

*La collezione di dipinti
di Giovanni Treccani degli Alfieri
(1912-1961)*

“Sopravvivere al proprio tempo, nel rapido immemore secolo nuovo, è già arduo; esercitare ancora, al di là del proprio transito, una virtù creatrice, è un privilegio a cui solo intelligenze e volontà come la sua possono ragionevolmente aspirare.

Se si sa usare, a questo scopo, con discernimento e consapevolezza, una ricchezza creata con la propria attività, se anzi si sa sacrificare per questo, una parte notevolissima di tale ricchezza, senza omettere gli altri doveri, che nascono dalla filantropia, si è data, con molta signorilità una risposta ai molti che non ammettono, al giorno d’oggi, l’utilità di una iniziativa individuale, secondata da un regime di sostanziale libertà”.

G. Bognetti, *Giovanni Treccani degli Alfieri amico della storia lombarda*, in «La Martinella» 1961.

La collezione di dipinti di Giovanni Treccani degli Alfieri (1912-1961)

Di Giovanni Treccani sono note le imprese di rilievo nazionale come il dono della *Bibbia* di Borso d'Este allo Stato (1923), l'edizione dell'*Enciclopedia italiana* (1929-1937) e quella della *Storia di Milano* (1953-1961) per citare le più note; sconosciuta è invece la sua attività di collezionista che inizia intorno al 1912 a Milano e precede il suo ingresso ufficiale nella vita politica e culturale del Paese, sancita nel 1924 con la nomina a senatore del Regno.¹

La ricostruzione della collezione di Giovanni Treccani, oggi per lo più dispersa, ha preso avvio dalle pagine dell'autobiografia *Nel cammino della mia vita* stampata in poche copie destinate ai figli appena prima della scomparsa di Treccani, avvenuta il 6 luglio 1961.² Il testo è una sorta di testamento spirituale che, per quanto riguarda la collezione, scatta una fotografia dello stato della raccolta intorno al 1960 quando alcune opere, altrove documentate, sono già state alienate. Le informazioni fornite da Treccani in merito agli acquisiti sono assai poche: il collezionista si limita a dire che ha cominciato a comprare quadri dell'Ottocento a partire dal 1912 e quadri antichi a partire dal 1924, ma per il resto le pagine di *Nel cammino della mia vita* dedicate alla collezione comunicano soprattutto attraverso il ricco apparato di immagini costituito da numerose tavole inserite nel testo: anni di esperienza nella redazione dell'*Enciclopedia* hanno insegnato a Treccani

¹ Per la storia del recupero della *Bibbia* si deve fare riferimento a Vincenzo CAPPELLETTI 1997, pp. 9-13 ed Ernesto MILANO 1997, pp. 45-66 e al recente contributo di Emanuela BURINI 2013. Per quanto riguarda l'*Enciclopedia* lo studio più ampio è quello di Gabriele TURI 2002 benché in esso il ruolo di Treccani sia tratteggiato come quello di un mero finanziatore; alcune opere più divulgative, ma utili per approcciare il complesso cantiere dell'*Enciclopedia* sono *L'Enciclopedia italiana* 1990 (sostanzialmente riedito come *Storia di un'idea* 1992) e *1925-1995: La Treccani* 1995. Ricordo anche il documentario *Treccani e Gentile: il mecenate e il filosofo* 2008 realizzato per iniziativa del nipote di Giovanni Treccani, Andrea, di professione direttore di fotografia cinematografica. Sulla *Storia di Milano* ho parzialmente riferito in un articolo su «Concorso», BRISON 2010, pp. 6-20. Per la nomina di Treccani a senatore si veda più avanti.

² *Nel cammino della mia vita* (TRECCANI 1960) è un testo molto ampio nel quale Treccani ripercorre tutta la sua vita, dalla giovinezza, all'approdo nel mondo delle industrie tessili, alla carriera politica; il volume è corredato, oltre che da moltissime fotografie, da un'ampia appendice di documenti con il testo dei discorsi tenuti dal collezionista nell'arco di una vita nelle più svariate occasioni di lavoro e di rappresentanza. Sullo sfondo della narrazione scorre la storia italiana della prima metà del Novecento, costellata da moltissimi personaggi con il quale Treccani fu in rapporto. Oggi *Nel cammino della mia vita* è oggi consultabile, grazie alla liberalità degli eredi, all'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere di Milano, alla Biblioteca dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani di Roma, alla Biblioteca Estense di Modena e all'Archivio dei Diari di Pieve Santo Stefano, in provincia di Arezzo.

che è bene “parlare molto agli occhi”.³ Nella maggior parte dei casi il collezionista pubblica le foto dei dipinti senza dire dove, come e quando li ha acquistati; altrove le poche indicazioni che fornisce, quando manca anche la fotografia, sono troppo generiche per individuare le opere, come accade per le molte sculture di Vincenzo Gemito alle quali Treccani allude genericamente, ma che in mancanza di indicazioni sul soggetto non sono individuabili.⁴

Oltre a *Nel cammino della mia vita* l'altro testo che permette di dare uno sguardo alla collezione esattamente trent'anni prima della scomparsa del senatore è l'articolo di Antonio Morassi *La raccolta Treccani*, apparso nel 1930-1931 su «Dedalo». Anche in questo caso si tratta di un testo ricco di illustrazioni, ma corredato da esigue notizie sui dipinti: una carrellata di immagini e nomi utile soprattutto a fare il punto sugli acquisti a data 1930-1931. Tuttavia proprio le numerose illustrazioni dell'articolo, non sempre corrispondenti a quelle presenti nelle memorie di Treccani, hanno suggerito un'indagine nella fototeca dello studioso, oggi a Venezia, che si è rivelata molto utile per ampliare le conoscenze sulla raccolta e ha permesso di individuare molte opere altrimenti non riconducibili a Treccani.⁵

La terza fondamentale fonte di informazioni è il carteggio tra Treccani e Adolfo Venturi trascritto in appendice al presente lavoro. In *Nel cammino della mia vita* l'autore accenna brevemente al ruolo svolto dallo storico dell'arte Venturi nell'acquisto di opere antiche per la sua collezione. Partendo da questo cenno ho quindi verificato e constatato la presenza di una serie di lettere di Treccani a Venturi conservate nell'Archivio dello studioso oggi alla Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa che ho potuto incrociare con le lettere inedite di Venturi a Treccani conservate dalla famiglia degli eredi a Milano.⁶ Contestualmente ho avuto la possibilità, quasi un privilegio, di compiere una ricerca complementare alle lettere del carteggio, nella fototeca di Venturi conservata all'Università La Sapienza di Roma, dove purtroppo però le stampe non sono ancora state ordinate e inventariate;

³ TRECCANI 1960, appendice 27, discorso tenuto alla prima riunione del consiglio direttivo dell'*Enciclopedia*, Roma, 26 giugno 1925. Le indicazioni fornite da Treccani sulla collezione sono in TRECCANI 1960, §. 312.

⁴ Per l'unica scultura di Gemito ancor oggi di proprietà degli eredi, *Ritratto di Anna Gemito*, si rinvia alla scheda 55.1..

⁵ Sulla rivista «Dedalo», della quale si parlerà più avanti, fondamentali sono gli studi di Giovanna DE LORENZI 2004, pp.185-325. L'apparato iconografico della rivista è stato sistematicamente schedato e messo on line dal Laboratorio delle Arti Visive della Scuola Superiore Normale di Pisa (cfr. FILETI MAZZA 1995) ed è stato parzialmente presentato con una mostra *Spigolature dal fondo Ojetti* 2008. La fototeca di Antonio Morassi (1893-1976) è stata donata all'Università di Ca' Foscari a Venezia tra 1980 e 1982 dai famigliari dello studioso, in proposito AGAZZI 2012, pp. 39-60.

⁶ L'Archivio Adolfo Venturi (1856-1941), presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa è stato donato nel 1984 da Ada Canali Venturi (parzialmente consultabile in www.biblio.sns.it); i risultati del lavoro di riordino dell'Archivio sono stati pubblicati in quattro volumi a cura di G. Agosti, *Archivio di Adolfo Venturi 1990-1995*.

sono quindi riuscita ad individuare un numero ristretto di riproduzioni pertinenti alla collezione.⁷ Il dato più significativo da rilevare è che le fotografie pubblicate sull'articolo del 1930-1931 di Morassi e quelle di Venturi appartengono alla medesima campagna fotografica contraddistinta dalla sigla "T." seguita da un numero di serie posto nell'angolo in basso a destra al recto. Un terzo nucleo di fotografie così contrassegnato e con riferimento alla collezione Treccani si trova al Civico Archivio Fotografico di Milano presso il Castello Sforzesco, ma non è noto per quale tramite sia giunto nella Raccolta Iconografica dell'Archivio. In ogni caso la presenza di queste fotografie, tutte pertinenti a un'unica campagna fotografica, testimonia un lavoro di schedatura e inventariazione dei quadri svolto da Treccani contemporaneamente al procedere dell'ingresso dei dipinti in collezione, come attestano anche i riferimenti alle foto presenti nel carteggio Treccani-Venturi e la presenza di alcuni esemplari della serie "T." ancora di proprietà degli eredi del collezionista.

Una volta delineata la fisionomia della raccolta Treccani costituita da una sezione antica, ricca soprattutto di opere del Sei e Settecento veneziano e da una moderna dedicata all'Ottocento, ho indagato la storia di ogni singolo dipinto, ricostruendo provenienze e passaggi collezionistici e individuando anche alcune opere inedite. Purtroppo non sono riuscita a rintracciare nella letteratura specialistica tutti i quadri e quindi in coda alle schede delle opere note e attestate nella bibliografia si trova un elenco di quelle non identificate e per le quali dispongo solo di una o più fotografie che ne documentano la proprietà Treccani.

Se per quanto riguarda buona parte delle opere antiche il carteggio con Venturi fornisce le notizie necessarie a datare l'arrivo delle opere in casa Treccani, per quanto riguarda l'Ottocento manca una fonte di riferimento. Quindi a conclusione del lavoro di indagine e schedatura dei dipinti, prendendo in considerazione gli anni nei quali le opere sono di proprietà Treccani, ho analizzato la loro storia espositiva per mettere in evidenza le relazioni tra il collezionista e alcuni storici dell'arte responsabili dell'allestimento delle mostre alle quali i dipinti sono concessi in prestito. Dall'incrocio di questi dati emerge che la figura probabilmente più responsabile di molti degli acquisiti del senatore, in materia di Ottocento, è quella del giornalista e critico d'arte Ugo Ojetti. I rapporti tra Treccani e Ojetti risalgono agli stessi anni di quelli con Venturi, connessi anche in questo caso al recupero della *Bibbia* di Borso d'Este nel 1923 e sono documentabili attraverso alcune lettere inedite conservate dagli eredi dell'industriale, trascritte nella presente appendice e da

⁷ Sulla fototeca di Venturi all'Università La Sapienza di Roma si veda Stefano VALERI 1992, pp. 7-12 e VALERI 2000 (edizione on-line). Oltre alle fototeche di Morassi e Venturi e al Civico Archivio Fotografico di Milano, ho tratto utili informazioni dalle raccolte della Fototeca Zeri di Bologna, della Witt Library di Londra, del Kunsthistorisches Institut di Firenze, delle quali do conto nelle singole schede dei dipinti.

alcuni passi de *Nel cammino della mia vita*.⁸ Si è così delineata una storia della collezione che soprattutto negli anni Venti e Trenta è dominata da due protagonisti della storia della critica d'arte del XX secolo, Adolfo Venturi e Ugo Ojetti.

Tuttavia con la fine degli anni Trenta queste personalità sembrano uscire dalla vita del collezionista e se ne affermano altre legate soprattutto alle numerose pubblicazioni finanziate da Treccani nel dopoguerra, dalla *Storia di Milano* (1953-1962) alla *Storia del costume in Italia* (1964-1969) di Rosita Levi Pisetzky. Gli acquisti documentabili per questi anni sono quasi inesistenti, ma dalle pagine di queste edizioni l'imprenditore, in un lavoro di continua promozione della collezione, continua a far pubblicare molti dei suoi dipinti che continuano a essere prestati ad esposizioni temporanee ben oltre la sua scomparsa.

Dopo la morte di Treccani, il 6 luglio 1961, la collezione, già divisa tra i quattro figli, ha subito nel tempo un disomogenea disgregazione e alienazione, per cui è stato molto difficile ripercorrere la storia dei quadri dopo questa data. Oggi la *Bona di Savoia presentata da una Santa martire*, il celebre *Autoritratto con tre amici* di Giuseppe Bossi e il ritratto di *Giuditta Pasta* di Giuseppe Molteni restano nei musei milanesi a ricordarci della collezione di questo imprenditore lombardo.

⁸ Purtroppo non mi è stato possibile individuare lettere di Treccani a Ugo Ojetti (1871-1946). I principali fondi archivistici legati al giornalista sono alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (in corso di inventariazione) e alla GNAM di Roma, ma sembra che in nessuno di due ci siano lettere dell'industriale al giornalista. Per quanto riguarda i passi de *Nel cammino della mia vita* dedicati da Treccani a Ojetti essi riguardano soprattutto il coinvolgimento del giornalista nell'edizione dell'*Enciclopedia*; in appendice al diario si può leggere un discorso di Treccani tenuto nel 1926 in occasione dei festeggiamenti per il trentesimo anniversario dalla pubblicazione del primo articolo di Ojetti (TRECCANI 1960, §§. 209, 212, 232, 579, appendice 28).

1. Giovanni Treccani, la formazione e la carriera di industriale (1877-1912)

Nel 1912 Treccani acquista il primo dipinto della sua collezione, le *Caprette* di Filippo Palizzi, come ricorda egli stesso nel diario.⁹ A questa data ha trentacinque anni, è un industriale emergente, ancora celibe e da poco stabilitosi tra Milano e Vanzaghello per dirigere un cotonificio.¹⁰ Nato a Montichiari, in provincia di Brescia, il 3 gennaio 1877 da una famiglia di piccoli proprietari terrieri, nel 1895 decide di completare la propria formazione come tecnico tessile a Krefeld, in Germania, dove allora si trovava la miglior scuola europea del settore. Una scelta che “palesa una maturità, una serietà di intenti e un desiderio di andare al fondo delle cose, piuttosto singolari per la giovane età e per quell’epoca. Il contatto col mondo tedesco lo arricchì di certo professionalmente: ma ancor più lo sprovvincializzò appieno”.¹¹ Con quello spirito di intraprendenza che lo contraddistingue si fa prestare da uno zio il denaro necessario a finanziarsi gli studi e parte per il nord. In Germania entra in contatto con il mondo delle enciclopedie come, un po’ profeticamente, racconta nel diario: “Notai pure che i giovani tedeschi studiavano di preferenza sui dizionari e sulle enciclopedie ed io mi abituai a fare altrettanto: il vivo interesse per le enciclopedie mi è poi sempre rimasto”.¹² Ma il soggiorno a Krefeld, conclusosi nel 1897, è fondamentale anche per spiegare scelte che anni dopo, in pieno Regime fascista, appariranno sospette ad alcuni detrattori, mentre alla luce di quest’esperienza si chiariscono in termini di sincera ammirazione per la cultura germanica.¹³ Mario Pedini, politico nativo di Montichiari, spiega che “l’esperienza tedesca è stata comunque fondamentale per Giovanni Treccani anche come occasione per guardare «da dentro» una nazione laboriosa, istintivamente aperta al civismo e all’ordine e, soprattutto in quegli anni, impegnata anche nel grande dibattito sulla moderna università, sulla relazione tra economia, scienza e cultura,

⁹ TRECCANI 1960, §. 312. Sulle *Caprette* di Palizzi si veda più avanti.

¹⁰ TRECCANI 1960, §. 155. Vanzaghello è il paese a ovest di Milano dove si trovano gli stabilimenti del Cotonificio Valle Ticino che Treccani rileva e dirige dal 1912 alla morte: di recente è uscito il volume di RIVOLTA, SCHENAL, VILLA 2011, dedicato proprio alla storia del Cotonificio.

¹¹ TOSTI 1994, p. 7.

¹² TRECCANI 1960, §§. 29-30, 33-37, 41-43, paragrafi nei quali Treccani rievoca gli anni di formazione.

¹³ Nel 1932 Treccani è invitato a far parte del comitato milanese costituente l’Associazione di cultura italo-germanica, un fatto che nel dopoguerra verrà additato come indice di filo Fascismo (TRECCANI 1960, §. 240). Per ironia della sorte la carica di presidente dell’Associazione, citata come capo d’imputazione dall’Alta Corte di Giustizia che con il decreto 472 il 4 agosto 1945 proclama Treccani decaduto dal titolo di senatore (www.senato.it), era stata poco tempo prima interpretata dai fascisti come copertura ad attività di sostegno ai partigiani, come narra TRECCANI (1946, pp. 37-39) nella propria difesa, *Per la verità*, scritta all’indomani dell’epurazione dal Senato; la prima versione di questo testo intitolata *Memoriale*, è stesa nel 1945 e si conserva nell’unica copia a me nota all’Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere di Milano.

di cui molto teorizzerà Max Weber. Il giovane coglie, proprio in Germania, anche il senso dell'«impresa» come comunità di lavoro, come occasione di civiltà e di costume, come balcone aperto su multiformi impegni, cosicché già in quegli anni matura in lui, oltre che il «mecenate» promotore di studi e generoso di liberalità verso scienziati e artisti, anche l'operatore di cultura".¹⁴ Rientrato in Italia il giovane compie una brillante carriera nel famoso lanificio Rossi di Vicenza, fondato dal senatore Alessandro Rossi (1819-1898), dove Treccani approda nel 1898 come semplice compositore di tessuti e ne esce nel 1912 come presidente del Consiglio d'Amministrazione e direttore di uno degli stabilimenti. Nonostante le allettanti prospettive (si vociferava addirittura di un matrimonio con la figlia di Gaetano Rossi) Giovanni Treccani, non sedotto dall'idea di "sistemarsi", lascia il Veneto e accetta l'incarico di direttore del Cotonificio Valle Ticino a Vanzaghello per risanarne il bilancio: inizia qui, nel maggio 1912, la storia di uno dei maggiori industriali italiani della prima metà del Novecento.¹⁵

2. L'arrivo a Milano e i primi acquisti (1912-1923)

“Ho incominciato a formare la mia raccolta nel 1912 con l'acquisto delle *Caprette* di Filippo Palizzi e di un buon gruppo di opere dei migliori artisti dell'Ottocento, come Ranzoni, Cremona, Mosè Bianchi, Favretto, che acquistai prima dell'altra guerra mondiale. Ho iniziato invece la raccolta di opere antiche nel 1923, in massima parte dietro indicazioni di Adolfo Venturi, del quale divenni amico in occasione dell'acquisto della *Bibbia* di Borso d'Este”: queste sono le uniche indicazioni cronologiche che Giovanni Treccani fornisce in merito agli acquisiti dei dipinti per la sua collezione.¹⁶

Giovanni Treccani si inserisce nella folta schiera di imprenditori lombardi, animati da spirito filantropico e mecenatistico, convinti che “dalla conservazione del proprio stato di privilegio

¹⁴ PEDINI 1989, p. 365.

