crowe con cui strinse un sodalizio che durò per quasi cinquant'anni e che gli diede modo di portare a maturazione i propri interessi rivolti al collezionismo, al mercato, al restauro e alla politica museale. Rimase sempre attivo anche in Italia, dove tornò periodicamente impegnandosi tanto nella ricognizione del patrimonio nazionale quanto nella ricerca. I materiali raccolti conversero per lo più nella sua *New History of Painting in Italy*¹⁸, ma agevolarono allo stesso tempo i lavori di riconoscimento e riordino dei beni nazionali sparsi sul territorio senza trascurare la “documentazione testuale, specie d'archivio”, come tipico della storiografia locale¹⁹. Tale versatilità fece ammettere a Venturi la maggior stima provata nei confronti di Cavalcaselle rispetto a Morelli, cui riconosceva comunque il merito di aver segnato il passaggio “dal romanticismo tedesco al positivismo della seconda metà del secolo” e un ruolo di prim'ordine per ciò che stava accadendo alla Scuola di Vienna, cui anche il giovane modenese stava volgendo lo sguardo²⁰.

Il parallelismo tra ciò che le generazioni viennesi si stavano trasmettendo e gli avvenimenti venturiani è palese fin dalla preoccupazione che il giovane condivideva con Rudolf Eitelberger (1817-1885)²¹ – detentore della prima cattedra di Storia dell'Arte oltre che fondatore del Museo di Arti Applicate – il cui primo obiettivo fu quello di promuovere la ricerca, unica in grado di congiungere storia ed estetica²². Il medesimo storicismo fu punto di partenza per il suo allievo Moriz Thausing (1838-1884), il quale fece un passo decisivo eliminando l'estetica dalla Storia dell'Arte, decretando così

¹⁷ Conobbe ben presto l'ambiente accademico dove avvenne la sua formazione e ciò lo avvicinò tanto alla pratica del disegno quanto all'attività di tutela. Per le notizie sulla formazione di Cavalcaselle, su cui non si hanno numerosi dati certi, si veda TOMMASI 1998.

¹⁸ Per la scelta dell'editore e della lingua inglese per il testo *New History of Painting in Italy* di Crowe e Cavalcaselle si rinvia a LEVI 1988, in particolare pp. XXI-XXII; per l'iter della pubblicazione e per il riscontro che il testo ebbe in ambito anglo-tedesco si vedano le pp. XXXIV-XXXVIII.

¹⁹ Traendo ispirazione dalle esperienze europee, fu Cavalcaselle a proporre una politica di valorizzazione e conservazione del patrimonio nazionale: CAVALCASELLE 1863; si veda inoltre EMILIANI 1998. Per la citazione si rinvia a LEVI 1988, p. 14.

²⁰ Come affermato da SCIOLLA 1993, cui si rimanda anche per i cenni fondamentali relativi allo sviluppo della Scuola di Vienna. Si riprendono qui le parole di Julius Von Schlosser, secondo cui la proposta metodologica morelliana giunse a Vienna in un momento cruciale per le vicende degli studi storico artistici. Per quanto riguarda invece il rapporto tra filosofia positiva e metodo storico alla metà dell'Ottocento si veda BERNABEI 2013.

²¹ Numerose le pubblicazioni, specialmente in lingua tedesca, sulla sua attività: per una sintesi recente si rovina a ESPAGNE 2011 e, in generale per lo sviluppo dello Scuola di Vienna, a *L'école viennoise* 2011.

²² Per il parallelismo tra il pensiero elaborato dai rappresentanti della Scuola di Vienna e il percorso venturiano si rinvia a LACHNIT 2008.

l'autonomia di quest'ultima²³. Ciò venne portato a ulteriore sviluppo da Franz Wickhoff (1853-1884) - vero e proprio fondatore della Scuola e contemporaneo di Venturi – la cui netta avversione per qualsiasi forma di estetica o dilettantismo lo avvicinava a Giovanni Morelli²⁴.

Integrando gli spunti di Cavalcaselle e le derivazioni morelliane, Venturi si avviava alla messa a punto di un metodo - definito da Carlo Ludovico Ragghianti “erudito-filologico”²⁵ – che, perfettamente integrato con il costume scientifico del tempo, non negava la necessità del superamento della pura erudizione, intuizione grazie a cui la Scuola di Vienna fece della Storia dell'Arte una disciplina scientifica²⁶.

I.1.2 Tra positivismo europeo e idealismo crociano

Un nuovo fattore entrò in gioco negli anni '90, quando Venturi prese gradualmente le distanze da quanto elaborato fino ad allora, cedendo all'influenza di differenti correnti di pensiero. Tale mutamento fu innescato da una serie di riflessioni filosofiche, letterarie e artistiche che stavano concorrendo a mutare il clima culturale italiano.

Se è vero che il modello di stampo evoluzionistico aveva convinto Venturi, ciò non significa che esso fosse stato inglobato anche nelle teorie nazionali del '900 che, ormai

²³ Allievo di Eitelberger, di cui continuò gli indirizzamenti, e in accordo con le teorie del Morelli, di cui fu anche grande amico (per il loro rapporto si cfr. in breve LACHNIT 2008): ampia anche se non così aggiornata la bibliografia relativa alla vita dello studioso, per cui si rinvia in particolare a ROSENAUER 1983.

²⁴ Numerose furono le personalità influenti per il futuro della scuola dopo la scomparsa di Wickhoff, basti ricordare Alois Riegl (1858—1905), Max Dvorak (1874-1921), Hans Tietze (1880-1954). Per una nota biografica si rinvia al recente contributo di SCHLOSSER 2008, per il suo metodo si cfr. invece KALAVREZOU 1984. Infine, per il rapporto con Morelli si veda ROSENAUER 1993.

²⁵ RAGGHIANI 1948, p. 32. La dialettica venturiana tra metodo storico e metodo sperimentale portò progressivamente a un abbinamento delle due prospettive di ricerca, integrando così l'educazione visiva del conoscitore e la frequentazione dell'archivio: AGOSTI 1993, in particolare p. 256 (cfr. Inoltre ROSENAUER 1993). Il saggio risulta particolarmente interessante in quanto permette di far luce sui difficili rapporti tra Morelli e Venturi: se quest'ultimo dovette certamente molto alle novità introdotte dal collega, si deve pur ricordare che non ne riconobbe mai fino in fondo la portata, esprimendo apertamente la propria preferenza per Cavalcaselle.

²⁶ Con i suoi *Argomenti viennesi* del 1993 Sciolla si sofferma sul dibattito metodologico relativo alla critica d'arte sviluppatosi a Vienna tra 1880 e 1995 e in particolare sull'influenza e l'autorità che la critica viennese ebbe su Adolfo Venturi, “fondatore degli studi storico-artistici” nella nostra penisola: in breve PASSARO 2009. Anche Stefano Valeri individua nella scuola positivista di Vienna, e, in particolare, nella figura del suo fondatore Rudolf Eitelberger, oltre che nel successore Moritz Thausing, la base di riferimento iniziale del Venturi: VALERI 2008, qui pp. 38-39.

orientate verso la puro-visibilità, ne rappresentavano gli antipodi²⁷. In un momento in cui in Italia non veniva ancora riconosciuta l'autonomia della ricerca e della valutazione artistica, né la possibilità di affermarla, anche l'ideologia umanistica ebbe un peso non indifferente nello sviluppo di una nuova teoria della critica d'arte e Venturi, spinto forse dal suo retaggio culturale, ne condivise un tratto già emerso dalle novità introdotte da Benedetto Croce (...), secondo cui “la corretta lettura del documento è la spinta che collega un'opera all'altra in una connessione armoniosa”²⁸. L'accordo con Croce non fu però immediato poiché il giovane modenese, che pur aveva evidenziato il bisogno di “un'accentuazione dei significati spirituali a compensazione del materialismo di stampo positivista”, non vide subito di buon occhio l'idealismo crociano²⁹. Le sue opinioni mutarono quando il filosofo affermò con forza l'essenza di un'arte che “non è né bellezza, né concetto, né imitazione e neppure sentimento, ma *visibilità*”, postulando così un'attitudine all'analisi fondata unicamente sulla visione e sul giudizio dell'occhio³⁰. Il punto di svolta fu probabilmente la conferenza intitolata *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* tenuta da Croce nel 1893 all'Accademia Pontaniana di Napoli, durante la quale venne avanzata una prima meditazione sui problemi della storiografia, svalutando la storia ma riconoscendone l'autonomia all'interno del campo dell'arte³¹. Simili

²⁷ Basti pensare, per esempio, ad Aby Warburg: si veda in breve SANVITO 2008. Per la complicata situazione italiana di quegli anni si rinvia a PAPI [II] 2008, pp. 8-18. L'importanza data da Venturi alla scienza preoccupava alcuni intellettuali italiani che ricordavano come in Italia si fosse appena iniziato ad esplorare con curiosità gli archivi e potesse perciò sembrare “poco opportuni questo tentativo [...] pericoloso di rinnovare da capo a fondo la critica d'arte [...] distogliendola dalla ricerca storica per fondarla un poco sulle particolarità tecniche e molto, moltissimo, sul gusto e sul giudizio del critico”: GUERRINI 1886, per la citazione p. 1.

²⁸ Come ricorda anche STRINATI 1996, p. 13. Ampia la bibliografia su Benedetto Croce: per citare le voci più recenti si rinvia in generale a *Benedetto Croce* 2003; per la sua idea di storia a FURNARI LUVARÀ 2001 ma anche MAMBRO SANTOS 1998 (da cui si ricava la sua metodologia filosofica) e a RAGGIUNTI 1997; infine, per completezza, a D'ANGELO 1982.

²⁹ Proprio sulla base dell'*Estetica* crociana e in particolare sulla distinzione tra l'artista “nel suo condizionamento temporale ed esistenziale” dalla sua produzione, Schlosser formulò la sostanziale differenza tra una “storia dello stile” e una “storia della lingua”: per i dovuti approfondimenti si rinvia a LACHNIT 2008, p. 162. La citazione si ricava da SANVITO 2008, p. 168. A proposito di ciò e per i successivi sviluppi: BERNABEI 2000. Dal 1911 “L'Arte” accolse sulle proprie pagine l'evoluzione del dialogo tra filosofo e critico, “riconducibile a un unico motivo di fondo, costituito dalla difficoltà di conciliare il principio dell'unità delle arti con la considerazione del linguaggio figurativo nella sua specificità”: ERCOLI 1987, p. 6.

³⁰ Cfr. SANVITO 2008, pp. 171-72.

³¹ Per capire come e a quale livello ciò influi sul futuro dell'insegnamento venturiano si cfr. FUBINI 1953. Nonostante le questioni fossero rimaste aperte, la direzione ormai presa dalla critica dell'arte italiana non venne intaccata: basti pensare, per esempio, alla difficile questione della tecnica, che storici e critici non volevano denigrato all'ambito della pura pratica, dove invece l'aveva confinata Croce: cfr. ERCOLI 1987; questione che starà molto a cuore ad alcuni studiosi della generazione successiva, *in primis* a Lionello Venturi, figlio di Adolfo.

conclusioni entusiasmarono Venturi, il cui intento era proprio quello di riconoscere alla Storia dell'Arte un proprio spazio reale senza esclusioni.

Privilegiando la storia delle forme e dello stile e ponendo all'apice dell'atto critico il momento attributivo, Venturi elaborava così la formula del *vedere e rivedere* abbinata progressivamente a due prospettive di ricerca, quella del "metodo sperimentale" e quella invece del "metodo storico"³². Solo grazie al superamento dei singoli orientamenti, colse la portata delle novità di contemporanei e predecessori, le cui idee vennero ricucite in un *puzzle* del tutto nuovo da cui traspariva "il riflesso della polemica tra la figura dello storico dell'arte e quella del conoscitore"³³, risolta con l'adozione di un *modus operandi* atto a guidare i nuovi "critici militanti" e a favorire uno scambio tra analisi e sintesi che ponesse al centro sia l'intuito dell'occhio che lo studio dei documenti³⁴. La sua rivoluzione avrebbe dovuto riguardare tutte le istituzioni del campo artistico, da riformarsi sulla base della nuova prospettiva, cui le generazioni più giovani sarebbero state educate. In questo stesso contesto, fervido e in continuo mutamento, si formò Giuseppe Fiocco.

I.2 La nascita del *Corso di Perfezionamento* e il metodo d'insegnamento di Adolfo Venturi.

I.2.1 Verso la modernità tra le polemiche e i proclami venturiani

Il metodo pensato da Adolfo Venturi trovò concretizzazione tanto nella sua carriera di Ispettore, che gli permise di migliorare la consapevolezza, conoscenza e quindi tutela dei Beni Culturali presenti sul territorio, quanto in quella di Professore universitario, iniziata

³² Gli stessi argomenti incoraggiarono lo scambio con Wölfflin, rappresentante e teorico dell'analisi formale e altrettanto dipendente dalla pura visibilità: per i rapporti di entrambi con il concetto di pura visibilità si veda GHELARDI 2015. Si deve ricordare che proprio negli anni in cui il giovane Venturi lavorava alle Gallerie di Modena, venne pubblicata in duplice sede editoriale – Modena, appunto, e Torino – la traduzione italiana *Dell'origine e della specie per selezione naturale*, fondamentale lavoro di Darwin: VALERI 2009, p. 27. Inoltre, anche di ciò si trova traccia negli archivi venturiani: in breve SANVITO 2008, in particolare pp. 166-67. Lo stesso Venturi aveva già citato quelle teorie: VENTURI 1892.

³³ SCIOLLA 1991, p. 8. Cfr. inoltre SCIOLLA 1995, pp. 50-51. Si tratta di un tema discusso già nel corso dell'Ottocento, quando il bisogno di trovarsi di fronte all'opera iniziava a divenire un imperativo categorico per lo storico dell'arte: si veda LEVI 1988, pp. 120-21.

³⁴ È ciò che si evince dal *Discorso letto per la solenne inaugurazione dell'anno scolastico 1904-1905 nella R. Università di Roma* viene ripubblicato in *La storia dell'arte italiana* 1990, pp. 69-80. Si veda anche il commento di VALERI 1996. Per la questione della difficoltà di trovare una formulazione teoretica data dal Venturi su quanto mise in pratica e su quanto ciò non significhi doverne ridurre la portata, si veda LUDOVICI 1957, pp. 23-24.

in seguito e mai più abbandonata³⁵. Sebbene sia stato spesso criticato per non aver fornito – nemmeno a posteriori - una base teorica alla sua azione, è bene non dimenticare come in realtà ne diede prova pratica muovendosi in prima persona all'interno della complicata situazione che caratterizzava la nuova Italia Unita e perseguendo gli stessi ideali prima alle Gallerie di Modena e poi al Ministero di Roma. Già nel 1887, ancora nella città emiliana, espresse, in un lungo articolo pubblicato sulla “Rivista Storica Italiana”, e considerato dai più il proclama del suo programma, parole di denuncia e rammarico:

*La storia dell'arte italiana non è coltivata in Italia, come richiederebbero i gloriosi ricordi, i tesori di cui fa mostra, le nuove esigenze della critica. Mentre si analizza, si rinnova la storia politica, letteraria, scientifica, pochi e scarsi cultori, sforniti di messi di studio, con metodi diversi, senza unità d'intenti, senza la forza che dall'unità deriva, provano a lumeggiare alcuni tratti oscuri, inesplicati ancora della storia dell'arte.*³⁶

Preoccupato della dispersione del sapere, causa del “vuoto ancor più vuoto se paragonato al pieno che si muove all'estero”³⁷, esplicò chiaramente i punti che avrebbero fatto da guida alla sua azione, chiarendo innanzitutto quali dovessero essere le competenze dei funzionari attivi nel mondo dell'arte e come si dovessero distinguere i ruoli in materia di Beni Culturali. Si trattava di puntualizzazioni per nulla scontate in un periodo in cui non esisteva in Italia un corso universitario per storici dell'arte e la formazione di coloro che avrebbero lavorato nelle Soprintendenze e nei Musei era affidata alle Accademie o a inadeguati corsi inseriti nei programmi della Facoltà di Lettere. Da ciò dipendeva, a suo avviso, l'arretratezza della cultura della nazione³⁸. Per colmare tali carenze, Venturi si

³⁵ Il sempre maggior successo, oltre che il totale coinvolgimento nell'ambito universitario, condusse Venturi – costretto a scegliere quale carriera seguire anche per rispetto della normativa del tempo – al progressivo abbandono dell'opera di tutela sul patrimonio artistico, verso cui dirigeva invece i propri allievi: cfr. AGOSTI 1995, pp. 12-13; ma soprattutto BERNABEI 1991.

³⁶ VENTURI 1887.

³⁷ Come già accennato, proprio per la volontà di stare al passo con l'estero Venturi aveva guardato tanto alla Germania quanto a Vienna, fondando il suo metodo riassumibile nella formula del *Vedere e rivedere*. Per la citazione DE ROSA 2011, p. 224; per il confronto con la situazione delle università straniere si veda in breve AGOSTI 1990, p. 67, nota 141. Il rapporto di Venturi con gli studiosi stranieri a lui contemporanei e con le novità da loro introdotte viene approfondito nella terza sessione del convegno tenutosi nel 2006, con particolare riferimento ai saggi di CASTELNUOVO 2006, BARRAL I ALTET 2006, CIERI VIA 2006, BEYER 2006, LACHNIT 2006, SANVITO 2006, VAKKARI 2006, IAMURRI 2006, MURATOVA 2006.

³⁸ Più numerose le questioni toccate, tra cui l'esclusione da parte della cultura scientifica locale dello studio della Storia dell'Arte italiana in contrasto con le promulgazioni dell'estero; lo scarso interesse degli editori per la disciplina; la presenza di studiosi esperti unicamente di aspetti locali; la disparità tra istituzioni di studio archeologiche e storico-artistiche; ma anche il bisogno di ristrutturare le Gallerie, riallestendone gli spazi e rendendone all'altezza i cataloghi, oltre che di rendere i restauri maggiormente rispettosi delle opere: VALERI 2006, pp. 62-63.

auspicava di poter prendere esempio dai Paesi europei all'avanguardia, in particolare dalla Germania, dove da tempo veniva promossa “la diffusione della coltura storica dell'arte attraverso una preparazione degli studiosi completamente assente Italia”, dove ancora non esistevano cattedre di Storia dell'Arte e dove “inutile sarebbe stato istituirle” poiché solo dei letterati lontani dalla materia avrebbero potuto occuparle³⁹.

L'articolo del 1887 può quindi ritenersi l'avvio di un percorso che il giovane avrebbe continuato a sostenere anche in seguito con una serie di ulteriori denunce⁴⁰, a partire da quella pubblicata nel 1898 sul primo volume de “L'Arte”⁴¹:

*Noi non abbiamo leggi artistiche buone, e, se le avessimo, mancherebbero gli uomini per bene applicarle; noi manchiamo d'uomini che possano reggere degnamente le istituzioni artistiche; noi manchiamo di tutto, perché non si è pensato mai di educare.*⁴²

Venturi era chiaramente mosso dal desiderio di impostare un percorso di formazione per fare dei più giovani un gruppo di esperti adatto a portare avanti la sua stessa battaglia. Da qui le radici del progetto di fondazione del primo Istituto di Storia dell'Arte nell'Università di Roma che, con lungimiranza, avrebbe preso piede a partire dal 1901 in vista della promulgazione della prima legge di tutela italiana⁴³.

I.2.2 Adolfo Venturi a Roma: dalla libera docenza alla fondazione del corso di Perfezionamento.

Nel 1888 Venturi prese servizio al Ministero della Pubblica Istruzione: a 31 anni, dopo aver vinto il concorso come Ispettore delle Gallerie Estense, era stato nominato Adiutore di terza classe nei Musei, Scavi e Gallerie del Regno e Socio corrispondente della

³⁹ Come Venturi stesso narra nelle sue *Memorie autobiografiche*, il suggerimento prevedeva cambiamenti da introdurre su più fronti, tutti atti a favorire la promozione della ricerca storico-artistica e di conseguenza un'adeguata formazione della nuova generazione di critici. Il giovane non si trovava su un terreno vergine né per quanto riguarda il versante della tutela né per quello della docenza: i due poli rappresentarono comunque un tutt'uno per il maestro, come esplicita LEVI 2013, secondo cui “su due tavoli diversi [...] Venturi porta avanti un processo unitario di professionalizzazione”.

⁴⁰ A titolo indicativo si ricordano: VENTURI 1892; VENTURI 1898 [I], VENTURI 1898 [II]; VENTURI 1892 [III].

⁴¹ Del ruolo delle riviste e della vita de “L'Arte” si dirà in seguito (cap. I.2.4, pp. 26-29). Basti per ora ricordare come il lavoro capillare di divulgazione fu di primaria rilevanza per la sua azione: in breve DE ROSA 2011.

⁴² VENTURI 1898 [II].

⁴³ È bene ricordare come, proprio nelle numerose pagine dello scritto dedicate ai primi giorni trascorsi nella capitale, emergano non solo le convinzioni di Venturi e il suo desiderio di rilevare l'intero patrimonio artistico del Paese, ma anche l'importanza che a suo avviso rivestiva l'idea di poter creare una scuola di formazione adeguata a soddisfare le nuove esigenze del Paese: cfr. DALAI EMILIANI 2008, in particolare p. 25. Per maggiori approfondimenti sullo scritto autobiografico e per comprendere l'importanza che esso assume per la ricostruzione della carriera venturiana cfr. AGOSTI 1992, pp. 18-25.

Deputazione di Storia Patria di Modena. La chiamata alla Direzione Centrale di Antichità e Belle Arti - finalizzata all'invito di collaborazione alla stesura del Catalogo Generale del Regno - rappresentò l'occasione di ampliare la rete dei propri contatti in vista della concretizzazione dei propositi già dichiarati l'anno prima.

Il percorso di rinnovamento, caratterizzato da una comunione d'intenti integrati da "un'attività di organizzazione culturale assolutamente senza precedenti"⁴⁴, fu certamente favorito dalle circostanze, poiché l'esigenza di dare vita e preciso ordinamento a una vera scuola di Storia dell'Arte era già da tempo generalmente sentita. Le frequenti polemiche ospitate nella rivista "Nuova Antologia", dove nel 1892 si ricordava l'inutilità di istituire un Ministero delle Belle Arti non essendoci in "Italia gli elementi per comporlo"⁴⁵, evidenziavano il bisogno di accogliere le prerogative venturiane. Si univano naturalmente altre contestazioni, anch'esse atte a ricordare i guasti culturali e materiali causati dalle chiusure accademiche e scolastiche verso lo studio della Storia dell'Arte, anche e soprattutto per quanto riguardava la problematica della conservazione del patrimonio pubblico e privato⁴⁶.

Per far fronte allo stallo dovuto a un brulicare di idee senza effettive conseguenze pratiche, il 15 dicembre del 1888 Venturi presentò alla Sapienza una domanda di libera docenza con l'intenzione di dar così avvio alla sua carriera di docente⁴⁷, trapiantando di conseguenza la materia dall'Accademia di Belle Arti all'Università⁴⁸. Il suo *curriculum* venne esaminato da un'apposita commissione nominata dalla facoltà di Lettere e Filosofia e composta dai Professori Ettore De Ruggero, Fabio Nannarelli e Rodolfo Lanciani⁴⁹. Raggiunto il Ministero, la documentazione venne trasmessa al Consiglio Superiore della

⁴⁴ Lo sottolinea AGOSTI 1990, p. 11.

⁴⁵ VENTURI [I] 1892. Vi furono dei contrasti con Filippo Mariotti, che concluse nel 1891 la sua esperienza come sottosegretario alla Pubblica Istruzione: Venturi [ed. SCIOLLA 1991].

⁴⁶ Come denunciato in *Questioni d'arte* 1891: l'articolo risulta anonimo e firmato da "La direzione", ma sembra possa essere di mano di Venturi, come sostiene MORETTI 1995, qui p. 48, n. 13.

⁴⁷ Secondo Mauro Moretti, che si basa sullo spazio dedicato da Venturi agli eventi nelle sue *Memorie*, egli diede maggior rilievo all'inizio della sua attività come libero docente prima e come Professore del corso di Perfezionamento poi, rispetto al suo ruolo di ordinario, aspetto che si spiega con la portata che tali eventi ebbero in generale nella storia dell'Università italiana e dell'insegnamento della storia dell'arte: cfr. *IVI*, in particolare p. 43. Già il 10 novembre del 1884, Basilio Magno, professore di Storia dell'Arte all'Istituto Superiore di Belle Arti di Roma, richiese "l'abilitazione all'insegnamento libero, con effetti legali, della Storia dell'Arte presso questa università": cfr. VALERI 1995, in particolare p. 105, n. 4.

⁴⁸ Per il processo necessario all'inserimento della storia dell'arte nelle università a partire dalla libera docenza fino alla fondazione del corso di Perfezionamento e all'ordinariato si veda ROSSI 1996; STADERINI 2000.

⁴⁹ I documenti inerenti alla selezione sono conservati nell'Archivio Centrale di Stato di Roma e pubblicati da MORETTI 1995, p. 52, nn. 18-20.

Pubblica Istruzione che, sentita l'esposizione di Giosuè Carducci, confermò il proprio giudizio positivo con la nomina ufficiale sancita dal decreto del 12 gennaio 1890⁵⁰. A un mese dalla concessione Venturi presentò il programma per l'anno accademico 1890-91: il corso venne inserito nel quadro della rigida organizzazione didattica della facoltà, all'interno della quale solo due ore la domenica mattina sarebbero spettate alle sue lezioni. Tale conquista rappresentava un passo innovativo ma ancora insufficiente per risolvere i numerosi problemi gravanti sullo sviluppo della disciplina. D'altra parte, in anni in cui tutto convergeva verso l'istituzione di un apposito Perfezionamento, si rendeva necessario il tentativo di favorire innanzitutto un più stabile inserimento della Storia dell'Arte tra gli insegnamenti impartiti dalla facoltà di Lettere, motivo per cui Venturi continuò su quella strada presentando il 15 aprile 1891 una domanda per l'ottenimento dell'incarico⁵¹. Cinque anni dopo, il 31 ottobre 1896, il ministro dell'Istruzione Emanuele Gianturco predispose due decreti che di fatto sancivano il riassetto degli studi archeologici e artistici e con esso il profilo istituzionale della futura Scuola di Perfezionamento che, ormai, appariva sulla carta come un biennio con lo "scopo di preparare per le gallerie nazionali ufficiali esperti e colti"⁵².

Aperto ai laureati in lettere che si fossero mostrati in grado di padroneggiare almeno due lingue moderne, prevedeva un primo anno di lezioni obbligatorie inerenti per lo più l'arte e l'archeologia – ma anche la letteratura – accompagnate da esercitazioni pratiche consistenti nella compilazione di cataloghi illustrativi o in attività di ricerca autonoma su monumenti poco noti del territorio nazionale, seguito da un secondo da dedicarsi a un viaggio all'interno dei confini italiani durante il quale gli allievi avrebbero avuto modo di raccogliere le note da sintetizzare poi in una dissertazione finale, dalla cui valutazione sarebbe dipeso il conseguimento del titolo, prerequisito necessario per entrare a far parte

⁵⁰ Nella medesima occasione venne coniata anche la prima definizione della disciplina come "Storia dell'Arte Moderna": VALERI 1995, p. 106, n. 9.

⁵¹ L'insegnamento sarebbe divenuto ufficiale dall'anno accademico 1897-98, cui risale l'approvazione del Corso di Perfezionamento e la conseguente possibilità di bandire concorsi e borse di studio per laureati. Fu questo il preambolo della definitiva costituzione della Scuola venturiana, ufficializzata il 25 giugno 1901 con il Regio Decreto del 25 giugno 1901, n. 105. Nello stesso anno Venturi ricevette la nomina effettiva a Professore di Storia dell'Arte Moderna e Medioevale presso l'ateneo romano: cfr. AGOSTI 1992, p. 66. I documenti relativi alla vicenda e in particolare i verbali dei consigli della Facoltà di Lettere e Filosofia e la Scuola di Perfezionamento sono "veicoli indispensabili" per l'indagine della carriera venturiana, come sostiene Stefano Valeri, cui si deve il loro studio e pubblicazione: VALERI 1995, pp. 103-27.

⁵² Il primo introduceva nuove leggi per la Scuola di Archeologia mentre il secondo istituiva di fatto alcune borse di studio per il perfezionamento negli studi della Storia dell'Arte, cui era sempre stato dato poco spazio: RR.DD. nn. 412 e 413, luglio 1896.

degli uffici tecnici delle Regie Gallerie. Questa prima stesura del regolamento non fu esente da modifiche, spesso richieste dallo stesso Venturi che desiderava ottenere un “pareggiamento delle condizioni degli alunni della Scuola dell’arte medioevale e moderna a quelli [...] di Archeologia, tanto per ciò che riguarda l’anno di perfezionamento all’estero, quanto per ciò che si riferisce alla durata (che dovrebbe essere triennale e non biennale)”⁵³. In un primo momento il Ministro disinnescò, ritenendo inopportuno il cambiamento del regolamento di una Scuola appena nata e per giunta supportata da un numero di borse appena sufficienti per la realizzazione del programma auspicato. Ma già nel discorso inaugurale del 1904 veniva orgogliosamente ricordato il bilancio positivo di alcune lunghe battaglie di Venturi, che proprio in quell’anno accademico – dopo esser stato da poco nominato professore ordinario di Storia dell’Arte, allora unico in Italia – ottenne un prolungamento della durata del corso di Perfezionamento che, sul modello della Scuola Archeologica, permettesse ai frequentati di dedicare l’ulteriore anno a disposizione allo studio delle opere d’arte italiane conservate all’esterno⁵⁴. All’esame d’accesso venne così aggiunta una prova che attestasse “l’attitudine all’indagine storica e la buona preparazione agli studi di Storia dell’Arte [...]”⁵⁵.

I.2.3 La “fucina dell’investigazione”: il medito venturiano al servizio de *La storia dell’arte italiana*.

Al di là della lunga e complicata trafila che segnò l’avvio della riforma dell’Università Italiana, interessa soffermarsi su ciò che Venturi ebbe modo di insegnare agli allievi. Analizzando l’impostazione e gli argomenti scelti e studiando il metodo utilizzato e trasmesso dal maestro, è possibile determinare quale fu il perno formativo della sua

⁵³ Man mano aumentò il numero delle borse disponibili, venne aggiunta, tra le abilità da acquisire durante il corso, quella di formare gli insegnanti per la scuola secondaria e, inoltre, il bando d’accesso fu aperto anche a coloro che, laureati ma non in lettere, si fossero dimostrati disposti a seguire delle lezioni integrative. Tutte le modifiche furono molto probabilmente realizzate guardando alle novità introdotte nella riorganizzazione del Perfezionamento in Archeologia: R.D. n. 249, 9 giugno 1901. Per la prima volta ci si riferiva esplicitamente alla “scuola di perfezionamento negli studi della storia dell’arte medioevale e moderna”: verbali e documentazione archivistica sono analizzati da VALERI 1995, in particolare pp. 114-23.

⁵⁴ Ivi, pp. 118-20.

⁵⁵ Come ricordato in MIGNINI 2009, qui pp. 49-50: la citazione fa riferimento al regolamento varato con R.D. del 16 febbraio 1905, n. 40, vol. I, p. 223.

scuola⁵⁶. Sicuramente egli si rese conto di doversi misurare con un inevitabile ridimensionamento della propria esperienza giovanile nel campo delle indagini storico-documentarie: il mutato clima culturale e il generale convincimento secondo cui “l’erudizione non è Storia dell’Arte” rendeva tale approccio improponibile⁵⁷. Optò quindi per la strada del “saper guardare”, già percorsa dai colleghi tedeschi e austriaci⁵⁸, facendone l’asse portante delle proprie lezioni, che pur non bandivano la controparte storica delle origini⁵⁹.

Centrale si rivelò l’utilizzo di riproduzioni, già largamente utilizzato nel campo dell’arte alla fine del XIX secolo ma non dagli italiani che, “pigri ed impacciati”, non erano in grado di stare al passo con “i tedeschi che corrono per l’Europa [...] con rotoli di fotografie”⁶⁰. Venturi, consapevole che un adeguato rapporto con le immagini avrebbe fatto la differenza, si impegnò fin da subito nella dotazione di una Fototeca ben fornita in cui potersi mettere alla prova allenando l’occhio. Aiutato dai perfezionandi – che non di rado procuravano nuove immagini scattandole personalmente o commissionandole – ne

⁵⁶ Si tratta di meccanismi solo relativamente noti. Per la citazione si cfr. AMENDOLA, LORIZZO 2014, qui p. 8. Fino allo scorso decennio non si potevano ritenere numerose le pubblicazioni relative alle lezioni venturiane, fanno eccezione LEVI 2014; e, più in generale, LEVI 2008. Sembra tuttavia che la tematica sia sempre più oggetto di studi recenti, taluni ancora in corso, anche grazie alla divulgazione del materiale esistente ad opera di Giacomo Agosti che, in occasione della pubblicazione dei suoi quattro volumi di *Introduzione al carteggio*, non ha dimenticato di ricordare come l’intreccio tra i documenti privati e ufficiali della didattica di Venturi potessero offrire spunti interessanti in vista della ricostruzione della sua attività di insegnante, specialmente se collegati al vaglio dei suoi appunti e alle tesi impartite ai suoi allievi.

⁵⁷ Come ammette lo stesso Venturi (ed. SCIOLLA 1991, pp. 146-49), è chiaro che il metodo proposto ai suoi allievi si discostava da quello che egli stesso seguì negli anni giovanili, quando si ritrovò ad eccellere nel campo delle ricerche storico-documentarie: si trattava di un cambio di rotta inevitabile, poiché un modello di studio simile non sarebbe stato accettato in era crociana. Alcune precisazioni in merito si evincono anche da RAGGHINATI 1948, p. 138.

⁵⁸ Gli stessi stimati fin dagli anni della giovinezza: basti ricordare, per esempio, lo scambio epistolare con Hans Semper, con cui si confrontò non solo sugli strumenti da utilizzare a lezione, ma anche sul programma da preferire. Le lettere sono conservate nell’Archivio Venturi (Pisa, Scuola Normale): cfr. AGOSTI [II] 1996, qui p. 161, n. 1.

⁵⁹ Venturi (ed. SCIOLLA 1991, pp. 146-49). In questo senso è chiaro che le stesse convinzioni teoriche che lo entusiasmarono negli anni modenesi ebbero comunque un forte impatto sul suo insegnamento: già nel 1897-98 svelò il proprio esempio guida, decidendo di dedicare il programma del perfezionamento allo “storico dell’arte senza nome” da poco scomparso Giovanni Battista Cavalcaselle: cfr. VENTURI 1897-99, pp. 79-83.

⁶⁰ Come dichiarò in diverse occasioni, a partire dal Congresso Internazionale di Scienze Storiche tenutosi nel 1903. Si veda inoltre VENTURI [I] 1898. Egli aveva chiesto consiglio a Wölfflin su come introdurre il loro uso durante le lezioni universitarie, come emerge dalla corrispondenza del suo archivio: DE ROSA 2011, pp. 231-32, n. 23. Non si può in questo caso non ricordare la connessione con la Scuola di Vienna, tanto importante per la creazione del metodo venturiano e, in particolare, all’*Atlante* di Warburg.

raccolse di ogni sorta, spesso attingendo ai fondi ministeriali a disposizione della scuola⁶¹. Il nucleo principale fu assemblato per lo più tra il 1890 e il 1920 e sfruttato dal maestro sia per le proprie ricerche che come strumento atto a sollecitare la memoria degli allievi⁶². Quando ne ebbe un numero cospicuo, costruì le cosiddette “tavole adatte per l’insegnamento”, grandi fogli su cui venivano stampate sequenze di illustrazioni pertinenti a un preciso argomento che servivano durante le lezioni per far sì che i perfezionandi potessero seguire visivamente ciò che il maestro introduceva a parole, sempre attento a scegliere un lessico poetico ma allo stesso tempo semplice e diretto, che accompagnasse loro nel percorso visivo senza distrarli⁶³. Con il tempo vennero sostituite da cartelle di più agile formato, che andarono a costituire sia le dispense sia le lastre di vetro per le proiezioni luminose⁶⁴. Il vaglio del materiale visivo e la disamina dei progetti che richiesero una stretta collaborazione tra maestro e studenti rappresentano la chiave di lettura delle direttive del corso, ben presto trasformato in una “fucina creativa per l’investigazione”⁶⁵. Gli allievi trascorrevano gli anni romani reperendo notizie e materiali iconografici, approfondendo i temi generali suggeriti loro dal maestro, percorrendo in lungo e in largo l’Europa con blocchetto degli appunti e macchina fotografica alla mano: il metodo di Venturi prevedeva sostanzialmente l’applicazione e l’esercizio di una pratica che egli stesso aveva forgiato e stava ancora affinando per il proprio lavoro⁶⁶.

Le peregrinazioni non erano fini a se stesse né avevano uno scopo meramente didattico, ma servivano affinché anche i più giovani potessero contribuire alla riuscita del primo manuale della disciplina storico-artistica: la *Storia dell’Arte Italiana*. Considerata da

⁶¹ Fondi per l’acquisto erano sovente richiesti al Ministero: Loredano Lorizzo ricorda che nella del Consiglio Didattico del 6 aprile 1908 venne menzionata l’esistenza di tremila fotografie e del bisogno di destinare un’aula della Sapienza a deposito delle “molte migliaia di tavole”: LORIZZO 2014, p. 38, nota 23. Per alcuni approfondimenti sul ruolo che la documentazione fotografica rivestì per i conoscitori a cavallo de XX secolo cfr. LEVI 2010.

⁶² VALERI 2006, p. 55. La fotografia era usata da Venturi come strumento non solo d’insegnamento ma anche di ricerca: si veda VALERI 1997.

⁶³ Alcune testimonianze sono fornite da RAGGHIANI 1948, p. 135, che ricorda come nella scuola romana agli studenti “venivano elargiti grandi fogli di carta patinata formato cm. 70 per 100, con sopra stampate alcune decine dei piccoli *clichés* che illustravano la *Storia dell’Arte* [...] i discepoli osservavano le figure mentre il Maestro leggeva le pagine scritte”.

⁶⁴ Ma anche carte albuminate, cianotipi, collotipi e carte carbone che costituirono il Gabinetto di Stampe e Fotografie, fondamentale per il funzionamento della scuola: LORIZZO 2014, pp. 20, 28.

⁶⁵ AMENDOLA, LORIZZO 2011, p. 7. Le firme che ancora oggi si trovano reciprocamente affiancate o sovrapposte sul retro delle foto testimoniano i continui cambiamenti d’opinione, scontri e confronti tra colleghi. Gli allievi, guidati dal maestro, proponevano le nuove attribuzioni, smentendo quelle del passato scritte da chi li aveva preceduti.

⁶⁶ Come affermato da TOESCA 1942.

Giulio Carlo Argan come il capolavoro venturiano, l'impresa venne impostata dal maestro con la struttura tipica degli studi della tradizione tedesca di metà Ottocento e pensata come riassunto e sintesi delle precedenti esperienze, sebbene si sia poi dimostrata un vero e proprio pozzo di idee per nuove ricerche⁶⁷. Il progetto esisteva nelle mente di Venturi fin dai tempi del soggiorno modenese, quando, criticando l'arretratezza italiana nel campo della tutela e della conservazione, si rese conto della mancanza di un manuale in grado di offrire un panorama il più completo possibile delle varie arti e di contribuire alla creazione di una coscienza nazionale per la pittura ma anche per la scultura, l'architettura e le arti applicate⁶⁸. Per garantire la chiarezza richiesta da un'opera di tale portata, Venturi tentò di conferirle una precisa fisionomia, che mutò poi nel corso della pubblicazione dei venticinque volumi, licenziati in un arco di tempo lungo quarant'anni (1901-1940): basti pensare che se il primo di essi, dedicato all'arte romanica, si presenta come accumulo di fotografie, descrizioni e citazioni, nei successivi sono le novità ad avere primaria rilevanza⁶⁹. Il cambio di rotta fu in parte conseguenza di alcune critiche ricevute, in cui si additavano la debolezza della trama storica oltre che la "vastità vuota di contenuto"⁷⁰.

A partire dal IV volume – pubblicato nel 1906 e inerente alla scultura trecentesca – anche la struttura tipica del manuale venne quindi abbandonata a favore di un'impostazione più monografica, a seguito della quale trovarono spazio sulle pagine della *Storia* soprattutto le immagini mostrate a lezione, affiancate da quelle recuperate dagli studenti e contestualizzate sulla base delle loro intuizioni⁷¹. Lo scopo è ulteriormente sottolineato

⁶⁷ ARGAN 1956, qui pp. XV-XVI. Nella mente venturiana avrebbe dovuto assumere inizialmente la struttura e la funzione di un manuale, richiamandosi a una tradizione culturale di ampio respiro rappresentata in particolare dallo storico svizzero Jacob Burckhardt: cfr. VALERI 2008, p. 34.

⁶⁸ Suggestione di impronta positivista che determinava la fiducia tedesca nella possibilità di fornire disegni e interpretazioni storiche complete e attendibili. La scelta di voler superare la gerarchia tra le arti superando quella centralità che da sempre alcuni suoi predecessori, *in primis* Cavalcaselle, era invece in linea con le idee circolanti alla Scuola di Vienna: in breve si veda ancora SCIOLLA 1995, pp. 54-55.

⁶⁹ Gli allievi ebbero modo di partecipare attivamente alla stesura, che divenne un vero e proprio "laboratorio critico": AGOSTI [II] 1996, qui p. 21. Negli studi venturiani viene costantemente evidenziato il fine politico della *Storia dell'Arte italiana*, che segnò un nuovo inizio per la disciplina sia a livello universitario che nel panorama scolastico secondario (fino alla riforma Gentili gli insegnamenti della Storia dell'Arte non avevano trovato posto, se non integrati alla pratica del disegno: VENTURI 1906). In breve VALERI 2008, p. 39; DALAI EMILIANI 2008, p. 28, parla perfino di "un impegno politico ancor più che culturale.

⁷⁰ Nonostante tali critiche avessero avuto degli effetti su Venturi, che cercò di modificare il proprio modo di procedere, il maestro non revisionò mai quanto pubblicato o già scritto, compito che spettò semmai agli allievi. È bene evidenziare come il manuale non fosse sempre stato accolto con onori nell'ambiente accademico, ci volle anzi del tempo prima di una sua rivalutazione: VALERI 2008, pp. 40-41.

⁷¹ Come rileva AGOSTI [II] 1996, pp. 20-38, qui p. 21. Lo studioso suggerisce inoltre un'interessante linea di ricerca atta a percorrere sincronicamente gli argomenti pubblicati su "L'Arte" e i contemporanei interessi dei singoli allievi e di Venturi. Si dirà qualcosa di più sul caso di Fiocco (cap. II.2, pp. 40-44).

dalla mancanza di un'introduzione: il maestro entra direttamente nel merito dei contenuti senza alcuna informazione preventiva, fornendo unicamente una lunga bibliografia di riferimento, a suo dire fondamento e premessa per la correttezza scientifica di qualsiasi elaborato.

L'iniziativa ebbe immediata risonanza nell'ambiente culturale, forse anche grazie alla promozione riservatela da Ulrico Hoepli, principale editore italiano di fama internazionale⁷². Venturi gli aveva inizialmente presentato due progetti: fu il secondo - inerente una serie di volumi da dedicare alle rappresentazione della *Madonna* - a sancire il sodalizio che si protrasse dal 1898 al 1901. Solo in seguito i due iniziarono a considerare il più colossale impegno della *Storia*, maggiormente complessa sia per la prospettiva universale che se ne voleva dare sia per l'elevato numero di copie necessario per una distribuzione adatta al grande pubblico. È probabile che Hoepli non si aspettasse di passare dai sette volumi stabiliti in un primo momento ai venticinque pubblicati, né che il lavoro si sarebbe protratto nei successivi vent'anni. Un così ampio lasso di tempo può essere giustificato dal rapido estendersi delle ricerche critiche, dalle novità confabulate in un ambiente formativo in fervore, ma anche dal desiderio di Venturi di soffermarsi per quanto necessario sugli argomenti che più stimolavano il suo interesse: a ciò si deve anche il palese disequilibrio tra i quattro volumi sull'arte medioevale e i venti sul Rinascimento. Inoltre, lo spazio maggiore venne riservato ai temi che apparivano più congeniali alle indagini dei perfezionandi i cui corsi, dopo la disamina della cultura artistica medioevale, si concentravano soprattutto su Quattrocento e Cinquecento. Editore e autore non furono sempre d'accordo sulle continue proroghe relative alla consegna, oltre che alla preparazione dei testi per la stampa: il loro rapporto fu caratterizzato da battibecchi tipici delle divergenze tra un editore che basava le proprie scelte sui resoconti economici e sulle richieste dei compratori e un autore insofferente nei confronti di ogni schema preconstituito, che aveva scelto per il proprio lavoro una struttura "scevra di intenzioni evoluzionistiche [...] bensì tesa al progresso degli studi sull'arte"⁷³, in linea con una formula che suonava ormai più come "un ammonimento: *vedere* direttamente; e

⁷² Di provenienza svizzera ma attivo a Milano, Hoepli viene considerato il di allora "editore nazionale": per alcuni approfondimenti sulla casa editrice e soprattutto sui rapporti tra Venturi e Hoepli, ricostruiti tramite una serie organica di carteggi, si rinvia a IVI, *passim*.

⁷³ Per la citazione si rinvia a VALERI 2008, p. 41.

rivedere, controllare, correggere impressioni e giudizi”⁷⁴. Le prime esitazioni si ebbero al momento di consegnare i materiali relativi al Quattrocento, editi poi tra 1908 e 1913, con una pausa di sette anni giustificata dalla Grande Guerra. Nonostante ciò, venne rispettata la scansione inizialmente stabilita, che prevedeva l’uscita di quattro tomi dedicati rispettivamente alla scultura (VI, 1908), alla pittura (VII, 1911-25 in quattro tomi), e infine all’architettura (VIII, 19123-124 in due tomi), dove l’analisi dei valori formali delle opere e dei singoli artisti si congiungeva al tentativo di individuare nuclei che riunissero e descrivessero caratteristiche comuni.

Come si dirà meglio in seguito, è presumibilmente questa la fase di lavoro che vide attivo il giovane Fiocco, che certamente studiò con attenzione i volumi già pubblicati, come si evince da un suo quaderno con appunti scolastici tratti o comunque riferibili al III volume venturiano⁷⁵. Intitolato *Variazioni estetiche*, il taccuino contiene considerazioni sul concetto d’arte, con particolare riferimento all’antichità e all’iconografia: Fiocco riporta una serie di ragionamenti personali sorti sulla base di citazioni tratte da bibliografia altrui, seguite da annotazioni di luoghi e opere da ricordare come rilevanti. Non si sofferma solo sui *Sentimenti nell’arte*, ma anche sull’analisi della terminologia bizantina, sulla miniatura merovingia e carolingia – proponendo una classificazione delle scuole – e su quella anglosassone, con l’aggiunta di brevi divagazioni sulla *Morale nell’Arte*, sull’architettura e la scultura romanica e, infine, su Giotto: sono tutti temi che tornano nella *Storia* venturiana, in quegli anni ferma al Medioevo. Il parallelismo stabilito con gli scritti del maestro è palese non solo per il particolare interesse dedicato ad alcuni argomenti piuttosto che ad altri, ma anche per la loro scansione⁷⁶.

Dopo la guerra Venturi terminò l’ultimo volume sull’architettura quattrocentesca e passò ai tomi sul Cinquecento, conclusivi della collana. Essa può tuttavia considerarsi

⁷⁴ Come affermato da TOESCA 1931: cfr. VALERI 2006, p. 44. In merito ai diverbi narrati dalla corrispondenza Venturi-Hoepli è bene evidenziare che il rapporto tra i due non si incrinò e si mostrò anzi sempre vantaggioso per entrambi: ebbero occasione di collaborare anche in ambito privato, contattati dai collezionisti che entrambi frequentavano e conoscevano. Basti qui citare il caso della Galleria Crespi di Milano, il catalogo della cui collezione fu curato da Venturi e pubblicato da Hoepli: VENTURI [a cura di] 1900.

⁷⁵ In accordo con Franco Bernabei, che ne riconosce il richiamo oltre a ritenerli appunti giovanili. Padova, Palazzo del Bo, Archivio Giuseppe Fiocco (AGF), *Quaderni e taccuini*, “Arte medioevale e moderna secondo Adolfo Venturi”.

⁷⁶ In ordine: architettura, scultura, pittura: Padova, Archivio del Bo, Fondo Fiocco, *Quaderni e taccuini*, 1v. Il recto dello stesso è dedicato alla terminologia militare, segno di quanto Fiocco fosse in grado di lasciare quaderni incompiuti e riutilizzarne le pagine bianche in un secondo momento per scopi totalmente diversi.

incompleta se si tiene conto che il maestro confessò in più occasioni il desiderio di tralasciare la revisione di quanto già scritto per dedicarsi al Seicento, che verrà invece ampiamente studiato dagli ormai ex perfezionandi attivi nelle Università o nelle Soprintendenze che, con i loro lavori, diedero sostanzialmente seguito a ciò che Venturi aveva iniziato⁷⁷.

I.2.4 “L’Arte”. Uno specchio per l’attività di ricerca dei perfezionandi.

La *Storia* trovava il suo “completamento necessario” nella serie di contributi, note, recensioni, repertori pubblicati ne “L’Arte”⁷⁸, considerata dal proprio direttore un “veicolo di rapida diffusione delle idee”, capace di risolvere dubbi e colmare le carenze bibliografiche tramite le discussioni innescate e i conseguenti apporti altrui⁷⁹. Non diversamente dal manuale, era caratterizzata da un fine didattico che Venturi aveva già dichiarato nel 1887, quando elesse i periodici a fondamentale mezzo di comunicazione di massa, non ancora comuni in Italia – dove, almeno fino agli anni ‘80 dell’Ottocento la critica d’arte era stata ospitata su pagine letterarie o storiche – ma già largamente utilizzati in Europa⁸⁰. Si tratta di un’altra delle sue tante battaglie combattute per far sì che studio, analisi, critica e tutela potessero essere coltivate all’interno di una logica generale ben strutturata e solida nelle basi teoretiche, che poteva contare su strumenti basilari quali, appunto, le riviste di settore⁸¹. Non si trattava di una corsa isolata poiché, con l’affermazione dello Statuto Albertino e il conseguente esponenziale sviluppo delle

⁷⁷ Tra essi anche Fiocco, del cui interesse per il ‘600 si dirà meglio in seguito [cap. IV.1.5, pp. 82-84]. Si cfr. per ora VALERI 2006, pp. 22-23.

⁷⁸ Mantenuta nonostante la continua successione di epoche e scuole: ARGAN 1956, p. XX.

⁷⁹ Fu Venturi a evidenziare tale strategia durante il discorso inaugurale dell’anno accademico 1904-1905: per la trascrizione integrali si veda VALERI 1996, pp. 107-16.

⁸⁰ In particolare a Parigi, con “L’Art” e la “Gazette des Beaux-Art”, a Berlino, con il “Repertorium für Kunstwissenschaft”, a Londra con il “The art journal”: si tratta degli esempi proposti dallo stesso Venturi, che ricorda come le riviste italiane non potessero essere all’altezza di quelle citate (VENTURI 1887, p. 245). Si noti che l’articolo di Venturi venne rifiutato da “Nuova Antologia” nonostante l’appoggio di Gnoli, e accettato solo in un secondo momento dalla “Rivista storica Italiana” cui collaborava Pasquale Villari, figura influente per la formazione venturiana: cfr. ROBERTO 1999, pp. 2-3. Per quanto la situazione denunciata da Venturi fosse reale, vanno evidenziati almeno alcuni tentativi torinesi di smuovere lo stallo, nello specifico la pubblicazione dal 1869 a 1873 di “Arte in Italia” o ancora di “Arte e Storia”: SCIOLLA 1995 p. 52, da dove si ricavano anche le tematiche fino ad allora ospitate dalle riviste storico-letterarie.

⁸¹ Lo aveva dichiarato già nel suo lungo articolo del 1887, dove l’abbozzo di una rivista era inserito tra ciò di cui sarebbe stato necessario occuparsi per colmare i ritardi italiani nel campo della gestione, dello studio e della didattica dei beni storico-artistici. Traendo esempio dalle riviste straniere, Venturi voleva crearne una italiana da eleggere a portavoce della vita passata e presente di musei e collezioni (come i periodici tedeschi e viennesi), punto di riferimento per la cronaca artistica internazionale e luogo in cui inserire necrologi, bandi di concorso, novità bibliografiche, notizie sulla legislazione (come quelli francesi).

testate giornalistiche, la questione iniziò a essere dibattuta nelle cerchie di “intellettuali”, consapevoli delle potenzialità non adeguatamente sfruttate⁸².

Nell’ambito culturale le idee venturiane rappresentarono uno spunto per chi già da tempo aveva compreso la necessità di dover riversare sugli organi di stampa l’impegno nel mondo politico e culturale⁸³: Domenico Gnoli (1838-1915), letterato e poeta allora direttore della Biblioteca Nazionale di Roma, prese quella strada dal momento in cui, in collaborazione con Giulio Cantalamessa (1846-1924), pubblicò un lungo articolo ospitato dalla “Nuova Antologia” per denunciare gli sbagli commessi dal municipio di Roma in materia di Beni Culturali⁸⁴. I due co-autori avevano espresso già allora il desiderio di “dar vita a un serio periodico di carattere artistico”, certamente illuminati dal saggio venturiano del 1887, che, non a caso, dopo esser stato rifiutato dalla “Nuova Antologia”, venne pubblicato sulla “Rivista Storica Italiana” grazie all’intercessione di Cantalamessa⁸⁵. Il progetto di Gnoli si realizzò nel 1888 con la fondazione de “L’Archivio Storico dell’Arte”, “prima rivista organica e scientifica della Nuova Italia” di cui Venturi divenne il principale promotore⁸⁶. Nonostante la comunione d’intenti, il rapporto tra il direttore e il giovane modenese non fu sempre idilliaco e i problemi

⁸² Il termine di “intellettuali” fu coniato da D’Annunzio per distinguere “colui che pensa e sente” da colui che deve lavorare: D’Annunzio (ed. ANDREOLI 1996). In generale si veda BRIGANTI 1972. Per l’editto sulla libertà di stampa, emanato il 26 marzo 1848, cfr. CASTRONOVO, GIACHERI FOSSATI, TRANFAGLIA 1979; ma anche SPRIANO 1981.

⁸³ Aspetto fondamentale per cui si rinvia a PAPI [II] 2008, la quale ricorda come proprio dalle riviste sia possibile seguire l’evolversi delle correnti di pensieri e gli orientamenti generali del Paese sotto i diversi approcci disciplinari.

⁸⁴ Domenico Gnoli e Giulio Cantalamessa strinsero una lunga e profonda amicizia documentata da un carteggio conservato alla Biblioteca Angelica di Roma. Domenico Gnoli fu un letterato e poeta di formazione purista; avvicinato a Carducci, di cui condivideva ideali politici e letterari, fu inserito nell’apparato amministrativo dell’Italia da poco Unita. Tra gli esponenti della classe culturale italiana, caratterizzata da vasti e vari interessi, fu sensibile in particolare alle problematiche della tutela: per il contesto storico in cui Gnoli fu attivo cfr. IVI, pp. XVI-XVIII. Egli aveva insegnato letteratura italiana all’università di Torino, sede che lasciò per ricoprire il ruolo di direttore della Biblioteca Nazionale di Roma: tra le molte pubblicazioni relative a Domenico Gnoli, si segnalano in generale il contributo di PEZZATO 2004 e GUADAGNINI 2001, oltre a quello di MIGLIORINI 2012 per quanto riguarda il ruolo delle riviste in relazione alla sua figura. Il suo interesse per le tematiche storico-artistiche era dovuto al desiderio di contribuire a rafforzare l’identità nazionale, emancipando gli studi italiani dal predominio straniero, intento che lo avvicinava a Venturi.

⁸⁵ Per la citazione si veda la lettera scritta da Giulio Cantalamessa ad Adolfo Venturi il 23 aprile 1887, citata in ROBERTO 1999, p. 6. Si veda inoltre PAPI [II] 2008, in particolare pp. XXIII-XXIV.

⁸⁶ Dato anche l’impatto che le idee venturiane ebbero sulla direzione assunta dal periodico, il cui obiettivo fu fin dall’inizio quello di ribadire l’autonomia della disciplina artistica: SCIOLLA 2008, pp. 231-36. Per le altre riviste diffuse a partire da questo momento – con esempi non solo italiani – cfr. PAPI [II] 2008, pp. XIX-XII, con particolare riferimento alla rilevanza da esse assunta per la sensibilizzazione alla tutela dei Beni Storico Artistici. Un organico studio su storia e caratteri de “L’Archivio” è stato pubblicato nel 1999 a cura di G.C. Sciolla e F. Varallo: è bene ricordare che, in generale, il campo delle riviste d’arte è scarsamente studiato: da ultimo BACCI, FILETI MAZZA 2011.

iniziarono fin da quando si incontrarono per stabilire il programma del periodico, la definizione della veste elettorale, il titolo e i collaboratori⁸⁷. Dopo soli dieci anni Venturi iniziò a lamentare il poco tempo che Gnoli “tutto preso dal suo lavoro personale” dedicava a “L’Archivio”, rallentando il proprio apporto⁸⁸. Data la situazione di stallo si decise per una chiusura definitiva e il passaggio delle veci a “L’Arte”, come annunciato sul primo numero tramite un allegato firmato da Gnoli e Venturi, da quel momento rispettivamente effettivo proprietario e unico direttore della testata⁸⁹. La situazione fu comunque destinata a peggiorare e se nei primi volumi Venturi non dimenticò di inserire il nome del collega sul frontespizio, a partire dal 1900 lo eliminò, con grande disappunto di Gnoli⁹⁰.

La nuova rivista fu a tutti gli effetti continuatrice della precedente, ma non senza introdurre aspetti innovativi⁹¹: se da una parte venne mantenuto il forte accento storico-documentario, vale a dire “archivistico”, oltre che un assetto regionalistico, Venturi non attese a dichiarare il bisogno di offrire maggior spazio alla testata sia all’interno della vita culturale italiana che nel quadro europeo⁹². D’altro canto ne fece subito un cantiere di

⁸⁷ Basti pensare che quando, in occasione del quarto congresso storico italiano tenutosi a Firenze nel 1889, Venturi dichiarò l’esigenza di introdurre in tutte le Università del Regno una cattedra di Storia dell’Arte lo fece presentando quella che inizialmente fu una proposta di Gnoli, convinto che non bastassero gli istituti accademici di Belle Arti: VENTURI 1890. Il rapporto tra Venturi e Gnoli riguardo la vicenda de “L’Archivio” è stato ampiamente studiato da PAPI [I] 2008 - che tra l’altro viene ricorda anche il ruolo di Giulio Cantalamessa nella vicenda – e più in breve ripreso da ROBERTO 1999, pp. 6-10, con approfondimenti sulla programmazione della rivista (pp. 3-6), composta da alcune rubriche rimaste costanti per i dieci anni della sua esistenza, salvo qualche ritocco introdotto nel 1889: SCIOLLA 1999, pp. VII-VIII.

⁸⁸ L’episodio è narrato dallo stesso Venturi (ed. SCIOLLA 1991, pp. 140-42). Per la principali informazioni sulla rivista e i cambiamenti subiti nel tempo cfr. SCIOLLA 1995, pp. 83-84. Successivamente i suoi rapporti con Gnoli si incrinarono, come si evince dalla corrispondenza tra i due: PAPI [I] 2008, pp. 237-44.

⁸⁹ VENTURI, GNOLI 1898.

⁹⁰ Gnoli tornò a dedicarsi alla letteratura pur mantenendo vivo il suo interesse per gli avvenimenti inerenti la tutela dei beni presenti sul territorio: cfr. PAPI [I] 2008, pp. 16-17. Secondo Giacomo Agosti un simile screezio potrebbe essere spiegato dal fatto che Venturi avrebbe potuto vedere Gnoli come simbolo di una situazione culturale ormai compromessa dalle nuove teorie estetiche, contro cui stava lottando: AGOSTI [II] 1996, p. 140.

⁹¹ Un approfondimenti sullo stile che caratterizzò l’“Archivio” si veda SCIOLLA [I] 1999. Non sorprendono le modifiche inserite da Venturi una volta divenuto unico direttore della rivista, poiché già precedentemente aveva avuto con Gnoli alcuni diverbi relativi all’impostazione metodologica: ROBERTO 1999, pp. 11-21. Si ricorda che sul suo esempio nacquero numerose testate storico-artistiche dallo spiccato indirizzo filologico: per approfondimenti cfr. SCIOLLA 1995, pp. 83-85, che fornisce una breve sintesi della storia delle riviste italiane tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento.

⁹² Evidente la comparsa di articoli contrassegnati da prestigiose firme straniere. Ciò non significò solo innalzare il livello degli interventi, ma soprattutto “liberare gli studi di Storia dell’Arte italiana dal predominio straniero”, come ricordava Gabriele d’Annunzio nelle pagine de “La Tribuna”: Il Duca Minimo [Gabriele d’Annunzio] ed. ANDREOLI 1996, pp. 954-55.

ricerca per sé stesso e per il suo stuolo di colleghi, oltre che palestra per i propri allievi⁹³. Si tratta di un radicale cambiamento d'impostazione che non riflette unicamente l'adeguamento al nuovo clima culturale, europeo in particolare, ma soprattutto il desiderio di farne una vetrina per ciò che accadeva all'interno della scuola di Perfezionamento⁹⁴: sempre più coinvolto dalla sua attività di Professore, Venturi si mise a perno di tutto il sistema, cui solo l'ottenimento della cattedra nel 1901 – in concomitanza con la pubblicazione del primo volume della sua *Storia dell'Arte* – garantì una continuità oltre che un'intera generazione di collaboratori, la cui animata partecipazione è specchio di quella “prontezza di mente” che secondo Ragghianti fu reale peculiarità del rapporto con i suoi studenti⁹⁵.

⁹³ Erano sostanzialmente questi i punti cardine dell'idea di *Storia dell'Arte Italiana*, che da quel momento ebbe modo di mostrare concretamente: fino a quel momento infatti, erano stati offerti al lettore solo saggi di carattere generale, spesso monografico, con una parte documentaria e una dedicata all'arte contemporanea: per approfondimenti si rinvia a SCIOLLA 1995, p. 53.

⁹⁴ Usandola, inoltre, per sollecitare la polemica inerente l'urgenza di istituire una cattedra universitaria di *Storia dell'Arte*: in breve PAPI [II] 2008, pp. 138-40. La studiosa ricorda come una delle parti fondamentali della rivista fosse costituita dalla sezione dei “Corrieri”, che non serviva solo a tenere i lettori aggiornati su ciò che accadeva al di fuori dei confini nazionali, ma anche a stimolare la circolazione delle opere sul mercato.

⁹⁵ Era Venturi a fornire le consegne, indirizzare gli allievi verso determinati campi o argomenti e a decidere cosa valesse la pena approfondire: l'opera permette quindi di comprendere i suoi interessi oltre che gli ambiti da lui privilegiati. Ciò emerge in particolare dal lavoro di Stefano Valeri, che rileva tali tematiche oltre che le caratteristiche fondamentali dei singoli volumi: VALERI 2006, pp. 35-38. Considerando ciò, si comprende quanto risulti rilevante il confronto di tali risultati con gli interessi del giovane Fiocco, emergenti sia dalle sue pubblicazioni che dai suoi diari (cap. II.2, in particolare pp. 43-45). Per la testimonianza si veda RAGGHIANI 1948, p. 29.

II. IL MAESTRO E L'ALLIEVO: LA FORMAZIONE DI GIUSEPPE FIOCCO (1911-1913).

II.1 Le “tappe” della formazione fiocchiana.

Gli anni di formazione si rivelano fondamentali per comprendere lo sviluppo della carriera di uno studioso che seguì da sempre le orme del proprio maestro. Adolfo Venturi trasmise a Giuseppe Fiocco un metodo basato sulla centralità del *saper vedere*, cui derivava un inesorabile bisogno di esplorare e soprattutto di poter guardare le opere nel loro luogo di conservazione, con alla mano un taccuino su cui annotare ogni intuizione o considerazione, da confrontare poi, anche grazie all'ausilio delle riproduzioni, con le fonti e la bibliografia contemporanea. Tale processo conoscitivo caratterizzerà tutta l'attività del giovane⁹⁶.

II.1.1 I primi passi nel mondo dell'arte: da Rovigo a Roma

Nato a Giacciano (Rovigo) il 16 novembre del 1884 da una famiglia di origini veronesi, Fiocco ricevette nella città natale una formazione classica, proseguita, su consiglio del padre, al corso di giurisprudenza di Roma. Solo dopo l'ottenimento della prima laurea decise di dedicarsi alla sua vera vocazione e s'iscrisse alla Facoltà di Lettere di Bologna, dove ebbe modo di seguire i corsi di Storia dell'Arte. Allievo di Iginio Benvenuto Supino, si laureò nel 1911 con una tesi sugli intarsiatori Lorenzo e Cristoforo Canozzi da Lendinara⁹⁷. Tra il 1910 e il 1911, prima dell'incontro venturiano, ebbe modo di viaggiare in Europa e di analizzare una quantità considerevole di opere d'arte che entrarono a far parte del suo patrimonio visivo e si rivelarono fondamentali al momento del concorso per l'ammissione al Perfezionamento⁹⁸. Già in questo primo *tour*, specialmente nelle tappe di

⁹⁶ La documentazione esistente permette di analizzare perfettamente il *modus operandi* di Fiocco, lo stesso utilizzato da molti colleghi del suo tempo: sull'argomento si veda in generale DANESI SQUARZINA 2008.

⁹⁷ Non abbandonerà l'argomento su cui verterà un saggio pubblicato su “L'Arte” (FIOCCO [III] 1913): non si tratta del primo contributo firmato dal giovane, che infatti decise di tornare sul tema solo in seguito al periodo trascorso in Polesine durante il viaggio italiano di quello stesso anno. Sono numerose le occasioni in cui Fiocco si dimostrò particolarmente legato alla sua terra natale, cui dedica alcune note sui suoi quaderni di appunti anche prima del Perfezionamento, quando trascrive, tra l'altro, le *Memorie di Lendinara* di Pietro Cappellini: Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, “5 quaderni azzurri”. Per una nota biografica su Benvenuto Supino e per gli interessi dello studioso in quegli anni si veda da ultimo SCIOLLA 2006. Si ricorda infine che l'Università di Bologna conferì a Fiocco il premio *Vittorio Emanuele II*: cfr. MORETTI 2007.

⁹⁸ Come raccontava PROSDOCIMI 1970, p. 8.

Monaco e Vienna, dimostrò di essere in grado di stringere contatti significativi⁹⁹. Una volta rientrato partecipò alle selezioni: i materiali di lavoro di quegli anni lasciano intuire che non fosse arrivato per caso al concorso, poiché tra essi si trovano non solo appunti di diritto ed esercizi di tedesco¹⁰⁰, ma anche note relative ad alcuni dipinti a suo avviso realizzati dal giovane Sebastiano Luciani e conservati nella zona di Lendinara – oggetto del saggio pubblicato nel 1910 sul IV numero del “Bollettino d’Arte”¹⁰¹ – oltre che le bozze del manoscritto *L’ultimo feudo dei Bentivoglio*, regalo di nozze per il nipote, edito dalla Zuliani di Badia Polesine nel 1911¹⁰². È certamente il primo di questi a rendere maggiormente giustizia alla sua abilità nell’osservare, confrontare e attribuire, oltre che al suo saper individuare e leggere correttamente fonti e bibliografia. Invierà altri due contributi alla stessa rivista¹⁰³, che si aggiungono alla serie licenziata da “Madonna Verona” tra 1912 e 1914. Il periodico dei Musei Civici veronesi era allora ancora diretto da Giuseppe Gerola (1877-1938) – suo fondatore - evidentemente interessato ai temi inerenti al territorio scaligero¹⁰⁴, cui anche Fiocco era affezionato¹⁰⁵. Incuriosito dagli studi sull’arte della città¹⁰⁶, vi dedicò spesso spazio sui propri quaderni, intitolando

⁹⁹ Rilevate fu in particolare il suo soggiorno a Monaco: nella città ebbe modo di conoscere Hugo von Tschudi, curatore del catalogo della collezione von Nemes - composta specialmente da pezzi dell’impressionismo francese e quell’anno esposta alla Alte Pinakothek. Non fu l’unico incontro significativo, cui si devono infatti aggiungere quello con l’archeologo Carlo Anti e col viennese Julius Meier-Graefe. Si anticipa che, secondo Pallucchini, la visione ravvicinata dell’impressionismo francese ebbe particolare influenza sugli interessi futuri di Fiocco: PALLUCCHINI 1972. D’accordo anche Giuliana Tomasella, la quale ritiene che quello sguardo sull’arte contemporanea ebbe particolare rilievo per la futura interpretazione fiocchiana dell’arte veneta: TOMASELLA [II] 2007, in particolare p. 222.

¹⁰⁰ Materie su cui sarebbe stato interrogato in base alla normativa di accesso al Perfezionamento vigente in quel periodo: Padova, Palazzo del Bo, AGF, busta 2, fald. 3-5.

¹⁰¹ FIOCCO 1910. Per il materiale d’archivio: Padova, Palazzo del Bo, AGF, busta 2, fasc. 2; dove si trovano anche le tre bozze dell’articolo.

¹⁰² FIOCCO 1911. Si veda poi: Padova, Palazzo del Bo, AGF, busta 2, fasc. 3. Era consuetudine del tempo scrivere versi o prose in occasione delle nozze di persone vicine, tanto che in gioventù lo fece anche Venturi: BIONDI 1994, pp. 37-38.

¹⁰³ Ci si riferisce a FIOCCO [I] 1912 e a FIOCCO [II] 1913.

¹⁰⁴ Cfr. FIOCCO [III] 1912; Fiocco [I] 1913; FIOCCO [II] 1914. La rivista fu fondata nel 1907 da Giuseppe Gerola che cercò di raccogliere e promuovere gli studi sull’arte figurativa veronese: MARINELLI 2007, p. 321. Sembra Fiocco avesse intenzione di contattare la redazione del periodico per proporre un contributo su Dürer e Falconetto, come annota in un taccuino riferibile presumibilmente agli anni post Perfezionamento: Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, n. 5. Il diario, che come molti altri si apre con una lista per lo più incomprensibile di indirizzi e persone da contattare, è dedicato ad alcune visite a Gallerie di Roma e del Veneto, durante le quali Fiocco tenta di fornire le attribuzioni della maggior parte delle opere.

¹⁰⁵ IVI, p. 321. Anche alcuni colleghi e amici di Fiocco ricordarono, in occasione della sua scomparsa, come egli si fosse sempre definito veronese, nonostante fosse nato nel territorio di Rovigo: cfr. per esempio MARIACHER 1972, p. 371.

¹⁰⁶ Si ricordano FIOCCO 1916 e FIOCCO [V] 1919, dedicati rispettivamente a *Un’opera di Paolo Farinati nel Museo Reale dell’Aja* e a *L’antica pieve di Porto [di Legnago]* pubblicati sulla stessa “Madonna Verona”; FIOCCO [I] 1915, su *Giovanni Giocondo Veronese* – trasformato in una monografia edita da Franchini - e FIOCCO [IV] 1919, su *L’altare Faella in Sant’Anastasia*.

interamente uno di questi alle *Note d'arte veronese*¹⁰⁷: quest'ultime sarebbero da interpretare, secondo Sergio Marinelli, come una dichiarazione d'intenti da parte di Fiocco, che in un primo momento stava forse ponderando la possibilità di proporsi ufficialmente come studioso della cultura locale, salve poi rinunciarvi perché allettato da tematiche di ben più ampio respiro¹⁰⁸. Entrò al corso di Perfezionamento venturiano nel 1912, all'inizio di un triennio contemporaneamente frequentato da alcune di quelle personalità che sarebbero divenute figure di spicco nel panorama della critica italiana. La sana competizione fomentata dal clima della scuola innescò un continuo scambio di idee e opinioni¹⁰⁹. Fu un allievo dal carattere estroverso e amichevole, attento nei confronti tanto dei colleghi quanto di colui che considerò sempre il proprio mentore e da cui cercò di imparare fin da subito “la facilità e la sicurezza nell'approfondire tutto sulla storia dell'arte”¹¹⁰.

I *block notes* risalenti a quegli anni dimostrano che si esercitava continuamente, passando freneticamente – pur nella meticolosità che caratterizza i suoi appunti – da note di architettura a digressioni di pittura, dall'analisi di bibliografia medioevale alla ricerca di novità barocche. Era ciò cui Venturi indirizzava tutti i propri perfezionandi, con cui aveva confronti assidui, spesso epistolari, tanto negli anni di frequenza del corso - quando forniva loro consigli chiedendo a sua volta di essere costantemente aggiornato sulle eventuali novità - tanto in quelli seguenti, cercando di intercedere per loro in Soprintendenza e nelle Università¹¹¹.

¹⁰⁷ Dal quaderno si ricavano una bibliografia di riferimento ritenuta fondamentale dal giovane e schemi sull'argomento: Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, “Note d'arte veronese”.

¹⁰⁸ Sarebbe tornato su temi veronesi anche dagli anni '20, facendone però il tramite per superare l'ambito locale: MARINELLI 2005.

¹⁰⁹ Si ricordano due nomi tra i più noti: Roberto Longhi e Mario Salmi. Per gli altri perfezionandi presenti nella Scuola negli stessi anni si veda *Vedere e rivedere* 1914.

¹¹⁰ Come afferma PROSDOCIMI 1972, p. 8, in occasione della commemorazione fiocchiana.

¹¹¹ Nel caso di Fiocco, le otto lettere inviate al maestro per aggiornarlo sui propri studi e spostamenti cercandone l'approvazione non dicono molto di più del loro rapporto. Nonostante ciò, appare interessante notare che esse sono da mettere per lo più in relazione ai *tour* compiuti dal giovane rispettivamente nel 1913 e 1914. Sono in tutto ventidue e si conservano all'Archivio Adolfo Venturi alla Scuola Normale di Pisa, solo otto di esse risalgono agli anni tra 1911 e 1914: Pisa, Scuola Normale Superiore, Archivio Adolfo Venturi (da ora AAV), *Giuseppe Fiocco*, lettere del 24 agosto 1913, 21 settembre 1913, 30 marzo 1914, 18 aprile 1914, 24 aprile 1914, 15 maggio 1914, 25 maggio 1914, 6 novembre 1914.

II.1.2 La funzione del viaggio nella didattica venturiana

Il viaggio d'istruzione assunse nella didattica venturiana una funzione di prim'ordine, tanto da divenire nel tempo la vera peculiarità del corso. Il maestro, che in più occasioni si dimostrò pronto a battersi personalmente affinché i suoi allievi ottenessero i fondi necessari, era convinto dell'estrema utilità dei sopralluoghi - che programmava con cura e sottoponeva all'attenzione del Consiglio¹¹² - attraverso i quali poteva mettere concretamente alla prova coloro che, imparato il metodo, sarebbero diventati ispettori di gallerie, musei e soprintendenze; il grado di rielaborazione della relazione finale gli permetteva inoltre di ottenere un resoconto sulla preparazione generale e dei singoli.

In un primo momento le borse a disposizione per il corso coprivano le spese di un solo viaggio, previsto per il secondo anno all'interno dei confini nazionali. Prima della partenza venivano scelte le tappe su base regionale e a ogni studente era affidato un argomento monografico, di solito rinascimentale: Venturi non indicava le città da visitare ma solo il tema-guida, in modo che la "ricognizione capillare" da compiersi fosse individuale e lasciasse liberi di setacciare musei, gallerie e chiese e collezioni private¹¹³; talvolta invece forniva appositamente suggerimenti che conducessero i perfezionandi vicini alle proprie terre natali, per agevolarli nell'esplorazione oltre che per valorizzare quella regionalità tipica degli studi storico-artistici della fine dell'Ottocento¹¹⁴.

Dal 1904, grazie all'approvazione della nuova normativa, ai giovani si aprirono anche le porte di quei Paesi stranieri cui il maestro stava guardando da tempo: solo confrontandosi direttamente con l'Europa avrebbero maturato la consapevolezza del bisogno d'aggiornamento della disciplina che, avendo ormai perso le proprie radici, poteva contare solo sull'esempio di Stati politicamente e amministrativamente più avanzati¹¹⁵.

Oltrepassare i confini nazionali significava anche favorire incontri con persone di rilievo,

¹¹² Ciò avvenne specialmente nei primi anni di attività della Scuola, quando Venturi era particolarmente attento alla formazione dei perfezionandi, come dimostrato dai manoscritti del maestro. Qui tutto viene annotato con meticolosità per poter rendere conto al Ministro dell'Istruzione dell'utilizzo fatto dei fondi a disposizione per il corso di Perfezionamento: cfr. AMENDOLA, LORIZZO 2014, p. 8.

¹¹³ Con il duplice scopo di catalogare gli oggetti artistici privati e di rafforzare le conoscenze che sarebbero confluite nella *Storia dell'Arte Italiana*: LORIZZO 2014, p. 14.

¹¹⁴ *IVI, passim*. Fu il caso, per esempio, di Piero Mazzoni, cui Venturi diede il compito di analizzare la scuola del Signorelli, ma anche di Giulio Lorenzetti, cui fu chiesto di affrontare il tema dei Bassano. Se molti perfezionandi rimasero per lo più nelle loro terre d'origine, vi furono delle eccezioni: basti pensare a Roberto e Longhi e Giuseppe Fiocco che, indirizzati nel 1913 in Campania per studiare la pittura napoletana del Seicento, raggiunsero solo in un secondo momento le terre settentrionali più congeniali ai loro interessi e maggiormente vicine ai reciproci luoghi natali (come meglio approfondito al cap. II.1.3, pp. 36-40).

¹¹⁵ Come affermato da ARGAN 1956, p. XIX.

potenzialmente utili alla loro futura carriera. I viaggi all'estero si rivelarono come i più complessi sia dal punto di vista organizzativo che degli spostamenti, come documentato dai verbali della Scuola. Anche in questo caso il percorso era deciso da Venturi, ma modulato sulla base delle propensioni accademiche di ognuno oltre che sui propri interessi. Dopo qualche mese dal rientro doveva essere consegnato un resoconto scientifico dell'esperienza in forma scritta: quello relativo *tour* all'estero rappresentava solitamente il cardine dell'elaborato finale, ma entrambi le dissertazioni dovevano essere sfruttate per esibire la propria capacità di raccogliere le notizie fondamentali e di annotarle correttamente secondo regole precostituite, le quali prevedevano che la ricognizione dei luoghi si basasse sui testi figurativi da esaminare e che l'analisi fosse contestualizzata criticamente tenendo conto del dibattito storico contemporaneo e delle fonti antiche. Doveva emergere non solo l'abilità nelle ricostruzioni iconografiche, ma anche quella di risalire alle tecniche esecutive e di stabilire lo stato di conservazione dei pezzi; inoltre, non dovevano essere trascurate la rilevanza dell'uso delle fotografie – scattate con strumentazione propria o commissionate a professionisti – e la propensione a replicare lo stesso procedimento conoscitivo imparato durante l'anno dedicato alle lezioni frontali. Quando vi riuscivano, ciò che di inedito ne scaturiva trovava spazio ne “L'Arte”, non più semplice complemento della *Storia* ma occasione di visibilità per gli allievi. La stagione delle novità estive dei perfezionandi si aprì nel 1903 con un saggio di Pietro Toesca, dedicato, non a caso, ai *Ricordi di un viaggio in Italia*¹¹⁶: come sostenne Giulio Carlo Argan, l'utilizzo de “L'Arte” come luogo privilegiato per la raccolta e il confronto di materiali e di idee è prova tangibile dell'intima collaborazione che fin dal primo momento si era instaurata tra studenti e maestro, ripercorribile nel succedersi delle annate della rivista, le cui pagine, sempre rigorose per la qualità scientifica, rimasero aliene da ogni conformismo¹¹⁷. Infatti, se è pur vero che Venturi stabiliva gli itinerari e gli argomenti di studio, è altrettanto evidente che egli cercò di trasmettere il proprio entusiasmo e il proprio esempio “senza tuttavia limitare l'autonomia del pensiero o costringerlo in indirizzi costanti”¹¹⁸.

¹¹⁶ TOESCA 1903.

¹¹⁷ In breve ARGAN 1956, p. XIX.

¹¹⁸ Il clima che si era instaurato viene rievocato da TOESCA 1903. Per la citazione si veda SCIOLLA [II] 2008, p. 235.

Non sorprende quindi notare come le relazioni costituiscano una documentazione preziosa non solo in quanto testimonianza di interessi, autonomia critica, tappe di formazione di ciascun giovane, ma anche perché, adeguatamente confrontate e integrate, forniscono il ritratto di un'Italia in cui ancora vigeva un tessuto connettivo più regionale che unitario, in linea con l'assetto della riorganizzazione amministrativa e legislativa allora in corso¹¹⁹. Notizie di tal genere si susseguono per un arco di tempo caratterizzato da cambiamenti repentini, che diedero ai frequentanti modo di sviluppare una propria coscienza e di elaborare, grazie anche agli spunti assorbiti in Europa, nuove soluzioni per un territorio che da poco aveva riconosciuto la propria Unità¹²⁰. Solo allo scoppio della Prima guerra mondiale vi furono delle sospensioni, rese inevitabili dalla priorità di garantire la sicurezza; inoltre, anche alla fine del conflitto i *tour* furono ridimensionati a causa delle difficili condizioni economiche: ne conseguì un approccio sempre più generico nei confronti dei temi meno congeniali alle specializzazioni di ciascuno¹²¹.

Le ricerche compiute dai frequentati del corso durante i suoi primi anni di vita sono state scarsamente indagate a causa della presunta mancanza di documentazione: solo il recente ritrovamento di una serie di carteggi conservati all'archivio della Sapienza di Roma ha dato inizio a una nuova fase d'investigazioni, sfociata nella pubblicazione di un volume curato da Adriano Amendola e Franca Lorizzo. I fascicoli, relativi ai singoli allievi da cui riprendono la denominazione, contengono soprattutto carte di natura burocratica riguardanti le borse ottenute o i giudizi trasmessi dal maestro al Collegio, spesso allegati alle relazioni di viaggio, che hanno costituito il *corpus* principale della ricognizione. Essi evidenziano come la trasformazione degli appunti in dissertazione scientifica risultasse diversa da persona a persona perché strettamente connessa al processo di rielaborazione messo in atto da ognuno: proprio per questo gli scritti forniscono dettagli su caratteristiche e abilità dei perfezionandi, che erano liberi di scegliere come redigere il

¹¹⁹ Le quindici relazioni di viaggio rinvenute appartengono a tredici perfezionandi più o meno famosi (nel caso di Giulio Lorenzetti e Giuseppe Fiocco se ne contano due ciascuno) e sono conservate all'Archivio Storico della Sapienza di Roma. Esse consentono di ricostruire soprattutto il primo ventennio di attività della scuola: per approfondimenti si veda AMENDOLA, LORIZZO 2014.

¹²⁰ Come ricorda Amendola, gli scambi intellettuali tra l'Italia e l'Europa permisero di "definire il nuovo ruolo dello storico dell'arte [...] in una visione globale dell'Europa", coronando di fatto uno degli obiettivi che Venturi si pose fin dal suo arrivo a Roma: AMENDOLA 2014, pp. 163-65.

¹²¹ E' bene ricordare fin da ora come nel dopoguerra gli itinerari fossero effettivamente stati ridotti in favore di una maggiore concentrazione su determinate tematiche – *in primis* quella del '600 e '700 europeo, come ricorda IVI, p. 170. Ciò è fortemente correlato con ciò che accadde nell'ambito collezionistico, e di riflesso mercantile, della Storia dell'Arte: si rimanda al cap. IV.1, pp. 68-82.

loro resoconto (scrivendo, per esempio, a mano o a macchina), l'impostazione che lo avrebbe contraddistinto (alcuni decisero di ispirarsi alla struttura tipica della monografia, altri invece seguirono l'itinerario del viaggio), se inserire le note nel testo o alla fine di esso e la quantità di foto con cui corredarlo¹²². Comune appare invece il procedimento messo in atto - aspetto che più ha interessato Amendola e Lorigo - che alla base aveva l'assunto metodologico secondo cui "chi più vede, meglio vede"¹²³: tutti gli allievi guardavano e riguardavano con attenzione le opere che si trovavano di fronte una tappa dopo l'altra, cercando di ricordarne i dettagli, ma allo stesso tempo annotando intuizioni e dubbi sui loro taccuini. Al ritorno confrontavano le note con i testi di esperti affermati, spesso letti già prima della partenza, per trarre le loro conclusioni e includerle nell'elaborato finale. Venturi desiderava di veder applicato un metodo di lavoro che gli apparteneva e che reputava indispensabile per i nuovi "critici militanti" che avrebbero dovuto appellarsi anche in futuro, durante la loro carriera di Soprintendenti o Ispettori. La pubblicazione del 2014 aiuta a far luce sui percorsi di molti di loro, spesso ponendo a diretto confronto le esperienze di chi frequentò il corso sia negli stessi anni che a distanza di tempo¹²⁴.

II.1.3 1913: un insolito itinerario

Il caso di Fiocco si rivela particolarmente fortunato poiché si conservano entrambe le sue relazioni¹²⁵. L'itinerario italiano pensato per lui da Venturi - compiuto come di consueto durante il secondo anno di frequenza del corso - prevedeva il passaggio da Napoli, Genova, Milano, Cremona, Padova e il Polesine. Le prime due città risultano isolate rispetto a quelle degli altri frequentanti e comuni solo al percorso assegnato a Roberto Longhi. Non si trattava di un caso, ma di una scelta del maestro che, in linea con i tempi, decise di deviare alcuni verso argomenti inesplorati, tra cui il Seicento, fertile

¹²² Sull'argomento si veda IVI, pp. 164-93.

¹²³ Esattamente ciò che il maestro aveva messo a sua volta in pratica nei viaggi rievocati nelle *Memorie* che, per frequenza e tipologia, non si distaccano di troppo dagli itinerari suggeriti agli allievi: si veda Venturi (ed. SCIOLLA 1991, pp. 109-10), da cui si ricava anche la citazione. Un confronto viene delineato da AMENDOLA 2014 pp. 166-67.

¹²⁴ Il volume, dopo una prima introduzione, si sofferma prima sui viaggi in Italia (LORIZZO 2014, pp. 13-117) poi su quelli in Europa (AMENDOLA 2014, pp. 163-289) e si conclude con la trascrizione delle relazioni di viaggio in appendice, cui si aggiungono i verbali dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte.

¹²⁵ Il faldone comprende un "inedito e corposo fascicolo con gli incartamenti relativi all'attività svolta nella scuola tra 1911 e 1914", come confermato da AMENDOLA 2011. In questo caso lo studioso dedica il suo intervento al viaggio del giovane in Italia, confrontandolo con l'itinerario seguito lo stesso anno da Roberto Longhi (su cui si soffermerà LORIZZO 2010).

campo di ricerca troppo a lungo tralasciato¹²⁶. Il Consiglio mise a disposizione cinquecento lire come sussidio per coprire le spese degli spostamenti, del vitto e dell'alloggio: il *tour* fiocchiano iniziava dopo un lungo anno di lezioni e di esercizio della pratica cognitiva mnemonica, che lo avrebbe aiutato ad approcciarsi autonomamente con le opere, oltre che a tracciare un resoconto delle proprie intuizioni. Sulla base degli appunti privati ascrivibili a quell'anno si può affermare che il giovane stesse già cercando di mettere in pratica i consigli del proprio mentore che, innanzitutto, invitava a compiere delle ricerche approfondite su ciò che si sarebbe potuto vedere prima di partire. Egli seguì diligentemente tali direttive, tanto che nelle prime pagine della maggior parte dei suoi diari giovanili - che, tuttavia, si rivelano spesso difficili da contestualizzare¹²⁷ - si trovano proprio lunghe annotazioni bibliografiche e titoli di guide. Verosimilmente, si riferiscono alle tappe italiane due taccuini datati da Bernabei "post 1911"¹²⁸: nel primo Fiocco descrive luoghi che sembra aver visto personalmente, tra cui le chiese del Polesine, ma anche città quali Pistoia e Prato, non nominate nella dissertazione ufficiale e, in effetti, presumibilmente visitate in un'altra occasione, accompagnato dai colleghi del perfezionamento¹²⁹; nel secondo, sempre sulla base delle indicazioni di Venturi, riporta schemi relativi a biografie di artisti oltre che un elenco delle loro opere (suddivise in certe, attribuite e perdute) per passare poi sulla descrizione di luoghi del territorio lombardo-veneto¹³⁰, cui si aggiunge, però, Torino, altra meta estranea al suo percorso¹³¹.

¹²⁶ Tale apertura, coincidente con cambiamenti avvenuti anche nel mercato dell'arte oltre che, naturalmente, negli orientamenti del collezionismo, sarà fondamentale nel determinare i futuri sbocchi della loro carriera.

¹²⁷ Come si è detto, è spesso difficile contestualizzare gli appunti di Fiocco, specialmente nel passaggio tra fronte e retro dei singoli diari.

¹²⁸ La data 20 settembre 1913 riferita al viaggio a Lodi - preceduto da quello a Cremona e Piacenza e seguito da quello a Milano - lascia ipotizzare che tali pagine siano state scritte in concomitanza con il viaggio in Italia, precisamente nel periodo della tappa lombarda: Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, n.4.

¹²⁹ In questo caso la narrazione ricorda una specie di visita guidata, tanto che Fiocco riporta spesso i pareri dei suoi colleghi del Perfezionamento, è quindi probabile si tratti di una delle uscite sul campo spesso effettuate in compagnia del maestro: Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, n.3.

¹³⁰ Alle stesse, in particolare Milano, Saronno (25 settembre 1913), Castiglione [d'Adda?] (25 settembre 1913), Chiaravalle (27 luglio 1913), Pavia (27 ottobre 1913) si riferisce un ulteriore diario, certamente ascrivibile al viaggio del 1913 anche sulla base delle date riportate da Fiocco: Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, n.10.

¹³¹ In questo caso la lista di nomi e luoghi risulta molto lunga. Gli appunti sul *recto*, con informazioni biografiche sugli artisti e liste delle opere, sono molto più ordinati rispetto a quelli del taccuino precedente e probabilmente frutto di un'analisi più approfondita; non si può dire lo stesso del *verso*, dove in modo disordinato e quasi confuso Fiocco descrive le visite ai luoghi nominati: cfr. Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, n.4. Verosimilmente fronte e retro sono da pensare come risalenti a momenti più o meno lontani e da collegare l'uno ad appunti presi velocemente sul luogo e l'altro a una revisione degli stessi.

I diari più interessanti e certamente relativi al viaggio italiano sono quelli in cui Fiocco rimanda al proprio soggiorno a Napoli: il primo di questi si apre con il contatto di Roberto Longhi, suggerito da Venturi che, come è noto, aveva raccomandato ai due di scambiarsi reciprocamente opinioni durante l'esperienza. Vi sono appunti molto veloci, verosimilmente presi sul luogo e rivisti solo in un secondo momento: la loro rielaborazione si trova sul *recto* e prosegue nel taccuino successivo¹³². Qui le tappe e i luoghi sono chiaramente elencanti e, a differenza di ciò che si riscontra nella relazione, non vi sono omissioni: dopo esser arrivato a Napoli e aver visitato il Museo Filangeri, le chiese di Santa Caterina, di Santa Maria Donnaregina, del Gesù Nuovo, la Pinacoteca [Capodimonte], la Santissima Annunziata, San Giorgio, i Girolamini, San Paolo Maggiore, San Lorenzo Maggiore e san Giacomo degli Spagnoli, si sposta prima a Roma, dove si reca alle gallerie di San Luca, Corsini e Barberini, poi agli Uffizi di Firenze, ripartendo infine per Genova. In tutti questi casi Fiocco si sofferma meticolosamente sulle opere, annotandosi la bibliografia già letta e quella con cui confrontarsi al rientro oltre che una serie di proprie intuizioni. Nonostante la scrittura risulti per lo più narrativa, non mancano gli elenchi tipici degli appunti venturiani¹³³ - anche in questo caso ordinati in base al soggetto - e simili a quelli presentati anche da alcuni dei suoi colleghi¹³⁴. Sono dati illuminanti, che dimostrano una *forma mentis* plasmata sui valori venturiani, orientata all'osservazione di forme e stile, educata alla ricerca di elementi di analisi critico filologica¹³⁵. Inedite anche le poche lettere scritte durante quei mesi, datate rispettivamente 24 agosto e 21 settembre 1913, provenienti la prima da Castegnato, località in cui la famiglia del giovane aveva una residenza privata, e da Milano¹³⁶. In

¹³² Dove si trovano descritte ancora chiese e collezioni di Roma e Napoli, ma, almeno in alcune pagine, in modo più ordinato: Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, nn. 16r e 17.

¹³³ Come evidente sia nella documentazione romana che in quella pisana: cfr. PELLEGRINI 2011. Lo studio dei taccuini di Venturi è inoltre il fulcro di un progetto curato da Donata Levi: www.docart900.memofonte.it. Come il maestro dimostra di essere in linea con l'insegnamento cavalcaeselliano, anche Fiocco riportava talvolta uno schizzo a matita di ciò che vedeva: cfr. di nuovo LEVI 1988; CURZI 2000; ISELLA, FACCHINETTI 2007. Allo stesso modo lavorava anche Giovanni Morelli, come già riferito nel cap. I.1.1, pp. 9-12.

¹³⁴ Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, n. 20. Questa parte di diario sembra voler riproporre la struttura che Venturi suggeriva di adottare per la relazione finale, nella quale la narrazione avrebbe dovuto essere scandita dalla sequenza dei luoghi visitati, dando modo al perfezionando di rendicontare giorno per giorno il proprio lavoro.

¹³⁵ Cfr. anche AMENDOLA 2011, p. 249, il quale riporta lo stesso parere riferendosi non tanto ai taccuini ma alla relazione di Fiocco.

¹³⁶ Scritta quindi quando si trovava sul luogo, tappa del suo itinerario: Pisa, Scuola Normale Superiore, AAV, *Giuseppe Fiocco*, lettere del 24 agosto 1913 e del 21 settembre 1913.

entrambe Fiocco narra, con tono entusiasta e sicuro, degli studi perseguiti fino ad allora, aggiornando Venturi sulle novità riscontrate, in particolare relative ai pittori da Santacroce e Giulio Campagnola¹³⁷, ma anche ad altre questioni per cui attendeva di ricevere qualche consiglio da parte del maestro.

Al di là di quanto desumibile dai taccuini e dalle missive – dati che non fanno che confermare quanto già approfondito da chi si ne è occupato finora – non si intende avanzare considerazioni su ciò che le deduzioni del giovane possono dire del suo modo di interpretare le lezioni venturiane o di utilizzare i mezzi da esse fornitigli¹³⁸. Quello che invece interessa segnalare è come già in queste pagine risalenti al secondo anno di perfezionamento egli vantasse un profilo professionale in linea con quello previsto per gli allievi del corso, dimostrandosi in grado di proporre attribuzioni tanto inedite quanto attendibili. Non trascurabile, infine, un ultimo *block notes*, datato da Franco Bernabei tra il 1913 e 1914 e scritto probabilmente a cavallo tra i due viaggi: nel *recto* vi sono infatti riferimenti all'itinerario dalmata, nel *verso*, al contrario, quelli relativi a un passaggio in Veneto, in particolare a Vicenza e Verona, a un soggiorno a Roma e Siena, e, infine a una gita tra Brescia, Bergamo e Milano, che in successione risultano difficili da identificare con una precisa occasione di studio o di ricerca, ma che si presume abbiano rappresentato momenti di studio individuale che contribuirono alla sua formazione di studioso, dandogli modo di stringere nuovi contatti specialmente nel mondo del collezionismo privato della zona¹³⁹.

¹³⁷ Entrambi argomenti di cui si sarebbe occupato in più occasioni negli anni successivi, basti ricordare, solo per citare i primi, FIOCCO [II] 1915 e FIOCCO 1916. Il fatto che entrambi avessero trovato accoglienza nella rivista venturiana dimostra che l'approfondimento di tali tematiche fu probabilmente suggerito da Venturi e comunque in linea con gli interessi nutriti in quel momento dal maestro.

¹³⁸ Lavoro già meticolosamente condotto da AMENDOLA 2011, pp. 250-61.

¹³⁹ In tutte le occasioni si sofferma a visitare sia collezioni private (in particolare a Roma e Milano) che chiese e musei: cfr. Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, n. 6. Le tappe sono riferibili al viaggio del 1913, tranne Siena, sebbene un passaggio da Romagna e Toscana prima dell'arrivo a Genova sembra essere testimoniato da un piccolo *block notes* che Bernabei aveva datato "post 1913": Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, n.18.

II.2 Orientamenti e interessi: spunti dalle prime pubblicazioni

II.2.1 Oltre i confini nazionali: un'occasione mancata, per metà

Durante il terzo e ultimo anno a Roma Fiocco avrebbe dovuto, stando alla prassi, partire per suo viaggio all'estero: ne fece ben due, uno non ufficiale e l'altro bruscamente interrotto a causa della guerra.

Il primo, di cui non esiste alcuna relazione, è ricostruibile grazie ai taccuini e alla corrispondenza intrattenuta in quel periodo con Venturi, di cui si conservano sei lettere datate tra il 30 marzo e il 6 novembre 1914, inviate per lo più da Parigi¹⁴⁰, Londra¹⁴¹ e Colonia¹⁴², sicure tappe dell'itinerario¹⁴³. Traspare una maggior sicurezza in se stesso del giovane, entusiasta di aver “avuto aperte tutte le porte” grazie alle raccomandazioni del maestro e di aver potuto visitare tanto musei quanto raccolte private. Sono i suoi scritti privati a confermare i passaggi da Parigi - dove Fiocco visita il Louvre, la Reggia di Versailles e le collezioni Dreyfus e Durand-Ruel¹⁴⁴ -, da Fontainebleau e Lille, da Londra - dove, sperando di poter incontrare Venturi, si ferma alla National Gallery e ad Hampton Court - da Cambridge, Belford, Edimburgo, Manchester, Glasgow, Berlino, Colonia e Düsseldorf. Sebbene i dati ricavabili dalle missive confermino la correlazione del diario con il *tour* europeo, si deve ammettere che sia nelle pagine che precedono la narrazione che in quelle seguenti Fiocco si concentra su argomenti del tutto diversi, in particolare rivolgendo la propria attenzione a una lista di dipinti e disegni attribuibili a Fra Giocondo - figura che sarebbe divenuta protagonista di un suo saggio dell'anno successivo ¹⁴⁵ - e all'accumulo di dati bibliografici del Bramantino, su cui probabilmente aveva già redatto - considerando anche la familiarità del pittore con i territori romani e lombardi visitati in precedenza - il saggio pubblicato da “L'Arte” in quello stesso 1913¹⁴⁶. Questa sua abitudine di registrare tutto e di lasciare improvvisamente i taccuini a metà per riprenderli

¹⁴⁰ Pisa, Scuola Normale Superiore, AAV, *Giuseppe Fiocco*, lettera del 30 marzo 1914.

¹⁴¹ Pisa, Scuola Normale Superiore, AAV, *Giuseppe Fiocco*, lettere del 18 aprile 1914, 24 aprile 1914 e 15 maggio 1914.

¹⁴² Pisa, Scuola Normale Superiore, AAV, *Giuseppe Fiocco*, lettera del 25 maggio 1914.

¹⁴³ Pisa, Scuola Normale Superiore, AAV, *Giuseppe Fiocco*, lettere dal 30 marzo 1914 al 6 novembre 1914.

¹⁴⁴ La Galleria Durand-Ruel fu fondata da una famiglia di mercanti francesi e in particolare da Paul Durand Ruel (1831-1922), uno tra i più influenti tra i suoi membri (cfr. <https://research.frick.org/directory/detail/204>), sebbene Fiocco non specifichi chi lo avesse accolto durante la sua visita. Per approfondimenti sulla galleria parigina si veda LEGÉ 2019.

¹⁴⁵ Ci si riferisce a FIOCCO [I] 1915.

¹⁴⁶ FIOCCO [I] 1914.

successivamente, cambiando, per giunta di continuo, argomento e stile, rende impossibile risalire alla giusta cronologia dei suoi appunti, motivo per cui, per esempio, non si riesce a stabilire se anche un secondo *block notes* sia da collegare allo stesso viaggio. Quest'ultimo si apre con una lista di persone da contattare e luoghi da vedere, corredata da alcuni indirizzi, tra cui quelli di Benson, Cook e Aldo Briganti¹⁴⁷. In questo caso Fiocco descrive soprattutto i pezzi appartenenti a privati, ripercorrendo esattamente le tappe del 1914. La corrispondenza di luoghi e nomi lascia ipotizzare che entrambi contengano dati riferibili alla medesima occasione, probabilmente in due copie diverse, la prima presa sul campo, la seconda trascritta in seguito¹⁴⁸. Non si può escludere che, al contrario, Fiocco già tornato da tempo, avesse ripreso delle note del passato per ricavarne ciò che di quell'esperienza poteva rivelarsi utile alla stesura dei due saggi cui stava lavorando, ipotesi che spiegherebbe un *recto* e un *verso* dedicati interamente a Fra Giocondo e al Bramantino¹⁴⁹.

Si segnala fin da ora che questo *tour* – forse ancor più dei due ufficiali – rivela il ruolo che la conoscenza delle raccolte private rivestiva nell'ottica di Venturi, convinto che i suoi allievi, data la situazione italiana, dovessero essere in grado di inquadrare non solo le opere appartenenti al patrimonio pubblico e quindi ai grandi musei, ma anche quelle in libera circolazione, che più di altre potevano riservare sorprese. Pochi, ma comunque presenti, gli accenni a tali occasioni: a Parigi Fiocco visita la galleria dei Dreyfus, dove viene ammesso grazie a una lettera di presentazione di Supino¹⁵⁰, a Londra conosce Tancred Borenius, personalità di spicco nel mondo storico artistico del tempo ma anche autore dei cataloghi delle più rinomate collezioni inglesi, che il giovane visitò in sua

¹⁴⁷ Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e Taccuini*, n. 7 (recto): Fiocco specifica solo il nome di Aldo Briganti (1893-1965), cui sembra dovesse chiedere gli “indirizzi di Benson e Cook”. Per il primo si trattava probabilmente di Robert Hugh Benson (1871-1914) o, data la sua morte avvenuta nel 1914 e quindi molto vicina alla data presunta del taccuinetto, di un erede: cfr. BORENIUS (a cura di) 1914. Si noti che si tratta di quello stesso Borenius che avrebbe avuto numerosi contatti col giovane Fiocco, presentatogli da Venturi, durante i viaggi del giovane nella capitale inglese. Per quanto riguarda il secondo doveva verosimilmente trattarsi di Herbert Cook (1868-1939) che, dopo aver acquisito ciò che era rimasto della raccolta del nonno Francis (1817-1901), ne incrementò il nucleo acquistando in particolare capolavori veneziani del primo Cinquecento: cfr. *Abridge* 1904; DANZIGER 2004.

¹⁴⁸ Non diversamente da quanto si era detto per le *Note napoletane* nel paragrafo precedente.

¹⁴⁹ I due taccuini sono conservati a Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, nn. 0 e 7.

¹⁵⁰ Pisa, Scuola Normale Superiore, AAV, *Giuseppe Fiocco*, lettera del 30 marzo 1914.

compagnia¹⁵¹. La confidenza che i perfezionandi riuscivano ad acquisire con questi ambienti e con le persone che li frequentavano rappresenta il perno del successivo intreccio delle loro carriere accademiche con i meccanismi del mercato dell'arte.

Una volta rientrato, Fiocco ebbe modo di iniziare il vero e proprio viaggio all'estero previsto dal corso, dirigendosi alla volta dell'Alto Adriatico, allora sottoposto al dominio asburgico¹⁵². La difficile situazione dovuta all'avvicinarsi del conflitto mondiale rese impossibile la conclusione dell'itinerario, di cui il giovane ebbe modo di toccare solo alcune tappe, ossia Aquileia, Grado, Trieste, Zara, Sebenico, Lesina, Traù e Spalato. Anche in questo caso non ci si soffermerà sulla relazione consegnata da Fiocco¹⁵³, cercando piuttosto di evidenziare alcuni aspetti che incisero sugli sviluppi della sua carriera: fin dalle prime pagine è palese il raggiungimento di un livello di formazione particolarmente elevato che, in linea con il concetto di Storia dell'Arte come *Kunstwissenschaft*, prevedeva una perfetta sincronia tra studio delle fonti e *connoisseurship*¹⁵⁴. Conosceva tanto i testi antichi quanto gli studi più aggiornati, ma allo stesso tempo formulava autonomamente attribuzioni attendibili, sostenute da giudizi e pensieri propri. Emergono inoltre fin da qui cenni a quelli che sarebbero stati i suoi interessi principali al rientro, tra cui i pittori da Santacroce e la giovinezza di Carpaccio. Rende proprie anche determinate prospettive critiche, specialmente nel continuo tentativo di paragone tra generi e periodi differenti.

Alla metà del mese di agosto, di fronte al precipitare degli eventi politici, Venturi scrisse al segretario dell'Istituto per informarlo della necessaria sospensione del *tour*, premurandosi che ciò non sfavorisse in qualche modo la conclusione positiva del perfezionamento di Fiocco. Un mese più tardi fu infatti lo stesso maestro a proporre un'alternativa, chiedendo, in via del tutto eccezionale, di “sostituire un viaggio nel Veneto

¹⁵¹ Pisa, Scuola Normale Superiore, AV, *Giuseppe Fiocco*, lettera del 15 maggio 1914. Per la biografia di Borenius e altri approfondimenti si rinvia a DOUGLAS 1948, SUTTON 1978 e da ultimo a VAKKARI 2002. È bene ricordare che egli aveva pubblicato in quegli stessi anni non solo il volume su *I pittori di Vicenza: 1480-1550* (BORENIUS [I] 1912) e la traduzione italiana della *History of painting in North Italy* di Crowe e Cavalcaselle (BORENIUS [a cura di] 1912); ma anche la recensione della mostra de *I dipinti veneziani primitivi al "Burlington fine Arts club"* di Londra (BORENIUS [II] 1912), la stessa che aveva recensito anche Fiocco, che verosimilmente la vide con lo studioso o comunque si confrontò con lui al riguardo.

¹⁵² Mete che interessarono particolarmente Venturi, specialmente per gli intrecci tra l'arte dalmata e la cultura veneziana: nella zona istriana fu inviato non solo Giuseppe Fiocco ma anche la collega Eva Tea, che nel 1908 visitò Zara, Spalato e Traù: cfr. AMENDOLA 2014, p. 196.

¹⁵³ Lavoro già compiuto da AMENDOLA 2011, pp. 237-51.

¹⁵⁴ SCIOLLA 1999.

ai quattro mesi che doveva ancora compiere per avere il diploma” o, se tale soluzione fosse stata considerata non adeguata, di cambiare la rotta verso la Spagna¹⁵⁵.

II.2.2 Qualche pubblicazione, nuovi contatti, molti materiali di lavoro

Furono i *tour* italiano ed europei a offrire a Fiocco la maggior parte dei materiali per le sue prime pubblicazioni, per lo più ospitate su “L’Arte”¹⁵⁶. Il “laboratorio critico” della rivista venturiana lo coinvolse fin dal primo anno di perfezionamento (1912), quando sul XV numero apparve per la prima volta un suo contributo, dedicato a *Paolo Farinati e le sue opere per il Frassino*¹⁵⁷. Nonostante per lui non fosse ancora periodo di peregrinazione, è plausibile supporre che avesse svolto autonomamente un soggiorno di studio nel Veneto, forse proprio quello descritto tappa per tappa nei suoi taccuini¹⁵⁸. Si tratta di un testo significativo data l’impostazione prettamente venturiana: vengono anzitutto indicati i dati desunti dalle fonti, poi confrontati con gli studi contemporanei di cui vengono sottolineate lacune e punti di forza; il giovane critica senza remora a chi lo aveva preceduto di “non aver osservato al meglio”, fornendo infine una più dettagliata descrizione delle opere considerate. Lo stesso vale per il suo *Sebastiano del Piombo e Cima da Conegliano*, dove in più occasioni Fiocco si oppone alle vigenti attribuzioni nonostante la presenza delle firme sui pezzi, cercando nei documenti una conferma a ipotesi sorte sulla base dello stile. Nel numero XVI il nome del giovane torna ben tre volte: l’apporto più rilevante è sicuramente quello già citato e relativo ai Lendinara¹⁵⁹, cui si aggiungono un breve intervento *A proposito di un cassone nuziale di Palazzo Pitti*, secondo Fiocco non attribuibile a Francesco del Cossa al contrario di quanto riportato in

¹⁵⁵ Per la documentazione relativa alle decisioni discusse tra il collegio e Venturi si rimanda al *Fascicolo di Giuseppe Fiocco, 1914* e al *Verbale del Consiglio della Scuola di Perfezionamento, 1904-1922, 22 novembre 1914* entrambi conservati all’Archivio Generale Studenti Sapienza Università di Roma.

¹⁵⁶ Ad eccezione delle poche già citate e licenziate dal “Bollettino d’Arte” e da “Madonna Verona: cfr. p. 31, in particolare note 126 e 129.

¹⁵⁷ FIOCCO [II] 1912.

¹⁵⁸ Padova, Palazzo del Bo, AGF, *Quaderni e taccuini*, n. 2. Il diario riporta nel verso degli appunti ripresi da volumi riguardanti in particolare la cultura artistica veronese o l’architettura (torna per esempio il nome di Vitruvio), cui si aggiunge un’elaborazione intitolata *Legittimità dello studio della Storia dell’Arte*: qui il giovane ricorda come “compito di ogni studioso dell’arte è la valutazione estetica”, riprendendo uno dei punti cardine del pensiero del maestro. La parte più interessante è il retro, dove sono narrate le visite a Monzambano, Borghetto, Peschiera, ma anche Sona, Sommacampagna, Lugagnano, territori del veronese cui il giovane fu particolarmente interessato. Le stesse tappe sono ricordate nell’unico diario veneziano riferibile agli anni giovanili: databile al 1908 sulla base di una lettera custodita al suo interno – ma che non è detto vi si trovasse da sempre – è forse risalente agli anni appena successivi, sicuramente contemporaneo a quello padovano: Venezia, Fondazione Vittorio Cini, Fondo Fiocco (FF), *Corrispondenze*, Fald. 1, 1908.

¹⁵⁹ FIOCCO [III] 1913.

una pubblicazione del tempo¹⁶⁰, e le considerazioni su *La Pietà di Fra' Bartolomeo*, anch'essa conservata a Firenze¹⁶¹. Il metodo emergente dai suoi contributi altro non è che il riflesso di quanto accadeva quotidianamente nella fototeca della Scuola, dove i perfezionandi, sulla base delle immagini a disposizione ma anche del confronto con le idee altrui, proponevano nomi ed enunciavano nuovi giudizi. È bene evidenziare come gli ultimi saggi citati riguardassero argomenti diversi da quelli su cui si era soffermato fino a quel momento e riconducibili invece alla sua terra natale: è probabile che tale discostamento fosse stato ispirato dagli interessi quattrocenteschi di Venturi, che se ne stava occupando in previsione della pubblicazione del VII volume (tomi 2 e 3) della *Storia dell'Arte Italiana*. Forse sempre su suggerimento del maestro, Fiocco recensisce nel 1914 la mostra d'arte veneziana tenutasi al Burlington Fine Arts di Londra, visitata durante il suo viaggio non ufficiale prima menzionato. L'esposizione, congeniale ai temi preferiti da Venturi in quegli anni, fu descritta come un successo e la chiusura dell'articolo è dedicata a quel Tancred Borenius che, grazie alla raccomandazioni di Venturi, gli fu tanto “caro di notizie e di cortesie”¹⁶².

Nel 1915 Fiocco usciva dalla “prima scuola di Storia dell'arte italiana, dove apprese da un lato il rigore della ricerca, dall'altro [...] il metodo del “saper guardare”¹⁶³: in lui fu immediatamente tangibile l'impronta lasciata da un mentore che avrebbe cercato di imitare anche nel corso della futura carriera, spinto da un istinto alla ricerca che gli permetteva di ricordare al momento opportuno “ad esempio, un dipinto collocato nell'angolo di un piccolo museo [...] e visto decenni prima”¹⁶⁴. Proprio il suo desiderio di percorrere la strada indicatagli da Venturi lo porta, terminato il perfezionamento, alla Soprintendenza di Venezia.

¹⁶⁰ Si conservano invece delle bozze del contributo: Padova, Palazzo del Bo, AGF, Busta 5, “1913. Cassone per Palazzo Pitti”, tradizionalmente attribuita dalle fonti a Giuliano Bugiardini.

¹⁶¹ Il riferimento è alla *Pietà* tutt'oggi conservata alla Galleria Palatina, inv. 64, cfr. CIATTI, PADOVANI (a cura di) 1988. Al contrario di altre, Firenze non sembra essere nominata come tappa dei viaggi privati di Fiocco in quegli anni: essendo molto meticoloso nel riportare appunti presi sul campo, è improbabile pensare vi si sia recato senza lasciarne traccia. Sebbene ciò non sia certo, è quindi probabile che in questo caso il campo di studio fosse stata proprio la fototeca venturiana..

¹⁶² FIOCCO [III] 1914, qui p. 384.

¹⁶³ MARIACHER 1972, p. 371.

¹⁶⁴ PROSDOCIMI 1972, p. 8.

III. CONSERVAZIONE E TUTELA NELL'ITALIA UNITA: GIUSEPPE FIOCCO DA VENEZIA A FIRENZE (1914-1925).

III.1 La Storia dell'Arte in Italia all'inizio del secolo. Parte II: salvaguardia e catalogazione del patrimonio nazionale.

III.1.1 Progressi (I). Il X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte: una dichiarazione d'intenti.

Non si è finora citato il X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte tenutosi nel 1912 a Roma¹⁶⁵. Esso, come si evince fin dalle relazioni iniziali contenute negli atti, fu caratterizzato da una marcata rottura procedurale, metodologica e culturale con i nove incontri precedenti, fatto da cui dipese probabilmente anche la preferenza, mai verificatasi prima, per una sede italiana. La portata innovativa dell'evento doveva risultare già dallo scopo dichiarato preliminarmente, quello di giungere a una diffusione della disciplina in senso continentale¹⁶⁶. Anche Fiocco, ancora allievo alla Scuola venturiana, vi partecipò con il contributo *Per le fonti della storia dell'arte in Rovigo*¹⁶⁷, in cui riprese le problematiche più care al proprio maestro, scagliandosi contro il “non certo corroborante metodo” di chi fino ad allora si era accostato agli studi nella zona del Polesine e criticando la non autonomia della materia, cui a suo avviso si sarebbe potuto porre rimedio solo tenendo conto del fatto che “i documenti [...] debbono accompagnare il giudizio estetico perché ne esca la vera Storia dell'Arte”¹⁶⁸. Il riconoscimento del ritardo palese di chi “solo recentemente ha pensato di tirar qualche luce dalle fonti, ma in opere di carattere principalmente storico”, avvicinava Fiocco ai punti focali che Adolfo Venturi si era prefissato di affrontare al congresso¹⁶⁹.

I risvolti ebbero notevole risonanza nel Paese nonostante i dieci anni trascorsi per la pubblicazione degli atti¹⁷⁰, dai quali affiorava il medesimo tentativo di ribadire l'esigenza di uniformarsi al resto dell'Europa, percepita dalla nazione ospitante sia per quanto

¹⁶⁵ Faceva seguito a quello tenutosi a Monaco di Baviera nel 1909 (si veda in generale SCHMIDT 1983) cui Venturi aveva partecipato con due relazioni, la prima dedicata alla *Pittura gotica in Italia nelle prime decadi del secolo XV* e la seconda, di carattere metodologico, *Della posizione ufficiale della Storia dell'Arte rispetto alle altre discipline storiche*, temi ripresi e rafforzati nel 1912. Si veda in breve SCIOLLA 2012.

¹⁶⁶ Come evidenziato da PERINI FOLESANI 2012. Il convegno citato non nasceva solo a scopo celebrativo, ma soprattutto per analizzarne criticamente proposte e prospettive: cfr. CIERI VIA, KIEVEN, NOVA 2012.

¹⁶⁷ La città fu una delle tappe dell'itinerario percorso quell'anno durante il viaggio didattico previsto o dal corso di Perfezionamento (cfr. cap. II.1.3, pp. 36-40): FIOCCO [II] 1922, p. 528.

¹⁶⁸ Per la citazione FIOCCO [II] 1922, p. 528.

¹⁶⁹ IBIDEM.

¹⁷⁰ Datati 1922: *L'Italia e l'arte straniera*.

riguarda l'ambito della ricerca che per quello della tutela e della salvaguardia¹⁷¹. Il bramato allineamento si rispecchiava nella presenza di numerosi interlocutori stranieri, prestigiosi rappresentanti della storiografia artistica del continente, interessati a continuare lo scambio scientifico cui Venturi aveva dato vita fin dagli anni '80 del secolo precedente, convinto di poter così aprire gli orizzonti italiani ancora bloccati nei propri retaggi culturali¹⁷². E, in effetti, l'obiettivo di favorire nuovi intrecci tra *L'Italia e l'arte straniera* – esplicita dichiarazione insita nel titolo del convegno – aveva anche una sperata conseguenza pratica estrapolabile dall'*Appendice* degli atti stessi: Venturi voleva avanzare, ripercorrendo la linea degli analoghi studi viennesi e tedeschi, un piano programmatico di riordino delle fonti su scala regionale, sostenuto dai colleghi connazionali i cui contributi erano sostanzialmente votati a sottolineare la rilevanza di conoscenza, studio e riassetto dei documenti. Ciò non gli impedì, inoltre, di sottolineare che l'utilizzo di quest'ultimi non avrebbe mai dovuto prescindere dall'analisi dei caratteri stilistici dei singoli artisti – come previsto dal metodo comparativo di ascendenza morelliana – e dalla considerazione dell'apporto spirituale dell'individuo – in linea con le teorie purovisibiliste di impronta crociana¹⁷³. Il convegno rappresentò, insomma, e sintesi e trampolino di lancio di quelle idee che Venturi covava da tempo e che aveva cercato di concretizzare a partire dalla richiesta di insediamento di una cattedra di Storia dell'Arte all'Università di Roma; ma anche prima, quando si attivò come Ispettore alle Gallerie di Modena.

Su questo secondo aspetto s'incentrò la sezione *Problemi di metodo*, nido di ulteriori riflessioni inerenti il dibattito sul patrimonio storico artistico e, in particolare, sul tema della tutela delle opere d'arte: nuove proposte legislative si accompagnarono a ipotesi sulla possibile ristrutturazione di un sistema ancora scoordinato e inefficiente, che non poteva che trovare una speranza di risanamento nella catalogazione e inventariazione dei

¹⁷¹ Venturi rivestì al convegno il ruolo di rappresentante italiano: da lui dipesero i *focus* previsti dal programma cui, tuttavia, avevano contribuito anche i maggiori storici dell'arte a lui contemporanei, gli stessi cui si deve la fondazione della disciplina tra Otto e Novecento: cfr. in breve CIERI VIA, KIEVEN, NOVO 2012, in particolare p. 14. Si deve inoltre ricordare che i punti su cui l'italiano insistette erano gli stessi che già aveva affrontato nel suo articolo del 1887 (si rimanda in particolare al cap. 1.2.1, pp. 15-17, ma anche a p. 26, nota 106): la questione verrà ripresa, da un diverso punto di vista, al cap. III.1.4.

¹⁷² Per un elenco dei prestigiosi nomi si rinvia a SCIOLLA 2012, p. 221; da cui si ricava anche un breve *excursus* sulle singole sessioni del convegno. Col senno di poi si è potuto confermare l'effettivo ritardo italiano rispetto alla contemporanea storiografia europea oltre che l'intento, spesso politico, con cui alcuni personaggi di nota fama parteciparono: DALAI EMILIANI 2012.

¹⁷³ Come esplicitato in SCIOLLA 2012.

beni presenti sul territorio, funzione che, secondo Venturi, avrebbe dovuto connettersi ai luoghi di conservazione per eccellenza: i musei¹⁷⁴.

L'accusa contro i ritardi accademici cui la nostra storiografia ottocentesca si rese colpevole trovava i propri appigli in una macchina amministrativa ancora in faticoso rodaggio di cui Venturi divenne parte integrante, consapevole della portata e dell'urgenza cui avrebbe dovuto far fronte e dell'esistenza di pezzi ancora in gran parte da scoprire e contabilizzare. Fu questo un altro dei perni attorno cui ruotò la sua intera battaglia, che avrebbe avuto in seguito risvolti di ogni sorta, tanto amministrativo-politici quanto accademici.

III.1.2 Progressi (II). Le Deputazioni di Storia Patria. Preludio a un sistema di tutela centralizzato.

La nascita del servizio di tutela dei monumenti con caratteristiche omogenee su scala nazionale impegnò il nuovo Stato per più di quattordici anni¹⁷⁵.

In un primo momento si decise di dare ampio spazio alle autonomie locali che, sotto ogni punto di vista, ereditarono le norme già precedentemente attuate¹⁷⁶. Mentre il Governo cercava di varare una legge unitaria, oltre che di definire le specifiche competenze di ministeri e strutture periferiche, le vicende pratiche maturavano per lo più regionalmente, con il conseguente insediamento di organismi disomogenei per genesi e compiti¹⁷⁷. Quello emiliano - dall'accentuato carattere autonomo, ma nato proprio per favorire l'annessione dei territori allo Stato Sabauda¹⁷⁸ - fu il primo a porsi il problema: a guidarlo era il nuovo governatore Carlo Luigi Farini, che pose l'attenzione sul patrimonio culturale emiliano, a suo avviso da difendere proprio in onore dei principi risorgimentali. A tale

¹⁷⁴ Gli stessi relatori del convegno – come per esempio il Ministro della Cultura prussiano Wilhelm Waetzoldt - promossero in ogni nazione un'opportuna istituzionalizzazione della disciplina, anche attraverso i necessari legami con le autorità statali: cfr. PERINI FOLESANI 2012, in particolare pp. 239-40.

¹⁷⁵ La nuova classe politica italiana era concentrata sui gravi problemi conseguiti al cambiamento radicale della struttura politica del Paese e cercò innanzitutto di definire un nuovo assetto amministrativo: BENCIVENNI [I] 1987, pp. 91-187. All'origine del problema vi era la difficoltà di trovare un equilibrio tra uffici centrali e periferici: le strutture regionali, autonome e differenti per composizione e funzionamento, non mutarono per molto tempo, rendendo più complicato il già tormentato processo di unificazione: MUSACCHIO 1994, qui p. 9.

¹⁷⁶ Almeno fino al 1875, quando si decise di abbandonarle in favore di un maggiore accentramento amministrativo: BENCIVENNI [I] 1987, in particolare p. 92, nota 2, da cui si ricava un'ampia bibliografia sull'argomento, poco studiato anche dalla letteratura specifica. Per quest'ultimo aspetto cfr. MUSACCHIO 1994, p. 11, in particolare alla nota 6.

¹⁷⁷ Alcuni dei quali si dimostrarono comunque in grado di introdurre novità significative per le vicende nazionali: per l'attività dei governi provvisori nel biennio 1859-60 cfr. PAVONE 1964.

¹⁷⁸ Le province emiliane, comprendenti il Ducato di Parma, quello di Modena e le ex Legazioni Pontificie, avevano combattuto per ottenere la propria indipendenza e l'unificazione politica nazionale. Dopo l'accordo di Villafranca procedettero autonomamente nella creazione di un'organizzazione politica e amministrativa, grazie anche all'impegno del nuovo governatore Carlo Luigi Farini: cfr. BENCIVENNI [I] 1987, pp. 93-94.

scopo aveva costituito nel 1860 una *Commissione per la Conservazione dei lavori pregevoli delle Belle Arti*, chiamata a sorvegliare “su monumenti notevoli per bellezza architettonica, e sulle più insigni pitture e sculture”, oltre che a intimare controlli e restauri¹⁷⁹. Essa doveva essere coadiuvata e assecondata dal mondo accademico, dai Comuni e, nelle provincie in cui erano previsti, dagli Ispettori di Belle Arti. Le sue prerogative non vacillarono negli anni della definitiva annessione al Regno d'Italia, sebbene alcuni problemi già emersi persistettero, specialmente in quanto l'Accademia - che pure aveva una presenza rilevante di propri rappresentanti tra i membri - si vedeva derubata dell'egemonia di cui fino ad allora aveva goduto. Di fatto, le *Commissioni Ausiliarie* precedentemente create dallo Stato Pontificio continuarono a coesistere poiché di fronte alla reazione negativa degli accademici vennero affidati loro, con Decreto Governativo del 6 marzo 1860, gli stessi compiti di sorveglianza già di competenza della *Commissione Consultiva*. Ne derivò non poca confusione, oltre che un generale malcontento¹⁸⁰: come elemento chiarificatore si pose il settore della cultura impiegato negli studi storici, che per tradizione era più sensibile verso la problematica della tutela e che in clima post-risorgimentale era intento a concretizzare l'ideale, vale a dire il pensiero storico, in azione politica¹⁸¹.

La prima associazione italiana, interprete delle più profonde esigenze del tempo¹⁸², era nata già nel 1833 in Piemonte per volere del Re Carlo Alberto, il quale con un intervento pubblico precisamente regolamentato favorì lo studio e la raccolta di documenti tramite controllate ispezioni negli archivi¹⁸³. Con l'istituzione della prima “Regia Deputazione sovra gli studi di Storia Patria” lo Stato entrava nell'organizzazione degli studi storici, rendendo la ricerca strumentale alla dinastia regnante: la Deputazione si presentava a tutti

¹⁷⁹ Con Decreto Governativo 11 gennaio 1860: cfr. *Raccolta ufficiale delle e Decreti pubblicati dal Governatore delle R.R. Provincie dell'Emilia dal 1 gennaio al 16 marzo 1860*, Modena 1860, riportato anche in *Appendice* da BENCIVENNI [I] 1987, da cui si ricava anche la composizione della *Commissione*, pp. 96-97.

¹⁸⁰ Nonostante il primo Presidente della nuova Commissione fosse Adeodato Malatesta, direttore dell'Accademia. Per le Commissioni Ausiliarie e i ruoli a esse affidati dallo Stato Pontificio si rinvia in breve a DELLA NEGRA 1987, p. 34.

¹⁸¹ L'idea aveva avuto il suo precedente in un provvedimento emanato nel 1799 dal governo francese appena insediatosi in Piemonte: secondo i nuovi tiranni era fondamentale vi fosse una narrazione storica sincera e ci si preoccupasse della salvaguardia dei documenti conservati negli archivi e nelle biblioteche. Furono gli “studiosi deputati” a tale compito a riunirsi per discutere metodi e procedure da seguire, formando un primo embrione di quelle che sarebbe state definite come Deputazioni di Storia Patria: PAGLIANI 1994, in particolare p. 24.

¹⁸² Essa si adeguava, in generale, agli indirizzi ideali del Romanticismo pur affascinate dal mito della Nazione: si veda MORGHEN 1963, p. 8.

¹⁸³ Il 20 aprile 1833 Carlo Alberto emanò il brevetto istitutivo tramite cui veniva creata la “Regia Deputazione di Storia sovra gli studi di Storia Patria”: MANNO 1884, pp. 1-13. In generale si rinvia a SESTAN 1981.

gli effetti come un corpo accademico permanente, tra i cui compiti vi erano anche quelli di agevolare i rapporti con le altre regioni italiane e di avviare una collaborazione più stretta con la direzione nazionale¹⁸⁴. Sull'esempio piemontese, la sfera di deputazione si estese nel 1860 alla Lombardia e progressivamente alle altre regioni¹⁸⁵, aggregando attorno al nucleo torinese il consenso degli eruditi in esse attivi, ma anche di dilettanti e autodidatti, archivisti e bibliotecari, tutti convinti dell'utilità del loro contributo per la storia nazionale, la quale "sarebbe stata possibile solo dopo che si fosse dissodato il terreno delle storie particolari", evitando così che l'Unità fosse una semplice e meccanica annessione di territori isolati¹⁸⁶.

Fu la costituzione delle Società di Storia Patria a incrementare anche in Emilia l'interesse verso gli studi storici: la deputazione di Bologna, Parma e Modena venne ufficializzata nel 1860 da quello stesso Farini che si era occupato di creare le *Commissioni* preposte alla conservazione, certo che nel caso specifico fosse necessario rispettare le differenti municipalità dei territori¹⁸⁷. Quella emiliana si distingueva dalle altre per l'ampiezza e la modernità dei propri obiettivi scientifici, che superavano i basilari temi della conservazione e pubblicazione delle fonti per occuparsi anche di ambiti di studio nuovi, inerenti per esempio i dialetti locali o la vita nelle accademie e nei musei¹⁸⁸. Il peso da esse raggiunto fu chiaro nel 1862, quando il Ministero della Pubblica Istruzione si propose di rimediare la mancanza di strutture specifiche nel campo della tutela artistica e archeologica incaricando di tale compito le stesse Deputazioni¹⁸⁹. La maggioranza delle regioni fece il possibile per elaborare dei principi generali e dei canoni d'intervento validi, ma continuando ad agire in modo del tutto sordinato e dipendendo da uffici

¹⁸⁴ PAGLIANI 1994, p. 18.

¹⁸⁵ Per il processo di diffusione si veda SESTAN 1981, in particolare pp. 25-26 e più nello specifico NASELLI ROCCA 1962. E' complicato comprendere le attività delle diverse deputazioni nell'insieme poiché, pur essendo nate con i medesimi obiettivi e ideali, ogni regione agiva isolatamente. Vi è invece una ricca letteratura relativa alle singole commissioni, esposta negli Atti del Convegno Internazionale per lo studio delle Fonti dell'Occidente, tenutosi nel 70° anniversario della fondazione dell'Istituto Storico Italiano.

¹⁸⁶ E' bene evidenziare che furono i dilettanti i primi a impegnarsi all'interno delle Deputazioni: i dotti ne rimasero estranei fino agli anni '70, quando anche il mondo universitario "cominciò a metter piede nelle deputazioni [...] e farne il campo delle pubblicazioni dei propri lumi" e tramite per la diffusione di un metodo: cfr. SESTAN 1981, pp. 45-46 da cui si ricava anche la citazione.

¹⁸⁷ L'istituzione delle tre Deputazioni faceva parte di una più vasta e articolata riorganizzazione della vita culturale della regione: PAGLIANI 1994, p. 20.

¹⁸⁸ Vi aderirono politici e storici, responsabili d'istituzioni culturali, bibliotecarie e archivistiche, ma anche intellettuali di fama nazionale, che condizionarono gran parte della vita culturale della città, specie per quanto concerneva le scoperte archeologiche, il restauro di monumenti e l'istituzione di Musei Civici: in breve BARTOLINI 1985.

¹⁸⁹ Sembra tale ruolo fosse legato però più al settore archeologico, cui le Deputazioni si dimostravano particolarmente predisposte e sensibili: BENCIVENNI [I] 1987, pp. 100-01 e note 23-25.

diversi spesso non comunicanti. Vero è che in un primo momento non ci si pose in modo esplicito il problema di centralizzare le strutture competenti e, solo dopo il tentativo di distribuire a mosaico i vari compiti, si manifestò un processo di catalizzazione attorno al Ministero della Pubblica Istruzione, principale motivo del legame delle nuove strutture locali con Accademie e Istituti di istruzione superiore¹⁹⁰. Erano questi gli unici a poter fornire negli anni '60 personale qualificato in grado di amministrare, almeno temporaneamente, le ampie raccolte di statue e quadri possedute dagli enti pubblici. Nel momento in cui però gli organismi locali furono chiamati a rispondere a un unico ente, ci si rese conto di come fossero effettivamente troppo variegati per poter essere agevolmente gestiti, così come troppo differenti si rivelarono i loro rapporti con l'organo centrale cui dipendevano, che in un primo momento ebbe unicamente compiti consultivi svolti dal *Commissario straordinario del Ministero della P.I. per le Belle Arti*, il quale, visitando le diverse zone in cui la sua presenza era prevista, avrebbe poi comunicato le problematiche riscontrate alla sede romana¹⁹¹.

Il primo a rendersi conto della complessità di tale situazione e del caos che ne conseguiva fu Giovanni Battista Cavalcaselle, che tra 1862 e 1863 cercò di provvedere all'inserimento in ogni provincia di una *Commissione* di nomina governativa: in questo modo ci si sarebbe potuti avvalere d'incaricati operanti in favore della tutela dei beni di ciascun territorio locale, sorvegliati dall'amministrazione centrale cui avrebbero dovuto fornire periodiche relazioni e chiedere il permesso d'intervento ogni qualvolta questo si fosse reso necessario. La sua idea evidenziò il bisogno e la mancanza di un rapporto diretto tra centro e periferia, ma non trovò occasione di sviluppo poiché una struttura centrale con precise competenze rimase ben lungi dall'insediarsi, così come lontano appariva ancora lo spiraglio di una legge di tutela unitaria¹⁹², tanto che il tema del patrimonio artistico continuò a essere trascurato – per non dire praticamente assente – nel

¹⁹⁰ Si cercò inizialmente di far capo al Ministero degli Interni, essendo la questione della tutela considerata come d'amministrazione civile o di ordine pubblico: cfr. MUSACCHIO 1994. Le competenze in materia passarono al Ministero della Pubblica Istruzione con il R.D. 11 agosto 1861, n. 202, che prevedeva l'impiego di un segretario generale, un consultore legale, tre ispettori generali, tre ispettori semplici, due capi divisione di I classe, due capi divisione di II classe, sei capi di sezione e dei segretari applicati.

¹⁹¹ In un primo momento era previsto svolgesse la propria attività solo in Piemonte, Lombardia ed Emilia. Furono poi istituite le *Consulte di Belle Arti*, con nome diverso ma uguale compito: cfr. BENCIVENNI [I] 1987, pp. 145-47.

¹⁹² Cavalcaselle fu il primo a porre la propria attenzione a reti e varianti regionali, al periferico inteso come "campi reali di cui fare storia", segnando in tal senso le radici dell'azione e delle idee venturiane: cfr. TOSCANO 2008, p. 409. Per i dettagli della proposta di Cavalcaselle si rinvia al suo discorso ripubblicato in più occasioni: CAVALCASELLE 1863. Per alcuni approfondimenti cfr. LEVI [II] 2013, qui pp. 56-58.

dibattito sul nuovo assetto amministrativo del 1865¹⁹³. In una simile situazione tale responsabilità non poteva che essere considerata unicamente a livello locale, specialmente all'interno dei neonati Musei Civici che però, scontrandosi con dette carenze organizzative ed economiche, finirono spesso per ostacolare lo sviluppo della Storia dell'Arte più che agevolarlo, rendendo vano il tentativo di creare una coscienza storico-artistica nazionale: lo stesso personale ricopriva ruoli autonomi spesso indipendenti dagli altri e le raccolte venivano utilizzate a scopo meramente didattico.

Proprio per favorire il loro riassetto venne sollecitato il censimento del patrimonio e quindi l'attività di catalogazione dei beni, che era di fatto già stato affermato nella cultura giuridica di quegli anni, ma cui si iniziò a lavorare effettivamente solo a Roma, poiché altrove troppo vivace era l'opposizione delle ispirazioni liberiste preposte alla difesa dei diritti privati¹⁹⁴.

III.1.3 L'attività modenese di Adolfo Venturi negli anni dell'istituzione delle *Commissioni Consultive*

Nel frattempo le Deputazioni divennero man mano anche il fulcro privilegiato attraverso cui attuare nuovi metodi di ricerca e di critica, mutati in particolar modo dalla scienza tedesca e volti a dare agli studi di erudizione un rigore scientifico verso cui educare le nuove generazioni di studiosi¹⁹⁵: come chiaro, vi erano tutti gli ingredienti che orientarono l'attività ideologica di Venturi che, spinto dalla propria curiosità e incoraggiato dalle conoscenze di alcuni membri della libertà nobiliare modenese, si avvicinò alla Società Patria cittadina.

Allievo dell'Accademia di Modena, egli sviluppò fin dalla sua formazione una certa riluttanza nei confronti dell'ambiente accademico, a suo avviso troppo attento a trasmettere la pratica artistica a discapito della Storia dell'Arte, cui erano dedicate solo poche e irrilevanti lezioni. Nonostante ciò, la maggior parte delle sue amicizie erano legate a quel contesto: con gli artisti Giovanni Mazzuali (1854-1894) e Giuseppe Gibellini (1848-1926) frequentava i caffè della città, dove spesso si parlava della situazione politica e culturale e dove Venturi arrivò a pensare che “in quella morta gora di

¹⁹³ Il riferimento è alle leggi del 20 marzo, in cui solo genericamente si stabiliva che al Consiglio provinciale spettasse di provvedere con proprie deliberazioni sulla conservazione di monumenti e archivi: cfr. in sintesi LEVI [II] 2013.

¹⁹⁴ Di tale situazione – che si sarebbe protratta almeno fino all'emanazione della prima legge di tutela nel 1902 e che ebbe effetti anche sul mercato delle opere d'arte - si dirà meglio nei capp. III.2.1 e V.2.1. Per ora basti MUSACCHIO 1994.

¹⁹⁵ Come lo scopo fosse divenuto a un certo punto quello di attuare nuovi metodi di ricerca è evidente nelle vicende della Società Romana: cfr. MORGHEN 1963, p. 12.

provincia qualcosa si muoveva per unirsi all'arte italiana rinascete"¹⁹⁶. Tali incontri rappresentarono le sollecitazioni da cui dipesero le sue prime prove nel campo degli studi propriamente detti, i cui esiti confluirono, spesso non separatamente rispetto alle sue idee, negli articoli fomentati dal già stretto sodalizio con Giosuè Carducci, al tempo critico aggressivo di una società post-risorgimentale a suo avviso troppo adagiata¹⁹⁷. Proprio i contatti accademici quindi lo avvicinarono alla Deputazione che imperava incontrastata sull'assetto culturale modenese e che promosse quelle ideologie che sarebbero divenute fondamenta della sua rivoluzione¹⁹⁸.

L'attività venturiana ebbe concreto avvio nel 1877 con la vittoria del concorso per il posto di Ispettore alla Galleria Estense¹⁹⁹: a quella data però alcuni ulteriori passi avanti erano stati compiuti anche dall'Amministrazione Generale, costretta ad affrontare un quadro ulteriormente complicato dalle soppressioni dell'asse ecclesiastico su tutto il territorio nazionale, le cui conseguenze richiesero necessariamente la revisione del sistema di tutela vigente e l'impostazione di un controllo centrale realmente in grado di indirizzare accortamente e sapientemente l'azione della miriade di organismi periferici. Richiamandosi al vivace dibattito cavalcaselliano della fine del decennio precedente e impegnandosi per fornire alla struttura centrale del servizio di tutela una fisionomia precisa, venne creata la *Giunta di Belle Arti* (1867)²⁰⁰: si comprese però che quest'ultima, per poter essere all'altezza delle prerogative affidategli, aveva bisogno dell'affiancamento di un organo centrale competente, di cui avrebbero dovuto far parte non solo esperti amministratori ma anche studiosi d'arte²⁰¹. Per questo motivo sarebbe stata costituita da

¹⁹⁶ Per i luoghi frequentati da Venturi negli anni della gioventù modenese e per le sue amicizie del tempo cfr. BIONDI 1994, p. 38; per la citazione di Venturi si veda ed. SCIOLLA 1991, p. 25.

¹⁹⁷ Si veda per esempio VENTURI 1878; per una contestualizzazione dello scritto si rinvia a BIONDI 1994, p. 4, nota 9.

¹⁹⁸ Basti ricordare che fra questi vi era Adeodato Malatesta, capo della Commissione provinciale per la conservazione delle opere d'arte oltre che presidente dell'Accademia (in breve FONTANA 2007); del ruolo della commissione si è già detto in precedenza. Per il rapporto di Adeodato Malatesta con Venturi si veda AGOSTI 1990, in particolare pp. 36-39; si segnala inoltre – sebbene riguardi più che altro il parere venturiano sulla sua attività di artista – MARTINELLI BRAGLIA 1994. Per gli orientamenti politici della città – anch'essi rilevanti per gli indirizzi venturiani – si rinvia ancora a BIONDI 1994, pp. 39-40.

¹⁹⁹ Prima di tale evento il giovane aveva sostanzialmente curato edizioni speciali di documenti e scritto precisazioni in merito ad opere presenti sul territorio modenese specie per puntualizzare le imprecisioni della stampa locale oltre che composto poesie: cfr. AGOSTI 1990.

²⁰⁰ Le parole di Cavalcaselle, cadute nel vuoto a causa del clima concitato del suo tempo, si trasformarono in un dibattito sviluppatosi alla fine del decennio sulle pagine della "Nuova Antologia", che ebbero fondamentale rilevanza per le novità introdotte in seguito: cfr. BENCIVENNI [II] 1987, pp. 189-90 e 200-03. Per il campo archeologico venne in seguito creata la Giunta Consultiva di Storia, Archeologia e Paleografia (1872): le due vennero riunite nel 1874 nel Consiglio Centrale di Archeologia e Belle Arti, che mantenne di fatto la stessa funzione e gli stessi obiettivi.

²⁰¹ Punto rilevante già nelle proposte cavalcaselliane: cfr. LEVI [II] 2013, pp. 190-92.

cinque membri ordinari selezionati fra i componenti del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione cui aggiungere sei “consiglieri onorari” di nomina ministeriale, ma scelti fra i “più valenti cultori delle Belle Arti”²⁰². A partire dal 1868 la Giunta fu effettivamente insediata e da subito impegnata nella definizione del proprio regolamento interno: essa pensò a uno statuto che la configurasse come organismo competente *a lettere* del Ministero nel campo dell’istruzione artistica e della tutela, tanto da prevedere l’obbligatorietà della consultazione preventiva in occasione della nomina di nuovi Professori, Direttori o Presidenti di Accademie, Gallerie e Musei, oltre che nel caso di restauri, vendite, demolizioni o interventi di qualsiasi genere su monumenti o opere di rilievo. Ciò trovò una ferma opposizione da parte dei membri del Ministero, timorosi dell’invasione di competenze che avrebbero potuto verificarsi, vanificando di fatto il tentativo di creare un equilibrio tra organi locali e centrali. La questione rimase aperta fino al 1870, quando venne approvato un regolamento che rispecchiava abbastanza fedelmente il progetto già avanzato dalla Giunta stessa²⁰³, che da quel momento - dopo la vittoria degli artisti e degli intendenti d’arte - fece il possibile per modellarsi nei termini tanto auspicati da Cavalcaselle. Anche le strutture periferiche individuate come referenti nell’azione di tutela ebbero un rilevante fermento e iniziarono a ricoprire tutto il territorio nazionale, con una proliferazione di *Commissioni Consultive*, in via di omologazione e in grado finalmente di rispondere alle esigenze del Ministero e, in particolare, al suo bisogno di definire funzionamento e compiti degli organismi periferici. A Firenze la struttura interna della *Commissione* – il cui carattere si convalidò per lo più come consultivo - fu decisamente rinnovata: mentre venivano riconfermati il Direttore delle Gallerie alla presidenza e un Ispettore ministeriale, gli altri 12 commissari erano ripartiti in quattro sezioni (architettura, pittura, scultura, archeologia ed erudizione) nominati, un terzo ciascuno, dal Governo, dal Consiglio provinciale e dal Collegio dei Professori dell’Accademia del Disegno²⁰⁴. Sul modello fiorentino, la cui attività iniziò nel 1867, il Ministero provvide a modificare le altre commissioni o a crearne *ex novo* dove necessario: si ottenne così una maggior omologazione una più facile gestibilità da parte dell’amministrazione centrale.

²⁰² R.D. del 20 ottobre 1867, n. 4008.

²⁰³ Accadde quando Giulio Razesco, che aveva rifiutato la proposta della Giunta, fu sostituito da Cesare Correnti: BENCIVENNI [II] 1987, pp. 193-95.

²⁰⁴ Veniva di fatto sancita una parità tra i quattro settori oltre che ridimensionato l’apporto degli accademici in favore del Governo e dell’amministrazione centrale: R.D. 7 giugno 1866, n. 2991.

Arrivato in galleria negli anni in cui questo processo volgeva alla fine, Venturi dovette affrontare i problemi della museografia disparata di una collezione in continuo mutamento compositivo e logistico²⁰⁵. Iniziò col condurre un lavoro meticoloso di raccolta, studio, analisi, confronto dei documenti disponibili in archivio, rendendosi conto di come proprio “una notizia insignificante alla prima, possa divenire poi [...] il filo d’una ricerca, o il veicolo per differenti notizie”²⁰⁶: deciso a riportare il museo “all’onor del mondo” con un allestimento che ricreasse il contesto piuttosto che rappresentare una sequenza di opere, ripropose lo stesso principio per l’inventariazione dei pezzi, che non avrebbe assunto le sembianze di un catalogo ma un taglio da “Storia della Galleria”, in cui avrebbero trovato posto le notizie sul singolo pezzo, i rimandi ai documenti d’archivio ma anche recenti e antiche attribuzioni²⁰⁷. La necessità era innanzitutto quella di “non perdere il nesso di continuità” senza dimenticare, d’altro canto, che - poiché il museo non poteva essere “un semplice deposito di opere preziose, ma un’istituzione fatta allo scopo di educare il gusto del pubblico e di conservare nel miglior modo i documenti della storia dell’arte” - non si poteva prescindere dall’attivazione di servizi atti alla tutela e alla ricerca, oltre che dalla disposizione di un allestimento rispettoso del passato della stessa collezione²⁰⁸. Proprio fase di preparazione della *Storia della Galleria Estense* avvicinò Venturi all’Internazionale dei conoscitori: concentrato su quanto più si potesse documentare e scrivere sugli oggetti appartenuti alla nobile famiglia, compresi quelli dispersi o conservati al di fuori dei confini della nazione, egli ebbe modo di dialogare sia con i più illustri protagonisti della ricerca storico-artistica locale sia con i conservatori delle più rinomate gallerie straniere²⁰⁹. Furono questi scambi a segnare “l’inizio della dimensione internazionale [...] degli studi venturiani [...] occasione di confronto con un sistema universitario, museale e scientifico come quelli della Germania e dell’Austria, destinati a rappresentare il modello diretto della politica culturale [...] iniziata con l’arrivo

²⁰⁵ La collezione, divenuta proprietà dello Stato nel 1889, si presentava svilita e priva di una propria identità. In seguito alle perdite subite all’inizio del XIX secolo e dovute alle depredazioni napoleoniche oltre che al trasferimento del Duca d’Este a Vienna, la raccolta venne spostata dal Palazzo Ducale dove si trovava per essere ricollocata nel Palazzo dei Musei, che già conservava il Lapidario estense: cfr. BERNARDINI 2008, pp. 43-44; ma anche BENTINI 1994, pp. 128-30.

²⁰⁶ Come dichiara lo stesso Venturi ne *La Regia Galleria Estense di Modena*, considerato “il primo importante caposaldo della sua produzione scientifica” e pubblicato nel 1882: VALERI 2009, p. 29.

²⁰⁷ Con queste parole si riferì all’ordinamento Piancastelli della Galleria Borghese: cfr. DI MACCO 2008, p. 227, nota 2. L’idea scaturiva in un momento in cui tale spirito di rinnovamento era sostenuto anche dalle tendenze positiviste e rivoluzionarie diffuse tra gli intellettuali italiani: cfr. VALERI 2006, in particolare pp. 46-47. Per le voci che Venturi ritenne fondamentale inserire nell’inventario si veda MARCOLINI 1994.

²⁰⁸ Per la citazione cfr. TOESCA 1942, p. 7: l’allievo ricordò in tale occasione la rilevanza di quella prima svolta.

²⁰⁹ Dati che emergono dalle corrispondenze conservate nell’Archivio di Venturi: AGOSTI 1990, pp. 41-42.

a Roma”²¹⁰. Inoltre, cresciuto con gli ideali delle Deputazioni e nel contesto intellettuale di una di esse, Venturi non esitò a criticare già dagli anni modenesi gli studiosi locali, spesso attardati nell’adeguarsi alle nuove esigenze del pensiero moderno. Per favorire il nuovo indirizzo venne fondato l’Istituto Storico Italiano, cui lo Stato assegnò il duplice compito di pubblicare le Fonti della Storia d’Italia e di promuovere gli scritti scientifici locali in un’attività sistematica e il più possibile coordinata, impresa ancora impossibile data la mancanza di una reale normativa centralizzata che avrebbe dovuto aspettare il 1902 per la sua prima stesura²¹¹.

III.1.4 - Una svolta: la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti e le basi per la compilazione dell’*Inventario dei Beni artisti italiani*

Le prime precoci avvisaglie dell’orientamento venturiano si intravidero già nell’articolo del 1887. Qui Venturi, ormai “esperto burocrate” e sul punto di lasciare Modena, si diceva indignato per l’esclusione della Storia dell’Arte da parte della cultura ufficiale, rammaricato per il disinteresse degli editori nei confronti degli studi in materia e desolato per l’impreparazione dimostrata dagli addetti; ricordava, inoltre, come le gallerie dovessero essere ristrutturare sulla base dei nuovi metodi di esposizione e documentate da cataloghi articolati in schede esaustive. Fu forse forte anche dei mutamenti ancora in atto all’interno dell’Amministrazione Centrale: nel 1881 il Provveditorato artistico cessò di esistere e lasciò il posto alla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti²¹², che riuscì a riequilibrare la situazione migliorando la consistenza degli apparati periferici. Da questo momento i commissari funzionari vennero retribuiti dal centro e furono in questo modo vincolati a uno specifico codice di diritti e doveri, a vantaggio della funzionalità burocratica. I Musei furono riorganizzati e potenziati, sciolti da altre forme di dipendenza e inseriti in un’amministrazione autonoma sotto la guida della stessa Direzione Generale. Fu probabilmente questo il momento in cui la riaffermazione dell’esigenza di redigere un inventario generale delle opere d’arte conservate in ciascuna provincia, in modo che tutti i beni presenti sul territorio potessero essere identificati e salvaguardati, ebbe una così ampia risonanza: Venturi stava sostanzialmente ripetendo lo stesso quesito che

²¹⁰ IBIDEM. Aspetti di cui si è già detto ai cap. I.1 e III.1.1.

²¹¹ Per la nascita e lo sviluppo dell’Istituto Storico Italiano cfr. MORGHEN 1963, pp. 14-16. Lo studioso ritiene che vi fosse una “contraddizione intrinseca *in re*” tra l’essere Deputazione Regionale, quindi espressione di forze di culture locali, e il tentativo di autoimporre un coordinamento da un ipotetico centro, cui si deve il fallimento dell’Istituto.