¹⁵ TRECCANI 1960 §§. 50, 56 sull'inizio dell'attività lavorativa e l'arrivo in Veneto; §. 58 e seguenti sugli stabilimenti Lane Rossi; §§. 126-131 sull'ultimo periodo alle Lane Rossi e §§. 132-137 sui primi anni al Cotonificio Valle Ticino. Il periodo alle Lane Rossi è fondamentale nella formazione di Treccani perché qui entra in contatto con il “pensiero” di Alessandro Rossi, del quale Treccani stesso scrive il profilo per l'*Enciclopedia* (TRECCANI 1936, pp. 140-141). Rossi attua nel vicentino una strategia economico-corporativistica, tale per cui ogni fase produttiva dei tessuti è garantita da imprese satelliti al lanificio tutte controllate dall'imprenditore, che è poi adottata da Treccani a Vanzaghello. Sull'argomento e su Alessandro Rossi si veda LANARO 1967, in particolare pp. 51-93. A Rossi Treccani si ispira anche per la struttura architettonica degli stabilimenti e delle case operaie di Vanzaghello, sulle quali si può leggere RIVOLTA, SCHENAL, VILLA 2011.

¹⁶ TRECCANI 1960, §. 312.

sociale, dovesse discendere il dovere morale di favorire prudenti e progressivi cambiamenti per l'emancipazione degli operai".¹⁷ Negli anni di lavoro nel vicentino Treccani frequenta, non solo per ragioni di lavoro, la famiglia Rossi, erede del grande industriale Alessandro Rossi che è stato anche un collezionista, "uno dei pochi signori della grassa borghesia che si ricordano che tra i doveri di un ricco cittadino c'è pure quello di concorrere al progresso dell'arte nazionale", come commenta Luigi Archinti nel 1884. Il genere di pittura collezionata da Rossi è quella del secondo Ottocento italiano, la prima alla quale si interessa anche Treccani che nel 1912, lo stesso anno del suo arrivo al Cotonificio Valle Ticino, compra il primo dipinto della sua collezione, uno studio di *Caprette* di Filippo Palizzi "che nella mia collezione fa il paio con gruppo di *Pecore*".¹⁸

Non è possibile ricostruire dettagliatamente gli ingressi dei dipinti dell'Ottocento nella collezione, ma il giornalista Ugo Ojetti, che nel 1923 è a casa Treccani in via Carlo Porta 2 a Milano per ammirare i volumi della *Bibbia* di Borso d'Este appena rientrati dalla Francia, scrive che "dalle pareti della sala che oggi ospita la *Bibbia*, pendono quadri di Tranquillo Cremona, di Daniele Ranzoni, di Mosè Bianchi, di Filippo Carcano: sembrano i nobili deputati dai moderni pittori lombardi ad accogliere onorevolmente i signori Taddeo Crivelli, Franco Russi, Marco dell'Avogaro e gli altri pittori della *Bibbia* ferrarese".¹⁹ Da queste righe si evince che tra 1912 e 1923 il mecenate ha composto una piccola collezione che si allinea al gusto dei colleghi industriali milanesi che dagli anni Ottanta dell'Ottocento si sono pian piano affrancati dall'obbligo di confronto con il collezionismo tradizionale lombardo: non comprano più solo arte antica, come i Trivulzio o i Borromeo, e frequentano nuovi canali di mercato come le Esposizioni di Brera e quelle della Permanente.²⁰

Passando in rassegna i quadri che Treccani possiede degli autori citati da Ojetti si possono fare alcune considerazioni. Nel 1912 i dipinti di Tranquillo Cremona, che probabilmente il giornalista vede in casa Treccani nel 1923, *Sotto l'ombrello* e il *Ritratto di Vittore Grubicy de Dragon* sono

¹⁷ RIVOLTA, SCHENAL, VILLA 2011, pp. 298-299.

¹⁸ Le parole di Archinti sono tratte una recensione all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino nella «Cronaca illustrata» del 1884, dove è esposto un dipinto di Filippo Carcano commissionato da Alessandro Rossi al pittore: il passo è citato da Giovanna GINEX 1999, p. 107. Lo studio di Palizzi è pubblicato da TRECCANI (1960, tav. tra le pp. 214-215), ma non sono purtroppo riuscita a trovare altre notizie; le *Pecore* sono documentate solo dalla fotografia reperibile nella Fototeca di Morassi (schede 80.1. e 80.2.). Treccani possiede anche un'opera del fratello di Giuseppe Palizzi, Filippo, *Cavalli al pascolo* (scheda 44).

¹⁹ Si tratta dell'articolo di OJETTI ([1923] 1951, p. 275) *La Bibbia di Borso* apparso sul «Corriere della Sera» il 19 maggio 1923.

²⁰ Una panoramica sul collezionismo delle principali famiglie di imprenditori lombardi di opere del secondo Ottocento è offerta da Giovanna GINEX 1999, pp. 106-181. Il riferimento per le dinamiche del gusto e del mercato a cavallo tra Otto e Novecento è MIMITA LAMBERTI 1982, pp. 3-172.

esposti alla X Biennale veneziana organizzata da Ojetti stesso e poi alla Permanente di Milano, ma solo quando nel 1929 sono riesposti alla *Mostra commemorativa* del pittore è attestata la proprietà Treccani. Tuttavia dalle parole di Ojetti del 1923, “dalle pareti della sala...pendono quadri di Tranquillo Cremona”, si evince che devono essere stati acquistati prima. Tranquillo Cremona è tra i pittori più in voga del periodo: già consacrato dalla monografia di Giulio Pisa del 1899, nel 1913 Ojetti gli dedica un articolo su «Emporium» e in entrambi questi testi sono commentati i due dipinti.²¹

Insieme a Cremona hanno ampio mercato a Milano tutti i pittori lombardi che offrono ai collezionisti le immagini della propria terra, dei luoghi e delle persone frequentate nelle quali riconoscersi; molto apprezzato è Mosè Bianchi per il suo “equilibrio tra realismo e correttezza formale di ascendenza accademica”.²² Il senatore possiede cinque opere di questo pittore che nel 1924 concede in prestito alla mostra commemorativa di Bianchi organizzata da Guido Marangoni a Monza, autore nel 1923 di una monografia sull’artista (schede 46.1.-46.5.).²³ Opere di Mosè Bianchi si trovano un po’ in tutte le raccolte milanesi, ma non è superfluo nominare in particolare le collezioni delle famiglie Gavazzi, Mylius e Treves, tutte personalmente frequentate da Treccani. I Gavazzi, titolari della Ditta serica Egidio & Pio Gavazzi, sono parenti di Treccani dal 1917 anno in cui Giovanni sposa Giulia Quartara Gavazzi di nobili origini genovesi. I Mylius sono storicamente legati al sodalizio della Permanente, avendo ricoperto numerose cariche all’interno di questa Società e non sarà un caso che nel 1935, alla morte di Giorgio Mylius, Treccani gli subentrerà come presidente; inoltre nel 1938 l’imprenditore compra dai Mylius il terreno sul quale fa costruire la casa di via Montebello 32, in sostituzione di quella di via Carlo Porta 2. Infine i rapporti tra Treccani e i fratelli Treves sono ben noti per la società Treccani-Treves-Tumminelli fondata nel 1931 per garantire finanziariamente l’edizione dell’*Enciclopedia* in anni di instabilità economica.²⁴

²¹ Per altri contributi di Ojetti su Cremona DE LORENZI 2004, p. 265.

²² Sul collezionismo di Mosè Bianchi a Milano tra Otto e Novecento cfr. GINEX 1999, pp. 124-128.

²³ Treccani presterà di nuovo tutte le sue opere di Mosè Bianchi alla mostra del 1954 tenutasi in occasione del cinquantenario della morte del pittore.

²⁴ Giulia Quartara (1889-1977) figlia del marchese Ernesto Quartara e Vittoria Gavazzi. Sulla Ditta Egidio & Pio Gavazzi TRECCANI 1960, §. 37, in seguito, nel 1941 il primogenito di Treccani, Luigi (1919-1995), sposa Lilia Gavazzi (1920-2008), della stessa famiglia. Acquistato il terreno già Mylius nel 1938, tra 1939 e 1941 l’imprenditore fa costruire la nuova casa di via Montebello 32, stilisticamente aggiornata al gusto degli anni Quaranta; sulla casa, demolita dopo la morte dell’imprenditore, TRECCANI 1960, §. 259. Si può anche ricordare che la *Madonna con il Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta* di Moretto, poi entrata in collezione Treccani, appartiene, fino al 1898 circa, ai Mylius. Treccani è presidente della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente dal 1935 al 1943 circa (TRECCANI 1960, §. 243). Sulla società Treves-Treccani-Tumminelli si possono leggere le parole del mecenate in

Oltre a Mosè Bianchi i Treves, come Treccani, collezionano dipinti di Segantini, Sartorio, Feragutti Visconti; di quest'ultimo in particolare sia i Treves che Treccani hanno numerose nature morte che, secondo una moda affermata negli anni Ottanta dell'Ottocento, adornano la sala da pranzo.²⁵ Il celebre dittico *Uva bianca e Uva nera* di Feragutti Visconti è acquistato da Treccani nel maggio 1924 alla Galleria Pesaro, fondata appena un anno prima da Lino Pesaro e dal Gruppo Novecento, che dedica al pittore la prima mostra monografica a pochi mesi dalla sua scomparsa (10 marzo 1924): il catalogo della mostra è edito da Bestetti e Tumminelli (schede 56.2. e 56.3.).²⁶

Tra gli autori ammirati da Ogetti sulle pareti del salotto di casa Treccani nel 1923 c'è anche Daniele Ranzoni, del quale il mecenate possiede due ritratti: *Giuseppina Confalonieri* e *Paolina Viani Rigoli* (schede 47.1. e 47.2.). Di certo nel 1923 la *Giuseppina Confalonieri* è prestata dal collezionista alla mostra monografica del Circolo d'Alta Coltura di via Amedei 8 a Milano, dove lo stesso anno si tiene la *Prima mostra degli antichi pittori lombardi*, in un clima di generale recupero della tradizione pittorica locale antica e moderna.²⁷ *Paolina Viani Rigoli*, anch'essa esposta alla mostra, è invece ancora di proprietà Viani nel 1923, ma passa poi nella collezione Treccani in quel giro d'anni, perché nel 1926 Raffaello Giolli, curatore della mostra stessa, pubblica una monografia sul pittore nella quale si ritrovano entrambi i ritratti come proprietà Treccani. Consacrato post mortem dagli scritti di Vittore Grubicy, Ranzoni conosce negli anni Venti una certa fortuna critica come attestano anche la breve monografia di Carrà, edita proprio nel 1923 nella collana di Valori Plastici, il testo di Giolli del 1926 e la XV Biennale di Venezia dove è nuovamente esposta *Giuseppina*

TRECCANI 1947, pp. 26-27 e TRECCANI 1960, §. 233, mentre per un'analisi a posteriori si fa riferimento al testo di TURI 2002, pp. 63-71.

²⁵ Sulle opere di Feragutti Visconti di proprietà Treves GINEX 1990, cat. 13, *Uva nera* donata da Virginia Treves al Comune di Milano e oggi alla GAM (inv. 1519). Purtroppo poche sono le testimonianze sull'aspetto della prima casa di Treccani, quella di via Carlo Porta 2, andata distrutta sotto le bombe del 1943, ma dall'unica foto nota si può dire che rientra appieno nella tipologia del villino borghese di inizio secolo. Accanto al villino cittadino e alla grande villa di Vanzaghello confinante con le industrie, Treccani compra nel 1920 una casa di villeggiatura a Macugnaga, l'unica conservatasi nel suo aspetto originario. Gli edifici di rappresentanza della famiglia si completano con la tomba al cimitero Monumentale completata nel 1942 (TRECCANI 1960, §. 278). Gli architetti e ingegneri autori sia della casa che della tomba sono Ulderico Tononi, Pietro Cassinoni, Giuseppe Baslini e Leonida Almagioni.

²⁶ Un profilo degli editori Bestetti, Tumminelli, Treves, gli ultimi due coinvolti nel cantiere dell'*Enciclopedia*, è fornito da CRASTA 1995, pp. 29-50.

²⁷ Sul Circolo e le mostre organizzate nei primi anni Venti si veda Chiara PREVOSTI 2008, in particolare pp. 21-22 per quanto riguarda quella di Ranzoni. Nel 1921 il Circolo organizza anche una monografica su Antonio Mancini, pittore del quale Treccani ha uno *Scolaretto* (scheda 48) che però non è esposto in questa occasione e del quale purtroppo si hanno pochissime notizie.

Confalonieri.²⁸ Quindi gli acquisti di Treccani si collocano, nell'adeguarsi al gusto del proprio ambiente sociale e lavorativo, in quella scia di ritorno all'ordine e recupero della tradizione nazionale proposta da gruppi come Valori Plastici, Novecento e soprattutto, in questa storia, dal critico Ojetti: questi movimenti puntano al recupero della tradizione pittorica italiana in funzione della produzione contemporanea che deve attingere dal passato, in contrapposizione alle cesure provocate dalle avanguardie. Il discorso che Ardengo Soffici porta avanti con la collana di Valori Plastici, nella quale esce il libretto di Carrà su Ranzoni, invita a “una migliore consapevolezza delle radici ottocentesche del nostro nazionale sentire «moderno»”, ma è recepito da Treccani solo per quanto riguarda l'Ottocento, escludendo il “sentire moderno”, dal momento che il collezionista non sembra accogliere le proposte dell'arte contemporanea.²⁹ Nonostante l'imprenditore sia un cliente abbastanza abituale della Galleria Pesaro, dove nel 1921 Ugo Ojetti presenta una mostra dedicata proprio al dialogo tra artisti della vecchia generazione e nuove leve “che aprono la speranza al futuro”, l'arte contemporanea nella sua collezione è rappresentata solo da alcuni nomi acquistati in qualità di presidente della Permanente di Milano: Cesare Monti e Raffaele De Grada, quest'ultimo parente acquisito in seguito al matrimonio, nel 1943, del figlio Ernesto con Lidia De Grada, figlia del pittore.³⁰

Quindi tra 1912 e 1923 la collezione si è andata delineando come una raccolta di opere dell'Ottocento per lo più lombardo, tuttavia Margherita Sarfatti, in un articolo del 1923 dedicato al dono della *Bibbia*, accenna alle “opere d'arte *antica* e moderna che questo amatore taciturno e modesto *da anni* raccoglie intorno a sé”.³¹ Pur rimanendo il dubbio che qualche quadro antico sia

²⁸ La prima mostra postuma curata da Grubicy è *Daniele Ranzoni* 1890, alla quale segue la raccolta di scritti di BORELLI, BOCCARDI, GRUBICY, CONCONI, GIOLLI del 1911.

²⁹ Nella collana, per quanto riguarda l'Ottocento italiano, Ardengo Soffici pubblica *Giovanni Fattori* (1921) e lo stesso Carrà *Fontanesi* (1924). Sul rapporto degli artisti di Valori Plastici con l'Ottocento si veda Dario DURBÈ 1998, pp. 69-90, da cui la citazione, p. 85. Un raffronto tra i gruppi di Novecento e Valori Plastici è proposto da Claudia GIAN FERRARI 1998, pp. 91-95, mentre Giovanna De Lorenzi 2004, pp. 230-234 si è concentrata su quello tra le riviste «Valori Plastici» e «Dedalo» e i diversi punti di vista di Carrà e Ojetti sulla tradizione pittorica e il ritorno alla classicità.

³⁰ A proposito della mostra del 1921 *Arte italiana contemporanea*, si veda DE LORENZI 2004, pp. 225-226. Nel 1938 Treccani conferisce il Premio del Presidente all'opera *Gli oleandri* di Cesare Monti (1891-1959) e l'anno dopo a *Uliveto in Versilia* di Raffaele De Grada (1885-1957), entrati entrambi nella sua collezione. Di De Grada Treccani possiede anche *Natura morta in pineta* che risale però al 1950. I quadri non sono stati oggetto di schedatura proprio per la loro provenienza che si inserisce nell'ambito dell'attività svolta da Treccani alla Permanente alla quale vorrei dedicare uno studio apposito per le molte implicazioni che essa ha con le politiche culturali a Milano a cavallo della Seconda guerra mondiale. Lidia De Grada (1920-2005) sposa Ernesto Treccani (1920-2009) il 27 novembre 1943.

³¹ SARFATTI 1923, p. 5.

già presente in casa Treccani prima del 1923, di certo però è proprio da quest'anno che le opere d'arte antica più significative della raccolta sono acquistate dall'imprenditore, in seguito all'incontro con Adolfo Venturi.

3. Il dono allo Stato della *Bibbia* di Borso d'Este, l'incontro con Adolfo Venturi e la nomina a senatore (1923-1924)

Non è un caso che proprio a partire dal 1923-1924 i quadri della collezione, almeno quelli moderni, comincino ad uscire di casa per partecipare a numerose mostre, infatti lo stesso anno Giovanni Treccani si afferma come personalità di prestigio nazionale con il dono allo Stato della *Bibbia* di Borso d'Este dono al quale fa seguito la nomina a senatore: è come se all'affacciarsi di Treccani sulla scena politica italiana e all'esordio del suo mecenatismo, corrispondesse una visibilità pubblica dei suoi dipinti.

Treccani inaugura la sua carriera di patrono degli studi nel gennaio 1921 quando elargisce una grossa somma di denaro all'Accademia dei Lincei per supplire alle carenze finanziarie dell'istituzione.³² Non è irrilevante che l'episodio segua di poco il suo riconoscimento come industriale di primo piano, un riconoscimento sancito prima dalla rivista «Le industrie italiane illustrate», che il 15 luglio 1919 gli dedica la copertina e poi, il 20 febbraio 1921, dalla nomina a Cavaliere del Lavoro.³³ Questa interdipendenza tra successo economico e mecenatismo è spiegata dallo stesso Treccani a Giulio Bariola in un'intervista: “Io non ho mica potuto dare molto tempo agli studi, purtroppo, ma ho sempre avuto trasporto e ammirazione in modo speciale per la scienza. E poi oltre tutto, pensi che ho tre figlioli...ma ho pensato che i figli nessuno può dire cosa faranno, come faranno e i denari non sono quelli che più giovano. Tutto per me è stato duro nella vita; ho avuto molti Caporetto nella mia industria; l'avvenire nessuno lo conosce. Ma ho pensato che è

³² Ne dà notizia il 13 gennaio 1921 Francesco D'OVIDIO (1849-1925), senatore e presidente dell'Accademia Nazionale dei Lincei, sul «Giornale d'Italia» p. 3. In seguito a questo episodio D'Ovidio e il senatore Maffeo Pantaleoni (1857-1924) segnalano, a all'ora capo del governo Giovanni Giolitti, Treccani come “grande industriale che fa compiere alla ricchezza, conquistata con il lavoro, una sana funzione sociale” e ne propongono la candidatura a senatore. Pantaleoni padrino di Treccani, “mio consigliere e maestro”, muore poco prima della nomina effettiva dell'industriale che al momento del vaglio della sua candidatura al Senato si trova così senza il proprio sostenitore, come lamenta egli stesso nella lettera a Venturi del 26 novembre 1924 (appendice e TRECCANI 1960, §. 175, 388).

³³ L'articolo *Un self-Made Man. Giovanni Treccani* apparso su «Le industrie italiane illustrate» elogia il modello di organizzazione del lavoro e della vita degli operai nelle fabbriche del Cottonificio di Vanzaghello (ANONIMO 1919); sulla nomina a Cavaliere del Lavoro TRECCANI 1960 §§. 171, 176, 186, appendice 2.

meglio lasciare un nome, la memoria di qualcosa di bello che potessero dire: ecco nostro padre ha fatto questo: qualcosa che fosse durevole, utile per tutti. Non la solita beneficenza”.³⁴

Un paio di anni dopo, all’inizio del 1923, Treccani offre a Giovanni Gentile tre milioni di lire per creare una fondazione di supporto agli studi scientifici, ai quali avrebbe voluto aggiungere 500.000 lire per finanziare una cattedra per Albert Einstein, premio Nobel nel 1921, ma il nazionalismo imperante al governo - è troppo presto per parlare di antisemitismo - non gli permette di realizzare il suo progetto.³⁵ Di lì a qualche mese Gentile, memore della disponibilità anche economica dell’imprenditore, convoca Treccani e gli chiede di aumentare il capitale a disposizione a cinque milioni di lire per comprare “un libro” un tempo proprietà dell’Italia, trafugato indebitamente dagli Asburgo al momento della loro fuga dall’Italia e da poco riapparso sul mercato antiquario francese. Treccani, che non ha la più pallida idea di cosa sia la *Bibbia* di Borso d’Este, superate le prime perplessità e raccolta la cifra necessaria, parte per Parigi. Come noto l’industriale non solo compra i due volumi miniati della *Bibbia*, come richiesto, ma ne fa anche spontaneamente dono allo Stato.³⁶

Il rientro in Italia del prezioso codice è l’occasione d’incontro tra Treccani e Adolfo Venturi e le parole con le quali quest’ultimo ringrazia il mecenate per il suo munifico gesto sono emblematiche del sentimento che alimenterà per anni il rapporto tra l’industriale e lo studioso: “Permetta che baci le mani largitrici alla patria tesoro d’arte in esilio”. E ancora, il 19 aprile 1925, durante il discorso tenuto in occasione della consegna della *Bibbia* alla città di Modena, Venturi dice: “Conscio che rivendicando allo straniero un’opera d’arte, si rivendica un pezzo di patria”.³⁷

Venturi rievoca nelle proprie *Memorie* il soggiorno compiuto anni prima a Vienna, dove il codice si trovava in mano agli Asburgo, per studiarne le miniature;³⁸ alla fine della Prima guerra mondiale, in occasione della Conferenza di Parigi del 1919-1920, lo studioso aveva sperato che la *Bibbia*, in

³⁴ L’intervista di Giulio Bariola (1873-1956), direttore fino al 1923 della Galleria Estense di Modena, è fatta all’indomani dell’acquisto della *Bibbia* (in MILANO 1990, pp. 49-50, in origine pubblicato sulla «Gazzetta dell’Emilia» 14-15 giugno 1923 con il titolo *Il donatore della Bibbia*), ma il senso delle parole di Treccani esprime il suo generale sentire in materia di mecenatismo.

³⁵ TRECCANI 1960, §. 388.

³⁶ Treccani racconta delle trattative per l’acquisto della *Bibbia* in *La Bibbia* 1937 e nelle memorie, TRECCANI 1960, §§. 195, 195, 210, 361, 518, 561, 647; la vicenda è riassunta da MILANO 1997, pp. 17-72. Per quanto riguarda il ruolo di Gentile (1875-1944) nella politica culturale del Ventennio si rinvia allo studio di Gabriele TURI 1995.

³⁷ Nel primo caso si tratta di un telegramma inviato a Treccani il 19 maggio 1923, riprodotto in *La Bibbia* 1937, pp. 79-80; nel secondo le parole sono tratte dall’articolo anonimo *Per celebrare* 1925 pubblicato su «La Grande Illustrazione italiana», pp. 8-13.

³⁸ Per il ricordo degli studi a Vienna, VENTURI [1927] 1991, pp. 49-50. I risultati del lavoro di ricerca di Venturi sulle miniature del codice sono poi impropriamente pubblicati da Hermann Julius HERMANN nel 1900: cfr. IACOBINI 2008, in particolare su Venturi e la *Bibbia* pp. 272, 279-280.

ragione degli accordi di pace, fosse restituita. Il funzionario che alla Conferenza rappresenta il governo italiano per ottenere la restituzione delle opere d'arte esportate dagli Austriaci è Ettore Modigliani che così ricorda il commiato da Venturi al momento della partenza: “con voce rotta dall'emozione e serrando la mia destra fra le sue mani, mi raccomandava ancora lasciandomi «Bada, ricordati soprattutto della Bibbia di Borso. Riportacela»”.³⁹

Su questo “pezzo di patria” che Venturi, di origini modenesi, tanto desidera vedere tornare in Italia, si sviluppa l'intesa tra i due uomini, cresciuti entrambi nel mito del Risorgimento. Treccani nasce a due passi da Solferino, dove suo padre Pancrazio assiste con il cugino don Domenico i feriti delle battaglie del 1859 ed è allievo del garibaldino Giuseppe Cesare Abba, docente all'Istituto Niccolò Tartaglia di Desenzano dove si diploma.⁴⁰ Le espressioni che ricorrono sulle sue labbra “Io ho sempre sentito fervido l'amore per l'Italia e l'ambizione di esaltarla, ho sempre svolto opera di italianità e ho sempre tenuto soltanto ad essere un buon italiano” sono ispirate al mito del Risorgimento piuttosto che al nazionalismo di inizio secolo, come confermano a distanza di anni le parole dell'amico e collaboratore Gian Piero Boggetti: “le glorie della patria erano da lui sentite con l'intensità delle vecchie generazioni”.⁴¹ In questa “opera di italianità” si colloca il mecenatismo di Treccani, guardando al bene del Paese, al suo futuro: “Io l'avrei eseguita anche se al governo vi fosse stato un altro partito, perché quello era il mio tempo ed era la Nazione che volevo servire”, alludendo al fatto che il Fascismo è stato per lui quasi un accidente, perché “per un italiano, che non pensa che al proprio lavoro, il consenso del suo Re deve essere garanzia più che sufficiente a tranquillità della sua coscienza nei riflessi della patria”.⁴²

³⁹ MODIGLIANI 1923, pp. 556-557. Un'utile raccolta di documenti relativi alla Conferenza del 1919 in materia di opere d'arte si può leggere on-line *Prassi italiana di diritto internazionale* 2013.

⁴⁰ TRECCANI 1960, §§. 431, 588, 595.

⁴¹ TRECCANI 1946, p. 8 e BOGNETTI 1961, p. 288. L'amicizia tra Treccani e lo storico Gian Piero Boggetti (1902-1963) risale all'inizio dei lavori per la *Storia di Milano* della Fondazione Treccani per i quali BRISON 2010, pp. 6-9. Boggetti in questa impresa è il “braccio destro” del senatore ed è lui che firma la presentazione dell'ultimo volume della *Storia* uscito qualche mese dopo la scomparsa di Treccani avvenuta il 6 luglio 1961.

⁴² TRECCANI 1945, p. 21. Non è possibile qui entrare nel merito del rapporto di Treccani con il Fascismo, ma si può leggere le parole del figlio Ernesto per coglierne il nodo principale: “La sua era un'adesione utilitaristica, come quella di tutti gli industriali. Credevano di poter controllare il Fascismo ... e snobbavano ogni atteggiamento che li irreggimentava come reggicoda” (VERGANI 1989, p. 5, intervista a Ernesto Treccani). In generale si può dire che quello di Treccani è stato l'adeguamento di un “liberale di destra, uomo d'ordine, come vuole la tradizione della classe industriale lombarda, che vide indubbiamente di buon occhio l'ascesa al potere del Fascismo. Ma certe sue sprezzature ... lo rivelano alquanto distante nel suo intimo da certi atteggiamenti del Regime” (VELCHI 1989, p. 36, anche in *L'Enciclopedia italiana* 1990, p. 18). A partire dalla metà degli anni Trenta Treccani prende sempre più le distanze dal Regime per poi svolgere un'attività di sostegno ai figli partigiani, come narra egli stesso TRECCANI 1960, §§. 272, 293,

Non diversamente i progetti editoriali, di carattere pubblico e privato, ai quali si dedica Venturi nei primi due decenni del Novecento percorrono i medesimi ideali, con “accenti che oggi possono parere nazionalistici, mentre in realtà discendono direttamente dalla tradizione patriottica del Risorgimento”, come già osservato da Giulio Carlo Argan.⁴³ A partire dalla fine del XIX secolo l’attività di Venturi si svolge su due piani paralleli: l’impegno istituzionale all’interno prima del Ministero (1888-1898) e poi dell’Università (1890-1931) e l’interesse per il mercato e il collezionismo privato, ambiti nei quali Venturi opera contemporaneamente senza avvertire le contraddizioni che ruoli istituzionali e legami con i privati potevano ingenerare.⁴⁴

Nel 1900 lo studioso pubblica presso Hoepli il catalogo della collezione dell’industriale Cristoforo Benigno Crespi, compiuto nello stesso giro d’anni nei quali il dibattito sulla tutela del patrimonio e sull’esodo delle opere d’arte italiane all’estero si fa più acceso. Nell’introduzione a *La Galleria Crespi in Milano* Venturi scrive: “Mentre molte opere d’arte continuano l’esodo dall’Italia [...] più per lo svanito amore all’arte patria, [...] Benigno Crespi ha raccolto affettuosamente molte e belle opere d’arte, dando esempio di carità per i ricordi della vita e per le idealità del nostro paese.”⁴⁵

Si capisce quindi che Venturi non avverte un conflitto tra l’azione di tutela svolta nel Ministero tra 1888 e 1898 e il commercio praticato per i privati. Il collezionismo è per lo studioso che lamenta la fuoriuscita di tanti capolavori dall’Italia, un’occasione per lo Stato di recuperare quelle stesse opere e per questo è bene che le pur opportune leggi di tutela non spaventino i privati e anzi li incoraggino a richiamare dall’esilio tanti capolavori, come egli stesso auspica nel 1901 dalle pagine de «L’Arte».⁴⁶

295, 297 e qualche cenno in BRISON 2014 in corso di pubblicazione. L’ultima citazione è in TRECCANI 1945, p. 5, ossia la traccia per quella difesa di se stesso scritta in seguito alle accuse di collusione con il Regime.

⁴³ Argan si esprime così nella premessa agli scritti venturiani usciti nel 1956 in occasione del centenario della nascita dello studioso modenese (G. C. Argan, in VENTURI 1956, p. XXV); il passo è ripreso da Marisa DALAI EMILIANI 2008, p. 27 nel suo saggio sull’azione istituzionale di Venturi.

⁴⁴ Sull’attività di Adolfo Venturi al Ministero, l’insegnamento universitario e la successiva estromissione dal Ministero per incompatibilità delle carriere ha indagato Giacomo AGOSTI 1996¹, in particolare pp. 131-134 e 143-146. Venturi ottiene la libera docenza in storia dell’arte all’Università di Roma nel 1890 e dal 1901 ricopre la prima cattedra di storia dell’arte medievale e moderna.

⁴⁵ VENTURI 1900, p. V. Sul rapporto tra Venturi, il mercato e Benigno Crespi si veda sempre AGOSTI 1996¹, pp. 143-146, mentre sulla collezione Crespi ha lavorato per la sua tesi di laurea Claudia TORRIANI (2006-2007). Un altro caso di un collezionista milanese in rapporto con Venturi è quello di Carlo Carozzi, ma siamo qui in anni assai avanzati nella carriera dello studioso, tra 1935 e 1937 (Eugenia BIANCHI 2010, pp. 94-108).

⁴⁶ VENTURI 1901, pp. 219-220. Sulle reazioni e interpretazioni dei diversi funzionari e storici dell’arte alla legge di tutela 185 del 12 giugno 1902 si veda Laura IAMURRI 1996, pp. 314-331.

Il “bel gesto” di Treccani, come Venturi chiama il dono della *Bibbia* allo Stato, è il segno che a quell’ambizioso industriale, già collezionista, si può proporre un’ampia campagna di acquisti di opere d’arte per riportare a casa “pezzi di patria”.⁴⁷ Ed è proprio su questo argomento “patriottico”, come si evince dal carteggio, che lo studioso fa leva per persuadere l’imprenditore a spendere il suo denaro.

Il rapporto tra Treccani e Venturi si rinsalda il 20 settembre 1924 quando entrambi sono nominati senatori. Si tratta di un punto nodale di questa vicenda anche perché vede coinvolto lo stesso Ojetti che sarebbe dovuto diventare senatore nella stessa tornata. Le lettere di Venturi e Ojetti conservate dagli eredi di Treccani e quelle di Treccani a Venturi, oggi a Pisa, intrecciate tra loro permettono proprio di osservare da vicino le reazioni dei tre uomini ai fatti.

“Ieri mattina, vedendo nella lista il di lei nome, ho esultato quanto più della mia nomina. Mi rallegro ora con Lei fraternamente” scrive Venturi all’imprenditore il 21 settembre 1924.⁴⁸ E Treccani il 24 risponde: “Entro quindi con Lei e con Ojetti – tre commissari di Borso – in Senato.” Ma mentre lo studioso modenese e l’industriale sono confermati il 23 novembre seguente, la nomina di Ojetti non è confermata e Venturi, che con Ojetti ha un rapporto difficile, sembra sinceramente dispiaciuto quando il giorno stesso scrive a Treccani: “Ella saprà forse la mancata convalidazione di Ugo Ojetti, il che mi addolora” (appendice).⁴⁹

La nomina di Treccani, come osservato da Gabriele Turi, giunge a così pochi mesi di distanza dal dono della *Bibbia* da non permettere di fraintenderne il significato, tanto che il nesso tra “il bel gesto” e il titolo di senatore è subito oggetto di aspre critiche da parte di chi vede nei cinque milioni

⁴⁷ VENTURI 1927, pp. 49-50, 138.

⁴⁸ Per quanto riguarda in particolare la nomina di Venturi, per “aver saputo ravvivare il metodo storico con la finezza del suo gusto”, si veda AGOSTI, in *Dalla conquista* 1990, pp. 464-465 e AGOSTI 1996¹, pp. 237-240. Come ha notato Marisa DALAI EMILIANI (2008, p. 25) nelle *Memorie autobiografiche* Venturi passa sotto silenzio questo fatto, pur così eclatante, come se volesse prendere le distanze dal Regime, anche se il 2 agosto 1929 scrive al figlio Lionello, riluttante all’omologazione richiesta dal Fascismo ai docenti universitari: “Ti prego, perciò, di non ostinarti a rimaner fuori da quest’ordine imposto di cose: se è spiacevole accettar formule, bisogna pensare che lo scopo del consenso dato è alto” (pubblicata da AGOSTI 1996¹, p. 243): un atteggiamento non molto dissimile dall’adeguamento di Treccani.