²¹² Istituito nel 1875, il Provveditorato aveva avuto il merito di prendere in considerazione l’idea già avanzata da Cavalcaselle, limitandosi però alla compilazione di inventari senza che questi comportassero per i beni elencati vincoli di ogni sorta, vanificandoli a strumenti di lavoro utili per contabilizzare spese e manutenzioni.

venticinque anni prima Giovanni Battista Cavalcaselle aveva rivolto all'allora Ministro della Pubblica Istruzione Carlo Matteucci²¹³. Ci volle più di un quarto di secolo perché il tentativo di realizzare un catalogo delle opere d'arte fosse concretamente sostenuto da qualcuno che, per esperienza, si rendesse realmente conto della necessità di un coordinamento delle singole iniziative locali e di un progetto comune che riguardasse tutto il territorio nazionale. Inoltre, tra 1882 e 1887 a capo della Deputazione di Storia Patria emiliana – sistema che ancora aveva una forte influenza sulla vita culturale cittadina – vi fu il marchese Giuseppe Campori, alle cui idee Venturi guardò con forte ostinazione²¹⁴. Egli fu tra i primi sostenitori di un'arte autonoma da porre allo stesso livello della letteratura artistica, favorevole all'apertura italiana sull'ambito internazionale e sostenitore della creazione di un sistema che permettesse l'inventariazione dei beni tenendo conto dei documenti d'archivio a essi relativi.

Dato il parallelismo e l'attualità delle tematiche, non sorprende il ruolo di Pasquale Villari nel far sì che quanto denunciato già nell'articolo venturiano trovasse voce al IV Congresso Storico Nazionale del 1889²¹⁵, di cui fu promotore. In quell'occasione Venturi si rivolse ai rappresentanti provinciali convocati per richiedere una mobilitazione generale tesa a realizzare con strumenti catalografici moderni la ricognizione conoscitiva del patrimonio della Nazione e delle sue condizioni conservative²¹⁶. L'azione doveva ripercorrere la tradizione già intrinseca nell'attività delle Deputazioni, ma con l'aggiunta di nuovi campi d'intervento atti a promuovere “lo scopo scientifico di radunare tutti gli elementi della storia artistica, guardando con imparzialità, senza principi esclusivi, alle impronte che i secoli lasciarono nell'arte, ai documenti della sua evoluzione”²¹⁷. Nella sua relazione non dimenticò di ricordare i molti fallimenti passati, illustrando quali avrebbero dovuto essere le modalità del rilevamento per evitare di ripeterli: non si sarebbe trattato, infatti, di una semplice raccolta di materiali, ma di mettere in pratica un metodo rigoroso attraverso cui offrire non “descrizioni insufficienti a identificare l'oggetto d'arte” ma una

²¹³ Anch'egli fu accanito sostenitore di una metodologia d'intervento rinnovata sotto la guida dell'istituzione pubblica, obiettivo fino ad allora accantonato a causa delle numerose urgenze scatenate in seguito all'Unità: CAVALCASELLE 1863. Per un approfondimento cfr. CURZI 1998.

²¹⁴ Per una nota biografica sintetica cfr. ASCARI 1974; un elenco delle sue pubblicazioni, fondamentali per comprendere l'influenza esercitata su Venturi, si ricava da *Atti e memorie della Regia Deputazione di Storia Patria* 1900. Per il rapporto con Venturi si veda infine BIONDI 1994, p. 39.

²¹⁵ Cfr. *Atti del Quarto Congresso storico italiano* 1890.

²¹⁶ Pasquale Villari fu Ministro della Pubblica Istruzione nel 1891-92 nel primo governo Rudini: in breve si veda DALAI EMILIANI 2008, p. 28. Per la generale funzione dei congressi di storia patria e sul ruolo delle deputazioni in essi discussi si veda VILLARI 1889, Firenze 1889.

²¹⁷ Cfr. PAGLIANI 1994, pp. 21-22. Per la citazione si veda VENTURI 1890. Gli stessi ideali furono precedentemente espressi nell'articolo del 1887: cfr. anche BENTINI 1994, p. 132, nota 2.

raccolta di “documenti positivi e intuizioni prudenti”²¹⁸. Il catalogo sarebbe stato composto da “una serie di brevi monografie” in cui le singole opere d'arte avrebbero trovato una propria contestualizzazione e una propria storia, ricostruita tramite dati certi e documentati; le schede sarebbero state caratterizzate da precise voci, quali “la provenienza antica [...] la data certa o approssimativa [...], le notizie storiche intorno a esecuzione e prezzo, il primitivo scopo, chi ne fossero i committenti [...]”²¹⁹. Venturi aveva in mente un'impresa collettiva in cui tutte le Deputazioni sarebbero state coinvolte, motivo per cui i primi a dover comprendere i punti fermi del suo progetto dovevano essere proprio i rappresentanti delle singole provincie presenti al Congresso, cui esplicitò le stesse *Norme per la compilazione delle schede di catalogo degli oggetti d'arte* che sarebbero state emanate dal Ministero il 24 settembre del 1888²²⁰.

Anche Venturi fu da sempre consapevole che per raggiungere lo scopo non avrebbe potuto prescindere dal raccordo tra organi centrali e periferici, tanto che nel 1892 propose autonomamente una soluzione alla situazione che da decenni affliggeva l'amministrazione statale. La sua idea era quella di affidare la tutela del territorio alle Direzioni Generali delle Gallerie e dei Musei, cui sarebbe dovuto spettare non solo il rigoroso controllo sulla gestione del patrimonio ecclesiastico e del mercato artistico, ma anche compiti di vigilanza sulle collezioni comunali. Si evitava in questo modo che ulteriori organismi intermedi rendessero ancor meno agevoli il rapporto del centro con le singole realtà locali e allo stesso tempo si infondeva una nuova vitalità alle *Commissioni Conservatrici*, ormai decadute in uno stato di totale atonia²²¹.

Erano questi i presupposti che avrebbero condotto alla legge del 1902 e alla successiva modifica del 1909, creando le condizioni in cui anche il giovane Giuseppe Fiocco si trovò a lavorare una volta approdato, nel 1915, alla Soprintendenza di Venezia. Il percorso che condusse Venturi a questa rivoluzione avvenne gradualmente: certo è che egli non arrivò nella capitale come un semplice uomo di museo – almeno non di un museo concepito

²¹⁸ VENTURI 1890, p. 91.

²¹⁹ Era quanto Venturi aveva cercato di fare alla Galleria di Modena. Quando egli lasciò la città, il riordino da lui pensato non era ancora stato inaugurato ma la catalogazione dei singoli pezzi con riscontri documentali e secondo un percorso critico-cronologico da lui ideata era stata conclusa e rappresentava già l'embrione del futuro itinerario museale: BENTINI 1994, pp. 128-30. Per una sintesi dei documenti ritrovati presso l'archivio Comunale di Modena – che confermano le piante dell'epoca nonché l'iter dei progetti venturiani – si rinvia a MARCOLINI 1994.

²²⁰ E rese note con circolare n. 865 nel “Bollettino Ufficiale” del Ministero: cfr. CURZI 2008, p. 66. L'iniziativa era modenese più che ministeriale, come sostenuto in LEVI [II] 2013, p. 62 (nota 22 per i rimandi bibliografici).

²²¹ Cfr. IVI, pp. 63-66.

esclusivamente come teatro della ricerca ²²²– ma come uno studioso che già aveva dato avvio a importanti fasi di cambiamento e le cui esperienze si erano susseguite nell'alveo del lavoro corale della locale Deputazione di Storia Patria.

III.2 Il sistema di tutela veneziano negli anni di Giuseppe Fiocco

III.2.1 1902: la normativa unitaria e il *Catalogo Nazionale*.

Nel 1902, mentre gli organi statali stavano ancora cercando di raggiungere un funzionamento coerente e duraturo e di gettare le basi per un sistema amministrativo centralizzato, veniva varata la prima legge nazionale per la conservazione delle Antichità e delle Belle Arti, il cui ritardo era dovuto principalmente alla mancata soluzione del contrasto tra interesse pubblico e diritto dei privati. Tale problematica venne solo a questo punto superata, anche se non del tutto: un conflitto latente, non più formale ma per questo non meno “contorto, [...] continuò ad agitare giudizi diversi e scuole contrapposte”²²³.

La nuova normativa - che rimane tutt'oggi una pietra miliare nella storia della salvaguardia artistica - tentava per la prima volta di indicare una soluzione alla grave questione giuridica dell'appena citata controversia, ponendo dei limiti alle prerogative di uno Stato desideroso di erigersi a protettore del patrimonio considerato pubblico e quelle dei proprietari fattuali di gran parte degli oggetti che lo componevano. Rimanevano tuttavia grandi carenze e inadeguatezze, emerse al momento di definire un regolamento attuativo al punto di rendere necessaria la richiesta di un processo di revisione da parte dal ministro Luigi Rava. Ne conseguì una nuova legge (n. 364 del 20 giugno 1909) fortificata dal varo per conto di Giovanni Rosadi di un progetto a carattere amministrativo capace di favorire il riordinamento dell'organico degli uffici e del personale delle Antichità e delle Belle Arti e di una proposta riguardante il *Consiglio Superiore, gli uffici e il personale*, approvata nel giugno del 1907²²⁴. Trovò così conclusione il lungo *iter* che vide avvicinarsi i tentativi di organizzare il rapporto tra strutture centrali e periferiche fin dagli anni dell'Unità, con l'ottenimento di un assetto definitivo, il quale prevedeva la presenza di Soprintendenze organizzate secondo criteri di diffusione sul territorio oltre

²²² Come specificato da DALAI EMILIANI 2008, p. 28.

²²³ Per la citazione EMILIANI 2005, pp. 15-16. Per una sintesi dei disegni di leggi proposti in precedenza si rinvia in breve a DE MARTINO 2005.

²²⁴ La prima stesura del regolamento fu bocciata dal Consiglio di Stato: il testo per l'esecuzione delle leggi n. 185 del 1902 e n. 242 del 1903 venne approvato con Decreto Regio del 17 luglio 1904. Per i limiti che essa tuttavia presentava si veda in sintesi PAPPAGLIOLLO 1932, p. 82. Il disegno di legge proposto alla camera dal Ministro Rava il 1 dicembre 1906 venne discusso e approvato dal Senato, divenendo poi legge dello Stato a partire dal 20 giugno del 1909.

che articolate sulla base non delle “epoche” ma dei “settori di competenza”²²⁵. Venivano inoltre introdotte novità sul personale, tra cui la differenziazione tra le figure di Soprintendente e quella di Direttore oltre che l’obbligo del loro reclutamento attraverso concorsi pubblici; la creazione infine del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti assicurò la presenza di un unico organo centrale di riferimento²²⁶. Con un quadro istituzionale che aveva finalmente raggiunto un livello abbastanza coerente e sistematico con la presenza della Direzione Generale al centro e di Commissioni e Ispettori in periferia, la legge offriva una base normativa più consona al magistero della tutela.

Ago della bilancia nella longeva questione delle controversie tra interessi privati e pubblici fu da quel momento uno strumento che, in realtà, non era ancora stato messo a punto: si trattava del famoso *Catalogo Nazionale*, atto non tanto allo studio dei beni ma piuttosto a sottrarre dal mercato opere private ritenute eccellenti²²⁷. Il diritto di prelazione dello Stato infatti – già da anni istituito e confermato dalla stessa riforma Nasi del 1902 – sarebbe venuto meno se l’oggetto in questione, pur considerato di somma importanza, non fosse stato presente nell’elenco²²⁸. Di fatto però il metodo suggerito tempo addietro dagli esperti per compilarlo non era ancora stato assorbito: ciò preoccupò la Direzione Generale soprattutto negli anni in cui a capo della stessa vi fu Corrado Ricci (1858-1934)²²⁹ che, sulla scia dell’esperienza maturata – si ricorda che era entrato nel mondo della conservazione dopo aver ammirato Adolfo Venturi e ricoprendo un

²²⁵ Cfr in breve BENCIVENNI 2005, pp. 39-41 e p. 51, n. 11.

²²⁶ Nonostante ciò non mancarono lacune e carenze in fase applicativa: LEONARDI 1912. Si veda inoltre BENCIVENNI 2005, p. 51, n. 13.

²²⁷ Novità rispetto a quanto stabilito già nel 1877 dall’articolo 3, secondo cui “i privati non potranno vendere né esportare all’estero gli oggetti insigni per arte o per antichità riconosciuti di interesse nazionale [...] è riservato per questi oggetti il diritto di prelazione”: Senato del Regno, Atti Parlamentari, Disegni di legge e Relazioni, XIII legislatura, 1876-77, *Conservazione dei monumenti e degli oggetti d’arte e d’archeologia*, numero stampato 30 (47), relazione dell’Ufficio Centrale, pp. 3-4, 7. In breve cfr. DE MARTINO 2005, pp. 25-27.

²²⁸ Al punto che, quando ci si accorse che i cataloghi non sarebbero stati pronti in tempo, si chiese una proroga di due anni per evitare una fuga incontrollata delle opere. Per il testo di legge: *Leggi e decreti del Regno d’Italia*, II, 1903, legge n. 242 del 27 giugno 1903, *Legge che modifica quella del 12 giugno 1902, n. 185, per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d’antichità e d’arte*, pp. 1729-31.

²²⁹ Dopo la formazione giuridica, Ricci lavorò prima come assistente bibliotecario e poi come docente di Storia dell’Arte all’Istituto di Belle Arti Bologna, collaborando contemporaneamente per alcune rilevanti riviste: si veda in sintesi SICOLI 2007. Ampia la bibliografia sulla sua figura, per cui si deve far riferimento in particolare a *Corrado Ricci storico dell’arte* 2005 e BENCIVENNI 2004.

susseguirsi di ruoli di rilevanza sempre maggiore²³⁰ – valorizzò innanzitutto il personale che componeva il neonato servizio di tutela, impegnandosi in prima persona affinché ne fosse garantita la formazione e l’aggiornamento secondo il nuovo quadro giuridico, promuovendo inoltre la sensibilizzazione dell’opinione pubblica²³¹. La sua personalità fu di primaria importanza non solo per lo sforzo con cui contribuì al varo delle nuove direttive, ma anche per ciò che concretamente fece per renderle attuabili, dotando di moderni strumenti operativi le strutture centrali e periferiche addette, nonostante gli scarsi mezzi finanziari a disposizione²³². Tra questi *L’elenco degli edifici monumentali*, da lui immaginato come una serie di volumi completi con una finalità meno ambigua rispetto a quella fino ad allora espressa nella formula “conoscere per tutelare”²³³: era consapevole che senza non sarebbe stato possibile applicare il nuovo sistema e che, sebbene una prima edizione fosse già uscita proprio in concomitanza delle novità introdotte nel 1902, essa si mostrava ancora troppo difettosa, sia per le lacune presenti – gli elenchi si limitavano, per esempio, a sole dieci delle regioni della Penisola²³⁴ - sia per la presenza di errori storici e stilistici²³⁵. Non se ne comprendeva inoltre la funzione, ossia non vi era specificato se la presenza o l’assenza di un oggetto o di un edificio nel volume avesse un significato conoscitivo o un risvolto legale: sebbene nell’introduzione fosse ricordato che le schede avrebbero dovuto “contenere le notizie necessarie a far conoscere la importanza storica e artistica, lo stato di conservazione e le condizioni giuridiche”, tale responsabilità risultava declinata in chiusura, dove si sottolineava che “la iscrizione a questo elenco non ha altro scopo che di richiamare [...] le cure delle autorità [...] e di far notare la importanza

²³⁰ Si misurò con il tema del riordino museale a Parma, tra 1893 e 1896: dopo aver girato l’Europa per cercare la riconferma di modelli – dimostrandosi in parallelo con le idee venturiane anche in tale frangente - venne nominato nel 1895 direttore dei Musei, Gallerie e Scavi d’Antichità; due anni dopo venne chiamato a dirigere la Soprintendenza ai Monumenti di Ravenna per raggiungere nel 1898 Brera nel ruolo di nuovo direttore della Pinacoteca. Vi rimase fino al 1903, quando approdò a Firenze alla direzione delle regie Gallerie dal ministro Nasi. Per alcuni approfondimenti sui ruoli rivestiti in connessione ai continui mutamenti di quegli anni si rinvia a BENCIVENNI 2004.

²³¹ Per l’impegno politico di Ricci si rinvia in particolare a CECCHINI 2013 e CANALI 2011. Tra le iniziative di maggior spicco si ricordano la fondazione del “Bollettino d’Arte”, strumento agile per far circolare tra gli addetti contributi di studio e analisi dei problemi connessi alla tutela, e l’organizzazione del *Convegno degli Ispettori Onorari* tenutosi a Roma nel 1912, occasione di confronto tra tutti coloro che costituivano l’ossatura del servizio di conservazione: cfr. BENCIVENNI 2004, pp. 134-41.

²³² Molte furono le difficoltà in questo senso: si rinvia a BENCIVENNI 2005, in particolare p. 41, con un approfondimento al proposito a p. 51, n. 17.

²³³ Sforzo che, come ricorda Bencivenni, fu evidente già al “Convegno degli Ispettori Onorari” promosso da Ricci e realizzatosi a Roma nel 1912: *La tutela delle opere d’arte in Italia* 1913. Si veda anche, da ultimo, ZANARDI 2016.

²³⁴ Cfr. *Elenco degli Edifici Monumentali* 1902, in particolare pp. VI-VIII.

²³⁵ Come sostenne già RICCI 1916, pp. 3-4.

artistica dell'edificio a chi lo possiede"²³⁶. Di fronte a tali constatazioni, fu necessario formulare un provvedimento alternativo (n. 242 del 27 giugno 1903) che vietasse l'esportazione di tutti gli oggetti d'arte e d'antichità di sommo pregio appartenenti a privati almeno fino all'avvenuta compilazione dell'inventario²³⁷.

I cambiamenti e le proroghe si susseguirono per anni, ma nel frattempo Ricci riuscì nella messa a punto delle nuove serie - pubblicate a partire dal 1911 e inaugurate col volume dedicato alla provincia di Alessandria – fondate su intenti completamente differenti rispetto a quelli dei predecessori. Si trattava di un'impresa collegiale di ampio respiro, coordinata dalla Direzione Generale e condotta nelle rispettive provincie dalle singole Soprintendenze. Lo scopo era quello di fornire a chi operava sul campo un indispensabile strumento di lavoro da aggiornare e integrare nel tempo²³⁸. Esplicito il carattere "puramente amministrativo e non giuridico" della collana, dichiarato per mettersi al riparo dal pericolo di una carenza vincolistica per oggetti e monumenti non compresi: Ricci fu sempre meticoloso di fronte all'aspetto istituzionale della propria carica e vigile di fronte alle problematiche di esportazione o acquisizione, punti cruciali nell'Italia di quegli anni. Inoltre, per rispettare l'idea di un'opera *in progress*, abbandonò la formula del volumone unico, preferendo singoli volumetti tascabili, corredati da pagine bianche su cui gli addetti avrebbero potuto appuntare quanto visto nei luoghi indicati o le modifiche e le aggiunte da apportare. Vi collaborarono numerosi funzionari della Direzione Generale e delle Soprintendenze, tra cui anche il giovanissimo Giuseppe Fiocco che, incaricato di redigere l'elenco dei beni presenti nell'area del Polesine - sua zona natale nonché oggetto di sue numerose pubblicazioni²³⁹ – si trovava allora, in veste non ancora ufficiale, a fianco del Soprintendente veneziano Gino Fogolari (1875-1941)²⁴⁰.

III.2.2 Politiche della Soprintendenza veneziana all'inizio del Novecento

Con le proprie peculiarità anche Venezia soffrì dei problemi e delle lacune generalmente lamentati dalle altre regioni in seguito all'Unità d'Italia²⁴¹. Il nuovo assetto delle strutture periferiche per la tutela decretato dal regolamento del 1904 e la conseguente creazione

²³⁶La citazione di Corrado Ricci si ricava dall'*Elenco degli Edifici* 1902, qui pp. V, VIII.

²³⁷ Decisione presa da una commissione composta da undici membri di cui anche Ricci faceva parte.

²³⁸ Cfr. RICCI 1911, pp. 3-4; BENCIVENNI 2005, p. 42.

²³⁹ FIOCCO (a cura di) 1915.

²⁴⁰Gino Fogolari, di origini milanesi, ottenne la laurea in Lettere e il perfezionamento in Filosofia e Filologia a Firenze, per entrare in seguito al Perfezionamento di Venturi: per la biografia si rinvia a MANIERI ELIA 2007, da cui si ricavano anche gli ulteriori riferimenti bibliografici (p. 265).

²⁴¹ Per approfondimenti sulle vicende succedutesi tra 1866 e 1902 cfr. SARTI 2005, pp. 83-89; ma anche GIOLI 2008.

delle Commissioni Regionali permise al Veneto di attuare funzioni di vigilanza e amministrazione sulle esportazioni e non solo²⁴². Il ruolo d'Ispettore, in un primo momento ricoperto da Giulio Cantalamessa, passò nel 1907 a Gino Fogolari²⁴³, attivo negli stessi anni in cui Ricci stava affrontando la non più prorogabile questione della compilazione degli elenchi, tra cui anche quello per il Veneto²⁴⁴.

Il percorso formativo di Fogolari e gli anni trascorsi alla scuola venturiana ne fecero un Ispettore dalle moderne vedute, propenso a un approccio diretto con l'opera d'arte, che lo accompagnò durante tutta la sua carriera lagunare²⁴⁵. Fu probabilmente questa stessa indole a indurlo a prendere a cuore la questione dell'*Inventario* già tanto cara al maestro romano, che lo aveva formato fornendogli gli strumenti necessari per risolverla: negli anni del Perfezionamento Fogolari aveva compiuto con Venturi un viaggio didattico durante il quale ebbe modo di vederlo compilare le famose schede e di esercitarsi a sua volta²⁴⁶. La sua azione seguì le orme venturiane sia per la priorità assegnata alla creazione del catalogo sia per quanto riguarda le acquisizioni fatte per le Gallerie, che seguirono sempre la linea della rivalutazione critica: si favorì infatti l'acquisizione di opere circolanti sul libero mercato, spesso principalmente attribuite e qualitativamente valutate sulla base dell'analisi visiva e dell'intuito degli esperti più che per la sicurezza offerta dai documenti; processo cui talvolta si dovette l'arricchimento delle raccolte museali, che si ritrovarono a contare nomi nuovi tra i loro pezzi, gli stessi che fino ad allora erano stati quotati da collezionisti e mercanti privati più che dagli enti pubblici²⁴⁷.

Tutto ciò accadeva davanti agli occhi di Fiocco che, ormai diplomato con lode al perfezionamento, si rivolse a un non identificato direttore – verosimilmente Corrado Ricci, stando alla cronologia – mettendosi a disposizione per la catalogazione degli

²⁴² Si ricorda che si trattava del regolamento n. 431 del R.D. 17 luglio, attuativo della legge del 1902: cfr. *Monumento e Istituzioni...* cit., in particolare pp. 217-22 da cui se ne ricava una parziale trascrizione.

²⁴³ Arrivato a Venezia nel 1902, Cantalamessa vi rimase fino al 1906, data in cui venne trasferito a Roma.

²⁴⁴ Di cui a partire dal 1866 si era occupato Federico Brachet con esiti fallimentari: SARTI 2005, pp. 89-91.

²⁴⁵ Fu probabilmente la frequenza del corso venturiano a favorire la sua rapida carriera: nel 1904 arrivò alla direzione del Museo di Cividale chiedendo l'anno seguente il trasferimento alle Gallerie dell'Accademia di Venezia dove collaborò con Cantalamessa, di cui prese il posto nel 1907. Nel 1908 venne eletto Ispettore dei Monumenti, Musei, Gallerie, Scavi d'Antichità e poco dopo Ispettore di terza classe. Nel 1909 ottenne l'incarico di Soprintendente ai Musei Medievali e Moderni di Venezia compito che affiancò al ruolo di direttore delle Gallerie nel 1910, in seguito alla vittoria del Concorso. Nel 1918 venne infine nominato Soprintendente in sostituzione di Massimiliano Ongaro.

²⁴⁶ Sull'importanza dei viaggi effettuati dagli allievi venturiani al fine della loro formazione di funzionari ci si è soffermati nel cap. II.1.2. Per il caso di Fogolari si veda in breve MANIERI ELIA 2007, p. 259.

²⁴⁷ Il lavoro fatto sul Settecento veneziano, per esempio, assunse i connotati di un progetto di riabilitazione che procedette con acquisti, recupero di opere disperse e restauri (in accordo con IVI, pp. 259-60) e ciò, come si vedrà meglio in seguito (cap. IV.1.5), indirizzò certamente anche gli interessi di Fiocco in quegli anni.

oggetti del Veneto, consapevole di non poter pretendere un compenso, ma felice di poter aiutare in un “così nobile scopo”²⁴⁸. Non fu facile per il giovane inserirsi nell’ambiente, come descrivono i pochi ma eloquenti carteggi conservati al Polo Museale Veneziano²⁴⁹: nonostante le Soprintendenze rappresentassero la naturale continuazione per chi si era formato sotto l’ala venturiana, anche per gli allievi migliori non fu sempre immediato accedervi²⁵⁰. Fiocco era desideroso di poter applicare sul campo quel metodo cui era stato preparato negli anni della specializzazione, lo stesso che gli avrebbe permesso di studiare documenti ma soprattutto di mettere alla prova il proprio occhio, portando nei neonati organi per la tutela quella scientificità che a lungo era mancata e che caratterizzava la nuova generazione di storici dell’arte. Proporsi come volontario per la compilazioni degli *Elenchi* della Provincia di Rovigo - quella che meglio conosceva sia perché sua terra natale sia per i viaggi didattici intrapresi - gli servì per assicurarsi la possibilità di infiltrarsi nell’organico veneziano²⁵¹, ottenendo la benevolenza di chi avrebbe potuto sostenerlo – e perfino richiederlo con insistenza – nei concorsi che Venturi stava promuovendo per assicurare una carriera adeguata ai suoi ex studenti, oltre che per radicare uno specifico atteggiamento nei confronti delle opere e della disciplina storico artistica in generale²⁵². Chiaramente l’ottica di Fogolari e quella di Fiocco procedevano in parallelo, tanto che il primo favorì in ogni modo la crescita professionale del secondo e con essa il suo insediamento ufficiale nella Soprintendenza.

²⁴⁸ Più approfonditamente si veda MORETTI 2007, pp. 335-37 da cui si ricava anche la citazione.

²⁴⁹ Venezia, Archivio Storico del Polo Museale del Veneto (da ora ASV), *Carte Vecchie*, busta IV.1, fasc. 8, “Fiocco, dott. Giuseppe”. Le carte relative a Fiocco sono datate tra 1919 e 1927: nonostante fosse entrato a far parte della Soprintendenza solo nel 1925, con la vittoria del concorso e in seguito all’ottenimento del trasferimento, ufficiosamente vi collaborò a partire dal 1915, quando iniziò ad affiancare, in qualità di volontario, Gino Fogolari.

²⁵⁰ Anche secondo Agosti “si potrebbe quasi affermare che il tirocinio primo richiesto agli allievi al momento di passare al lavoro fosse costituito dagli incarichi in Soprintendenza”: cfr. AGOSTI 1992, qui p. 94. Ciò non stupisce dato che, nonostante Venturi non avesse sempre condiviso le linee della politica italiana in materia di patrimonio artistico, lo considerava “l’unico modo per garantirne una gestione avveduta e di alto livello scientifico”. Nonostante ciò, la confusione in cui le strutture preposte alla tutela versarono nel primo ventennio dell’Unità e la conseguente carenza finanziaria rese spesso complicato tale passaggio.

²⁵¹ Molte delle pubblicazioni di quegli anni riprendevano i temi già affrontati, con particolari approfondimenti veneti, di cui Fiocco voleva mostrarsi a tutti gli effetti un esperto. Si ricordano al proposito il saggio su *Giovanni Giocondo Veronese* (FIOCCO [I] 1915) e l’*Introduzione, note e bibliografia* a “Le Vite” del Vasari sullo stesso artista (1915), preambolo della monografia dell’anno seguente (FIOCCO [I] 1916). Tornò poi su *Un’opera di Paolo Farinati nel Museo reale dell’Aja* (FIOCCO [III] 1916); su *I pittori di Santacroce* (FIOCCO [I] 1916) dopo essere soffermarsi sull’antico interesse per *La giovinezza di Giulio Campagnola* (Fiocco [II] 1915).

²⁵² Con il fascismo e la conseguente caduta delle nomine per incarico, Venturi richiese istantaneamente dal banco del Senato nuovi concorsi per l’assunzione di personale qualificato: in sintesi AGOSTI 1992, pp. 94-95. Gli stessi carteggi evidenziano il supporto dato in quelle circostanze ai propri studenti.

Nel 1917 le pubblicazioni di Fiocco si fanno improvvisamente esigue: in effetti, in quello stesso anno venne chiamato alle armi e vi rimase fino alla fine della guerra²⁵³. In concomitanza con la sua assenza, l'Europa in generale e l'Italia nello specifico si trovarono ad affrontare circostanze catastrofiche: tutti i tesori artistici erano ugualmente esposti a un rischio di estinzione cui le consuete misure di sicurezza non potevano far fronte, ormai sventrate dalla possibilità di attacchi aerei mai contemplata fino ad allora. Fu Gino Fogolari a lanciare il preallarme²⁵⁴, evidenziando come il problema principale della laguna, dove non vi erano sotterranei, fosse quello di trovare un rifugio per i pezzi destinati a essere spostati in luoghi più sicuri, e in particolare, “con tutti gli accorgimenti del caso [...] al di là degli Appennini”²⁵⁵. Tali precauzioni, tutt'altro che clamorose, dovevano servire “per non impressionare l'opinione pubblica e non irritare gli animi prima della dichiarazione di guerra”²⁵⁶. Ma già nel maggio 1915, con il primo attacco dal cielo alla Serenissima e la conseguente improrogabilità delle misure di tutela, una svolta si rese necessaria e le opere, anche grazie all'intervento di Ugo Ojetti, vennero spostate secondo “non solo le necessità del momento, ma anche la qualificante definizione dei beni d'interesse archeologico, storico o artistico, offerta dalle recenti normative”²⁵⁷. I trasporti aumentarono esponenzialmente nel 1917 in seguito alla sconfitta di Caporetto, per essere poi bruscamente interrotti l'anno seguente con l'armistizio: da questo momento s'iniziò a parlarne per lo più in termini di denaro, restituzioni e risarcimenti²⁵⁸.

III.2.3 Giuseppe Fiocco da volontario a Ispettore

Congedato nel 1919, Fiocco riprese i contatti con la Soprintendenza, tornando a collaborarvi nella fase di “risistemazione” postbellica, mentre, da una parte, pitture e oggetti delle Venezie riconfluivano nelle sedi naturali “in una seconda ponderosa

²⁵³ In questa annata si contano solo due titoli, pochi rispetto a quelli annualmente licenziati dal giovane. Si ricordano il saggio dedicato a *L'altare di Faella in S. Anastasia a Verona* (FIOCCO [II] 2017) e quello sull'*Antica Pieve di Porto* (FIOCCO [I] 1917).

²⁵⁴ Ancora in veste di addetto alle Gallerie, convocò delle riunioni preliminari con i rappresentanti del Comando in Capo del Dipartimento Marittimo di Venezia per capire quali misure prendere: cfr. NEZZO 2005, pp. 105-06.

²⁵⁵ Decisione presa preliminarmente da Gino Fogolari che radunò i rappresentanti del Comando in Capo al Dipartimento Marittimo di Venezia e della Prefettura: FOGOLARI 1918, per la citazione p. 185. Per le condizioni del trasporto e le vicende a esso relative si rinvia in breve a NEZZO 2005, pp. 105-20.

²⁵⁶ Come riportato da IVI, p. 118.

²⁵⁷ Il rimando è alla legge n. 364 del 29 giugno 1909. Per la citazione e alcuni approfondimenti sul ruolo di Ojetti nella Venezia del tempo si cfr. IVI, p. 106. Si ricorda inoltre che la figura di Ugo Ojetti, su cui si tornerà in seguito, ebbe massima importanza nelle direzioni assunte da Fiocco dopo la guerra (cap. IV.1.1, pp. 68-70).

²⁵⁸ Per la questione delle restituzioni e dei risarcimenti, oltre che per la differenza dei due casi, si rinvia a NARCISI 2005.

trasmigrazione, da sud a nord, che durò circa due anni” e, dall’altra, subentrarono alle misure protettive gli interventi di restauro e le catalogazioni²⁵⁹.

Le trattative di pace prevedevano, tra l’altro, la risoluzione della questione degli oggetti asportati dai Paesi invasi e di quelli un tempo appartenuti ai territori che erano stati di denominazione asburgica²⁶⁰. Le analisi utili per decretare quali avrebbero dovuto essere restituite e quali risarcite furono dirette da Roberto Segré (1872-1936)²⁶¹ mediante sopralluoghi condotti da sottocommissioni di cui faceva parte anche Gino Fogolari - ormai non più solo Direttore ma anche Soprintendente alle gallerie, ai musei medioevali e moderni e agli oggetti d’arte²⁶² - che da qualche tempo aveva mostrato di voler accogliere sotto la proprio ala il giovane Fiocco. Egli, durante la ricerca dei documenti che provassero il diritto veneziano di rivendicare i pezzi, sostenendo in particolare il principio di appartenenza ai luoghi per cui furono eseguiti, affiancò la commissione lavorando al *Catalogo delle Opere d’Arte tolte a Venezia*, indice realizzato “in brevissimo tempo, con gran cura [...] degli oggetti venduti da Vienna ed esposti nella mostra organizzata dal Comitato di assistenza civile di Venezia a pubblica beneficenza”²⁶³. Svolsse inoltre “importanti compiti di carattere tecnico”, dando il proprio contributo nel ricollocamento delle opere rimosse durante il conflitto²⁶⁴; gli venne infine assegnato il compito di curare il catalogo della *Prima mostra d’arte antica* tenutasi a Palazzo Reale, inaugurata il 25 aprile e contenente i dipinti della Libreria del Sansovino, delle chiese veneziane danneggiate dalla guerra e del palazzo dei Camerlenghi²⁶⁵. È chiaro come fosse stato in grado di sfruttare tali occasioni per dimostrare la propria adeguata preparazione se si pensa che già nell’aprile del 1919 Gino Fogolari scriveva al Ministero della Pubblica Istruzione per chiedere la sua assunzione come avventizio proprio sulla base del buon

²⁵⁹ Si tratta di uno dei momenti più documentati nelle carte del Polo Museale, da cui emerge l’affetto e la stima che Fogolari nutriva nei confronti del giovane. Sul tale rapporto si veda in sintesi MORETTI 2007. Per la citazione si rinvia a NEZZO 2005, qui pp. 113-14.

²⁶⁰ Anche se in concreto dal trattato di Saint Germain en Laye (1919) si ottenne meno rispetto a quanto pensato: cfr. NARCISI 2005, p. 121.

²⁶¹ Generale e storico italiano, le competenze di Segre furono determinanti per l’efficacia delle azioni di fuoco oltre che per la difesa delle stesse in diversi frangenti del conflitto. Per una nota biografica si veda in sintesi ULTURALE 2018.

²⁶² Vi erano poi Paolo D’Ancona, Giulio Coggiola, Guglielmo Pacchioni: NARCISI 2005, pp. 121-22. Per il contributo di tale commissione in questo frangente si veda PACCHIONI 1939.

²⁶³ FIOCCO [II] 1919. La citazione si ricava dall’introduzione scritta da un indignato Gino Fogolari, perplesso di fronte al fatto che ci fosse voluta una vittoria per far tornare delle opere incontestabilmente italiane anche solo sulla base “del rispetto e l’amore per l’arte”, come ricorda lo stesso nella *Prefazione*, pp. III-VII.

²⁶⁴ MORETTI 2007.

²⁶⁵ Si veda il *Catalogo della prima Mostra d’arte antica in Palazzo Reale* 1920.

lavoro svolto come volontario, proposta però rifiutata a causa di carenze economiche e della recente decisione di non procedere a nuove assunzioni²⁶⁶. Certo è che il 21 maggio 1919 Fogolari gli affidò il compito di “occuparsi della circostanza del Catajo e in generale della successione estense di Modena”²⁶⁷; ritentando in un secondo momento di tenerlo a Venezia, territorio che non possedeva “ancora un elenco completo degli oggetti d’arte degli enti museali ed ecclesiastici delle province di sua giurisdizione”, situazione di cui il giovane, “persona massimamente adatta data la sua conoscenza del territorio e il lavoro già svolto in Soprintendenza”, avrebbe potuto occuparsi²⁶⁸. Nel mezzo della discussione il Ministero avvisava Fogolari di alcune novità concernenti il bando pubblico che “proprio in questi giorni deve essere firmato [...] per dieci posti da Ispettore, uno dei quali presso la Galleria di Venezia”²⁶⁹, mentre Fiocco si preoccupava del ritorno delle opere d’arte asportate dalla Carnia e dell’esposizione tenutasi a Tollemazzo²⁷⁰.

La sua domanda di partecipazione, firmata il 25 marzo 1921, risulta accompagnata da un elenco dei titoli di studio e amministrativi, oltre che delle sue pubblicazioni e da una lettera di presentazione scritta da Fogolari: vincerà il posto, ma non a Venezia bensì alla Pinacoteca di Bologna. Il soprintendente veneto, deluso e contrariato, rimarcò immediatamente “le condizioni di disagio [...] con le Gallerie da riordinare [...] e la mancanza di opere delle chiese di tutte le province dipendenti” e aggiungendo che data “l’opera ardua e intelligente del dr. Fiocco che già si è occupato per i suoi studi sia che

²⁶⁶ Si tratta della prima lettera conservata nell’Archivio veneziano relativo all’attività in Soprintendenza di Fiocco: Venezia, ASV, *Carte Vecchie*, busta IV.a, fasc. 8, “Fiocco, dott. Giuseppe”, lettere del 27 aprile 1919 e del 19 maggio 1919. Anche Ricci cercò in questa circostanza di intercedere per Fiocco, come dimostra un telegramma (17 maggio 1919) allegato alle due lettere dal contenuto non chiaro: si nomina Tarchiani e qualche compito cui probabilmente Fiocco era stato destinato per la Soprintendenza Lombarda, oltre che il permesso necessario per la rinuncia e la conseguente possibilità di collaborare con Fogolari a Venezia. E’ dubbio se ciò abbia significato o meno la sua assunzione come avventizio.

²⁶⁷ Dalle parole scritte da Fogolari al Ministero dell’Istruzione sembra che, in accordo con quest’ultimo, Fiocco avesse ricevuto uno stipendio (più probabilmente un rimborso spese) provenienti dal “fondo catalogo”: cfr. Venezia, ASV, *Carte Vecchie*, busta IV.a, fasc. 8, “Fiocco, dott. Giuseppe”, lettere del 21 maggio 1919. Nella busta si conserva anche un fascicolo relativo all’attività svolta da Fiocco sulle rivendicazioni modenesi, contenente il documento d’incarico e la relazione finale da lui svolta. Alcune lettere successive sono invece scritte da Fogolari, a nome di Fiocco, per chiedere con sempre maggior insistenza il rimborso promesso al giovane ed evidentemente non giunto nei termini prestabiliti: cfr. *ivi*, lettera del 30 settembre 1919. Richieste di questo genere si susseguono fino alla fine dell’anno quando finalmente i rimborsi vennero ricevuti.

²⁶⁸ Sembra ancora di natura economica la motivazione della riluttanza del Ministero, che prima di dare una risposta chiese di conoscere il tempo necessario per il lavoro nonché il monte delle spese di viaggio e soggiorno: Venezia, ASV, *Carte Vecchie*, busta IV.a, fasc. 8, “Fiocco, dott. Giuseppe”, lettere dal 7 febbraio 1919 al 4 novembre 1920. Parte delle ricerche sfociarono nel volume *Le regie Gallerie dell’Accademia* 1924 (con traduzione inglese del 1928).

²⁶⁹ Si voleva naturalmente fosse Fiocco a partecipare, magari proprio per la posizione veneziana: Venezia, ASV, *Carte Vecchie*, busta IV.a, fasc. 8, “Fiocco, dott. Giuseppe”, lettera del 15 luglio 1920.

²⁷⁰ Di cui curò il catalogo e che venne da lui illustrata successivamente: FIOCCO [I] 1920-21.

per sua predilezione [...] dell'arte veneta” non poteva che sperare che lo stesso venisse “assegnato tempestivamente a questa Soprintendenza”²⁷¹. Ci vollero in realtà tre anni per l'approvazione di un trasferimento temporaneo, seguito solo nel 1925 da quello definitivo²⁷².

²⁷¹ Venezia, ASV, *Carte Vecchie*, busta IV.a, fasc. 8, “Fiocco, dott. Giuseppe”, lettera del 3 giugno 1921.

²⁷² Venezia, ASV, *Carte Vecchie*, busta IV.a, fasc. 8, “Fiocco, dott. Giuseppe”, lettere del 15 luglio 1921, 26 dicembre 1921, 29 agosto 1923, 22 aprile 1925.

IV. FIRENZE. DIVERSI ORIENTAMENTI CRITICI E UN NUOVO SGUARDO SUL MERCATO DELL'ARTE (1912-1929).

IV.1 Riviste, mostre e organizzazioni culturali negli anni Venti del Novecento

L'articolo su *La Piazza San Marco di Francesco Guardi* rappresenta un punto di svolta per la direzione assunta dalla carriera di Fiocco: a ospitarlo fu il primo numero della rivista "Dedalo", sul quale comparivano anche il già citato saggio su *La mostra d'arte carnica* e quello dedicato a *Un disegno raffaellesco per l'incoronazione di Carlo Magno*²⁷³. Non è tanto la presenza della nuova testata nella bibliografia fiocchiana a rivelarsi interessante, ma piuttosto gli orientamenti della stessa e del suo fondatore, oltre al fatto che, proprio tali fattori, indussero il giovane a esplicitare l'interesse per il Sei e Settecento veneziano, che si presume fosse già stato precedentemente destato nell'ottica di quella rivalutazione critica tanto predicata da Venturi, che ebbe a partire dagli anni '20 un notevole incremento²⁷⁴.

IV.1.1 Ugo Ojetti e la nascita di "Dedalo".

Citata da Gianni Carlo Sciolla tra le principali riviste di Storia dell'Arte antica in Italia tra le due guerre e senza dubbio la rassegna d'arte di maggior attualità e apertura internazionale tra quelle della penisola, "Dedalo" si affermò fin dalla sua prima pubblicazione come promotrice del recupero di settori ancora misconosciuti oltre che sempre aggiornata su movimenti collezionistici e di mercato. Creata da Ugo Ojetti (1871-1946)²⁷⁵ con lo scopo di parlare a un più vasto pubblico, si proclamava contraria a una critica volta a compiacere unicamente gli specialisti, rivelandosi in grado di orientare il gusto di un'intera epoca. Riprendeva in un certo senso quei punti cardine che si possono riconoscere in altre tra le maggiori testate dei primi decenni del XX secolo - come "L'Arte" o "Valori Plastici"²⁷⁶ - distinguendosi per una chiara impostazione storico-filologica da conoscitori, che riteneva anche il collezionismo una forma di "critica in

²⁷³ Si vedano: FIOCCO [I] 1920-21; FIOCCO [III] 1920-21; FIOCCO [II] 1920-21.

²⁷⁴ Interesse tra l'altro anticipato qualche anno prima dalla pubblicazione *Un capolavoro ignoto del Settecento veneziano*: FIOCCO [VI] 1919.

²⁷⁵ La figura di Ugo Ojetti venne colpita da una specie di *damnatio memoriae* che fece cadere nell'oblio la sua attività per molti anni. L'interesse critico nei suoi confronti si affermò in seguito alla sua morte avvenuta nel 1946: per un primo studio del suo archivio cfr. PIANTONI 1991; da ultimo TAMASSIA 2008. Per la sua biografia si veda in breve CERASI 2003; per una nota bibliografica si faccia invece riferimento a NEZZO 2001. Più ampie e indicative le recenti pubblicazioni di DE LORENZI 2004; CANALI 2008; NEZZO 2016.

²⁷⁶ Riviste che, come "Dedalo", dedicarono ampio spazi ai dibattiti sulla validità dell'arte barocca: AMICO 2010, in particolare pp. 39-40.

atto²⁷⁷ e, in effetti, non è un caso che i suoi collaboratori fossero in prevalenza quegli stessi funzionari che ormai da tempo si occupavano della salvaguardia e della catalogazione del patrimonio storico artistico italiano²⁷⁸.

Viene naturale ipotizzare che il contesto in cui Fiocco si muoveva appena prima degli anni '20 – quello veneto di cui si è già parlato, ma anche quello fiorentino cui ci soffermerà approfonditamente in seguito – favorì l'incontro con il direttore della nuova rivista, forse avvenuto proprio nell'ambiente della Soprintendenza veneziana. Anche in area lagunare nacquero con il nuovo secolo riviste atte a raccogliere interventi sull'arte tanto antica quanto contemporanea, assemblate in un insieme variegato e complesso in cui ognuna aveva una propria tipologia e proprie funzioni²⁷⁹. Né mancano nuclei tematici significativi dei cardini attorno cui si focalizzavano gli interessi di personaggi come Gino Fogolari – al fianco del quale, come si è visto, si mosse a lungo il giovane Fiocco – ma anche lo stesso fondatore di “Dedalo”, che, arrivato in laguna nel maggio del 1915, in concomitanza con il primo attacco aereo nemico, vi rimase fino alla fine del conflitto. Arruolatosi volontario come sottotenente nel III Genio, Ojetti aveva il compito di provvedere all'incolumità dei monumenti, mediando i rapporti tra Ministero della Guerra, Ministero dell'Istruzione e operatori locali. Fu lui a coordinare per conto dell'esercito i parametri di protezione per gli oggetti fissi e la rimozione di quelli mobili, affiancando la Soprintendenza e lavorando con la squadra per la salvaguardia di cui anche Fiocco faceva parte²⁸⁰. Nonostante non sia documentato, è logico pensare che proprio tali occasioni potrebbero aver favorito i contatti tra il giovane e Ugo Ojetti.

Difficile delineare brevemente la sua poliedrica personalità o riassumere la sua ponderosa attività: egli fu principalmente un cronista del suo tempo, come lui stesso amava definirsi, diretto protagonista del mondo della cultura della prima metà del Novecento²⁸¹. Romano di nascita, si laureò in legge per dedicarsi in seguito alla letteratura e al giornalismo: i suoi elzeviri possono dirsi contaminati dall'inflessibile impegno nel migliorare la gestione italiana delle arti, come confermato dalla partecipazione a numerose associazioni culturali

²⁷⁷ Come evidenziato da AMICO 2014, in particolare p. 21. Ciò viene dichiarato dallo stesso OJETTI 1933, p. 7.

²⁷⁸ Per nomi e relazioni si rinvia in breve a SCIOLLA 1995, pp. 160-61.

²⁷⁹ Per una breve storia delle riviste venete tra le due guerre si veda TOMASELLA 2003.

²⁸⁰ Ci si riferisce a quanto già approfondito nel cap. III.2, in particolare pp. 61-64. Si rinvia inoltre a NEZZO 2005, pp. 105-07, p. 118, nota 15. Più in generale, per il ruolo ricoperto da Ojetti a Venezia nei primi anni del conflitto, si cfr. NEZZO 2003.

²⁸¹ A tal proposito si rinvia a NEZZO 2016, in particolare alle pp. 13-37, da cui si ricavano informazioni sulla formazione di Ojetti e sugli aspetti che caratterizzarono i suoi interessi fin dal loro sorgere (se ne ricava, inoltre, un'approfondita bibliografia); cfr infine AMICO 2015.

e diversificate iniziative promozionali, ma anche dal ricercato coinvolgimento nell'assegnazione di premi e borse di studio agli artisti, dalle costruttive riflessioni sulle esposizioni estere, dall'interessamento per la riforma dell'insegnamento, dal tentativo di ottimizzare, attraverso consigli e indicazioni, gli acquisti statali destinati alle pubbliche gallerie d'arte moderna, come quelle di Venezia e Roma. Tutti punti che convergono con quello d'arrivo: "imporre la propria teoria come parametro assoluto per la critica moderna [...] farne non solo una disciplina mediatica, ma anche uno dei possibili strumenti di autocoscienza della Nazione"²⁸², che non poteva naturalmente non passare dalla battaglia politica per le Belle Arti, di cui Ojetti, assieme all'amico Corrado Ricci, fu protagonista²⁸³. È "Dedalo" il vero compendio di uno stesso intento perseguito su più fronti, manifestazione della sua attività critica, summa del suo pensiero: fu lo stesso Ojetti a dichiararne il programma in una circolare manoscritta che indirizzava la testata a un vasto pubblico, augurandosi di finire tra le mani di "lettori [...] anche soltanto curiosi e innamorati dell'arte [...] fino ad allora allontanati dal moderno pregiudizio", poiché l'arte "o è mescolata alla vita quotidiana e possibilmente alla vita di tutti [...] o decade"²⁸⁴. La rivalutazione critica era da lui considerata come un'immane tappa da percorrere per diffondere la convinzione secondo cui il valore di un'opera è soprattutto quello di testimonianza della storia della civiltà, che necessita pertanto di abbracciare anche le arti applicate, di occuparsi dei monumenti antichi rivisitati per nuove esigenze in stile moderno, di studiare i periodi artistici caduti nell'oblio²⁸⁵. Prima revisione da compiersi quella sull'arte contemporanea, come Ojetti dichiarava già nei suoi primi articoli licenziati per il "Corriere delle Sera", con premesse che trovavano appoggio in non pochi artisti e critici dell'epoca²⁸⁶. Come specchio di un contemporaneo ancora incompreso veniva eletto il Seicento, a sua volta ancora negletto al mondo degli studi: attraverso questo parallelismo, i nuovi movimenti artistici non apparivano più così lontani dalla

²⁸² Per la citazione si veda NEZZO 2016, qui p. 34. Per la formazione critica di Ojetti e le idee costruite nel tempo cfr. da ultimo DE LORENZI 2004, pp. 65-96. Sull'idea di Nazione post-unitaria, già precedentemente analizzata (in generale si rimanda al cap. III), è bene ricordare qui anche lo studio di GENTILE 1997.

²⁸³ Per il rapporto tra i due significativo appare il contributo di CANALI 2004.

²⁸⁴ Per una sintesi si rinvia a DE LORENZI, 2004; per le parole di Ojetti si veda invece la circolare che anticipò la rivista: [AD VOCEM] 1996, pp. 7-8. Erano concetti che Ojetti espresse in più occasioni, come in alcuni dei numerosi interventi sul "Corriere della Sera", licenziati negli anni precedenti al conflitto e raccolti nel volume *I nani tra le colonne* del 1920.

²⁸⁵ Ne è esempio lo spazio dedicato a Cézanne nel primo numero di "Dedalo": a tal proposito - e in generale sul ruolo dell'arte contemporanea in "Dedalo" oltre che nella concezione di Ojetti - si veda ancora DE LORENZI 2004, in particolare pp. 193-245.

²⁸⁶ Ci si riferisce alle personalità gravitanti attorno alla rivista "Valori Plastici". Quello rivolto all'arte contemporanea rappresenta per Ojetti non solo un impegno critico, ma anche un'inclinazione personale, concretizzatasi tramite la sua attività di collezionista: vedi DE LORENZI 2010.

classicità, ma anzi allineati con quanto, anche nelle epoche precedenti, ne era scaturito. Dalla scelta all'accostamento degli argomenti fino al taglio metodologico degli scritti e del materiale illustrato, il primo numero di "Dedalo" conteneva già e in tutta la sua forza il concetto di fondo su cui si sarebbe sviluppata la rivista durante i dieci anni a seguire.

IV.1.2 Il Seicento "riscoperto" attraverso la mostra "commerciale" del 1911

Nel 1905 Gustavo Frizzoni (1840-1919) - autorevole continuatore della tradizione critica ottocentesca che da quel momento pubblicherà su "L'Arte" numerosi articoli di tema secentesco²⁸⁷ - analizzando la monografia di Carl Neumann su Rembrandt affermava che in Italia "questo periodo così eminentemente pittorico dell'arte nostra è ancora molto trascurato dagli studiosi"²⁸⁸, da una parte notando la maggiore attenzione degli stranieri e dall'altra incitando gli italiani a rivalutarlo a loro volta, ripetendo sostanzialmente quanto già notato da Ojetti²⁸⁹. I due articoli sono solo i primi di una lunga e intricata serie, di cui fanno parte – solo per soffermarsi sui temi di maggior rilevanza - il contributo di Luigi Serra sul Domenichino e sulle origini dell'architettura barocca, con il suo richiamo ad artisti anche minori o meno conosciuti, quello di Giulio Cantalmessa, che ritrovava e attribuiva a Caravaggio il *San Francesco in meditazione* della chiesa romana dei Capuccini o, ancora, la protesta rivolta da Lionello Venturi "contro la critica moderna, che non s'accorge degli artisti posteriori al Rinascimento"²⁹⁰.

Erano anni di grande intensità, brulicanti di nuove idee spesso rivoluzionarie, gli stessi in cui anche Longhi discuteva la sua tesi di laurea. Nonostante l'incremento degli studi sul Seicento e l'interessamento alla figura di Caravaggio, una prima vera "glorificazione del Seicento" avvenne solo nel 1911, con i festeggiamenti del cinquantenario dell'Unità d'Italia²⁹¹. Nel 1908 il sindaco di Firenze incaricò Ojetti di pensare una mostra capace di incarnare lo spirito patriottico italiano, offrendogli l'occasione di contribuire concretamente alla riconsiderazione della tradizione nazionale²⁹²: dopo l'apprendistato

²⁸⁷ Riportando la descrizione di PITTALUGA 1930, p. 7.

²⁸⁸ FRIZZONI 1905. Nello stesso anno Ojetti proponeva al Congresso internazionale storico-artistico "un modello di edilizia cittadina in grado di coniugare le esigenze dell'arte con quelle della vita": cfr. DE LORENZI 2004, p. 118.

²⁸⁹ Già da tempo, specialmente a livello europeo, si sentiva tale esigenza, basti pensare agli studi di Burckhardt ma anche o dell'allievo Wölfflin, già citati all'interno del contesto critico del loro tempo nel cap. I: si cfr. qui WÖLFFLIN 1888 (ed. *Rinascimento e Barocco* 1988, p. 108). Per la ripresa delle stesse idee in Italia cfr. in sintesi BRIGANTI 1962 (ed. cit. Firenze 1982, p. 23).

²⁹⁰ Si vedano nell'ordine: SERRA 1911; PAPETTI 2006, in particolare p. 387 e nello specifico CANTALAMESSA 1908; VENTURI 1909, p. 613. Per gli altri contributi di Venturi nel contesto considerato si rinvia in breve ad AMICO [II] 2010, in particolare pp. 41-42.

²⁹¹ Come definita da CAPRIN 1911, in particolare p. 243.

²⁹² In generale la bibliografia relativa alla mostra è sterminata, specialmente se si considerano i tanti articoli licenziati negli anni dell'organizzazione per lo più ricavabili da NEZZO 2016, in particolare pp. 39-54.

critico, durante il quale si era ritrovato alle prese con valutazioni del contemporaneo e polemiche sull'amministrazione culturale, egli poteva finalmente mettersi alla prova sul piano organizzativo²⁹³. La sua scelta, per nulla scontata, fu quella di incentrare l'esposizione su di un genere pittorico "in cui gli artisti più accademici e convenzionali diventano fatalmente sinceri ed espressivi"²⁹⁴, il ritratto, e su di un'epoca che escludeva quanto di più tradizionale, soffermandosi piuttosto sulla produzione ricadente tra l'inizio del XVII e la fine del XIX secolo²⁹⁵. L'intenzione non era solo riportare l'attenzione del pubblico su fatti e persone storiche – come già da tempo accadeva all'estero²⁹⁶ – ma soprattutto far rivivere molti artisti dimenticati, dando loro vita nuova puntando sulla curiosità di un pubblico vasto e, almeno utopicamente, composto da tutte le classi sociali²⁹⁷. La *Mostra del Ritratto Italiano* divenne consapevolmente uno spicchio della Storia dell'Arte fino ad allora negata, occasione per una vera rivalutazione di secoli di grande tradizione italiana in grado, tra l'altro, di fornire un insegnamento anche sull'arte contemporanea, che ancora cercava un appiglio che le permettesse di affermare la propria rivincita²⁹⁸. Ciò fu chiaro fin dal discorso inaugurale tenuto da Corrado Ricci, a dire di Ojetti "il primo e più coraggioso ammiratore dell'arte seicentesca in Italia"²⁹⁹. Non mancò, naturalmente, chi si oppose aspramente a un simile cambiamento, convinto che si trattasse di un *escamotage* per reindirizzare il mercato che, data la sempre minore circolazione di pezzi rinascimentali, aveva bisogno di promuovere qualcosa di diverso, possibilmente qualcosa di cui si contasse un'ampia disponibilità a costi contenuti. Si

²⁹³ Firenze era in quegli anni particolarmente attiva sul piano culturale dalle classi dirigenti che, in seguito alla perdita del ruolo di capitale della città, vollero mantenere alto il livello di commerci e servizi usando il patrimonio culturale come potenziale attrattivo: si rinvia a FEI 1971. La mostra di cui Ojetti venne incaricato avveniva in cordata con due simili manifestazioni previste a Torino e Roma: cfr. NEZZO 2007. Vivace nella città fiorentina anche il settore giornalistico: cfr. in generale SCIOLLA 2013.

²⁹⁴ La citazione si ricava da OJETTI 1908, p. 11.

²⁹⁵ È lui stesso a spiegarne le ragioni (IVI, *passim*): si cfr. inoltre OJETTI [II] 1911 e ancora OJETTI [I] 1911, dove i concetti sono gli stessi, seppur espressi con un lessico maggiormente divulgativo. Si rimanda infine al catalogo dell'esposizione: *Mostra del Ritratto* 1911 e al confronto con CALLOUD 2011.

²⁹⁶ In quel periodo Ojetti dava avvio alla fortunata serie dei "Ritratti d'artisti italiani, consapevole degli indirizzi dei suoi colleghi europei (per cui si rinvia in breve a NEZZO 2016, pp. 40-41): si possono ricordare Burchardt, Simmel, Warburg, Riegl. Erano inoltre gli anni di esposizioni francesi e tedesche incentrate sul medesimo arco temporale: si veda MIRAGLIO 2011, in particolare p. 66.

²⁹⁷ Come riportato in [AD VOCEM] 1911. Per approfondimenti sulla mostra in rapporto con il suo curatore si rinvia da ultimo a DE LORENZI 2004, pp. 114-20.

²⁹⁸ Ojetti non aveva abbandonato il favore nei confronti dell'arte contemporanea, che si concretizzava in pubblicazioni e iniziative espositive: si veda per una sintesi esaustiva DE LORENZI 2016, pp. 138-60, ma anche DE LORENZI 1999. Per quanto riguarda il legame di tali scelte con l'arte contemporanea, basti evidenziare come Ojetti avesse visto in anticipo nel Sei e Settecento un carattere di modernità che divenne poi per gli artisti contemporanei lo strumento per porre anche sé stessi su una linea di rinnovamento della tradizione ma non in contrasto con essa, cfr. ancora DE LORENZI 2004, in particolare pp. 114-20.

²⁹⁹ OJETTI 1912.

puntava il dito soprattutto contro quegli “antiquari cosmopoliti che (dopo aver fatto incetta di opere seicentesche a basso prezzo) vogliono lanciare il barocco, e cercano di creare un movimento critico fittizio per riabilitare... il Seicento” e si era convinti che ciò fosse stato permesso dall’apertura che le riviste riservarono a determinati temi oltre che “dall’ingenuità di uomini di buona fede, facili e a’belli entusiasmi come il Ricci”, che promossero quelle correnti culturali facendole entrare nel campo ufficiale³⁰⁰. Il tornaconto che antiquari e mercanti ne avrebbero tratto risultava fin troppo evidente, dato che, una volta ridestato l’interesse, “gli uffici di esportazione italiani cominciano a tassare alto il Seicento, il mercato artistico alza da parte sua i prezzi, e giuoco è fatto”³⁰¹.

Certo è, come si avrà modo di vedere meglio in seguito, che una simile relazione tra critica e mercato effettivamente esisteva e che proprio lo sposalizio tra i due permise, nel giro di un decennio, di creare e affermare una nuova tendenza del gusto³⁰². Non è un caso se del comitato della mostra, strutturato in base a una precisa gerarchia geografica e popolato da nomi della levatura di Bernard Berenson, facevano parte alcuni tra i maggiori antiquari della città, come Stefano Bardini ed Elia Volpi, desiderosi da un parte di far conoscere le proprie raccolte e, dall’altra, di far sì che anche i collezionisti economicamente benestanti in visita, desiderosi di allinearsi alle novità, potessero decidere di rivolgersi a loro per i futuri acquisti³⁰³. Nonostante ciò, rimane pur vero che, come ricorda Marta Nezzo, “la mostra del ritratto non ebbe certo scopi commerciali” e nemmeno era rivolta ad antiquari e collezionisti, ma piuttosto a negozianti, restauratori, artisti, esperti che fanno parte “di quel segmento dell’economia cittadina cui l’amministrazione [...] rivolge proficuamente le proprie attenzioni” per mantenere elevato il livello economico di Firenze che, non più capitale italiana ma non di certo privata del suo potenziale culturale, voleva mostrarsi ancora capace di un’elevata influenza culturale. Che non si trattasse di un evento relegato sulle rive dell’Arno è chiaro se si guarda all’organizzazione dell’esposizione, cui provvide una commissione esecutiva che delegò i diversi compiti a commissioni regionali, cui collaborarono Adolfo Venturi, Benedetto Croce, Giulio Cantalamessa e altre forti personalità attorno a cui si era giocata la scelta dell’indirizzamento della critica d’arte in Italia all’inizio del XX secolo. Il programma si

³⁰⁰ Così PALMARINI 1911.

³⁰¹ *IVI, passim*.

³⁰² Noti sia il suo interesse per la storia del collezionismo e del commercio artistico che la sua particolare visione degli spazi museali. Assiduo frequentatore della capitale francese, amava muoversi in particolare sul mercato parigino. Su tale tema conversero non di rado gli scambi con Corrado Ricci: CANALI 2004.

³⁰³ Situazione che credo non pochi malintesi e aspre polemiche nei confronti di Ojetti: si rinvia a NEZZO 2016, in particolare p. 49, nota 41.

rivelò fin da subito funzionale, accostandosi, tra l'altro, a quello già in voga in alcuni padiglioni veneziani. Non è un caso: Ogetti aveva ben osservato l'organizzazione delle biennali e il rendiconto che ne conseguiva per la città lagunare al punto che, di fronte al successo della mostra e agli incassi che ne derivarono, chiese al sindaco fiorentino di poter ripetere un simile miracolo periodicamente tramite la realizzazione di una serie di biennali retrospettive³⁰⁴. Esse, in linea con lo spirito nazionalistico del tempo, avrebbero reso Firenze capace di rivaleggiare con Venezia, riportandola in prima linea sia come sostenitrice dell'arte contemporanea che come rivalutatrice di quella antica. L'iniziativa, effettivamente accolta, ebbe un avvio titubante che subì un totale arresto con lo scoppio della guerra. Progetti e allestimenti ripresero comunque già dal 1919, mantenendo la centralità tematica della "Pittura italiana del Seicento", come previsto da Lionello Venturi che, dopo aver ricordato che molti nomi d'artisti erano usciti dall'ombra proprio a partire dall'esposizione del 1911 — specialmente tra quelli vissuti a cavallo tra i due secoli, come Fra Galgario, già da tempo in voga tra i collezionisti³⁰⁵ — preannunciò che quello non sarebbe stato che il preambolo del nuovo indirizzamento della critica. In effetti, possiamo ora dire che la *Mostra del ritratto* avrebbe trovato pochi anni dopo nelle sale di Palazzo Pitti, il suo naturale prosieguo³⁰⁶.

IV.1.3 Un caposaldo: l'esposizione pittiana del 1922

Alla vigilia della prima esposizione retrospettiva dopo la Grande Guerra Matteo Marangoni ricordava amareggiato come ancora esistesse "un periodo [...] che evidentemente non gode le simpatie [...] di tutto il pubblico" e come bisognasse porvi rimedio³⁰⁷. Ciò veniva lamentato nonostante la mostra del 1911 e ciò che ne conseguì e nonostante l'attenzione che Adolfo Venturi mostrò nei confronti del Seicento, sia pubblicando saggi sull'argomento sia, più concretamente, guidando i suoi giovani allievi allo studio del "secolo buio" e ospitando le novità da essi apportate su "L'Arte"³⁰⁸, dove si radunarono una serie di articoli più controllati e meno avanguardistici rispetto a quelli

³⁰⁴ Per l'impegno Ogettiano nelle esposizioni del tempo cfr. OJETTI [III] 1911.

³⁰⁵ Fra Galgario è considerata una delle maggiori rivelazioni della *Mostra del ritratto italiano* 1911, pp. 163-68. Per la citazione si rinvia invece a OJETTI [II] 1924.

³⁰⁶ Per l'idea di Ogetti si veda AMICO 2005; per una breve ricostruzione del quadro generale della critica italiana e di ciò che la caratterizzò negli anni '20 cfr. MAZZOCCA 1975. Amplia la bibliografia sulla mostra e numerosi gli articoli licenziati contemporaneamente: per un elenco completo si rimanda alla bibliografia generale del catalogo *Novecento Sedotto* e in particolare a quella dell'anno 1922, pp. 257-58. Per il carattere nazionalistico della mostra, realizzata in onore della vittoria sull'Austria, cfr. quanto scritto da Haskell ed. MONTANARI 2001.

³⁰⁷ MARANGONI 1922, p. 225: per una lettura critica cfr. RAGGHIANI 1973, ma RAGGHIANI 1980, pp. 191-96.

³⁰⁸ VENTURI 1983, p. 18: sul suo contributo sul Seicento cfr. AGOSTI [II] 1996, pp. 195-200.

de “La Voce”, ma con egual peso nel panorama critico del tempo³⁰⁹. Nonostante il fermento sollevato, il messaggio non era ancora arrivato né al pubblico né a parte degli esperti, e i più continuavano a guardare solo a ciò che era classico.

La svolta venne innescata quando la strada del metodo venturiano e quella dell’interesse rivolto ai secoli dimenticati si incrociarono dando vita a un compatto gruppo di studiosi più o meno giovani, per la maggior parte legati professionalmente alle Soprintendenze, che proseguivano le loro ricerche proponendo “un approccio molto diretto alle opere d’arte [...] spesso da loro riscoperte e portate all’attenzione” dei colleghi. Si tratta degli stessi personaggi poi coinvolti sia nell’impresa di “Dedalo” che in quella della “Biblioteca d’Arte Illustrata”, “rassegna [...] vasta e dimostrativa [...] di divulgazione” dell’arte del Sei e Settecento nata allo scopo di arrivare a curiosi ed esperti ancora restii ad accogliere le novità di quel decennio³¹⁰. Si può dire che nel post-conflitto Ogetti fosse meno solo di quanto non lo fosse stato in precedenza: il rinnovato interesse fu promosso da Roberto Longhi, Matteo Marangoni, Lionello Venturi e – seppur ricordato più raramente – Giuseppe Fiocco, che contribuirono non solo alle nuove scoperte ma anche a innescare occasioni di confronto nazionali³¹¹. Erano di nuovo gli allievi Venturiani i promotori del nuovo, tanto che Ogetti dichiarò che la “ricostruzione storica e la riabilitazione critica del secolo buio ricevettero un sostanziale apporto dagli studi di Venturi e dei suoi allievi e in quegli studi che già prima della guerra essi avevano condotto e pubblicato sull’argomento” spinti dalla necessità di svecchiare la cultura accademia italiana. L’intento comune era sì forte da riuscire ad accordare anche chi di solito d’accordo non era, basti pensare all’approvazione di cui Longhi onorò Marangoni elogiandolo per il contributo offerto agli “Amici del Seicento”, pur senza dimenticare di riconfermarsi ben lontano dalla sua posizione critica³¹².

³⁰⁹ La diversità di linguaggio e di approccio tra le due riviste viene evidenziata da AMICO [II] 2010, p. 39: egli porta come esempio Longhi, i cui suoi saggi di inizio ‘900 sono molto più pacati, anche a livello linguistico, quando scritti per “L’Arte” che quando inviati al “La Voce”. Si cfr. anche ABBATE 2004, p. 29.

³¹⁰ La collana, diretta da Armando Ferri e Mario Recchi, tentava di non creare una divisione troppo netta tra studio e divulgazione, coinvolgendo giovani studiosi italiani e stranieri: sulla sua importanza si veda BACCHELLI 1921; MARANGONI 1922; PAPINI 1922. Vi partecipò lo stesso FIOCCO [III] 1921.

³¹¹ Basti ricordare, per esempio, il noto caso di Ardengo Soffici che, all’indomani del conflitto, era già impegnato nella riabilitazione dei valori della tradizione a partire dalla scoperta di El Greco con un testo che indirizzava però solo alle opere tarde del pittore, “oggetto degli studi passionati di ogni più coraggioso artista moderno”. Egli avrebbe voluto, in definitiva, creare un percorso ideale che dall’arte del Seicento conducesse a Cézanne, forse ispirato dalla collezione Loser di Firenze, dove vi erano lavoro di entrambi gli artisti: sul tema cfr. MANNINI 2010, in particolare pp. 27-28. Per le posizioni critiche di Soffici si veda TIRONE 2001; per l’interpretazione di El Greco quale padre della pittura moderna si rinvia invece a ALVAREZ LOPERA 1999, pp. 113-25.

³¹² Per la citazione si cfr. LONGHI 1918, pp. 239-40. Si ricava una sintesi del contesto e dei legami di alcuni degli allievi venturiani da MANNINI 2010, in particolare pp. 29-31.

Nel frattempo – così come Ojetti aveva immaginato e sperato – anche gli artisti recepirono le sollecitazioni lanciate loro con le scelte effettuate nell’esposizione del 1911: dopo essere entrati in contatto con le tele del XVII secolo, risposero alla provocazione con una rinnovata passione per i “generi”, scegliendo una tipicità seicentesca per fornire nuove interpretazioni della contemporaneità. Inoltre aderirono con fervore all’iniziativa delle biennali che, a fine conflitto, poteva finalmente prendere concretamente piede³¹³. Così, mentre nel Palazzo delle Esposizioni di Firenze si offriva un panorama dell’arte italiana dai Macchiaioli fino al gruppo dei Valori Plastici³¹⁴, nel vicino Palazzo Pitti veniva allestita quella che è stata anche recentemente battezzata come “una delle mostre più importanti del XX secolo [...] con tele che riemergevano dalle buie cappelle barocche e dalle collezioni private”³¹⁵, punto di arrivo del percorso di riabilitazione dell’arte seicentesca iniziato molto tempo prima³¹⁶.

Contemporaneamente all’affermazione della sua rivista, Ojetti pensa e organizza la *Mostra di pittura italiana del Sei e Settecento* che, con oltre mille opere distribuite in quaranta sale³¹⁷, si riconferma tutt’oggi una “pietra miliare negli studi e nella fortuna” degli artisti di quel secolo, ma anche – ed è ciò che si tiene a sottolineare in questa sede - ponte tra il mondo della critica più accademica e quello del libero mercato e del collezionismo. L’intento dei curatori – con Ugo Ojetti collaborarono Nello Tarchiani e Luigi Dami, entrambi ispettori delle Gallerie fiorentine e coinvolti nella fondazione di “Dedalo” – era duplice, dato che non ci si voleva soffermare unicamente sul Seicento, ma partire da esso per svelare la radice della modernità, a sua volta scintilla per quel patriottismo che in questi anni si voleva sollecitare nel popolo italiano³¹⁸. A ciò si ricollegava la scelta della sede che, ricaduta su Palazzo Pitti da poco restituito dal Re alla

³¹³ Lo ricorda in breve Cristina Acidini nel catalogo della mostra tenutasi alla dimora Bardini di Firenze nel 2010, cui si rinvia per un approfondimento generale sul tema: *Novecento Sedotto* 2010. Gli studi sull’importanza dell’arte e della cultura del Seicento sull’arte dei primi decenni del Novecento assumono in effetti nuova rilevanza in tempi recenti, favorendo ricerche e novità che hanno trovato occasione d’esposizione in questa stessa mostra e nel suo catalogo.

³¹⁴ *La Fiorentina Primavera* 1922.

³¹⁵ Cfr. AMICO 2014, qui p. 23.

³¹⁶ In breve AMICO [II] 2010, pp. 37-59.

³¹⁷ Si arrivarono a contare, dopo il lavoro svolto dai commissari regionali, 1054 dipinti da suddividere in quarantotto sale allestite nelle stanze degli Appartamenti Reali, in continuazione della Galleria Palatina e al secondo piano: per approfondimenti sul percorso espositivo si cfr. AMICO [I] 2010, pp. 59-61.

³¹⁸ Come accennato in precedenza, si trattava del punto di accelerazione di un fenomeno già in atto, tanto che anche nella coeva esposizione “Fiorentina Primavera” vi erano opere sicuramente suggestionate dai dipinti riscoperti negli ultimi anni si veda MAZZANTI, MANNINI, GENESINI 2010.

Nazione proprio perché potesse “accogliere l’Arte Nostra”, assunse un significato tanto politico quanto culturale³¹⁹.

Il mondo del collezionismo e dell’antiquariato giocarono una funzione predominante e paradigmatica, specialmente per la diffusione di una determinata impronta del gusto, la stessa già trapelata dalla mostra del 1911 ma fino a questo momento mai realmente radicatasi; mentre le riviste continuarono con gli indirizzi scelti e promossi a favorire non solo l’emancipazione di quello stesso gusto, ma anche l’irradiamento dei nuovi indirizzamenti, fino a determinare una vera e propria “mania del Seicento”³²⁰. Anche l’organizzazione poteva dirsi “nazionale”: commissari regionali aiutarono attivamente a incentivare gli studi e scovare – spesso riattribuendole o scoprendole *ex novo* in sedi dimenticate – le opere da introdurre nelle sale pittoriche, così come era accaduto per la *Mostra del ritratto italiano*. Si trattava di una collaborazione concreta e fattiva, che non si limitò a un ruolo onorario né alla semplice consulenza scientifica, ma si concretizzò in numerosi viaggi alla ricerca dei pezzi da esporre, aumentando considerevolmente il programma espositivo inizialmente pensato³²¹. Anche il percorso che si voleva offrire all’osservatore fu dettagliatamente costruito, a partire dalla scelta di creare una continuità tra la Galleria Palatina e l’inizio dell’esposizione: lo scopo era quello di evidenziare come il ‘600, il cui fulcro era naturalmente rappresentato da Caravaggio³²², non fosse che una continuazione dei fasti rinascimentali. Risaltavano tra gli altri i nomi di Bernardo Strozzi, Domenico Fetti, Johann Liss, punti di raccordo tra i due secoli³²³ – cui la critica si interessava e che il mercato metteva contemporaneamente in circolazione – seguiti da “l’alata iridata pittura”³²⁴ di Tiepolo e Guardi, fari della mostra poiché cardini della “strada nazionale che dai grandi del Cinquecento porta, attraverso Caravaggio, ai veneziani del Settecento”³²⁵.

Il percorso nella pittura veneta del XVIII secolo, situato in particolare nella cosiddetta sala dei Pappagalli, proseguiva con Canaletto e Bellotto, ma anche con Michele

³¹⁹ Cfr. MARAINI 1922.

³²⁰ Come la definisce Giorgio De Chirico: cfr. MAZZANTI, MANNINI, GENESINI 2010.