⁴⁹ A proposito della mancata conferma di Ojetti in Senato si veda anche la lettera di Ojetti a Treccani del 29 novembre 1924 (appendice) e A. A. Mola, *Ugo Ojetti*, in *Dalla Conquista* 1990, pp. 324-325. Il giornalista è candidato “per meriti letterari”, ma la proposta è respinta; Ojetti avrebbe quindi potuto riproporsi “per censo”, ma si ritira volontariamente anche per solidarietà con il poeta Salvatore Di Giacomo la cui nomina, pur sostenuta da Mussolini, è altrettanto respinta. AGOSTI 1996¹, pp. 237-238 attribuisce a Venturi la “soddisfazione di vedere Ojetti dare le dimissioni”. I rapporti tra Venturi e Ojetti, sui quali si tornerà, vedono per tutti gli anni Venti momenti di riavvicinamento e di tensione, “ma né l’uno, né l’altro avevano motivo per interromperli definitivamente”, cfr. Pasqualina SPADINI 1996, pp. 50-55 che ha indagato questo problema.

di lire spesi dal mecenate “il prezzo del laticlavio”, come scrive un anonimo giornalista su «L’Unità». Per Treccani si tratta invece del massimo riconoscimento alla sua opera di industriale e mecenate e allo stesso tempo un invito ufficiale a contribuire al bene del Paese: “Ed è forse per aver compreso in tempo questo specifico dovere, che il Governo volle di recente investirmi dell’onore altissimo del laticlavio quasi a significare che la Patria non dimentica, sa essere generosa oltre misura verso i detentori delle ricchezze che dimostrano di voler concorrere con esse alla ricostruzione nazionale”.⁵⁰

Ma nonostante gli alti ideali dell’industriale, la sua nomina, come quella di Venturi, ha una funzione di altro tipo nel contesto politico di allora. I giornalisti che sui quotidiani del tempo danno notizia dell’elezione dei nuovi senatori colgono appieno *il significato di conciliazione e collaborazione*, per citare il titolo di un articolo apparso su «il Secolo», che giustifica la scelta di uomini che “potevano, per i loro precedenti politici, essere considerati degli avversari” ed omaggio alle “forze più vivificanti della Nazione, quali sono le Arti, le Scienze, il Lavoro, la Stampa”.⁵¹ Treccani e Venturi, e con loro tanti altri, rientrano in un programma di conciliazione tra la tradizione liberal-risorgimentale e il Fascismo, programma che trova compimento, sul piano culturale, nel loro coinvolgimento più o meno consapevole nell’edizione dell’*Enciclopedia* che Gentile presenta a Treccani appena dopo il suo ingresso in Senato.⁵² L’*Enciclopedia* diviene “strumento di una classe dirigente che non rompe immediatamente [...] con quella dell’Italia liberale”, ma “svolge un’opera «conservatrice» nel clima eversore dell’estremismo fascista”; “il rapido successo dell’iniziativa «privata» di Treccani e Gentile è reso possibile soprattutto dalla nuova realtà creata dal fascismo,

⁵⁰ Il significato politico della nomina di Treccani è analizzato da TURI 2002, p. 38; «L’UNITÀ» 1924, p. 5. Altro apprezzamento esprimono le parole di Giulio BARIOLA (in MILANO 1990, pp. 49-50): “Grande industriale e umanissimo uomo: tanta semplicità, tanta dignità morale, tanta sincera partecipazione dell’animo egli mise nel suo atto, da purificarlo d’ogni impressione di grandigia sospetta, ch’alti potesse averne in questi leggiadri tempi postbellici” o quelle di Margherita SARFATTI (1923, p. 5): “Il volto del donatore irradia intanto una placida contentezza, una gioia ilare e onesta, la fierezza del buon lombardo che ha adempiuto questo sogno: incarnare l’amore per l’ideale in qualche realtà concreta tangibile; fuor delle evanescenze dei sentimenti, in un fatto quadrato come le mura della sua fabbrica”. Le parole di TRECCANI (1960, appendice 16) sono pronunciate in occasione del banchetto offerto in suo onore dopo la convalida della nomina a senatore, l’8 novembre 1924.

⁵¹ Anonimo su «IL SECOLO» 1924, pp. 1-2 e NOTARI 1924, p. 1.

⁵² Treccani ricorda: “la mia nomina aveva suscitato qualche commento anche perché non ero iscritto al partito fascista, al quale difatti mi iscrissi soltanto oltre un anno più tardi (dicembre 1925) dopo che al congresso di Livorno il Partito Liberale italiano” venne sciolto, ma già nel maggio del 1925 Giovanni Gentile fa presente all’industriale che il Mussolini avrebbe gradito la sua iscrizione al Partito fascista (TRECCANI 1960, §§. 202, 204, 208).

che favorisce una stretta compenetrazione tra interessi politici industriali culturali”, come ha spiegato Gabriele Turi.⁵³

Anche la nomina di Adolfo Venturi e il suo coinvolgimento nell’edizione dell’*Enciclopedia*, rientrano in questo piano. Tra 1888 e 1898, come ricordato, lo studioso lavora al Ministero, dal 1890 tiene i primi corsi di storia dell’arte all’Università di Roma e dal 1901 pubblica i volumi della monumentale *Storia dell’arte italiana* che affermano il prestigio della disciplina nell’Italia unita, sganciandola dalla dipendenza dai testi stranieri. Il programma trova compimento, dopo la nomina a senatore, con la richiesta di Gentile di scrivere un manuale di storia dell’arte per i licei e le voci per l’*Enciclopedia*, definendo così il “canone disciplinare”, con l’avvallo del governo. Venturi quindi, “padre degli studi nazionali” di storia dell’arte, investito di un ruolo istituzionale, persegue un programma organico, che gli permetta nella sua figura di promuovere un’immagine di prestigio della materia e di esercitare su di essa un controllo attraverso i suoi contributi. Ma lo studioso, come Treccani, forse non coglie “fino in fondo il nesso che lega il suo progetto culturale all’azione istituzionale”.⁵⁴

4. Il carteggio Treccani-Venturi: gli acquisti negli anni Venti

Questa lunga premessa era necessaria per delineare il contesto del carteggio tra lo studioso modenese e l’industriale, utile alla ricostruzione della storia della collezione per quanto riguarda l’arte antica. Le lettere non sono molte in ragione del fatto che la frequentazione tra i due a Roma è quotidiana in occasione delle sedute del Senato. Il rapporto che emerge tra Treccani e Venturi è a tratti molto confidenziale, tanto che Venturi con il trascorrere del tempo passa dal “lei” al “tu” e manifesta una sincera stima per l’industriale e la sua opera: “Sarò lieto di rivederti all’apertura del Senato, di sentire delle tue idee grandiose, anche per discuterle con te con l’amicizia sempre

⁵³ TURI 1972, pp. 101, 114-115, 121-122. Nell’interpretazione di Turi Gentile assoggetta pienamente ai programmi politici del Regime il cantiere dell’*Enciclopedia* (TURI 2002, pp. 15, 45-47, 63-65, 122-123, 130 dove riporta anche il parere di Arnaldo Momigliano) mentre secondo altri proprio l’*Enciclopedia* è stata “un’isola di libertà” (TOSTI 1994, p. 7) e una “scuola di educazione civile, in senso esattamente opposto a quello che la facciata prometteva, un focolare di eterodossia politica e culturale che il suo capo Gentile era troppo intelligente per ignorare e troppo tollerante per reprimere” (GABRIELI 1986, p. 7). Altri pareri favorevoli al clima dell’Istituto sono quelli di G. C. Argan in *L’Enciclopedia italiana* 1990, p. 13 e MICCOLI 2002, p. 12 su «Il Manifesto».

⁵⁴ Sul ruolo istituzionale di Venturi si fa riferimento allo studio di AGOSTI 1996¹, pp. 228-236 e al contributo di Marisa DALAI EMILIANI 2008, da cui la citazione (p. 27). Sulla *Storia dell’arte* edita da Hoepli si veda sempre AGOSTI 1996², pp. 20-38, mentre per quanto riguarda il lavoro di Venturi all’*Enciclopedia* ha scritto Claudio GAMBA 2008, pp. 343-352.

maggiore che tu m'ispiri" (appendice, lettera del 28 dicembre 1924). Il piccolo carteggio, composto da trenta lettere spedite tra il 9 settembre 1924 e il 5 dicembre 1940, permette, sullo sfondo della vita in Senato e delle edizioni patrocinate da Treccani, di ricostruire in parte la formazione della sua collezione che, alla luce di quanto detto, si inserisce pienamente per Venturi nel programma di recupero del patrimonio nazionale e per Treccani nella sua opera per il bene del Paese. Nella prima lettera conservatasi Venturi scrive: "eccomi di ritorno dall'Inghilterra e dall'Irlanda, dove ho veduto tanti pezzi di patria lontani, tanto grandi e ignorate opere d'arte nostra sperduta"; e il 10 novembre seguente: "il marchese Trotti mi scrive da Parigi, dicendosi desideroso di seguire il mio consiglio, quello cioè «d'incoraggiare i rari connazionali capaci di far rimpatriare qualche opera d'arte dall'esilio»" (appendice, lettere del 9 settembre 1924 e 10 novembre 1924). Treccani, come l'allievo che ha imparato la lezione, nel suo diario scrive: "Nei miei acquisiti ho avuto di mira anche un altro fine: quello di far rientrare in Patria i capolavori dei maestri italiani a mano a mano che, dopo la prima guerra mondiale, apparivano sui mercati stranieri, specialmente su quelli di Parigi e di Londra". E a proposito della copia della *Vergine delle Rocce*: "Ascrivo a mia grande fortuna l'aver contribuito a far rientrare in Italia la terza."⁵⁵

I dipinti antichi che Venturi compra per Treccani provengono quasi sempre dall'estero e sono individuati in quei lunghi viaggi estivi in giro per gallerie e collezioni private, che Venturi era solito fare con il figlio Lionello.⁵⁶ Il 9 settembre 1924, rientrato da uno di questi viaggi, lo studioso comunica a Treccani di aver comprato per la sua collezione una copia della *Vergine delle rocce*, insieme a un dipinto di Fra Bartolomeo, la *Presentazione al tempio*, e ad uno di Sodoma, la *Sacra famiglia con San Giovanni Battista* (schede 10., 5., 8.). I viaggi di Venturi, che hanno tra le ragioni ufficiali ragioni di studio e ricerca, servono anche per procacciare opere ai privati, corollario spesso passato sotto silenzio nelle *Memorie autobiografiche* dello studioso, ma in effetti come è stato notato soprattutto a partire dagli anni Venti Venturi comincia a pubblicare molte expertises rilasciate a collezionisti e antiquari.⁵⁷ Nell'ambito di questo coinvolgimento di Venturi nel mercato per i privati rientra la pubblicazione di alcune delle opere acquistate per Treccani sulle pagine dei volumi della *Storia dell'Arte*, tra cui il Fra Bartolomeo e il Sodoma, o dei bozzetti di Luca Giordano

⁵⁵ TRECCANI 1960, §§. 312, 500.

⁵⁶ Alcuni di questi viaggi sono narrati da VENTURI nelle *Memorie autobiografiche* ([1927] 1991). Un'analisi di alcuni taccuini di studio che i due Venturi, sul modello di Cavalcaselle, compilavano in viaggio è in DANESI SQUARZINA 2008, pp. 55-62, mentre cinque di questi taccuini sono consultabili all'indirizzo <http://www.docart900.memofonte.it/> (cfr. PELLEGRINI 2011, pp. 13-38).

⁵⁷ Alcune expertises di Venturi negli anni Venti hanno destato molte perplessità perché non sempre condivisibili; cfr. AGOSTI 1996¹, pp. 223-226. Sulle ragioni di questi "cedimenti" nei confronti del mercato si tornerà a parlare più avanti a proposito dei contrasti tra Venturi e Ojetti e alla concorrenza tra le rispettive riviste, «L'Arte» e «Dedalo».

sugli *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa* usciti nel 1927 (schede 5., 8., 24.1. e 24.2.); un altro caso simile è quello del frammento di tavola con *Bona di Savoia presentata da una Santa martire*, individuato da Venturi sul mercato francese nel 1924-1925, comprato per Treccani e reso noto l'anno dopo con un'attribuzione a Zenale su «Il Secolo XX», in un articolo dello studioso intitolato *Ignote opere d'arte lombarda* (scheda 1).

L'acquisto dello “Zenale” appena menzionato si inserisce per un breve momento in un progetto di Venturi, poi svanito e a ben vedere estraneo agli interessi dell'industriale, di comporre per Treccani una collezione d'arte lombarda. In essa, assieme allo Zenale, sarebbe dovuto confluire il *Matrimonio della Vergine* di Michelino da Besozzo, allora presso l'antiquario Luigi Grassi di Firenze e oggi al Metropolitan Museum di New York.⁵⁸ “Sono molto contento che il rarissimo Michelino ti piaccia. Potrà essere l'inizio della tua collezione lombarda, che io, se tu vorrai, a po' per volta, ti comporrò. Tu, intanto, potrai vantare, acquistando Michelino, di possedere due quattrocentisti che non si sono veduti nelle collezioni fattesi a Milano negli ultimi cinquant'anni: Michelino e Zenale” (appendice, lettera del 23 agosto 1925). Ma chissà come l'affare va a monte e l'opera è comprata da Alessandro Contini Bonacossi che poi la vende a Maitland Fuller Griggs intorno al 1926.⁵⁹ L'interesse per questi pittori lombardi si manifesta in quegli anni a Milano con la mostra sugli *Antichi pittori lombardi* allestita tra aprile e maggio 1923 al Circolo d'Arte di via Amedei. Come ricordato, qualche mese prima, in febbraio, Treccani presta *Giuseppina Confalonieri* alla mostra su Daniele Ranzoni realizzata sempre dal Circolo; è assai probabile quindi che il collezionista abbia visitato l'esposizione sugli *Antichi pittori* e ci si può chiedere quanto questo evento abbia condizionato gli acquisiti dello “Zenale” e quello mancato del Michelino.⁶⁰

Il progetto di una collezione d'arte lombarda prosegue in modo altalenante e inorganico: nel 1924 Luigi Grassi, tramite Ugo Ogetti, propone al senatore un dipinto del pittore Cesare da Sesto, originario di Sesto Calende, “nell'intento di conservare un prezioso Cesare da Sesto all'Italia” (appendice, lettera del 24 settembre 1924), ma Treccani decide di non comprarlo, forse anche perché Venturi lo giudica di scarsa qualità (appendice, lettera del 10 novembre 1924). Poi nel 1928 l'industriale acquista un misterioso tabernacolo attribuito all'allievo di Leonardo Marco d'Oggiono (scheda 4). L'opera proviene dalla raccolta di Augusto Lurati, venduta alla Galleria Pesaro quell'anno; Treccani in questa occasione conclude l'affare di propria iniziativa, senza l'appoggio del suo consulente ed è evidente che non sta perseguendo un programma rigoroso di acquisti

⁵⁸ Le poche notizie reperibili su Luigi Grassi si possono leggere in PORRETTI 2004, pp. 175-184 che tuttavia ha indagato soprattutto la sua carriera di restauratore.

⁵⁹ Raimond VAN MARLE (1926, p. 136) segnala la presenza del *Matrimonio della Vergine* di Michelino presso Grassi proprio nell'aprile 1924. Griggs dona il dipinto al Metropolitan Museum nel 1943.

⁶⁰ Per le mostre allestite da Circolo si rinvia sempre a PREVOSTI 2008.

“lombardi”, visto che nel 1928, dalla stessa raccolta Lurati, entrano in casa Treccani alcuni dipinti di area veneziana: *Il ritorno del figliol prodigo* della bottega di Domenico Fetti, la *Fanciulla con cestino di vimini* di Giuseppe Nogari, e probabilmente la veduta dell’ambito di Michele Marieschi (schede 18., 30., 29.)

Sono dell’idea che il collezionista, quando non è consigliato da Venturi, determini i propri acquisti in base alle conoscenze e alle frequentazioni e non a un gusto personale, orientato a determinate epoche. Si ricorderà che alla Galleria Pesaro nel 1924 il senatore compra il dittico di *Uve* di Feragutti Visconti (schede 56.2. e 56.3.), quindi ancora nel 1928, alla vendita della Raccolta Melzi, la *Bambina con colombo* allora attribuita a Domenico Maggiotto (scheda 35) e nel 1929 si aggiudica *El Redefoss* di Giovanni Segantini (scheda 51). In questo contesto è bene ricordare che tra 1928 e 1932 Ugo Ojetti collabora con la Galleria Pesaro alla realizzazione di alcune mostre.⁶¹

D’altra parte è lo stesso Venturi a operare una selezione di dipinti che probabilmente dipende in parte da quanto offre il mercato. Il 10 novembre 1924 da Parigi Renato Avogli Trotti, antiquario in contatto con lo studioso, si dice disponibile a cedere due opere del fiorentino Piero di Cosimo per 130.000 lire.⁶² “Sono due opere d’arte insigni, in buona conservazione, di maestro eccellente, cresciuto di grande stima oggidi [...] E ora le dico in verità che non è possibile comprar meglio” (appendice, lettera del 10 novembre 1924 e schede delle opere ora attribuite a Giuliano Bugiardini 6.1. e 6.2.).⁶³ I dipinti vengono acquistati e arrivano a Milano poco prima del 26 novembre; quando Treccani ne dà notizia all’amico e consulente i due stanno già discutendo dell’acquisto di un nuovo dipinto. Si tratta di uno dei pezzi rimasti più celebri della sua collezione, il bozzetto di Tiepolo per uno degli affreschi della Cappella Colleoni di Bergamo, la *Predica di Giovanni Battista* (scheda 27). Il quadro si trova sempre presso Grassi a Firenze e la trattativa, non del tutto chiara, coinvolge come già nel caso del Cesare da Sesto anche Ugo Ojetti (appendice).⁶⁴ Il 28 dicembre Treccani si è già accordato con Grassi per il Tiepolo come si evince dalle parole di Venturi: “Sono contento che tu abbia definito l’affare con il Grassi; e sono contento che tu ti sia attenuto al mio primo consiglio.

⁶¹ Anche *Il bambino malato* di Luigi Nono transita per la Galleria Pesaro nel 1917, ma non sono riuscite a datarne l’acquisto da parte del senatore. Le mostre organizzate da Ojetti alla Galleria sono: *I Macchiaioli toscani* 1928, *Telemaco Signorini* 1930, *La Galleria Ingegnoli* 1932; cfr. DE LORENZI 2004, p. 310 e MIRAGLIO 2011, p. 74.

⁶² Per Renato Avogli Trotti (1875-1946), mercante di stanza a Parigi, l’unico riferimento da me reperito è in BELLINI 1950 p. 278.

⁶³ Due monografie dedicate a Piero di Cosimo sono pubblicate nel 1898 e nel 1899 da Fritz KNAPP, seguite nel 1900 da quella di HABERFELD. Sulle due tavole di Piero di Cosimo, oggi attribuite a Giuliano Bugiardini, si veda più avanti.

⁶⁴ Oltre a Ojetti sembra svolgere un qualche ruolo il bibliofilo e antiquario Tammara de Marinis che insieme a Treccani, Venturi e Ojetti fa parte della cosiddetta Commissione borsiana, ossia la commissione di lavoro istituita da Arduino Colasanti che avrebbe dovuto pubblicare la riproduzione della *Bibbia* di Borso d’Este; sull’argomento si rinvia al commento delle lettere del 24 settembre 1924, 14 e 18 luglio 1925 e 11 luglio 1933.

Il prezzo è alto, ma non esagerato oggi che per il Tiepolo tutto il mondo va pazzo. Credo che un pezzo di tanta bellezza non si trova facilmente” (appendice, lettera del 28 dicembre e lettere di Ojetti a Treccani del 29 novembre e 31 dicembre). E Ojetti conferma il 31 dicembre: “Caro amico, mi avevano già telefonato e il Grassi e il de Marinis. Sono lieto che la fastidiosa vertenza si sia chiusa con piena soddisfazione del Grassi e sua. Ero appenato d’averla ingenuamente aperta io. E adesso anche io sono contento di sapere un altro bel quadro nelle sue mani, e di vedere un bravuomo come il Grassi mondo da sospetti immeritati. Il Grassi fa, anche per l’arte moderna, più di quello che da lontano si sappia” (appendice). Dalle lettere si evince che è sorto qualche contrasto tra i protagonisti della vicenda, ma non emerge chiaramente il pomo della discordia, anche se lo si può immaginare tenendo presenti i continui contrasti tra Ojetti e Venturi.⁶⁵

Tuttavia c’è il sospetto che dietro nell’acquisito del Tiepolo il ruolo di Ojetti sia più determinante di quanto le lettere non lascino intendere. Il dipinto era stato esposto qualche anno prima alla *Mostra della pittura italiana del Sei e del Settecento in Palazzo Pitti* a Firenze organizzata nel 1922 da Ojetti insieme a Luigi Damis; alla mostra era visibile anche il *Figliol prodigo* della bottega di Domenico Fetti, allora di proprietà di Carlo Moroni (scheda 18). La presenza di queste opere, accanto a grandi capolavori, è in linea con le predilezioni del giornalista, come commenta caustico Roberto Longhi: “L’Ojetti, uomo sensibilissimo alle bave vaganti del gusto [...] si buttava improntamente ad ordire la grande Mostra seicentesca di Palazzo Pitti che finì per dilatarsi anche al Settecento, forse perché qui brillavano da tempo, e perciò un po’ appannate, le stelle fisse del Tiepolo ed affini”.⁶⁶ Ma la mostra segna anche “in definitiva il passaggio dallo specialismo erudito ed esclusivista de «L’Arte» di Adolfo Venturi alla divulgazione più mondana e popolare di «Emporium» e soprattutto di «Dedalo» di Ugo Ojetti. Egli è l’operatore culturale più direttamente coinvolto in tale operazione di recupero ufficiale, borghese dell’arte seicentesca, all’interno di un

⁶⁵ I contrasti tra i due iniziano con l’uscita di «Dedalo», che si pone subito come alternativa “da salotto” alla rivista di Venturi, «L’Arte», che fino a quel momento ha, almeno in Italia, un ruolo di indiscusso primato. La concorrenza di «Dedalo» si gioca su più piani: la rivista di Ojetti, a differenza di quella di Venturi, si propone a un pubblico più ampio, di semplici appassionati e collezionisti, dedicando ampio spazio anche all’arte moderna, a quella contemporanea e alle arti minori; il linguaggio è semplice, alieno da intellettualismi e gli intenti della rivista non sono necessariamente di ricognizione storica (cfr. gli studi di Giovanna De Lorenzi 2004). La rottura definitiva tra il giornalista e lo studioso è raggiunta tra 1925 e 1927 quando Ojetti prima esprime un giudizio negativo sulla *Storia dell’arte* di Venturi nella nota bibliografica del suo *Atlante* (OJETTI, DAMI 1925) e poi dalle pagine del «Corriere della Sera» (OJETTI 1927, p. 3) critica apertamente le *Memorie autobiografiche* del collega; sull’argomento cfr. AGOSTI 1996¹, pp. 231-237.

⁶⁶ LONGHI 1961, p. 493. L’interesse di Ojetti per Tiepolo risale agli inizi del secolo ed espresso con “parole singolarmente efficaci per rendere tutta la sua ammirazione nei confronti...di un pittore che, misconosciuto dall’accademia neoclassica, era invece da considerarsi uno dei padri dell’accademia moderna”: DE LORENZI 2004, p. 252.

tradizionalismo ampiamente eclettico ed aselettivo, strumento efficacissimo e consapevole di una politica culturale ormai apertamente nazionalista e italianista.”⁶⁷ Ogetti con questa esposizione vuole provare la continuità tra la pittura italiana del Sei-Settecento e quella dell’Ottocento, in opposizione alle cesure delle avanguardie, e insieme rivendicare dignità e autonomia alla produzione nazionale moderna ridimensionando il contributo francese. Opera questa svolta contemporaneamente sulla sua rivista e che troverà compimento con la XVI Biennale del 1928 dedicata a un’ampia retrospettiva sull’Ottocento italiano.⁶⁸ Al contempo l’evento fiorentino è una manifestazione di orgoglio nazionale nei confronti dell’Austria, all’indomani della Prima guerra mondiale; un momento di rivalse che, in questa storia, sembra completarsi con il rientro in Italia della *Bibbia* appena un anno più tardi.⁶⁹

La collezione del giovane senatore si arricchisce a ritmo serrato; il 23 dicembre del 1924 Venturi comunica a Treccani che sono arrivati a casa sua “i due quadri meravigliosi, che ritengo opera del Correggio, bozzetti per affreschi murali” (appendice). La lettera prosegue con una sperticata manifestazione di stima nei confronti di Treccani - “sono felice di darti la prova di quel che la mia esperienza e le mie ricerche possono dare alla tua collezione, che desidero degna del tuo onore e del tuo gusto. Ero stato tentato di acquistare i due quadri per me, che avrebbero formata una piccola fortuna; ma pensando a te, al tuo desiderio di ornare la tua casa di grandi cose, al mecenate che ha donato a Modena la bibbia di Borso, ti ho offerto con gioia i due gioielli” - tanto che si può dubitare della buona fede di Venturi. I due dipinti infatti, oggi correttamente riferiti a Domenico Maria Canuti (scheda 23.1. e 23.2.), aprono il problema al quale si è già accennato delle attribuzioni sostenute da Venturi negli anni Venti che mostrano in alcuni casi una chiara sproporzione tra qualità dell’opera e autografia proposta dallo studioso. Il caso di questi bozzetti sembra preannunciare quello del presunto disegno di Correggio per la cupola del Duomo di Parma pubblicato su «L’Arte» nel 1928:⁷⁰ il 24 febbraio 1925 infatti lo studioso comunica al collezionista di aver individuato, nella collezione del duca di Devonshire a Chatsworth, un disegno di Correggio

⁶⁷ Sulla mostra del 1922, oltre al fondamentale saggio di MAZZOCCA 1975 (da cui la citazione, p. 843), si veda HASKELL 2008, pp. 174-182. Sull’attività di Ogetti come organizzatore di mostre DE LORENZI 2004, pp. 252-254 e DE LORENZI 2010, in particolare l’esposizione fiorentina del 1922 e la promozione del collezionismo privato pp. 26-27. Elena MIRAGLIO 2011, pp. 63-80 fornisce invece una panoramica sulle mostre ogettiane tra 1897 e 194; nel caso specifico del 1922 si rinvia a pp. 67-71.

⁶⁸ DE LORENZI 2004, pp. 233, 268.

⁶⁹ Per quanto riguarda Ogetti e il recupero dell’Ottocento italiano DE LORENZI 1994, in particolare pp. 104-127.

⁷⁰ VENTURI 1928¹, pp. 145-146, ma altrettante perplessità suscitò la pubblicazione di un presunto disegno di Michelangelo (VENTURI 1928², pp. 155-156). Altri casi, come quello della *Belle Ferronière* di Kansas City e quello della *Venere* di Correggio sono commentati da AGOSTI 1996¹, pp. 226-228.

preparatorio alla scena di uno dei bozzetti, che Venturi interpretata come l'*Incoronazione di Carlo V* (in realtà *Taddeo Pepoli confermato vicario apostolico da papa Benedetto XII*): “ho fatto un grido di sorpresa, vedendo uno studio del Correggio per la pittura dell’Incoronazione di Carlo V; e lo studio non manca di corrispondenza col tuo bozzettone, come vedrai. Ne sono felice, perché ho una prova in mano a persuadere gl’increduli e quanti sono dubitosi davanti al nuovo” (appendice). Il disegno oggi attribuito a Giorgio Gandini del Grano, tradizionalmente dato a Correggio, a ben vedere non ha alcun rapporto con la scena del bozzetto che a sua volta non è opera di Correggio, come dimostrato dagli studi successivi (schede 23.1. e 23.2.).

Negli stessi mesi Treccani, sempre tramite Venturi, compra il ritratto attribuito a Bronzino di *Costanza di Sommaia* e quello di *Dama con cagnolino* che lo studioso nella *Storia dell’Arte* elenca tra le opere di Palma il Vecchio (schede 9 e 11 e appendice, lettera del 2 gennaio 1925); nel 1926 arrivano in casa dell’imprenditore gli ultimi dipinti sicuramente procurati da Venturi, la *Madonna con Bambino e San Giovannino* di Romanino e il presunto Savoldo, ma in questi ultimi casi le lettere non forniscono molti elementi per ricostruirne la provenienza (schede 14 e 60 e appendice, lettera del 13 luglio 1926).

Tra le opere che si può presumere siano state comprate a Parigi con la mediazione di Venturi, ma delle quali non vi è traccia nel carteggio, figurano le due vedute di Francesco Guardi (schede 38.1. e 38.2.): sulla copia del catalogo della vendita organizzata a Parigi il 17 marzo 1923 all’Hotel Drouot che ho consultato alla Biblioteca di Archeologia e Storia dell’Arte di Roma è annotato a penna, accanto ai numeri 51 e 52, “Trotti”. È quindi lecito pensare che le due vedute siano state acquistate dal mercante Renato Avogli Trotti e poi tramite Venturi vendute a Treccani.⁷¹

Infine tra i quadri di Treccani legati al nome di Venturi ricordo la *Sacra famiglia* di Gian Francesco Maineri. La storia di questo dipinto è assai oscura; scoperto da Venturi nel 1888 in una collezione ferrarese e poi più volte pubblicato dallo studioso, nel 1930-1931 compare a piena pagina nell’articolo di Morassi sulla raccolta Treccani. Ma nel 1954 Carlo Padovani manifesta il sospetto che il quadro posseduto dall’industriale, oggi scomparso, sia un falso, o meglio una copia dell’originale un tempo a Ferrara. È forse per questo motivo che la *Sacra famiglia* non si trova nel diario del collezionista che forse la vende in seguito ai sospetti manifestati da Padovani (scheda 3).

I rapporti tra Venturi e Treccani proseguono ancora almeno fino alla morte dello studioso nel 1941, ma le lettere del carteggio tra 1926 e 1940 si diradano e vertono per lo più sulla riproduzione della

⁷¹ Anche il dipinto di Giovanni Paolo Panini *L’arco di Costantino* ha una provenienza francese, come attesta un marchio della dogana al verso della tela, ma non si hanno altri elementi per documentarne l’acquisto.

Bibbia di Borso d'Este, uscita nel 1937, sullo studio ad essa relativo pubblicato nel 1942 e sulla collaborazione di Venturi all'*Enciclopedia* (appendice).⁷²

5. I dipinti della collezione alla mostra veneziana sul Settecento e all'*Exhibition of italian art* di Londra: 1929-1930.

Si può affermare che sul finire degli anni Venti la collezione del senatore è ormai compiuta nella sua fisionomia generale, tra arte antica e pittura dell'Ottocento quasi sempre esclusivamente italiana, anche se non mancheranno ulteriori acquisiti negli anni a venire. Come per i quadri dell'Ottocento, intorno al 1924 anche i dipinti antichi cominciano ad essere pubblicati e ad assumere notorietà attraverso le esposizioni temporanee alle quali Treccani li concede volentieri. Nel 1924-1925 Ettore Modigliani scrive su «L'illustrazione italiana» un articolo dedicato al *Settecento veneziano nelle raccolte private milanesi*.⁷³ Modigliani, allora direttore della Pinacoteca di Brera, osserva che tra i collezionisti “per un certo periodo di tempo ... il criterio di scelta non fu tanto la qualità del quadro”, ma a Milano negli ultimi anni “si è cominciato a sentire e a comprendere che l'oggetto d'arte, e in primo luogo il quadro antico, non deve nella casa essere considerato il pezzo da museo [...] essere l'orgoglio geloso del suo proprietario e di qualche iniziato, ma deve fiorire nelle stanze e animarle della sua luce, vivere tra le cose che lo circondano, deve insomma, per ottener ciò, riprendere intera la sua funzione decorativa” e tra le opere comprate seguendo questi criteri figurano tre dipinti di proprietà Treccani: la *Predica di San Giovanni Battista* di Tiepolo e due tele allora attribuite a Pietro Longhi, *La partita a carte* e *La lezione di musica*, un tempo nella collezione Stroganoff di Roma e a proposito dei quali si potrebbe fantasticare sul ruolo avuto da Adolfo Venturi nell'acquisto, avendo egli seguito da vicino le sorti della collezione Stroganoff all'indomani della morte del principe (schede 37.1. e 37.2.).⁷⁴

Tra 1929 e 1930 alcuni quadri del senatore fanno mostra di sé a importanti esposizioni di rilievo internazionale, come quella sul *Settecento italiano* organizzata a Venezia nel 1929 e la folle esposizione londinese del 1930 alla Royal Academy. Sia nell'uno che nell'altro caso, come già accaduto a Firenze nel 1922, accanto a capolavori di primo piano compaiono numerosi dipinti provenienti dal collezionismo privato e dal mercato. È evidente che ormai queste occasioni

⁷² Le edizioni finanziate da Treccani sulla *Bibbia* di Borso sono: *La Bibbia* 1937; *La Bibbia* 1942. Su Venturi all'*Enciclopedia italiana* ho già ricordato lo studio di GAMBA 2008, pp. 343-352.

⁷³ MODIGLIANI 1924-1925, pp. 33-52. Va ricordato che «L'illustrazione italiana» è edita da Calogero Tumminelli, poi socio di Treccani dal 1931.

⁷⁴ A proposito della vendita della collezione Stroganoff si veda CHALPACHČ'JAN 2012, p. 457

diventano una vetrina personale per Treccani il cui nome compare in ogni catalogo, sotto il dipinto concesso in prestito, senza mai usare la dicitura “collezione privata”. Così sfogliando il catalogo del 1929 si viene a sapere che nella casa di via Carlo Porta a Milano si trovano anche l’*Uomo che guarda una medaglia* di Domenico Maggiotto (scheda 33), il *Soldato* di Giuseppe Angeli (allora creduti opere di Giovan Battista Piazzetta, scheda 31), la coppia di paesaggi di Francesco Zuccarelli, *La caccia* e *La Pesca* (schede 36.1. e 36.2.) e l’*Arco di Costantino* di Giovanni Paolo Panini (scheda 32), oltre alla già nota *Predica di San Giovanni Battista* di Tiepolo (scheda 27) e alle vedute veneziane di Francesco Guardi, *Il canal Grande a Ca’ Pesaro* e *Il canal Grande a Palazzo Corner* (38.1. e 38.2.), tutti esposti in mostra. La mostra veneziana, un tentativo improbo di restituire il gusto di un secolo attraverso mobili, ceramiche, quadri e nani da giardino, è organizzata da Nino Barbantini, con l’ampio contributo di Giuseppe Fiocco responsabile della pittura, sulla scia della fortunata mostra del 1922, riprendendone l’impostazione, ma introducendo le arti applicate assenti a Firenze.⁷⁵ L’esposizione è recensita, tra gli altri, da Ojetti e dallo stesso Fiocco che si sofferma sui dipinti del senatore con alcuni commenti di diverso tenore, entusiasta di Panini, più scettico sui presunti Piazzetta.⁷⁶ Nel 1932, a consuntivo dell’esposizione, Barbantini pubblica insieme a Ugo Ojetti *Il Settecento*, edito dalla neonata Treves-Treccani-Tumminelli, nel quale sono puntualmente illustrati i dipinti di Treccani: il Tiepolo, i due Zuccarelli, *Il Canal Grande a Palazzo Corner* di Guardi.⁷⁷

⁷⁵ Alcuni recenti studi sulla mostra del 1929 sono di TOMASELLA 2007, pp. 220-228, in particolare sul ruolo svolto dalle arti applicate pp. 221-222 e per altre recensioni alla mostra; si veda anche MESSINEO 2010, pp. 169-178.

⁷⁶ Le recensioni sono OJETTI 1929², ripubblicato in OJETTI 1930, pp. 243-259 e FIOCCO 1929, pp. 3-87. All’apertura della mostra Ojetti scrive a Cipriano Efisio Oppo la nota lettera *In difesa del Settecento* (in OJETTI 1931, pp. 89-103).

⁷⁷ Sulla società Treves-Treccani-Tumminelli nata nel 1931, TRECCANI 1960, §. 233 e come già ricordato TURI 2002, pp. 63-71. Il rapporto tra le mostre fiorentine di Ojetti e le Biennali di Venezia è indagato da DE LORENZI 2004, pp. 268-269 e Elena MIRAGLIO 2011, pp. 73-75. Dopo la *Mostra del ritratto italiano* del 1911 organizzata a Firenze da Ojetti, nel 1923 Barbantini presenta a Venezia la *Mostra del Ritratto Veneziano dell’Ottocento* (Catalogo 1923); l’anno successivo nella città lagunare Ojetti allestisce la *XIV Biennale* alla quale è esposto il dipinto di Pietro Fragiaco *Reti al sole* (scheda 57), ma purtroppo non so dire se allora appartenesse già al senatore o sia entrato successivamente in collezione. Fragiaco è uno dei pittori ai quali Ojetti dedica uno dei suoi *Ritratti di artisti* (OJETTI 1911). La mostra che segna il compimento del percorso di Ojetti come organizzatore di mostre e critico di punta dell’Ottocento italiano è la *XVI Esposizione internazionale* del 1928 che doveva “riallacciare il dialogo con i maestri del Sei e Settecento” (DE LORENZI 2004, pp. 268-269 e MIRAGLIO 2011, p. 73). A tal proposito ricordo che tra le fotografie di Morassi conservate a Venezia, sul retro dell’*Autoritratto con tre amici* di Giuseppe Bossi (scheda 41), sicuramente di Treccani dal 1930, è appuntato “vedi Ojetti, la pitt. Ital. d. ‘800 esp. a Venezia 1928”, ma dai cataloghi non risulta che il dipinto sia stato esposto. Rimane il sospetto che il quadro fosse già di Treccani nel 1928 e che magari fosse stato chiesto in prestito e poi per qualche ragione non inviato.