³²¹ Lo testimonia RUSCONI 1922, in particolare pp. 260-61; si rimanda inoltre per approfondimenti ad AMICO [I] 2010, pp. 57-74.

³²² Fu in questa occasione che “la sua statura venne ufficialmente riconosciuta”, come evidenziò già Haskell (ed. MONTANARI 2001, p. 90); basti comunque pensare che opere come il *Bacco* o il *Sacrificio d’Isacco* avevano avuto fino ad allora un’attribuzione dubbia: si veda MAZZOCCA 1975. Caravaggio rappresentò già prima il tramite per “sfondare [...] quel muro di avversione per il Barocco”: LETO 1995, per la citazione p. 114.

³²³ Come rilevato in THOVEZ 1922 e ribadito da LONGHI ed. 1961, pp. 493-511.

³²⁴ OJETTI 1924, per la citazione p. 10.

³²⁵ TARCHIANI 1922, p. 752.

Marieschi: era questo il settore cui Fiocco fu in grado di offrire il maggior contributo, avviando un filone di ricerca e di studio che lo terrà occupato per la sua intera carriera e che, specialmente a partire dal momento del suo coinvolgimento accademico, venne trasmesso agli studiosi più giovani, creando una schiera per certi aspetti paragonabile a quella che Venturi aveva radunato a Roma con il corso di Perfezionamento. Le testate post-belliche diedero ampio spazio all'esposizione, così come era sempre accaduto per occasioni di così forte impatto culturale, oltre che capaci di coinvolgere non solo un ampio pubblico, ma anche esperti di fama europea oltre che collezionisti e mercanti tanto italiani quanto stranieri.

IV.1.4 Opere scovate, opere attribuite, opere esposte: mercato, critica e collezionismo ai tempi delle biennali fiorentine.

La mostra del 1922 così contestualizzata è fulcro per condurre un'analisi di quel parallelismo che, fin dagli anni della nascita del Perfezionamento venturiano, si stava a tutti gli effetti radicando tra due fondamentali ambiti della Storia dell'Arte: quello della critica più pura e quello del commercio artistico. Gli esiti ottenuti rispecchiavano passo a passo gli orientamenti della ricerca, che già a partire dalla chiusura delle sale trovarono diffusione attraverso le monografie che ne scaturirono, alcune delle quali in conclusione già negli anni che precedettero l'evento, mentre altre furono modificate proprio in seguito ad esso; una fitta rete di studi sul XVII e XVIII secolo continuava, nel frattempo, ad essere ospitata sulle riviste, dando eco a un fenomeno che non avrebbe più potuto arrestarsi. Tutto ciò comportò scoperte, aggiunte, espunzioni nel *corpus* degli artisti fino ad allora poco considerati da studiosi e curiosi e ben conosciuti, invece, da antiquari e mercanti, che già a partire dalla fine del primo conflitto mondiale stavano facendo incetta di quei pezzi, circolanti in grandi numeri e a basso costo.

Il mondo privato aveva da tempo rivolto la propria attenzione ai “secoli bui”, tanto che già nel 1908 Thomas Neal – *alias* Matteo Marangoni – esprimeva la propria preoccupazione per le numerose vendite di rilevanti pezzi del Seicento³²⁶. Non è un segreto che la loro circolazione sul mercato avesse avuto un sostanziale incremento appena prima dello scoppio della guerra, incentivato dalla voga dei grandi magnati americani che senza perder tempo stavano cercando di rispondere per primi al tentativo italiano di interpretare l'arte contemporanea attraverso la cultura del passato: basti pensare che nel 1905 Giovanni Piancastelli, artista e noto collezionista, riusciva a vendere

³²⁶ Thomas Neal *alias* MARANGONI 1908, pp. 2-3.

ben tredici bozzetti del Bernini a Mary B. Brandegee (1871-1956), acquistati pochi anni dopo dal Fogg Museum³²⁷. La moda della collezione binaria in grado di creare un parallelismo tra passato e presente esisteva oltreoceano dalla fine dell'Ottocento: qui pittori di riguardo come Alessandro Magnasco, Francesco Guardi, Gian Battista Tiepolo, Bernardo Strozzi o Giovan Battista Piazzetta – gli stessi che in Italia sarebbero stati soggetti a una rilevante implementazione per quanto riguarda la circolazione sul mercato e l'interesse critico solo a partire dalla mostra del 1922 – godevano già di una grande fortuna, dovuta in particolare al carattere “impressionistico” della loro pittura, percepito, appunto, come moderno³²⁸. Anche in Italia s'innescò nei primi decenni del secolo una sorta di doppio binario, ma di diversa entità: se da una parte gli esperti temevano di veder sottratti al pubblico pezzi preziosi, attaccando quindi ogni sorta di attività commerciale e antiquariale, dall'altra era proprio la presenza di un nuovo gusto all'interno delle raccolte private a dar loro lo spunto per intraprendere nuovi indirizzi di studio. In un contesto in continua evoluzione come quello descritto, non potevano mancare contrasti: se Longhi, che nel 1913 stava studiando Mattia Preti, fu certamente influenzato dalle opere comprate in quel periodo da Angelo Cecconi e viste nella dimora di quest'ultimo³²⁹, altri suoi colleghi non esitarono a prendere le distanze non solo da tutto ciò che riguardava il mercato artistico, ma anche dalla svolta critica in atto nel centro Italia che ne incitava i movimenti. Era un'opposizione ferrea che non servì però a soffocare il fenomeno, spesso perfino alimentato dalle polemiche che sovente sfociarono in casi di cronaca attraverso cui i nuovi indirizzi vennero mostrati anche nelle regioni fino ad allora non irrorate dalle novità³³⁰. Ne conseguì una “serie di mostre, che dileguavano mentre i collezionisti, consigliati dai loro *advisors*, erano sempre più spinti ad acquistare pezzi del Seicento”, poi accostati a una modernità improvvisamente più comprensibile e

³²⁷ Per l'episodio e la bibliografia relativa cfr. ZANINELLI 2010, in particolare p. 89. Altri bozzetti dell'artista, il cui nome era in quegli anni molto in voga sul mercato antiquario, finirono all'asta: in quest'occasione l'antiquario Alessandro Contini Bonacossi acquistò, alla vendita Aynard presso la Galleria Petit di Parigi, il suo *Bozzetto con Luigi XIV a cavallo*, e lo stesso ne vendeva un ulteriore a Mrs. Rogers di New York: si tratta di eventi circoscritti ma testimoni di una tendenza di gusto che non può definirsi sporadica.

³²⁸ Come si evince considerando l'andamento delle vendite e i pezzi maggiormente ricercati: cfr. per esempio LANCOUR 1944.

³²⁹ Più quadri del Preti sono ricordati nella raccolta Cecconi: MATIDIERI 1913. Per approfondimenti cfr. MANNINI 2010, in particolare p. 38, nota 17.

³³⁰ Come rileva MAZZANTI 2010, qui in particolare 43-53, riferendosi al caso di Margherita Sarafatti a Milano.

giustificabile³³¹. Pertanto, nella corsa al recupero del Seicento, non è possibile mantenere una netta distinzione tra mondo accademico e non, tra studio e commercio, tra scoperte e acquisti; presupposto che evitò molte remore al momento di decidere se coinvolgere nella mostra di Palazzo Pitti gli antiquari, proprietari di buona parte delle opere esposte: seppur non vi fosse alcuno scopo propriamente speculativo, era stata prevista “un’operazione commerciale” volta alla legittimazione e codificazione di una tendenza di gusto ormai nata, ma comunque bisognosa di contare sull’appoggio di entrambi i filoni e della loro reciproca alimentazione per affermarsi definitivamente³³². Si deve inoltre tener conto che ognuno dei piccoli passi che condussero all’affermazione dell’interesse per il Seicento venne compiuto da una parte e dall’altra, seppur con un certo anticipo del mercato sulla critica. Essa, in effetti, seguì a ruota la rivoluzione che noti mercanti con base oltreoceano stavano già conducendo, giocando un ruolo primario nella riabilitazione del Barocco già prima che gli europei vi volgessero la loro attenzione. Per tale motivo quest’ultimi si trovarono sì a scoprire una nuova moda corrispondente a un eguale interesse accademico, ma anche a dover constatare che, contrariamente a quanto avrebbero potuto immaginare, si stava già registrando un’inarrestabile circolazione di pezzi di cui non era ancora stato riconosciuto né determinato un valore storico-artistico. Il mercato si trovava in una posizione predominante, garantitagli dalla scelta coraggiosa intrapresa puntando tutto su oggetti acquistati a basso costo - perché ancora negletti - e rimessi in circolazione sulla base della previsione di ciò che avrebbe potuto accadere e forti della certezza di quanto già in atto in America³³³. Era un rischio che, d’altra parte, non sarebbe stato evitabile di fronte alla congiuntura della grande depressione e dell’assenza di dipinti rinascimentali acquistabili e vendibili - tranne quelli rari, ancora rintracciabili ma per cifre spropositate - per la maggior parte già oggetto dell’assalto degli anni precedenti. L’alternativa seicentesca era l’unica che avrebbe potuto smuovere un simile stallo: un mercato dell’arte ancora senza nomi, che solo intenditori e critici di un determinato livello avrebbero potuto capire e azzardarsi a promuovere, garantiva scambi economicamente convenienti oltre che più facili condizioni di esportabilità. Dall’America all’Europa, dal mercato alla critica: lo confermava Roberto Longhi che, negli anni dell’organizzazione della mostra di

³³¹ Sono per esempio gli anni in cui il famoso collezionista torinese Riccardo Gualino (note biografiche si traggono da LAMBERTI 1980, GABETTI 1982 e da ultimo CORRADO 2015), consigliato da Lionello Venturi, acquista il suo *Tobiolo e l’angelo*: sull’episodio si veda in breve MAZZANTI 2010, in particolare pp. 49-50. Per il rapporto tra Gualino e Venturi si veda in particolare LAMBERTI 1996. La pubblicazione più significativa sulla sua figura di collezionista è certamente quella di CASTAGNOLI 1982.

³³² Così ZANINELLI 2010.

³³³ Cfr. McCOMB 1935.

Palazzo Pitti e in viaggio per l'Europa a seguito dell'antiquario Alessandro Contini Bonacossi, ricordava come “andare in cerca del ‘600 e del ‘700 era cosa insolita, avventurosa, e, a chi vi provasse, dava l'illusione di vivere più di un secolo innanzi”³³⁴. Da quel momento la nuova moda fu seguita e citata esponenzialmente: nel 1934 veniva pubblicato negli Stati Uniti il primo libro in lingua inglese sulla pittura barocca, composto da una lunga lista di opere seicentesche e settecentesche conservate in collezioni private americane degne di nota. Spiccavano i nomi del Bellotto, del Canaletto, del Caracciolo, di Annibale Carracci, del Cavalier d'Arpino, di Giuseppe Maria Crespi, di Gaspare Diziani, ma anche del Domenichino, di Domenico Fetti, di Francesco Guardi, del Guercino, di Pietro Longhi e di Alessandro Magnasco³³⁵; mentre in Italia, chiusa la mostra del 1922 e sollecitate dagli studi, dalle pubblicazioni, dalle polemiche che ne conseguirono, le collezioni private si arricchivano di quegli stessi nomi, spesso favorendo la “riscoperta” e la “rivalutazione” di artisti che, sempre più presenti sul mercato, iniziavano a godere anche di un'attenzione accademica prima mai ricevuta. È il caso, per esempio, di Alessandro Magnasco: trentasei tele del pittore, tutte provenienti da raccolte private, vennero esposte a Milano nel 1921. Si trattava di pezzi che mercanti e collezionisti avevano celermente acquistato dopo il 1914³³⁶, anno in cui l'artista venne celebrato in una mostra berlinese ottenendo un rilevante successo, nonostante “una certa diffidenza per le voci di speculazioni commerciali”³³⁷. Gli stessi critici, accortisi della grandezza dei pezzi che le due occasioni avevano riportato alla luce, arrivarono a considerare quelle speculazioni perfino accettabili in quanto meritevoli di aver ricondotto l'attenzione accademica su una figura di quell'altezza, non considerata in precedenza³³⁸. Vi fu anche chi puntò il dito contro la mostra del 1922: tra costoro Giorgio De Chirico, per il quale si trattava di un'esposizione “fatta di quadri di cui si vorrebbe far salire il valore; pittori poco noti o dimenticati che vorrebbero mettere in luce con lo scopo di speculare sulle loro opere” e realizzata per supportare “oscuri e loschi accordi tra critici e antiquari collezionisti”³³⁹. Al di là della sua eventuale promiscuità, fu questa la scintilla che innescò in Italia la consacrazione di un sodalizio voluto dai tempi e dal contesto, lo stesso che

³³⁴ LONGHI [I] 1961.

³³⁵ Elenco fornito dal già citato MCCOMB 1935, in particolare pp. 97-98.

³³⁶ FRANCHINO GUELFU 2001. Per la mostra del 1921 si rinvia invece al *Catalogo dell'esposizione di Alessandro Magnasco* 1921.

³³⁷ Per la citazione AMICO [II] 2010, pp. 48-49 .

³³⁸ Cfr. D'ANCONA 1914, p. 700.

³³⁹ DE CHIRICO 1921-22, p. 60.

caratterizzerà i rapporti tra il mondo accademico e quello mercantile per gli anni a venire, uniti dalla linea sottile e spesso prevaricabile dell'attività critica.

IV.1.5 Spunti emergenti dall'attività fiocchiana.

E' quello appena delineato il contesto in cui Fiocco si muoveva negli anni Venti: la sua formazione venturiana e il successivo incontro con Ojetti – si ricorda che il giovane diverrà a un certo punto segretario della rivista “Dedalo” – gli fornirono tutti gli elementi necessari per accodarsi, non diversamente dai più ricordati Roberto Longhi, Lionello Venturi e Matteo Marangoni, al seguito dei “maniaci del Seicento”, sebbene tali suoi colleghi si differenziassero per aver ciascuno stabilito un rapporto quasi morboso con un collezionista o antiquario: basti pensare a Roberto Longhi con Alessandro Contini Bonacossi, a Matteo Marangoni con Angelo Cecconi o ancora a Lionello Venturi con Riccardo Gualino. Certamente ritrovarsi in quell'ambiente ed esserne primo protagonista gli diede modo di sviluppare una tendenza in lui insita fin dagli inizi: già da tempi non sospetti, infatti, egli era stato segnato dall'incontro con l'arte contemporanea che subito aveva riportato al cospetto di quella passata. Nei mesi che aveva trascorso a Monaco prima dell'arrivo a Roma si era innescata in lui un'attrazione per “la suggestione di una forma pittorica aperta fondata sulla luce e sul colore”, quella che aveva percepito osservando gli impressionisti e che non poteva non collegare ai modi tipici dei pittori veneti del XVIII secolo³⁴⁰.

Sulla stessa scia ed entusiasta del clima favorevole alla sua percezione, Fiocco non si limitò al lavoro in Soprintendenza, aumentando notevolmente una volta rientrato dalla guerra il ritmo con cui licenziava pubblicazioni volte alla “illuminante scoperta di tante personalità dell'arte barocca”³⁴¹: dalle pagine nei primi numeri di “Dedalo” - rispettivamente dedicate a Francesco Guardi, Bernardo Strozzi, Giambattista Langetti, Francesco Maffei ³⁴²- alle tre monografie concluse nel giro dello stesso biennio sullo Strozzi, sui Tiepolo – cui tornerà anche in un articolo del 1925³⁴³ – e sui Guardi che, già

³⁴⁰ PALLUCCHINI 1972, p. 17. È bene ricordare che, negli stessi anni in cui Fiocco diede avvio a questa sequenza di pubblicazioni, videro la luce anche i suoi due saggi su *Paul Cézanne* (FIOCCO [I] 1929) e *Pierre Auguste Renoir* (FIOCCO [II] 1920), i quali esprimono l'interesse rivolto alla contemporaneità, mai esplicitato in precedenza e totalmente in linea con il gusto di altri allievi venturiani.

³⁴¹ Come la definisce PALLUCCHINI 1972, p. 18.

³⁴² Il fatto che su ogni numero Fiocco propose un saggio dedicato a un caso esemplare della pittura di quei secoli è prova della continuità garantita allo studio di tali tematiche, oltre che dello stretto rapporto intrapreso con la rivista e col suo fondatore. In aggiunta al già citato *La Piazza San Marco di Francesco Guardi* si vedano: FIOCCO 1921-22; FIOCCO 1922-23 e FIOCCO 1924-25.

³⁴³ FIOCCO [III] 1925.

da qui, si preannunciavano come argomento per eccellenza da richiamare nelle più disparate occasioni³⁴⁴.

Scrivere sul Sei e Settecento significava “recuperarli nella loro positiva creatività”, mettendo pienamente in atto ciò che scaturiva dal suo *background* venturiano in “un campo d’indagine quasi inesplorato, affascinante e ricco di sorprese”³⁴⁵. Ma, se è certo vero che l’insofferenza per il Manierismo e per il Neoclassicismo e l’adesione istintiva alla poetica barocca si spiegano anche considerando il suo temperamento, come ricordava Pallucchini³⁴⁶, è altrettanto vero che essi dipesero anche maggiormente dal contesto in cui Fiocco si trovò inserito negli del passaggio dalla Soprintendenza veneta a quella fiorentina. Ciò emerge anche dai carteggi: per quanto riguarda le corrispondenze del giovane negli anni Venti, non vi sono particolari tracce negli archivi di Venezia e Padova, fatta eccezione per una lettera ricevuta dal direttore della Pinacoteca Martinengo di Brescia contenente delle informazioni su un dipinto lì conservato³⁴⁷. I suoi orientamenti sono invece dichiarati negli scritti privati relativi a quello stesso arco di tempo: il *recto* del taccuino datato 1920 è dedicato a una serie di parallelismi artistici tra Inghilterra, Francia e Germania, cui segue una definizione di arte in termini volti a mettere in rilievo il ‘600 e il ‘700, accompagnati dalla bozza di un saggio che, in linea con le novità che stava apportando, ricordava *Dove non giunse Bernard Berenson*³⁴⁸. Due articoli sul tema erano stati pubblicati da Fiocco l’anno precedente sulla rivista “Poesia ed Arte”: nel primo, dopo aver evidenziato i limiti sia crociani che degli studiosi della Scuola di Vienna, l’autore indica Berenson come l’unico “che si prefisse [...] di spiegare l’arte al di fuori di ogni apriorismo e meccanica”³⁴⁹, sottolineando tuttavia, dopo aver elencato le opere di maggior rilievo e averne riconosciuto la rilevanza anche metodologica, le lacune, inserendo richiami al contemporaneo e soprattutto ricordando che ciò che si deve guardare – come anche Berenson insegnava – era proprio lo stile; nel secondo, invece, la polemica si fa più aperta e, ripercorrendo quanto riportato nel diario citato, Fiocco accusa Berenson di non aver capito l’arte veneta, che non aveva rinunciato “alle gioie [...] della

³⁴⁴ FIOCCO [III] 1921; FIOCCO [IV] 1921 (seguirà una seconda ed. del 1926); FIOCCO [I] 1923. Per le occasioni in cui tornò sui Guardi, soffermandosi all’arco di tempo qui considerato (vale a dire quello della permanenza veneziana) si posso ricordare: FIOCCO [I] 1922; FIOCCO [II] 1923; FIOCCO [II] 1925.

³⁴⁵ Per la citazione cfr. PALLUCCHINI 1972, p. 17, da cui si ricavano la maggior parte degli spunti che conducono ai contesti e alle linee d’indagine qui approfondite.

³⁴⁶ IVI, p. 18.

³⁴⁷ Venezia, Fondazione Cini, Fondo Giuseppe Fiocco, “Corrispondenze”, Fald. I, 1920, carte sciolte.

³⁴⁸ Venezia, Fondazione Cini, Fondo Giuseppe Fiocco, “Corrispondenze”, Fald. I, 1920, *recto*.

³⁴⁹ FIOCCO [I] 1919, p. 52.

luce, che permettevano tante nuove possibilità espressive³⁵⁰. Secondo il giovane era questo uno dei motivi per cui l'arte veneta, così come quella contemporanea, era passata in secondo piano, aspetto che lo allontanava e anzi lo opponeva al critico americano³⁵¹. Mentre evidenziava ciò, dedicava il suo tempo a prendere appunti sui già amati pittori veneziani, tra cui in particolare i Guardi e Sebastiano Ricci³⁵². Il diario del 1922, diverso dai precedenti ma anche da quelli conservati a Padova³⁵³, permette di dedurre il metodo di lavoro di Fiocco, che senza un tale appiglio documentario sarebbe rimasto ipotizzabile: egli continuava a seguire gli insegnamenti venturiani anche a formazione finita, visitando in continuazione musei e collezioni private prima di studiare un argomento e anticipando questa fase solo con un generico recupero della bibliografia essenziale. Dal *verso* emerge tale peculiarità: esso si apre con un elenco di opere non identificabili di cui non si riesce a comprendere l'utilità, cui seguono le narrazioni di una serie di visite: a Monaco, per studiare alcuni bronzetti del Piazzetta conservati nei depositi dell'Alte Pinacoteke, a Berlino, ad Hannover, a Kassel e Francoforte. Emergono i riferimenti a Guardi, Tiepolo, Lattanzio da Rimini, Domenico Fetti, Sebastiano Ricci, Bernardo Strozzi e ai Langetti, seguiti da riassunti bibliografici oltre che da ulteriori elenchi di dipinti da visionare; tutti nomi che sorprendono se si pensa ai temi delle pubblicazioni fiocchiane di quegli anni già precedentemente ricordate. Ugualmente organizzato il *recto*, dove non vengono riportate tappe di viaggi ma appunti sparsi in particolare su Baldassare Longhena e Bernardo Strozzi, le cui note bibliografiche si intrecciano con altre sul Guardi accompagnate da un repertorio di disegni realizzati sia da Francesco che da Giacomo³⁵⁴. Allegata al diario una busta con fogli sparsi, per lo più incomprensibili e non contestualizzabili: nonostante ciò, alcuni di essi risultano interessanti in quanto sembrano rivelare come Fiocco, recatosi a

³⁵⁰ FIOCCO [I] 1919. p. 52]

³⁵¹ FIOCCO [III] 1919, p. 83.

³⁵² Tra quelli che emergono dai suoi diari: cfr. Venezia, Fondazione Cini, "Corrispondenze", Fald. I, 1922.

³⁵³ Come già accennato, i taccuini di Padova sono i più difficili da utilizzare per comprendere aspetti dello sviluppo della carriera di Fiocco perché presentano dubbi dal punto di vista della datazione, oltre ad essere una sorta di raccolta di dati vari, spesso riferibili a periodi diversi e non identificabili. Per quanto riguarda gli anni '20, va probabilmente citato il quaderno numero 10, dove si raccoglie, come suggeriva Bernabei, una serie di "Articoli per *Dedalo e Rivista di Venezia*", con appunti e bozze a essi relativi: alcuni risalgono proprio agli anni in cui Fiocco lavorava in Soprintendenza. Anche qui emerge il particolare interesse per il '600, rappresentato in particolare dalle molte pagine dedicate allo Strozzi, studio che in quegli anni occuperà doppiamente lo studioso, che sull'artista avrebbe scritto non solo un articolo su "Dedalo" (FIOCCO 1921-22), ma anche una monografia (FIOCCO [III] 1921). Si prosegue con le bozze per il saggio su Langetti (FIOCCO 1922-23) e quello dedicato a Piazzetta (FIOCCO 1921-22), pubblicati rispettivamente sul terzo e secondo numero di "Dedalo". Padova, Palazzo del Bo, FGF, "Buste", n. 10. Altre bozze della stessa tipologia e relative ai saggi scritti tra 1920-22 sono conservati nella busta n. 7.

³⁵⁴ Si tratta di appunti sparsi di carattere per lo più bibliografico, compaiono, per esempio, anche i nomi di Fra Giocondo, Paolo Farinati, Francesco da Vicenza, anche se per la maggior parte emerge l'interesse per Sei e Settecento: cfr. Venezia, Fondazione Cini, Fondo Fiocco, *Corrispondenze*, Fald. 1, 1922.

visitare “la collezione Correr a Contarina” (?), avesse stilato un inventario dei dipinti esistenti nella villa, accompagnati dalla stima del prezzo per ognuno di essi³⁵⁵. Il foglio è siglato dalla Soprintendenza, è chiaro pertanto che si trattava di un compito svolto come Ispettore della stessa. Nonostante ciò, tale attività a questa data dimostra come non vi potesse essere un limite preciso tra l'impegno di studioso/ispettore e quella di rivalutare, specialmente considerando che già al tempo non vi potesse essere studioso più adatto per stabilire il valore di pezzi in collezioni private, spesso ignoti e difficilmente classificabili per altri. La mostra del 1922 e il contesto che la precedette rappresentano un evidente *input* della correlazione a quel tempo esistente tra l'arte, la critica, il collezionismo e il mercato³⁵⁶, ognuno all'insegna di una cultura figurativa nuova, basata sulla riscoperta di un secolo dimenticato che offriva terreni vergini tanto alla ricerca quanto al commercio.

IV.2 Giuseppe Fiocco tra Veneto, Toscana e... Veneto

La mostra del 1922 rappresenta solo il primo anello di congiunzione tra Fiocco e il capoluogo toscano. Dopo la chiusura delle sale di Palazzo Pitti, il giovane accetta l'incarico di segretario della rivista “Dedalo” offertogli da Ogetti e, nello stesso periodo, viene trasferito dalla Soprintendenza veneta a quella toscana. Forse spinto dal rammarico delle peripezie veneziane³⁵⁷, inizia a valutare l'idea di cambiare fronte e di guardare al mondo accademico: dopo aver ottenuto nel 1918 la libera docenza a Bologna e tenuto il suo primo corso a Padova nell'anno accademico 1922-23, vince nel 1927 il concorso a Pisa e arriva, per chiamata diretta, all'Università di Firenze.

IV.2.1 Temi fiorentini nell'attività giovanile di Fiocco

I numerosi legami stretti col capoluogo toscano portarono Fiocco a rivolgere quasi completamente la propria attenzione a quel territorio, come emerge dalle pubblicazioni. Dopo essersi mostrato uno studioso dai mille interessi – già nel 1913 si era soffermato su questioni non venete, occupandosi, per esempio, della *Pietà* di Fra Bartolomeo della Galleria Palatina – volle concentrarsi su temi prettamente toscani, che, pur rimanendo fedele agli orientamenti scelti, gli permettessero di analizzare il rapporto esistente tra l'arte veneziana e quella fiorentina. Anticipava tale filone nel 1921, annunciando da Venezia la “scoperta sensazionale” della firma di Andrea Del Castagno sugli affreschi,

³⁵⁵ Non è stato possibile a chi scrive identificare con esattezza la villa in questione, che pur viene indicata con questa esatta dicitura nel taccuino.

³⁵⁶ Come già rilevato da MAZZANTI, MANNINI, GENESINI 2010, p. 20.

³⁵⁷ Ci si riferisce a quanto narrato nel al cap. III.2.3.

fino ad allora anonimi, della cappella di san Terisio nella chiesa di San Giobbe ed evidenziando la fondamentale influenza che il fiorentino aveva avuto sullo sviluppo della pittura in laguna e nel territorio padovano³⁵⁸. Da quel momento si susseguirono continui apporti vertenti su rapporto tra le due³⁵⁹: a conclusione della serie veniva licenziata nel 1926 la monografia sul *Mantegna*, col compito di riassumere le precedenti intuizioni ragionando sulla crucialità di un artista che “conquistò definitivamente [...] la forma e la prospettiva” facendo “trionfare, anche in terra veneta, il rinascimento fiorentino”³⁶⁰.

Non si fermarono qui le ricerche dedicate agli artisti toscani, ben considerate tra i titoli presentati da Fiocco al concorso del 1927, fatto che non sorprende specialmente se si considera l’impulso che fu in grado di fornire, nei soli tre anni trascorsi sulle rive dell’Arno, allo studio dei maggiori (e non solo) artisti toscani di tutti i tempi³⁶¹. In linea con quest’ottica pensò le prime lezioni universitarie, tenute come libero docente all’ateneo patavino e destinate sia agli studenti della facoltà di lettere sia agli specializzando della Scuola storica filologica delle Venezie³⁶². Accantonate momentaneamente le tematiche sei e settecentesche così in voga all’indomani della mostra di Palazzo Pitti, scelse di impostare il corso seguendo gli indirizzamenti di Venturi, che prevedevano, come ormai noto, il rispetto e la valorizzazione della regionalità, oltre che una stretta attinenza ad argomenti di carattere locale e una particolare attenzione per gli aspetti o i nomi più raramente considerati. Intitolati agli *Inizi della scuola padovana*, i primi incontri mettevano in evidenza la formazione di Fiocco, allontanandolo fin da subito da Andrea Moschetti - al tempo l’unico ad aver impartito in quella sede lezioni di Storia dell’Arte³⁶³ - che, ancora di stampo positivista, prediligeva temi generali e una più ampia comparazione tra arte e letteratura.

³⁵⁸ Così la definiva PROCACCI 1972, qui p. 14; cfr. inoltre FIOCCO [I] 1921.

³⁵⁹ Si ricordano in particolare gli altri interventi su Andrea del Castagno (FIOCCO [I] 1925), su Paolo Uccello (FIOCCO [III] 1923) e ancora sul *Rinnovamento toscano dell’arte del mosaico a Venezia* (FIOCCO 1925-26).

³⁶⁰ FIOCCO 1926. Il saggio fu affiancato da un articolo apparso quasi contemporaneamente: FIOCCO 1926-27.

³⁶¹ Nello specifico si veda PROCACCI 1972, p. 15.

³⁶² Per l’organizzazione dell’ateneo di Padova negli anni in cui Fiocco arrivò in libera docenza si cfr. TOMASELLA [II] 2007, pp. 217- 24.

³⁶³ Come confermato in IVI, p. 217. Solo a partire dal 1910, quando Venturi tenne a Padova un corso in libera docenza, Moschetti iniziò a essere spesso affiancato da allievi venturiani, tra cui anche Fogolari.

IV.2.2 La cattedra di Storia dell'Arte all'ateneo patavino: generazioni a confronto

La sostanziale divergenza tra l'approccio di Fiocco e quello di Moschetti scaturiva da un distacco generazionale accentuato dalle novità tipicamente "venturiane", sempre più in voga negli atenei italiani e sostenuti dagli allievi del maestro. Essi, in diverse vesti, stavano piano piano giungendo anche a Padova, dove si sarebbero radicati innescando il desiderio di un cambiamento drastico per l'organizzazione dell'intera Università o, se non altro, dell'insegnamento della Storia dell'Arte impartitovi³⁶⁴.

Andrea Moschetti (1865-1943) iniziava il suo insegnamento nell'anno accademico 1899-1900 come libero docente di Letteratura Italiana³⁶⁵: essendo i suoi interessi da sempre rivolti alla Storia dell'Arte, promosse fin da subito la materia, allora non trattata scientificamente nemmeno nelle scuole, dimostrando, in particolare, la stretta connessione esistente fra la letteratura e le arte figurativa³⁶⁶. Nel 1906/1907, complice la nuova norma del regolamento universitario riguardante la possibilità di attivare corsi liberi anche per le materie non ufficiali³⁶⁷, Moschetti riuscì a passare ufficialmente all'insegnamento di Storia dell'Arte: ciò accadeva negli stessi anni in cui Adolfo Venturi era riuscito a fondare a Roma la cattedra di Storia dell'Arte, disciplina alla ricerca di un'autonomia e una specificità tutt'altro che supportate dalla visione monogenetica delle arti promossa da Moschetti, che mai avrebbe potuto essere più distante da quel motto del "vedere e rivedere" eletto a perno delle novità romane.

Nonostante la suddivisione del corso in due parti, moderna e medievale, e la volontà di impegnarsi a tutto campo affrontando momenti diversi della storia artistica, la lontananza dall'ideologia venturiana risultò da subito evidente: gli argomenti specificatamente padovani erano praticamente assenti, rari anche quelli generalmente veneti³⁶⁸; si prediligeva il '400, punto in cui l'*excursus* di Moschetti, che pur partiva da Bisanzio, si interrompeva³⁶⁹. Chiaramente la sua posizione cominciò a tentennare man mano che, a

³⁶⁴ L'argomento, che qui verrà ripreso nelle linee generali fondamentali per comprendere lo sviluppo della carriera e degli interessi di Fiocco, è stato approfonditamente studiato da TOMASELLA [II] 2002.

³⁶⁵ Una sintesi del suo operato all'Università di Padova si ricava da TOMASELLA [II] 2007, in particolare pp. 71-72.

³⁶⁶ In linea con la mentalità di stampo positivista intitolò il suo primo corso a *Le arti e la letteratura*: cfr. MOSCHETTI 1900. Gli orientamenti della scuola filologica padovana, ben indicati nel già citato saggio di TOMASELLA [II] 2007 (si veda in particolare pp. 70-71), sono in sintesi ricavabili in LIMENTANI 1991.

³⁶⁷ Art. 127, n. 638: il decreto approva sostanzialmente quanto pubblicato nel "Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica", XXXIII, 1906, pp. 295-342. Per la complicata situazione dell'organizzazione universitaria italiana all'inizio del '900 si veda in breve MORETTI 2001 e più in generale *L'Università italiana* 2001.

³⁶⁸ Ciò era perfino in contrasto con la formazione di Moschetti, prettamente basata sul patrimonio locale, oltre che con la sua attività di direttore del museo civico: cfr. TOMASELLA [II] 2007, pp. 74-75.

³⁶⁹ Per i temi affrontati da Moschetti nei corsi specifici di Storia dell'Arte cfr. IVI, pp. 74-78.

partire dal 1910, arrivarono a Padova gli allievi di Venturi - tra cui il figlio Lionello, Gino Fogolari, Luigi Serra, Luigi Coletti, Aldo Foratti, Vittorio Moschini – suggerendo un metodo antitetico al suo: così Fiocco, che nel 1922-1923 propose un corso caratterizzato da uno strenuo specialismo, oltre che saldamente ancorato al territorio. Il confronto tra quanto registrato fino ad allora e le novità in arrivo da Roma risvegliarono i primi sentori di disagio, evidenziando l'urgenza dell'avvio di un processo che avrebbe condotto alla fondazione di una cattedra stabile di Storia dell'Arte medioevale e moderna anche a Padova.

Dopo la grande conquista ottenuta da Venturi nel 1901 a Roma, solo per le sedi di Bologna nel 1906 e di Torino nel 1907 fu previsto un corso ufficiale³⁷⁰: Padova – come la maggior parte degli altri atenei della penisola - fu esclusa. Qui i corsi di Storia dell'Arte continuavano a esistere, ma nascosti sotto le spoglie di altre materie o tenuti in libera docenza. I primi mutamenti si intravidero solo col ricambio generazionale del corpo docenti, il cui ampliamento ebbe inizio nel 1909: nuovi nomi vennero proposti anche per i corsi di Storia dell'Arte, con l'approvazione di programmi tenuti da nuovi insegnanti – Lionello Venturi, Gino Fogolari e Luigi Serra – su argomenti prettamente veneziani³⁷¹. Basti un confronto tra gli argomenti trattati nel periodo di passaggio per comprendere quanto le due “scuole” potessero essere diametrali: dopo il primo corso sugli *Inizi della Scuola padovana*, nell'anno accademico 1923-24, Fiocco, ancora libero docente, terrà delle lezioni su *La pittura padovana dalla fine della Cappella Ovetari a Giulio Campagnola*, mentre Gino Fogolari, libero docente a sua volta, si occupava dei *Problemi della Storia dell'arte a Venezia dal sec. XII al XIV*; l'anno seguente, Fiocco sarebbe stato il solo ad affiancare Moschetti con un programma inerente *La Scultura veneta del periodo romanico e gotico sino agli albori del Rinascimento*.

La situazione cambiò nel 1925-26, quando per la prima volta il nome dell'allievo venturiano compare nel registro come professore incaricato di Storia dell'Arte e non più come libero docente: in tale veste propone delle lezioni su *L'avvento della rinascenza nella scultura in Veneto* a integrazione della prima parte del corso generale tenuta da Moschetti su *La pittura del '200 e del '300: nozioni generali*. Da questo momento a

³⁷⁰ La questione è stata approfonditamente trattata al cap. I.2.2. In generale si cfr. ALDI 1993, pp. 99-124; ALDI 1996, ma anche ROMANO 1996.

³⁷¹ Come si evince dalle tabelle pubblicate da Giuliana Tomasella: Lionello Venturi tenne un corso sulla pittura veneziana del '500 nell'anno 1910-1911, Gino Fogolari si occupò dell'arte tra Tiziano e Canova tra 1914-1915 e nello stesso anno Luigi Serra parlò della pittura veneziana nel secolo XVI: cfr. IVI, in particolare pp. 91-92.

Fiocco, ancora professore incaricato, viene specificamente richiesto di soffermarsi sulla Storia dell'arte veneziana: si distaccherà quindi man mano dai temi rinascimentali, che pur proporrà nuovamente nel 1926-27 con un corso su *La scultura toscana-veneziana e toscana-padovana*, affiancato da Aldo Foratti che, libero docente, si soffermerà, invece, su *L'estetica di Michelangelo*. Si constata che a partire dagli anni Venti il nome di Moschetti compare sempre più sporadicamente nei registri e con esso le sue possibilità di imporsi come docente in campo artistico nel post conflitto. La vera svolta arrivò però nel 1922, anno in cui giunse a Padova come Professore straordinario di Archeologia Carlo Anti, presto direttore della facoltà di Lettere e Filosofia e convinto di volervi introdurre docenti di alto profilo e di rilievo almeno nazionale. Se l'idea di istituire una cattedra fissa di Storia dell'Arte era già precedentemente balenata, diventò da quel momento una questione annosa: la legge del 25 luglio 1922 prevedeva, in effetti, la possibilità di istituire in Italia solo tre cattedre di Storia dell'Arte escludendo di fatto Padova che, quello stesso anno, decise in sede di Consiglio di Facoltà di rivolgersi direttamente al Ministero per richiedere esplicitamente l'aggiunta della città come altra sede obbligatoria per l'insegnamento storico-artistico³⁷². Le motivazioni con cui si accompagnò la pretesa erano valide, ma non facevano che sottolineare quando fino ad allora l'ateneo avesse attribuito un peso troppo basso alla disciplina, che secondo Moschetti non richiedeva più che lo spazio fino ad allora concesso alle lezioni tenute con l'etichetta di "Letteratura moderna".

Sospesa temporaneamente la questione, nel 1924 fu fondata per iniziativa del paleografo Vittorio Lazzarini la Scuola Filologica delle Venezie, corso specialistico che prevedeva una serie di lezioni di Storia dell'Arte affidate a Fiocco. Mosso dal metodo di cui il giovane si fece nuovamente promotore e dalle novità che caratterizzavano quelle lezioni, Anti, ormai presidente della Facoltà di lettere e filosofia e già da molto tempo stimatore del giovane, riprese la propria battaglia³⁷³. Giocando sul piano della rivendicazione localistica e nazionalistica e ricordando il ruolo e la primarietà dell'Università di Padova per il Veneto, riuscì a trasformare la cattedra di psicologia sperimentale temporaneamente vacante in nuova cattedra di Storia dell'Arte, cui, non senza macchiarsi di un grande

³⁷² Legge 25 luglio 1922, n. 1147 pubblicata in "Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione", XLIX, 1922, pp. 495-508.

³⁷³ Per approfondimenti si veda TOMASELLA [II] 2007, p. 86, in particolare n. 33.

affronto nei confronti Moschetti ³⁷⁴, chiamò Giuseppe Fiocco, che nel 1929 accettò trasferendosi dall'Università di Firenze dove si trovava. Non sorprende la preferenza palesata da Anti nei confronti di un giovane che già aveva avuto modo di mostrarsi meritevole promotore negli anni di libera docenza a Padova: forse per la sua formazione oltre che per la stima e l'affetto che già da anni li legava, i due si trovavano sulla stessa linea, specialmente quando si trattava di guardare a Veneto e Toscana come “massimi focolari dell'arte italiana” oltre che di ritenere che “se vi è un insegnamento che gli studenti veneti hanno il diritto di trovare impartito con la massima dignità [...] è proprio quello della Storia dell'Arte”³⁷⁵.

IV.2.3 Giuseppe Fiocco Professore all'Università di Padova [I]

Il passaggio all'Università - che come si è detto era quasi d'obbligo per gli allievi di Venturi - e l'ottenimento di una cattedra fissa (tra l'altro in Veneto) sancisce in un certo senso la fine della formazione di Fiocco e l'occasione di raggiungere il massimo punto d'arrivo cui si poteva ambire dopo il Perfezionamento a Roma: i perfezionati venivano incoraggiati e direzionati dal maestro, che tra i banchi del Senato fece il possibile per smuovere l'emanazione di nuovi bandi volti all'assunzione di personale qualificato tanto nell'ambito della salvaguardia quanto in quello della ricerca. Ciò si evince dagli scambi epistolari conservati a Pisa, documenti dal “valore [...] di insieme che trascende [...] l'entità delle singole lettere”³⁷⁶, testimoni di difficoltà concorsuali, disagi delle sedi periferiche, ingiustizie subite o ipotizzate. Venturi, quindi, non fu solo il detentore e fondatore della prima cattedra di Storia dell'Arte: egli fece in modo di creare una vera e propria ramificazione che consentisse di condurre il proprio insegnamento anche nei licei e nelle università italiane più periferiche, in modo di offrire “ai giovani un'esperienza della Storia dell'Arte che la generazione precedente, appunto perché autodidatta, non aveva potuto avere”³⁷⁷. Così come era accaduto per le Soprintendenze, cercò di insediare i propri allievi delle diverse generazioni - che divennero veicolo del suo metodo e delle

³⁷⁴ Quello che accadde fu un torto che Moschetti non riuscì mai a dimenticare, al punto di andarsene e di far sì che qualsiasi celebrazione accademica in suo onore fosse vietata dopo la sua morte. Lo stesso Anti ricordò con rammarico quanto accaduto in una lettera privata inviata alla famiglia, conservata nell'Archivio dell'Università di Padova: cfr. IVI, p. 87, n. 35.

³⁷⁵ Si rimanda a IVI, in particolare p. 223, n. 3 da cui si ricava un'idea precisa - oltre che la bibliografia relativa alla questione - del più ampio progetto di innovazione che Anti stava cercando di promuovere all'Università di Padova in quegli anni.

³⁷⁶ Come ricorda AGOSTI 1992, p. 87.

³⁷⁷ Come dichiara lui stesso in VENTURI [I] 1898, p. 206. Sul tema cfr. AGOSTI 1992, pp. 84-88.

sue teorie³⁷⁸ - tramite i concorsi da lui architettati e grazie alle sue conoscenze politiche e museali. Le diverse generazioni si succedevano quindi ricoprendo lo stesso ruolo nelle diverse sedi, anche le più prestigiose, e conducevano la medesima battaglia: Salmi a Pisa, Longhi a Bologna e, appunto, Fiocco a Padova. L'insediamento all'ateneo patavino rappresentò anche per la carriera del giovane una svolta e funse anzi da ultimo anello di congiunzione tra la fase di formazione e quella della sua definitiva trasformazione in un degno successore di Venturi: lo aveva dimostrato da subito, vale a dire fin da quando si era discostato senza remore dall'impostazione di Moschetti - che considerava "un mediocre erudito locale" - passando man mano dagli argomenti trattati nei primi anni di libera docenza alla radicale inversione di rotta del 1928-29, anno accademico in cui le tematiche fino ad allora ripetute vengono temporaneamente accantonate a favore di nuovi *focus* sul Sei e Settecento, probabilmente in linea con ciò di cui si stava occupando come studioso³⁷⁹.

IV.2.4 Breve digressione: la mostra del Settecento italiano a Venezia.

I primi anni all'ateneo di Padova corrispondono a un periodo di di numerose pubblicazioni fiocchiane ad ampio raggio - relative tanto ai tempi già trattati che a quelli più all'avanguardia, cui si aggiunse una serie di voci per l'*Enciclopedia Italiana*³⁸⁰ - ma caratterizzate in particolare da due testi: la recensione a *La mostra del Settecento italiano* e la monografia su *La pittura veneziana del Sei e Settecento*, entrambe convergenti verso un interesse mai realmente abbandonato da Fiocco e, forse, riaccessi proprio dal contesto veneziano di quegli anni.

Nel luglio del 1929 veniva inaugurata a Venezia la grande mostra del *Settecento italiano*, considerata da alcuni come "l'acme della rivalutazione critica dell'arte del XVIII secolo" oltre che "punto d'arrivo di tale lungo percorso di riscoperta, dapprima storico-filologica

³⁷⁸ A Torino e Bologna vi furono, in particolare, dei corsi straordinari a partire dal 1914, mentre a Padova fu lo stesso Venturi a condurre nel 1910 delle lezioni. Si ricorda che la scuola di Adolfo non si limitò a coprire le sedi universitarie, ma provvide anche all'organizzazione dell'insegnamento dell'arte nei licei: AGOSTI 1992, pp. 90-91.

³⁷⁹ Per usare le parole di TOMASELLA [II] 2007, p. 88.

³⁸⁰ Tra le prime si ricordano i numerosi saggi dedicati all'arte veneziana del Cinquecento, in particolare al Veronese (FIOCCO 1927-28; FIOCCO [I] 1928; FIOCCO [II] 1928; FIOCCO [III] 1928 - cui seguì nel 1934 una seconda edizione in francese) ma anche quelle dedicate, ancora, al rapporto tra l'arte toscana e quella veneziana (con il saggio *La casa del Mantegna a Padova*: FIOCCO [I] 1929. Si aggiungono alcune recensioni, come quella *Sulle relazioni tra Toscana e Veneto nei secoli XV e XVI* e sul convengo dallo stesso titolo tenutosi a Padova in quello stesso anno). Le voci enciclopediche riguardano rispettivamente *Albardi Giuseppe*, vol. II, p. 58; *Albarelli Jacopo*, vol. II, p. 33; *Alberegno Jacobello*, vol. II, p. 139; *Alberti Giuseppe*, vol. II, p. 179; *Amigoni Jacopo*, vol. II, pp. 975-76; *Angeli Giuseppe*, vol. III, p. 291; *Ansuino da Forlì*, vol. III, p. 433; *Antonio da Pavia*, vol. III, p. 571 e la città di *Asolo*, vol. IV, pp. 961-63.

ed infine critica”³⁸¹, e senza dubbio eco veneziano dell’esposizione fiorentina del 1922, di cui riprese non solo le tematiche ma anche alcune peculiarità. La mostra di Palazzo Pitti aveva in effetti suscitato un ampio dibattito critico il cui fulcro finì però per vertere più sul Barocco che sul Settecento, ancora una volta marginalizzato nonostante si fosse visto riconoscere una certa rilevanza anche grazie agli sforzi di Fiocco, le cui ricerche si erano concentrate su quei pittori di raccordo e di “transizione” tra i due momenti artistici.

Si era trattato di un lavoro di primaria rilevanza, che non solo aveva dato un enorme apporto alla mostra, ma anche portato alla luce i caratteri originali della pittura settecentesca veneziana, che meritava quella maggiore considerazione che, sebbene dopo sette anni, le prestò Nino Barbantini³⁸²: egli, cogliendo il frutto maturato da un terreno già coltivato e sempre in linea con il “proprio percorso professionale e [...] con le personali convinzioni”³⁸³, decise di dar vita alla mostra del 1929³⁸⁴, forte di una cittadinanza interessata alla promozione culturale, specialmente se in grado di innalzare l’orgoglio identitario di Venezia³⁸⁵. Il suo intento – che certo non era mosso dalla volontà di affermare un primato nazionalistico - riguardava più fronti, ma era innanzitutto quello di vedere anche l’Italia raggiungere quella rivalutazione del Rococò che in Francia era già avvenuta da tempo e che in laguna, invece, non aveva ancora trovato i giusti sostenitori³⁸⁶. Per quanto riguarda il parallelismo con la mostra del 1922, esso risulta evidente soprattutto sul piano pratico-organizzativo, nel coinvolgimento di insigni studiosi stranieri e italiani - tra cui non solo Fiocco, ma anche Matteo Marangoni, Sergio Ortolani, Erman Voss, Roberto Longhi³⁸⁷ - e di rilevanti personalità dell’*establishment* economico e politico - i cui rappresentanti veneziani erano rispettivamente Vittorio Cini e il Conte Volpi di Misurata - che si rifletteva nella lunga lista di nomi componenti il

³⁸¹ MESSINEO 2011, qui p. 169.

³⁸² Per la figura di Barbantini si rinvia a *Nino Barbantini a Venezia* 1995.

³⁸³ MESSINEO 2011, in particolare pp. 171-72.

³⁸⁴ Inaugurata nel luglio del 1929 e ospitata ai giardini della Biennale, la mostra comprendeva più di quaranta sale in cui erano esposti quadri, disegni, mobili, maioliche e ceramiche: per alcune informazioni generali sull’esposizione e l’organizzazione si veda TOMASELLA [III] 2007.

³⁸⁵ Promozione ricercata da più punti di vista: dalle categorie economiche, volenterose di aumentare le proprie entrate puntando sul patrimonio culturale della laguna, dalla classe politica fascista che, come altrove, cercava di mostrare il proprio potere tramite iniziative di questo genere: sul tema in relazione alla mostra del 1929 si rinvia a MESSINEO 2011, in particolare pp. 172-73.

³⁸⁶ In effetti l’attenzione risulta rivolta a tutto il Settecento italiano, seppur con una parte più cospicua dedicata a Venezia: cfr. TOMASELLA [III] 2007.

³⁸⁷ L’elenco completo si può ricavare in IVI, p. 221, n. 2. Inoltre è bene evidenziare come questi fossero anche prestatori di alcune delle opere, come si evince dal catalogo dell’esposizione.

comitato esecutivo; anche in questo caso, inoltre, appaiono numerosissimi gli antiquari e collezionisti coinvolti, specialmente veneti.

Il significato della loro presenza va al di là della contingenza in quanto è chiaro che contesti di questi genere non abbiano potuto che creare una continuità e soprattutto una “saldatura tra i legittimi e *disinteressati* interessi scientifici e culturali di tanti studiosi”, accentuati, in questo caso, dalla macchina propagandistica messa in moto negli anni del regime³⁸⁸. Così, il fatto che un elevato numero di pezzi – quasi la metà del totale in esposizione – fosse prestato da privati volenterosi di far conoscere il proprio gusto, le proprie facoltà e, in alcuni casi, l’intenzione di vendere o la possibilità di acquistare opere d’arte, assume una portata di gran lunga maggiore rispetto a quella che si potrebbe immaginare di primo acchito, non solo perché conferma un contesto già prefiguratosi nel 1922 - vale a dire quello promosso dalle scelte dei collezionisti e dalla disponibilità del mercato ancor prima che dalle innegabili necessità della critica - ma anche perché rafforza la considerazione secondo cui proprio le personalità contemporaneamente coinvolte nel mondo dell’economia, della politica e della cultura - a sua volta gestito da critici e studiosi indotti a far sponda tra i due poli - divennero in quegli anni il ponte capace di trasformare il giudizio prettamente scientifico espresso da un esperto, vale a dire l’attribuzione, nella conferma di un valore di mercato, la perizia, che l’oggetto arrivava inevitabilmente ad assumere se in libera circolazione.

Probabilmente lusingato da un’esposizione che dava finalmente adito alle sue ricerche, ipotesi e convinzioni, Fiocco non risparmiò pagine per la recensione dell’esposizione, cui dedicò un intero numero della “Rivista della città di Venezia”³⁸⁹. Citate le principali opere esposte, nel tentativo di evidenziare una continuità tra il Seicento italiano fino ad allora celebrato e il Settecento veneziano, egli esplicita le connessioni storiche e stilistiche esistenti tra artisti dell’ultima generazione seicentesca delle più varie zone geografiche, e quelle del secolo successivo, dato che “solo così il buon Seicento veneto, nel suo battagliero procedere, poteva tornare ad essere quello che è: il precedente necessario e degno all’estremo splendido fiorir dell’arte veneziana”, come avrebbe dichiarato lui stesso nella monografia licenziata quello stesso anno³⁹⁰.

³⁸⁸ Così li definisce MESSINEO 2011, p. 174.

³⁸⁹ La rivista, al tempo tra le principali di attualità a Venezia, riservò tre numeri alla mostra: nel primo presenta l’esposizione riportando commenti e critiche, nel secondo, appunto, la lunga recensione di Fiocco, nell’ultimo uno speciale sulle *Arti alla mostra del ‘700*. In effetti una della grandi novità della Venezia 1929 rispetto alla Firenze 1922 era data proprio dalla particolare attenzione verso le arti minori, sulla cui fortuna critica si rinvia a SCIOLLA [II] 2007.

³⁹⁰ FIOCCO [II] 1929.

Se si considerano le immagini pubblicate, si può notare che la scelta dello studioso cadde specialmente su quelle provenienti da collezioni private: il pubblico dei facoltosi amanti dell'arte aveva già compreso connessioni ancora sconosciute ai più e, in effetti, non ancora considerate dagli studiosi. Così, se solo negli anni Venti si era finalmente riusciti a cogliere la grandezza del Magnasco – di cui solo una copia viene segnalata da Fiocco tra i molti pezzi originali e degni della grandezza del pittore ³⁹¹– e l'influenza che il pittore, pur genovese, ebbe sui Ricci - che, “tradotte le parole misteriose e astruse del mago ligure”³⁹², fu d'esempio a Tiepolo, ai Guardi ma anche a Canaletto - le stesse connessioni non erano sfuggite sul mercato artistico, dove tale nome, insieme a quelli di Giovanni Maria Crespi, Luca Carlevaris, Giambattista Piazzetta, Gaspare Traversi, Giuseppe Bazzani erano già da tempo fonte di ingenti affari.

Nel coevo volume su *La pittura veneziana del Seicento e Settecento* Fiocco, ricordando palesemente quale fosse il principale fronte verso cui convergeva il proprio interesse, approfondì sostanzialmente quanto già narrato nella recensione della mostra. Un elenco di 88 tavole in apertura è seguito dalla *Prefazione* dell'autore, che già dalla prime parole si proietta al centro della questione, richiamandone i tre elementi principali: Venezia, il '600, la modernità³⁹³. Nel suo viaggio tra le personalità attive in laguna o di passaggio nelle terre veneziane, si sofferma dapprima sui *Manieristi*, suddivisi tra *Tradizionali e Innovatori* ma anche *Rinnovati*, per passare in seguito al setaccio quelle *Nuove correnti* che hanno condotto agli *Albori del Settecento*. Il Seicento di cui ci parla “durò molto più a lungo del suo secolo” e la sua storia, “tutta da tessere”, era seguita da quella del Settecento, “in gran parte da rifare”, motivo della sentita necessità di incitare una ricerca capace di “passare [...] dal frammentario [...] alla storia”, attraverso un viaggio tra le personalità degli artisti attivi in laguna, di quelli da essa ispirati e da quelli che solo li avevano trovato accoglienza per le proprie innovazioni, in modo di poter finalmente “allacciare la pittura veneta nuova alla sua grande tradizione”³⁹⁴.

³⁹¹ Si trattava anche in questo caso di pezzi provenienti per lo più da collezioni private.

³⁹² FIOCCO [II] 1929, p. 498.

³⁹³ Fiocco evidenzia immediatamente il suo intento affermando che “Il Seicento trova l'Europa a parlare in pittura una stessa facella, la veneta: la pittura cioè di colore, quella che aveva più semi di progresso e di modernità”: FIOCCO [III] 1929, p. I.

³⁹⁴ FIOCCO [II] 1929, pp. 2, 64.

IV.2.5 Giuseppe Fiocco Professore all'Università di Padova [II]

Con gli anni Trenta anche gli argomenti dei corsi universitari tenuti da Fiocco cambiano e procedono per lo più su un doppio filone: il primo, apparentemente insolito ma completamente in linea con gli orientamenti critici del tempo, riguarda soprattutto il periodo Medioevale, con riferimenti in particolare all'arte barbarica, carolingia, ottoniana, protoromanica ed esarcale, temi che, tra l'altro, vengono spesso studiati, approfonditi, abbozzati anche nei taccuini coevi³⁹⁵; il secondo, invece, si riaggancia agli stessi interessi che avevano tenuto Fiocco occupato lungo il 1928 e 1929, specialmente per quanto riguarda le lezioni pensate per i frequentanti della scuola filologica delle Venezia, per cui il professore teneva brevi corsi specialistici mirati a una preparazione di tipo attribuzionistico³⁹⁶.

Si tratta di una scelta per nulla sorprendente: i "secoli bui" erano quelli che meglio si prestavano per far sì che i più giovani potessero comprendere la metodologia che Fiocco voleva trasmetter loro: trattandosi di una storia dell'arte in un certo senso ancora da scrivere e per lo più negletta, dava infatti modo di esercitarsi e di mettere in campo le proprie intuizioni con un processo non diverso da quello che egli stesso aveva potuto sperimentare negli anni del Perfezionamento. Così, nel 1927-28 dedicò un corso a *La pittura del Seicento Veneto* e in seguito si soffermò, per la durata dell'intero programma, prima sull'amato Guardi (1930-31), già protagonista di numerosi studi e pubblicazioni fiocchiane, e poi su Piazzetta (1931-32) e su Tiepolo (1932-33). Non dimenticò di riflettere, assieme ai più giovani, sul concetto di Barocco, occasione offertagli dal corso sul Caravaggio tenuto nel 1937-38 e nuovamente nel 1941-42, quando ragionò invece sui *Problemi dell'arte Barocca*. Negli stessi anni proporrà inoltre una serie di lezioni rispettivamente sull'*Architettura del Rinascimento* (1942-43), sui più generali *Problemi d'architettura* (1942-43 e 1943-44) e, infine, su *Andrea Palladio* (1944-45), in linea con quell'alternanza tra le arti che aveva caratterizzato i suoi scritti privati fin dagli anni giovanili.

A partire dal 1948-49, in concomitanza con lo sdoppiamento dell'insegnamento in *Storia dell'Arte Moderna* e *Storia dell'Arte Medioevale*, gli argomenti delle lezioni saranno invece molto più vari, ma comunque tenuti ininterrottamente da Fiocco fino al 1954-55:

³⁹⁵ Per l'interesse di Fiocco nei confronti dell'arte medioevale - sicuramente di primaria importanza per il contesto del tempo oltre che per la rilevanza che tale periodo artistico assunse anche nella scuola venturiana - si rinvia al contributo di LORENZONI PASOTTO 2007, pp. 243-89, da cui oltre alle necessarie informazioni generali e specifiche si ricava anche un'ampia bibliografia sul tema.

³⁹⁶ Come già segnalato in TOMASELLA [II] 2007, p. 220.

egli fu in grado di creare una scuola frequentata da giovani che ancora oggi sono ricordati tra i più noti storici dell'arte veneta, a loro volta professori della generazione che sarebbe venuta in seguito. Nonostante molto ci sarebbe ancora da dire sulla sua docenza – sia per quanto riguarda la parte più privata del lavoro, che comprende la preparazione delle lezioni, la scelta degli argomenti, l'intreccio che essa ebbe con i paralleli interessi personali o compiti svolti per altri enti, deducibili dagli scritti privati e dagli archivi - sia per i dati prettamente amministrativi e burocratici riportati nei registri padovani, non è questo l'aspetto che si vuole prendere in considerazione, ma piuttosto comprendere, alla luce della sua attività accademica, quali furono i suoi movimenti di rivalutatore critico, cercando di porre l'attenzione su tutti quei contesti in cui Fiocco si ritrovò inevitabilmente coinvolto anche nel corso della sua carriera accademica.

PARTE II

Oltre l'accademia: movimenti collezionistici e di mercato.

V. PREMESSA. SVILUPPI DEL COMMERCIO ARTISTICO TRA LIBERALISMO E PROTEZIONISMO.

V.1 La Storia dell'Arte all'inizio del secolo. Parte III: *excursus* nel mondo del collezionismo e del mercato (1900-1925).

Nonostante se ne possano seguire gli sviluppi attraverso le vicende dei suoi protagonisti, si può tutt'oggi affermare che manca una vera e propria storia di quello che fu il mercato dell'arte nella prima metà del Novecento. Notizie spesso mal interpretate o vissute come scandalose trovano spazio su periodici e riviste del tempo, aneddoti più o meno fantasiosi vengono narrati nelle autobiografie di antiquari e mercanti, fatti concreti si celano tra le provenienze delle opere, senza che però un unico filo conduttore in grado di radunarle e sistemarle secondo un ordine tematico, geografico e cronologico sia mai stato veramente tessuto. Certo è che anche questo frangente ha segnato, più di quanto forse si possa immaginare, la Storia dell'Arte del XX secolo, condizionandone sviluppi, ideali, orientamenti. Si tratta di una storia complessa e dalle mille sfaccettature, che non si pretende qui di ricostruire nella sua interezza, ma di cui si vorrebbe compiere il tentativo di delineare una continuità, fornendo inoltre dati utili sugli aspetti principali che la caratterizzarono.

Per superare almeno in parte un senso d'incompletezza incolmabile, è necessario tener presente alcune considerazioni: innanzitutto, ci si accinge a considerare un processo in lento ma inesorabile cambiamento, che registra un particolare fermento nei decenni a cavallo tra i XIX e XX secolo; in secondo luogo, si tratta di una storia che, seppur in modo diverso, riguarda tanto l'Europa quanto l'America, con un'influenza reciproca e non sottovalutabile dell'una sull'altra; infine, si è di fronte a un contesto denso di nomi, più o meno rilevanti, difficili da includere contemporaneamente in un'unica trattazione, motivo per cui si sceglieranno solo casi significativi al fine di delineare il contesto con cui si misurarono, dagli anni della loro formazione fino alla maturità, Giuseppe Fiocco e molti degli altri storici dell'arte della sua generazione.

V.1.1 La “febbre per l’italianità” e il mestiere dell’antiquario

Augusto Jandolo (1873-1952), antiquario appartenente a una famiglia italiana che da anni comprava e vendeva oggetti antichi, fornisce nelle sue *Memorie* una dettagliata descrizione della Roma di fine Ottocento, evidenziando come la capitale fosse sempre più pullulante di acquirenti e negozianti “poiché se c’era professione che si poteva intraprendere senza preparazione, era proprio quella dell’antiquario”¹. I dilettanti si dividevano in due tipologie e, oltre ai ricchi eruditi ereditati dal secolo precedente, si contavano i “sedicenti conoscitori”, che compravano non tanto per amore dell’arte, ma “per aprire un’attività e tentare la fortuna” attraverso la rivendita dei pezzi².

Anche se la tendenza alla speculazione ebbe inizio molto addietro, è con la metà XIX secolo che la “comunità internazionale” del collezionismo e del mercato dell’arte – nata in seguito al movimento che l’abitudine aristocratica del *Gran Tour* riuscì a creare³– si trasformò in una schiera guidata da una specie di “mania [...] che andava percorrendo crescendo”, cui si deve il raggiungimento di un elevato numero di antiquari di professione, che registrò il suo apice nel 1870 in parallelo a un effettivo mutamento del gusto⁴. Le novità si susseguirono su diversi piani, concatenandosi una all’altra con una rapidità che sfociò in un vero e proprio capovolgimento del panorama collezionistico e mercantile. Proprio mentre i collezionisti stavano abbandonando la sfrenata passione per il materiale di scavo - quindi per lo più numismatico e archeologico -in favore delle opere del Tre e Quattrocento specialmente italiano, l’emanazione delle *Leggi Eversive* e la “demanializzazione forzata del patrimonio mobile e immobile appartenente alle congregazioni clericali e agli ordini conventuali e monastici rovesciò sul mercato una

¹ Per alcune informazioni su Augusto Jandolo e sugli altri antiquari della sua famiglia si rinvia a JANDOLO 1935, pp. 11-17; per la citazione p. 295; cfr. BELLINI 1961, pp. 184-85. Sui metodi di rifornimento alla fine del XIX secolo si veda in sintesi TAMASSIA 2005; la facilità con cui in quegli anni si poteva entrare nel giro del commercio antiquariale viene ricordata anche da FERRAZZA 2005. Per la declinazione moderna del termine antiquario si cfr. NAPOLEONE 2017, in particolare p. 69, cui si rimanda anche per il contesto mercantile di Roma e Firenze a inizio Novecento.

² Come li definiva Jandolo 1935, p. 296.

³ Amplicissima la bibliografia cui si può far riferimento per la moda del *Gran Tour* nel Settecento: tra le pubblicazioni più recenti si cfr. BLACK [I] 2003 e BLACK [II] 2003, specialmente in riferimento al territorio italiano, e, più in generale, CHANEY 2000. Si ricorda che già il ‘700 fu un secolo atto alla speculazione commerciale, anche se in maniera differente: cfr. FORESI 1920. Il termine di “comunità internazionale” viene utilizzato da CAMPOREALE 2011, p. 31, da cui si evince la trasformazione che quei “sedicenti conoscitori” ebbero nel secolo successivo.

⁴ Per la citazione FORESI 1920, pp. 32-33. Alcuni approfondimenti sul cambiamento del mercato alla fine dell’Ottocento si ricavano da SPINAZZÈ 2010 e, più in generale, da MOTTOLA MOLFINO 1997; per l’aspetto economico si cfr. invece BARNIER 1980. La corrispondenza tra l’innovazione degli interessi della critica e quella del gusto collezionistico si ricava in sintesi da KEEN 1971, in particolare pp. 66-67.

quantità stupefacente di opere d'arte” e nel contempo le famiglie nobiliari, in crisi a causa delle difficoltà dovute all'ormai terminata Guerra d'Indipendenza, si vedevano costrette a vendere gran parte dei loro beni, anch'essi, pertanto, in circolazione⁵. Terzo ingrediente, ma non meno incisivo, fu la presenza di una critica sempre più autonoma, desiderosa di distaccarsi dall'orientamento formalista fino ad allora assunto e pronta a rivalutare le opere prima accantonate in favore di materiale più antico⁶. Tale atteggiamento – che si rivelerà poi alla base della nuova storia dell'arte italiana – riguardò in un primo momento gli esperti stranieri, che seppero accendere la curiosità dei collezionisti - in particolar modo di quelli anglosassoni, che già da tempo frequentavano il territorio italiano perché entusiasti dalla storia culturale e artistica della penisola - nei confronti dei primitivi riscoperti.

Se è vero che, come affermava Lionello Venturi, a cavallo tra il XIX e XX secolo il meglio si poteva trovare nelle esposizioni temporanee, si deve guardare alla serie di mostre realizzate nel primo decennio del secolo per trovare una conferma di quale fosse la nuova tendenza del gusto. In linea con il mito creatosi attorno al passato artistico italiano, le esposizioni più rilevanti si tennero nelle città centrali della penisola, tra cui Ravenna, Siena, Chieti, Macerata e Perugia, e si incentrarono, non a caso, sull'arte del '300 e del '400⁷. Basti pensare a *L'Antica Arte Senese* del 1904, la quale, secondo Gianni Mazzoni, segnò una sorta di “svolta epocale”, ufficializzando il ruolo di Siena come città alla moda pur nella contraddizione insita nella sua cultura, così legata alle tradizioni del passato⁸: la modernità stava nella capacità di porre uno sguardo nuovo verso il Medioevo e il primo Rinascimento, motivo per cui i curatori pensavano sarebbe valsa la pena di radunare ed esporre “bellissimi capi d'arte di ogni qualità, sotto molti aspetti di grandissimo interesse”

⁵ Per la citazione cfr. PAOLUCCI 2011, p. 18, cui si rinvia in generale per l'intreccio delle dinamiche politiche e culturali alla fine dell'800. Gli assetti legislativi che favorirono tale situazione dopo l'Unità d'Italia sono già stati discussi in parte al cap. III.1, e verranno meglio approfonditi in seguito, al cap. V.2: in breve si veda DE BENEDICTIS 2009.

⁶ Si tratta di personalità come quelle di Frederick Mason Perkins e Bernard Berenson, solo per citarne qualcuno. Questo aspetto, che è bene anticipare almeno in parte, verrà approfondito in seguito (cap. V.2.1). Per la corrispondenza tra l'innovazione degli interessi della critica europea dell'Ottocento e il gusto collezionisti cfr. in breve KEEN 1971, pp. 66-67.

⁷ Per le esposizioni citate si rinvia in breve alla testimonianza di NAZZARI 1907, in particolare p. 11.

⁸ Per le caratteristiche della cultura senese a cavallo tra il XIX e il XX secolo si rinvia a CATONI 2004, pp. 27-36; per la citazione si veda invece MAZZONI 1995, p. 199.

per ricreare l'atmosfera che lì si respirava nel XIV-XV secolo⁹. I pezzi provenivano per lo più da collezioni private e molti di essi espatriarono negli anni successivi, lasciando ipotizzare che il catalogo potesse esser stato organizzato come una sorta di *dossier* “di vendita ad uso di facoltosi signori oltramontani e d'oltreoceano”¹⁰.

Non diversa nell'intento di rivolgersi *in primis* a conoscitori e antiquari – specialmente anglosassoni – fu l'esposizione di Perugia, pensata in risposta all'elevato interesse suscitato dalla sorella senese, oltre che per controbattere a una critica “raramente tanto incerta, discorde e contraddittoria” che fino ad allora aveva messo in dubbio l'esistenza di una pittura peculiarmente umbra, limitandosi a ricordare il solo Perugino¹¹. Al contrario, quel 1907 fu l'occasione per presentare una visione ampia della corrente artistica locale non solo attraverso i lavori dei pittori più e meno noti, ma anche esibendo oreficeria, mobili e suppellettili che evidenziassero “le influenze profonde dell'ambiente, del mi-luogo, delle tradizioni”¹². Con le due esposizioni e “a fronte del disprezzo per i contemporanei, crebbe e si amplificò [...] la domanda di oggetti d'arte [...] eloquenti, reliquie di una perduta età aurea”¹³. È doveroso evidenziare - specialmente al fine di precisare il parallelismo con altre mostre che si sarebbero realizzate negli anni successivi¹⁴- alcuni aspetti delle due citate, entrambe rivolte a un pubblico non solo di esperti ma anche e soprattutto di appassionati e collezionisti, entrambe additate per il coinvolgimento di antiquari e mercanti, nonché per la vendita di pezzi avvenuta all'indomani della chiusura ed entrambe incentrate su nuovi “momenti” della storia dell'arte parallelamente recuperati tanto dalla critica e quanto sul mercato, in un'influenza quasi reciproca dell'una sull'altro.

⁹ Con tali parole HOBART-CUST 1904, p. 88 ricorda l'evento. Le difficoltà intercorse per la pubblicazione del catalogo si evincono già dall'*Introduzione* dello stesso RICCI (a cura di) 1904. Dall'indice emerge, inoltre, la rilevanza conferita a tutte le tipologie artistiche.

¹⁰ MAZZONI 1995, p. 202. L'importanza che da quel momento assunsero le opere medioevali senesi è dimostrata anche dal notevole volume su architettura, pittura, scultura e arti minori pubblicato in occasione della mostra del 1904 per evidenziarne ulteriormente la portata culturale: *Arte antica Senese* 1904.

¹¹ Per la citazione e per un approfondimento si cfr. *Arte antica Senese* 1904, pp. 18-19. LABÒ 1907, p. 6, specifica invece l'entità di un pubblico pensato come fruitore dell'esposizione.

¹² Come si evince dalla maggior parte delle pubblicazioni riguardanti la mostra, riassunte da CRISTOFANI 1907; LABÒ 1907 e LUPATELLI 1907. La citazione si ricava da NAZZARI 1907, p. 17.

¹³ MAZZONI 1995, p. 202. La nascente cultura preraffaellita viene posta alla base delle novità commerciali anche in KEEN 1971, pp. 23-24.

¹⁴ Si noti, in particolare, il parallelismo con la mostra di Palazzo Pitti del 1922, specialmente per i punti richiamati: cap. IV.1.3.

La “febbre per l’italianità e [...] la fiorentinità”, unita alla disponibilità di opere sul territorio, diede avvio a un fenomeno mercantile e antiquariale destinato a incrementare esponenzialmente¹⁵, cui conseguì una trasformazione del ruolo del conoscitore che, a servizio di acquirenti mossi dalla brama di possedere opere primitive, si improvvisava a sua volta sia collezionista che mercante¹⁶. E’ il caso di Charles Fairfax Murray (1849-1919), figura poliedrica di pittore, copista, collezionista, che rivestì un ruolo preminente nel mercato artistico del suo tempo¹⁷: assiduo frequentatore della penisola, visitò l’Italia centrale guidato da John Ruskin e si trasferì a Siena, dove il suo occhio allenato e attento gli permise di formare una raccolta di altissimo livello, diversamente da quanto le sue condizioni economiche avrebbero lasciato immaginare. Come altri antiquari (compresi i maggiori, quali Elia Volpi, Joseph Duveen, Alessandro Contini Bonacossi¹⁸), Murray seppe raggirare la situazione iniziando con l’acquisto di oggetti d’arte minore – richiedenti investimenti più esigui – per passare solo in un secondo momento, dopo vendite e scambi, ai dipinti¹⁹. Acquistava solitamente consistenti partite, selezionando in un secondo momento i pezzi meno interessanti da destinare alla vendita: ogni volta che cedeva una sezione della nascente raccolta, ne acquistava una di maggior valore. Fu a sua volta consigliere di rinomati mercanti inglesi, come Martin Colnaghi e George Agnew, e mediatore delle negoziazioni di gallerie pubbliche e private²⁰. Prima di morire vendette la

¹⁵ Specialmente se anglosassoni: per approfondimenti sulla cultura inglese a cavallo dei due secoli si veda Haskell (ed. MAINARDI 1980); per la citazione BERRESFORD 1989, p. 193. L’ampia disponibilità di pezzi sul mercato – che naturalmente non riguardava solo Firenze, ma tutto il territorio nazionale- viene sostanzialmente ricordata da tutta la bibliografia sul collezionismo di quegli anni: in sintesi e per alcuni esempi si rinvia a TAMASSIA 1995; FERRAZZA 1995; ma soprattutto a GENNARI 2011.

¹⁶ Basti pensare ad Hebert Horne, che esercitò la propria attività commerciale fin dal 1899, stringendo accordi perfino con Bernard Berenson (in breve FERRAZZA 2005), o a Frederick Mason Perkins, che convertitosi all’attività di *merchand-amateur* entrò in contatto con antiquari e collezioni frequentando le case d’asta più rinomate (ZERI 1988, qui p. 9). Su tali personaggi si tornerà al cap. V.2.2.

¹⁷ Per alcune note biografiche su Charles Fairfax Murray cfr. in sintesi N.I. 1998, p. 351 o Gardner (ed. CESCHI 1998, II, p. 95) con riferimenti all’ambiente mercantile in cui si mosse; per la sua figura all’interno del contesto internazionale si cfr. TUCKER 2004, pp. 102-11; per l’ambiente in cui avvenne la sua formazione, lo stesso che favorì l’incontro di persone coinvolte nel mercato dell’arte si vedano infine LEVI 1989; BATINI 1961, p. 186 e BARRINGTON 1994. Per il rapporto tra Murray e Ruskin si rinvia a BERRESFORD 1989, pp. 198-99.

¹⁸ Per cui si rimanda al cap.VI.3, in particolare alle pp. 114-116.

¹⁹ Nel suo caso specialmente volumi: partecipò alle maggiori aste librerie fiorentine della fine del secolo, come ricorda TUCKER 2004. Anche in altre circostanze si rifornì nel capoluogo toscano, da dove provengono per esempio vasi, strumenti musicali, sculture, oggetti d’oreficeria.