Intanto nel 1930 si è tenuta a Londra la celebre manifestazione di *italianità* ideata da Lady Chamberlain e ampiamente incoraggiata da Mussolini, ma non sembra che il collezionista ne condivida pienamente lo spirito quando si chiede “se non sarebbe miglior partito non permettere che una parte del patrimonio nazionale, sopra ogni altro insigne e insostituibile, venga sottoposto a simili rischi. Si capisce che ciò possa avvenire per qualche opera isolata e per cause veramente eccezionali; per il rimanente se gli stranieri vogliono conoscere direttamente i capolavori rimasti in patria (purtroppo molti ne sono espatriati), potranno comodamente visitarli in Italia”.⁷⁸ Alla mostra, accanto alla *Crocefissione* di Masaccio e alla *Venere* di Botticelli, sono esposte, provenienti dalla collezione Treccani, *Bona di Savoia presentata da una Santa martire* (scheda 1), *La lezione di musica* allora attribuita a Longhi (scheda 37.1.), l’ormai celebre *Predica di San Giovanni Battista* di Tiepolo (scheda 27) e lo studio del *Crocifero* per *Il voto* di Francesco Paolo Michetti che compare qui per la prima volta (schede 53.1.). È facile intuire che dietro la presenza di questi dipinti ci siano ancora Adolfo Venturi e Ugo Ojetti membri del comitato italiano della mostra ed Ettore Modigliani, organizzatore della stessa che, come ricordato, conosceva la collezione del senatore.⁷⁹ Quando l’anno dopo esce il volume *A Commemorative catalogue of the Exhibition of Italian Art* curato da Modigliani, insieme a David Lindsay Balniel e Kenneth Clark, i dipinti di Treccani sono nuovamente pubblicati tra le opere rappresentative dell’arte italiana.⁸⁰

6. La raccolta Treccani di Antonio Morassi e le voci per l’Enciclopedia

Lo stesso anno della mostra di Londra Antonio Morassi pubblica su «Dedalo», la rivista di Ojetti, l’unico testo mai dedicato alla collezione del senatore. In questi anni Morassi, specializzatosi nel 1919 a Roma alla scuola di Adolfo Venturi, è funzionario nell’Amministrazione delle Belle Arti a

⁷⁸ TRECCANI 1960, §. 229. La mostra londinese è stata oggetto di numerosi studi tra i quali rimane fondamentale il saggio di Francis Haskell, *Antichi maestri in tournée* (2001) ora in HASKELL 2008, pp. 147-172, in particolare per la presenza di molte opere provenienti da collezioni private pp. 160-163. Tra gli altri Roberto Longhi criticò la mancanza di utilità scientifica e culturale della mostra come già aveva osservato a Firenze nel 1922: LONGHI 1985, pp. 393-414.

⁷⁹ Il catalogo della mostra *Exhibition 1930* è curato da Adolfo Venturi, Ugo Ojetti, William G. Constable e Robert Witt; VENTURI recensisce la mostra in un articolo apparso su «Apollo» 1930, pp. 233-245. Ojetti da parte sua è assai favorevole a queste manifestazioni di nazionalismo, più che di Fascismo e di fatti qualche anno dopo è l’organizzatore dell’analoga mostra sull’arte italiana da Cimabue a Tiepolo allestita al Petit Palais di Parigi (*Exposition 1935*) dove sono esposti i due quadri di Zuccarelli di Treccani (schede 36.1. e 36.2.).

⁸⁰ MODIGLIANI non condivise pienamente la scelta delle opere esposte tra le quali “alcune croste indegne” (HASKELL 2008, p. 153), ma in questo giudizio non dovrebbero rientrare le opere della collezione Treccani visto che il Tiepolo era stato definito dal direttore di Brera “una perla” (MODIGLIANI 1924-1925, p. 39).

Milano dove arriva nel 1925 per rimanervi sino al 1939 e in questo contesto è di supporto a Modigliani nella preparazione della mostra di Londra del 1930; contemporaneamente collabora alla stesura di alcune voci per l'*Enciclopedia*.⁸¹ Non saprei dire attraverso quali dinamiche si giunse alla decisione di pubblicare questo articolo su «Dedalo», forse su proposta di Ojetti stesso a Treccani o forse voluto da Treccani a consacrazione della sua raccolta. Quello che però si può evidenziare è che invece che un sontuoso e voluminoso catalogo come quello scritto da Venturi nel 1900 per Benigno Crespi, Morassi dedica alla raccolta del senatore un agile articolo dal tono divulgativo e riccamente illustrato, che esprime perfettamente gli intenti della rivista «Dedalo», quasi a segnare emblematicamente l'allentamento dei rapporti tra Venturi e Treccani e il rafforzamento di quelli con Ojetti.⁸² L'incipit di Morassi sembra riprendere le parole usate da Venturi per incoraggiare gli acquisti dell'imprenditore che, resosi conto della “necessità di arginare l'esodo non più dei capolavori che sono ormai in gran parte emigrati, ma per lo meno di quelle opere elette che domani sarebbero a cuor leggero gettate sul mercato antiquario internazionale”. Tale raccolta, prosegue Morassi, “iniziata quasi casualmente, con opere di svariata importanza, va ora raffinandosi a poco a poco, e per qualche ramo, come quello del Settecento veneziano, assume già particolare pregio”.⁸³ In linea con gli orientamenti della rivista l'articolo di Morassi, ben diversamente da come avrebbe fatto Venturi, include anche la trattazione delle opere dell'Ottocento “e dei giovani e giovanissimi, che ora si aprono alla via”, seguendo probabilmente una specifica richiesta di Ojetti per il quale tutta l'arte della passata tradizione patria, Ottocento compreso, deve essere modello per i giovani artisti contemporanei.⁸⁴

⁸¹ Per il rapporto tra Morassi e Venturi si veda Daria CLINI 1998, pp. 219-247; per un profilo di Morassi CATALDI GALLO 2007, pp. 410-417 e in particolare per gli anni milanesi ARRIGONI 2012, 135-141.

⁸² Per i rapporti editoriali tra Venturi e Ulrico Hoepli, editore del catalogo della collezione Crespi, si veda AGOSTI 1996², pp. 20-59, mentre si rinvia a DE LORENZI 2004, pp. 309-312 per alcune considerazioni sulla promozione delle collezioni private su «Dedalo».

⁸³ Si può ricordare che MORASSI scrive anche alcune recensioni alla mostra di Londra del 1930, tra cui quella uscita su «Le vie d'Italia» nel gennaio 1930 pp. 27-39, nella quale cita il Tiepolo di Treccani (un'altra recensione esce su «Emporium» lo stesso anno). Anni dopo, nel 1956, in un altro articolo edito sempre su «Emporium» pp. 3-28, lo studioso menziona la raccolta Treccani come una delle più rappresentative per quanto riguarda il Settecento veneziano.

⁸⁴ MORASSI 1930-1931, p. 1012. Venturi non condivide gli interessi di Ojetti per l'arte moderna, né tanto meno il sostegno profuso nei confronti degli artisti contemporanei, nemmeno quando si tratta degli acquisti del figlio Lionello per il collezionista Gualino di opere di Amedeo Modigliani (cfr. SPADINI 1996, pp. 49-50 e AGOSTI 1996¹, p. 243) e in questo rifiuto emerge ulteriormente la distanza tra «L'Arte», rivista di ricognizione storica e «Dedalo», almeno fino a che Lionello, sul finire degli anni Venti, non introdurrà alcuni argomenti di arte contemporanea (cfr. MIMITA LAMBERTI 1996, pp. 60-64 e DE LORENZI 2004, pp. 247-250). Nell'introduzione al catalogo della collezione Crespi Venturi scrive:

L'articolo è molto utile per ampliare le conoscenze sullo stato della collezione a questa data: sono qui pubblicati per la prima volta la *Madonna con il Bambino e San Felice da Cantalice* attribuito correttamente da Morassi a Nuvolone (scheda 20) e il perduto dipinto di Baschenis, la *Fruttivendola*, che brucerà due anni dopo in un incendio scoppiato nella casa di via Carlo Porta (scheda 21). Altri quadri o altri artisti sono solo menzionati, ma unitamente alle fotografie dello stesso Morassi o del Civico Archivio Fotografico di Milano, è possibile grazie all'articolo individuare determinate opere e stabilirne un termine ante quem per l'ingresso in casa Treccani, come per esempio per il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* dei fratelli Raibolini (scheda 7), da Morassi attribuito però a Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo. Il testo rende anche conto di qualche aggiornamento critico, tra i quali molto significativi quelli che contestano le precedenti attribuzioni di Venturi. Il *Ritratto di dama con cagnolino*, annoverato da Venturi tra le opere di Palma il Vecchio, è spostato da Morassi nel catalogo di Cariani (scheda 9). Qualche anno prima, nel 1925-1926, proprio sulle pagine di «Dedalo», Osvald Sirén confutava l'assegnazione a Piero di Cosimo delle due tavole di soggetto mitologico acquistate da Venturi per Treccani, preferendo il nome dell'allievo di Piero, Giuliano Bugiardini; Morassi nel suo articolo, pure senza citare il collega finlandese, riprende la proposta di Sirén che è poi rimasta sostanzialmente invariata (schede 6.1. e 6.2.). Analogamente nel 1929-1930 Giorgio Nicodemi, sulla stessa rivista, ridiscuteva l'attribuzione dei presunti bozzetti di Correggio assegnandoli a un pittore minore, il vicentino Francesco Maffei: nonostante si sia poi dimostrato che i dipinti spettano inequivocabilmente a Domenico Maria Canuti, l'articolo di Nicodemi ridimensiona a ragione le proposte di Venturi, senza però svalutare la collezione poiché i bozzetti rimangono “tra le belle cose che ha raccolto presso di sé il senatore” (scheda 23.1. e 23.2.).⁸⁵

Un'altra forma di promozione della collezione dell'imprenditore è, nell'arco degli anni Trenta, l'*Enciclopedia* stessa, sulle cui pagine spesso compaiono proprio dai quadri di via Carlo Porta. In alcuni casi il controllo delle voci ha fornito l'ante quem per l'ingresso di alcuni dipinti nella raccolta, ma anche permesso una retrodatazione delle voci bibliografiche di un determinato quadro. Tra i casi più significativi c'è quello dell'*Autoritratto con tre amici* di Giuseppe Bossi, segnalato come proprietà Treccani per la prima volta nel 1930, nel profilo del pittore compilato da Giorgio Nicodemi per l'*Enciclopedia* (scheda 41): negli studi è invece solitamente citata la mostra di Lugano del 1948 come primo aggancio del quadro alla collezione milanese. Nicodemi, originario di

“ove l'arte moderna par che si affanni a profondere magnificenze, sorridono le sobrie, auguste forme dell'antica bellezza” dichiarando tutto il suo fastidio per l'arte ottocentesca e contemporanea; VENTURI 1900, p. V.

⁸⁵ L'attenzione di Ogetti per la pittura del Seicento e del Settecento emerge dalle pagine di «Dedalo» in diversi articoli usciti già nel primo anno di vita della rivista come quelli dedicati a Giuseppe Maria Crespi, Guercino, Tiepolo e Guardi (cfr. DE LORENZI 2004, pp. 251-252).

Busto Arsizio come Bossi, deve aver giocato un ruolo importante nell'approdo del dipinto in casa dell'imprenditore, considerando che lo studioso è il primo a rendere nota l'opera nel 1915, ma anche il solo a citarla fino al 1930. I suoi legami con la famiglia Sanner, erede di Bossi e proprietaria del quadro e poi con Treccani, supportano questa ipotesi. Un caso analogo è quello dell'*Autoritratto* di Giuseppe Carnovali detto il Piccio, pubblicato per la prima volta sull'*Enciclopedia* e per il quale, se non si prendesse in considerazione la voce scritta da Arduino Colasanti, bisognerebbe attendere il catalogo di Nino Zucchelli redatto per la mostra bergamasca del 1952 prima che la proprietà Treccani sia documentata (scheda 43). Anche *L'imbeccata ai piccioni* di Giacomo Favretto, la cui pertinenza alla collezione è ribadita solo nel 1950 e l'*Autoritratto* di Vincenzo Gemito sono pubblicati per la prima volta in assoluto proprio sull'*Enciclopedia* (schede 52.2. e 55.17.).⁸⁶ La voce sullo scultore napoletano è scritta da Aldo De Rinaldis, autore anche di quelle su Filippo Carcano e Domenico Morelli. Anche in questi casi si constata che le colonne dell'*Enciclopedia* sono ancora una volta illustrate da dipinti del senatore: il bozzetto per *Le tentazioni di Sant'Antonio* di Morelli e *Il rientro dal pascolo* di Carcano (schede 50 e 81.1.).⁸⁷

Risulta evidente che il collezionista vuole promuovere dalle pagine che egli stesso finanzia gli acquisti che va man mano facendo, determinando la stesura di voci ben lontane dalle sue competenze professionali. Questa faticosa collaborazione è provata non solo dalla presenza dei suoi quadri nei volumi, ma anche dalla stesura di 167 colonne e 29 tavole sull'industria tessile, firmate dall'imprenditore stesso. Egli stesso afferma: “io ho la coscienza di aver dato, oltre che l'iniziativa ed il denaro, un contributo di fede e di amore, di passione e di ardimento, di lavoro e di collaborazione”, contributo che dimostra come per Treccani attività industriale e culturale non

⁸⁶ Arduino Colasanti (1877-1935), autore anche delle voci su Favretto e Mosè Bianchi, quest'ultima illustrata dal *Ritratto di Vittore Grubicy* del senatore, è dal 1929 il direttore della sezione dell'*Enciclopedia* dedicata all'arte contemporanea. Inizialmente la sezione per l'arte è unica ed è diretta da Ugo Ojetti che cerca in ogni modo di aggirare gli impegni enciclopedici finché nel 1929 non rassegna le dimissioni. A sostituirlo è chiamato Pietro Toesca, allievo di Venturi, che chiede però che la sezione sia divisa in arte Antica e Medievale e Arte Contemporanea, alla testa della quale è posto Colasanti; cfr. Agosti 1996¹, p. 245 e GAMBA 2008, p. 345.

⁸⁷ De Rinaldis (1881-1948), napoletano, scrive numerose voci sull'arte partenopea per l'*Enciclopedia* (cfr. BERNARDINI 1991). Del dipinto di Carcano non sono riuscita a trovare nessun'altra occorrenza bibliografica, quindi la scelta di pubblicare un'opera così poco nota e forse così poco rappresentativa del pittore, testimonia ulteriormente la precisa volontà di Treccani di condizionare le scelte editoriali. Sull'*Enciclopedia* si trovano pubblicati anche il dipinto della bottega di Domenico Fetti (scheda 18) e le vedute di Guardi nelle voci compilate da Giuseppe Fiocco (schede 38.1. e 38.2.), e il *Ritratto di Paolina Viani* di Ranzoni nella voce scritta da Palma Bucarelli (scheda 47.1.).

possano essere disgiunte, come vi sia un'interdipendenza tra pensiero e azione, tra competenze professionali e mecenatismo che caratterizza tutte le sue attività.⁸⁸

7. Francesco Paolo Michetti e Vincenzo Gemito nella collezione Treccani

Non è noto come il *Crocifero per Il voto* di Francesco Paolo Michetti, esposto a Londra nel 1930, sia pervenuto a Treccani. Il collezionista possiede altre tre opere dell'artista abruzzese, *La portatrice d'acqua*, il ritratto di *Fanciulla* e il ritratto di *Zia Luisa*, tutte, con l'esclusione della *Portatrice d'acqua*, esposte alla XVIII Biennale di Venezia del 1932 che dedicò a Michetti una sezione commemorativa a tre anni dalla scomparsa (schede 53.1.-53.4.). Questi dipinti, che nel 1932 appartengono già a Treccani, sembrano non aver lasciato traccia di sé e sono pubblicati quasi esclusivamente nella monografia di Tomaso Sillani uscita lo stesso anno per i tipi Treves-Treccani-Tumminelli.⁸⁹ Ma a far luce su questa vicenda sono le relazioni tra gli eredi di Michetti e Treccani stesso allorché nel 1937 compra dalla famiglia del pittore il manoscritto dannunziano de *La figlia di Jorio*, autenticato dal poeta con una lettera scritta all'imprenditore il 2 dicembre 1937.⁹⁰ Il legame tra D'Annunzio e Michetti, autore del dipinto che ispirò il dramma pastorale, ossia la grande tela *La*

⁸⁸ TRECCANI 1926, p. 53 oppure TRECCANI 1947, p. 28. Osservazioni analoghe sono in CAPPELLETTI 1997, p. 10. Mentre Gabriele TURI 2002, come già ricordato, liquida Treccani come mero finanziatore dell'*Enciclopedia*, senza riconoscerli ruoli direttivi di rilievo.

⁸⁹ XVIII Esposizione 1932 e SILLANI 1932.