²⁰ Il ruolo di *advisor* stava assumendo una rilevanza primaria mai avuta in precedenza, specialmente a livello internazionale, come testimonia nella sua autobiografia BELLINI 1961, p. 118. Discendente di Thomas – il fondatore della Galleria Thomas Agnew&Sons prima a Manchester nel 1817 e poi a Londra del 1860 – Colin ebbe figli che trasportarono l’attività in America, ma anche in Australia e Medio Oriente: cfr. *Thomas Agnew&Sons*, in *Archives Director for the History of Collecting in America* (www.frick.org/research/center).

maggior parte degli oggetti posseduti, tra cui 1500 disegni acquistati da John Pierpont Morgan nel 1910, gran parte di ciò che venne esposto nel 1914 alla *Gallerie Geroges Petit* di Parigi per l'asta dello stesso anno e, infine, molti dei pezzi venduti dalla Christie's di Londra tra 1917 e 1918²¹. Una dispersione di questa portata, non certo la sola tra le tante anche rinomate dell'inizio del secolo, era in grado di far aumentare vorticosamente il movimento del mercato, favorito da collezionisti propensi all'acquisto perché consapevoli che il gusto e l'intuito di chi già aveva posseduto quei beni era la miglior garanzia ottenibili circa la loro qualità e il loro valore.

Alla stessa generazione apparteneva il “Principe degli antiquari” italiani Stefano Bardini (1836-1922)²², anch'egli formatosi come pittore e, non diversamente dall'inglese, con scarse possibilità economiche all'inizio della sua attività. Fu l'incontro con Wilhelm von Bode, critico d'arte e direttore del *Kaiser Museum* di Berlino, nonché suo accanito cliente, a cambiare il corso della sua esistenza²³: “nel giro di vent'anni [...] il quasi sconosciuto mercante era diventato il più importante antiquario d'Italia”, al punto che “una sua parola determinava il successo o l'insuccesso di qualsiasi affare”²⁴. Stringeva accordi tanto con i musei quanto con i collezionisti privati²⁵, circondandosi di mediatori e collaboratori che potessero aiutarlo nei commerci. Ne facevano parte, per esempio, l'orefice Alessandro Castellani e il gallerista Attilio Simonetti²⁶, per quanto riguarda la

²¹ La maggior parte degli oggetti furono donati dal proprietario: libri, manoscritti miniati, disegni finirono al Fitzwilliam Museum di Cambridge e un considerevole numero di ritratti alla Dulwixh Picture Gallery: TUCKER 2004, pp. 109-10. I dettagli delle vendite successive – che si protrassero nei decenni fino addirittura al 1961 - vengono invece ricordati in BARRINGTON 1994, pp. 20-21.

²² Dell'ampia bibliografia su Stefano Bardini, si veda da ultimo *Stefano Bardini “estrattista”* 2019, da cui è possibile ricavare gran parte della bibliografia sull'argomento, ma anche MOSKOWITZ 2015 (con qualche approfondimento in MOSKOWITZ 2013) e TAMASSIA 2013 per una nota biografica e qualche cenno sul contesto qui considerato.

²³ Si cfr. NIMEYER CHINI 2009. Il coinvolgimento di Bode testimonia come non solo l'Inghilterra ma anche il resto d'Europa fosse interessato a tutto ciò che riguardava il clima culturale rinascimentale-fiorentino: MAZZOCCA 1989, ma anche CIULISOVA 2004. Si rinvia inoltre al cap. V.2.2.

²⁴ La citazione si ricava da TAMASSIA 2013, p. 47.

²⁵ Bardini comprava e vendeva a ritmi vertiginosi, cambiando continuamente l'arredo della sua dimora fiorentina: cfr. TAMASSIA 2013, pp. 60-61 e da ultimo NESI 2017.

²⁶ A Castellani, fondatore di un'oreficeria a Roma e forse “maestro” di Bardini, va riconosciuto il merito dell'apertura all'internazionalità in un momento in cui tale contesto non aveva ancora coinvolto i piccoli antiquari italiani: fondò una Galleria d'antichità a Parigi e fu considerato dai suoi contemporanei come “l'iniziatore del commercio antiquario in Francia”: cfr. JANDOLO 1935; BELLINI [II] 1950, pp. 155-57. Simonetti ebbe guadagni anche maggiori, ma la sua attività a conduzione familiare rimase sempre legata alla città di Roma: SPINAZZÈ 2010, pp. 103-18.

rete italiana, ma anche nomi di ben altra portata, come Elia Volpi o, come riferito da studi recenti, l'inglese C.F. Walker²⁷.

È pressoché impossibile ricostruire la rete dei rapporti che si crearono tra collezionisti, mercanti, restauratori e critici nel ventennio considerato: essi, sebbene non sempre verificabili, sono confermati dalle autobiografie dei protagonisti di quel contesto. Nel pullulare degli scambi un antiquario poteva così attingere a rifornimenti che sarebbero risultati impossibili contando sulla disponibilità di una sola città, ripetendo un meccanismo che, ingrandito, funzionava anche sul piano internazionale, dove i mercanti si servivano “di una fittissima rete di piccoli mediatori, rigattieri, cercatori, segnalatori” allo scopo di dimostrarsi sempre informati sulle migliori occasioni²⁸. Divenire fornitore esclusivo di qualche ricco appassionato era il metodo collaudato per ottenere guadagni sicuri e continuativi, specialmente in un'epoca in cui il gusto di chi procacciava i pezzi e la sua – più o meno reale - buonafede contava più di qualsiasi attribuzione per la buonuscita degli affari.

Prima della Grande Guerra, in effetti, gli acquirenti non si preoccupavano di richiedere particolari garanzie, convinti che il gusto e l'esperienza del proprio mercante di fiducia fossero sufficienti per orientarsi nella “caccia”. Così, se gli acquisti più sicuri potevano essere effettuati presso le case d'asta – specialmente alla Christie's di Londra e all'Hotel Dourot di Parigi²⁹ - dove ogni settimana venivano esposti non solo dipinti, ma anche mobili, bronzi, porcellane e argenterie, elencati nei cataloghi al contrario di quanto accadeva nelle botteghe³⁰, si preferiva comunque concludere affari presso piccoli privati

²⁷ Cfr. TUNESI 2017. Su Elia Volpi si avrà invece modo di tornare in seguito (cap. V.1.2, in particolare 111-13).

²⁸ Per approfondimenti sulla rete di contatti di Bardini cfr. BELLINI 1961, pp. 155-56. Tra i suoi clienti vi erano personaggi del calibro dei coniugi Jacquemart-Andrè di Parigi, ma anche altri, come Isabella Stewart Gardner e John G. Johnson: in sintesi si veda FAHY 2000, pp. 15-19.

²⁹ La Christie's fu fondata nel 1776 da James Christie e frequentata dagli italiani specialmente a partire dalla fine dell'Ottocento: BELLINI 1961, pp. 238-39. Le case d'asta francesi erano invece di gestione statale, ne esistevano in numero limitato e dovevano sottostare a precise condizioni di vendita: cfr. SELIGMANN 1961, pp. 1-2.

³⁰ La ricerca di pezzi d'arredo e arte minore superava quella dei quadri in quanto era molto meno problematico investirvi: cfr. SECREST 2007, pp. 14-17; i quadri venivano venduti solitamente solo in alcuni giorni della settimana, spesso divisi tra più e meno rilevanti dal punto di vista della qualità artistica: BELLINI 1961, pp. 238-39.

senza sede né recapito, consapevoli dell'eventualità di trovarsi così di fronte alle scoperte più sensazionali ³¹.

V.1.2. Mercato europeo e mercato oltreoceano: Elia Volpi e l'*American Renaissance*.

Con la generazione successiva a quella di Murray e Bardini si entrò nella vera "Età dell'oro" del collezionismo, caratterizzata dal massimo sviluppo della dimensione internazionale del commercio artistico e contraddistinta da collegamenti e relazioni che favorirono l'affermazione del cosiddetto "mercato dei continui ritorni", contraddistinto dal ripetersi di circuiti talvolta perfettamente delineabili, seppur non privo di insite contraddizioni.

In questi primi vent'anni del Novecento gli affari più ingenti si registrarono tra Londra, Parigi e Berlino³², dove si proteggeva quel libero commercio che in Italia si cercava di contenere, se non perfino di impedire, costringendo gli antiquari a cercare rifornimenti al di fuori dei confini e di scovare stratagemmi che permettessero loro di trasportarle evitando vincoli o eccessive tassazioni³³. Tali difficoltà non estromisero completamente l'Italia - luogo più ricco di opere d'arte - dal panorama degli scambi, che potevano però far affidamento unicamente su botteghe ben fornite ma per nulla specializzate e caratterizzate da un'ideologia di possesso enciclopedico ben lontano dai nuovi orientamenti³⁴: esse resistevano, ma erano sopraffatte da un mercato europeo in esponenziale crescita, dove gli affari si svolgevano velocemente e riguardavano spesso l'acquisto di interi *stock* e dove l'investire per re-investire era basilare per ottenere successo e guadagni sicuri³⁵.

³¹ HERCHENROEDER 1980, p. 62. Ciò poteva accadere in occasione delle aste, ma solo ai più esperti: RUSH 1963, p. 238. Sui metodi e sugli strumenti utili per analizzare le vendite avvenute sia tramite le aste che attraverso trattative private risulta particolarmente aggiornato lo studio di CATTERSON 2017, pp. 6-8.

³² Si cfr. SELIGMANN 1961, p. 11, da cui si può inoltre ricavare la geocalizzazione dei centri ritenuti cruciali per la circolazione delle opere. Per approfondimenti si veda inoltre HERCHENROEDER 1980.

³³ Le restrizioni legislative costrinsero i più a cercare rifornimenti fuori dai confini e a rivendere i pezzi prima del rientro in Italia, scelta paradossale se si considera la riserva di capolavori del territorio e i molti interessati al loro acquisto: KEEN 1971, p. 44. Per le nuove normative nazionali vigenti a partire dal 1909 cfr. cap. V.2.1.

³⁴ Per quanto riguarda le botteghe antiquarie italiane ci si riferisce in particolare a quelle che popolavano via dei Fossi a Firenze, via del Babuino e via Margutta a Roma, via Monte Napoleone a Milano. Sebbene esse non fossero in grado di competere con le grandi gallerie straniere, continuarono ad essere frequentate specialmente dagli intenditori più raffinati: cfr. DI CASTRO 2012.

³⁵ Basti pensare che proprio in tal modo Lord Duveen, dopo aver acquistato tra 1907 e 1909 le collezioni Dreyfus, Benson e Hainauer, ottenne le opere delle raccolte più rinomate dell'intera Francia, trovandosi a rivenderle poco dopo a New York per il doppio: cfr. SECREST 1981, p. 271; per una dettagliata descrizione degli acquisti BATINI 1961, p. 189; SECREST 2007, pp. 72-77.

I grandi nomi stabilirono il loro primato già nel primo decennio del secolo, guadagnandosi una posizione che avrebbero mantenuto almeno fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale³⁶: è il caso dei Duveen e del Knoedler che, spesso in reciproca rivalità, avviarono la loro fortuna a Londra per poi trasferirsi prima a Parigi e poi a New York; nella capitale francese padroneggiava Kleimberger, famoso per la sua collezione di dipinti antichi francesi, inglesi e tedeschi oltre che, naturalmente, italiani, affiancato da Salomon, Sambon (che rimanevano i venditori meglio forniti grazie anche al possesso di una serie di magazzini nella penisola) e Trotti, di origini italiane e gestore di una sala espositiva tra le più frequentate in Place Vendôme³⁷; a Berlino, infine, si affermò più di ogni altro Julius Böhler - con succursali distribuite anche a Monaco e Lucerna - che giocò un ruolo indiscusso nel commercio artistico internazionale, mantenuto nel tempo grazie all'impegno degli eredi oltre che ai vantaggi ottenuti dalla stretta società con Steinmeyer³⁸. Se l'Europa pullulava di antiquari, i ricchi facoltosi disposti a spendere un patrimonio pur di avere pezzi (o intere raccolte) che testimoniassero il loro gusto e la loro cultura si trovavano soprattutto in America: tra i mercanti fu proprio chi si avventurò oltreoceano a emergere maggiormente.

Il contesto statunitense finora tralasciato risulta il nodo fondamentale per comprendere la generale evoluzione del commercio artistico nei decenni considerati, dato che il suo grande sviluppo si verificò tra il 1870 e il 1930, in concomitanza con l'instaurarsi di una corrente - definita *American Renaissance* - dai connotati simili a quel Preraffaellismo che già da tempo influenzava il gusto e le tradizioni anglosassoni³⁹. Fu il flusso vittoriano ottocentesco a indirizzare la cultura americana, contaminando gli strati più elevati della società e suscitando nei suoi componenti un desiderio di emulazione percepito dal mondo accademico e poi trasmesso alle classi d'*élite*⁴⁰. Si trattò di un processo rapido ma

³⁶ RUSH 1963, in particolare pp. 238-68.

³⁷ Se ne potrebbero naturalmente nominare molti altri, ma questi sono tra i venditori ricordati come "i maggiori" nelle autobiografie degli antiquari del tempo: bastino BELLINI [II] 1950, pp. 247-49; 263-65; 267-69 e SELIGMAN 1961, in accordo, tra l'altro, con RUSH 1963.

³⁸ MARIANO 1969, pp. 72, 76; per maggiori informazioni biografiche e bibliografiche cfr. *Böhler and Steinmeyer*, in <https://research.frick.org>.

³⁹ Il termine, coniato con particolare riferimento al lasso di tempo intercorso tra la *Centennial Exhibition* di Philadelphia del 1876 e la Prima guerra mondiale, indica un orientamento culturale del tutto nuovo in America: cfr. GENNARI SANTORI 2005, pp. 105-19. L'esposizione del 1876 mise forse per la prima volta in evidenza la nuova tendenza, incentrata sulla rivalutazione del Vecchio Mondo e della sua cultura per ricostruire l'identità nazionale americana: in breve FERRAZZA 1991, p. 153.

⁴⁰ Gli americani, in cerca di nuovi schemi e valori, volevano porsi come continuatori della cultura inglese, per poter così porre rimedio alle condizioni di degrado conseguite alla guerra civile: cfr. FANTONI 1997.

complesso, il cui punto d'arrivo non fu mera risposta alle esigenze di un'intera comunità, ma concretizzazione di un ideale fino ad allora avvalorato da intellettuali e cronache. L'adesione al modello rinascimentale italiano venne eletta a canone idealizzato attraverso cui misurare il gusto della nascente nazione e, in particolare, quello dei *millionaires*, che attraverso la pratica collezionista potevano sentirsi i detentori di uno strumento in grado di decretare il loro ruolo in relazione al parametro del Vecchio Continente, "trasferendo una carenza collettiva nel valore della cultura dei primitivi"⁴¹. Il "bisogno di legittimazione della mobilità degli interessi culturali in contrapposizione all'ignobiltà degli affari" ebbe naturalmente un forte impatto sul mercato artistico internazionale⁴²: i collezionisti, consapevoli della labilità della moneta e del corrispettivo pecuniario di un'opera in costate crescita - oltre che convinti di aver così l'occasione di imbattersi in scoperte eccezionali - incrementarono i loro acquisti, dando ai mercanti europei l'occasione "di vendere [...] con un valore aggiunto"⁴³. Ne conseguì un esodo di capolavori che, attraverso l'Atlantico, raggiungevano l'America, sollecitando ulteriormente - data la loro qualità oltre che la qualità e il prezzo pagato - la diffusione della moda collezionistica, mai affermata a quei livelli prima di allora⁴⁴.

Gli antichi maestri attirarono l'attenzione tanto dei privati quanto dei nascenti musei statunitensi, a loro volta "incarnazione dei nuovi ideali patriottici"⁴⁵: al contrario di quanto accadde nel Vecchio Continente, gli americani stabilirono un legame indissolubile tra istituzioni pubbliche e private e proprio all'interno dei *Trustees* si radicarono coloro che, per desiderio di elevazione sociale e di prestigio, raccoglievano oggetti artisti

⁴¹ GENNARI SANTORI 2003, pp. 106-07, per la citazione p. 21. Si trattava di un gusto rivolto unicamente ai primitivi, anche se in un primo momento l'interesse aveva riguardato anche l'impressionismo francese. Solo col passare dei decenni gli Americani avrebbero avuto pari considerazione anche per gli investimenti nell'arte moderna e contemporanea.

⁴² Per la citazione MOTTOLA MOLFINO 1997, p. 151. Spesso vennero considerati dai loro contemporanei europei come ricchi senza gusto né culturale: basti l'affermazione di Mario Foresi, secondo cui "l'America entrò ultima nella gara mondiale [...] ma volle compiere la sua civiltà materiale con un patrimonio artistico conseguibile non per elezione, ma per la virtù dei dollari": FORESI 1920, p. 32; o ancora le parole di Raimondo Orselli, esperto del gusto statunitense, il quale sostenne che "gli americani compravano il Rinascimento perché era di moda [...] perché ne parlavano i giornali, perché lo esaltavano i critici. L'Americano non ha preparazione artistica, non ha tradizione. Considera l'arte un'affare": BATINI 1961, p. 190.

⁴³ RUSH 1963, p. 166.

⁴⁴ In generale cfr. KEEN 1971, pp. 24-25. I sensazionali acquisti avvenuti tra il 1900 e il 1914 trasformarono la percezione che il pubblico aveva dell'arte primitiva, che iniziò a non far più parte del passato ma piuttosto di un sentire comune che fece parlare di *Melancholy of Masterpieces*: cfr. GENNARI SANTORI 2003, per la definizione pp. 10-13.

⁴⁵ IVI, p. 21

cercandoli personalmente attraverso periodiche viste in Inghilterra, Francia, Germania, Spagna e soprattutto Italia⁴⁶ (basti ricordare le grandi personalità di Henry Clay Frick, di John G. Johnson od i John Rockfeller ⁴⁷). Considerando che la corsa prese piede nel momento in cui circolavano pezzi in grandi quantità, non è difficile immaginare la proporzionalità con cui crebbero i rifornimenti dei magnati e i guadagni degli antiquari che, per sfruttare al meglio “il filone d’oro”, raggiunsero direttamente New York, spesso fondandovi le nuove sedi delle loro gallerie⁴⁸.

Anche alcuni italiani seppero “sfruttare la grande richiesta proveniente dagli Stati Uniti, determinando [...] l’allargamento di quel gusto neogotico e neorinascimentale già presente oltreoceano”⁴⁹. Tra essi Elia Volpi (1858-1939) che, formatosi come pittore e attivo come restauratore delle opere destinate ai commerci di Stefano Bardini (di cui divenne anche collaboratore) decise di allontanarsi dal proprio maestro per dedicarsi all’antiquariato⁵⁰. Fu la rete di conoscenze creata negli anni precedenti a decretarne il successo: comprò un elevato numero di pezzi antichi da antiquari ed enti religiosi, circondandosi non solo di clienti, ma anche di mediatori e procacciatori. Nel 1900 acquistò Palazzo Davanzati a Firenze, firmando così la sua fortuna: restaurate *ex novo* le sale dell’edificio e arredate peculiarmente al gusto medioevale e rinascimentale, trasformò la sua dimora in una specie di museo capace di attrarre conoscitori e collezionisti tanto italiani quanto stranieri⁵¹. Nel 1911, consapevole dell’interesse

⁴⁶ I consigli d’amministrazione dei musei erano solitamente composti dagli uomini più ricchi e influenti che potessero finanziare l’attività museale oltre che gestirla: in sintesi MOTTOLA MOLFINO 1997, pp. 154-55. Si ricorda inoltre che tra le abitudini dei ricchi magnati vi era quella di donare gran parte delle loro opere in vita - se non perfino l’intera collezione dopo la morte - ai nascenti musei americani, consuetudine che portò le istituzioni a raggiungere in tempi record quelli europei per varietà e completezza delle collezioni.

⁴⁷ Ampia la bibliografia sui magnati e collezionisti americani appena citati, ognuno dei quali meriterebbe uno studio a sé: in breve, specialmente nell’ottica qui considerata, si cfr. SAARINEN 1977. Si segnalano inoltre alcuni recenti studi, tra cui REIST 2015 e VAN DER VINDE 2015 per H.C. Frick e STREHKLE 2004.

⁴⁸ Tra i più accaniti Duveen, Wildenstein, Colnaghi, Seligmann: cfr. BARNIER 1980.

⁴⁹ Per la citazione FERRAZZA 1991, p. 5, da cui si possono ricavare in sintesi le informazioni sulla sua attività americana. Ampia la bibliografia su Elia Volpi: da ultimo si veda CAPPELLINI 2019; MASCOLO 2017 e NESI 2017; per le prime pubblicazioni fondamentali sull’argomento e in particolare per il rapporto di Volpi con l’America si veda invece FERRAZZA 1985 e FERRAZZA 1991; una nota biografica si può ricavare infine da SARTEANESI 1969.

⁵⁰ Il suo percorso lo accomuna a molti degli antiquari, anche stranieri, finora citati. Per il rapporto tra Volpi e Bardini si veda da ultimo CAPPELLINI 2019, NESI 2017 e prima FERRAZZA 1991. Si segnalano inoltre gli atti della giornata di studi tenutasi a Firenze, dedicata al ruolo di collezionista e antiquario di Volpi nel contesto fiorentino di inizio Novecento: cfr. *Dall’asta al Museo* 2017.

⁵¹ Per il crescente interesse rivolto alla casa museo a partire dalla sua inaugurazione cfr. BARGELLINI 1981, pp. 42-48. Numerose le recenti pubblicazioni sull’argomento: si rinvia a TEODORI [I] 2017 per una breve storia anche recente della casa museo, a TEODORI [II] 2017 e FERRAZZA 1994 per le vicende generali delle collezioni, e infine a FERRAZZA 2010, FERRAZZA 2009 e VANNI DESIDERI 2009 per le scelte di gusto negli arredi.

suscitato oltre che della moda americana di ricreare ambientazioni che richiamassero le antiche dimore fiorentine⁵², mise in vendita la maggior parte dei pezzi, radunandoli virtualmente in un catalogo curato dalla casa Jandolo e Tavazzi⁵³. Si trattò di uno stratagemma vincente, che permise ai facoltosi stranieri, specialmente statunitensi⁵⁴, di vedere come gli oggetti erano accostati nelle sale e di ricrearle a loro volta con mobili, dipinti, sculture, arredi con un valore garantito dal gusto di chi li aveva comprati per sé stesso ancor prima che con l'intenzione di venderli. Se, come ricordarono le pagine de "L'Antiquario" all'indomani dell'evento, l'inaugurazione della "galleria" non mancò di richiamare a Firenze "i direttori dei musei di Berlino, di Londra, di Francoforte, di Monaco, di Dresda, di Parigi, molti amatori e collettori importanti di tutta Europa", l'operazione rappresentò soprattutto il punto d'avvio degli affari americani di Volpi, oltre che l'apertura della strada oltreoceano per i maggiori antiquari italiani⁵⁵. Ciò si rivelò salvifico quando, con lo scoppio della Prima guerra mondiale, alla difficile situazione sociale, economica, politica dell'Europa conseguì un vero e proprio arresto dei commerci e le richieste provenienti d'oltreoceano rappresentarono l'unica occasione di vendere e guadagnare. Nel 1916 Volpi decise di proporre all'asta tutti gli oggetti contenuti in Palazzo Davanzati: vi fu un vero e proprio assalto alle sale dell'America Art Association poiché in molti, entusiasti dell'ottima nomea di antiquario e collezione, bramavano di accaparrarsi i pezzi.

Per molto tempo questi furono i presupposti capaci da soli di far breccia nella sensibilità dei magnati più ricchi, spinti anche dall'azione della stampa, che pure nella specifica occasione non si risparmiò dal decantare la straordinarietà dell'evento oltre che la qualità delle opere in vendita⁵⁶. I guadagni furono ingenti e per la prima volta i dipinti "primitivi" ebbero un successo assoluto, sebbene non fossero stati gli unici protagonisti, dato che Volpi aveva fatto il possibile per creare un'aura d'interesse soprattutto per i suppellettili

⁵² Di tale moda e delle sue conseguenze si dirà meglio in seguito: in sintesi si veda FERRAZZA 2009.

⁵³ *Catalogue de la vente des objects* 1910. La rilevanza della vendita è testimoniata da BELLINI [II] 1950, pp. 162-63.

⁵⁴ Nonostante in quegli anni gli antiquari italiani avessero ancora "in Europa il loro principale mercato" (FERRAZZA 1991, p. 5), erano numerosi i clienti americani su cui Volpi poteva contare già nel 1911: cfr. MASCOLO 2017; FERRAZZA 2010.

⁵⁵ Cfr. *Vendita Volpi* 1910; *Previsioni* 1910. Alcuni nomi di coloro che si interessarono all'acquisto delle opere si possono ricavare da FERRAZZA 1991, p. 7, tra cui vi erano quelli di Horne, Loser, Acton, Brauer, Girard, Salvatori, solo per ricordare i principali.

⁵⁶ Tra gli acquirenti si ricordano, per citare i più famosi, Otto Khan, Philip Lehman, Joseph Duveen, Ercole Canessa, Otto Barnett: cfr. BELLANDI 2006. Per i pezzi esposti all'asta si veda *Illustrated Catalogue* 1916.

d'arredo, in particolare mobili, ceramiche, savonarole, dantesche, credenze; oggetti che anche gli americani avrebbero potuto esporre nelle proprie dimore per "esaltare l'immaginazione e la sensibilità nell'intimità più intima del Rinascimento italiano"⁵⁷.

Con la prima vendita Volpi il filone d'oro del collezionismo americano raggiungeva il suo apice, lasciando uno strascico di antiquari italiani desiderosi di sfruttarlo⁵⁸.

V.1.3 Dopo il 1924. Metodi di vendita, *stock* e fornitori esclusivi: un *casus studi*.

La situazione del mercato internazionale mutò improvvisamente con gli anni '20 del Novecento: le ultime aste Volpi e i cambiamenti nel frattempo introdotti dalla Prima guerra mondiale determinarono dinamiche commerciali completamente nuove, lasciando invariata solo la posizione dell'America, "maggior piazza di vendita" per gli europei⁵⁹.

La diminuzione delle opportunità offerte dal Vecchio Continente spinse gli antiquari italiani a puntare ancor più oltreoceano, in modo di non dover interrompere i proficui traffici fino ad allora sviluppati in un momento in cui il principale problema non era tanto procurarsi le opere da proporre, ma piuttosto trovare qualcuno che fosse disposto a pagare le cifre da esse raggiunte⁶⁰. Così, mentre gli investitori europei attraversavano la crisi economica e politica dovuta al conflitto e i magnati newyorkesi richiedevano opere d'arte senza sosta, convinti che comprare interi *stock* fosse il modo migliore per aumentare la propria ricchezza e il proprio prestigio sociale, i piccoli e grandi commercianti, attratti dalla caccia oltreoceano, si rendevano protagonisti di una specie di migrazione, aprendo nuove gallerie *in loco* ed esponendo numerosi oggetti acquistati prima della partenza e condotti con sé a fini commerciali. Nonostante ciò, anche nel contesto statunitense stavano scaturendo i primi mutamenti e se i più drastici sarebbero stati evidenti solo a partire dal 1929, nel pieno della Grande Depressione, già a partire dal 1924 si iniziarono a

⁵⁷ Tale intento emerge dal varo del catalogo di vendita: in ognuna delle diverse giornate venne dato risalto a un genere artistico differente: cfr. *Illustrated Catalogue* 1916. Pochi anni dopo, Volpi curò a New York la vendita Bardini, ottenendo altrettanto successo: *De luce illustrate catalogue* 1918.

⁵⁸ La serie delle vendite Volpi (1911, 1916) e Bardini (1918) diedero avvio ad una serie di eventi che funsero da catalizzatori del gusto: basti ricordare, per esempio, la mostra tenutasi al Metropolitan Museum nel 1923, dove vennero esposte oltre cento opere del Rinascimento italiano, parte delle collezioni del museo o prestate da istituzioni pubbliche e collezionisti che le acquistarono proprio in occasione delle aste dell'antiquario fiorentino.

⁵⁹ Per la citazione cfr. FERRAZZA 1991, p. 440; in generale BARNIER 1980, pp. 61-65.

⁶⁰ Alcune notizie sulla situazione del mercato artistico negli anni della Prima guerra mondiale si ricavano da SELIGMANN 1961, p. 115; RUSH 1963, pp. 238-48; BARNIER 1980, pp. 61-65. Più nello specifico si rinvia a ZERI 1995, p. 66.

percepire i primi segnali negativi⁶¹, apparentemente contrastanti con un quadriennio di ingenti guadagni, in cui anche i mercanti minori (specialmente italiani) tentarono con successo le vendite più azzardate, seguendo l'onda della cosiddetta "stagione delle aste italiane" d'oltreoceano, già inaugurata con la vendita Volpi del 1916⁶².

Gli oggetti venduti furono comprati non solo dai magnati newyorkesi, ma anche da uomini d'affari intenzionati a rimetterli sul mercato: tra questi vi era anche colui che può essere considerato come uno dei maggiori antiquari italiani di quegli anni, Alessandro Contini Bonacossi (1878-1955)⁶³. Basti pensare che quest'ultimo, solo tra 1927 e 1955, vendette al ricco Samuel Henry Kress oltre 2000 pezzi - tra cui almeno 840 pitture - per avere un'idea di quanto le sue trattative si posizionassero al vertice degli scambi tra Europa e America nella prima metà del XX secolo⁶⁴.

Appartenente a una famiglia di bassa estrazione sociale e con limitate possibilità economiche, Contini diede inizio quasi per caso alla sua fortuna dopo essersi trasferito in Spagna, dove entrò in contatto con il mondo del commercio artistico grazie agli scambi con lo spedizioniere argentino Achille Chiesa, appassionato di filatelia cui vendette in un primo momento rilevanti serie di francobolli per proporgli solo poi, su sua richiesta, "quadri anche di grandissima importanza"⁶⁵. Tornato a Roma - dove confluì anche un nucleo di dipinti in parte destinati alla propria collezione e in parte alla vendita, incrementato grazie a un considerevole numero di acquisti effettuati in Europa e oltreoceano - egli si pose sulla scena antiquaria affiancato dal giovane Roberto Longhi,

⁶¹ Il radicale cambiamento della fine degli anni '20, certamente dovuto alla crisi economica, si dovette anche a una crescente sfiducia dei collezionisti americani nei confronti dei loro venditori. Il mutamento viene anticipato al 1924 da alcuni studiosi (si veda tra tutti PAOLINI 2000, pp. 162-64): qui però, nonostante fossero emersi i primi sentori del crollo, vendite e commerci non avevano ancora riscontrato drastici cali.

⁶² Ad esempio l'asta Paolini del 1924, quelle Tolentino dello stesso anno e del 1926, la vendita Grassi del 1927, tutte realizzate dall'*America Art Association* di New York, anche se con risultati per lo più deludenti: cfr. DE MARCHI 2001, p. 83; per approfondimenti sulle singole vendite e sulla "stagione delle aste italiane in America" si cfr. *Strategie e dinamiche commerciali* 2014-15, in particolare pp. 69-88. Proprio osservando i risultati delle aste si può comprendere il cambiamento avvenuto nel giro del decennio 1916-1926. Sull'argomento si veda inoltre, da ultimo, STREHLKE 2017; TOFFALI [I] 2016.

⁶³ Per un approfondimento sulla figura dell'antiquario si rinvia a TOFFALI [I] 2016 e TOFFALI [II] 2016, da cui si ricava anche una più ampia bibliografia sull'argomento.

⁶⁴ Tali numeri sono emersi dall'analisi delle provenienze dei pezzi venduti da Contini a Kress durante il lungo periodo dei loro rapporti, cui si aggiungono quelli comprati da Rush Kress, che prese il posto del fratello nel dopoguerra, ricerca condotta da scrive e confluita nella sua tesi di laurea magistrale: *Strategie e dinamiche commerciali* 2014/15.

⁶⁵ Per gli scambi tra Chiesa e Contini si veda TOFFALI [I] 2016, per i rapporti dell'antiquario con la Spagna si rinvia allo stesso contributo, cui va aggiunta la *corrigenda* di TOFFALI 2018, pp. 297-99. Cfr. inoltre PAPI 2014.

suo *advisor*, e controllato dalla Direzione Generale, preoccupata da quei traffici spesso ai limiti della legalità⁶⁶.

Anche Contini decise di puntare al Nuovo Continente nella stagione delle grandi aste italiane in America, messo forse alle strette dalla difficoltà di trovare in Europa acquirenti disposti a pagare le cifre raggiunte dagli oggetti artistici nelle sue mani⁶⁷. I periodi trascorsi a New York tra il 1926 e il 1929 sono documentati dai *Diari* scritti dalla moglie Erminia Vittoria Galli, da cui si comprende come i coniugi avessero conosciuto nella capitale italiana antiquari reduci della fortuna statunitense, che li incoraggiarono a tentarla a loro volta, introducendoli nel circolo dei magnati newyorkesi ⁶⁸- che richiedevano con sempre maggior insistenza opere d'arte, rendendosi disponibili ad acquistare interi *stock* e aprendo un mercato vantaggioso anche per pezzi di minore qualità ⁶⁹- e indirizzandoli alle vendite dell'*American Art Association*, dove avvennero molti dei suoi acquisti effettuati in quell'arco di tempo⁷⁰. L'intento primario di Contini rimaneva comunque quello di commerciare i quadri che aveva portato con sé dall'Italia, scovando personalmente i propri eventuali clienti⁷¹: il finanziere Felix Warburg, cui nel 1926 propose un trittico di Lorenzetti e una *Madonna* di Botticelli⁷², il banchiere Julius Simon Bache che, incontrato nel 1927 tramite il marchese di Talleyrand, comprò una *Madonna con Bambino* attribuita da Longhi a Giovanni Bellini (attualmente passata alla bottega⁷³) e una miniatura ritenuta del Mantegna⁷⁴; conobbe inoltre Edward Jackson Holmes a Boston, che si disse colpito da

⁶⁶ Per alcuni esempi e dati tratti dai carteggi conservati all'Archivio di Stato di Roma, si rinvia a PAPI 2014; TOFFALI [I] 2016 e TOFFALI [II] 2016.

⁶⁷ Cfr. ZERI 1995, p. 66.

⁶⁸ I nomi più ricorrenti sono quelli del Marchese di Talleyrand, di Funaro (di cui si sa ben poco, ma la cui rilevanza nell'ambiente è indiscutibile, basti pensare che nel 1925 vantava la gestione di tre gallerie rispettivamente a Firenze, Lucerna e New York) e del più noto Raoul Tolentino, legato alla cerchia di Volpi: TOFFALI [I] 2016.

⁶⁹ Molti americani, pur di mostrare attraverso il gusto rivolto allo stile rinascimentale il proprio *status*, misero in secondo piano l'originalità degli oggetti acquistati: cfr. BATINI 1961, in particolare pp. 12-15; *Sembrare non essere* 1993, pp. 230-40. Tale fenomeno verrà approfondito al cap. V.2.2.

⁷⁰ Per i diari risalenti al 1926-1929 si veda Vittoria Contini Bonossi (ed. ZANINELLI 2008). Altri taccuini, datati tra 1932 e 1933 sono ancora inediti e conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, si aggiungono inoltre quelli, in numero ancora da stabilire, custoditi dagli eredi.

⁷¹ Servendosi spesso dell'aiuto di mediatori, tra cui si possono citare Colin Agnew (1882-1975) e Robert Langton Douglas (1864-1951): cfr. TOFFALI [I] 2016.

⁷² Per i dettagli della vendita si veda Contini Bonacossi (ed. ZANINELLI 2008) pp. 68-69, 83-86. La *Madonna* è attualmente attribuita alla cerchia di Francesco Fiorentino e conservata al Fogg Museum di Boston (inv. 1959.35); il Trittico si trova invece alla National Gallery di Washington (inv. 1941.5.1).

⁷³ Per una nota biografica sul banchiere - che si avrà modo di citare nuovamente in seguito - si veda PATRICK 1998, per il racconto di Vittoria si faccia invece riferimento all'ed. ZANINELLI 2008, pp. 76-77.

⁷⁴ Attualmente assegnata a Girolamo da Cremona e conservata al Metropolitan Museum (inv. 49.7.8.).

un Velázquez e dal *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Lorenzo Lotto, poi acquistato ad Walter Scott Fitz e donato al Boston Museum dove si trova tutt'oggi⁷⁵.

L'incontro più significativo fu però quello con colui che a breve sarebbe divenuto il suo più fedele cliente, Samuel Hery Kress (1863-1955). Egli, arricchitosi in seguito alla fondazione della catena "*Five and Ten*", desiderava circondarsi da oggetti che rispecchiassero l'ossessione per lo stile rinascimentale italiano⁷⁶. Nonostante la sua indecisione e i rifiuti spesso rifilati di primo acchito all'antiquario, già tra il 1927 e il 1928 una settantina di pezzi procurati da quest'ultimo approdarono nella sua raccolta e il numero crebbe del doppio tra 1929 e 1930. Di fronte a una mole di beni non più atta alla decorazione di un'unica dimora, Contini lo convinse a intraprendere una politica di lasciti che gli permettesse di legare il proprio nome "non solo al genio finanziario, ma a meriti culturali ben più elevati", oltre che di ottenere gli oneri previsti dalla nuova legge americana, tra cui l'esonero fiscale per chi sovvenzionasse azioni di pubblica utilità. Da quel momento divenne il suo fornitore esclusivo, l'unico in cui Kress riponeva la propria fiducia e, anche quando l'antiquario si rese conto di non poter più soddisfare le sue esigenze e gli consigliò di ricorrere anche ad altri rifornitori - tra cui Joseph Duveen, il "Re" dei venditori d'arte in America, affiancato da un critico del livello di Bernard Berenson che garantiva qualità dei pezzi⁷⁷- il magnate continuò a preferire i metodi cui Contini lo aveva abituato, trovando eccitante l'arrivo di grandi partite di merce piuttosto che lunghi e noiosi dibattiti attributivi⁷⁸.

Il rapporto tra Contini e Duveen, da sempre in rivalità reciproca, appare esemplificativo di ciò che accadeva nel commercio artistico europeo e americano di quel tempo, dove i mercanti, consapevoli di quanto fosse fondamentale avere dei clienti fidati -soprattutto considerando la non consuetudine di garantire la qualità di un'opera e la convenienza di

⁷⁵ Cfr. TOFFALI [I] 2016.

⁷⁶ Alcuni cenni biografici su Kress si possono ricavare da RAUCHER 1999, con qualche spunto aggiuntivo da *A gift* 1994, pp. 20-25; sui rapporti tra Kress e Contini si veda TOFFALI [I] 2016 e TOFFALI [II] 2016.

⁷⁷ Sulla funzione che simili alleanze ebbero nel mercato antiquario del tempo si tornerà nel cap. V.2.2. Per la biografia oltre che per le dinamiche commerciali di Duveen si rinvia in particolare a SECREST 2007. Sono numerosi gli studi relativi all'antiquario, che ebbe un ruolo di primo ordine tanto in Europa quanto in America: per citare i più significativi si ricordano in generale BEHRMAN 1953 (I ed. in lingua 1952), FOWLES 1976 e SECREST 2004; SIMPSON 1986 e SIMPSON 1987, da cui è possibile evincere le dinamiche del rapporto che il mercante instaurò con Bernard Berenson; oltre che le più recenti ricerche di OSOKINA 2009, WALMSLEY 2013 e VIGNON 2019.

⁷⁸ Duveen aveva in effetti un modo molto differente di condurre gli affari: puntava a sedurre il cliente, concentrandosi però su un'unica opera più che su interi *stock*: in breve si veda EMERSON 1961, pp. VII-VIII.

un affare se non tramite la parole di chi lo procacciava - non accettavano di mettersi in rivalità, cogliendo piuttosto ogni occasione di screditarsi l'uno con l'altro. Così, per esempio, quando Contini rese concrete le trattative con Julius Simon Bache⁷⁹, Duveen, che considerava il banchiere un "suo" cliente, dichiarò pubblicamente la malafede dell'italiano, ricordando come quest'ultimo gli avesse venduto una miniatura attribuita al Mantegna, ma chiaramente realizzata da Girolamo da Cremona⁸⁰.

Dinamiche simili caratterizzarono la maggior parte dei rapporti e degli scambi dell'inizio del Novecento, quando non erano le certificazioni scritte da esperti a decretare il successo di un'affare, ma la sola fiducia che chi vendeva riusciva a instaurare con chi comprava. Solo con la nuova generazione di storici dell'arte tali riferimenti avrebbero cominciato a vacillare: una sempre maggiore circolazione di falsi e la conseguente paura di investire molto e ritrovarsi tra le mani qualche "crosta" al posto di un grande capolavoro costrinsero gli investitori a richiedere garanzie di diverso genere sui propri acquisti, vale a dire il parere scritto di chi per mestiere fosse in grado di certificare, sulla base della propria conoscenza più che su quella del proprio intuito, la qualità di un pezzo e garantirla con il proprio nome. Ciò prese una piega del tutto imprevista quando tra i due poli (del critico e del venditore) si istaurarono vere e proprie alleanze che non sempre tutelarono i clienti come si era inizialmente pensato, ma iniziarono a fornire l'impalcatura di quel sottile legame tra il mercato e quel mondo accademico da cui le nuove leve venivano sfornate e in cui, spesso, continuavano ufficialmente a lavorare, creandosi la fama che permetteva loro di dettare, o forse sarebbe meglio dire di piegare, con un unico parere il gioco del commercio.

V.2 Posizioni ambigue. Gli esperti e la difesa del libero mercato.

Se si è già accennato alla situazione favorevole al mercato dell'arte che caratterizzò gli ultimi decenni del XIX secolo, si vuole ora sottolineare quali fattori contribuirono a

⁷⁹ Noto per aver fondato l'allora più grande banca della città, investendo poi i proventi nell'attività collezionistica, come testimoniava già la Vittoria Contini Bonacossi (ed. ZANINELLI 2008, pp. 83-84); cfr. inoltre PATRICK 1999.

⁸⁰ Contini considerava il rivale come un "grande egoista maledicente che non vuole lasciar vivere nessuno" (Contini Bonacossi, ed. ZANINELLI 2008, p. 118), Duveen fece il possibile per rovinare la sua reputazione, ostacolandone gli affari: assumeva tale atteggiamento nei confronti di tutti coloro che si ponevano in qualche modo tra lui e i suoi clienti, di cui voleva essere unico fornitore: BEHRMAN 1953, pp. 9-10; SECREST 2007, pp. 344-47.

renderla tale. Le principali considerazioni riguardano la sfera legislativa, debole e disorganizzata durante gli anni dell'Unità e appena successivi, da cui dipese l'ampia circolazione delle opere sia in entrata che in uscita⁸¹. La normativa dei Beni Culturali fu caratterizzata fin dall'inizio del Novecento da tentativi di cambiamenti repentini, che si tradussero il più delle volte in disegni di legge dai confini incerti, o in decreti approvati ma mai realmente applicati. Tutto questo avveniva in un momento in cui anche la Critica d'arte italiana fondava le proprie nuove basi⁸², sfornando studiosi ed esperti che, volenti o nolenti, avrebbero dovuto misurarsi sia con i bisogni della tutela sia con quelli del commercio di oggetti artistici, entrambi fenomeni che li videro in un modo o nell'altro coinvolti e, talvolta, protagonisti: i nuovi storici dell'arte avrebbero avuto sempre voce in capitolo, sia che appartenessero alla generazione di Venturi sia che si trattasse dei suoi allievi del Perfezionamento romano. Il loro impegno nel difendere ma allo stesso tempo nel diffondere le nuove prerogative della disciplina e degli oggetti su cui essa poneva il proprio interesse, li espose a inaspettate contraddizioni, non di rado causa dei sospetti nutriti dalle autorità competenti.

V.2.1 Correzioni, novità e lamentele: il contesto italiano da Nasi (1902) a Rosadi (1909).

Nel periodo considerato, in seguito alle già citate leggi eversive e alle difficoltà economiche create dalla Guerra d'Indipendenza a sfavore di numerose famiglie nobiliari, opere d'arte e suppellettili “si potevano acquistare nei casolari, nelle ville di campagna, per strada e nelle chiese”⁸³; inoltre, le cessioni da parte delle classi più abbienti ebbero un ulteriore aumento con la crisi edilizia, cui conseguirono spesso vendite unitarie di palazzi e raccolte, comprati non solo da negozianti e collezionisti italiani e stranieri ma anche da musei europei⁸⁴. La situazione appariva allarmante: numerosi furti si registrarono nei

⁸¹ Situazione verificatasi a partire dall'emanazione della legge Siccardi, n. 3036 del 7 luglio 1866. Per l'intreccio delle dinamiche politiche e culturali alla fine dell'Ottocento si veda in sintesi PAOLUCCI 2011, pp. 17-20.

⁸² Si ricorda infatti che, proprio in contemporanea al *boom* della presenza di antiquari in Italia e a tutte le polemiche sollevate contro la nascente legge di tutela, la critica italiana intesa nel senso moderno cui si riferiva anche Giovanni Carlo Sciolla (vd. Parte I, nota 2) era ai suoi albori.

⁸³ Cfr. FERRAZZA 1994, p. 88.

⁸⁴ In accordo con quanto sottolineato da AGOSTI [II] 1996, in particolare p. 99. Ciò dipese spesso dalla presenza di “personaggi piuttosto singolari, che erano grandi conoscitori della materia ma al contempo implicati nel fenomeno della fuoriuscita dei beni dal territorio nazionale”: SEVERINI 2010, p. 195. Si tenga conto del fatto che tali dispersioni non avvennero solo in Italia: anche all'estero si verificarono contemporaneamente fenomeni simili, anche se di minor portata: cfr. SECREST 2007, pp. 43-44.

luoghi sacri, mentre intere collezioni venivano disperse “alla spicciola”⁸⁵, più o meno clandestinamente e senza che vi fossero i dovuti controlli da parte delle autorità preposte. Anche quando lo Stato avrebbe potuto avvalersi del diritto di prelazione sui beni ecclesiastici e nobiliari, basandosi sui pareri delle apposite commissioni da poco create con il compito di stabilire quali di essi fossero di interesse particolarmente importante, il sistema continuava a dimostrarsi debole e incapace di stabilizzarsi⁸⁶. Il 4 dicembre del 1900 venne presentato un nuovo disegno di legge, per l’ennesima volta divergente rispetto all’opinione del Senato cui venne sottoposto⁸⁷. Già dopo una prima valutazione si comprese l’impossibilità di arrivare a una soluzione, nonostante vi fosse chi - Adolfo Venturi *in primis*⁸⁸- sosteneva con forza l’esigenza di “una legge in una forma che non si presti a discussioni infinite”, ma che prevedesse la prelazione delle opere da parte dello Stato; e chi si dichiarò in disaccordo con una normativa tutt’altro che chiara, valida per intere collezioni di vecchia data ma non riferibile alle singole opere, contraddicendo il bisogno di una tutela ferrea che non ammettesse distinzioni⁸⁹. Un simile vuoto legislativo incrementò il fervore delle cronache, mentre le classi dirigenti tentavano di prendere in autonomia i primi veri provvedimenti.

Nel procedere del dibattito la pubblica amministrazione capì che per smuovere lo stallo era anzitutto necessario disporre di puntuali informazioni fino ad allora venute meno dato che gli oggetti, appartenenti a privati, visti e richiesti da antiquari, eruditi stranieri e collezionisti che visitavano quelle raccolte, erano misconosciuti agli ufficiali governativi⁹⁰. Fu tale presupposto a condurre alla formulazione della legge Nasi (n. 185, 12 giugno 1902), atta a risolvere il problema attraverso l’istituzione dell’obbligo, per ogni provincia, di redigere un inventario degli oggetti artistici da far poi confluire nel Catalogo

⁸⁵ FERRAZZA 1994, p. 88.

⁸⁶ Per quanto riguarda la generale disorganizzazione strutturale di quegli anni si rimanda al cap. III.1, in particolare alle pp. 47-57. Nonostante il tentativo di creare un sistema coerente, esso non avrebbe potuto far affidamento su leggi risolutive, dato che quelle proposte non vennero mai approvate all’unanimità: in breve DE BENEDICTIS 2009, pp. 15-16.

⁸⁷ Come si evince dalla relazione compilata dalla stessa commissione dopo la disamina del disegno di legge: VENTURI 1901.

⁸⁸ Si tenga conto del ruolo da lui giocato in quegli anni sia dal punto di vista politico che culturale (cfr. capp. I.2 e III.1): non sorprende, pertanto, il suo coinvolgimento nella polemica, che lo preoccupò tanto da decidere di dedicarvi ampio spazio sulla sua rivista: si veda AGOSTI [II] 1996, pp. 98-99; VALERI 2009, in particolare pp. 27-30.

⁸⁹ VENTURI 1901, p. 209.

⁹⁰ Essi non ottenevano in effetti i permessi di visitarle, mentre gli stessi conoscitori ne incrementavano la circolazione facendone pubblicità con antiquari e collezionisti: cfr. SEVERINI 2010, p. 195.

Unico Nazionale per far sì che ai beni ritenuti di particolare importanza fosse riconosciuta l'inalienabilità e il conseguente diritto di prelazione da parte dello Stato sulle eventuali vendite private. Era un primo passo, seppur non sufficiente per ricavarne un equilibrio generale: al di là della complicata trafila che precedette la realizzazione dell'inventario⁹¹, esso non si rivelò sufficiente a evitare l'esportazione delle opere, poiché ciò contrastava, paradossalmente, con la legge stessa, che di fatto dichiarava l'inesportabilità dei pezzi solo nel momento in cui lo Stato avesse effettivamente esercitato il proprio diritto di prelazione, cosa che, data la precarietà economica del Paese e la necessità di affrontare prioritariamente i problemi gestionali e sociali, non fu possibile nella maggior parte dei casi. Da qui la decisione di bloccare tutti gli oggetti all'interno dei confini nazionali per almeno due anni, come previsto dal decreto del 1903, in seguito prorogato fino al 31 dicembre del 1906 e poi al 31 luglio del 1907.

Con il secondo rinnovo esplosero polemiche già da tempo latenti che alimentarono una fase di "massima drammaticità che trovava schierati [...] antiquari, eruditi e giuristi mobilitanti in un'imponente campagna di stampa [...] volta a dimostrare l'illegalità degli interventi statali sui beni artistici appartenente a privati"⁹². Due nette fazioni, quella degli antiquari e quella della Pubblica Amministrazione, si contrapponevano di fronte alla difficoltà di gestire la questione. Furono in molti a parteggiare per il libero commercio, utilizzando i principali mezzi di comunicazione: per suscitare clamore e per rafforzare le ragioni dei privati, nel 1908 venne data alle stampe su "L'Antiquario" una lettera, inviata da Charles Fairfax Murray a Stefano Bardini, in cui si dichiarava che gli italiani non apparivano competitivi sul mercato in quanto "ostacolati dalla poca oculatezza del Governo che persiste nell'emanare simili leggi, non molto differenti [...] da veri e propri decreti di confisca"⁹³; mentre Luigi Bellini si diceva pubblicamente convinto che i suoi colleghi, considerati come depredatori di chiese e musei, avrebbero dovuto ricevere delle lodi per il numero di pezzi che, grazie alla loro attività, erano rientrati nei confini nazionali⁹⁴. Scontri e lamentele sarebbero continuati fino alla definizione della nuova legge: uno dei militanti più attivi fu Demetrio Tolosani che, in seguito a una riunione

⁹¹ Si rinvia al cap. III.2.1.

⁹² AGOSTI [II] 1996, p. 99.

⁹³ "L'Antiquario", VIII (Novembre 1908).

⁹⁴ Numerose le pagine dedicate da Luigi Bellini alla difesa della sua "categoria": cfr. tra tutte BELLINI 1961, pp. 1-6; BELLINI [II] 1950, specialmente pp. 189-91; BELLINI [I] 1950, pp. 7-8.

degli antiquari indetta per discutere delle difficoltà sorte e delle possibili soluzioni per aggirarle, ricevette il compito di “rispondere alla invettive plateali contro la classe [...] di malfattori, ladri, depredatori, spogliatori indecenti, loschi affaristi”⁹⁵. Per la prima volta il gruppo di commercianti d’antichità veniva considerato come una categoria, cui venne dedicata una *rivista mensile in difesa degli interessi della classe*⁹⁶, “L’Antiquario”, appunto. La testata nasceva non a caso negli anni tra la scadenza della legge del 1902 e l’affermarsi di quella nuova: nell’aprile del 1908 Tolosani pubblicava il primo numero, chiedendo agli antiquari di aderire spiegandone lo scopo, tra cui quello principale di denuncia degli “ordinamenti bestiali e delle disposizioni strambe” che stavano mettendo a rischio la loro attività⁹⁷. Da quel momento vennero mensilmente licenziati articoli che denigravano ogni tentativo di legge di tutela, evidenziando i punti che avrebbero leso i loro diritti: già nei primi due numeri se ne susseguivano due additanti la legge Capestro (1908), dati i danni che ne sarebbero derivati per tutti i commercianti, che, a dire dell’articolo, avrebbero comunque trovato il modo di uscirne grazie a “intelligenze superiori [...] corrompendo tutto e tutti” e magari continuando “tranquillamente a regalare oggetti agli amici, poco importa se gli amici regaleranno in contraccambio biglietti da mille”, dichiarando esplicitamente guerra alla legalità⁹⁸. Gli interventi venivano di sovente vissuti come la dichiarazione “dell’ignoranza immensa in materia di commercio d’arte che affligge il Bel Paese”, il quale, secondo la categoria e il suo portavoce, sarebbe stato il primo a subire le conseguenze delle restrizioni normative⁹⁹. Un simile atteggiamento non fece che peggiorare una situazione già instabile, alimentando una sfiducia generale nelle capacità amministrative dell’Italia Unita: nonostante ciò, le pagine della rivista continuarono a essere riservate alla tematica, lasciando semmai spazio alla divulgazione delle poche glorie commerciali italiane oltre che all’elenco delle

⁹⁵ Con tali appellativi erano stati descritti gli antiquari da alcune cronache del tempo, dovute a chi favoriva il protezionismo: cfr. BARGELLINI 1981, pp. 65-74; da cui si ricavano anche alcuni cenni sulla figura di Demetrio Tolosani nel contesto qui considerato.

⁹⁶ In corrispondenza con il sottotitolo della rivista.

⁹⁷ TOLOSANI [I] 1908, p. 1.

⁹⁸ TOLOSANI [II] 1908, p. 5.

⁹⁹ *IBIDEM*. Secondo Tolosani, i contrasti tra lo Stato e i mercanti allontanavano gli acquirenti e spaventavano i clienti, causando una diminuzione degli introiti e quindi delle entrate di denaro nello Stato, tanto è vero che i successivi studi statistici dimostrano che, in effetti, una simile restrizione legislativa rappresentò a lungo il problema dei traffici peninsulari, specialmente se confrontati con quelli del resto dell’Europa: cfr. KEEN 1971, pp. 44-45.

occasioni di vendita, dei titoli di cataloghi appena licenziati, delle date di aste o di altre possibilità di condurre gli affari.

Nello stesso arco di tempo, a partire dal 1906 e con a capo il governo Giolitti¹⁰⁰, veniva per la prima volta proposto il nuovo testo di legge atto alla tutela delle “cose” di particolare interesse¹⁰¹. Alla fine dell'apparentemente interminabile *iter*, era sostanzialmente una novità rispetto a quanto precedentemente in vigore: si trattava del cosiddetto “trilemma”, ovvero il meccanismo che avrebbe permesso allo Stato di vietare l'esportazione di un bene (se conforme all'art. 1, quindi il cui particolare interesse risultasse comprovato) anche senza esercitare il diritto di prelazione¹⁰². Fu proprio questo punto, in effetti, a innalzare più di ogni altro le ire dei commercianti, che vedevano il mercato minacciato da una norma che di fatto avrebbe potuto bloccare all'interno dei confini anche opere che non sarebbero state acquistate dallo Stato, non potendo più sperare nelle difficoltà economiche italiane per mantenere almeno un certo numero di pezzi - quelli che, con la legge 185 sarebbero stati riammessi al commercio dopo la rinuncia all'acquisto pubblico - in circolazione. Telegrammi e minacce avanzate dalle *lobby* degli antiquari, che invocavano il ripristino della normativa Nasi, non servirono a rimettere in discussione la questione¹⁰³, che si traducesse ormai in maniera risolutiva nel “primo serio tentativo di porre fine alla dilapidazione di un patrimonio già ampiamente eroso dal commercio d'*antiquites*” oltre che nella stesura di un "progetto di riforma generale del servizio di tutela elaborato dalla Commissione ministeriale presieduta da Giovanni Rosadi"¹⁰⁴. Il 20 giugno 1909 il varo della nuova legge veniva annunciata anche da Tolosani, il quale si augurava potesse trattarsi di una norma “equa, compatibile con le giustificate esigenze di ognuno, che rispettando secolari diritti non ponesse in conflitto

¹⁰⁰ Che aveva ben presto sostituito il ministro veneto Fusinato con il più pratico e affidabile Luigi Rava: cfr. BALZANI 2010, p. 189.

¹⁰¹ Anche il termine “cose” fu particolarmente significativo, poiché per la prima volta comprendeva tutti i beni - compresi i paesaggi - non facendo distinzione tra mobili e immobili: cfr. BALZANI 2010, pp. 186-188, da cui si ricava anche una sintesi di quanto accaduto dalla proposta di legge (1906) fino alla sua definitiva approvazione (1909).

¹⁰² Si tratta della legge Rosadi-Rava (n. 364 del 20 giugno 1909) ideata, come indica il nome, da Giovanni Rosadi (1862-1938), deputato che la propose, e Luigi Rava (1860-1938), allora ministro della Pubblica Istruzione.

¹⁰³ Per approfondimenti sul movimento di coloro che si mossero per favorire il mantenimento di un libero commercio contro una scelta protezionistica si veda BALZANI 2010, pp. 192-94. Per una contestualizzazione si cfr. anche SEVERINI 2010, pp.

¹⁰⁴ IAMURRI 1998, p. 314.

gl'interessi dell'arte con gl'interessi individuali"¹⁰⁵. Delusi forse gli antiquari, la nuova normativa appariva come un caposaldo per il superamento di quel conflitto che fino ad allora aveva reso impossibile approdare alla legislazione di tutela, affermando il principio di inalienabilità del patrimonio sia statale che privato, istituendo inoltre una vigilanza obbligatoria sia sulle esportazioni che sulla circolazione dei beni. Ne conseguì una sempre maggior propensione - da parte di antiquari, mercanti, collezionisti - a ricorrere alla via clandestina, unica a consentire una continuazione proficua dei commerci¹⁰⁶. Non mancarono i tentativi di ottenere delle modifiche che agevolassero le attività mercantili, spesso proposte da nomi conosciuti nel panorama degli studi storici-artistici: essi "si sentivano rappresentati dalle rimostranze dei mercanti [...] nella cui schiera rientravano a pieno titolo e dei quali dividevano, in privato, le preoccupazioni"¹⁰⁷ e auspicavano che i governanti potessero essere distolti "da massime inique e fatali le quali, mentre non riescono a impedire l'esodo delle opere d'arte più insigni, creando condizioni immorali nel Bel Paese e di dileggio del governo all'estero"¹⁰⁸.

Anche Adolfo Venturi - del cui impegno nel campo della tutela e della conservazione si è in parte già detto - si intromise nella questione e, se da una parte non si risparmiò nella denuncia della difficile situazione legislativa della Penisola, non ebbe alcuna remora quando fu il momento di affermare che il varo di una seria proposta legislativa non doveva significare "spaventare con tasse inesigibili, con vincoli di denuncia della proprietà, con minaccia d'esportazione forzata" i privati, ma piuttosto incoraggiare lo Stato all'acquisto delle opere ritenute degne di rimanere parte del patrimonio nazionale e quindi all'interno dei confini nazionali¹⁰⁹. Tale punto di vista - corrispondente, tra l'altro,

¹⁰⁵ TOLOSANI 1909, p. 17.

¹⁰⁶ La classe ritenne il nuovo decreto come una "truffa rientrata", non arrendendosi ad esso e impegnandosi anzi ad avanzare modifiche che potessero salvaguardare i loro interessi: *Sommario* 1909. In generale si veda IAMURRI 1998. Stratagemmi più o meno illegali continuarono a essere utilizzati anche negli anni seguenti: la manovra più comunemente messa in atto dai mercanti italiani prevedeva la non dichiarazione dell'affare in questione e l'introduzione o l'estromissione dei pezzi dai confini come "esportazioni/importazione temporanee", in modo che, considerando in carattere di transitorietà, i beni non potessero essere né vincolati né tassati: più in generale KEEN 1971, HERCHENDOEDER 1980.

¹⁰⁷ Gustavo Frizzoni (1840-1919) - che già nel 1874 aveva accompagnato Giovanni Morelli durante i sopralluoghi di inventariazione delle opere di collezioni pubbliche e private - fu fin da giovane in contatto con gli aggiornamenti culturali europei, oltre che coinvolto in operazioni di tutela del patrimonio artistico. Era favorevole a una riconciliazione tra pubblico e privato basato sul rispetto della proprietà individuale: per sue considerazioni si veda FRIZZONI 1908, per una nota biografica nel contesto qui considerato si cfr. invece AGOSTI 1994, in particolare pp. 41-43.

¹⁰⁸ CantaleMESSA denunciava in particolare l'inutilità di leggi proibitive non supportate da un adeguato controllo: cfr. FIACCADORI 2011, p. 49; per la citazione di Tolosani si veda invece *Il parere* 1908, p. 68.

¹⁰⁹ VENTURI 1901, p. 219.

a quanto proposto nel testo della legge Nasi - veniva completamente stravolto dall'effettiva norma del 1909, che proprio per questo fu definita come una vera e propria "persecuzione ai pochi privati che in Italia conservano cose belle"¹¹⁰, affermazione che secondo la Direzione Generale preannunciava il "progressivo abbandono dell'opera di tutela sul patrimonio artistico" da parte di Venturi¹¹¹.

La reazione appare comprensibile se si pensa che in quegli stessi anni tutto sembrava confermare un sempre maggiore coinvolgimento dello storico nelle dinamiche del commercio artistico europeo: i saggi pubblicati su "L'Arte", spesso riguardanti raccolte private, perizie di opere che ne facevano parte o perfino suggerimenti più o meno velati di acquisti, altro non erano che lo strascico dei rapporti intercorsi con antiquari e collezionisti di ogni dove¹¹². Di fronte alla consapevolezza che anche chi - alla luce delle cariche istituzionali ricoperte - avrebbe dovuto battersi per evitare la dispersione del patrimonio si dimostrò invece disponibile ad accogliere le esigenze di un commercio più libero, creando agitazione e allarmismo all'interno di un'amministrazione già in difficoltà, si finì col stabilire l'incompatibilità tra "la frequentazione di antiquari e collezionisti [...] e la critica pubblica, anche per chi [...] aveva dato un contributo determinante alla fondazione della disciplina storico-artistica internazionale"¹¹³. La scissione, dai più teorizzata e sperata, non fu mai realmente in grado di mantenere dei compartimenti stagni e Venturi - coerente con il suo metodo oltre che con il suo modo di intendere la disciplina - rimase vicino alle ragioni di privati e mercanti, gli stessi che governavano quegli ambiti in cui potevano avvenire le scoperte più sensazionali della Storia dell'Arte: in quelle stesse raccolte, così come nelle gallerie di vendita, si trovavano i pezzi poi pubblicati sulla sua rivista e su cui vennero scritte e firmate perizie atte a garantirne il valore materiale e culturale, oltre che la posizione nel *mare magnum* del commercio antiquario¹¹⁴.

Come evidenzia Eugenia Bianchi, la novità stava sostanzialmente nell'atteggiamento degli studiosi, tendenti a considerare le "possibili ricadute positive del mercato [...] una

¹¹⁰ VENTURI 1901, p. 219.

¹¹¹ AGOSTI 1992, p.12.

¹¹² In effetti Venturi non fece mistero del suo interesse per tale ambito: in breve AGOSTI [I] 1996, pp. 143-45.

¹¹³ AGOSTI 1994, p. 47.

¹¹⁴ "L'Arte" aveva una sezione, intitolata "Musei, Gallerie pubbliche e raccolte private" quasi interamente dedicata a tale interesse: cfr. AGOSTI [II] 1996, pp. 143-45.

sorta di fine che giustifica i mezzi”¹¹⁵: come per molti dei colleghi rimasti coinvolti, l’apertura di Venturi divenne man mano sempre più esplicita e, col passare del tempo, sempre più interessati vi si rivolgevano in cerca di *expertise* e consigli¹¹⁶. Se quindi, inizialmente, egli si limitò a dichiarare la propria contrarietà nei confronti di una normativa troppo rigida e a tratti minacciosa, finì presto col farsi direttamente coinvolgere nel meccanismo commerciale e, in un certo senso, di manovrarlo, poiché con un suo giudizio poteva determinare il destino di grandi affari e trattative minori¹¹⁷.

Naturalmente non fu il solo a rendersi “colpevole” di una simile ambivalenza: basti pensare al noto caso del bergamasco Gustavo Frizzoni (1840-1919) che - dopo aver visitato con Morelli i maggiori musei Europei, aver conosciuto gli orientamenti culturali stranieri e aver condotto operazioni di tutela sul patrimonio italiano ¹¹⁸-dichiarò di essere convinto che “la Direzione delle Belle Arti avrebbe dovuto prefiggersi il compito di cercare alleati (mercanti e collezionisti), d’incoraggiarli, di riconoscere pubblicamente le loro benemerienze [...] sì che il loro numero [...] si vada accrescendo man mano e serva ad agevolare le aspirazioni al desiderio di salvataggio”, sostenendo pertanto una linea di conciliazione tra pubblico e privato volta al rispetto della proprietà individuale¹¹⁹. Si tratta di un caso ancor più emblematico di quello di Venturi, poiché Frizzoni non solo era coinvolto in qualità di *advisor* nei commerci artistici altrui, ma figurava lui stesso come collezionista e mercante¹²⁰: comprava e vendeva opere d’arte operando con modalità

¹¹⁵ Sull’argomento si rinvia al fondamentale contributo di BIANCHI 2010, qui p. 99.

¹¹⁶ Come evidenziato in particolare da AGOSTI 1992, pp. 12-15, sulla base dell’analisi dei carteggi conservati nell’archivio venturiano di Pisa.

¹¹⁷ Basti pensare ai casi più noti, come quello del milanese Benigno Crespi, della cui collezione Venturi aveva curato il catalogo, che certo non avrebbe contato pezzi così degni di considerazione senza le segnalazioni del critico: in breve AGOSTI [II] 1996, pp. 143-44.

¹¹⁸ Alcuni cenni biografici su Gustavo Frizzoni si ricavano da Agosti 1994, in particolare pp. 41-43, con riferimenti anche ai viaggi europei effettuati in compagnia di Morelli; si segnalano inoltre i più recenti contributi di BINDA 2013 e RADAELLI 2004. Per il contesto qui considerato si veda in generale AIELLO 2001.

¹¹⁹ Come aveva affermato nel suo intervento in occasione del Congresso del 1905: FRIZZONI 1908 (cfr. anche BIANCHI 2010). Frizzoni si trovava in accordo con quanti ritenevano che gli scambi commerciali non rappresentassero solo un rischio per il patrimonio, ma anche un guadagno, dato che permettevano il ritorno in Italia di opere precedente portate all’esterno e che sarebbero risultate altrimenti irrecuperabili.

¹²⁰ A causa di problemi economici decise di avviare tra il 1910 e il 1915 la dispersione della propria collezione e molte delle opere, sebbene notificate, finirono sul mercato americano anche grazie alla mediazione di Bernard Berenson: cfr. KANNES 1998, pp. 582-83; per i rapporti tra Frizzoni e Berenson si veda invece AIELLO 2011.

privatistiche ancor più marcate di quelle venturiane ma, forse, anche meno contraddittorie se si tiene conto del fatto che il bergamasco non entrò mai nell'ambito accademico¹²¹.

V.2.2 -“Gli stranieri”: antiquari, *advisors*, collezionisti. Una linea sottile e posizioni delicate.

Sia Venturi che Frizzoni non si limitarono a dichiarare la loro contrarietà nei confronti di una normativa troppo rigida e minacciosa, ma, sperando di poter trovare un giusto compromesso tra la volontà di conservazione del patrimonio e la difesa dei diritti del libero commercio, affiancarono gli antiquari e, talvolta su richiesta di quest'ultimi, suggerirono ai collezionisti quali opere fosse vantaggioso acquistare, rivestendo, a tutti gli effetti, le spoglie dell'*advisor*; figura presente fin dagli albori del collezionismo artistico e che nel lasso di tempo qui considerato assunse connotati del tutto particolari¹²².

Come si è accennato in precedenza, mentre le opere d'arte circolavano sul territorio italiano in una quantità fino ad allora mai vista, si stava affermando grazie all'apporto di una critica straniera oramai autonoma un gusto che preferiva le opere del Tre e Quattrocento italiano piuttosto che i pezzi archeologici in voga tra i collezionisti fino a quel momento: ciò dipese per lo più dalla sensibilità di conoscitori propensi alla nuova linea di studio - oltre che al conseguente recupero di momenti della storia dell'arte fino ad allora sottovalutati dalla sfera collezionistica - spesso figure eminenti nella storiografia artistica a cavallo del XIX e XX secolo, ma anche consiglieri di ricchi eruditi. Si trattava di fattori concatenati, che, una volta assemblati, incentivarono e la riscoperta dei primitivi e il loro commercio, “inesauribilmente ricco” e paradossalmente alimentato proprio da una richiesta in continuo incremento, decretando una moda che cominciò a espandersi non solo nel resto d'Europa ma anche in America. Il circolo vizioso fu azionato da quegli stessi *marciand amateur* che attivamente avevano partecipato alla formazione e diffusione del nuovo gusto, tra le cui fila si celavano collezionisti, antiquari, storici dell'arte, esperti, conoscitori e, più spesso, un ibrido tra questi, figure in grado con la loro attività di alimentare il filone del mercato e del collezionismo.

¹²¹ Per i rapporti di Frizzoni con l'ambito accademico si cfr. in breve AGOSTI 1994, pp. 47-49.

¹²² La figura dell'*advisor* è da sempre presente nella storia del collezionismo artistico: moltissimi gli esempi autorevoli che si potrebbero richiamare e la bibliografia, spesso più specifica che generale, sull'argomento, che da solo meriterebbe una trattazione a sé. Basti sfogliare i contributi fondamentali sulla storia del collezionismo (molti esempi si possono ricavare dai tre volumi dedicati al *Collezionismo d'arte a Venezia* 2006, 2008 e 2009) per rendersi conto di quanto la loro funzione fosse da sempre fondamentale nei rapporti mercantili e soprattutto nella formazione delle collezioni più prestigiose già a partire del XVI secolo.

Si potrebbe dire che la figura dell'*advisor* nei termini qui considerati fosse stata adottata dall'esempio anglosassone: alla fine dell'Ottocento una specie di esodo - provocato forse dal mito che si era creato attorno alla cultura primitiva più che dalla corrente dei Pre-raphaelliti che lo aveva fomentato ¹²³- condusse in Italia, specialmente a Firenze o in zone limitrofe, conoscitori, artisti, letterati inglesi, intenzionati a costruire una loro dimora italiana da mostrare poi ai connazionali in viaggio, che, a loro volta, si convertivano allo stesso gusto e ricercavano pezzi artistici attraverso cui render noto il loro aggiornamento culturale. Non sorprende scoprire che chi arrivò nel penisola si trasformò in breve tempo sia in collezionista - facendo della propria nuova casa la sede espositiva della propria raccolta- sia in consigliere e in mercante, dato che il modo migliore per guadagnarsi gli utili necessari agli acquisti era quello di proporsi di cercare i pezzi per chi dall'Inghilterra si diceva desideroso di intraprendere la stessa strada. Lo straniero conoscitore si convertì quindi a tutti gli effetti in *advisor*, figura cui si dovettero la maggior parte degli scambi di opere - oltre che di pareri - tra antiquari, collezionisti, studiosi ma anche quel meccanismo di compravendita che, attraverso la circolazione di una determinata tipologia di pezzi, sancì il gusto di un'intera epoca. Gli esempi che si potrebbero richiamare sono molteplici: si tratta di profili differenti ma ugualmente integrati nella rete di rapporti tra Italia e Inghilterra di fine secolo e gravitanti, più o meno assiduamente, attorno al capoluogo toscano e ai commerci lì esercitati¹²⁴. È il caso di Herbert Horne (1864-1916) che, londinese di nascita e architetto di formazione, si trasferì a Firenze nel 1905 per dare avvio a un progetto collezionistico tutt'oggi alla base del museo a lui intitolato¹²⁵. Figlio della cultura preraphaelita anglosassone, era un appassionato dalla sensibilità affinata tramite le letture di John Ruskin e Walter Pater, come emerge dal gusto che da sempre

¹²³ Allo stesso modo in cui collezionisti e conoscitori s'infatuarono del luogo mitico e letterario di Firenze più che della realtà fiorentina del loro tempo: per l'idea di fiorentinità creatosi in Inghilterra alla fine dell'800 si rinvia a GOBBI SICA 2004 e MARCHIONI 2004. Per le abitazioni degli inglesi residenti nella città toscana si veda invece, da ultimo, CORDERA 2018.

¹²⁴ Cfr. BIGNAMINI 1989.

¹²⁵ Numerose le pubblicazioni - alcune recenti, ma focalizzate su singoli aspetti della vicenda più che sul contesto generale - riguardanti Horne, a partire da quelle licenziate da NARDINOCCHI 2017 e 2013. Fondamentali per lo studio della sua attività di collezionista e mercante, oltre che per comprendere le ragioni della sua presenza fiorentina, si sono rivelate le giornate di studio tenutesi a Firenze nel 2001 (cfr. *Herbert Percy Horne* 2005), da cui si ricava una visuale ampia e coerente sui risvolti della sua attività. Per il contesto fiorentino in cui si mosse si faccia riferimento a DI MARCO 2009 e BALDRY 2005; una nota biografica, infine, si ricava da FRY 2008 e GAROFALO 2007.

caratterizzò la sua raccolta¹²⁶. Horne, come molti degli esperti del suo tempo, affiancò alla sua attività di studioso e collezionista quella di consigliere per privati e musei, garantendosi così la disponibilità economica necessaria per incrementare la propria raccolta oltre che la possibilità di tenersi sempre aggiornato sulle novità del mercato, seguendo personalmente le aste italiane e inglesi e sviluppando una fitta rete di rapporti con venditori, mediatori e acquirenti. Rese noto il proprio coinvolgimento mercantile a partire dal 1899, quando, avendo conosciuto Bernard Berenson a Londra e dopo averlo accompagnato in un viaggio nell'Italia settentrionale, strinse con lui un accordo commerciale che durò un decennio e da cui scaturirono soprattutto compravendite dirette agli americani¹²⁷. In effetti, quel meccanismo in un primo momento prettamente anglosassone, si diffuse in breve tempo sia nel resto d'Europa che oltreoceano: nella stessa Firenze viveva una schiera di americani desiderosi di emulare quei metodi di approvvigionamento, spesso proprio tramite colui che rappresentava l'esempio per eccellenza del legame esistente tra Vecchio e Nuovo Continente: Bernard Berenson. Rilevante fu poi la partecipazione alla vita antiquariale della città da parte di Frederick Mason Perkins (1874-1955) che, seguita la via indicata dal suo mentore, non solo si affermò come uno dei maggiori storici dell'arte americani esperti di Rinascimento italiano, ma, forte del suo ruolo di *connoisseur*, si propose, alla stregua di Horne, come intermediario degli acquisti di ricchi collezionisti statunitensi, creandosi la nomea di esperto internazionale specializzato sì nello studio ma anche nella mediazione dei commerci di pitture e sculture del Cinquecento¹²⁸. La sua attività mercantile incentivò l'incremento di alcune delle nascenti collezioni americane, oltre a sollecitare l'interesse dei suoi colleghi statunitensi -già entusiasti delle novità introdotte dai volumi *Italian painters of the Renaissance*¹²⁹- verso gli stessi indirizzamenti di studio, ma anche

¹²⁶ In linea con le scelte culturali della classe media inglese di quegli anni: cfr. FERRAZZA 2005, in particolare pp. 127-28.

¹²⁷ Numerosi episodi si ricavano da FERRAZZA 2005, pp. 131-33.

¹²⁸ Aspetti solo recentemente studiati grazie al ritrovamento dell'archivio dello studioso ad Assisi: cfr. NICOLAI 2016, in particolare p. 311. Mason Perkins era americano di nascita ed europeo di formazione: visse a lungo sia a Roma che a Signa, piccolo paese toscano, e proprio in Italia avvenne il suo incontro con Bernard Berenson.

¹²⁹ Pubblicati da Bernard Berenson tra il 1894 e il 1897 i volumi godettero di ampia diffusione: in breve cfr. GENNARI SANTORI 2003, in particolare p. 107. L'impatto che la critica d'arte ebbe anche in America dimostra come - così come in Italia e in Europa - vi fu uno stretto parallelismo tra orientamenti accademici e gusto collezionistico.

nell'assunzione di un simile atteggiamento nei confronti del mercato¹³⁰. In molti potevano improvvisarsi come *advisors*: gli stessi artisti/collezionisti, ammirati per il loro gusto e capaci di rintracciare opere degne di essere acquistate da chi si fosse dichiarato desideroso di emularli; antiquari rinomati, capaci attraverso le loro scelte di determinare il gusto di intere nazioni; ma soprattutto critici d'arte, gli unici il cui nome poteva garantire il valore di un pezzo, stabilendone automaticamente la fortuna sul mercato. Erano questi gli anni in cui critici e storici iniziarono a “combattere alacramente a suon di attribuzioni [...] ciascuno con il proprio artista da promuovere e sostenere”, spesso visitando con i loro clienti botteghe e negozi, scambiandosi pezzi o, quando la situazione lo richiedeva, commerciandoli a loro volta¹³¹.

Anche le istituzioni museali, tanto americane quanto europee, cercarono di approfittarne e di effettuare quante più acquisizioni possibili, sebbene gli antiquari avessero spesso preferito poter contare sui clienti fidati, in particolare su quelli che oltre a comprare unicamente per sé stessi si fossero mostrati disposti a rispettare la segretezza delle trattative: nel 1896 Stefano Bardini comunicava al collezionista di Boston Quincy Adams Shaw la sua speranza di poter vendere a lui una statua firmata “Bartolommeo Bellano” poiché, nonostante i curatori di più musei si fossero dimostrati interessati ad averla, sarebbe stato quasi impossibile concludere l'affare con uno di essi, poiché il pezzo era stato trasportato al di fuori dei confini italiani aggirando il sistema di tutela e ciò non avrebbe permesso di esporlo immediatamente e liberamente in una sala pubblica¹³².

Ciò non toglie che alcuni dei critici che maggiormente rimasero coinvolti nel circuito mercantile furono proprio coloro che ufficialmente si occupavano di incrementare le raccolte dei maggiori musei statali: noto il caso di Wilhelm von Bode (1845-1929)¹³³,

¹³⁰ Per il caso specifico di Mason Perkins si veda NICOLAI 2019.

¹³¹ Lo ricordava lo scrittore, storico e collezionista britannico, anch'egli stabilitosi poi a Firenze, Harold Acton: cfr. FERRAZZA 2005, in particolare pp. 130-31. Per l'importanza della figura di Acton nel contesto considerato si cfr. CHANEY 1994 (da cui si ricava una breve nota biografica), ma anche FALLOWELL 1994; per la sua attività di collezionista e per la sua dimora toscana si veda da ultimo PICCININI 2009.

¹³² Per l'episodio narrato si rinvia a CATTERSON [I] 2017, pp. 1-2. Per approfondimenti sulle difficoltà che la nuova normativa italiana provocò, con particolare riferimento ai commerci oltreoceano, si veda SMALCERZ 2017.

¹³³ Per alcune notizie biografiche si veda NIEMEYER CHINI 2010, il cui contributo è interessante non solo perché primo a indagare nei dettagli il rapporto Bardini-Bode - forse unico aspetto su cui la bibliografia esistente risultava ancora scarsa (p. 33), ma anche in quanto esplicitamente volto a indagare “le delicate interferenze tra settori diversi [...] in grado di far scaturire precisi indirizzi di gusto e peculiari inclinazioni intellettuali” (DE BENEDICTIS 2010, p. 15). Il coinvolgimento di Bode nel mercato artistico è significativo, in effetti, di come il clima culturale “rinascimentale-fiorentino” non riguardasse solo l'Inghilterra: MAZZOCCA 1989, pp. 43-51; CIULISOVÀ 2014.

particolarmente interessato al Rinascimento fiorentino e accanito cliente del già citato Bardini, cui si rivolse in un primo momento per gli acquisti in favore del *Kaiser Museum* - dove aveva lavorato fin da giovane, divenendone a un certo punto direttore - e poi come privato¹³⁴. Tale passione venne scatenata fin dal momento in cui ebbe inizio la sua carriera, lo stesso che vide l'affermazione di quel *Renaissancismus* che, dai connotati non lontani da quelli della cultura preraffaellita¹³⁵, corrispose pienamente con l'epoca dei *connoisseur*, suoi principali promotori¹³⁶. “Il suo sguardo critico e una conoscenza della materia così vasta [...] fu vantaggio nei confronti dei colleghi di lavoro per l'ampliamento delle collezioni berlinesi” e ne fece, inoltre, “una personalità ineludibile [...] nel mondo scientifico del suo tempo”, incarnando quindi, in versione tedesca, un atteggiamento verso la disciplina e verso l'arte in genere non così lontano da quello di matrice venturiana, poiché anch'esso basato sull'intuito dell'occhio, su nuove scoperte e su uno studio tanto continuo quanto itinerante, che non escludeva né denigrava in assoluto il coinvolgimento nella dinamiche del libero mercato¹³⁷.

A partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento - lasso di tempo in cui in Germania si assistette a una diffusione capillare del collezionismo non solo ufficiale ma anche privato¹³⁸. Bode stesso, ormai entrato in contatto con i giusti fornitori, grazie ai numerosi viaggi nella penisola e conscio dei vantaggi che potevano derivarne, “mantenne sempre attivo l'impegno pubblicistico rispetto alla svendita dell'arte italiana”¹³⁹. Secondo quanto emerge dalle sue corrispondenze, egli non si limitò a collezionare per il Kaiser e per se stesso, ma contribuì all'ampliamento di altre raccolte ¹⁴⁰- specialmente tedesche, ma non

¹³⁴ Il suo interesse per il Rinascimento nacque già negli anni della formazione, avvenuta tramite lo Jacob Burckhardt, con il quale fu in contatto dal 1874, periodo in cui stavano redigendo alcune edizioni de “il Cicerone”: si veda SEIDEL 1999 ma anche, da ultimi, AIELLO 2018 e CAGLIOTI 2018.

¹³⁵ Il suo istinto di “cacciatore” rispondeva a delle prerogative del tutto simili a quelli inglese, seppur con connotati tedeschi, quale, in particolare, la rivalutazione di un sapore nazionalistico Gotico: cfr. CASTELNUOVO 1999; lo accomunava comunque ad altri studiosi europei, quali Èmile Moliner a Parigi o Henry Wallis a Londra: NETZER 2010. Per i rapporti instauratisi in tali frangenti cfr. TUCKER 2017.

¹³⁶ Sull'argomento si rinvia a *I conoscitori tedeschi* 2018, da cui si ricava anche una chiara idea di ciò che si intende con il termine *connoisseur* e di come tale appellativo sia mutato nel tempo: per tale aspetto si cfr. In particolare CAGLIOTI, DE MARCHI, NOVA 2018, p. XII e GREGORI 2018; più nello specifico si cfr. NIEMEYER CHINI 2009, pp. 95-100.

¹³⁷ Per la citazione NETZER 2010, p. 217.

¹³⁸ In sintesi cfr. NIEMEYER CHINI 2009, pp. 95-96. Tale sviluppo corrispose, tra l'altro, con il decennio in cui vennero vendute molte delle maggiori raccolte d'arte fiorentine, così da permettere un perfetto equilibrio tra domanda e offerta.

¹³⁹ Cfr. NETZER 2010, p. 217.

¹⁴⁰ Nello specifico si rinvia a KÜNZEL 1995. Si vedano inoltre le pubblicazioni più recenti, quali: CAGLIOTI 2018; CAPPELLINI 2017; CATTERSON [II] 2017; PIGOZZI 2017.

solo - calandosi nel ruolo di *advisor*; redigendo perizie scritte e fornendo consigli orali ai tanti collezionisti, mercanti e colleghi che si rivolsero a lui per concludere un qualche affare, spesso non senza recepire una percentuale sugli affari con esito positivo¹⁴¹. Così facendo, anch'egli si ritrovò ad incentivare un commercio che poteva avvenire solo eludendo la legge di tutela italiana¹⁴²: Bode - forse perché di diversa nazionalità e pertanto più vicino alla politica tedesca, diametralmente opposta a quella della penisola per quanto riguardava la promozione delle Belle Arti e la considerazione degli investimenti riservati agli acquisti di oggetti artistici¹⁴³ - dichiarò senza sotterfugi la propria posizione: egli, nonostante la realtà di “un mercato che sempre più si esaurisce” e il fatto che “quello che [...] può ancora esser salvato in Italia è assai poco”, riteneva esagerata l'agitazione della classe amministrativa del Bel Paese, che “con una piccola parte del denaro [...] sprecato si sarebbe potuto acquistare all'estero il doppio e il triplo dei capolavori dell'arte che, nel frattempo, vi sono finiti”, piuttosto che perdere tempo con “limitazioni di esportazione diacroniche e [...] nocive”¹⁴⁴.

Se è vero che Bardini fu il maggior fornitore di Bode, è doveroso ricordare che quest'ultimo ebbe stretti rapporti anche con altri tra i maggiori antiquari fiorentini del tempo, tra cui in particolare Elia Volpi: tra i carteggi riferibili alle loro trattative, non vi è traccia di richieste di percentuali sugli acquisti, ma risulta comunque evidente che lo scambio di favori reciproci fu continuo¹⁴⁵. I loro contatti sembrano per lo più motivati dal fatto che, come evidenziato in studi recenti, anche la passione per la ricostruzione di ambienti che replicassero lo stile rinascimentale si espanse nella Germania di Bode, dove gli ambienti tipici dei palazzi toscani non venivano presi a modello solo degli spazi

¹⁴¹ Riceveva certamente delle percentuali sugli affari in cui fu coinvolto da Bardini: cfr. FAHY 2000, in particolare p. 6, nota 10. I circuiti sono analizzabili non solo grazie alle recenti pubblicazioni, ma anche tramite le molte fotografie del suo lascito: WILSON 2010, nonostante gran parte della documentazione sia andata perduta durante la Seconda guerra mondiale, come evidenzia NETZER 2010, p. 219, nota 11.

¹⁴² Numerosi gli esempi narrati nella bibliografia più recente sul tema: in sintesi si veda NIEMEYER CHINI 2009, da cui si può ricavare un'idea più precisa dell'evoluzione dell'attività pubblica e privata di Bode; si cfr. inoltre AIELLO 2018.

¹⁴³ Cfr. ancora NIEMEYER CHINI 2009, pp. 130-33.

¹⁴⁴ Le citazioni e il punto di vista del critico si ricavano da una serie di articoli conservati nell'archivio di Bode: solo uno è firmato a suo nome, ma si presume che anche gli altri, anonimi, fossero di sua mano: si veda. NETZER 2010, pp. 226-27 e in particolare le nn. 53-59, da cui si ricavano anche i riferimenti archivistici. Alcuni episodi, inoltre, dimostrano come vi fossero delle assonanze tra il pensiero di Bode e quello di Venturi in relazione alla tutela del patrimonio italiano, come evidenziato da NIEMEYER CHINI 2009, pp. 110-11.

¹⁴⁵ Sull'argomento si veda da ultimo CAPPELLINI 2017, con approfondimenti sul ritrovamento e lo studio dei carteggi citati.

privati, ma perfino per gli allestimenti museali, creando una continuità tra quest'ultimi e le stanze dei collezionisti che, a loro volta, li cercavano per le loro dimore. Non può quindi sorprendere che il proprietario di Palazzo Davanzati, simbolo indiscusso della nuova moda, rappresentasse il bacino privilegiato per gli acquisti del direttore dei Kaiser berlinese. Le relazioni fiorentine permisero a Bode di esercitare, inoltre, un'innegabile influenza sugli acquisti dei ricchi americani in viaggio in Italia: egli, in effetti, fu in grado di orientare anche l'andamento del mercato d'antichità tra Europa e America, con la sola differenza che in tal caso la sua mediazione avveniva solo per trattative esterne al museo e per lo più su richiesta di antiquari suoi fornitori cui doveva dei favori¹⁴⁶.

Il contesto statunitense rappresenta forse l'esempio più efficace per comprendere come molteplici e diversificate istanze ufficiali e spesso europee potessero trovare una riformulazione originale grazie sia alla passione dei più importanti collezionisti del momento - e ai suggerimenti derivanti dal loro rapporto con i maggiori antiquari - sia, non di meno, ai consigli di storici dell'arte attivi al loro fianco, come accadde per la compravendita Morgan-Volpi, nella quale primaria risultò proprio la mediazione di Bode¹⁴⁷.

Nella primavera del 1901 arrivò a Parigi John Pierpont Morgan (1873-1913), il "classico americano da libretto d'asegni"¹⁴⁸: sia lo storico dell'arte tedesco che il suo fornitore fiorentino ne rimasero colpiti, seppur ancor non consapevoli che quel "grosso uomo dal grosso naso" avrebbe presto formato una delle collezioni più famose del mondo¹⁴⁹. Il suo gusto era caratterizzato da un eclettismo dovuto probabilmente alla sua duplice formazione, in parte europea e in parte statunitense, che sarebbe poi stata ulteriormente

¹⁴⁶ I pezzi portati nelle sale dei Kaiser servivano sì per orientare il gusto dei nuovi collezionisti privati tedeschi, ma rimasero esenti da qualsiasi transizione mercantile: in accordo con MASCOLO 2017, si vedano in particolare le pp. 37-39.

¹⁴⁷ CATTERSON [II] 2017, pp. 20-25, da cui si ricavano fondamentali aggiunte sulle dinamiche sviluppatesi negli affari dei due con l'americano oltre a informazioni su quanto questi scambi fossero in grado di determinare la diffusione del gusto e di determinare quindi gli andamenti mercantili del tempo.

¹⁴⁸ Come lo aveva definito SELIGMANN 1970, p. 37. Sono numerosi gli studi sulla sua figura, sebbene in un primo momento fomentati più dal mito creatogli intorno più che basati su una costruzione concreta della sua attività, in accordo con SAARINEN 1977, pp. 28-79. Per una maggior attendibilità si vedano i contributi più recenti, a partire da quello scaturito da un'importante mostra tenuta dal 23 settembre al 31 dicembre 2017 al Wadsworth Atheneum Museum of Art, nata proprio per mostrare come fino ad allora le molte informazioni relative agli affari economici di Morgan fossero andate a discapito degli studi riferibili al suo progetto collezionistico, cfr. ZAFRAN 2017. Si veda inoltre MOLESWORTH 2016; BELLARIO 2015; COHEN 2015; si rinvia inoltre a REIST 2015 per un inquadramento generale del contesto in cui Morgan si mosse.

¹⁴⁹ MASCOLO 2017; la citazione è invece di SELIGMANN 1970, p. 37 ma riportata anche da BELLINI [II] 1950, p. 161.

sviluppata grazie agli incontri avvenuti durante i numerosi viaggi oltreoceano, specialmente nella Penisola italiana, dove risedevano coloro che sarebbero divenuti i suoi principali fornitori¹⁵⁰.

Circondato da un vero “esercito di antiquari e mediatori”, quelli verso cui nutriva maggior fiducia, Morgan puntò fin da subito a importare il meglio dell’arte occidentale, aiutando a sua volta, più o meno consapevolmente, la diffusione dell’*American Renaissance*¹⁵¹. Prestava massima attenzione alla reale qualità degli oggetti acquistati ma non apparteneva ancora a quella che potrebbe essere definita come la “cerchia dell’attribuzionismo”, non cercava pertanto i grandi nomi ma era invece attratto dalle legali provenienze, motivo per cui spesso si rivolse alla coppia Volpi-Bode o Bardini-Bode¹⁵². A proposito di queste trattative - in cui Bode era coinvolto specialmente in quanto a mediatore in grado di garantire sulla qualità degli oggetti venduti e quindi a favorire la fiducia dell’americano nei confronti dei fornitori fiorentini - si deve ricordare che esse riguardarono per lo più pezzi mai passati dall’ufficio esportazioni italiano, sebbene dichiarati di notevole interesse. In quegli stessi anni, Bode e Morgan venivano alternativamente ricevuti a Palazzo Davanzati, che l’americano avrebbe acquistato per intero se non fosse stato il proprietario a rifiutare l’offerta¹⁵³. Amava tanto la pittura e la scultura quanto i suppellettili e tutto ciò che apparteneva alle cosiddette arti minori, tanto che riuscì alla fine a radunare uno dei nuclei più completi e qualitativamente più rilevanti del suo tempo, formato da ben quattromila pezzi.

Inizialmente collezionò soprattutto per se stesso e in virtù del proprio stato sociale, ma a un certo punto assunse una nuova direzione, indice del radicale rinnovamento: nel 1905 assunse la direzione del Metropolitan Museum per far sì che l’istituzione potesse

¹⁵⁰ Per la doppia formazione di Morgan si veda in particolare RICCETTI 2010: egli sostiene che proprio da quegli ambienti fosse derivata da una parte l’aggressività imprenditoriale del collezionista e, dell’altra, la conoscenza artistica. In generale cfr. MOTTOLA MOLFINO 1997, pp. 157-60.

¹⁵¹ Come ricorda RICCETTI 2010, secondo cui Morgan si fece influenzare dalle mostre di Arte Antica organizzate nel primo decennio del Novecento, le stesse che ebbero un particolare acchito su conoscitori e appassionati anche europei. Proprio in occasione della *Mostra di antica arte senese* del 1904 egli acquistò un trittico di Duccio di Boninsegni che sarebbe stato considerato troppo antico dalla maggior parte degli altri collezionisti a lui contemporanei. Molte delle acquisizioni effettuate in quell’occasione sono ricordate anche da SELIGMANN 1970.

¹⁵² Venne infatti definito un “collezionista di collezioni” (SELIGMANN 1970, pp. 69-73): per lo stesso motivo, Bellini ricordava come l’americano non si avvallesse tanto dell’aiuto dei critici, ma piuttosto di una fitta rete di antiquari in tutto il mondo: BELLINI [II] 1960, p. 161. Per i suoi metodi d’acquisto che avvenivano spesso in blocco sulla base, appunto, della provenienza, si veda ancora RICCETTI 2010, con qualche integrazione ricavabile da RICCETTI 2019.

¹⁵³ Così secondo un articolo pubblicato nel 1909 su “Il resto del Carlino”: cfr. FERRAZZA 2017, p. 21.

raggiungere gli standard dei musei europei. Bode gli raccomandò presto il suo pupillo, Wilhelm R. Valentiner (1880-1958), facendone il primo storico dell'arte europeo assunto al museo newyorkese con la carica di curatore della nuova sezione d'arte decorativa: si determinò così un triangolo commerciale ancor più interessante, vale a dire quello già associato tra Bode, Volpi e Morgan ma i cui traffici erano diretti non più alla raccolta privata del magnate bensì all'incremento delle raccolte pubbliche del Metropolitan, così come era avvenuto anni prima per i musei tedeschi cui Bode collaborava e, anche in questo caso, non senza che si creassero inconvenienti e incomprensioni più o meno volontarie¹⁵⁴. Si trattava di operazioni in linea con la politica museale che il Metropolitan aveva assunto già da tempo, basti pensare che anche il direttore Edward Robinson, in carica dal 1910, espresse più volte la necessità di aumentare i nuclei collezionistici al punto di approvare il passaggio di Roger Fry da curatore dell'*European Paintings* - quale era dal 1906 - ad *European Advisor*, ruolo che sostanzialmente coincideva con quello che da anni Bode ricopriva per le collezioni tedesche e che si potrebbe facilmente identificare con quello di "mediatore degli acquisti". Si era d'accordo nel ritenere che tali compiti dovessero essere affidati a chi bene conosceva i musei europei e che avesse buoni contatti con i fornitori d'oltreoceano. Ciò favorì l'assunzione di Valentiner, ma non solo: proprio quanto Morgan iniziò a lamentarsi del lavoro di Fry, con cui nacquero crescenti contrasti, egli venne sostituito da Robert Langton Douglas, personalità di spicco nel mondo del mercato e collezionismo anglosassone, formatosi sull'esempio del già citato Charles Firefoxx Murray¹⁵⁵.

Come si è brevemente accennato, accadde spesso che i grandi magnati americani decidessero di donare parte dei loro pezzi - se non interi nuclei - ai musei nazionali, non solo per arricchire la storia culturale del Paese, ma anche per dimostrare con ancora maggiore evidenza il proprio impegno civile e, di conseguenza, le proprie facoltà economiche, sapendo di ottenere una visibilità che si sarebbe poi trasformata nella garanzia di essere ricordati dai compatrioti per l'eternità: fu anche grazie a quest'abitudine che i musei d'oltreoceano riuscirono a raggiungere in poco tempo per

¹⁵⁴ Cfr. MASCOLO 2017, pp. 43-44, da cui si ricavano anche alcuni approfondimenti sulle prime trattative (pp. 45-49). Per l'influenza esercitata da Bode sul mercato e il collezionismo americano si rinvia inoltre a SCALLEN 2014; STREHLKE 2013.

¹⁵⁵ Sulla presenza di Fry e Langton Douglas al Metropolitan e per il loro rapporto con Morgan si veda SUTTON [I] 1979 e SUTTON [II] 1979 e il più recente MOLESWORTH 2016.

quantità e qualità delle raccolte esposte quelli europei¹⁵⁶. Anche Morgan, particolarmente affezionato al Metropolitan di cui fu presidente da 1904 al 1913, sembra avesse espresso il desiderio di onorare l'istituzione donandole definitivamente gli oltre quattromila pezzi che componevano la sua raccolta e che ne facevano uno dei nuclei più rilevanti e completi del suo tempo¹⁵⁷. Di fatto di tale volontà non si trovò nulla nel testamento e il 60% degli oggetti, dopo esser stati temporaneamente esposti nelle sale newyorkesi in sua memoria, vennero dispersi dagli eredi a partire dal 1916, non senza sollevare scandali e polemiche. Al di là degli avvenimenti, la vicenda di Morgan e del Metropolitan evidenzia come si fossero create nei primi decenni del XX secolo dialoghi reciproci e costanti non solo tra il pubblico e il privato, ma anche tra l'Europa e l'America e proprio a ciò si dovette l'infittirsi degli scambi oltre che la diffusione di un determinato gusto, un circolo vizioso che trovava il suo baricentro in Italia e che coinvolgeva “tutti [...] a vari livelli [...] nel commercio artistico: compravano, fungevano da consiglieri, da mediatori e a volte anche da informatori con le autorità preposte alla tutela”, critici e storici dell'arte compresi¹⁵⁸. Può dirsi pertanto comprovato il ruolo primario che tanto gli antiquari quanto mediatori e *advisor* ebbero nella formazione delle collezioni private, sia perché furono loro a modulare il gusto sulla cui base si delineavano le richieste, sia come incitatori del movimento dei pezzi¹⁵⁹. Proprio il fatto che medesimi personaggi potessero rivestire ruoli differenti e multipli - apparentemente anche contraddittori - ebbe una rilevanza primaria nella definizione delle strategie di vendita, specialmente quando iniziarono a crearsi rapporti di fiducia duraturi, talvolta esclusivi, tra fornitori e acquirenti, tra antiquari ed esperti, tra collezionisti e storici dell'arte¹⁶⁰.

¹⁵⁶ SAARINEN 1977.

¹⁵⁷ E' bene ricordare che egli non ne fu solo il Presidente per quasi un decennio, ma anche uno dei fondatori che, per permetterne l'apertura, vi aveva investito ben 106.000 dollari: cfr. MOTTOLA MOLFINO 1997, p. 159. Per la mostra, le opere esposte e i rapporti tra Morgan e il Metropolitan si veda GENNARI SANTORI, VIGNON 2010, pp. 281-285.

¹⁵⁸ Per la citazione FERRAZZA 2017, p. 20.

¹⁵⁹ Tale aspetto è stato ampiamente analizzato in una conferenza tenutasi a New York nel febbraio del 2015 al College Art Association, atta in particolare a considerare i metodi e il significato dello spostamento delle opere d'arte dall'Europa all'America nei primi decenni del XX secolo: cfr. in breve CATTERSON [I] 2017, p. 3. Fondamentale la rilevanza che in tale occasione fu riconosciuta all'intreccio tra il mercato, il collezionismo, la critica, esplicitosi nei rapporti reciproci esistenti tra agenti, mediatori, restauratori, consiglieri e studiosi, toccando in parte la tematica centrale di questa trattazione.

¹⁶⁰ CATTERSON [I] 2017.

Si può affermare che tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, a causa soprattutto di un'offerta improvvisamente aumentata, delle nuove leggi di tutela, oltre che di un *boom* della circolazione di falsi, il ruolo dell'*advisor* si sia in un certo senso rinnovato, in quanto ci si trova spesso di fronte non tanto ad esperti e appassionati che divengono agenti di ricchi mecenati, ma piuttosto a critici e storici dell'arte che alla loro attività accademica affiancano la scrittura privata di perizie volte a facilitare gli scambi tra antiquari e collezionisti, lavorando su richiesta o, spesso, affiancando direttamente un collezionista o mercante di loro fiducia.

Appendice documentaria

Nota alle appendici documentarie

Si riporta di seguito la trascrizione dei documenti conservati nella cartella “Perizie” del Fondo Fiocco (Venezia, Fondazione Giorgio Cini). Essa è composta da due faldoni nei quali si trovano una serie di fotografie, accompagnate da brevi corrispondenze, *expertise*, bozze e appunti di vario genere a esse relative e spesso trascritte sul retro delle immagini, che risultano utili a far luce sul tipo di perizie rilasciate dal maestro e sulle caratteristiche delle richieste, permettendo spesso anche una loro contestualizzazione più ampia.

Le perizie di Fiocco sono in realtà molto più numerose delle 163 qui riportate: se esse rappresentano un nucleo unitario, molte altre se ne possono ricavare nei più svariati archivi di collezionisti e studiosi. Uno dei più rilevanti è certamente quello di Antonio Morassi (Venezia, Università Ca’Foscari, Palazzo Malcanton Marcorà), in cui vi sono, tra le varie cartelle suddivise sulla base dei nomi degli artisti, almeno un centinaio di *expertise* firmate dal professore. Esse, talvolta, si rivelano ancor più interessanti di quelle in seguito trascritte, poiché accompagnate non solo dalle foto riguardanti il dipinto di cui Fiocco fornisce l’attribuzione e un conseguente valore commerciale, ma anche dai diversi o concordanti pareri di uno o più colleghi sullo stesso pezzo: si ottiene così uno sprazzo della critica di quel tempo, che però riguarda per lo più gli ultimi anni di vita del maestro più che la sua intera carriera. Proprio per tale motivo il Fondo alla Cini può essere considerato il più organico e completo ed è stato privilegiato in questa ricerca.

Nella prima appendice si trova una trascrizione che segue i numeri delle buste del Fondo: si noteranno alcune lacune, poiché in certi casi si sono trovate foto senza alcun appunto o al contrario bozze di testi non contestualizzabili; sono inoltre stati corretti alcuni errori presenti nell’inventario, relativi all’attribuzione di Fiocco o, spesso, ai nomi dei proprietari dei pezzi, nonché richiedenti delle *expertise*. I testi sono stati riportati letteralmente, senza il tentativo di correggere gli errori ortografici o di altro genere riscontrati.

Nella seconda appendice vi è invece una tabella con un breve riassunto delle caratteristiche delle stesse *expertise* riportate però in ordine cronologico: in questo modo è facile visualizzare immediatamente come l’attribuzionismo abbia caratterizzato la carriera di Fiocco fin dagli anni di insegnamento a Firenze (la prima perizia risale proprio al 1928), continuando poi fino all’anno della sua morte.

App. I - Trascrizione e contestualizzazione delle perizie di Giuseppe Fiocco conservate alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

1. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della fotografia (fig. 1).

Firenze, maggio 1938

“Tondo” with the Virgin and four Saints; [...] by Mariotto Albertinelli painted under the influence of Fra Bartolomeo”.

G. Fiocco

2. Richiesta di perizia a Fiocco da parte di Rasso Wolff. Sul retro della foto allegata alla richiesta (fig. 2) il professore annotata la propria attribuzione a “Martino Altomonte – 1657 (Napoli) + 1745 (Vienna)”.

3. Perizia non datata, manoscritta da Fiocco sul retro della foto (fig. 3).

Tavola di cm. 123 x 153 spettante certamente all’ambito fiorentino umbro, legato a Raffaello; molto importante sia per il gruppo della Madonna col Bimbo e il piccolo Giovanni, che per il paesaggio ottimamente conservato.

G. Fiocco

PS Mi riservo di specificarne l’autore dopo aver esaminato il dipinto, da porsi attorno al 1510-1520.

4. Perizia di Fiocco non datata, riportata sul retro della fotografia (fig. 4).

Notevolissima opera, sia per composizione che per forza pittorica, è questo Ritrovamento del piccolo Mosé, dipinto su tela di cm. 56,3 x 71. La scena si svolge entro un paesaggio respirante che aggiunte qualità al dipinto.

Spetta a Jacopo Amigoni (1682-1752) ormai a cognizione dell’arte veneta, giacchè, presente tra le lagune nel 1711, ma ancora legato al suo primo maestro a Napoli, ov’era nato, il Solimena, e non senza evidenti ricordi di Luca Giordano. Si collega al dipinto siglato nel collare del cane, fatto ad Alessandria d’Egitto (Venezia – 1935) da me trovato.

5. Perizia dattiloscritta datata ma non firmata, accompagnata dal biglietto da visita di Simon Carter e dalla foto relativa al dipinto in oggetto (fig. 5).

Firenze 21 febbraio 1962

Il dipinto su tela di cm. 65 x 70 rappresentante “S. Giovanni Evangelista” del quale si unisce la fotografia, appartiene senza alcun dubbio al periodo neo-classico. Le caratteristiche della maniera lombarda vi sono evidenti e il soggetto stesso ci indica con assi precisione la mano della quale, a mio parere, è uscita tale pittura: Andrea Appiani.

Questo grande maestro che si meritò dai suoi contemporanei l'appellativo di "pittore delle grazie" nacque a Milano il 13 marzo 1754 e morì nella stessa città l'8 novembre 1817.

Nelle pitture murali preferì spesso i soggetti mitologici e storici, mentre più rari furono gli affreschi a sfondo religioso. Fu eccellente pittore di ritratti e fu assertore convinto dell'idea neoplatonica, che illustrò ampiamente. Purtroppo assai rari sono i suoi quadretti da cavalletto pervenuti fino a noi; ciò forse dipese dal fatto che essi andarono dispersi o distrutti al ritorno degli austriaci in Milano, dopo l'esperienza imperiale.

Nell'"Apoteosi di Psiche" (Monza, Villa Reale) v'è una figura in piedi sulla sinistra del soggetto il cui modo svolazzante ho molte affinità con quello di questo "S. Giovanni Evangelista". Ma, ad avvalorare ancor più la mia attribuzione, sta il fatto che tale figura si ripete, con le dovute varianti, in una lunetta dell'affresco della Chiesa di S. Maria presso S. Celso. La stessa posa, lo stesso atteggiamento, la medesima ispirazione pittorica avvicinano le due opere in modo impressionante.

L'Appiani deve aver dipinto, forse per commissione, questo quadro dopo l'esecuzione del grande affresco, aggiungendovi in alto, a sinistra, la figura della Vergine con i puttini. Infatti questa tela, per quanto di non grandi dimensioni, non si libera dal riflesso dell'imponenza decorativa.

Ma venendo ai dettagli si osservi la correttezza delle linee, specialmente nelle mani, e in particolare in quella che regge la penna, che si ritrova similissima nell'affresco suaccennato. Si aggiunga a tutto ciò, fra i disegni dello stesso Appiani, quello che ci presenta il medesimo S. Giovanni, se pur in parte variato, per il cui soggetto l'artista forse ebbe a eseguire molto studi. Si vedano di fatti le riproduzioni dei disegni dello stesso soggetto negli studi le di cui riproduzioni apparvero in "APPIANI – 34 DISEGNI (Ediz. G.C. Görlich, Milano, Tav. V e VI). In uno di questi, e proprio nel S. Giovanni, l'artista indicò al lato di proprio pugno i colori delle vesti, che corrispondono esattamente.

La fattura delle mani, di una grafia inconfondibile, e quegli scorzi delle facce gettate lievemente all'indietro, sono altrettanti motivi di confronto positivo, ed infatti si riscontrano anche nell'affresco di "Apollo con le Muse" della villa Reale di Milano.

Andrea Appiani bevve alle fonti delle scuole settecentesche, ma se ne staccò per l'esperienza innovatrice, talché lo si può ritenere a buon diritto il vero fondatore della Scuola neo-classica.

6. Note bibliografiche di Fiocco relative alla foto dipinto (**fig. 6**) allegata a una richiesta di informazioni ricevuta probabilmente da Simon Carter. La calligrafia corrisponde a quella del Professore.

1.09x 148 cm

La edizione di Dresda (Hans Posse) Der staatliche Gemaldegalerie – die romanischen Lander 1929 – n. 253 – considera l'esemplare di Dresda come di Jacopo, ripreso nell'attesa Michiel di Bassano. Manca il Padre Eterno di questo. E. Arslan: I Bassano, Ceschina Milano 1960 – fig. 210, lo ritiene di Francesco al pari della più limitata opera di Vienna (fig. 209). A Leandro Bassano l'Arslan assegna (fig. 270) “la partenza per Canaan” di Amsterdam – (è quella che più rassomiglia per schema, non per il tono, a questo).

7. Alla foto di un dipinto (**fig. 7**) è allegato un documento che riporta le perizie di Suida (1947) e di Valentiner (1947): entrambi lo considerano di Giovanni Bellini. Sullo stesso foglio si aggiunge “anche Fiocco”.

8. M. Tito chiede a Fiocco la perizia di un'opera che già tempo prima aveva mostrato al Maestro nel suo studio di Padova e di cui manda una fotografia (**fig. 8**). Una delle sue missive, datata 7 agosto 1970, spiega lo scambio tra i due.

*Illustre Professore,
[...] Accetto ben volentieri la sua offerta per una dettagliata dichiarazione e sono lieto del confermato suo parere [...]*

Si conserva anche una bozza della risposta di Fiocco:

Va detto, prima di ogni commento, che la tavola qui riprodotta, di cm. 84x52,5 è un indubitabile, inatteso capolavoro di Giovanni Bellini. Non tanto per le figure presenti quanto per l'impreveduta invenzione di queste, [...] infocati delle rosse veste cardinalizie.

Fiocco procede con dei confronti stilistici e iconografici non del tutto comprensibili per la scrittura veloce e appena abbozzata.

9. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro di una fotografia (**fig. 9**).

Spetta a Ferdinando Bibbiena [a matita in alto, 1657-1743] tanto attivo in Austria e in Germania, famoso per le costruzioni teatrali e per le scenografie, questa bella prospettiva con macchiette, tipicamente legata ai modi bolognesi suoi e della famiglia. Tela di cm 69x 85.

Padova 5 VIII 1956,

G. Fiocco

12. Perizia manoscritta di Giuseppe Fiocco sul retro della fotografia del dipinto (**fig. 10**).

Firenze, 21 settembre 1931

Il piccolo dipinto su tavola qui riprodotto è opera ben nota, proveniente dalla collezioni Dreifus di Parigi. Non si può essere dubbi nell'attribuirla a Sandro

Botticelli nel suo tempo giovanile, specie ora che la pulitura diligente lo ha rischiarato nelle tinte e ne ha fatto vibrare meglio la linea. Basti confrontare per convincersi di questo beneficio, il San Giovannino com'è ora, con la gamba sinistra evidente ma del tutto mancante nella pubblicazione del 1908. Sarò quindi lieto di convenire appieno sull'attribuzione con il Prof. Adolfo Venturi e nel considerare quest'ultima come una delle più deliziose invenzioni del maestro e del quattrocento fiorentino.

G. Fiocco

Opera tarda, ma certa.

13. Perizia manoscritta da Fiocco in lingua inglese sul retro della foto (**fig. 11**).

I agree in consider this painting ad a possible work by Baucher.

G. Fiocco

14. Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della fotografia (**fig. 12**): non è firmata, ma la calligrafia corrisponde a quella fiocchiana.

La pittura qui riprodotta, rappresentante “Lo scatto dell'usuraio”, dipinta su tela di cm 42 x 55, è bella e conservata opera di Francois Boucher. Se ne legge il nome sul foglio che l'Usuraio tiene in mano e vi sono cenni anche di una data (1757?). Spetta al momento più vivace del grande maestro (1705-1770). La pittura è stato foderata”.

15. Dante Ferrari scrive a Fiocco in data 11 maggio 1963, contestando una sua precedente perizia: il dipinto (**fig. 13**) per cui il professore “in data 31 maggio 1961 rilasciò [...] autorevole perizia scritta sulla tempera [...] attribuendola al Venusti, senza escludere verbalmente la possibile presenza della mano del Maestro” risultava essere invece un lavoro autentico di Alessandro Allori, detto il Bronzino. Non vi è ulteriore traccia della risposta da parte di Fiocco.

16. Il 19 dicembre 1968 Zolao Proveggiò di Ventimiglia chiede la perizia di due pezzi cui allega la fotografia (**figg. 14a-14b**). Sulla richiesta vi sono degli appunti di Fiocco.

Particolari della Predica di S. Antonio ai pesci” (tavola) – frammento di Domenico Brusaporci.

17. Il 16 maggio 1968 Dino Tenga scrive a Fiocco per richiedere la perizia di due dipinti (**fig. 15-16**): sul retro gli appunti del professore, secondo cui sono da attribuire al Canaletto.

18. Perizia manoscritta e firmata da Giuseppe Fiocco sul retro di una delle due foto (**fig. 17-18**) allegata verosimilmente all'originaria richiesta.

cm 78,5x49,5

Questa veduta del Bacino di San Marco, con la veduta di san Giorgio in isola nel fondo, e la dogana al fianco, è il "pendant" della "Regata in volta di Canale" e misura del parti cm. 49,5x78,5. Il Canaletto (Antonio Canal) che l'ha evidentemente e stupendamente dipinta, dà all'opera un tono quasi drammatico, giovandosi del cielo tempestoso, che fissa le cose con una luce e lucidità preziosa.

Venezia 8-IV-1968,

G. Fiocco

19. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 18**) allegata alla richiesta dell'ing. D.T. Motton di Verona e risalente al 16 giugno 1969.

Questo pastello, applicato su tela, di cm 63 x 51, è tipica e bella opera di Rosalba Carriera (1675-1757). Rappresenta a tre quarti di persona, l'Estate con attorno ai capelli frumento e fiori e frutta entro il [...] che tiene fra le mani.

[Si aggiunge un non comprensibile rimando a un'opera di confronto]

Giuseppe Fiocco

20. Perizia risalente al 1934, manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 19**).

This is a very monumental and authentic work of Bernardo Daddi, painted in the last and devolped period of his activtiy.

G. Fiocco

21. Perizia risalente al novembre 1963, manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 20**).

Venere e Marte, opera bellissima su tela di cm 113 x 148, influenzata dal Van Dyck, da assegnarsi a Orazio de Ferrari.

Padova, 1-XI-1963

G. Fiocco

22. Manuel Lopez di Barcellona richiede a Fiocco la perizia di un dipinto che allega in fotografia (**fig. 21**). La lettera non è datata, sul retro compare l'ipotesi di Fiocco: "Luca Giordano?".

23. Nella busta si conservano una serie di lettere scritte da Carlo Deorsola e da un terzo interlocutore non identificabile, inviate a Fiocco e relativa verosimilmente a un dipinto appartenente al collezionista, un tempo attribuito da Fiocco a *Giorgione?* (**fig. 22**), come risulterebbe dalla corrispondenza:

[lettera del 15 agosto 1960, scritta da un terzo interlocutore]

Caro Amico,

sono a Venezia e conto di rimanere fino al 1° settembre. Hai forse occasione di venire a Venezia in questo periodo? Sarei tanto lieto di rivederti e di parlare con te di tante cose. Un mio amico collezionista svizzero ha un piccolo dittico “Annunciazione” di Pesellino, con una tua expertise che però non porta data, ma (dalle altre expertise datate) deve essere del 1950. Potresti aggiungere una postilla accennando alla data? Spero proprio di vederti e in attesa ti invio i più cordiali saluti,

il tuo

PS sarebbe possibile di vedere il Giorgione da te scoperto, che mi sembra di enorme interesse?

Torino, 20-12-60

Chiarissimo Prof. Fiocco,

oggi abbiamo avuto la visita della Sovrintendente delle belle arti di Torino, profess. Gabrielli. La nostra delusione è stata grandissima nell'apprendere che il dipinto del quale si era tanto parlato e sperato come opera di Giorgione, appare a giudizio della Prof. Gabrielli [mancante]

[Carlo Deorsola]

Torino, 8-2-61

Egregio Professore,

finalmente dopo lunga attesa la dott. Gab. mi ha restituito le fotografie e mi disse che non è il caso di fare la radiografia perché dal legno si capisce benissimo che non è antico e non merita spendere denaro, cosa che lei in un primo tempo aveva espresso di fare a sue spese. Io la pregai di scatalogarlo subito e lei rispose che prima deve mandare la foto a Roma per un esaminatore superiore, il quale verrà a Torino per esaminarlo e a sua volta verrà scatalogato. Per ora non ci resta che attendere. Lei non conosce quel certo Longo di Firenze? Sarà un antiquario? Come avrà fatto a sapere che da noi c'era questo ritratto? La Gab. pensa che il nostro Zio Sabbione abbia venduto l'autentico e si sia fatto una copia per ricordo essendo lui pittore. Questo Aurelio d'Onigo non aveva un fratello di nome Marcantonio? Perché nelle vecchie carte ho trovato una lettera che le trascrivo dalla Prefettura di Treviso. Domanda alla zio che fu allora amministratore dell'Opera Pia Onigo se ha venuto all'antiquario Volpi di Firenze un ritratto su tavola che si ritiene rappresenti Marcantonio Onigo e si attribuisce a Giorgione. È un uomo di barba imponente e con un guanto scucito. Deve prevenire dall'eredità Onigo. Non era fra i quadri da me venduti presso la fondazione Onigo e sapevo che altri il cav. Sabbione “nostro caro zio ne possedeva in Piemonte e qualcuno anche molto reputato. Trattandosi però ora di oggetto di tanta importanza e sicuramente proveniente dall'eredità Onigo, bisognerebbe conoscere se il cav. Sabbione era legittimo ed esclusivo proprietario e a quale titolo e se quindi poteva venderlo”. Le sarei grato di una risposta. Prego la S.

volermi mettere in grado di rispondere alla fattami richiesta con ogni possibile sollecitudine.

Il prefetto Vitelli

Torino 10-60

Egregio Professore,

rispondo alla lettera scritta il 24-10-60 a mia sorella ad Asti. Innanzi tutto voglia scusarmi per il ritardo nello spedire le fotografie ed abbia tutta la mia riconoscenza e molti ringraziamenti per il sincero e prezioso aiuto per poter concludere la vendita dei dipinti che ho in proprietà con mia sorella. Il conoscitore francese Sig. Wendlan mandato da lei a vedere il ritratto ci ha risposto che la cifra di 400.000.000 era troppo alta e ci lasciò liberi da ogni impegno senza fare alcuna offerta. Mi farò premura di avvisarla nel caso riuscissi a vendere le opere affinché le sua possibile rilasciami il suo giudizio. La prego di informarmi se da parte mia o dell'acquirente dovrà essere corrisposto un compenso e di quale cifra. Se le fosse possibile indicarmi un prezzo commerciale, naturalmente senza sua responsabilità di ciascuna opere mi farebbe cosa molto gradita e mi sentirei più tranquillo e sicuro del suo aiuto. Le unisco per manoscritti raccomandati la fotografie. Nel ringraziarla anche per parte dei mie famigliari per la sua bontà e interessamento fiducioso di avere con la sua grande competenza un buon esito di vendita le porgo i miei più distinti saluti,

Carlo Deorsola

24. Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della foto (**fig. 23**) allegata alla richiesta da Federigo Affortunati di Firenze.

Padova, 22 III 1969

Egregio Signore, la Madonna in tela di cm 69x50 che mi ha mostrato, in veste rossa e manto azzurro [...] è certo opera ferrarese-bolognese, ancora con ricordi del Dosso, che assegnerai a Girolamo da Carpi.

G. Fiocco

25. Richiesta di perizia da parte di Jole Silvana Toboli risalente al 15 gennaio 1965. Sulle due foto allegate (**figg. 24-25**) è manoscritta l'opinione di Fiocco: "falsi".

Illustre Prof. Fiocco,

gradirei incontrarla, se lei fosse tanto cortese e gentile di fissarmi un appuntamento. Porterò con me i due Disegni originali del Guardi, per l'espertix, e per esprimerle la mia gratitudine ricompensando il suo disturbo. Onorata e grata di fare la sua gentile conoscenza.

Nell'attesa di ricevere un suo scritto, ringrazio molto caldamente e distintamente saluto.

Toboli J.S.

PS allegato due foto dei disegni e francobolli per la risposta (qualora le due foto, secondo il suo giudizio, non risultassero lavori originali dei Guardi, prego rispondere per la revoca dell'appuntamento riguardante l'espertix).

26. Nella busta si conserva una perizia rilasciata da Morassi, cui segue quella concordante di Fiocco con fotografia allegata (**fig. 26**).

Tempera m 1,26 x 1,67 uno dei capolavori più stupefacenti di Francesco Guardi figurista, perché unisce alla bellezza dell'invenzione uno stato di conservazione perfetto. Qui il maestro si rivela il più pittore dei pittori.

G. Fiocco

27. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 27**), datata al 29 marzo 1968 e per lo più incomprensibile.

Questa bella tela di cm 93 x 138 fa a primo acchito pensare agli inizi di Francesco Guardi, [...] anche che questi campi della pittura non [...] per la singolare apparizione sul fondo di un [...] paesistico. Spetta invece a quella Margherita Caffi che oggi [...] veneziana, sebbene sposata a un cremonese, forse "Vicentina" di [...]

Padova, 29 III 68

Per il Sig. Ubaldo Conselvano – Castelfidardo

28. Luigi Coletti richiede a Fiocco la perizia di un dipinto di cui allega la foto (**fig. 28**); si conserva il parere del Professore, trascritto su retro dell'immagine.

Venezia, 12 V 1952

Come ci ha per primo indicato Max Goering l'opera qui riprodotta (tela di m 0,66 x 0,51) spetta a Francesco Guardi, il quale vi lavora in collaborazione con il Marieschi. La pittura va quindi datata prima del 1743.

G. Fiocco

29. Parere di Fiocco riportato sul retro di una fotografia (**fig. 29**); non è allegata ad alcuna richiesta di perizia.

Innanzitutto si conviene dire che questo pungentissimo ritratto femminile, condotto in tela ovale di cm 69x51,5, è un capolavoro della pittura settecento veneziana. Che mi par degno di un Tiziano o di un Velazquez, per l'uso schietto e potente del colore, il quale pur giovando sopra una gamma pacata può vantare non solo il rosso dei fiocchi sotto al velo delle vesti e dei capelli, ma anche questo con le sue tinte scure. E' l'opera soprattutto di un grande pittore, finalmente identificabile in quello che fu infatti il più puro tra i pittori del Settecento lagunare: Francesco Guardi. È un grande, al naturale, una delle figure del Parlatoio delle Monache, da me rivendicatogli e per stile e per storia. Si potrebbe pensare a un ritratto di quella Cecilia sua sorella, moglie di Tiepolo,

vestita alla spagnola, con un costume bellissimo [...]. Il fascino di questa donna singolare e moderna sarebbe così testimoniato e chiarito a un tempo dalla magnifica e tanto singolare pittura.

G. Fiocco

30. Richiesta di perizia relativa a un dipinto (**fig. 30**) ricevuta da Fiocco il 19 marzo 1965 dal francese B. Pardo e non accompagnata dall'opinione del Professore.

31. Richiesta di perizia del 16 settembre 1956 da parte di D. Stössel, allegata insieme alla fotografia del dipinto (**fig. 31**)l'attribuzione di H. Zimmermann. Fiocco appunta la propria sulla busta: "Giacomo Guardi", discordante rispetto a quella del collega tedesco, il quale menzionava il nome di Francesco Guardi.

32. Richiesta di perizia inviata il 9 gennaio 1965 da Xavier Lombardo della galleria Trianon, mediatore di Madame Aprozio di Monte Carlo. Non si conserva la risposta di Fiocco, di cui si trovano però delle annotazioni sul retro della foto (**fig. 32**): *Peinture à l'huile bois, "Saint Georges et le Dragon", dimensions: 46cm x 59 cm/2.*

33. Richiesta di perizia del 15 maggio 1965, da parte di E. Pederzoli: non vi sono allegati, né si conosce la risposta di Fiocco.

"[...] Giacchè lei è uno dei migliori esperti in materia, le invio una fotografia e le chiedo a suo parere se l'opera è meritevole. Se così fosse le porterei di persona la tavoletta, e di presenza dopo la constatazione dell'autenticità se può lasciarmi l'expertise, pagando naturalmente per le sue competenze, quanto le è dovuto".

34. Richiesta di perizia datata 8 marzo 1969 e firmata da Ermete Cabassi (allegata foto del dipinto, **fig. 33**). Nessuna traccia della risposta di Fiocco.

35. Perizia non datata manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 34**).

Spetta a Francesco Hayez (1791-1882) veneziano, discepolo di Teodoro Matteini che veniva dal Batoni, questo nobile ritratto di Donna, in cui pare di vedere alunchè di Ingres.

G. Fiocco

36. Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della foto (**fig. 35**).

Tavola di cm. 47x32. È tipica opera di Jacopo del Sellaio, legato ai modi del Botticelli, questa Sacra Famiglia con una Santa e il piccolo Giovanni. Va posta intorno al 1470 e collegata agli esemplari della raccolta Johnson di Philadelphia, della Ca' d'Oro di Venezia etc. Nonostante qualche restauro, conserva appieno il suo aspetto poetico.

G. Fiocco

Padova, 22 Ottobre 1969

37. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 36**), non è invece presente la richiesta.

Copia dell'Ottocento nel fare di Antonio Zima che ci rivela un esemplare perduto. Data la scarsità di opere da assegnarsi allo stesso Giorgione, questa scenografica pittura di cm. 95x70, rappresentante una coppia amorosa, tipica per l'aura di gusto melanconico che tutta l'investe, e per il parapetto a gradino su cui giacciono sparse rose fiorite, è una vera scoperta, che illumina anche l'arte misteriosa del genio di Castelfranco. Si tratta di un capolavoro di Bernardino Licinio, certo sorretto nella felicissima soluzione, tanto armoniosa nella sua ampiezza monumentale nel rapporto dei due personaggi, con il fondo e col paesaggio da un prototipo del Maestro, a cui, più che altrove, si avvicina, sin quasi a raggiungerla.

Padova, 7 IV 1941

G. Fiocco

38. Sul retro di una fotografia (**fig. 37**) sono riportate alcune informazioni sulla stessa, "eseguita dopo la pulitura, avanti il restauro pittorico". Segue un commento di Fiocco che rimanda ad "un'altra lettera del 19 luglio 1942-XX". Vi sono inoltre allegati una scheda catalografica e una missiva di Fiocco rovinata e solo parzialmente leggibile.

Padova, 29 luglio 1942

Eccellenza,

ho esaminato la tavoletta di cm 48x36, rappresentante "La presentazione di un devoto offerente ai Santi protettori del Paradiso". Si tratta di un'opera [...] giovanissima di Filippo [...] si mostra più legato [...] tempo che precede la [...] stesso a Padova, intorno al [...]. Richiamandomi ai saggi pubblicati dalla "Rivista d'Arte" che [...] il quadretto alla tavola triangolare Trivulzio e all'affresco del Maestro di Firenze, da me illustrata. Il dipinto ha quindi, non solo particolare interesse storico, ma anche eccellenti qualità pittoriche, giacché testimonia la forza del primo tempo del Lippi, innanzi al quadro del 1437, scoperto dal Toesca. Attribuisco quindi al dipinto un valore più alto di quello indicato dal prof. Parchiesi (?).

Con vivo ossequio,

G. Fiocco

39. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 38**).

Di una potenza icastica quasi feroce, degna del Goya, è questo ritratto della vendidienne Suor Maria Teresa, dipinto e segnato da Alessandro Longhi, che vi appose anche l'anno 1771. Pare che la mistica visione di una Greco [e ...ossessa

del Magnasco (aggiunto a matita in alto)] animi la drammaticità della monaca, dagli occhi falcati, alle mani adunche serrate attorno al Crocifisso, accanto al maggiolino che spande fioca luce sul libro, sulla corona di spine e sul cilicio, segno della sua penitenza; [... del poco chiaroscuro (aggiunto a matita)]. Davvero l'arte veneziana, sino al suo spegnersi, rivela virtù pittoriche stupende, che la dichiarano quale prima scuola europea del Settecento; l'eredità passerò subito in Inghilterra, in Spagna e in Francia. Tela di cm 96x 81.

G. Fiocco

40. Parere non firmato né datato, scritto da Fiocco sul retro della foto (**fig. 39**).

Nonostante le peripezie sofferte da questa tela di cm 67.5x 53, non mi par dubbio si debba prestar fede al cartellino settecentesco incollato dietro al quadro che l'asigna al Longhi. Preciserò trattarsi di Pietro, come indica lo stile e il colore chiaro dell'opera, e l'aria incantata, inconfondibile del maestro. In quanto all'identità del personaggio ritratto col Goldoni mi [...] di precisarlo, seguendo la suggestione del cartellino citato. Per quanto possa avere anch'esso un suo valore storico. Concludendo si tratta di un'opera evidente di Pietro Longhi, per quanto non troppo felicemente conservata.

41. Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della fotografia (**fig. 40**).

cm 115x92, P. Longhi

Pietro Longhi ha conquistato appieno il suo stile quando, attorno al 1750, dipinge questa scena gustosissima del pittore intento a ritrarre una giovane dama impettita accanto alla sua famiglia. C'è chi vuol dire la sua intorno al ritratto abbozzato e chi lavora per [...]. Ma la favola, condotta con tanta e nettezza e ritmo entro la lieve tela di cm 92x115, è un esempio di [...] pittorica, realizzata con quei colori limpidi e schiarati, che testimoniano il momento più veneziano del maestro. Se siamo di poco lontani dai quadretti delle Gallerie Veneziane, siamo ormai lontanissimi dai suggerimenti scolastici bolognesi e dai modi del Crespi, da questo Goldoni della pittura muove i primi passi della serie di genere.

G. Fiocco

Padova, 15 XII 1944

42. Si conserva una richiesta di perizia da parte di Florestano di Fauso di Roma, risalente al 15 aprile 1965 (**fig. 41**). Nessuna traccia delle considerazioni di Fiocco.

43. Nota firmata e datata manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della foto (**fig. 42**): si tratta verosimilmente di una bozza di perizia, poiché sopra il testo sono state poi apposte altre scritte e alcune correzioni.

Tela di m. 0.82x2.45 facente parte di un fregio di 7 pezzi. Questo magnifico grande fregio [...] è bellissima opera di Francesco Maffei giovane, quando più risentiva del Tintoretto.

Firenze, 20 III 1957

G. Fiocco

44. Si conserva una richiesta di conferma di attribuzione e la foto allegata (**fig. 43**): il mittente non era interessato tanto a una perizia a fini commerciali, ma piuttosto a un parere esperto, considerando che la stessa proviene dal museo Brukenthal di Sibiu. Non presente il parere di Fiocco.

45. Sul retro della foto (**fig. 44**) sono riportate una serie di perizie (manoscritte da Fiocco che copia quelle dei colleghi Benno Geiger e Attilio Steffanoni) cui si aggiunge l'*expertise* dello stesso Professore.

Milano, giugno 1943

La casa del Saltimbanco, in atto di ammaestrare un cagnolino, è soggetto di questo quadretto di Alessandro Magnasco al pari dell'altro [...].

16 VI 1941,

G. Fiocco

46. Foto rovinata (**fig. 45**) sul cui retro sono riportate una serie di perizie manoscritte da Fiocco ma firmate Benno Geiger, cui si aggiunge quella del Professore, anch'essa caratterizzata da una calligrafia differente.

Questa nuova e più complessa versione della Lanterna Magica, è opera del tempo genovese di Alessandro Magnasco come ha ben scritto il Rett. Benno Geiger con intenzione di pubblicarla insieme al quadretto suo compagno.

Firmato: G. Fiocco

16 VI 1941, Padova

47. Perizia manoscritta di G. Fiocco sul retro della foto (**fig. 46**).

Questa tela fa parte della serie delle piccole, gustosissime, pitture dedicate alla storia di Arlecchino. È composizione inedita.

Tela di cm 37x29.

Venezia,

5 agosto 1944

G. Fiocco

48. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 47**).

Altra tela della storia di Arlecchino, da paragonarsi al n.1. Di questa abbiamo una copia ben nota, antica ma non autografa, nella coll. Brass. Tela di cm. 37x29.

Venezia,
5 VIII 1944
G. Fiocco

49. Non si tratta di una perizia, ma di uno lungo studio Fiocco su un dipinto di Andrea Mantegna.

50. Perizia dattiloscritta firmata G. Fiocco. Non si conserva la richiesta, è invece presente la foto ad essa allegata (**fig. 48**), sul cui retro è trascritta l'*expertise*.

Treviso 7 Gennaio 1957

Egregio signore,

son parecchi i motivi che fanno di questa minuscola tela (0.36x0.28) colla "Madonna e il Bambino addormentato" evidente opera del Mantegna, un gioiello di insolita, preziosa, rarità. La sua conservazione, prima di tutto, intatta non solo da malaccorti ritocchi, ma anche dalle semplici ripuliture delle quali pressoché nessun vecchio dipinto è immune, onde pur sotto alla patina del tempo, dovunque traspare e si impone il tocco ultimo, definitivo del Maestro. La storicità, poi, della sua provenienza, ch'è da casa Dondi dall'Orologio a Padova, dove, entrata per eredità estense, si trova citata dalle vecchie guide. Infine la sua perfetta armonia concordante colla mirabile cornice architettonica a "capitello" per cui la figura della Madre col Bambino sembra spontaneamente affacciarsi dall'ombra di una stanza alla luce di una ricca finestra. Cornice senza dubbio dell'epoca, ornata con fregio lombardesco leggiadrissimi di candelabri e fasce a pastiglia dorata con capitelli intagliati. Il disegno del quadro è in tutti simile a quello della Madonna del Poldi Pezzoli, leggermente più grande, di provenienza ignota, e venduta al collezione dal Morelli verso la metà dell'ottocento, purtroppo non ben leggibile sotto la spessa verniciatura. [...]

G. Fiocco

51. Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della foto (**fig. 49**).

È disegno raffinato a sanguigna (cm 42x25); studio per un S. Cristoforo, questo qui riprodotto, da assegnarsi, a mio avviso, al marchigiano-romano Carlo Maratta.

G. Fiocco,

Padova, 15 X 1968

52. Richiesta di un parere da parte del Museo Sforzesco di Milano. Presente la foto allegata (**fig. 50**) e una nota di Fiocco riportata sul fondo della lettera ma non comprensibile (probabilmente riferita a dei controlli bibliografici). Secondo il repertorio archivistico, l'opera sarebbe stata ritenuta da Fiocco da assegnarsi a Marco Veglia (?).

53. Perizia manoscritta di Fiocco sul retro della foto (**fig. 51**).

Spetta a Marco Marcuola, importante pittore settecentesco veronese, questa scena con Arlecchini e spettatori entro paesaggio. Tela conservatissima.

Padova, 10/X/1969

G. Fiocco

54. Sul retro della stessa foto (**fig. 52**) sono riportate due perizie di Giuseppe Fiocco: essendo entrambe datate al 5 giugno 1931, è verosimile pensare che alla richiesta - non presente - fossero allegati due dipinti tra loro *in pendant*.

Padova, 5 giugno 1931

In questa piccola graziosa veduta di taglio simile ad altre due dell'Accademia di Vienna, un tempo attribuite alla scuola del Canaletto, è facile riconoscere la mano di Michele Marieschi, il bravo, noto, vedutista veneziano che riprodusse questo pittura e il suo pendant nel suo Prospectus del 1741, intagliati con parti spirito all'acqua forte.

F.to G. Fiocco

Padova, 5 giugno 1931

Veduta del Canal Grande di fronte alla Salute, "pendant" del Campo di San Giovanni e Paolo, e al pari di quella, opera graziosissima di Michele Marieschi del suo ultimo tempo (1697-1743).

F.to G. Fiocco

55. Non è presente una richiesta di perizia, ma su una foto ricevuta (**fig. 53**) Fiocco riporta una breve nota, da cui si intuisce il rilascio di una perizia a suo nome.

Si tratta di un Franz Anton Maulbertsch.

Chiesto 50.000 lire.

8 X 1968

56. Richiesta di perizia da parte di Giuseppe Lanzieri. Una bozza della risposta è riportata da Fiocco sul retro della lettera, cui è allegata anche la foto del dipinto in questione (**fig. 54**).

Caro Avv. Lanzieri,

ciò che le ha riferito la signora Angelica Kratsch è un male inteso e male sospettato. Innanzitutto l'attendeva, pur dando preziosi indicazioni per [...] com'era scontato, il saldo per le ricerche intorno al dipinto. Il nome riportato dalla detta signora è giusto, ma non ho mai accennato a mosaici simili di Parrasio Michele, che, come ben disse Adolfo Venturi, [...] dietro a Paolo Veronese. [da questo punto in poi non leggibile]

G.F.

57. Richiesta di perizia da parte di Leopoldo Boldi di Bari (**fig. 55**). Non vi è traccia dell'attribuzione di Fiocco.

58. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 56**).

Questa nobilissima Adorazione dei Pastori, tanto monumentale di composizione e limpida di forme, si può dire un pretesto per Alessandro Bonvicino detto il Moretto da Brescia, che l'ha evidentemente dipinto nella pienezza della sua arte, per radunare attorno alla Sacra Famiglia i committenti. Sui tre personaggi che punteggiano le età della vita, culminando nel pastore più giovane, in piedi, che è da solo un capolavoro di poesia e di arte. Siamo nel tempo della pala della Cena nella chiesa della Pietà di Venezia.

Padova, 10 VIII 1944

G. Fiocco

59. Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco, non presente la richiesta né la foto cui l'expertise si riferisce.

È una sorpresa coloristica questo stupendo ritratto di Giambattista Moroni, condotto su tela di cm 117x79. Oltre all'icastica verità del personaggio, che l'artista seppe ritrarre con devozione aiutato da una tecnica formidabile, che sarà programmatica anche per il Veronese, e alla bellezza del taglio, a cui giova l'accorto sfondo architettonico rovinoso (richiamo romantico prediletto) con un poco di cielo in vetta, trionfa il contrasto delle tinte squisite. Il giubbotto è di velluto ricamato di un profondo amaranto e le maniche e le brache di un velluto ciliegia tutto ricami. Siamo per tempo intorno al 1560 come per il "fante" sconosciuto della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia.

Padova, 5 V 1947

G. Fiocco

60. Perizia manoscritta di Giuseppe Fiocco sul retro della foto (**fig. 57**).

Padova, 7 IV 1939

La tavola qui riprodotta, dipinta su legno di cembro, rappresentante un miracolo di San Wolfgang, è un'opera di Michele Parcher. Fa certo parte, come indica il soggetto e indica il materiale, del polittico proveniente da [...] presso Bressanone, ora conservato nella Alte Pinacothek di Monaco di Baviera. Nelle portelle mancano infatti, in proporzione di quadri grandi con i Padri della Chiesa, quattro santi. Uno di essi è quello qui riprodotto.

L'interesse del dipinto è del resto all'altezza dello stile, ma il grande pittore della Posteria unisce agl'influssi di [...] quelli della scuola padovana del Mantegna.

G. Fiocco

60a. Non pare una perizia, ma più un appunto scritto da Fiocco sul retro della foto dopo aver effettuato degli studi sull'opera rappresentata (**fig. 58**). Tale ipotesi viene però affievolita dalla firma e data in calce.

Posso finalmente esprimere il mio parere su questo "tondo" su tavola di cm 81 di diametro, attribuito da Adolfo Venturi a Raffaello (Gemme d'arte antica italiana – Milano 1938 XXXI). E posso farlo con tranquillità in quanto le poche correzioni superficiali sono state asportate [segue con alcune righe non leggibili e a tratti cancellate]. Si tratta di un'opera di Pietro Vannucci, detto il Perugino, eseguita nel tempo della Sala del Cambio di Perugia, cioè intorno al 1499, dove il Venturi, appunto, aveva creduto d'individuare l'intervento giovanile del Sanzio. A questo momento del Vannucci va assegnato adunque questa sua deliziosa tipica opera.

Padova, 28 II 1960

G. Fiocco

61. Parere di Fiocco, aggiunto in calce a una lettera del 15 febbraio 1959 scritta da Giuseppe Grassi, che attribuisce l'opera a Filippino Lippi (**fig. 59**): *Mia dichiarazione conforme del 6 I 1961*. Lo stesso parere è riportato sul retro della foto, con una calligrafia che non corrisponde però a quella di Fiocco. È allegata una scheda tecnica firmata da Giuseppe Grassi, Luigi Grassi e Carlo Matteucci che, confermata l'assegnazione, accerta lo stato buono di conservazione nonostante la presenza di qualche restauro.

62. Richiesta di perizia da parte di Bonifacio di Canessa accompagnata dalla risposta manoscritta da Fiocco, che attribuisce l'opera al Piazzetta (**fig. 60**). Richiesta risalente al 1959, perizia non datata.

C'è tutta l'arguzia veneziana unita a quella di G. Maria Crespi in questa mezza figura di Donna in mantiglia nera, condotta su tela di cm 40 x 31.

Spetta a Giambattista Piazzetta, quando, al tempo giovanile, il colore era più compatto e più acceso. Grande l'armonia della pittura e la severità del suo stile.

G. Fiocco

63. Perizia manoscritta (ma con una calligrafia diversa da quella di Fiocco) sul retro della foto (**fig. 61**), riporta la firma del professore.

Cm 66 x 84

Questo vivissimo dipinto, proveniente, al pari del suo corrispondente, dalla raccolta Papadopoli di Venezia, un'opera tipica di Giambattista Piazzetta del tempo maturo. Meraviglioso è l'accordo del morbido colore, in cui dominano il giallo tenero e il verde pisello della veste del giovane, dal viso paffuto e respirante. Appartiene a un gruppo ben noto di pitture e di disegni di figure per cui si veda l'ottimo volume del Pallucchini.

F.to G. Fiocco

64. Perizia datata 1959 e manoscritta da Fiocco: l'immagine con cui viene archiviata è la stessa della n. 63 (**fig. 61**).

C'è una freschezza schietta in questa tela di cm 43 x 32,5, un tempo ridotta ad ovale, rappresentante un giovane ispirato. Spetta a Giambattista Piazzetta nel tempo in cui l'artista veneziano sentiva ancora vivamente l'influenza del Crespi.
[senza firma, timbro della Fondazione Cini]

65. Perizia datata, manoscritta sul retro della fotografia (**fig. 62**).

“Le rogazioni” per evocare la fine dell'eruzione del Vesuvio sono il soggetto di questa tela mezzana. È opera spettante al fondatore della scuola di Posillipo Antonio Pitloo. Ricorda il Viatico della racc. Ferrara Dentice è quindi da datarsi intorno al 1820.

*G. Fiocco
14 maggio 1943*

66. Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della foto (**fig. 63**), firmata e datata.

Pittore francese, forse della Lorena, legato al Callot, e già cognito del Caravaggio. Piccola tela rappresentante l'Indovina, in cui si possono notare ancora richiami della scuola di Fontainebleau.

*G. Fiocco,
Padova, 20 VI 1965*

67. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 64**).

J. Pontormo, attr. a, Madonna col Bambino e S. Giovannino, coll. privata. Cm. 63 x 43.

Solo dopo una pulitura si potrà godere appieno la finezza disegnativa e cromatica di questa Madonna col Bambino e il piccolo Giovanni. La tavola, di cm 63 x 23, che si può dire un'insegna del grande manierismo toscano del Cinquecento, va assegnata, appunto per questa sensibilità e finezza, allo stesso caposcuola: Jacopo Carrucci detto il Pontormo.

*20 I 1949
G. Fiocco*

68. Copia di una presunta perizia di Fiocco, trascritta sul retro della foto (**fig. 65**).

Tela cm. 115 x 145

Pochi dipinti come questo di Nicola Poussin, siglato e datato 1640, rivela nel classico pittore francese il legame col Domenichino – siamo nello spirito quindi più raffaellesco, quello dell'arcadia, così consono all'arte del maestro che riunisce un ritmo pacato, da pittura all'antica, con la sensibilità pittorica moderna, presa dai Venezia e da Caravaggio e arricchita dal gusto del paesaggio, il quale apre dietro le sue vedute romane con larghezza sovrana.

G. Fiocco, 21 aprile 1941

69. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 66**).

Come fu la [...] tavoletta del Museo Nazionale di Londra, abbiamo qui una traduzione bergamasca di Giorgione. Una traduzione piena di sensualità ma alquanto paesana (si ricordi che il dipinto ha non poco sofferto per i restauri) in cui l'accento lombardo si palesa evidente nel preponderare di certi [...] che, nella testa del Battista, per esempio richiamano l'esperienza leonardesca. Nel resto, i verdi, i rossi e gli azzurri squillano, come solo soleva in quel mondo che il Morelli definì primordiale. A mio parere la tela di cm 48x55, spetta al tempo tardo di Andrea Previtali, quello dei quadretti [...] e degli affreschi di Bergamo alta.

Vicenza, 20 II 1945

G. Fiocco

70. Perizia rilasciata da Fiocco su richiesta dell'Ing. Gino Chiari di Verona, di cui si conserva la copia manoscritta, l'immagine a essa relativa (**fig. 67**) e la riproduzione di alcuni disegni di confronto, secondo il professore prova della validità dell'attribuzione.

E' una vera scoperta per Raffaello la cognizione di questa sua stupenda e ben conservata tavola di cm 60x46, rappresentante la Sacra Famiglia. Ammirabile per la schiettezza plastica e per la limpidezza perlacea del colore, oltre che per il ritmo dolcissimo, si rivela il Sanzio nel tempo fiorentino, imitato dal Signorelli e massimamente da Leonardo, purgato ormai da ogni manierismo peruginesco. L'opera insigne rappresenta per il precedente insospettato della Madonna Alabrandini di Londra (National Gallery) dovuta al primo periodo romano, arricchita, anche per il dinamismo del personaggio, del fascino veneziano.

Padova, 19 VI 1958

G. Fiocco

71. Si conservano in questo caso una serie di perizie relative ad una foto (**fig. 68**), sul cui retro compare una nota manoscritta da Fiocco: "Scuola di G. Romano?", opinione discorde con la restante documentazione, a favore di un'attribuzione a Raffaello.

72. Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco: a suo viso l'opera era già stata attribuita a Raffaello, come riporta sul retro della foto (**fig. 69**).

Padua – July 8th, 1933

This admirable Tondo (100cm =40 inch.) of the Virgin and Child between two angels, very well Known to me in the original, is in my opinion a perfectly genuine work by the Raphael. Perhaps the first work of this genius, derived from the Pala in the Vatican Gallery, executed by Perugino in the 1496, more monumental therefore, a powerful over the simple podium, of a larger structure in the Madonna and in the angel on the right, similari in position to S. Rocco in the famous of Città di Castello. But the delicate angel on the left is completely

different, and belongs the flemish influence. This stylistic characters suggest the name of the Giovanni Santis pupil: Evangelista di Pian di Meleto". The same collaborated in the Pala of S. Nicola da Tolentino in Sant'Agostino of Città di Castello, painted in 1500-1501.

Giuseppe Fiocco

73. La richiesta di un parere di Fiocco, avanzata dal perito restauratore dell'Accademia di Brera Marcello Marti Presciutti, è accompagnata dalle riproduzioni fotografiche (**fig. 70**): non compare traccia della risposta del professore.

74. Fiocco annota un proprio commento sul retro della foto (**fig. 71**), attribuendola a Ribera. Si tratta verosimilmente di una bozza - non del tutto comprensibile - forse scritta in preparazione di una perizia, sebbene compaia non firmato e non datato.

75. Perizia di Fiocco trascritta sul retro della foto (**fig. 72**). Viene specificato che si tratta di una copia, nonostante la calligrafia sia quella del professore.

Altra scoperta Marina in tempesta di Marco Ricci, corrispondente al n.1 e come quello dipinto in tela di cm 60x76.

Padova, 20 ott 1942

F.to G: Fiocco

76. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 73**), cui si riferisce la precedente (n. 75).

In questa piccola ma luminosa tela Marco Ricci pare volerci dare da solo il metro della sua bravura, anche in questo campo; coltivato per lo più in collaborazione con lo zio Sebastiano, che aggiungeva le figure. Tutte le macchiette sono invece del maestro, caratteristiche per un tocco sfrangiato, memore di S. Rosa, che si nota nel resto delle stesse rovine, raffigurate con tanta poesia e un tocco che allude al Bellotto.

Da quadri come questi si misura la bravura e la procedura di Marco per quanto riguarda ogni campo del paesaggio veneziano.

Venezia, 29 VII 1945

G. Fiocco

77. Si conserva in questo caso solo una richiesta di perizia al professore, cui sono allegate le due foto dell'opera in questione (non riportate in questa sede data la scarsa qualità dell'immagine). Il mittente dichiara di sperare in un'attribuzione a Marco Ricci.

78. Si conserva la bozza di una perizia manoscritta da Fiocco. Proprio il fatto che non sia firmata né datata permette di capire che non si trattava della versione definitiva. La richiesta, con allegata la foto del dipinti (**fig. 74**), proviene da Gustavo Mazzola di Milano.

Questa bellissima battaglia, condotta su tela di cm 91x124 in cui è chiara l'influenza del [...] è a pari di altro affine, ma più puerile che ho veduto l'anno scorso, opera di Salvator Rosa (1615-1678), il grande pittore e poeta [...] a Firenze.

79. Si conserva solo la richiesta di perizia da parte di Camillo Manzitti di Genova, cui è allegata la foto dell'opera (**fig. 75**), sul cui retro Fiocco appunta il nome di "Rubens".

80. Perizia datata e firmata, manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della foto (**fig. 76**).

Firenze, 5 V 1928

La Maddalena qui riprodotta, tela di cm 79 x 94 è opera da me più volte veduta e studiata. La credo di Giuseppe Porta detto Salviati (1520-1570) toscano di nascita ma veneziano di stile, qui molto vicino al Veronese e a Tiziano, e fra le più tipiche e belle del maestro.