⁹⁰ R. Bertazzoli, in D'ANNUNZIO 2004, pp. XXXVIII, LXXXVI. Il manoscritto, dal 1978 alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (V. E. 1507), è accompagnato dalla lettera di D'Annunzio del 1937 contenuta in una cartella con l'ex libris di Treccani. In una nota alla carta 218 v. Treccani ha scritto: "manoscritto acquistato nel 1937 dagli eredi Michetti a mezzo del libraio antiquario Casella [Gaspere, 1882-1962] di Napoli / GT degli A" (la vicenda è rievocata anche da TRECCANI 1960, §. 274 e da OJETTI 1952, p. 719). Nel 1938 il mecenate finanzia la riproduzione in facsimile del testo per i tipi di Bestetti (D'ANNUNZIO 1938), ma la pubblicazione de *La figlia di Jorio* era contesa da diverse case editrici sin dal 1903, cfr. R. Bertazzoli, in D'ANNUNZIO 2004, pp. XLVII-LXXI. Da Gaspere Casella Treccani acquista nel 1937 la partitura autografa della *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti, donata poi dagli eredi alla Biblioteca Civica Angelo May di Bergamo all'inizio degli anni Ottanta (Cassaforte 6.12). Nel 1941 il mecenate finanzia la riproduzione facsimilare della partitura, introdotta da uno studio di Guido Zavadini (DONIZZETTI 1941).

I rapporti tra il poeta e il collezionista sono documentati da una serie di lettere e da una fotografia di D'Annunzio dedicata al mecenate conservate dagli eredi Treccani; negli Archivi del Vittoriale ci sono invece tre telegrammi di Treccani al pescarese (cartella XLVII, 2: 8 e 25 luglio 1936, 24 dicembre 1937). D'Annunzio sarebbe dovuto succedere a Guglielmo Marconi in qualità di presidente dell'Istituto dell'*Enciclopedia*, ma D'Annunzio scompare prematuramente l'1 marzo 1938 e al suo posto è nominato Luigi Federzoni (TRECCANI 1960, §. 370).

figlia di Jorio (1895, Pescara, Palazzo della Provincia) è testimoniato in questa circostanza dal ricordo puntuale di D'Annunzio dell'elaborazione dei personaggi per il *Voto*. In queste righe sembra di leggere proprio una descrizione del bozzetto del collezionista: “si guardi, per esempio, lo sviluppo del crocifero a sinistra. È passato per tre trasformazioni. Nella prima egli è tutto turchino, eretto, stringente l'asta della croce, con una posa spavalda di alabardiere; ed è stato rifiutato. Nella seconda egli è anche eretto, superbamente bello nel corpetto fiammante, con una testa vigorosa e imperiosa di Cesare antico; ed è stato rifiutato”.⁹¹

Il collezionismo di opere di Michetti a Milano è attestato almeno dal 1881 quando Federico Mylius compra all'Esposizione di Brera di quell'anno tre ritratti del pittore, ma va anche ricordato che dal 1895 Michetti e D'Annunzio frequentano Emilio Treves che nel 1903 avrebbe dovuto pubblicare proprio la *Figlia di Jorio*.⁹² Michetti è uno dei pittori più apprezzati da Ugo Ojetti, amico sia del poeta che del pittore, del quale possiede alcuni dipinti. Nel 1910 il giornalista scrive su «Emporium» uno dei primi articoli monografici dedicati a Michetti, poi riproposto nella fortunata raccolta *Ritratti di artisti italiani* e infine l'11 gennaio 1934 ne pronuncia la commemorazione all'Accademia d'Italia.⁹³

Nel 1932, come ricordato, sulle pagine dell'*Enciclopedia* compare l'*Autoritratto* di Vincenzo Gemito nella voce compilata da Aldo De Rinaldis. Qualche anno dopo, nel 1938, un ampio nucleo di disegni di Gemito di proprietà Treccani è presentato a una mostra di stampo prettamente fascista tenutasi al Castello Sforzesco di Milano (schede 55.1.-55.17.). Nell'anonima prefazione al catalogo, sulla cui copertina compare l'*Autoritratto* Treccani, si legge: “La sua opera interessa noi Fascisti soprattutto per questa sua forte impronta di italianità...Gemito è stato uno dei più vigorosi ricostruttori della nuova storia dell'arte italiana, perché, quando tanti altri, suoi contemporanei, non riuscirono a sottrarsi al dominio delle solite tendenze straniere, Gemito restò incorrotto e incorruttibile”. Il gruppo di disegni di Gemito è in parte ripresentato l'anno successivo a Torino alla Galleria d'Arte alla Gazzetta del Popolo; esso si compone quasi esclusivamente di ritratti ed è il nucleo più ampio di opere dello stesso autore presenti in collezione Treccani, oltre a essere l'unico

⁹¹ L'articolo di D'Annunzio, *Il Voto. Quadro di F. P. Michetti*, esce su «Fanfulla della Domenica» 14 gennaio 1883, ora in D'ANNUNZIO 1996, pp. 92-100. Su rapporti tra D'Annunzio e Michetti un punto di partenza, da vagliare attentamente, è fornito da DI TIZIO 2002.

⁹² Sugli acquisiti dei Mylius a Brera cfr. GINEX 1999, pp. 107, 132-136. Per le edizioni de *La figlia di Jorio*, R. Bertazzoli, in D'ANNUNZIO 2004, pp. XLVII-LXXI.

⁹³ Tra le opere di Michetti possedute da Ojetti SILLANI 1932 segnala *Nell'ovile* (tav. XLVII). Per quanto riguarda il giudizio di Ojetti sulle opere di Michetti, in particolare su *La Figlia di Jorio* e *il Voto*, si veda DE LORENZI 2004, pp. 47, nota 117, 125-126 e 137-138 e CAMPANA 2010, p. 61. La collezione di dipinti del giornalista è stata parzialmente ricostruita e presentata alla mostra *Da Fattori a Casorati* 2010.

caso di opere non pittoriche. Non è noto come i disegni siano stati acquistati dal senatore, ma se ne può immaginare l'occasione ricordando che Ugo Ojetti ha un grande interesse per la ritrattistica di Gemito, uno degli artisti prediletti dal critico, rappresentativi di quella capacità di raggiungere un equilibrio "tra l'attenzione al vero e la ricerca della forma". Ojetti nel 1924 pubblica su «Dedalo» un articolo dal titolo *L'arte di Vincenzo Gemito e sette ritratti inediti*, ritratti nei quali il critico ravvisa la miglior produzione di Gemito, quella più spontanea e genuina, nella quale l'artista "faccia a faccia" con "il mistero d'un altro uomo" riconquista la "gravità pensosa" della sua arte. Secondo Ojetti Gemito giunge a questi risultati distaccandosi dalla tradizione accademica, ancora imperante nel secondo Ottocento e recuperando la misura del ritratto romano antico adattandola ai moderni valori espressivi. Inoltre Ojetti apprezza in modo particolare le tecniche del disegno e dell'incisione cimentandosi con le quali l'artista esercita l'abilità e "il mestiere" della tradizione, in un lavoro che lo costringe a confrontarsi con la copia da un modello, dal vero o da un'opera d'arte.⁹⁴

Gli anni Trenta si chiudono con altre due importanti esposizioni che hanno tra gli organizzatori ancora una volta Ugo Ojetti, con la collaborazione di Giorgio Nicodemi responsabile della commissione di raccolta e ordinamento delle opere. Nel 1938 alla mostra pavese *Tranquillo Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo* sono esposti *Sotto l'ombrello* e il *Ritratto di Vittore Grubicy de Dragon* di Tranquillo Cremona, la *Paolina Viani Rigoli* e la *Giuseppina Confalonieri* di Daniele Ranzoni, ancora tutti in collezione Treccani (schede 45.1.-45.2. e 47.1.-47.2.2). Ojetti scrive la prefazione al catalogo rievocando la Biennale del 1912, alla quale erano state esposte molte opere di Cremona tra cui i quadri poi Treccani. Il critico torna a riproporre la tesi di una continuità tra l'arte del Sei-Settecento e quella dell'Ottocento, evidente nei caratteri di sprezzatura e vaporosità che caratterizzano, in questo caso, la pennellata di Cremona e quella di Tiepolo.

Nel 1939 Nicodemi è tra gli organizzatori della mostra spiccatamente nazionalista dedicata a Leonardo da Vinci allestita in grande stile alla Triennale di Milano. Questa è l'unica mostra alla quale sia stata esposta la copia della *Vergine delle rocce* del senatore che Nicodemi attribuisce a Giovanni Ambrogio del Predis (scheda 10).⁹⁵

⁹⁴ L'interesse di Ojetti per Gemito e per il disegno e l'incisione è tracciato da DE LORENZI 2004, pp. 215-216, 264-265, da cui le citazioni. Il nome di Gemito è fatto da Morassi nell'articolo del 1930-1931, ma si tratta solamente di una semplice menzione, senza indicazione sul soggetto e la tipologia delle opere, per cui al limite si può datare gli ingressi delle opere dell'artista napoletano in casa Treccani a poco prima di quell'anno.

⁹⁵ Per un profilo di Nicodemi (1891-1967) si veda RUSCONI 2000, pp. 103-111. Si è già detto della firma di Nicodemi sulla rivista di Ojetti, «Dedalo», a proposito dei bozzetti creduti di Correggio. I rapporti tra Ojetti e Nicodemi, che collaborarono negli anni della guerra alla messa in sicurezza del patrimonio artistico, sono attestati anche da alcune lettere conservate nel Fondo Treves presso il Castello Sforzesco di Milano. Ricordo anche che Nicodemi tra 1957 e

8. Giovanni Treccani da Roma a Milano: le mostre del secondo dopoguerra

Gli anni Trenta sono per Treccani una fase di passaggio che vede l'industriale proseguire la sua attività all'Istituto per l'*Enciclopedia* a Roma e parallelamente assumere sempre più impegni a Milano nella direzione di alcune importanti istituzioni culturali. Per comprendere questo passaggio, che alla fine porterà Treccani a recidere ogni rapporto con il governo Mussolini, si deve ripartire da quanto accaduto tra 1931 e 1933.

Il 24 giugno 1933 la speciale legge dello Stato n. 669 sancisce la trasformazione dell'Istituto Giovanni Treccani in Istituto per l'*Enciclopedia italiana* fondata da Giovanni Treccani che ne diventa il presidente onorario. La legge è promulgata dal governo per soccorrere l'edizione dell'*Enciclopedia* dopo che lo stato di crisi nel quale verteva la casa editrice Treves, associatasi con Treccani e Tumminelli nel 1931, mette in forse il compimento dell'impresa. L'intervento dello Stato, volto a salvare un'opera ormai riconosciuta di prestigio internazionale, determina per Treccani un progressivo allontanamento dalla direzione dell'*Enciclopedia* e infine, dal 1942, una completa estromissione.⁹⁶ Il mecenate, che ha sempre cercato di garantire l'indipendenza politica della sua iniziativa, a posteriori così spiega la progressiva ingerenza del Regime: "Il Fascismo, che si è trovato senza averne merito al cospetto di un'opera universalmente riconosciuta un primato, in principio se n'è adornato, ma poi l'ha pubblicamente e decisamente ripudiata perché non fascista e non fatta dai fascisti".⁹⁷ L'accusa è motivata dal fatto che Mussolini comincia a interessarsi

1959 scrive alcuni saggi per la *Storia di Milano* della Fondazione Treccani. Sulla mostra di Leonardo del 1939 un importante lavoro di ricerca è stato condotto da Roberto CARA 2009 che ha raccolto numerose recensioni dell'epoca.

⁹⁶ TRECCANI 1960, §§. 208, 233, 255, 374, 433. Come ricordato la società Treves-Treccani-Tumminelli è voluta nel 1931 dallo stesso Treccani per garantire economicamente l'Istituto in anni di crisi economica internazionale. Con la legge 669 si stabilisce il supporto finanziario delle principali banche italiane alla pubblicazione dei volumi e Treccani, che sino ad allora era stato il principale finanziatore, è declassato a socio dell'ente per la cifra investita sino ad allora. In seguito, tra 1942 e 1944, il mecenate è privato del diritto, riconosciutogli dalla legge 669, di recuperare il capitale investito nell'edizione; segue una vertenza tra Treccani e l'Istituto conclusasi solo con il decreto del Presidente della Repubblica Luigi Einaudi del 3 luglio 1954, con il quale Treccani è riconosciuto principale ideatore, fondatore e realizzatore dell'*Enciclopedia*; il 18 febbraio 1956 si chiude anche la controversia finanziaria con una soluzione a favore dell'imprenditore.

⁹⁷ TRECCANI 1945, p. 21. Treccani nel momento in cui il Regime cerca di gloriarsi dell'edizione dell'*Enciclopedia* scrive un testo intitolato *Idea, esecuzione compimento* (TRECCANI 1939) che rende conto dei meriti e delle responsabilità di tutti i collaboratori. Il testo, quasi scomparso sotto le bombe della guerra, è riscritto nel 1947 con il titolo *Come e da chi è stata fatta* (TRECCANI 1947). È significativo che mentre *Idea, esecuzione compimento* è illustrato da molte fotografie del Duce che lo ritraggono nella sede dell'Istituto e da alcuni suoi ritratti dedicati a Treccani, in *Come e da chi è stata fatta*, questo apparato di immagini è completamente scomparso. Si può anche osservare che, nel discorso per l'inaugurazione dell'Istituto del 18 febbraio 1925, Treccani si onora di aver ottenuto il patronato del

dell'edizione solo quando questa è ormai stimata a livello internazionale; la sua prima visita alla sede dell'Istituto per l'*Enciclopedia* risale al 1931, sette anni dopo l'inizio dei lavori. A partire dal 1933 il Duce trasforma l'iniziativa semi-privata di Treccani e Gentile in un'opera di merito nazionale e quindi suo, tuttavia a partire dalla fine del decennio le frange estremiste del Regime accusano l'*Enciclopedia* stessa di essere antifascista, "fatta da ebrei, massoni e preti"⁹⁸.

L'allentamento e poi la definitiva rottura dei rapporti con Roma, prima con il governo fascista e poi con quello del dopoguerra, che revoca a Treccani il titolo di senatore, vede parallelamente l'industriale rinsaldare i suoi legami con la città di Milano, alla quale dedica tutta la sua restante attività di mecenate fino all'anno della morte.⁹⁹ Il sostegno di Treccani a favore della cultura è garantito anche dopo la revoca del titolo di senatore, a dimostrazione del fatto che questo impegno non è stato dettato da opportunità politiche. Tra le molte cariche ricoperte in istituzioni milanesi ricordo la presidenza della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (1935-1943) che vede Treccani battersi per l'indipendenza del sodalizio dal Regime; la carica di Presidente del Museo Teatrale alla Scala (1937-1952), del quale mette in salvo il patrimonio negli anni di guerra; la donazione nel 1938 al Centro Nazionale di Studi Manzoni della più vasta raccolta privata di documenti e cimeli su Manzoni; la presidenza della Sezione lombarda dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (1940-1944 e poi presidente onorario) in qualità del quale finanzia numerose edizioni di rilievo.¹⁰⁰

Ma indubbiamente l'impegno maggiore è l'edizione della *Storia di Milano* della Fondazione Treccani (1953-1962) che non è un fatto isolato perché ad essa si legano altre importanti pubblicazioni ed è uno dei contesti attraverso i quali Treccani collabora con i giovani funzionari del

sovrano, si augura di avere la collaborazione di un principe di casa Savoia, ma non fa alcun cenno a Mussolini (TRECCANI 1939, pp. 29-31 e TRECCANI 1960, appendice 22).

⁹⁸ In merito al condizionamento esercitato dal Regime sull'*Enciclopedia*, oltre a quanto già detto precedentemente, si fa riferimento ancora a TURI 2002, pp. 61-80 e per pareri opposti anche a G. Belardelli in *1925-1995: la Treccani* 1995, pp. 69-75.

⁹⁹ Si è già detto che Treccani con il decreto 472 del 4 agosto 1945 è estromesso dal Senato. Tra le accuse vi è anche quella di aver sostenuto il Fascismo con la pubblicazione dell'*Enciclopedia* (TRECCANI 1960, §. 297). All'indomani della revoca del titolo l'imprenditore scrive: "Sorpreso e addolorato per le accuse rivoltemi di aver colposamente collaborato col Fascismo e di esserne stato un profittatore, mi vedo costretto a una difesa... Sono stato perfino incolpato di ciò che per tutte le nazioni civili del mondo è titolo d'onore e di premio: mi si è voluto volgere a torto le opere culturali, da me iniziate e svolte con amore costante e con ferma fede nel bene del Paese. Sento vivissima l'umiliazione e la ripugnanza di dovere, nelle note che seguono, parlare di me e di quanto ho volenterosamente fatto" (TRECCANI 1946, p. 5).

¹⁰⁰ TRECCANI 1960, §§. 243; 254; 258; 275; 279; ho riferito in parte di queste cariche e dell'attività svolta da Treccani nelle rispettive istituzioni in un articolo in corso di pubblicazione (BRISON 2013).

Ministero per le Antichità e Belle Arti.¹⁰¹ La Fondazione difatti nasce nel 1943, proprio a ridosso dei bombardamenti su Milano. Il mecenate decide quindi di dirottare le risorse e le energie della Fondazione in una collaborazione con la Campagna di Tutela Antiaerea promossa dal Ministero attraverso un'ampia documentazione fotografica del patrimonio storico artistico milanese che rischia di scomparire sotto le bombe. A Milano un ruolo di primo piano in questa impresa è ricoperto da Fernanda Wittgens che si adopera per mettere in salvo molti archivi fotografici, tra i quali quello della Fondazione Treccani.¹⁰² A guerra finita, nel 1955 presentando alcune fotografie del ciborio di Sant'Ambrogio in una conferenza, dice: "La benemerita Fondazione per la *Storia di Milano*, dovuta al mecenatismo di Giovanni Treccani degli Alfieri, mi concede di mostrarvi visioni inedite tratte da fotografie che sono state eseguite in questi ultimi mesi sui ponti appositamente eretti. Ah! Se disponessimo dei mezzi per fotografare ogni particolare delle enciclopedie figurate del Duomo di Modena, del Battistero di Parma, del Duomo di Fidenza."¹⁰³ E l'anno dopo, in una lettera a Sergio Bettini del 28 dicembre, la studiosa parla della campagna fotografica per la *Storia di Milano* come di un tentativo incompiuto di creare un archivio fotografico dell'arte lombarda.¹⁰⁴

¹⁰¹ La *Storia di Milano* (per la quale rinvio al mio articolo BRISON 2010, pp. 6-20) è pubblicata da una nuova Fondazione che porta il nome di Treccani, creata appositamente per compiere quest'impresa e completamente svincolata dall'Istituto dell'*Enciclopedia*, ecco perché quanto oggi rimane dell'intenso lavoro per la *Storia*, ossia l'ampia fototeca conservata all'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere è, per volontà dei figli che l'hanno donata all'Istituto nel 1967, vincolata al territorio dell'amministrazione comunale. Nell'atto di fondazione di questo nuovo ente, Treccani, reduce dall'esperienza dell'*Enciclopedia*, sottolinea che la Fondazione "dipendente da me che la presiedo e la dirigo... Unità di intenti ed un'unica mente direttiva sono, come i fatti dimostrano, condizione imprescindibile per il successo d'impresе collettive di questo genere. È esclusa quindi ogni ingerenza di altri Enti nell'amministrazione della Fondazione, perché io solo ne ho assunto gli oneri e tutti i rischi che, in non piccola misura, accompagnano impresе di tal fatta" (TRECCANI 1946, pp. 59-62).