Giuseppe Fiocco dell'Università di Firenze

81. A fronte della richiesta effettuata dalla Galleria d'arte di Gualtiero Cerruti, Fiocco invia una perizia di cui si conserva una bozza manoscritta sul retro della foto (**fig. 77**).

Briosa e popolosa tela, rappresentante la "Lavanda dei piedi", evidentemente ispirata ai modi veneziani, attraverso le esperienze dossesche, è questo bozzetto in tela incollata su cartone di cm 50x35. Spetta a Ippolito Scarsella detto lo Scarsellini (1550-1620).

G. Fiocco

27 X 1970

82. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (non disponibile data la bassa qualità dell'immagine).

Tavola di cm 77 x 62 segnata in basso a destra. Questa nobile pittura, ancora vivace di accenti alla Fra Paolino, è opera di Lorenzo dello Sciorina, attivo dal 1530 al 1598, uno dei maestro dello Studiolo di Palazzo Vecchio.

G. Fiocco,

1 luglio 1929

83. La foto (**fig. 78**) è accompagnata da un lungo testo manoscritto da Fiocco in stato di bozza e non senza ripensamenti e cancellature: la scrittura, frettolosa e quasi incomprensibile, non permette di comprenderne il significato. Secondo quanto dichiarato nell'inventario dell'archivio si tratterebbe di una lunga perizia atta ad attribuire il pezzo a Jan Van Scorel.

84. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (non disponibile data la scarsa qualità dell'immagine, che rende irriconoscibile il dipinto).

I-1947

Trittichetto della scuola moscovita dei primi del Quattrocento, molto legato all'iconografia veneta. I santi ricordano nelle loro tinte Paolo Veneziano.

(Proprietà Avv.to Venezia)

85. Perizia manoscritta sul retro della foto (**fig. 79**), datata e firmata da Fiocco.

È opera, a mio avviso, di Francesco Segala, nato a Murano nel 1669 e morto a Venezia nel 1720, questo gruppo giocoso di putti, dipinto su tela di cm 79x101, che sembra di un Carpioni addolcito. Il maestro, tanto giustamente lodato dal Zanetti, si collega con evidenza al Bellucci.

G. Fiocco,

Padova, 24 I 1971

86. Si conserva una richiesta di perizia risalente al 1969 e inviata a Fiocco da Mino Angelo Clerici di Como il quale, promettendo un adeguato compenso, spera di veder attribuito il pezzo a Segantini (**fig. 80**).

87. Perizia manoscritta e firmata (ma non datata) sul retro della foto (**fig. 81**).

Le colleganze evidenti tra l'arte di Giovanni Serodine, a cui certamente spetta questo bozzetto, condotto su pergamena di cm 37.5 x 27.5, sono rese anche più sicure ora che si conosce il capolavoro qui riprodotto. Come il Rubens, il Serodine che lo precede, usa nel bozzetto pochi toni di colore, ma si fa predominare l'ocra bionda, che solo qualche tono più acceso, quasi di fiamma, esalta. Siamo nel periodo matura del grande Ticinese, morto tanto presto. Come al solito egli fa rivivere nell'Adorazione dei Pastori se stesso, il Padre e forse i fratelli. Si tratta di una vera scoperta per il ragionamento sullo stile e sul fare del grande, rarissimo, Maestro.

G. Fiocco

88. Richiesta inviata da Carlo Cassini nel 1966, accompagna dalla foto (**fig. 82**) e da una perizia firmata da Fiocco molti anni prima. Il mittente chiede al professore se fosse pronto a sostenere la stessa ipotesi anche a vent'anni di distanza in una specie di tavola rotonda e con la partecipazione di altri suoi colleghi.

Questa tavola centinata ci offre la rappresentazione della Vergine col Bambino e il piccolo Giovanni, in cui si sente l'influenza leonardesca funestata nel modo piemontese di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, a cui l'opera va, a mio parere, attribuita. Siamo però nel primo tempo della sua attività senese.

Venezia, 18 III 1948

G. Fiocco

89. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 83**), ma firmata da Coletti.

Non è facile definire questa bella Madonna, seduta elegantemente fra due parapetti marmorei, e accompagnata da Santa Caterina e dal Battista. Era un tempo assegnata Buonconsiglio, ma non vi si nota l'accendo del Montagna, fondamentale per il Maestro. Mi fa pensare ad Antonio Solorio più che a Filippo Mazzola o a Pier Maria Pennacchi. (Coletti)

90. Si conservano una serie di foto relative a due opere (**fig. 84** e **fig. 85**) con annotate sul retro l'attribuzione di Fiocco e le misure dei dipinti, accompagnate dalla richiesta di parere da parte di Geroge Buchanan, curatore del museo di Glasgow. Sul retro viene riportata una perizia firmata Benno Geiger, che attribuisce l'opera al Tintoretto, diversa l'idea di Fiocco che vi appunta il nome del Marescalchi.

91. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 86**) su richiesta della sig.ra Carla Bin di Milano.

Si vede il discepolo dello Honthorst ma anche più l'artista che guarda al Caravaggio in questa tela rappresentante l'Incredulità di S. Tommaso dovuta a Matthias Stomer nel momento siciliano. Tela 140 x 200 cm.

*G. Fiocco
28 XI 1957*

92. Perizia datata e firmata manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 87**).

Firenze, 18 XI 1927

Questa interessante tavola (cm 64 x 53) illustra il precetto evangelico "Dar da mangiare agli affamati". Vi assiste la Sacra Famiglia. Si tratta di opera da attribuirsi, con ogni probabilità, a Bernard Strigel (1460-61 + 1528) nel tempo medio della sua attività.

*Prof. Giuseppe Fiocco
Della R. Università di Firenze*

93. Sulla richiesta di perizia inviata nel 1961 da Enrico G. Peyer, direttore dell'omonima Galleria di Zurigo, Fiocco annota, in seguito a una frase non leggibile, i nomi di "Tiepolo!!!" e "Gaspari?" (**fig. 88**).

94. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 89**).

La Vergine e il drago dell'Apocalisse appaiono a San Giovanni nell'isola di Patnos. Jacopo Tintoretto ha veduto questa scena con la poesia del suo animo altamente religioso e con la forza del suo pennello sovrano. Più che nel quadro di simile soggetto della raccolta Contini Bonacossi, l'artista ha voluto dare al giovane Evangelista, guardato dall'agnello simbolico, un aspetto attraente, quasi efebico. [...] fra la natura lussureggiante, tutta abbrucata nelle fronte aperte verso il mare, come una fine umana. E' un po' la visione allucinata di Maria

Egiziaca che qui si respira sebbene con più pacata debolezza. Tela di cm. 63 x 47, da porsi intorno al 1560.

Venezia, 20 II 1940

95. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 90**).

È un grandioso, antico ritratto di Cavaliere di Malta, quello qui riprodotto, dipinto su tela di cm. 113 x 87,5. Spetta dichiaratamente al Tintoretto maturo, che fa brillare la sua pennellata piena di fuoco, immersa entro luci di tramonto, fra cielo e mare. Cm 113 x 82,5.

18 III 1955

G. Fiocco

96. Si conserva una richiesta di perizia inviata nel 1969 da Colombo Murua Marcelo dell'ambasciata argentina a Londra, accompagnata dalla foto allegata (**fig. 91**). Non presente l'opinione di Fiocco.

97. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 92**).

Questa tela di cm 48 x 38 rappresentante a mezzo busto una giovane Dama è, a mio parere, opera tipica e indubitabile di Tiziano. Nessuno al pari di lui sapeva dare alle sue figure una vita così poetica e positiva insieme. Spetta al Maestro intorno al 1550.

G. Fiocco

Padova, 1 febbraio 1968

98. Perizia manoscritto da Fiocco sul retro della foto (**fig. 93**).

Il tipo di questo Ecce Homo di Tiziano Vecellio, condotto sulla caratteristica tela di cm 98 x 74 come spesso avviene per il maestro avviato alla meravigliosa feconda vecchiaia, è quello di Madrid e di Vienna. Ma è il modo d'interpretarlo che cambia, e si effonde in quelle gemme orchestrate, profonde, ricchissime, che divengono nell'estremo quasi impressionistiche. Per questo credo si debba porre l'opera, bene conservata e sommamente suggestiva, intorno al 1565.

Venezia, 25 VII 1949

G. Fiocco

99. Richiesta di conferma di una perizia di Fiocco risalente al 1949, allegata in fotocopia (**fig. 94**).

Non è difficile questo Cristo deriso è opera dell'ambito estremo di Tiziano Vecellio quando il maestro, forse aiutato, compiva i quadri con quel suo fare virtuoso e sanguigno che prelude le tavole più moderne.

Siano quindi intorno al 1570, a tempo de Tarquinio e Lucrezia di Venezia e dell'Apollone e Marsia. Tela di cm 100x75.

G. Fiocco

15 IX 1949

[di lato] *Riconosco per mie le dichiarazioni qui scritte.*

G. Fiocco, Sospirolo 7 VIII 1956

100. Richiesta di perizia accompagnata dalla foto del dipinto (**fig. 95**) e da una certificazione dello stato di conservazione a nome del Prof. Silvio di Volo. È presente una lunga nota di Fiocco, allegata alla documentazione, dal contenuto incomprensibile.

101. Lunga perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 96**).

Sappiamo con precisione che il ritratto degli Uffizi di Giovanni de' Medici, detto Dalle Bande Nere, ricostruito per mezzo di una maschera eseguita dall'Aretino nel 1526, all'epoca della morte del condottiero, fu dipinto da Giampaolo Paise nella bottega di Tiziano (cfr. Lettera dell'Aretino-III-259-1545). Ciò attribuisce particolare valore a queste tela di cm. 26,5 x 21,5, che della citata opera fiorentina è il precedente, e quindi il modello. Per quanto si possa parlare di modello del Cinquecento. Evidentemente si tratta del dipinti "abbreviato" eseguito da Tiziano stesso prima di lasciare allo scolare di tradurlo in grande tela di cm 97x57 e che del sommo maestro nonostante che l'effigie sia indiretta, rivela l'accento a Firenze quasi spento. Il fuoco della tenda rossa, i tocchi sanguigni delle carni, le sbavature del fondo lungo il corpo, il risalto della corazza, lo provano anche senza ricorrere alla segnatura "Tiz" che si legge nella lamiera, all'altezza del petto.

Venezia, 20 II 1946

102. Richiesta di perizia presentata da Aldo Ferraris: l'*expertise* si legge sul retro della foto allegata alla lettera del mittente (**fig. 97**).

È sbalorditivo poter trovare un Tiziano quasi strano, perché già posseduto come tale di una nota famiglia di Parigi. Si tratta per di più della prima idea del Cristo Salvator Mundi che il Vecellio stesso riprese, con forme meno giorgionesche, nella famosa Cena d'Emmaus di Parigi. Un capolavoro, dipinto su tavola di cm 71x55, ancora entro superba cornice del tardo Cinquecento veneziano che ne consolida l'importanza. Cfr. Catalogo della collezione Sommariva, a seguito della Guida compilata da Giovanni Bedotti-Torino 1845, p. 293-n.40.

29 III 1968

G. Fiocco

103. Invito ricevuto da Fiocco da parte di Carla Casali: dalla corrispondenza emerge come Fiocco si fosse già recato in precedenza presso la dimora della mittente a Milano, fornendo oralmente i giudizi ora richiestogli in forma scritta (**fig. 98**).

Padova 19 VII 1968

La mezza figura del Salvator Mundi qui riprodotta, dipinta su tela veneziana di trama antica, di cm 94x72cm, è tipica grandiosa opera di Tiziano Vecellio. Va assegnata, a mio avviso, al periodo che va dal 1530 al 1535. Mi riservo di scrivere più dettagliatamente su una fotografia propria, anche in confronto alle opere di simile soggetto assegnata al [...] Maestro di Leningrado, di Vienna, della Chiesa Evangelica di Venezia, esposta alla Mostra di Tiziano del 1935 (cat. 75).

G. Fiocco

Padova, 10 V 1956

104. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro dell'immagine (**fig. 99**), accompagnata da una copia contenente la traduzione della stessa.

Padova, 2 XI 1933

Dopo aver studiato dalla fotografia e direttamente, con attenzione questo dipinto, eseguito su tela di m. 1.10x1.41, in ottimo stato di conservazione, rappresentante la Venere a cui Amore birichino porge una delle sue frecce, con dietro un amplissimo paesaggio, dipinto da secoli posseduto dalla nobilissima famiglia che ancora la custodisce, posso dichiarare che la ritengo opera tipica e bellissima di Tiziano Vecellio, eseguita intorno al 1510. Ci si notano evidenti ricordi giorgioneschi, come le particolarità delle sfondo aggiunto dal maestro alla Venere di Dresda, e ripetuto quasi alla lettera nel "Noli me tangere" di Londra. Caratteristico non solo di lui e di Sebastiano del Piombo, ma anche delle incisioni di Giulio Campagnola, l'interprete più ligio del maestro di Castelfranco.

G. Fiocco

105. Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della foto (**fig. 100**).

È indubitabile la maniera di Tiziano Vecellio in questo Cristo [...], condotto su tela di cm. 70x102. I farisei specialmente riflettono i modi profondi del Cadorino, che forse ebbe come collaboratore quel Domenico Mazza che trasmise fedelmente il tizianismo al Padovanino.

10 VII 1961, Venezia

G. Fiocco

107. Si conserva la richiesta di perizia e un appunto di Fiocco sul retro della foto (**fig. 101**): *Risposto 22 XII '69 dicendo che non è Tiziano, ma che il quadro è notevole.*

108. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 102**).

Milano 10 III 1940

La nobile tavola qui riprodotta, rappresentante nel mezzo San Giovanni Evangelista e in trono (reggente con una mano un fastoso calice di accento gotico e con l'altra atteggiata a benedire) posto fra San Giovanni Maggiore e Santa Barbara; è innanzitutto opera siciliana dell'ultimo quarto del

Quattrocento. Credo sia anche possibile fare un'attribuzione precisa prospettando il nome del palermitano Tommaso de Vigilia; la figura più importante della pittura isolana al di fuori di Antonello da Messina. Più di lui mostra anche qui si risentire delle influenza catalane, solo indicativamente fiamminghe, a cui aggiunge una monumentali tutta [...] e una notevole finezza pittorica.

G. Fiocco

109. Corrispondenza tra Fiocco e il direttore della Banca di risparmio di Verona che, in seguito al restauro, chiede a Fiocco un parere sulla possibile attribuzione di un “quadro che raffigura Fra Michele da Acqui, fondatore del Monte di Pietà di Verona” (**fig. 103**).

Può sembrare attribuzione ardita e semplicemente sperimentale quella [...] a Francesco Torbido veronese, ma si tratta invece di sicuro e prezioso riconoscimento. Non è tanto la splendida sigla che nota [...] F.T.V (Francesco Torbido veronese) a dircelo, ma è il tipo della pittura [...].

[La bozza, molto più lunga, diviene in seguito non comprensibile]

110. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 104**).

Tela di cm. 81,5 x 70 ispirata dal Baroni e dal [...]; tenerissima di sfumati, da assegnarsi a Francesco Vanni. Rappresenta Amore e Psiche.

G. Fiocco

Padova 31 X 1963

111. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 105**).

[Paul Veronese att.a Collection LLoberas, Paris]

Questa bella allegoria della scultura di m. 186 x 116, è opera tipica del tempo giovanile di Paolo Veronese. Vi si nota l'eleganza squisita della forma, oltre al celebre colore; i quali ci conducono al tempo della Villa Soranza e alle sue fastose decorazioni, disperse un po' dovunque, ma di cui una figura esiste nel Museo del Seminario a Venezia, con la data del 1551.

G. Fiocco

Università di Padova, 12 V 1951

112. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto (**fig. 106**) su richiesta di Maurizio Girotto di Vicenza. Si tratta forse di una bozza, poiché non firmata né datata.

Non vi posso essere dubbi nell'assegnazione a Paolo Veronese, intorno al 1575-80, di questo superbo ritratto a tre quarti di figure, condotto su tela di cm 116 x 98. Mi sembra evidente rappresenti l'amico Vincenzo Scamozzi, ancora giovane, attorno ai 25 anni. Sono tipici del sommo Maestro l'inconfondibile maestria e il timbro argenteo dell'opera che ci da oltre all'aspetto lo spirito del personaggio ritratto.

113. Perizia manoscritta sul retro della foto (**fig. 107**).

Paolo Veronese, coll. Podio, Venezia 1956

Non avrei potuto desiderare una pittura più esplicita di questo superbo ritratto di Dama, a tre quarti di figura naturale, dipinto su tela di cm 89 x 68, opera evidente e incantevole di Paolo Veronese, per trovare confermata l'opinione espressa nella mia grande monografia del 1928, dei profondi accenti, tipo Moretto e Moroni, di questo eccelso Maestro,

Ma il contatto, evidente nel colorista insuperabile, vuol anche significare naturalmente superamento. Niun bresciano, nemmeno il raffinatissimo Savoldo, avrebbe saputo rendere con tale classica nettezza cristallina, sul tipico fondo azzurrino, il suo soggetto con tanta geniale purezza. C'è tutta la sapienza formale del Rinascimento, fatta viva nelle carni, nei capelli castani, nelle rosee vesti. La bella donna ha la solennità di un idolo e la grazia insieme della piena femminilità. Sarò perciò lietissimo di pubblicarlo, collocandolo attorno al 1560, il tempo degli affreschi di Maser, a cui soprattutto di apparenta.

Venezia, 18 VII 1956

G. Fiocco

114. Perizia dattiloscritta firmata da Fiocco, manca l'immagine di riferimento.

Paolo Veronese - Adorazione dei Magi (cm. 143 x 166)

Le rivoluzioni artistiche di Paolo Veronese sono sempre a fior d'acqua. La sua natura rimane olimpica, la sua arte ritmica e monumentale, anche dopo gli incontri con Tiziano e il virtuoso Tintoretto. Quindi in questa nuova edizione dell'Adorazione dei Magi il Caliri maggiore, [...] la gamma dei suoi toni ai modi del Vecellio, pur annodando il gruppo affollato con ardimento, come gli aveva insegnato il Robusti, non fa che svolgere il suo accento, restando sempre, sebbene per altra via, se stesso.

Abbiamo dell'Adorazione dei Magi del Veronese tre edizioni celebri, a dire della principali, quella di Londra, quella di Leningrado, quella di Santa Corona a Vicenza, la quale può essere anche temporalmente collocata fra il '72 e l'81, come risulta evidente che quella russa, tutta diurna, è la prima, quasi giovanile.

Questa condotta su tela di mt. 1,66 x 1,45 la direi invece l'ultima, giacché tanto la pala di Vicenza quanto quella di Londra sono di uno stesso tipo, e sviluppano uno stesso elemento: quello della capanna, e della scala angelica che saetta il ciclo sopra la sacra scena.

Il taglio del dipinto nostro è quindi il più intimo, il più serrato e il più sfoderato, e sembra voglia emulare il vecchio Jacopo Bassano per il gioco delle luci notturne, che fanno risaltare il gruppo, tutto sete e argenti, a guisa di una vetrata.

Fra i guizzi della sera la Madonna è un'apparizione. Sarebbe però lungo dir di tutto quello che la vena pittorica di Paolo inventa; basta ricordare che lo stupendo re negro (negro non scuro) usufruisce un disegno della racc. Russel da

me pubblicato, di cui ripete la mossa ispirata e anelante (Valori Plastici, figura 134b).

Siamo a mio avviso nel 1580 circa, e davanti a una delle pagine più preziose della gran fiaba dipinta dall'incantevole Maestro.

Padova, 10 XII 1947

G. Fiocco

115. Si conserva una richiesta di perizia e l'immagine allegata (**fig. 108**) da parte di Camillo Manzitti di Genova del 1968. Sul fondo una nota di Fiocco: *Risposta - Seicento, da Paolo Veronese.*

116. Perizia manoscritta sul retro dell'immagine (**fig. 109**) e inviata in Germania a Bin Friedeman Premnitz, come riportato sulla busta.

Firenze, 29 X 1928

La Madonna qui riprodotta (cm. 47x65) è certamente opera del pittore romagnolo Francesco Zaganelli da Cotignola (1460 c. -1531); ed è opera ottima e caratteristica per il suo stile molto prossimo all'arte dei grandi ferraresi: il Cossa ed Ercole de'Roberti.

Giuseppe Fiocco della R. Università di Firenze

117. Perizia manoscritta sul retro dell'immagine (**fig. 110**).

Questo paesaggio di cm 50x70 è il "pendant" del n.1 ed è del pari opera di Francesco Zais, anche se con qualche aiuto del figlio Giuseppe.

G. Fiocco

Padova, 15 I 1969

118. Perizia manoscritta sul retro dell'immagine (**fig. 111**).

Questa piccola battaglia, viva di colore e di movimento, è una di quelle opere del genere che si ama assegnare allo stesso Guardi, come prova anche la recente monografia del povero amico quasi discepolo [...]. Spetta invece a mio vedere a Giuseppe Zais, ben noto per dipinti simili stranamente documentati. Quello Zais che rende pienamente veneto il troppo lodato Zanarelli.

Venezia, 16 XI 1944

G. Fiocco

119. Perizia manoscritta sul retro dell'immagine (**fig. 112**).

Per quanto mi è possibile giudicare dalla fotografia e dalle notizie datemi di questo dipinto, ritengo che esso, condotto su tela di cm 95x120, sia una scena pastorale di Giuseppe Zais, quando più era legato al fare di Francesco Zuccarelli. L'opera è, ad evidenza, ben conservata e assai piacevole.

Padova, 28 XI 1946, G. Fiocco

120. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro dell'immagine (**fig. 113**).

Come ho detto per il n.1, ritengo questa scena arcadica, corrispondente alla citata per soggetto e per misura di cm. 95 x 120, opera di Giuseppe Zais, piacevolmente e molto venezianamente condotta nei modi dello Zuccarelli.

Padova, 23 XI 1946

G. Fiocco

120a. Perizia manoscritta sul retro dell'immagine (**fig. 114**): riporta la firma di Fiocco, ma la calligrafia non è quella del Professore.

C'è ancora il vivo ricordo di Marco Ricci in questo paesaggio, con veduta della vallata del Piave, dovuta all'altro grande bellunese Giuseppe Zais. In piccola tela (cm 52 x 60) c'è poi tutto un mondo agreste, sentito con semplicità e simpatica e quel che più conta, con poesia vittoria evidente.

Venezia, 24 II 1952

G. Fiocco

120b. Perizia manoscritta da Fiocco (?) sul retro dell'immagine (**fig. 115**).

La piccola tela di cm 52 x 60 qui riprodotta, è, come la compagna [120a], opera evidente, ispirata alle vedute della vallata del Piave di Giuseppe Zais, che vi riprende più la vena di Marco Ricci di quello appena avvertibile dello Zuccarelli. È opera, come l'altra, ben conservata.

G. Fiocco,

Venezia 24 II 1952

122. Si conserva solo la richiesta di perizia l'immagine (**fig. 116**) relativa all'opera stessa.

123. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della fotografia ().

L'arcadico paesaggio con figure qui riprodotto, condotto su tela di cm 45x57, è tipica opera di Francesco Zuccarelli. In gruppo di pastori ricorda un ben noto dipinto del maestro, conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Venezia, 16 III 1946

G. Fiocco

124. Ricevuta una richiesta di perizia da parte del Prof. Guy Demerbe, che in particolare vorrebbe conoscere il valore commerciale del dipinto (**fig. 117**), Fiocco declina la richiesta.

6 settembre 1967

Preg.mo Professore,

Ho ricevuto qualche tempo da la sua lettera e la fotografia a colori del dipinto, sul quale chiede un mio giudizio e la prego di scusarmi se, per varie circostanze, le rispondo saltato ora.

Nel nostro archivio, nella biblioteca e nella fototeca non abbiamo trovato alcun documento che possa aiutarci nella formulazione di un giudizio. Da quanto è dato rilevare dalla fotografia, l'autore sembrerebbe operare sulla scia di Ziem.

Per quanto riguarda il valore commerciale del dipinto, non dispone appunto di elementi di giudizio e di raffronto, nulla posso dirle, d'altra parte ciò sconfinerebbe dalle consuetudini.

Spiacenti di non poterle essere utile, provvedo a restituirle, a parte, la fotografia, e le ricambio i migliori saluti.

G. Fiocco

125. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della fotografia (**fig. 118**).

Dr. Festa, Roma

La rustica poesia della Brianza come al suo poeta, dà a Francesco Zuccarelli ali a un piccolo capolavoro su questo paesaggio di fantasia. È opera perfettamente conservata, dipinta su tela di cm 70 x 99.

G. Fiocco

126. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della fotografia (**fig. 119**).

Firenze, 20 XII 1929

Bambocciata carnevalesca, molto caratteristica per i costumi del Settecento, dipinta con i modi dell'Amigoni, ma forse da Giuseppe Zucchi suo seguace, molto note per le [...] che hanno molti riscontri con questa graziosa e popolare tela (cm 91 x 68).

G. Fiocco

127. Oscari Bussandri, proprietario della Bussandri antichità-riparazioni-arredamenti di Bassano del Grappa, chiede a Giuseppe Fiocco la perizia di due dipinti (**fig. 120** e **fig. 121**) in data 31 luglio 1970, allegando un assegno di Lire 150.000 come richiesto dal Professore. In risposta, si trovano allegate delle bozze manoscritte da Fiocco non del tutto comprensibili, ma cui si ricavano degli estratti da cui emergono i due nomi di Vincenzo Campi e Antonio Molinari.

1) *Spetta al cremonese Vincenzo Campi (1532-1591) questa divertente e grandiosa tela di cm. 215 x 137, che è uno dei [...] tipici esempi del sadismo della sua pittura, legati ai suoi versetti e [...] Che l'artista guardasse anche ai maestri fiamminghi, [...] con architetture di carattere nordico.*

2) *Questa festosa rappresentazione [...] a mio avviso, uno dei massimi di Antonio Molinari (1665-1797). Tela di cm 120 x 157 [...] per certi aspetti l'arte di Antonio Pellegrini.*

128. Nel 1969, con due lettere indirizzate a Fiocco, Mauro Natale chiede l'opinione del Professore sul nome dell'artista veneto cui spetterebbero i due dipinti raffigurati nelle foto allegate. Non si tratta in questo caso di una perizia e non si conosce la risposta di Fiocco.

129. Si conserva una richiesta di perizia datata giugno del 1962 e invitata, a nome di Bruno Manenti, dalla Parrocchia di S. Maria Assunta di Siziano (Pavia). Sul retro Fiocco appunta alcune ipotesi per l'attribuzione, tra cui decifrabili risultano quella a Domenico Fetti, 1589-1623, e a Luca Carlevarjs, 1663-1729 (**fig. 122**).

130. Lillian Rowlings di Chicago scrive a Fiocco il 21 marzo del 1963 per ringraziarlo della perizia ricevuta in relazione al dipinto di Francesco Guardi precedentemente allegatogli (**fig. 123**).

131. In data 27-10-1964 il sig. Gallimberti di Genova allega una serie di foto per chiedere, tramite il rappresentante di mobili Soprani di Rapallo, una perizia sul dipinto in questione (**fig. 124** e **fig. 125**). Non si conserva la perizia di Fiocco.

132. Francesco Leaci, medico di Genova, scrive a Fiocco il 5 agosto 1968 per chiedergli una perizia riguardante le due fotografie allegate (**fig. 126** e **fig. 127**), rappresentanti un *Cristo* e la *Clemenza di Scipione*, a suo avviso della scuola tizianesca se non del maestro. Non si conosce il parere di Fiocco.

133. In data 14-04-1965 Marcel Lauvergnier scrive a Giuseppe Fiocco per chiedergli un'opinione riguardante il possibile autore dell'opera, con soggetto *Susanna e i vecchioni*, allegata (**fig. 128**). Non conosciamo la risposta di Fiocco che, tuttavia, annota un richiamo bibliografico ad "Haskell, p. 633".

134. Il 17-12-1964 R. Lempote allega tre foto con dei dettagli del dipinto (**fig. 129**) di cui aveva chiesto una perizia a Fiocco, a suo avviso da ritenersi di Guardi dati i raffronti effettuati a Parigi, anche se precedentemente assegnata a Marco Ricci da Roberto Longhi, al Magnasco da Morassi e a Salvator Rosa da Geiger. Non si conosce l'opinione del Professore.

135. Nel 1969 Ranzolin Leandro scrive a Giuseppe Fiocco per chiedergli di attribuire un ritratto di pontefice del Seicento "da molti ritenuto molto importante e di pittura veneta" (**fig. 130**). Non si conosce la risposta del Professore.

136. Il 10-07-1964 Il Prof. G.G Noto di La Spezia scrive a Fiocco per chiedergli l'expertise scritta "del quadro che vide a Febbraio e che attribui a un pittore, del quale non ricordo il nome (quello delle "Madonne strabiche"), scusandosi di "parlare di denaro, proprio con Lei che dimostra di non essere affatto venale" e aggiungendo di non sapere se

“nell’onorario di febbraio aveva compreso anche questa expertis” (**fig. 131**). Non si conosce la risposta di Fiocco.

137. Nel 1956 l’Avv. Ferdinando Doniselli scrive a Giuseppe Fiocco per chiedergli una perizia relativa ad una *Danae* (**fig. 132**) che lui vorrebbe veder attribuita a Tiziano. Non conosciamo la risposta di Fiocco, che si appunta la nota “Tiziano?” sulla busta.

138. L’Avvocato Pier Luigi Stefanini allega a una lettera destinata a Fiocco le fotografie di due opere (**fig. 133** e **fig. 134**) “l’una è un frammento che mi sembra arieggi la scuola del Veronese [...], l’altra riproduce un dipinto su cuoio (O’ho acquistata come “scuola francese del ‘700-Mercier?)”, non chiedendo esplicitamente una perizia ma dicendosi “disposto a cedere il mio Berbeault ad un Museo o Istituto [...] all’Istituto Cini”. Non presente la risposta di Fiocco né alcun appunto riferibile al suo parere.

139. Il 18 Ottobre 1956 Fiocco riceve dalla Pierpont Morgan Library una richiesta di informazioni relative a una miniatura del XV secolo, in particolare per quanto riguarda le sue probabili origini. Non si tratta di una richiesta di perizia.

140. Il 13 marzo 1970 Carlo Ruggenini di Mantova scrive a Fiocco per chiedergli di attribuire “dietro compenso da stabilirsi” un ritratto proveniente da una nobile casa del vicentino (**fig. 135**). Non presente la risposta di Fiocco.

141. Sul retro di due fotografie, rappresentanti l’una un’opera di carattere sacro (**fig. 136**) e l’altra un disegno veneziano (**fig. 137**), entrambe inviate alla Fondazione Cini nel 1969 da Menton Hubert de Margnane, si trovano delle note di Fiocco, propenso ad attribuire l’una a Macrino d’Alba e l’altra a Giulio Campagnola, Domenico Campagnola o al Pordenone.

142. Il 19 ottobre 1964 Armando Bo di Milano scrive a Fiocco per richiedere un expertise relativa a un dipinto allegato (**fig. 138**), chiedendogli di redigerla sul retro della fotografia. Non si conosce la risposta di Fiocco.

143. Il 21 aprile 1964 Gino Masé scrive a Fiocco per chiedergli l’expertise di una miniatura (**fig. 139**) già vista dal Professore presso la sua dimora. Non si conosce la risposta di Fiocco.

144. Il 9 settembre 1960 Gino Tenga scrive a Fiocco per chiedergli l’expertise relativa a due dipinti che di cui allega le fotografie (**fig. 140** e **141**). Non presente la risposta del Professore.

145. Dietro la foto (**fig. 142**) vi è la trascrizione di una perizia di Franco Barbieri, che attribuisce il dipinto a Giorgione. Fiocco è in disaccordo, nella parte superiore della stessa

fotografia annota infatti la scritta “Tintoretto, modi di...”. Sembra il dipinto facesse parte della collezione del milanese Angelo Farsura, cui Fiocco scrive l’8 Dicembre 1960:

Eggr. Angelo Farsura,

Dopo vari incontri con il suo avvocato e con il suo messo, le ho inviato mesi fa, la perizia riguardante il supposto quadro di Giorgione da lei comprato. Non ne ho saputo quasi nulla, oltre alla notizia che le cose erano state combinate con sua soddisfazione. Pensavo che il suo [...] si sarebbe fatto vivo per chiedere la mia parcella, ma non essendo questo avvenuto, in vista della chiusura dell’anno, mi permetto comunicargliela direttamente.

Attendo dalla di lei [...] L. 150.000 a saldo delle nostre sedute e della relazione, con assegno.

[la parte di chiusura è mancante, forse in quanto si tratta di una bozza e non di una copia]

146. In data 20 dicembre 1965 Olga Gorla di Milano scrive a Fiocco per richiedere una perizia di un dipinto rappresentante una *Venere con Cupido* (**fig. 143**), promettendo in cambio il compenso richiesto. Non presente la risposta di Fiocco.

147. Il 7 ottobre 1965 Letizia Chiappa di Milano scrive a Fiocco in risposta a una missiva precedente, chiedendogli la perizia del dipinto in allegato (**fig. 144**). Non è presente la risposta di Fiocco né alcuna sua annotazione sulla foto.

148. Il 15 gennaio 1966 Giuseppe Fiocco riceve dalla California una lettera di Gene Record che, su consiglio del curatore del museo di Los Angeles, gli chiede di aiutarlo a classificare un’opera di cui non è presente la foto. Non si conosce la risposta di Fiocco.

149. Il 23 dicembre 1969 Frederick G. Schab scrive a Fiocco per chiedergli di aiutarlo a classificare un’incisione “da Tiziano” non presente sul catalogo ragionato del 1943 di Fabio Mauroner. Non si conserva la missiva di Fiocco né una bozza della stessa, ma il professore si appunta di aver risposto in data 12-II-1970 dichiarando il suo parere, secondo cui si sarebbe trattato di una stampa pubblicata.

150. Il 16 febbraio 1966 Ernest de Nestor-Somlyo di Parigi scrive a Giuseppe Fiocco per chiedergli di aiutarlo, in quanto anch’egli storico dell’arte, ad attribuire il dipinto allegato (**fig. 145**). Non sono presenti annotazioni del Professore a riguardo.

151. Il 23 dicembre 1970 Giovanni Sesto Menghi scrive da Rimini a Fiocco per chiedergli un parere su due nature morte e un Ritratto di Dama. Non conosciamo il parere del Professore, che si limita ad annotare sulla fotografia “troppo contrastata”, motivo per cui le stesse non sono presenti in appendice.

[le immagini corrispondono al n. 148 dell’indice del Fondo, catalogate erroneamente]

152. Il 20 settembre 1965 Giuseppe Fiocco riceve da Limone (BS?) una richiesta di perizia di alcuni dipinti conservati a Sanremo: un *Paesaggio*, un *Ritratto di donna ovale*, un *Allegoria con carro trionfale*, una *Fantasia Veneziana* di cui specifica le misure. Alla stessa richiesta si trova allegata la foto di un quarto dipinto non citato (**fig. 146**), rappresentante un *Ritratto*, e una serie di lettere del restauratore Vito Mameli, il quale, al contrario di Fiocco, sostiene non si possa trattare del Boschini.

153. Il 9 novembre 1965 Barattolo Giuseppe di Roma scrive a Fiocco per chiedergli un “autorevole studio” del dipinto rappresentato nella foto allegata (**fig. 147**). Si conserva una bozza di una perizia del Professore, scritta però l’anno precedente:

El Greco, 13x22 [appuntato velocemente in alto, con una penna diversa rispetto a quella usata per scrivere la perizia]

Disegno senza valore e non attribuibile assolutamente a El Greco, anche perché non solo mediocre ma anche del Settecento.

G. Fiocco

Padova, 21-I-1964

154. Corrispondenza tra Giuseppe Fiocco e Antonio Lefebvre d’Ovidio che il 15 giugno del 1957 scrive al Professore ringraziandolo per la sua vista e ricordandogli in due allegati i quadri per cui aveva chiesto delle autenticazioni e per cui invia un assegno di 240000 lire. Vi elenca: un’*Adorazione dei Magi*, una *Piccola Madonna*, una *Piccola testa di Santa*, un *Cristo e l’adultera con altro quadro Pendant*, tutti riconoscibili tra le foto relative alla corrispondenza; cosa che non si può affermare per il *Grande fondo oro con Madonna e quattro santi*, probabilmente corrispondente alla foto, dove però i santi sono sei. Nell’allegato B cita invece un *Paesaggio del ‘700*, una *Sacra Famiglia Ovale*, una *Fanciulla con Fiori* e una *Madonna con Bambino*; quest’ultima non è presente nelle foto, a meno che non si tratti della stessa *Madonna* già citata nell’Allegato A. Tra le immagini vi sono invece dei pezzi mai menzionati. Il 25 febbraio del 1958 Lefebvre scrive nuovamente a Fiocco, per ricordargli l’impegno preso.

Si conservano una serie di appunti confusi di mano del Professore e una lista di sua mano con le dichiarazioni rilasciate:

Consegnate il 20 IV 1958 le seguenti dichiarazioni:

- 1) *Carlo Cignani*
- 2) *Dario Varotari*
- 3) *Silvestro [...]*
- 4) *Antonio [...]*
- 5) *Giuseppe Caletti*
- 6) *Maestro di Fucecchio*

Da Fare:

- 1) [...]

- 2) *S. Gerolamo -Carlo [...]*
- 3) *Giuditta del [...] da Viterbo*
- 4) *[...]*
- 5) *[...] Venere*
- 6) *Cossa*
- 7) *Paolo*
- 8) *Domenico Theotokopoulos*
- 9) *[...]*

Scritto fatto il 6-XII-1958

Nella stessa busta si conservano una serie di foto relative a opere che non sembrano citate nella corrispondenza (**fig. 148** e **fig. 158**).

155. Il 24 aprile 1969 Minai Faldella di Roma scrive a Fiocco per chiedere il suo parere su “due tavole tedesche” (**fig. 159** e **fig. 160**) e probabilmente di un terzo pezzo allegato alla stessa lettera (**fig. 161**). Non è presente la risposta di Fiocco.

156. Domenico Danesini, scultore e scrittore di Teramo, scrive a Giuseppe Fiocco dopo una visita effettuata a Padova, allegandogli le foto (**fig. 162**) “del quadro di Tiziano da lei esaminato [...] perché possa rilasciarmi l’attestato di attribuzione” . Alla lettera si aggiungono delle “confidenze riservate”, dove il mittente dichiara che “per quanto riguarda i frammenti del quadro, è ormai mezz’anno che lotto per rintracciarli ma invano, perché per motivi di riservatezza professionale il venditore non mi ha voluto mai dire chi li ha acquistati. Ciò è giustificabile dato che i propri clienti con i quali si realizzano gli affari sono tutti gelosi”. Non si conosce la risposta di Fiocco; alla documentazione è allegato un articolo di giornale scritto dallo stesso Danesini.

157. Il 18 gennaio del 1959 Fiocco riceve una lettera in tedesco non decifrabile, nemmeno il nome del mittente risulta comprensibile.

158. Il 3 dicembre 1965 Giuseppe Fiocco riceve dalla Galleria Carrara di Udine una serie di sette fotografie (**fig. 163** e **fig. 169**) con la richiesta di ricevere qualche attribuzione ed eventualmente perizie. Non è presente la risposta del Professore.

159. Il 18 febbraio 1963 Giuseppe Fiocco riceve una lettera da Danilo Durante di Verona, allegandogli le foto [qui non disponibile a causa della scarsa qualità della stessa] di un *Ezechiele* da poco visionato dal Professore nel suo studio con le relative misure.

160. Il 16 dicembre 1967 l’Avvocato Donella scrive al collega Luigi Marangoni relativamente alla questione di un contenzioso esistente tra Peloso, suo cliente, e Fiocco:

Ho parlato con i signori Peloso relativamente al contenuto della sua lettera 21 novembre scorso e del successivo colloquio.

La versione dei miei clienti è in parte diversa da quanto Lei mi ha riferito circa i fatti che potrebbero influire sulla valutazione dell'opera professionale del Prof. Fiocco. A prescindere dalle momentanee difficoltà dei miei clienti, essi desidererebbero scindere il compenso per i quadri, che potremo definire minore e che sono già stati venduti, dal compenso per il quadro attribuito al Caravaggio. I miei clienti attribuiscono rilievo all'opera del Prof. Fiocco per quanto riguarda il Caravaggio, ma questo quadro è tuttora invenduto ed apprendone incerta l'attribuzione ed anche incerto il suo valore commerciale è di più difficile determinazione il valore della prestazione del prof. Fiocco. Per questo quadro i clienti preferirebbero subordinare la determinazione e il pagamento del compenso alla possibilità di realizzare, attraverso la vendita, un prezzo adeguato all'attribuzione compiuta dal prof. Fiocco. Per gli altri quadri minori, i miei clienti sarebbero disposti a liquidare quanto prima il compenso del prof. Fiocco, desiderando conoscerne l'ammontare e volendo ricordare al professore che la sua attività per questo quadro non è stata di grande rilievo. Resto in attesa di suoi cortesi chiarimenti, Cordiali saluti

La lettera arriva nelle mani di Fiocco tramite il proprio legale, conservata con allegate le foto delle opere in questione che sul retro non riportano alcuna nota di mano del Professore e, probabilmente, il documento - risalente a due anni - scatenante la questione:

Sospirolo, 25 VIII '65

Caro Sig. Pelloso,

Sono sempre in attesa del bel "trasparente" che il Fotografo Rossi deve aver fatto, del mio Caravaggio. [...] e così sono lieto abbia intenzione di passare per il restauro la tavola del Mantegna. Sarebbe opportuno vederci per combinarsi nei riguardi delle mie perizie e per sapere se desidera qualcuna delle mie [...]. Sempre più mi accordo che [...] quattro dei miei dipinti sono complessi; e metto fra essi anche la squisita pittura preraffaellita.

Si faccia vivo, e venga a trovarmi se può.

Un cordiale saluto a tutti,

G. Fiocco

PS Raccolga tutta le [...] intorno alle [...] delle sue opere; anche se non se ne potrebbe parlare. Saranno utili alla strada ed al giudizio dei dipinti.

Nella busta si conservano le foto di proprietà Pelloso attribuite da Fiocco (**figg. 170-175**).

161. Il 29 ottobre 1965 A.R Rochlet di Wohlen (Svizzera) scrive a Fiocco per presentargli alcune opere (**figg. 176- 181**) della sua collezione privata contenente molti pezzi veneti e per accordarsi riguardo un eventuale incontro. Non è presente la risposta di Fiocco.

162. Il 16 luglio del 1966 Zic Albinia di Zagabria scrive a Fiocco per ricevere un'attribuzione di un dipinto allegato (**fig. 182**) a una precedente missiva. Non si conosce la risposta del Professore.

163. Il 30 dicembre 1958 il conte Gandolfi Laurito di Milano scrive a Fiocco per chiedergli un parere su due dipinti di cui aveva allegato in precedenza le fotografie (**fig. 183** e **fig. 184**). Non presente la risposta di Fiocco, che si appunta la seguente nota: *Chiesto il 12/I/1959 innanzitutto anticipo di L. 15.000.*

App. II -Tabella delle perizie divise in base alla cronologia fiocchiana.

Data	Rif. Archivi o	Artista	Note	Immagine
1927	92	Bernhard Striegel	Perizia manoscritta datata e firmata da Fiocco sul retro della foto.	fig. 87
1928	80	Giuseppe Porta, detto il Salviati	Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco, data e firmata.	fig. 76
1928	116	Francesco Zaganelli	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro dell'immagine ed inviata in Germania a Bin Friedeman Premnitz.	fig. 109
1929	82	Lorenzo Viani, detto Lo Sciorina	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto.	Non disponibile.
1929	126	Giuseppe Zucchi	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della fotografia.	fig. 119
1931	12	Sandro Botticelli	Perizia manoscritta di Giuseppe Fiocco sul retro della fotografia del dipinto.	fig. 10
1931	54	Michela Marieschi	Sul retro della stessa foto sono riportate due perizie di Giuseppe Fiocco: essendo entrambe datate al 5 giugno 1931, è verosimile pensare che alla richiesta - non presente - fossero allegati due dipinti tra loro <i>in pendant</i>	fig. 52
1933	72	Raffaello	Perizia manoscritta in inglese da Giuseppe Fiocco	fig. 69
1933	105	Tiziano	Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco.	fig. 100
1934	20	Bernardo Daddi	Perizia manoscritta da Fiocco in inglese sul retro della foto.	fig. 19
1938	1	Mariotto Albertinelli	1. Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della fotografia	fig. 1
1939	60	Michael Parcher	Perizia manoscritta di Giuseppe Fiocco sul retro della foto.	fig. 57

1939	63	Giambattista Piazzetta	Copia manoscritta di una presunta perizia di Fiocco.	fig. 61
1940	94	Jacopo Robusti, detto il Tintoretto	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto.	fig. 89
1940	108	Tommaso da Vigilia	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto.	fig. 102
1941	37	Bernardino Licinio	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto non è invece presente invece la richiesta.	fig. 35
1941	68	Nicola Poussin	Copia manoscritta di una perizia di Fiocco.	fig. 65
1942	38	Filippo Lippi	Sul retro di una fotografia sono riportate alcune informazione sulla stessa, <i>“eseguita dopo la pulitura, avanti il restauro pittorico”</i> . Segue un commento di Fiocco che rimanda ad <i>“un’altra lettera del 19 luglio 1942-XX”</i> . Vi sono inoltre allegati una scheda catalografica e una lettera di Fiocco rovinata e solo parzialmente leggibile.	fig. 37
1942	75	Marco Ricci	Copia di una perizia di Fiocco trascritta sul retro della foto.	fig. 72
1943	65	Antonio Pitloo	Perizia manoscritta sul retro della fotografia.	fig. 62
1944	41	Pietro Longhi	Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della fotografia	fig. 40
1944	47	Alessandro Magnasco	Perizia manoscritta di G. Fiocco sul retro della foto	fig. 46
1944	48	Alessandro Magnasco	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto	fig. 47
1944	58	Alessandro Bonvicino, detto il Moretto	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto.	fig. 56

1944	118	Giuseppe Zais	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro dell'immagine.	fig. 11
1945	69	Andrea Previtali	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto	fig. 66
1945	76	Marco Ricci	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto.	fig. 73
1946	101	Tiziano	Perizia manoscritta da Fiocco.	fig. 96
1946	119	Giuseppe Zais	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro dell'immagine.	fig. 112
1946	120	Giuseppe Zais	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro dell'immagine.	fig. 113
1946	123	Francesco Zuccarelli	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della fotografia.	Non disponibile.
1947	7	Giovanni Bellini	Alla foto di un dipinto è allegato un documento che riporta le perizie di Suida (1947) e di Valentiner (1947): entrambi lo considerano di Giovanni Bellini. Sullo stesso foglio si aggiunge la scritta manoscritta "e anche Fiocco".	fig. 7
1947	59	Giambattista Moroni	Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco, non presente la richiesta né la foto cui l' <i>expertise</i> si riferisce.	Non disponibile.
1947	104	Tiziano	Perizia manoscritta in francese da Fiocco sul retro dell'immagine.	fig. 99
1947	84	Scuola moscovita di inizio '400	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto.	Non disponibile.
1947	114	Paolo Caliarì, detto il Veronese	Perizia dattiloscritta firmata da Fiocco, manca l'immagine di riferimento.	Non disponibile.
1949	67	Jacopo Carrucci, detto il Pontormo	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto.	fig. 64
1949	98	Tiziano	Perizia manoscritta da Fiocco.	fig. 93

1951	111	Paolo Caliari, detto il Veronese	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto.	fig. 105
1952	29	Francesco Guardi	Parere di Fiocco riportato sul retro di una fotografia; non è allegata ad alcuna richiesta di perizia.	fig. 29
1952	28	Francesco Guardi	Luigi Coletti richiede a Fiocco la perizia di un dipinto di cui allega la foto; si conserva il parere del Professore, trascritto su retro dell'immagine.	fig.28
1952	120a	Giuseppe Zais	Perizia manoscritta da Fiocco (?) sul retro dell'immagine.	fig. 114
1952	120b	Giuseppe Zais	Perizia manoscritta da Fiocco (?) sul retro dell'immagine.	fig. 115
1955	95	Jacopo Robusti, detto il Tintoretto	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto.	fig. 90
1956	9	Ferdinando Galli, detto il Bibiena	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro di una fotografia.	fig. 9
1956	113	Paolo Caliari, detto il Veronese	Perizia manoscritta, firmata e data da Giuseppe Fiocco.	fig. 107
1956	137	Tiziano	Nel 1956 l'Avv. Ferdinando Doniselli scrive a Giuseppe Fiocco per chiedergli una perizia relativa ad una Danae che lui vorrebbe veder attribuita a Tiziano. Non conosciamo la risposta di Fiocco, che si appunta la nota "Tiziano?" sulla busta.	fig. 132

1957	43	Francesco Maffei	Nota firmata e datata (verosimilmente bozza di una perizia) manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della foto (: si tratta evidentemente di una bozza, poiché sopra il testo sono state poi apposte altre scritte e alcune correzioni.	fig. 42
1957	50	Andrea Mantegna	Perizia dattiloscritta firmata G. Fiocco. Non si conserva la richiesta, è invece presente la foto ad essa allegata, sul cui retro è trascritta l' <i>expertise</i> .	fig. 48
1957	91	Matthias Stomer	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto per la sig. Carla Bin di Milano.	fig. 86
1957-58	154	[artisti vari]	Si conserva una corrispondenza tra Giuseppe Fiocco e Antonio Lefebre d'Ovidio che il 15 giugno del 1957 scrive al Professore ringraziandolo per la sua vista e ricordandogli in due allegati i quadri per cui aveva chiesto delle autenticazioni e per cui invia una assegno di 240000 lire.	fig. da 148 a 158.
1959	64	Giambattista Piazzetta	Perizia datata 1959 manoscritta da Fiocco.	fig. 61
1960	60a	Perugino	Non pare una perizia, ma più un appunto scritto da Fiocco sul retro della foto dopo aver effettuato degli studi sull'opera rappresenta. Tale ipotesi viene però affievolita dalla firma e data in calce.	fig. 58

1960	145	Giorgione	Dietro la foto vie è la trascrizione di una perizia di Franco Barbieri, che attribuisce il dipinto a Giorgione. Fiocco è in disaccordo, nella parte superiore della stessa fotografia annota infatti la scritta “Tintoretto, modi di...”. Il dipinto doveva appartenere alla collezione del milanese Angelo Farsura, cui Fiocco scrive l’8 Dicembre 1960	fig. 142
1960-61	23	Giorgione	Nella busta si conservano una serie di lettere scritte da Carlo Deorsola e da un terzo interlocutore non identificabile, inviate a Fiocco e relativa verosimilmente a un dipinto appartenente al collezionista un tempo attribuito da Fiocco a Giorgione?, come risulterebbe dalla corrispondenza.	fig. 22
1961	105	Tiziano	Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco.	fig. 100
1961	93	Tiepolo/ Gaspari	Sulla richiesta di perizia, Fiocco annota il suo parere: dopo una frase illeggibile, compare il nome di <i>Tiepolo!!!</i> Seguita da quello di <i>Gaspari?</i> .	fig. 88
1961	109	Francesco Torbido	Si conserva la richiesta e una bozza delle perizia manoscritta da Fiocco.	fig. 103
1962	70	Raffaello	Perizia manoscritta da Fiocco.	fig. 67
1962	5	Andrea Appiani	Perizia dattiloscritta datata ma non firmata, accompagnata dal biglietto da visita di Simon Carter e dalla foto relativa al dipinto in oggetto. Non si può affermare con certezza sia stata scritta da Fiocco.	fig. 5
1962	125	Francesco Zuccarelli	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della fotografia.	fig. 118

1963	15	Alessandro Allori, detto il Bronzino	Dante Ferrari scrive a Fiocco in data 11 maggio 1963, contestando una sua precedente perizia: il dipinto per cui il professore “in data 31 maggio 1961 rilasciò [...] autorevole perizia scritta sulla tempera [...] attribuendola al Venusti, senza escludere verbalmente la possibile presenza della mano del Maestro” risultava essere invece un lavoro autentico di Alessandro Allori, detto il Bronzino. Non vi è ulteriore traccia della risposta da parte di Fiocco.	fig. 13
1963	21	Orazio De Ferrari	Perizia risalente al novembre 1963, manoscritta da Fiocco sul retro della foto.	fig. 20
1963	56	Michele Parrasio	Richiesta di perizia da parte di Giuseppe Lanzieri. Una bozza della risposta è riportata da Fiocco sul retro della lettera, cui è allegata anche la foto del dipinto in questione.	fig. 54
1963	110	Francesco Vanni	Perizia manoscritta da Fiocco.	fig. 104
1963	130	Francesco Guardi	Lillian Rowlings di Chicago scrive a Fiocco il 21 marzo del 1963 per ringraziarlo della perizia ricevuta in relazione al dipinto di Francesco Guardi precedentemente allegatogli.	fig. 123
1964	136	Maestro delle Madonne strabiche (?)	Il 10-07-1964 Il Prof. G.G Noto di La Spezia scrive a Fiocco per chiedergli l’expertise scritta “del quadro che vide a Febbraio e che attribui ad un pittore, del quale non ricordo il nome (quello delle Madonne strabiche”, scusandosi di “parlare di denaro, proprio con Lei che dimostra di non essere affatto venale” e aggiungendo di non sapere se “nell’onorario di febbraio aveva compreso anche questa expertis”. Non si conosce la risposta di Fiocco.	fig. 131

1965	66	Pittore francese	Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco, firmata e datata.	fig. 63
1965	153	“Non è El Greco”	Il 9 novembre 1965 Barattolo Giuseppe di Roma scrive a Fiocco per chiedergli un “autorevole studio” del dipinto rappresentato nella foto allegata. Si conserva una bozza di una perizia del Professore, scritta però l’anno precedente	fig. 147
1966	88	Giovanni Antonio Bazzi, detto Sodoma	Richiesta del 1966 da parte di Carlo Cassini - accompagna dalla foto con allegata una perizia firmata da fiocco molti anni prima – in cui il proprietario chiede a Fiocco se sarebbe pronto a sostenere la stessa a ipotesi anche a vent’anni di distanza e nel caso se si sentirebbe di farlo in una specie di tavolo rotonda di fronte ad altri critici.	fig. 82
1965-67	160		Il 16 dicembre 1967 l’Avvocato Donella scrive al collega Luigi Marangoni relativamente alla questione di un contenzioso esistente tra Peloso, suo cliente, e Fiocco.	fig. da 170 a 175.
1966	99	Tiziano	Richiesta di conferma di una perizia di Fiocco risalente al 1949, allegata in fotocopia.	fig. 94
1967	25	Francesco Guardi	Richiesta di perizia da parte di Jole Silvana Toboli risalente al 15 gennaio 1965. Sulle due foto allegate manoscritta l’opinione di Fiocco: “falsi”.	figg. 24-25
1967	78	Salvator Rosa	Bozza di perizia manoscritta da Fiocco non firmata né datata, richiestagli da Gustavo Mazzola di Milano.	fig. 74
1967	100	Tiziano	Perizia in francese manoscritta sul retro della foto.	fig. 95

1968	2	Martino Altobello	Richiesta di perizia a Fiocco da parte di Rasso Wolff. Sul retro della foto allegata alla richiesta il professore annotata la propria attribuzione a “Martino Altomonte – 1657 (Napoli) + 1745 (Vienna)”.	fig. 2
1968	103	Tiziano	Richiesta di perizia da parte di Carla Casali di Milano, presso la cui dimora era stato Fiocco dando opinione su alcuni dipinti.	fig. 98
1968	16	Domenico Rizzo, detto i Brusasorci	Il 19 dicembre 1968 Zolao Proveggio di Ventimiglia chiede la perizia di due pezzi cui allega la fotografia. Sulla richiesta vi sono degli appunti di Fiocco.	fig. da 14a a 14b
1968	28	Canaletto	Luigi Coletti richiede a Fiocco la perizia di un dipinto di cui allega la foto; si conserva il parere del Professore, trascritto su retro dell’immagine.	fig. 28
1968	27	Francesco Guardi	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto, datata al 29 marzo 1968 e per lo più incomprensibile.	fig. 27
1968	51	Carlo Maratta	Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della foto.	fig. 49
1968	55	Maulbertsch Franz Anton	Breve perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto	fig. 53
1968	97	Tiziano	Perizia manoscritta da Fiocco.	fig. 92
1968	102	Tiziano	Presente la richiesta accompagnata dalla perizia manoscritta da Fiocco.	fig. 97
1968	103	Tiziano	Richiesta di perizia da parte di Carla Casali di Milano, presso la cui dimora era stato Fiocco dando opinione su alcuni dipinti.	fig. 98

1969	17	Canaletto	Il 16 maggio 1968 Dino Tenga scrive a Fiocco per richiedere la perizia di due dipinti: sul retro gli appunti del professore, secondo cui sono da attribuire al Canaletto.	figg. 15-16
1969	19	Rosalba Carriera	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro della foto allegata alla richiesta dell'ing. D.T. Motton di Verona e risalente al 16 giugno 1969.	fig. 18
1969	24	Girolamo da Carpi	Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco sul retro della foto allegata alla richiesta da Federigo Affortunati di Firenze.	fig. 23
1969	36	Jacopo del Sellaio	Perizia manoscritta da Giuseppe Fiocco su retro della foto.	fig. 35
1969	53	Marco Marcuola	Perizia manoscritta di Fiocco sul retro della foto.	fig.51
1969	79	Piter Paul Rubens	Si conserva solo la richiesta di perizia da parte di Camillo Manzitti di Genova. L'attribuzione è appuntata da Fiocco sulla busta.	fig. 75
1969	86	Giovanni Segantini	Si conserva in questo caso solo la richiesta di perizia del 1969, l'attribuzione è appuntata da Fiocco sulla busta.	fig. 80
1969	107	Tiziano	Si conserva la richiesta di perizia e un appunto di Fiocco sul retro della foto: <i>Risposto 22 XII '69 dicendo che non è Tiziano, ma che il quadro è notevole.</i>	fig. 101
1969	117	Francesco Zais	Perizia manoscritta da Fiocco sul retro dell'immagine.	fig. 110

1969	141	Macrino d'Alba; Giulio o Domenico Campagnola	Sul retro di due fotografie, rappresentanti l'una un'opera di carattere sacro e l'altra un disegno veneziano, entrambe inviate alla Fondazione Cini nel 1969 da Menton Hubert de Margnane, si trovano delle note di Fiocco, propenso ad attribuire l'una a Macrino d'Alba e l'altra a Giulio o Domenico Campagnola o al,Prodenone.	fig. 136 e 137
1970	22	Luca Giordano	Manuel Lopez di Barcellona richiede a Fiocco la perizia di un dipinto che allega in fotografia. La lettera non è datata, sul retro compare l'ipotesi di Fiocco: "Luca Giordano?"	fig. 21
1970	81	Ippolito Scarsella, detto Scarsellini	A fronte della richiesta ricevuta da parte da parte della Galleria d'arte di Gualtiero Cerruti, Fiocco invia una perizia di cui si conserva una bozza manoscritta.	fig. 77
1970	127	Vincenzo Campi, Antonio Molinari.	Oscari Bussandri, proprietario della Bussandri antichità-riparazioni-arredamenti di Bassano del Grappa, chiede a Giuseppe Fiocco la perizia di due dipinti in data 31 luglio 1970, allegando un assegno di Lire 150.000 come richiesto dal Professore. In risposta, si trovano allegate delle bozze manoscritte da Fiocco non del tutto comprensibili, ma cui si ricavano degli estratti da cui emergono i due nomi di Vincenzo Campi e Antonio Molinari.	fig. 120 e 121
85	1971	Francesco Segala	Perizia manoscritta sul retro della foto, datata e firmata da Fiocco.	fig. 79

Bibliografia

Nota alla bibliografia

Come immaginabile, è vastissima la bibliografia più o meno direttamente relativa a Giuseppe Fiocco, specialmente se considerato nell'ottica scelta da questa ricerca e quindi all'interno di contesti sfaccettati, spesso richiamati da contributi scaturiti dai più vari ambiti.

Con il tentativo di semplificare l'impianto e rendere la bibliografia massimamente utile, si era inizialmente pensato di scinderla sulla base delle due parti in cui è divisa la tesi stessa, vale a dire in un primo nucleo in cui far confluire i titoli inerenti la Storia e la Critica dell'arte e la salvaguardia e un secondo, invece, per tutto ciò che fosse rientrato nell'ambito collezionistico e mercantile; cui mescolare naturalmente i numerosi studi a nome di Fiocco o a esso relativi su base tematica.

Poiché, come già evidenziato, non si è riusciti ad affrontare il fulcro della ricerca, si è deciso, per evitare di confondere le idee più che di ordinarle, di riportare in calce unicamente i testi utilizzati per la scrittura di quanto presentato, vale a dire quelli che il lettore troverà citati nel testo.

1859

C. DARWIN, *Origin of Species*, London.

1860

Raccolta ufficiale dei Decreti pubblicati dal Governatore delle R.R. Provincie dell'Emilia dal 1 gennaio al 16 marzo 1860, Modena.

1863

G. B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in "Rivista dei Comuni italiani", III, 4-6, pp. 25-46.

1878

A. VENTURI, *Le Belle Arti a Modena. Osservazioni critiche di Adolfo Venturi*, I, Modena.

1884

A. MANNO, *L'opera cinquantenaria della R. Deputazione di Storia patria di Torino*, Torino.

1886

O. GUERRINI, *Per la critica d'arte*, in "La domenica del Fracassa", III, pp. 1-2.

1887

A. VENTURI, *Per la Storia dell'Arte*, in "Rivista Storica Italiana", IV, 2, p. 229.

1888

H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien*, München.

1889

P. VILLARI, *Relazioni sul tema di un possibile coordinamento dei lavori e delle pubblicazioni delle singole Deputazioni e Società storiche e delle relazioni di queste tra loro e coll'istituto storico italiano*. Adunanza del 22 settembre 1889, Firenze.

1890

A. VENTURI, *In qual modo le Deputazioni e Società di storia patria possono venire in aiuto al R. Governo nella compilazione del catalogo generale dei monumenti e degli oggetti d'arte del Regno*. Atti del quarto Congresso Storico Italiano, in "Archivio Storico Italiano", VI, pp. 85-92.

1891

Questioni d'arte, in "Archivio Storico dell'Arte", IV, pp. 389-96.

1892

A. VENTURI [I], [Recensione a] F. Mariotti, *La legislazione delle Belle Arti*, in "Nuova Antologia", CXXI, pp. 790-92.

A. VENTURI [II], *Natura del Rinascimento*, in "Nuova Antologia", CXXIV, pp. 440-59.

A. VENTURI [III], *Per l'arte*, in "Nuova Antologia", XXXVII, 3, pp. 46-58.

1893

A. VENTURI, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma.

1897-1899

A. VENTURI, *G.B. Cavalcaselle*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", IX, pp. 79-83.

1898

A. VENTURI [I], *Per l'insegnamento della Storia dell'Arte nelle università italiane*, in "L'Arte", I, pp. 206-08.

A. VENTURI [II], *Per le cattedre di Storia dell'Arte italiana*, in "L'Arte", I, pp. 498-99.

A. VENTURI, G. GNOLI, *L'Archivio Storico dell'arte lascia...*, in "L'Arte", I, [foglio a stampa non rilegato né numerato].

1900

Atti e memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le province modenesi, X, 1.

A. MOSCHETTI, *Le arti e la letteratura, prelezione ad un corso libero di letteratura italiana nelle Università di Padova*, Padova.

A. VENTURI (a cura di), *La Galleria Crespi in Milano. Con 196 incisioni fototipografiche e 38 rotocalcografiche*, Milano.

1901

A. VENTURI, *Intorno al disegno di legge per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte*, in "L'Arte", IV, pp. 219-20.

1902

Elenco degli Edifizi Monumentali in Italia, Roma.

1903

P. TOESCA, *Ricordi di un viaggio in Italia*, in "L'Arte", VI, pp. 225-50.

1904

Abridged catalogue of the pictures at Doughty House, catalogo della collezione (Richmond, Doughty House), London.

Arte antica senese, a cura della Commissione di Storia Patria, pubblicato in occasione della Mostra di Antica Arte Senese (Palazzo del Comune, aprile-ottobre 1904), Siena.

R.H. HOBART-CUST, *Notizie generali sulla Mostra d'arte antica in Siena*, in "Rassegna d'arte", IV, pp. 87-90.

C. RICCI (a cura di), *Mostra di antica arte senese*, catalogo della mostra (Siena 1904), Siena.

1905

G. FRIZZONI, *Recensione a C. Neumann, Rembrandt, Berlin 1902*, in "L'Arte", VIII, pp. 152-53.

1906

A. VENTURI, *Per la riforma dell'insegnamento secondario*, in "L'Arte", IX, pp. 232-33.

1907

G. CRISTOFANI, *La mostra d'antica arte umbra a Perugia*, in "L'Arte", X, pp. 286-304.

M. LABÒ, *La mostra di antica arte umbra a Perugia, 1907*, Torino.

A. LUPATELLI, *Mostra di antica arte umbra in Perugia*, Roma.

U. NAZZARI, *L'antica arte umbra alla mostra di Perugia. Estratti dal "Resto del Carlino" di Bologna e da "L'Unione Liberale" di Perugia*, Perugia.

1908

G. CANTALAMESSA, *Un quadro di Michelangelo da Caravaggio*, in “Bollettino d’Arte”, II, pp. 401-02.

G. FRIZZONI, *In qual modo si possa impedire, senza ledere il diritto dei privati, che opere d’arte pregevoli continuino ad essere portate via dall’Italia*, Venezia.

[AD VOCEM] *Il parere di Gustavo Frizzoni e di Giulio Cantalamessa*, in “L’Antiquario”, VIII (novembre), p. 68.

T. Neal [*alias* M. MARANGONI], *Novità e anticaglie*, in “La Voce”, 20 dicembre, pp. 2-3.

U. OJETTI, *Note per un’Esposizione del Ritratto italiano in Firenze nel 1911. Alla commissione comunale d’arte*, Firenze.

[AD VOCEM], *Sommario*, in “L’Antiquario”, II (febbraio), p. 1.

D. TOLOSANI [I], *Incominciando*, in “L’Antiquario”, I (aprile), p. 1.

D. TOLOSANI [II], *Legge Capestro*, in “L’Antiquario”, V (agosto), p. 5.

1909

D. TOLOSANI, *La legge eterna*, in “L’Antiquario”, II (agosto), p. 17.

L. VENTURI, *Il 1609 e la pittura italiana*, in “Nuova Antologia”, 16 dicembre, p. 613.

1910

Catalogue de la vente des objets d’art ancien, composant les collections Elie Volpi. Catalogo della vendita (Roma 1910), 2 voll., Roma, 1910.

G. FIOCCO, *Di alcune opere dimenticate di Sebastiano del Piombo*, in “Bollettino d’arte”, IV, pp. 219-24.

Previsioni sulla vendita Volpi, in “L’Antiquario”, II, pp. 57-72.

Vendita Volpi (Firenze 25 aprile-3 maggio: impresa Jandolo Tavazzi), in “L’Antiquario”, II, pp. 162-63.

1911

[AD VOCEM], *La chiusura della Mostra del Ritratto. La solenne cerimonia – Il discorso di Ugo Ojetti*, in “La Nazione”, 4 novembre.

G. CAPRIN, *Il ritratto italiano alla mostra del ritratto a Firenze*, in “Emporium”, XXXIV, pp. 243-70.

G. FIOCCO, *L’ultimo feudo dei Bentivoglio*, Badia Polesine.

Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all’anno 1861. Catalogo, Firenze.

U. OJETTI [I], *Il ritratto italiano (1600-1861)*, in “Corriere della Sera”, 11 marzo.

U. OJETTI [II], *La mostra del ritratto italiano in Palazzo Vecchio*, in “Corriere della Sera”, 27 febbraio.

U. OJETTI [III], *Mostra del ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo: miscellanea di ritagli di giornale e note del prof. Ugo Ojetti*, Firenze.

J.M. PALMARINI, *Difendiamoci dal Seicento! A proposito della conferenza Ricci*, in “La Tribuna”, 5 marzo.

C. RICCI, *Prefazione*, in *Elenco degli edifici monumentali*, I, *Alessandria*, Roma, pp. 3-4.

L. SERRA, *Le origini dell'architettura barocca*, in "L'Arte", XIV, pp. 339-58.

1912

T. BORENIUS (a cura di), J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the fourteenth to the sixteenth century*, 3 voll., London.

T. BORENIUS [I], *I pittori di Vicenza: 1480-1550*, Vicenza 1912.

T. BORENIUS [II], *La mostra di dipinti veneziani primitivi al "Burlington fine Arts club"*, in "Rassegna d'arte", XII, pp. 88-92.

G. FIOCCO [I], *La rettoria bentivolesca di Giacciano*, in "Bollettino d'arte", VI, pp. 115-19.

G. FIOCCO [II], *Paolo Farinati e le sue opere per il Frassinò*, in "L'Arte", XV, pp. 196-99.

G. FIOCCO [III], *Rinuccio Arvari*, in "Madonna Verona", VI, 24, pp. 229-31.

V. LEONARDI, *L'organizzazione generale delle amministrazioni. Relazione al Convegno degli Ispettori Onorari, Roma, 1912*, in "Bollettino d'Arte", XI-XII, pp. 429-30.

U. OJETTI, *Libri d'arte. L'architettura barocca. La Roma di Sisto V. Le Gallerie di Milano*, in "Il Corriere della Sera", 26 gennaio.

1913

G. FIOCCO [I], *Appunti d'arte veronese*, in "Madonna Verona", VII, 27, pp. 124-31.

G. FIOCCO [II], *La cappella del crocifisso di San Marcello*, in "Bollettino d'arte", VII, pp. 87-93.

G. FIOCCO [III], *Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e la loro scuola*, in "L'Arte", XVI, pp. 273-88 e 321-40.

La tutela delle opere d'arte in Italia. Atti del I convegno degli Ispettori onorari dei monumenti e scavi (Roma, 1912), Roma.

S. MATIDIERI, *Mattia Preti detto il "Cavalier Calabrese". Cenno sulla vita e sull'opera e catalogo dell'opera*, in "L'Arte", XVI, pp. 428-250.

1914

T. BORENIUS (a cura di), *Catalogue of Italian pictures at 16 South Street, Park Lane, London and Buckhurst in Sussex, collected by Robert and Evelyn Benson*, London.

P. D'ANCONA, *Alessandro Magnasco detto il Lissandrino. A proposito di una recente esposizione dell'opera sua*, in "Nuova Antologia", marzo-aprile, p. 700.

G. FIOCCO [I], *Il periodo romano di Jacopo Suardi, detto Il Bramantino*, in "L'Arte", XVII, pp. 24-40.

G. FIOCCO [II], *Il primo dipinto di Girolamo Mocetto*, in "Madonna Verona", VII, 30-31, pp. 81-84.

G. FIOCCO [III], *L'Esposizione d'Arte Veneziana al Burlington Fine Arts Club*, in "L'Arte", XVII, pp. 382-84.

1915

G. FIOCCO [I], *Giovanni Giocondo Veronese*, in “Atti dell’Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona”, XVI, pp. 185-234.

G. FIOCCO [II], *La giovinezza di Giulio Campagnola*, in “L’Arte”, XVIII, pp. 138-56

G. FIOCCO (a cura di), *Provincia di Rovigo (Polesine)*, in *Elenco degli Edifici Monumentali*, XXII.

1916

G. FIOCCO [I], *Giovanni Giocondo Veronese*, Verona.

G. FIOCCO [II], *I pittori da Santacroce*, in “L’Arte”, XIX, pp. 179-206.

G. FIOCCO [III], *Un’opera di Paolo Farinati nel Museo Reale dell’Aja*, in “Madonna Verona”, X, 38-39, pp. 50-52.

Illustrated catalogue of the exceedingly rare and valuable art treasures and formerly contained in the famous Davanzati Palace, catalogo dell’asta (New York, 1916), New York.

C. RICCI, *Avvertenza*, in *Provincia di Rovigo (Polesine)*, in *Elenco degli Edifici Monumentali*, XXII, a cura di G. Fiocco, pp. III-VIII.

1917

G. FIOCCO [I], *Antica Pieve di Porto*, in “Madonna Verona”, XIII, 49-50, pp. 28-36.

G. FIOCCO [II], *L’altare di Faella in S. Anastasia a Verona*, in “L’Arte”, XXII, pp. 219-22.

1918

De luce illustrate catalogue of the beautiful treasures and antiquities illustrating the golden age of Italian Art belonging to the famous expert and antiquarian Signor Stefano Bardini of Firenze, catalogo della vendita (New York, aprile 1918), Roma.

G. FOGOLARI, *Relazione sull’opera della Sovrintendenza alle gallerie e agli oggetti d’arte del Veneto per difendere gli oggetti d’arte dai pericoli della guerra*, in “Bollettino d’arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, XII, 9, pp. 185-220.

R. LONGHI, *Bollettino bibliografico. Marangoni (Matteo). Valori mal noti o trascurati della pittura del ‘600 in alcuni pittori di natura morta (Firenze 1918)*, in “L’Arte”, XVI, pp. 239-40.

1919

G. FIOCCO [I], *Bernard Berenson*, in “Poesia ed Arte”, I, 4, pp. 52-54.

G. FIOCCO [II], *Catalogo delle Opere d’Arte tolte a Venezia nel 1808, 1816, 1838, restituite dopo la vittoria*, Venezia 1919.

G. FIOCCO [III], *Dove non giunse Bernard Berenson*, in “Poesia ed Arte”, I, 6, pp. 82- 84.

G. FIOCCO [IV], *L’altare Faella in Sant’Anastasia*, in “L’Arte”, XXII, pp. 219-22.

G. FIOCCO [V], *L’antica pieve di Porto [di Legnago]*, in “Madonna Verona”, XIII, 49-50, pp. 28-36.

G. FIOCCO [VI], *Un capolavoro ignorato del Settecento veneziano*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", VI, pp. 223-30.

1920

Catalogo della prima Mostra d'arte antica in Palazzo reale con i dipinti della Libreria del Sansovino, delle chiese veneziane danneggiate dalla guerra, del palazzo dei camerlenghi, catalogo della mostra (maggio 1920), a cura di G. Fiocco, Venezia.

G. FIOCCO [I], *Paul Cézanne*, in "Poesia ed Arte", II, 9, pp. 201-04.

G. FIOCCO [II], *Pierre Auguste Renoir*, in "Poesia ed Arte", II, 3, pp. 56-58.

M. FORESI, *L'antiquario. Influsso dell'antiquariato e del culto dell'arte antica sull'arte attiva militante*, in "Emporium", LI, pp. 28-39.

U. OJETTI, *I nani tra le colonne*, Milano.

1920-21

G. FIOCCO [I], *La mostra d'arte carnica*, in "Dedalo", I, pp. 196-201.

G. FIOCCO [II], *La Piazza San Marco di Francesco Guardi*, in "Dedalo", I, pp. 196-201.

G. FIOCCO [III], *Un disegno raffaellesco per l'incoronazione di Carlo Magno*, in "Dedalo", I, pp. 503-11.

1921

M. BACCHELLI, *Biblioteca d'arte illustrata*, in "La Rotonda", III, 6, pp. 428-30.

Catalogo dell'esposizione di Alessandro Magnasco presso gli "Amici dell'Arte", Milano.

G. FIOCCO [I], *Andrea del Castagno a Venezia*, in "L'Arte", XXIV, pp. 85-89.

G. FIOCCO [II], *Andrea del Castagno at Venice*, in "Burlington Magazine", XL, pp. 11-17.

G. FIOCCO [III], *Bernardo Strozzi: 24 riproduzioni con testo e catalogo*, Roma.

G. FIOCCO [IV], *Tiepolo*, Firenze.

1921-22

G. DE CHIRICO, *La mania del Seicento*, in "Valori Plastici", III, pp. 60-62.

G. FIOCCO, *Bernardo Strozzi a Venezia*, in "Dedalo", II, pp. 646-662.

1922

G. FIOCCO [I], *Alla scoperta di Francesco Guardi*, in "Marzocco", XXVII, p. 14.

G. FIOCCO [II], *Per le fonti della Storia dell'Arte in Rovigo*, in *L'Italia e l'arte straniera. X Congresso internazionale di Storia dell'Arte* (Roma, Accademia dei Lincei, 1912), Roma, p. 528.

La Fiorentina Primavera: prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro dell'arte nel Palazzo del Parco di San Gallo a Firenze. Catalogo delle opere esposte con cenni biografici e critici e 112 riproduzioni in fototipia, catalogo della mostra (Firenze, 1921-22), Firenze.

L'Italia e l'arte straniera. X Congresso internazionale di Storia dell'Arte (Roma, Accademia dei Lincei, 1912), Roma.

A. MARAINI, *Il Re inaugura a Palazzo Pitti la Mostra della pittura italiana del '600 e '700*, in "La Tribuna", 21 aprile.

M. MARANGONI, *Per riabilitare il Seicento*, in "Lo Spettatore", I, p. 225.

R. PAPINI, *Il barocco e la critica d'arte*, in "Il Convegno", III, 11-12, pp. 646-61.

A.J. RUSCONI, *La mostra della pittura italiana del '600 e '700*, in "Emporium", LV, pp. 259-274.

N. TARCHIANI, *La mostra della Pittura Italiana dei '600 e '700 a Palazzo Pitti*, in "L'Illustrazione italiana", 25 giugno, pp. 783-62.

E. THOVEZ, *Il '600 e il '700 a Firenze: Risurrezioni*, in "Gazzetta del Popolo", 19 luglio.

1922-23

G. FIOCCO, *Giambattista Langetti e il Naturalismo a Venezia*, in "Dedalo", III, pp. 275-88.

1923

G. FIOCCO [I], *Francesco Guardi*, Firenze.

G. FIOCCO [II], *Il plagio dei Guardi*, in "Arte Cristiana", XI, pp. 123-25.

G. FIOCCO [III], *Un affresco di Paolo Uccello nel Veneto?*, in "Bollettino d'Arte", III, pp. 193-96.

L. VENTURI, *Da un viaggio a Londra*, in "L'Arte", XXVI, pp. 264-67.

1924

Le regie Gallerie dell'Accademia di Venezia – Catalogo a cura della direzione, Bologna (con traduzione inglese del 1928).

U. OJETTI [I], *La mostra della Pittura Italiana del Sei-Settecento a Palazzo Pitti*, in *La Pittura Italiana dei Seicento e*

del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti, a cura di U. Ojetti, L. Dami, D. Tarchiani, Milano, pp. 9-12.

U. OJETTI, L. DAMI, D. TARCHIANI, *La Pittura Italiana dei Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti*, Milano.

1924-25

G. FIOCCO, *Francesco Maffei*, in "Dedalo", V, pp. 219-49.

1925

G. FIOCCO [I], *Andrea del Castagno nel Veneto*, in "Belvedere", XXXVI, pp. 157-60.

G. FIOCCO [II], *Guardi as a figure painter*, in "The Burlington Magazine", XLVI, pp. 224-30.

G. FIOCCO [III], *Lorenzo Tiepolo*, in "Bollettino d'Arte", V, pp. 17-22.

1925-26

G. FIOCCO, *Rinnovamento toscano dell'arte del mosaico a Venezia*, in "Dedalo", V, pp. 109-17.

1926

G. FIOCCO, *L'arte di Andrea Mantegna*, [I ed.], Bologna.

1926-27

G. FIOCCO, *Un affresco di Andrea Mantegna a Venezia*, in "Dedalo", VII, pp. 535-44.

1927-28

G. FIOCCO, *Il ritratto del Sansovino di Jacopo Tintoretto*, in "Dedalo", VIII, pp. 485-88.

1928

G. FIOCCO [I], *La lunetta del portale della Scuola Grande di San Marco*, in "Rivista mensile della città di Venezia", VII, pp. 177-86.

G. FIOCCO [II], *Paolo Veronese*, in "Leonardo", IV, 11, pp. 321-28.

G. FIOCCO [III], *Paolo Veronese*, Bologna.

1929

G. FIOCCO [I], *La casa del Mantegna a Padova*, in "Rivista d'arte", XI, 1, p. 291.

G. FIOCCO [II], *La pittura veneziana alla mostra del Settecento*, in "Rivista della città di Venezia", VII, 1929, pp. 497-81.

G. FIOCCO [III], *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona.

La raccolta di Aldo Nosedà, catalogo dell'asta (Milano, Galleria Pesaro 1929), Roma.

1930

M. PITTALUGA, *Arti e studi in Italia nel '900. Gli storici dell'arte*, Firenze.

1932

L. PARPAGLIOLO, *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte*, I, Roma.

1933

U. OJETTI, *La Galleria Ingegnoli*, Milano.

1934

G. FIOCCO, *Paolo Veronese*, II ed. in lingua francese, Roma.

A. MCCOMB, *The Baroque Painters of Italy. An introductory historical survey*, Cambridge.

1935

M.L. GENGARO, *Orientamenti della critica d'arte nel secolo ventesimo*, in "L'Arte", XXXVIII, pp. 97-117.

A. JANDOLO, *Le memorie di un antiquario*, Milano.

M. PEVSNER, *The Baroque Painters of Italy by Arthur McComb*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXVI, 183, pp. 97-98.

1936

L. VENTURI, *History of Criticism*, New York (trad. italiana *Storia della critica d'arte*, Milano 1945).

1939

G. PACCHIONI, *Equità e fermezza latine nelle controversie artistiche con il crollato Impero Asburgico*, Falconara.

1940

S. SAMEK LUDOVICI, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1904)*, Roma.

1942

P. TOESCA, *Adolfo Venturi. Commemorazione tenuta il 4 maggio 1942-XX al Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma.

1944

H. LANCOUR, *American Art Auction Catalogues 1785-1942. A Union list*, New York.

1948

R.L. DOUGLAS, *Obituaris: Dr. Tancred Borenius*, in "The Burlington Magazine", LXL, pp. 327-328.

C.L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze.

1950

L. BELLINI [I], *Bozzetti antiquari*, a cura di A. Angelini, Firenze.

L. BELLINI [II], *Nel mondo degli antiquari*, Firenze.

1952

R. LONGHI, *Letteratura artistica e Letteratura nazionale*, in "Paragone Arte", III, 33, pp. 7-14.

1953

S.N. BEHRMAN, *Il re degli antiquari (Joseph Duveen)*, Milano.

M. FUBINI, *Estetica e Critica*, in "Atti del Seminario di Storia dell'Arte. Università degli Studi di Pisa", I, pp. 1-12.

1956

Epoche e maestri dell'arte italiana, a cura di G.C. Argan, Torino.

1957

Celebrazioni venturiane nel centenario della nascita di Adolfo Venturi, catalogo della mostra (Modena, Biblioteca Estense, 18-30 maggio 1957), Modena.

S. LUDOVICI, *Il metodo di Adolfo Venturi*, in *Celebrazioni venturiane nel centenario della nascita di Adolfo Venturi*, catalogo della mostra (Modena, Biblioteca Estense, 18-30 maggio 1957), Modena, pp. 18-28.

1961

G. BATINI, *L'antiquario*, Firenze.

L. BELLINI, *Il fascino dell'antiquariato*, Firenze.

G. EMERSON, *Introduction*, in *Art treasures for America: an anthology of painting & sculptures in the Samuel H. Kress collection*, a cura di C. Saymur, New York, pp. VII-XVIII.

R. LONGHI [I], *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecento del 1922 (1959)*, in R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, pp. 493-511.

R. LONGHI [II], *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze.

G. SELIGMANN, *Merchants of Art: 1880-1960: eighty years of professional collecting*, New York.

1962

G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze.

E. NASELLI ROCCA, *Le deputazioni e le società storiche in Italia*, in "Studium", LVIII, 2, pp. 143-53.

1963

G. B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in "Rivista dei comuni italiani", III, 4, pp. 35-56; 5, pp. 33-46.

Il movimento unitario delle Regioni d'Italia. Atti del Congresso delle Deputazioni e Società di Storia Patria (Roma, dicembre 1961), Bari.

R. MORGHEN, *L'opera delle Deputazioni e Società di storia patria per la formazione delle coscienza unitaria*, in *Il movimento unitario delle Regioni d'Italia*. Atti del Congresso delle

Deputazioni e Società di Storia Patria (Roma, dicembre 1961), Bari, pp. 7-19.

R.H. RUSH, *L'arte come investimento*, trad. italiana a cura di R. Lotteri, Miliano.

1964

C. PAVONE, *Amministrazione centrale e amministrazione periferica da Rattazzi a Ricasoli (1859-1866)*, Milano.

1969

E. MARIANO, *Quarant'anni con Bernard Berenson*, Firenze.

N. SARTEANESI, *Elia Volpi, pittore restauratore e antiquario: Città di Castello 25.3.1858-Firenze 26.11.1938*, Firenze.

1970

A. PROSDOCIMI, *Ricordo di Giuseppe Fiocco*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LIX, pp. 7-13.

1971

G. BIASUZ, *Ricordo di Giuseppe Fiocco*, in "Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore", XLII, pp. 109-12.

S. FEI, *Nascita e sviluppo di Firenze città borghese*, Firenze.

V. GAMBOSO, *In morte di Giuseppe Fiocco*, in "Il Santo", XI, 1, pp. 364-66.

G. KEEN, *Money and art: a study based on the Times-Sotheby Index*, New York.

A. MORASSI, *Ricordo di Giuseppe Fiocco*, in "Arte Illustrata", IV, 45/46, pp. 98-99.

1972

E. BASSI, *Giuseppe Fiocco*, in "Archivio Veneto", V, 95/96, pp. 153-55.

A. BETTAGNO, *Giuseppe Fiocco a San Giorgio*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", VIII, pp. 20-21.

S. BETTINI, *Giuseppe Fiocco e gli studi medioevali veneti*, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", VIII, pp. 11-13.

A. BRIGANTI, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita e Storia della Terza Pagina*, Padova.

A. CHASTEL, *Giuseppe Fiocco et la Renaissance à Venise: un souvenir*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", VIII, pp. 9-10.

N. IVANOFF, *Giuseppe Fiocco: in memoriam*, in "Paragone", XXIII, pp. 106-08.

G. MARIACHER, *Ricordo di Giuseppe Fiocco*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", XVII, 1-2, pp. 1-2.

R. PALLUCCHINI, *Giuseppe Fiocco e la pittura veneziana dei Sei e Settecento*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", VIII, pp. 17-20.

U. PROCACCI, *Il contributo del Fiocco all'arte toscana*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", VIII, pp. 14-16.

A. SPANIO, *Presentazione in memoria di Giuseppe Fiocco*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", VIII, p. 7.

1973

M. MARANGONI, *Arte Barocca*, Firenze.

C.L. RAGGHIANI, *Introduzione*, in M. Marangoni, *Arte Barocca*, Firenze, pp. VII-XXV.

1974

T. ASCARI, *Campori, Giuseppe* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, pp. 596-602.

F. MAZZOCCA, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", III, 5, 2, pp. 837-901.

1976

E. FOWLES, *Memories of Duveen Brothers*, London.

1977

B.A. SAARINEN, *I grandi collezionisti americani: dagli inizi a Peggy Guggenheim*, II ed. italiana, Torino.

1978

D. SUTTON, *Tancred Borenius: connoisseur and clubman*, in "Apollo", CVII, pp. 294-309.

H. ZERNER, *Giovanni Morelli et la science de l'art*, in "Revue de l'Art", XL-XLI, pp. 209-15.

1979

C. CASTRONOVO, I. GIACHERI FOSSATI, N. TRANFAGLIA, *La stampa italiana nell'età liberale*, Roma-Bari.

D. SUTTON [I], *Robert Langton Douglas and the Metropolitan Museum*, in "Apollo", CIX, pp. 412-38.

D. SUTTON [II], *Robert Langton Douglas: connoisseur of art and life*, in "Apollo", CIX, pp. 248-315.

1980

G. BARNIER, *Arte e denaro: il mercato dell'arte nel XX secolo*, Torino.

C. HERCHENROEDER, *Il mercato dell'arte: storia e cifre del mercato di pittura, scultura e arti minori. Le grandi aste internazionali e le vendite più clamorose, la politica dei musei, le gallerie, i collezionisti, i falsi, le perizie, i critici e la pubblicistica* (I ed. Düsseldorf 1978), trad. italiana a cura di A. Ceresa, Milano.

M.M. LAMBERTI, *Riccardo Gualino: una collezione e molti progetti*, in "Ricerche di storia dell'Arte", XII, pp. 5-18.

R. MAINARDI (ed. a cura di), F. Haskell, *Riscoperta nell'arte. Aspetti del gusto, della moda, del collezionismo*. II ed. italiana, Milano.

C.L. RAGGHIANI, *L'arte e la critica*, Firenze (I ed. 1951).

1981

S. BARGELLINI, *Antiquari di ieri*, Firenze.

E. SESTAN, *Origini delle Società di storia patria e loro posizione nel campo della cultura e degli studi storici*, in "Annali dell'Istituto Storico italo-germanico di Trento", VII, pp. 21-50.

P. SPRIANO, *L'informazione nell'Italia Unita*, in *Storia d'Italia*, V, *I documenti*, Torino.

1982

G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze (I ed. 1962).

G. CASTAGNOLI, *Dagli ori antichi agli anni Venti: le collezioni di Riccardo Gualino*, Milano.

P. D'ANGELO, *L'estetica di Benedetto Croce*, Roma.

R. GABETTI, *Riccardo Gualino e la Torino degli anni '20*, in "Studi Piemontesi", XI, pp. 13-27.

1983

A. ROSENAUER, *Moritz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", XXXVI, pp. 135-39.

G. SCHMIDT, *Die Internationalen Kongresse für Kunstgeschichte*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", XXXVI, pp. 7-116.

1985

G. BARTOLINI, *Dalla stanza delle antichità al museo civico: storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, in "Bollettino d'arte", LXX, 6, pp. 107-11.

R. FERRAZZA, *Elia Volpi e il commercio dell'arte nel primo trentennio del Novecento*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Pisa, pp. 391-450.

A. EMILIANI, *Tre Artisti nella Bologna dei Bentivoglio*, Bologna.

G. PATRIZI, *Croce, Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma, pp. 181-205.

1986

F. BELLONZI, *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty*, Roma.

C. SIMPSON, *Artful partners: Bernard Berenson and Joseph Duveen*, London.

1987

J. ANDERSON, *Giovanni Morelli et sa définition de la science dell'arte*, in "Revue de l'art", LXXV, pp. 49-55.

M. BENCIVENNI [I], *Il nuovo stato unitario fra l'eredità del passato ed i primi provvedimenti (1860-1865)*, in *La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, in *Monumenti e istituzioni*, a cura di M. Bencivenni, R. Dalla Negra e P. Grifoni, I, Firenze, pp. 91-187.

M. BENCIVENNI [II], *Verso un servizio su scala nazionale (1865-1874)*, in *Monumenti e istituzioni*, a cura di M. Bencivenni, R. Dalla Negra e P. Grifoni, I, Firenze, pp. 189-270.

R. DELLA NEGRA, *L'eredità pre-unitaria: gli organismi di "vigilanza" dalla Restaurazione ai Governi Provvisori (1815-1859)*, in *Monumenti e istituzioni*, a cura di M. Bencivenni, R. Dalla Negra e P. Grifoni, I, Firenze, pp. 3-90.

G. ERCOLI, *La critica d'arte italiana tra crocianesimo e pura visibilità*, in "Antichità Viva", CCVI, 5/6, p. 6.

Monumenti e istituzioni, a cura di M. Bencivenni, R. Dalla Negra e P. Grifoni, I, Firenze.

C. SIMPSON, *The partnership: the secret association of Bernard Berenson e Joseph Duveen*, London.

1988

M. CIATTI, S. PADOVANI (a cura di), *Fra Bartolomeo. La Pietà di Pitti restaurata*, Firenze.

D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino.

H. WÖLFFLIN, *Rinascimento e Barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, trad. italiana della III ed. tedesca, Firenze.

F. ZERI, *La collezione Federick Mason Perkins: "Sala Alitalia" nel Museo-toroso del Sacro Convento Basilica di San Francesco, Assisi*, Torino.

1989

S. BERRESFORD, *Preraffaellismo ed estetismo a Firenze negli ultimi decenni del XIX secolo*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*. Atti del convegno (Firenze 1986), a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze, pp. 191-210.

I. BIGNAMINI, *Un riflesso istituzionale dei rapporti tra Firenze e l'Inghilterra*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*. Atti del convegno (Firenze 1986), a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze, pp. 59-60.

L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento. Atti del convegno (Firenze 1986), a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze.

D. LEVI, *Mercanti, conoscitori, "amateurs" nella Firenze di metà Ottocento: Spence, Cavalcaselle e Ruskin*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*. Atti del convegno (Firenze 1986), a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze, pp. 105-116.

F. MAZZOCCA, *Conoscitori ed artisti tedeschi a Firenze tra Rumohr e*

l'antologia, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*. Atti del convegno (Firenze 1986), a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze, pp. 43-51.

1990

G. AGOSTI, *Introduzione al carteggio. 1876-1908*, in *Archivio di Adolfo Venturi*, a cura di G. Agosti, I, Pisa.

Vedere e Rivedere. Pagine sulla Storia dell'Arte 1892-1927, a cura di G.C. Sciolla e M. Frascione, Torino.

1990-1995

Archivio di Adolfo Venturi, a cura di G. Agosti, I-IV, Pisa.

1991

J. ANDERSON (a cura di), G. Morelli, *Studi storico critici. Della pittura italiana. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili*, Milano 1991.

F. BERNABEI, *Le "Memorie di un archeologo"*, a cura di M. Bernabei e F. Delfino, Roma.

F. FERRAZZA, *Elia Volpi, l'antiquario che aprì la strada per l'America*, in "Gazzetta Antiquaria", IX (1990-91), pp. 4-9.

A. LIMENTANI, *Alle origini della filologia romanza*, Parma.

G. PIANTONI, *L'Archivio Ogetti e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, in Officina della critica. Libri, cataloghi e carte d'arte*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992) a cura di E. Di Majo, Milano, pp. 65-68.

G.C. SCIOLLA, *Adolfo Venturi: memoria e critica d'arte*, in A. Venturi, *Memorie*

autobiografiche, ed. a cura di G.C. Sciolla, Torino.

A. VENTURI, *Memorie autobiografiche*, ed. a cura di G.C. Sciolla, Torino.

1992

G. AGOSTI, *Introduzione al carteggio 1909-1941*, in *Archivio di Adolfo Venturi*, a cura di G. Agosti, III, Pisa.

1993

G. AGOSTI, *Giovanni Morelli e Adolfo Venturi: alle origini dell'istituzione delle discipline storico artistiche in Italia*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*. Atti del convegno internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987), a cura di G. Agosti e M.E. Manca, I, Bergamo, pp. 253-77.

M. ALDI, *Istituzione di una cattedra di Storia dell'Arte: Pietro Toesca docente a Torino*, in "Quaderni Storici", LXXXII, pp. 99-124.

J. ANDERSON, *Giovanni Morelli contro gli storici dell'arte*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*. Atti del convegno internazionale (Bergamo, giugno 1987), a cura di G. Agosti e M.E. Manca, I, Bergamo pp. 83-92.

Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del convegno internazionale (Bergamo, giugno 1987), a cura di G. Agosti e M.E. Manca, I-III, Bergamo.

R. PAU, *Origini scientifiche del metodo morelliano*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*. Atti del convegno internazionale (Bergamo, giugno 1987), a cura di G. Agosti e M.E. Manca, II, Bergamo, pp. 301-19.

A. ROSENAUER, *Giovanni Morelli und Franz Wickhoff*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*. Atti del convegno internazionale (Bergamo, giugno 1987), a cura di G. Agosti e M.E. Manca, II, Bergamo, pp. 359-70.

SCIOLLA, *Il metodo morelliano e la "Scuola di Vienna" 1880-1915: una traccia di ricerca*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*. Atti del convegno internazionale (Bergamo, giugno 1987), a cura di G. Agosti e M.E. Manca, II, Bergamo, pp. 371-87.

Sembrare non essere: i falsi nell'arte e nella civiltà, a cura di M.J. Spagnol, Milano.

1994

A gift to America: masterpieces of European painting from the Samuel H. Kress Collection, catalogo della mostra (Releigh, Houston, Seattle 1994), a cura di I. Chiyo, New York.

G. AGOSTI, *Materiali su Gustavo Frizzoni e prime riflessioni sui suoi ambienti di lavoro*, in *Giovanni Morelli: collezionista di disegni*, a cura di G. Bora, Cinisello Balsamo (Milano), pp. 41-51.

P. BAROCCHI, G. AGOSTI, *I materiali venturiani della Scuola Normale Superiore di Pisa: un indice di problemi*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*. Atti del convegno (Modena, maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena, pp. 13-16.

R. BARRINGTON, *Copyist, connoisseur, collector: Charles Fairfax Murray (1849-1919)*, in "Apollo", CXL, pp. 15-21.

J. BENTINI, *Intorno alla Regia Galleria Estense: vicende di fine secolo e primo moderno allestimento*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*. Atti del convegno (Modena, maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena, pp. 127-34.

A. BIONDI, *Adolfo Venturi. Situazioni e figure di una gioventù modenese*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*. Atti del convegno (Modena, maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena, pp. 37-41.

E. CHANEY, *Sir Harold Acton 1904-94*, in "Apollo", CXXXIV, 388, pp. 52-53.

D. FOLLOWELL, *Sir Harold Acton dies: the last of the great Anglo-Italians*, in "The art newspaper", V, 37, p. 5.

R. FERRAZZA, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze.

Gli anni modenese di Adolfo Venturi. Atti del convegno (Modena, maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena.

L'archivio della Direzione generale della antichità e belle arti (1860-1890), a cura di M. Musacchio, I, Roma.

G. MARCOLINI, *Il Palazzo dei Musei: genesi di una struttura conservativa. Appendice documentaria*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*. Atti del convegno (Modena, maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena, pp. 135-42.

G. MARTINELLI BRAGLIA, *Adolfo Venturi e Adeodato Malatesta*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*. Atti del convegno (Modena, maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena, pp. 79-85.

M. MUSACCHIO, *Introduzione*, in *L'archivio della Direzione generale della*

antichità e belle arti (1860-1890), a cura di M. Musacchio, I, Roma, pp. 9-351.

M.L. PAGLIANI, *Le Deputazioni di Storia Patria tra diplomatica, antropologia e memorie civiche*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*. Atti del convegno (Modena, maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena, pp. 17-24.

1995

G. AGOSTI, in *Archivio di Adolfo Venturi*, a cura di G. Agosti, I, *Introduzione al carteggio. 1909-1941*, Pisa.

Bruno Marzi, catalogo della mostra (Siena, 1994), a cura di M. Cicognara, Siena 1995.

F. KÜNZEL, *Verzeichnis des schriftlichen Nachlasses von Wilhelm von Bode*, Berlin.

C. LETO, *Attraverso il Novecento. Polemiche e equivoci sul Barocco in Italia*, Firenze.

G. MAZZONI, *Falsificazioni d'arte a Siena tra '800 e '900*, in *Bruno Marzi*, catalogo della mostra (Siena, 1994), a cura di M. Cicognara, Siena, pp. 197-236.

M. MORETTI, *Una cattedra per chiara fama: alcuni documenti sulla "carriera" di Adolfo Venturi e sull'insegnamento universitario della storia dell'arte in Italia (1889-1901)*, in *Archivio di Adolfo Venturi*, a cura di G. Agosti, IV, *Incontri Venturiani*, Pisa, pp. 39-99.

G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Torino.

S. VALERI, *Adolfo Venturi all'Università di Roma. Regesti e annotazioni sui primi*

anni di vita della Scuola Venturiana (1890-1931), in *Archivio di Adolfo Venturi*, a cura di G. Agosti, IV, *Incontri Venturiani*, Pisa, pp. 103-127.

F. ZERI, *Confesso che ho sbagliato*, Milano.

1996

Adolfo Venturi e l'insegnamento della Storia dell'Arte. Atti del convegno (Roma, 1992), a cura di S. Valeri, Roma.

G. AGOSTI [I], *Adolfo Venturi, Ulrico Hoepli e la storia dell'arte nazionale*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*. Atti del convegno (Roma, 1992), a cura di S. Valeri, Roma, pp. 20-38.

G. AGOSTI [II], *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'Università 1880-1940*, Venezia.

M. ALDI, *L'Istituto di Storia dell'Arte di Torino da Toesca a Venturi*, in "Quaderni di storia dell'Università di Torino", I, pp. 187-224.

A. ANDREOLI (a cura di), G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici 1882-1888*, I, Milano.

M.M. LAMBERTI, *Lionello Venturi e Riccardo Gualino: frammenti 1918-1936*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, Pisa, pp. 295-319.

[AD VOCEM], *Quaderni*, in *La fototeca di Dedalo*, a cura di M. Fileti Mazza, 5, Pisa 1996, pp. 7-8.

G. ROMANO, *Pietro Toesca a Torino*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", LIX, pp. 5-16.

S. ROSSI, *La scuola di storia dell'arte*, in *Le grandi scuole della facoltà*. Atti del Convegno (Roma, 1994), Roma.

C. STRINATI, *Genesi progettuale della storia dell'arte italiana di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*. Atti del convegno (Roma, 1992), a cura di S. Valeri, Roma, pp. 11-19.

S. VALERI, "Non più l'Italia è immemore dell'arte sua": un discorso di Adolfo Venturi, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della Storia dell'Arte*. Atti del convegno (Roma, 1992), a cura di S. Valeri, Roma, pp. 99-118.

1997

Anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento. Atti del convegno (Fiesole, 1997), a cura di M. Fantoni, Roma.

M. FANTONI, *Introduzione*, in *Anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*. Atti del convegno (Fiesole, 1997), a cura di M. Fantoni, Roma, pp. 13-21.

E. GENTILE, *La grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*, Milano.

A. MOTTOLA MOLFINO, *Il possesso della bellezza. Dialogo sui collezionisti d'arte*, Torino.

R. RAGGIUNTI, *Il problema del linguaggio nella filosofia di Benedetto Croce*, Fiesole (Firenze).

Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese, a cura di S. Marconi, Roma.

S. VALERI, *La riproduzione fotografica nelle edizioni storico-artistiche*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Roma, pp. 217-23.

1998

J. ALVAREZ LOPERA, *La costruzione di un pittore. Un secolo di ricerche e interpretazioni su el Greco*, in *El Greco. Identità e trasformazione. Creta, Italia, Spagna*, catalogo della mostra (Madrid, Roma, Atene 1999-2000) a cura di J. Alvarez Lopera, Ginevra-Milano, pp. 113-25.

C. CESCHI (ed. a cura di), E.S. Gardner, *A bibliographical repertory of Italian private collections*, 3 voll., Vicenza.

V. CURZI, *Giovanni Battista Cavalcaselle "servitore dello Stato". La gestione della tutela e gli interventi in materia di restauro*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore. Atti del Convegno internazionale di studi* (Legnago, Verona 1997), a cura di A.C. Tommasi, Venezia, pp. 53-63.

R. DE MAMBRO SANTOS, *Viatico viennese: la storiografia critica di Julius von Schlosser e la metodologia filosofica di Benedetto Croce*, Roma.

El Greco. Identità e trasformazione. Creta, Italia, Spagna, catalogo della mostra (Madrid, Roma, Atene 1999-2000) a cura di J. Alvarez Lopera, Ginevra-Milano.

A. EMILIANI, *Giovanni Battista Cavalcaselle politico. La conoscenza, la tutela e la politica dell'arte negli anni*

dell'unificazione italiana, in *Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, a cura di A.C. Tommasini, Venezia, pp. 323-69

Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore. Atti del Convegno internazionale di studi (Legnago, Verona 1997), a cura di A.C. Tommasi, Venezia.

N.I., Murray, Charles Fairfax, in *The dictionary of art*, a cura di J. Turner, XXII, p. 351.

L. IAMURRI, "Cetto loi de socialisme d'état": la legge di tutela del 1909 e le relazioni di funzionari e collezionisti nella corrispondenza con Bernard Berenson, in "La Diana", II, pp. 314-31.

G. KANNES, Frizzoni, Gustavo in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. L, Roma, pp. 578-81.

D. PATRICK, Bache, Juilis Simon, in *The dictionary of art*, a cura di J. Turner, III, p. 18.

The dictionary of art, a cura di J. Turner, 34 voll., New York.

A.C. TOMMASI, *La formazione di Cavalcaselle*, in *Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, a cura di A.C. Tommasini, Venezia, pp. 23-33.

1999

E. CASTELNUOVO, "Primitifs" e "fin de siècle", in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*, a cura di M. Seidel, Venezia, pp. 47-54.

G. DE LORENZI, 1920: Ogetti, "Dedalo" e l'arte contemporanea, in "Ricerche di Storia dell'Arte", LXVII, pp. 5-22.

L'“Archivio Storico dell'Arte” e le origini della *Kunstwissenschaft* in Italia, a cura di G.C. Sciolla e F. Varallo, Alessandria.

A.R. RAUCHER, *Kress, Samuel Henry*, in *American National Biography*, XII, a cura di J.A. Garraty e M.C. Carnes, New York-Oxford.

M.T. ROBERTO, *Progetto e vicende dell'“Archivio Storico dell'Arte”*, in *L'“Archivio Storico dell'Arte” e le origini della Kunstwissenschaft in Italia*, a cura di G.C. Sciolla e F. Varallo, Alessandria, pp. 1-26.

G.C. SCIOLLA [I], *Documento, opera d'arte e analisi dello stile. L'Archivio Storico dell'Arte e la nuova Kunstwissenschaft*, in *L'“Archivio Storico dell'Arte” e le origini della Kunstwissenschaft in Italia*, a cura di G.C. Sciolla e F. Varallo, Alessandria, pp. 27-72.

G.C. SCIOLLA [II], *Introduzione*, in *L'“Archivio Storico dell'Arte” e le origini della Kunstwissenschaft in Italia*, a cura di G.C. Sciolla e F. Varallo, Alessandria, pp. VII-VIII.

M. SEIDEL, *Das renaissance-Museum: Wilhelm Bode als “Schüler” Jacob Burckhardts*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*, a cura di M. Seidel, Venezia, pp. 55-109.

2000

J. ANDERSON (a cura di), *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Milano.

F. BERNABEI, *Tempo, distanza e storia dell'arte*, in *L'arte nella storia. Contributi e storia dell'arte per Gianni*

Carlo Sciolla, a cura di V. Terraroli, F. Varallo e L. De Fanti, Milano, pp. 27-38.

E. CHANEY, *The evolution of the grand tour: Anglo-Italian culture relations since the Renaissance*, London.

V. CURZI, *Pittura veneta nei taccuini marchigiani di Giovan Battista Cavalcaselle: questioni di critica e mercato nel viaggio del 1858*, in *Pittura venete nella Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo (Milano), pp. 307-21

E. FAHY, *L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini. Dipinti, disegni, miniature, stampe*, II, Firenze, pp. 15-19.

L'arte nella storia. Contributi e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla, a cura di V. Terraroli, F. Varallo e L. De Fanti, Milano.

A. STADERINI, *La Facoltà nei primi decenni del Novecento (1900-1920)*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia de La Sapienza*, a cura di L. Campo, M.R. Di Simone, Roma.

2001

A.G. DE MARCHI, *Falsi primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Torino.

R. D'ANNA, *Domenico, Gnoli* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, pp. 454-59.

F. FRANCHINO GUELFI, *Benno Geiger storico dell'arte e mercante alla riscoperta di Magnasco*, in *Genova e il collezionismo del Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, a cura di A. Orlando, Torino, pp. 251-56.

G. FURNARI LUVARÀ, *Tra arte e filosofia: la teoria della storia in Benedetto Croce*, Soveria Mannelli (Catanzaro).

Genova e il collezionismo del Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976), a cura di A. Orlando, Torino.

W. GUADAGNINI, *Domenico Gnoli*, Cinisello Balsamo (Milano).

L'Università italiana. Repertorio di Atti e provvedimenti ufficiali 1859-1914, a cura di I. Porciani, Firenze.

T. MONTANARI (a cura di), F. Haskell, *Antichi Maestri in Tournée. Le Esposizioni d'Arte e il loro significato*, Pisa.

A. MORANDOTTI, *Italico Brass, pittore, conoscitore e mercante nell'età di Giuseppe Fiocco*, in *Genova e il collezionismo del Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, a cura di A. Orlando, Torino, pp. 241-50.

M. MORETTI, *I cadetti della scienza. Sul reclutamento dei docenti non ufficiali nell'Italia postunitaria*, in *Università e scienza nazionale*, a cura di I. Porciani, Napoli, pp. 151-203.

M. NEZZO, *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, Pisa.

V. TIRONE, *Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d'arte*, Torino.

2002

G. TOMASELLA [I], *Giuseppe Fiocco al crocevia tra Toscana e Veneto: note a margine di un carteggio*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per*

Giovanni Lorenzoni, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova, pp. 383-95.

G. TOMASELLA [II], *Le origini dell'insegnamento della Storia dell'Arte all'Università di Padova. Da Andrea Moschetti a Giuseppe Fiocco*, in "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", XXXV, pp. 69-96.

J. VAKKARI, *Alcuni contemporanei finlandesi di Lionello Venturi: Osvald Sirén, Tancred Borenius, Onni Okkonen*, in "Storia dell'arte", CI, pp. 108-17.

2003

Benedetto Croce, in "Studi di Estetica", XXVI, 3 (2002).

J. BLACK [I], *Italy and the grand tour*, New Haven.

J. BLACK [II], *The British abroad: the Grand Tour in the eighteenth century*, Stroud.

F. GENNARI SANTORI, *The melancholy of masterpieces: old master paintings in America, 1900-1940*, Milano.

M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra: Ojetti 1914-1920*, Vicenza.

Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni, a cura di G.C. Sciolla, Milano.

G. TOMASELLA, *La critica d'arte nelle riviste venete tra le due guerre: una ricognizione generale*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età Contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, a cura di G.C. Sciolla, Milano, pp. 179-97.

2004

F. ABBATE, *Sua Signoria mangia in oro. Roberto Longhi e la sociologia dell'arte*, Martina Franca.

M. BENCIVENNI, *Corrado Ricci e la tutela dei monumenti in Italia*, in *Corrado Ricci. Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, a cura di A. Emiliani e D. Domini, Ravenna, pp. 125-45.

F. CANALI, *Ugo Ojetti e Corrado Ricci amicissimi (1890 ca.-1919). Politica culturale, questioni artistiche, ambientamento e restauro dei monumenti nella corrispondenza del "fondo Ricci" della Biblioteca Classense di Ravenna*, in "Ravenna studi e ricerche", X, 1 (2003), pp. 95-17.

G. CATONI, *Il colore della verbena*, in *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Siena, 2004), a cura di G. Mazzoni, Siena, pp. 27-36.

I CIULISOVÀ, *Men of taste: essays on art collecting in East-Central Europe*, Bratislava.

Corrado Ricci. Storico dell'arte tra esperienza e progetto, a cura di A. Emiliani e D. Domini, Ravenna.

E. DANZIGER, *The Cook collection, its founder and its inheritors*, in "Apollo", CILVI, pp. 444-58.

G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Firenze.

Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento,

catalogo della mostra (Siena, 2004), a cura di G. Mazzoni, Siena.

M.G. GOBBI SICA, *Nell'occhio anglo-americano: Firenze tra Ottocento e Novecento*, in *I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura angloamericana fra Ottocento e Novecento*, a cura di M. Ciacci e M.G. Gobbi Sica, Livorno, pp. 40-69.

Herbert Percy Horne e Firenze. Atti della giornata di studi (Firenze 2001), a cura di E. Nardinocchi, Firenze.

I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura angloamericana fra Ottocento e Novecento, a cura di M. Ciacci e M.G. Gobbi Sica, Livorno.

S. PEZZATO, *Domenico Gnoli*, Prato.

F. RADAELLI, *Gustavo Frizzoni e l'arte italiana del Rinascimento, tra nuovi musei e moderni strumenti di lavoro*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta e A. Bragalini, Bari, pp. 235-60.

C.B. STREHLKE, *Italian paintings, 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and Philadelphia Museum of Art*, London.

P. TUCKER, *Charles Fairfax Murray e Firenze*, in *I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura angloamericana fra Ottocento e Novecento*, a cura di M. Ciacci e M.G. Gobbi Sica, Livorno, pp. 102-11.

2005

F. AMICO, "La immane e preziosissima esposizione fiorentina del 1922", in *Ugo Ojetti tra architettura e arti*, a cura di F. Canali, Firenze, pp. 105-13.

F. BALDRY, *Abitare e collezionare: note sul collezionismo fiorentino tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in *Herbert Percy Horne e Firenze*. Atti della giornata di studi (Firenze 2001), a cura di E. Nardinocchi, Firenze, pp. 103-26.

M. BENCIVENNI, *Politiche di tutela per i beni culturali della Nazione: da Corrado Ricci a Giovanni Spadolini*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra (Venezia, 2005), a cura di P. Callegari e V. Curzi, Bologna, pp. 39-54.

F. DE MARTINO, *Difficoltà per il varo di una legge nazionale di tutela delle Antichità e Belle Arti dopo l'Unità d'Italia: tra utile pubblico e interesse privato*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra (Venezia, 2005), a cura di P. Callegari e V. Curzi, Bologna, pp. 25-38.

A. EMILIANI, *Il patrimonio artistico come volontà, disponibilità e rappresentazione pubblica*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra (Venezia, 2005), a cura di P. Callegari e V. Curzi, Bologna, pp. 15-24

R. FERRAZZA, *Horne e il mercato dell'arte a Firenze tra Ottocento e Novecento*, in *Herbert Percy Horne e Firenze*. Atti della giornata di studi (Firenze 2001), a cura di E. Nardinocchi, Firenze, pp. 127-43.

F. GENNARI SANTORI, *Renaissance fin de siècle: models of patronage and patterns of taste in American Press and Fiction (1880-1914)*, in *Victorian and Edwardian responses to Italian Renaissance*, a cura di J.E. Law, Adershot, pp. 105-19.

Herbert Percy Horne e Firenze. Atti della giornata di studi (Firenze 2001), a cura di E. Nardinocchi, Firenze.

L. NARCISI, *La restituzione austriaca delle opere d'arte di Venezia dopo la prima guerra mondiale*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra (Venezia, 2005), a cura di P. Callegari e V. Curzi, Bologna, pp. 121-28.

E. NARDINOCCHI, *Herbert Percy Horne: note per una biografia*, in *Herbert Percy Horne a Firenze*. Atti della giornata di Studi (Firenze, 2005) a cura di E. Nardinocchi, Firenze, pp. 9-16.

M. NEZZO, *Il patrimonio artistico e monumentale veneziano durante la prima guerra mondiale*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra (Venezia, 2005), a cura di P. Callegari e V. Curzi, Bologna, pp. 105-20.

M.G. SARTI, *La tutela delle opere d'arte a Venezia dopo l'Unità d'Italia*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso*

esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale, catalogo della mostra (Venezia, 2005), a cura di P. Callegari e V. Curzi, Bologna, pp. 83-94.

M. TAMASSIA, *Bardini antiquario del Rinascimento: arrocchi e bardante*, in *Conversazioni in villa*, a cura di M. Scipioni, Bibbina (Arezzo), pp. 57-76.

Ugo Ojetti tra architettura e arti, a cura di F. Canali, Firenze.

Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale, catalogo della mostra (Venezia, 2005), a cura di P. Callegari e V. Curzi, Bologna.

2006

A. BELLANDI, *Elia Volpi: il gusto dell'antiquario*, in *Arte umbra nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Foligno e Perugia, 2006-07), a cura di F.F. Mancini e C. Zappia, Milano, pp. 318-23.

Il collezionismo d'arte a Venezia, II, Il Seicento, a cura di S. Mason Rinaldi, Venezia.

M. PAPETTI, *Un contributo inedito di Giulio Cantalmessa agli studi sull'età barocca. Le opere del Sei e del Settecento nelle note manoscritte al catalogo della Galleria Borghese*, in "Studi Picena", LXXI, pp. 379-488.

G.C. SCIOLLA [I], *Igino Benvenuto Supino e la storiografia artistica in Italia tra Ottocento e Novecento*, in *Igino Benvenuto Supino (1858-1940). Omaggio a un padre fondatore*, a cura di P. Bassani Pacht, Firenze, pp. 71-80.

G.C. SCIOLLA [II], *La riscoperta delle arti decorative nella storiografia italiana nella prima metà del Novecento*, in *Storia, critica e tutela nell'arte del Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina (Palermo, 2006), Caltanissetta, pp. 51-58.

S. VALERI, *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte*, Roma.

2007

Altrove, non lontano. Scritti di amici per Raffaella Piva, a cura di G. Tomasella, Padova.

D. BANZATO, *Giuseppe Fiocco e il Museo di Padova*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XXIX [2005], pp. 339-46.

F. BERNABEL, *Il laboratorio critico di Giuseppe Fiocco*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XXIX [2005], pp. 225-41.

Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974), Bologna.

A.C. FONTANA, *Malatesta, Adeodato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVIII.

C. FURLAN [I], *Giuseppe Fiocco e la fotografia*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XXIX [2005], pp. 291-98.

FURLAN [II], *Giuseppe Fiocco e il Pordenone*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XXIX [2005], pp. 299-312.

D. ISELLA, S. FACCHINETTI, *Intorno ai taccuini lombardi di Giovan Battista*

Cavalcaselle: note per un'edizione critica, in "Concorso", I, 2007, pp. 9-37.

C. GAROFALO, *Un collezionista londinese a Firenze: Herbert P. Horne (1864-1916). Architetto, "designer", storico dell'arte e "connoisseur"*, in *L'artiste collectionneur de dessin*, II, *REcontres internationales du Salon du Dessin*, a cura di C. Monbeig-Goguel e C. Hattori, Milan, pp. 161-63.

G. LORENZONI, L. PASOTTO, *Giuseppe Fiocco medievalista*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XXIX [2005], pp. 243-89.

G. MANIERI ELIA, *Gino Fogolari*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna, pp. 258-65.

S. MARINELLI, *La Verona di Giuseppe Fiocco*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XXIX [2005], pp. 321-24.

L. MORETTI, *Di Giuseppe Fiocco ispettore della Soprintendenza per le Gallerie e gli oggetti d'arte del Veneto (con qualche divagazione)*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XXIX [2005], pp. 335-37.

M. NEZZO, *La mostra del ritratto e le Biennali d'arte in Firenze*, in *Altrove, non lontano. Scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di G. Tomasella, Padova, pp. 85-90.

F. PEDROCCO, *Fiocco e i Guardi*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XXIX [2005], pp. 325-33.

A. ROVETTA, *Nota milanese per Giuseppe Fiocco, docente all'Università*

Cattolica, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XXIX, [2005], pp. 347-49.

E. SACCOMANI, *Giuseppe Fiocco e la pittura padovana del Cinquecento*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XXIX [2005], pp. 313-19.

M. SECREST, *Duveen: l'arte di vendere l'arte*, ed. italiana a cura di P. Ghigo, Torino.

S. SICOLI, *Corrado Ricci*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna, pp. 510-27.

G. TOMASELLA [I], *Da Giuseppe Fiocco a Sergio Bettini: la critica dei "professori"*, in *Donazione Eugenio da Venezia. Atti della giornata di studi (Venezia, 2006)*, a cura di G. Dal Canton e B. Trevisan, Venezia, pp. 81-89.

G. TOMASELLA [II], *L'insegnamento universitario di Giuseppe Fiocco*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XXIX [2005], pp. 217-24.

G. TOMASELLA [III], *Venezia 1929: la mostra del Settecento italiano*, in *Il cielo o qualcosa di più: scritto per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Cittadella (Padova), pp. 220-28.

2008

Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, a cura di M. D'Onofrio, Modena.

A. BEYER, *Tra storia e passatismo. La storiografia artistica tedesca tra XIX e XX secolo*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 153-57.

- M.G. BERNARDINI, *Adolfo Venturi e il nuovo allestimento della Galleria estense nel Palazzo dei Musei di Modena*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 43-53.
- F. CANALI, *Ugo Ojetti (1871-1946) critico: tra architettura e arte*, Firenze.
- Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1908)*. Atti del Convegno Internazionale (Udine, 2006), a cura di G. Perusini e R. Fabiani, Vicenza.
- V. Contini Bonacossi (ed. a cura di F. ZANINELLI), *Diari Americani. 1926-1929*, Siena.
- V. CURZI, *Adolfo Venturi e il catalogo nazionale delle opere d'arte*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 63-67.
- M. DALAI EMILIANI, *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la Storia dell'Arte nell'Italia Unita*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 25-30.
- S. DANESI SQUARZINA, *Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 55-62.
- M. DI MACCO, *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1911)*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 219-30
- R.E. FRY, *Herbert Horne (1864-1916)*, in *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte del Novecento*, a cura di S. Gizburg, Milano, pp. 27-28.
- A. GIOLI, *La tutela dopo l'Unità: dibattiti, leggi, strumenti, interventi 1860-1902*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1908)*. Atti del Convegno Internazionale (Udine, 2006), a cura di G. Perusini e R. Fabiani, Vicenza, pp. 95-108.
- Il collezionismo d'arte a Venezia, I, Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, Venezia.
- E. LACHNIT, *La Scuola di Vienna all'epoca di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 159-63.
- M.M. LAMBERTI, *Dal carteggio di Adolfo Venturi e Lionello Venturi: il programma della nuova serie de "L'Arte"*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 60-67.
- D. LEVI, *Questioni di metodo e prassi espositive: il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 211-18.
- M. MORETTI, *Adolfo Venturi e l'università italiana tra Ottocento e Novecento: dal carteggio presso la Scuola Normale Superiore di Pisa*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 83-89.
- F. PAPI [I], *Adolfo Venturi fra letterati e "connaisseurs": la fondazione*

dell'Archivio Storico dell'Arte" attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli, Cantalmessa, in Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 237-44.

F. PAPI [II], *Cultura e tutela nell'Italia unita. 1865-1902*, con una presentazione di L. Villari, Assisi.

P. SANVITO, *Verso una biografia intellettuale di Venturi. Il rapporto con le esperienze europee di Raimond van Marle e la teoria della pura visibilità, in Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 165-77.*

G.C. SCIOLLA [I], *Conclusioni, in Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 419-22.*

G.C. SCIOLLA [II], *Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi, in Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 231-36.*

M. TAMASSIA, *Spigolature dal fondo Ogetti: immagini dalla rivista "Dedalo", Livorno.*

B. TOSCANO, *Storia dell'Arte e conservazione oggi, in Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 409-14.*

S. VALERI, *I volumi della Storia dell'Arte italiana, in Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, a cura di M. D'Onofrio, Modena, pp. 37-42.*

2009

C. DE BENEDICTIS, *Wilhelm Bode e Stefano Bardini: tra arte e mercato, in Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connoisseur fra Ottocento e*

Novecento, a cura di V. Chini Niemeyer, Firenze, pp. 15-16.

S. DI MARCO, *Con gli occhi di Bardini, Horne, Stibbert: tre musei per tre collezionisti, Firenze.*

R. FERRAZZA, *Elia Volpi e Palazzo Davanzati: la rievocazione ideale della casa fiorentina e la sua divulgazione, in Palazzo Davanzati tra realtà e sogno. Federico e la bottega degli angeli, catalogo della mostra (Firenze, 2009) a cura di R.C. Proto Pisani, F. Boldry, Firenze, pp. 32-45.*

Gianni Carlo Sciolla. *Storia e critica d'arte del Novecento, a cura di M.R. De Rosa, Napoli.*

Il collezionismo d'arte a Venezia, III, Il Settecento, a cura di L. Borean, Venezia 2009.

D. LEVI, *Giovan Battista Cavalcaselle. Conoscenza, storia, tutela, in L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento, a cura di A. Masi, Firenze, pp. 13-26.*

L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento, a cura di A. Masi, Firenze.

A. MASI, *Dalla storia alla critica: l'idea dell'arte italiana tra passato e futuro, in L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento, a cura di A. Masi, Firenze, pp. 7-11.*

M. MIGNINI, *Diventare storiche dell'arte: una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-1940), Roma.*

V. NIEMEYER CHINI, *Wilhelm Bode e Stefano Bardini: biografie a confronto, in*

Stefano Bardini e Wilhelm Bode. *Mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento*, a cura di V. Chini Niemeyer, Firenze, pp. 37-46.

E.A. OSOKINA, *Operation Duveen*, in *Treasures into tractors. The selling of Russia's cultural heritage, 1918-38*, a cura di A. Odom e W.R. Salmond, Washington, pp. 83-107.

M. PASSARO, *L'attualità della Scuola di Vienna*, in *Gianni Carlo Sciolla. Storia e critica d'arte del Novecento*, a cura di M.R. De Rosa, Napoli, pp. 63-73.

L. PICCININI, *Il sentimento dell'abitare: Villa La Pietra a Firenze*, in "Art Dossier", XXIV, pp. 50-55.

Stefano Bardini e Wilhelm Bode. *Mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento*, a cura di V. Chini Niemeyer, Firenze.

A. TRIMARCO, *La critica d'arte del Novecento*, in *Gianni Carlo Sciolla. Storia e critica d'arte del Novecento*, a cura di M.R. De Rosa, Napoli, pp. 75-88.

S. VALERI, *Adolfo Venturi. La memoria dell'occhio e il rigore della storia*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze, pp. 27-40.

A. VANNI DESIDERI, *Il medioevo fiorentino di Palazzo Davanzati e Elia Volpi: un approccio archeologico*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", LXXXVII, 2009, 76, pp. 63-78.

2010

1909: tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica

medioevale orvietana, catalogo della mostra (Perugia, Orvieto 2010) a cura di L. Riccetti, Firenze.

F. AMICO [I], *Firenze 1922: dal Seicento al Contemporaneo*, in *Novecento Sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*. Catalogo della mostra (Firenze 2010-11) a cura di V. Gensini, L. Mannini, A. Mazzanti, Firenze, pp. 57-68.

F. AMICO [II], *Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922*, in *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di G. De Lorenzi, Roma, pp. 37-59.

Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento, a cura di G. De Lorenzi, Roma.

E. BIANCHI, *Adolfo Venturi tra collezionismo e ricerca: un caso milanese*, in "Arte Lombarda", CLX, pp. 94-108.

Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ojetti, catalogo della mostra (Viareggio, 2010) a cura di G. De Lorenzi, Viareggio

G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico e collezionista d'arte*, in *Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ojetti*, catalogo della mostra (Viareggio, 2010) a cura di G. De Lorenzi, Viareggio, pp. 17-29.

R. FERRAZZA, *Elia Volpi e la commercializzazione della maiolica italiana, cifra di gusto ed elemento di arredo indispensabile nelle case dei collezionisti americani: J.P. Morgan, W. Hincle Smith, W. Boyce Thompson*, in *1909: tra collezionismo e tutela*.

Connoisseur, antiquari e la ceramica medioevale orvietana, catalogo della mostra (Perugia, Orvieto 2010), a cura di L. Riccetti, Firenze, pp. 257-66.

C. FIACCADORI, *Aldo Noseda e Bernard Berenson*, in "Concorso", V, pp. 31-56.

F. GENNARI SANTORI e C. VIGNON, *J. Pierpont Morgan, Joseph Duveen e le collezioni americane di maiolica italiana*, in *1909: tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medioevale orvietana*, catalogo della mostra (Perugia, Orvieto 2010) a cura di L. Riccetti, Firenze, pp. 281-91.

Gli archivi fotografico delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi. Atti della giornata di studio (Venezia, 2008), a cura di A.M. Spiazzi, Vicenza.

D. LEVI, *Da Cavalcaselle a Venturi: la documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*, in *Gli archivi fotografico delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi*. Atti della giornata di studio (Venezia, 2008), a cura di A.M. Spiazzi, Vicenza, pp. 23-33.

L. LORIZZO, *Roberto Longhi "romano" (1912-1914): gli anni della scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, in "Storia dell'Arte", XXV-XXVI, pp. 182-208.

L. MANNINI, *Tra gli "Amici del Seicento". Artisti, critici e collezionisti nella Firenze degli anni Venti*, in *Novecento Sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*. Catalogo della mostra (Firenze 2010-11), a cura di V.

Gensini, L. Mannini, A. Mazzanti, Firenze, pp. 27-41.

A. MAZZANTI, "*Mania del Seicento*": da "Novecento" a Roma, *recezione nella penisola*, in *Novecento Sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*. Catalogo della mostra (Firenze 2010-11), a cura di V. Gensini, L. Mannini, A. Mazzanti, Firenze, pp. 43-55.

A. MAZZANTI, L. MANNINI, V. GENESINI, *Introduzione*, in *Novecento Sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*. Catalogo della mostra (Firenze, 2010-11), a cura di V. Gensini, L. Mannini, A. Mazzanti, Firenze, pp. 19-23.

S. NETZER, *Wilhelm von Bode: un condottiero dell'arte*, in *1909: tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medioevale orvietana*, catalogo della mostra (Perugia, Orvieto 2010), a cura di L. Riccetti, Firenze, pp. 217-27.

Novecento Sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre. Catalogo della mostra (Firenze 2010-11), a cura di V. Gensini, L. Mannini, A. Mazzanti, Firenze.

L. RICCETTI, *J. Pierpont Morgan e Alexander Imbert: la scoperta e la fortuna della ceramica medioevale orvietana intorno al 1909*, in *1909: tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medioevale orvietana*, catalogo della mostra (Perugia, Orvieto 2010), a cura di L. Riccetti, Firenze, pp. 48-79.

G. SEVERINI, *La legge sulle cose d'arte del 1909 e il passaggio alla concezione*

moderna di tutela, in 1909 tra collezionismo e tutela: connoisseur, antiquari e la ceramica medioevale orvietana, catalogo della mostra (Orvieto, 2010) a cura di L. Riccetti, Firenze, pp. 195-207.

S. SPINAZZÈ, *Antiquari-Artisti a Roma tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Lo studio e la Galleria di Attilio Simonetti*, in "Studiolo", VIII, pp. 103-22.

T. WILSON, *La contraffazione delle maioliche all'inizio del Novecento: la testimonianza del Museen-Verband, in 1909: tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medioevale orvietana*, catalogo della mostra (Perugia, Orvieto 2010), a cura di L. Riccetti, Firenze, pp. 267-80.

F. ZANINELLI, *Aspetti del collezionismo e del mercato dell'arte del Seicento italiano all'inizio del Novecento*, in *Novecento Sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*. Catalogo della mostra (Firenze 2010-11), a cura di V. Gensini, L. Mannini, A. Mazzanti, Firenze, pp. 89-97.

2011

A. AMENDOLA, *Gli esordi di Giuseppe Fiocco alla Scuola di Perfezionamento in Storia dell'Arte di Adolfo Venturi attraverso un'inedita relazione di viaggio*, in "Annali di critica d'arte", VII, pp. 247-73.

G. BACCI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964. Il incontro di studio* (Pisa, 2011), Pisa.

I. CALLOUD, *Ugo Ojetti e le esposizioni: un'anagrafe digitale*, in "Studi di Memofonte", VI.

E. CAMPOREALE, *Sugli esordi del collezionismo dei primitivi italiani, in Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, 2011-12), a cura di L. Mannini, Firenze, pp. 29-43.

F. CANALI, *Camillo Boito e Corrado Ricci amicissimi (1892-1914): politica culturale per "l'arte italiana decorativa industriale", esposizioni e museografia, architettura e restauro dei monumenti*, in "Ravenna, studi e ricerche", XVI (2009), 1-2, pp. 147-99.

M.R. DE ROSA, *Adolfo Venturi e la nascita della Storia dell'Arte*, in "Sinestesia", IX, 2011, pp. 223-33.

M. ESPAGNE, *Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817-1885) et les débuts de l'école viennoise*, in *L'école viennoise d'histoire de l'art*, a cura di C. Trautmann-Waller, Rouen, Havre, pp. 17-32.

C. GENNARI, *Dialoghi tra l'Italia, l'Europa e gli Stati Uniti, il mercato nazionale e la diffusione del gusto*, in *Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, 2011-2012), a cura di L. Mannini, Firenze, pp. 81-89.

L'école viennoise d'histoire de l'art, a cura di C. Trautmann-Waller, Rouen, Havre.

Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento, catalogo della mostra

(Firenze, 2011-2012), a cura di L. Mannini, Firenze.

F. MESSINEO, *La mostra del 1929 a Venezia. Il settecento tra recupero critico e mito del "tempo felice"*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", XXX, pp. 169-78.

E. MIRAGLIO, *Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ogetti e l'arte figurativa italiana*, in "Studi di Memofonte", VI, pp. 63-75.

A. NESI, *Museo Stefano Bardini: guida alla visita del museo*, Firenze.

A. PAOLUCCI, *Esportazioni, vendite e leggi di tutela*, in *Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, 2011-12), a cura di L. Mannini, Firenze, pp. 17-20.

E. PELLEGRINI, *I taccuini di Adolfo Venturi*, in "Studi di Memofonte", VI, pp. 13-37.

2012

C. CIERI VIA, E. KIEVEN, A. NOVA, *La storia dell'Arte e le sue frontiere*, in *La storia dell'arte e le sue frontiere. A cento anni dal X congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912): un bilancio storiografico e una riflessione sul presente*. Atti del Convegno (Roma, 2012), a cura di C. Cieri Via, E. Kieven e A. Nova, Roma, pp. 13-16.

M. DALAI EMILIANI, *Prima e dopo il 1912: la storia dell'arte degli italiani*, in *La storia dell'arte e le sue frontiere. A cento anni dal X congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912): un bilancio storiografico e una riflessione sul presente*. Atti del Convegno (Roma,, 2012), a cura di C.

Cieri Via, E. Kieven e A. Nova, Roma, pp. 39-51.

F. DI CASTRO, *Storie e segreti di via Margutta*, Roma.

La Storia dell'Arte e le sue frontiere. A cento anni dal X congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912): un bilancio storiografico e una riflessione sul presente. Atti del Convegno (Roma, 2012), a cura di C. Cieri Via, E. Kieven e A. Nova, Roma.

M. MIGLIORINI, *Il contributo delle riviste divulgative di scienze lettere ed arti nel secondo Ottocento: l'esempio di "Natura ed Arte"*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXXIX, (2010-11), pp. 119-29.

G. PERINI FOLESANI, *La sessione plenaria del convegno del 1912: orizzonti della Storia dell'Arte in Italia e nel mondo, ieri e oggi*, in *La storia dell'arte e le sue frontiere. A cento anni dal X congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912): un bilancio storiografico e una riflessione sul presente*. Atti del Convegno (Roma, 2012), a cura di C. Cieri Via, E. Kieven e A. Nova, Roma, pp. 237-48.

G.S. SCIOLLA, *Roma 1912. Adolfo Venturi e il primo Convegno Internazionale di Storia dell'Arte. Attualità di un dibattito e urgenza, tuttora persistente, di alcune proposte*, in "Arte e Documento", XXVIII, pp. 220-25.

2013

F. BERNABEI, *"Filosofia positiva e metodo storico" nelle ricerche sull'arte della seconda metà dell'Ottocento*, in

“Annali di Critica d’Arte”, IX, 1, pp. 15-49.

L. BINDA, *I primi vent’anni de “L’Arte” (1898-1918): collaborazioni, carteggi e destini lombardi. Gustavo Frizzoni, Giulio Carotti, Giacomo de Nicola e Paolo D’Ancona*, in *La consistenza dell’effimero. Riviste d’arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di N. Barella, R. Cioffi, Napoli, pp. 35-76.

S. CECCHINI, *La tutela attraverso il museo: Corrado Ricci e Luigi Rava dentro e fuori dal parlamento*, in “Annali di Critica”, VIII, pp. 51-68.

La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie. Atti della giornata di studi (Urbino, 2011), a cura di G. Pascucci, Ancona.

D. LEVI [I], *L’affermazione di una figura professionale. Lo storico dell’arte fra tutela e insegnamento*, in “Annali di Critica d’Arte”, pp. 26-29.

D. LEVI [II], *Gallerie nazionali e musei locali: il contributo di Adolfo Venturi funzionario alla Minerva*, in *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie. Atti della giornata di studi (Urbino, 2011)*, a cura di G. Pascucci, Ancona, pp. 56-74.

A.F. MOSCKOWUTZ, *Stefano Bardini, the early years*, in “Studi Trentini”, XCII, 2, pp. 267-288.

E. NARDINOCCHI, *Herbert Percy Horne*, in *Florenz!*, a cura di A. Giusti e J. Frings, München, p. 357.

G.C. SCIOLLA, *Per le riviste della Nuova Italia. Qualche considerazione in*

marginie, in “Annali di critica d’arte”, IX, pp. 351-69.

C.B. STREHLKE, *Bode’s Signorelli for Johnson*, in *Renaissance studies in honor of Joseph Connors*, I, *Art history*, a cura di M. Israëls and L.A. Waldman, Firenze, pp. 714-19.

M. TAMASSIA, *Stefano Bardini antiquario a Firenze*, in *Il Rinascimento da Firenze a Parigi: andata e ritorno*, catalogo della mostra (Firenze 2013), a cura di M. Tamassia, Firenze.

E. WALMSLEY, *Italian Renaissance paintings restored in Paris by Duveen Brothers, c. 1927-1929*, in “Facture”, I, pp. 58-77.

2014

A. AMENDOLA, *Dalla Scuola di Perfezionamento all’Istituto di Archeologia e Storia dell’Arte*, in *Vedere e rivedere e potendo godere: allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l’Italia e l’Europa 1900-1925*, a cura di A. Amendola e L. Lorizzo, Roma, pp. 163-78.

A. AMENDOLA, L. LORIZZO, *Introduzione*, in *Vedere e rivedere e potendo godere: allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l’Italia e l’Europa 1900-1925*, a cura di A. Amendola e L. Lorizzo, Roma, pp. 7-11.

D. LEVI, *L’affermazione di una figura professionale: lo storico dell’arte fra tutela e insegnamento*, in “Annali di critica d’arte”, IX, 2, pp. 15-29.

L. LORIZZO, *Alla Scuola di Adolfo Venturi*, in *Vedere e rivedere e potendo godere: allievi di Adolfo Venturi in*

viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925, a cura di A. Amendola e L. Lorizzo, Roma, pp. 13-162.

F. PAPI, *Vicende della collezione Contini Bonacossi dalla formazione alla donazione della "raccolta di quadri, mobili antichi e altri oggetti d'arte, destinati ad ornare le sale di Castel Sant'Angelo in Roma" e una novità sul polittico degli Zavattari*, in *La Modonna di Luca Signorelli e il compianto. Due restauri della collezione Contini Bonacossi nel Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo*, a cura di M. Mastroianni, Roma, pp. 63-93.

C.B. SCALLEN, *Wilhelm von Bode and Collecting in America*, in *Holland's Golden Age in America. Collecting art of Rembrandt, Vermeer and Hals*, a cura di E. Quodbach, New York, pp. 58-67.

Vedere e rivedere e potendo godere: allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925, a cura di A. Amendola e L. Lorizzo, Roma.

2014-2015

Strategie e dinamiche commerciali di Alessandro Contini Bonacossi. Per un'analisi delle provenienze nel quadro del mercato artistico tra Italia, Europa e America nel '900, relatori: Prof. G. Barbierie e Prof. E.M. Dal Pozzolo, Università Ca' Foscari, Venezia.

2015

F. AMICO, *Il ruolo di Ugo Ojetti nella vita culturale italiana della prima metà del Novecento*, in "Luk", XX (2014), pp. 19-23.

A. BELLARIO, *Arte e denaro: John Pierpont Morgan*, in "Alumina", XIII, 50, pp. 30-35.

R. COHEN, *On the move: John Pierpont Morgan*, in "Apollo", CLXXXII, 634, pp. 76-81.

F. CORRADO, *Il "gusto" di Riccardo Gualino*, in "Critica d'Arte", LXXV (2013), 53-54, pp. 109-30.

M. GHELARDI, *Il cavaliere e il Bodensee. Heinrich Wölfflin: l'Italia e il sentimento tedesco della forma*, in *L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'Arte e le sue frontiere. A cento anni dal X congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912): un bilancio storiografico e una riflessione sul presente*. Atti del Convegno (Roma, 2012), Roma, pp. 53-64.

L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'Arte e le sue frontiere. A cento anni dal X congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912): un bilancio storiografico e una riflessione sul presente. Atti del Convegno (Roma, 2012), Roma, pp. 53-64.

A.F. MOSKOWITZ, *Stefano Bardini "principe degli antiquari": prolegomeni to a biography*, Firenze.

I.J. REIST, *A market for merchant princes: collecting Italian Renaissance paintings in America*, University Park (PA).

L. VAN DER VINDE, *The Frick Collection: art treasures from New York*, Den Haag.

2016

A. DEL PUPPO, *Reframing formalism in 1930 Italy: Giuseppe Fiocco, Rodolfo Palucchini and Roberto Longhi*, in *Das problem der form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft*, Berlin, pp. 163-70.

C. MOLESWORTH, *The capitalist and the critic: J.P. Morgan, Roger Fry, and the Metropolitan Museum of Art*, Austin.

M. NEZZO, *Ugo Ojetti: critica, azione ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova.

F. NICOLAI, *More than an expatriate scholar: Frederick Mason Perkins as art, agent and intermediary for American collectors of the twentieth century*, in "Journal of the history of collections", XXVIII, 2, pp. 311-25.

E. TOFFALI [I], *Alessandro Contini Bonacossi tra filatelia e commercio antiquario. Acquisti, vendite e contatti nei primi anni di attività mercantile (1913-1928)*, in <https://www.antiquariditalia.it/it/gazzetta/articoli/2/2>.

E. TOFFALI [II], *Alessandro Contini Bonacossi tra le due guerre: Kress e gli altri*, in <https://www.antiquariditalia.it/it/gazzetta/articoli/2/2>.

Tra Roma e Venezia, la cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità, a cura di I. Favaretto e M. Pilutti Namer, Venezia.

B. ZANARDI, *La cultura della conservazione nell'Italia post-unitaria: Cavenaghi, Giovannoni e Boni al Convegno degli ispettori onorari del 1912*, in *Tra Roma e Venezia, la cultura*

dell'antico nell'Italia dell'Unità, a cura di I. Favaretto e M. Pilutti Namer, Venezia, pp. 15-34.

2017

P. CAPPELLINI, *The art dealer and the Devil: remarks on the relationship of Elia Volpi and Wilhelm von Bode*, in *Dealing art on both sides of the Atlantic, 1860-1940*, a cura di L. Catterson e F. Brauer, I, Leiden-Boston, pp. 181-202.

L. CATTERSON [I], *Introduction*, in *Dealing art on both sides of the Atlantic, 1860-1940*, a cura di L. Catterson e F. Brauer, I., Leiden-Boston, pp. 1-36.

L. CATTERSON [II], *Stefano Bardini and the taxonomic branding of marketplace style: from gallery of a dealer to the institutional canon*, in *Images of the art museum: connecting gaze and discourse in the history of museology*, a cura di E.M. Troelenberg e M. Savino, Berlin-Boston, pp. 41-63.

M.M. MASCOLO, *Elia Volpi e il collezionismo: tra Firenze, Berlino e New York*, in *Dall'asta al museo. 1916-2016: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, pp. 35-53.

V. NAPOLEONE, *Bardini e Roma, collaborazioni antiquarie per una clientela d'oltreoceano*, in *Dall'asta al museo. 1916-2016: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, pp. 69-81.

E. NARDINOCCHI, *Herbert P. Horne: Lo studioso e il collezionista*, in *Dall'asta al museo. 1916-2016: Elia Volpi e Palazzo*

Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento, a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, pp. 267-83.

NESI, *Stefano Bardini ed Elia Volpi: due stili a confronto*, in *Dall'asta al museo. 1916-2016: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, pp. 249-65.

M. PIGOZZI, *Strategie Guglielmine per le gallerie i musei di Germania: il ruolo di Wilhelm von Bode (1845-1929) per la rivisitazione del Rinascimento*, in *Dialogo tra Italia e Germania: arte, letteratura, musica*, a cura di M. Pigozzi e E. Givannini, Bologna, pp. 101-115.

J. SMALCERZ, *A lesson in loopholes: Stefano Bardini, and the export of Botticelli frescos from Villa Lemmi*, in *Dealing art on both sides of the Atlantic, 1860-1940*, a cura di L. Catterson e F. Brauer, 2 voll., Leiden-Boston, pp. 291-309.

C.B. STREHLKE, *Le aste d'arte a New York nell'Ottocento e nel primo Novecento*, in *Dall'asta al museo. 1916-2016: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, pp. 55-67.

B. TEODORI [I], *Attraverso il Novecento: dal museo di Elia Volpi al museo attuale*, in *Dall'asta al museo. 1916-2016: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, pp. 195-211.

P. TUCKER, *A connoisseur and his clients: the correspondence of Charles*

Fairfax Murray with Frederic Burton, Wilhelm Bode and Julius Meyer (1867-1914), Oxford.

A. TUNESI, *Stefano Bardini and C.F. Walker, his London agent*, in *Dealing art on both sides of the Atlantic, 1860-1940*, in *Studio in The history of collecting and art markets*, II, a cura di L. Catterson, F. Brauer, 2017, pp. 249-67.

E. ZAFRAN, *J.P. Morgan: mind of the collector. Hartford, 2017*, in "The Burlington Magazine", CLIX, 1377, pp. 1022-24.

2018

P. AIELLO, *Gustavo Frizzoni (1840-1919), Wilhelm Bode e l'eredità del "Cicerone"*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi e A. Nova, Milano, pp. 61-72.

F. CAGLIOTI, *Su Wilhelm von Bode (1845-1929)*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano, pp. 73-86, 178-84.

F. CAGLIOTI, A. DE MARCHI, A. NOVA, *Premessa*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano, pp. IX-XIII.

P. CORDERA, *Abitare il Rinascimento: il gusto Bardini e la geografia del collezionismo italiano tra Ottocento e Novecento*, in *L'Italia dei musei 1860-1960: collezioni, contesti, casi studio*, a cura di S.C. Saldanha, M. Pizzo e D. Poulot, Bologna, pp. 167-80.

M. GREGORI, *La figura del conoscitore*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano, pp. 1-12.

E. TOFFALI, *I dipinti Contini Bonacossi nella Germania di Hitler: vendite, depredazioni e recuperi (1940-1947)*, in "Studi di Storia dell'Arte", XXIX, pp. 297-318.

2019

P. CAPPELLINI, *Lo stacco e la vendita degli affreschi: Stefano Bardini ed Elia Volpi*, in *Stefano Bardini "estrattista". Affreschi staccati nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, a cura di L. Cancabilla e C. Giometti, Pisa, pp. 63-77.

A. S. LEGÉ, *Gustave Dreyfus: collectionneur et mécène dans le Paris de la Belle Époque*, Milano.

F. NICOLAI, *More than an expatriate scholar: Frederick Mason Perkins as art adviser, agent and intermediary for American collectors of the twentieth century*, in "Journal of the history of collections", XXVIII, 2, pp. 311-25.

L. RICCETTI, *Addenda a "Alexander Imbert, J. Pierpont Morgan e il collezionismo della maiolica italiana fino al 1914" (Firenze, Polistampa, 2017)*, in "Faenza", CIV, 2, pp. 17-28.

Stefano Bardini "estrattista". Affreschi staccati nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei, a cura di L. Cancabilla e C. Giometti, Pisa.

C. VIGNON, *Duveen Brothers and the market for decorative arts, 1880-1940*, New York.



Università
Ca' Foscari
Venezia

DEPOSITO ELETTRONICO DELLA TESI DI DOTTORATO

DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'

(Art. 47 D.P.R. 445 del 28/12/2000 e relative modifiche)

Io sottoscritto .Eva.Toffali.....

nata.. a .Bussolengo..... (prov. VR..) il ...19/10/1989.....

residente a ..Ospitaletto.(BS)..... in ..via Giovanni.Pascoli..... n. .73..

Matricola (se posseduta) ..843697..... Autore della tesi di dottorato dal titolo:

....Dalle sfide attributive alle perizie commerciali.. Giuseppe.Fiocco tra accademia, critica, tutela e mercato dell'arte.

Dottorato di ricerca in ..STORIA DELLE ARTI.....

(in cotutela con)

Ciclo .XXXII.....

Anno di conseguimento del titolo2019/2020.....

DICHIARO

di essere a conoscenza:

- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decado ^{Testo} fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
- 3) che l'Università si riserva i diritti di riproduzione per scopi didattici, con citazione della fonte;
- 4) del fatto che il testo integrale della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione viene archiviato e reso consultabile via internet attraverso l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, oltre che attraverso i cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;
- 5) del fatto che, ai sensi e per gli effetti di cui al D.Lgs. n. 196/2003, i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presentazione viene resa;
- 6) del fatto che la copia della tesi in formato elettronico depositato nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto è del tutto corrispondente alla tesi in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, consegnata presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo, e che di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;
- 7) del fatto che la copia consegnata in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, depositata nell'Archivio di Ateneo, è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie.

Data 16/12/2020

Firma

AUTORIZZO

- l'Università a riprodurre ai fini dell'immissione in rete e a comunicare al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto il testo integrale della tesi depositata;
- l'Università a consentire:
 - la riproduzione a fini personali e di ricerca, escludendo ogni utilizzo di carattere commerciale;
 - la citazione purché completa di tutti i dati bibliografici (nome e cognome dell'autore, titolo della tesi, relatore e correlatore, l'università, l'anno accademico e il numero delle pagine citate).

DICHIARO

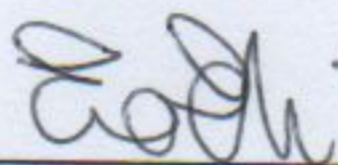
- 1) che il contenuto e l'organizzazione della tesi è opera originale da me realizzata e non infrange in alcun modo il diritto d'autore né gli obblighi connessi alla salvaguardia di diritti morali od economici di altri autori o di altri aventi diritto, sia per testi, immagini, foto, tabelle, o altre parti di cui la tesi è composta, né compromette in alcun modo i diritti di terzi relativi alla sicurezza dei dati personali;
- 2) che la tesi di dottorato non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, non è oggetto di eventuale registrazione di tipo brevettuale o di tutela;
- 3) che pertanto l'Università è in ogni caso esente da responsabilità di qualsivoglia natura civile, amministrativa o penale e sarà tenuta indenne a qualsiasi richiesta o rivendicazione da parte di terzi.

A tal fine:

- dichiaro di aver autoarchiviato la copia integrale della tesi in formato elettronico nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari;
- consegno la copia integrale della tesi in formato cartaceo presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo.

Data 16/12/2020

Firma



La presente dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto, ovvero sottoscritta e inviata, unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, ovvero tramite un incaricato, oppure a mezzo posta

Firma del dipendente addetto

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti. Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.