¹⁰² Sulla Campagna di Tutela Antiaerea si rinvia all'articolo di Silvia PAOLI 2009, pp. 146-149.

¹⁰³ Testo per una conferenza tenuta al Bridge club di Borgomanero l'11 luglio 1955, Milano, Fondazione Badaracco, Fondo Wittgens, Serie 1.1, busta 2, fascicolo 16. Alla Fondazione Badaracco si trova anche un telegramma di Treccani inviato da Macugnaga 12 luglio 1957 alla famiglia della studiosa (Serie 5, busta 4, fascicolo 1, sottofascicolo 25): "Profondamente commosso scomparsa cara buona Fernanda Wittgens che l'intera vita dedicò al culto dell'arte et alla difesa del patrimonio artistico nazionale con sentimento ammirato di gratitudine anche per la preziosa collaborazione alla *Storia di Milano* esprimo a lei et congiunti vive affettuose condoglianze."

¹⁰⁴ La lettera a Bettini è conservata a Milano, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici, Archivio Vecchio, Faldone Mostra 4/51, citata da BARBAVARA DI GRAVELLONA 2008, p. 264. Di questo archivio fotografico per Brera la Wittgens parla anche in una lettera all'amica Clara Valenti del 5 settembre 1955 "Ho davanti a me il bell'angolo di Castelseprio e sono felice dell'impressione che ti à [sic!] dato. Se verrai quassù nella seconda metà di settembre potrai salire con me sui ponti di Galliano e vedere da vicino pitture che superano le catalane e le francesi, pitture ancora carolingie. Ne faccio fare una documentazione eccezionale a colori dal mio eccezionale laboratorio braidense, e comunque potrai goderle in proiezione. Una volta voglio mostrarti tutto il mio lavoro clandestino

Gli stessi funzionari del Ministero sono in alcuni casi gli autori dei saggi per la *Storia* e delle monografie che il mecenate promuove contestualmente all'uscita dei volumi della *Storia* stessa. Treccani infatti vuole che la sua nuova impresa editoriale renda conto dell'aggiornamento degli studi e si arricchisca di ricerche condotte appositamente. Offre quindi la possibilità ai suoi collaboratori di pubblicare il risultato di queste indagini in una collana di monografie finanziata dalla Fondazione, tra le quali si può ricordare *Santa Maria di Castelseprio* di Bognetti, Chierici e De Capitani d'Arzago uscita nel 1948. Quindi tra 1943 e 1953 la collaborazione alla Campagna di Tutela Antiarea e il lavoro per questa collana di monografie, contestualmente allo stato di guerra, ritardano l'uscita del primo volume della *Storia* al 1953.

Ma gli studiosi che lavorano per Treccani alla Fondazione sono anche gli autori di alcune mostre allestite nel dopoguerra alle quali si trovano esposti molti dipinti della collezione del mecenate.

Tra 1946 e 1948 in Svizzera sono organizzate alcune mostre frutto della collaborazione di storici dell'arte italiani e stranieri, volte a sostenere finanziariamente la riapertura dei musei milanesi dopo la guerra. Nel comitato esecutivo di queste mostre troviamo per l'ultima volta Ettore Modigliani e la nuova generazione di funzionari museali rappresentata da Costantino Baroni, Gian Alberto dell'Acqua e Fernanda Wittgens.¹⁰⁵

La prima mostra è quella tenutasi nel 1946 a Lucerna, organizzata, tra gli altri, da Modigliani e Baroni e alla quale sono esposti due dipinti del collezionista, la *Madonna con il Bambino, Sant'Elisabetta e San Giovannino* di Moretto e l'ormai celebre bozzetto di Tiepolo (schede 12 e 27). La mostra segna un passaggio di testimone: l'anno successivo infatti, scomparso Modigliani, si afferma il gruppo dei giovani che dirige la mostra di Lugano del 1948, ideata dalla Wittgens, *Dipinti dell'Ottocento italiano*. In questa occasione Treccani presta l'*Autoritratto con tre amici* di Bossi e il *Ritratto di Vittore Grubicy de Dragon* di Cremona, riesposti entrambi nel 1953 a Verbania (schede 41 e 45.2.).¹⁰⁶ La prefazione al catalogo, scritta da Paolo D'Ancona, riprende le considerazioni sulla continuità della tradizione pittorica italiana tra Seicento e Ottocento e sulla qualità di quest'ultima, benché rispetto alla coeva pittura francese, abbia un rilievo e un carattere per lo più regionali.¹⁰⁷

scientifico in questo campo, che presto vedrà la luce. Bisogna che tu veda il laboratorio!" (Milano, Fondazione Badaracco, Serie 3, busta 3, fascicolo 25).

¹⁰⁵ Per un profilo di Costantino Baroni (1905-1956) ARRIGONI 1964, pp. 455-456; Gian Alberto Dell'Acqua (1909-2004) PIZZI 2010, 243-292; Fernanda Wittgens (1903-1957) ARRIGONI 2007, pp. 647-657.

¹⁰⁶ La mostra del 1953 vede nel comitato artistico Marco Valsecchi e Franco Vercellotti, autori nel 1976 di una monografia su Grubicy (VALSECCHI, VERCELLOTTI 1976).

¹⁰⁷ P. D'Ancona, in *Dipinti* 1948, pp. 9-11.

Ma è soprattutto con l'esposizione di Zurigo del 1948-1949, ideata anni prima da Modigliani, che il rapporto tra Treccani e i tre storici dell'arte si rinsalda. L'occasione della mostra, come scrive la Wittgens, che dopo la scomparsa di Modigliani è nominata soprintendente alle Gallerie e alla Pinacoteca di Brera, è stata "con la ricostruzione dei cinque Musei di Milano distrutti in una tragica notte di guerra del 1943, la suprema missione del Sovrintendente Modigliani, reduce nella Lombardia del 1946 dopo dieci anni di esilio politico; e alla sua morte, nel giugno del 1947 è diventata un sacro legato per noi suoi eredi". L'esposizione proposta alla Svizzera serve infatti per raccogliere i fondi necessari per riaprire i musei milanesi all'indomani della guerra.¹⁰⁸ A chiusura della mostra, alla quale Treccani presta la *Bona di Savoia presentata da una Santa martire* (scheda 1), la *Presentazione al tempio* di Fra Bartolomeo (scheda 5), il *Ritratto di dama* di Bronzino (scheda 11) e le due tele di Zuccarelli, *La caccia* e *La pesca* (schede 36.1. e 36.2.), il collezionista si propone di "conservare in un volume, secondo l'eccellente consuetudine ormai invalsa, e con decoro e risorse tecniche maggiori di quelle consentite da un normale catalogo, quasi l'immagine viva della Mostra".¹⁰⁹ Quindi nel 1952, all'interno della collana di monografie della Fondazione per la *Storia di Milano*, esce *Tesori d'arte in Lombardia* a cura del trio Baroni, Dell'Acqua, Wittgens. Nella prefazione al volume la direttrice di Brera scrive: "Giovanni Treccani, nel suo illuminato mecenatismo, ha voluto consacrare tanto risultato nella presente pubblicazione commemorativa, e giustamente l'ha inserita, come pietra miliare, nella serie delle sue edizioni dedicate alla Storia lombarda".¹¹⁰ La studiosa è anche la prima a pubblicare nel 1948 la *Madonna con il bambino* della bottega di Foppa, segnalata sul mercato antiquario quello stesso anno, chissà se proprio dalla Wittgens e subito acquistata da Treccani (scheda 2).

Dell'Acqua, Baroni e la Wittgens sono tra i collaboratori della *Storia*, per la quale gli ultimi due scrivono diversi saggi, mentre il primo è responsabile dell'apparato fotografico. Dell'Acqua nel 1959 cura il volume *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, uscito in seguito all'omonima mostra allestita l'anno prima a Milano a Palazzo Reale; nella prefazione lo studioso rievoca i contributi dei due colleghi, recentemente scomparsi, scritti per la *Storia di Milano* e li annovera tra i saggi fondamentali per gli studi sull'arte lombarda.¹¹¹ Una considerazione analoga è quella fatta da Mario Monteverdi in una recensione alla mostra nella quale l'evento di Palazzo Reale è presentato come il

¹⁰⁸ F. Wittgens, in *Kunstschatze* 1948, pp. 15-22. L'esposizione è ricordata da Roberto Longhi così: "L'ultima delle iniziative italiane fu quando, nel '49, la nostra compianta Fernanda Wittgens accompagnò a Zurigo i "Kunstschatze del Lombardei", che fu un'ambasceria memorabile" (LONGHI 1985, pp. 59-74).

¹⁰⁹ G. Treccani, in *Tesori* 1952, pp. 7-8.

¹¹⁰ F. Wittgens, in *Tesori* 1952, pp. 9-12.

¹¹¹ DELL'ACQUA 1959, pp. 7-35. Sul ruolo di Dell'Acqua nelle campagne fotografiche della Fondazione per la *Storia di Milano* rinvio al mio articolo BRISON 2010, pp. 6-20.

punto d'arrivo di un percorso di studi sull'arte lombarda che annovera tra i momenti fondamentali proprio l'esposizione di Zurigo del 1948 e la *Storia di Milano*.¹¹²

Anche nella *Storia di Milano*, come nell'*Enciclopedia*, sono presentati gli acquisti del mecenate per la propria collezione. Di grande interesse è la pubblicazione nell'ultimo volume, uscito nel 1962, del ritratto dipinto da Giuseppe Molteni della cantante lirica *Giuditta Pasta* nelle vesti di *Nina pazza per amore* (scheda 42). Il dipinto, prima di questa data, è documentato dalla letteratura solo nel 1829, quando Molteni ritrae la cantante e presenta poi il dipinto all'Esposizione di Brera, poi il quadro scompare per più di un secolo. Quando riemerge proprio sulle pagine della *Storia* e delle memorie del collezionista, è di proprietà Treccani, quindi deve essere stato comprato almeno prima del 1960. Nonostante non si abbia alcuna informazione sull'occasione che ha determinato l'acquisto di questo ritratto, mi sembra interessante rilevare che nella *Storia* la *Giuditta Pasta* è pubblicata in un capitolo dedicato alla musica e al teatro e non alla pittura. La didascalia dell'immagine inoltre attribuisce il quadro a Jean-Auguste-Dominique Ingres, ma riporta correttamente il nome della donna. Quindi in più di un secolo si è persa l'identità del pittore, ma non quella della dama ritratta. Benché sia solo un'ipotesi, per immaginare il contesto nel quale il collezionista può aver comprato la tela, si potrebbe tenere a mente che Treccani dal 1937 al 1952 è direttore del Museo Teatrale alla Scala e come tale dona al museo alcuni ritratti di personalità del mondo lirico tra cui quelli di Domenico Barbaja e dei coniugi Gaetano Donizetti e Virginia Vasselli.¹¹³

Una delle ultime edizioni patrocinate dall'imprenditore è la *Storia del costume in Italia* (1964-1969) di Rosita Levi Pisetzky, uscita dopo la scomparsa di Treccani, ma pronta già alcuni anni prima come ricorda il mecenate: «In occasione di una mia visita alla signora Levi Pisetzky, nella sua casa, che è tutta una biblioteca di libri autorevoli e rari, scelti con singolare accortezza, che recano spesso anche i segni evidenti di assidue e pazienti consultazioni, ebbi modo di vedere una grande opera da lei composta quasi già pronta per la stampa, sul costume italiano: «E' il lavoro di tutta la mia vita. Avrei piacere che fosse pubblicata dalla sua Fondazione»». ¹¹⁴

¹¹² MONTEVERDI 1958, p. 6. Per quanto riguarda i rapporti tra Baroni e Treccani ricordo che il collezionista in qualità di Presidente della Sezione lombarda dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento fa pubblicare *L'architettura lombarda dal Bramante al Richini* (1941) e *La scultura gotica lombarda* (1944) di Costantino Baroni. Lo studioso, con una lettera del 18 febbraio 1956, lascia alla Fondazione Treccani degli Alfieri per la *Storia di Milano* i manoscritti del II e III tomo dei *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco* pubblicati postumi, nel 1968, in un unico volume curato dall'Accademia Nazionale dei Lincei. I manoscritti allora sono concessi in prestito da Luigi Treccani, figlio del collezionista, che li eredita alla scomparsa del padre e sono ancor oggi conservati dagli eredi Treccani a Milano.

¹¹³ TRECCANI 1960, §. 288 e tavole fori testo pubblicate tra le pp. 144 -145.

¹¹⁴ G. Treccani, in PISETZKY 1964, pp. nn.

Rosita Levi Pisetzky è una delle principali collaboratrici della *Storia di Milano*, autrice di diversi saggi dedicati alla moda nei secoli e responsabile del reperimento di moltissime immagini. I suoi sono studi da autodidatta, ma metodologicamente all'avanguardia e di prezioso contributo alla storia dell'arte, come le riconosce anche Dell'Acqua nella prefazione di *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*.¹¹⁵

Nel 1952 la studiosa partecipa al primo Congresso sulla storia del costume tenutosi a Venezia (31 agosto-7 settembre) preceduto, nel 1951, dalla *Mostra del costume nel tempo* allestita a Palazzo Grassi, sede del Centro internazionale delle Arti e del Costume. A questa mostra Treccani presta alcuni cimeli e il singolarissimo dipinto di Zoffany, *I tre figli più anziani di don Ferdinando di Borbone e Maria Amalia*, che a me risulta essere pubblicato unicamente dalla Levi Pisetzky nella sua *Storia del costume* (scheda 40).¹¹⁶ Un caso analogo è quello del *Ritratto di dama*, opera di un pittore prossimo ad Alessandro Allori, ma da Treccani creduto di Bronzino, la cui unica occorrenza a me nota è di nuovo sulle pagine dell'opera della Levi Pisetzky (scheda 16). Curiosamente lo stesso anno della mostra veneziana anche la *Bona di Savoia* partecipa a un'esposizione sul costume, in questo caso allestita a Torino da Anna Maria Brizio (scheda 1) e chissà se la Levi Pisetzky è stata chiamata a collaborare.

Con la *Storia del costume* e la *Storia di Brescia* (1963-1964), voluta da Treccani negli ultimi anni di vita in omaggio alla sua terra d'origine, si chiude l'opera di mecenate di Giovanni Treccani che muore quando l'ultimo volume della *Storia di Milano* è ancora in stampa, ma i dipinti della sua ampia e varia collezione, parzialmente dispersa alcuni anni dopo la sua scomparsa, continuano ad essere presenti ancora a molte esposizioni.¹¹⁷

¹¹⁵ DELL'ACQUA 1959, pp. 26-27. Rosita Levi Pisetzky (1898-1985): tra le altre opere dell'autrice, oltre a quelle citate, si ricorda lo studio d'esordio uscito tra 1937 e 1938 sulla rivista «Fili» dedicato alla storia del fazzoletto; nel 1973 per la *Storia d'Italia* Einaudi scrive *Moda e costume* (PISETZKY 1973) e nel 1978 sempre Einaudi pubblica *Il costume e la moda nella società italiana* (PISETZKY 1978). Prima di morire la studiosa dona la propria biblioteca alla Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli e la sua collezione di abiti antichi alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata entrambe al Castello Sforzesco di Milano.

¹¹⁶ Alla mostra oltre al dipinto di Zoffany Treccani presta la partitura della *Lucia di Lammermoor* acquistata a Napoli nel 1937, una composizione sinfonica di Vincenzo Bellini non meglio specificata, un ritratto di Giuseppina Strepponi non identificato e il ritratto di Donizetti poi donato al Museo Teatrale alla Scala (*Mostra del costume* 1951).

¹¹⁷ L'unica vendita organica e documentata di opere provenienti dalla collezione Treccani è quella organizzata dal Gabinetto Salamon a Milano nel 1987 (*Dipinti antichi* 1987); nel catalogo compaiono: G. Bugiardini, *Leda dormiente*; Fra Bartolomeo, *Presentazione al tempio*; bottega di V. Foppa, *Sacra famiglia*; Pittore lombardo, *Bona di Savoia presentata da una Santa martire*; Copia della *Vergine delle rocce* di Leonardo; Sodoma, *Sacra famiglia con San Giovanni Battista*; fratelli Raibolini, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*. Ma di certo sono effettivamente venduti solo la *Bona di Savoia* comprata dal Comune di Milano e il Sodoma, acquistato dalla Fondazione della Cassa di

Tra le opere rimaste di proprietà della famiglia ci sono anche alcuni inediti, tra i quali voglio ricordare un dipinto di Adolfo Feragutti Visconti, donato dal pittore al collezionista, come ricorda un cartiglio sul telaio del quadro (scheda 56.6.) e soprattutto il bellissimo disegno di Pellizza da Volpedo, uno studio che risale agli anni 1888-1889 quando il pittore è allievo di Cesare Tallone all'Accademia Carrara di Bergamo (scheda 54). L'unico dato utile alla ricostruzione della provenienza dell'opera è un'autentica al verso del foglio che recita: "opera di mio padre il pittore G. Pellizza / la figlia Nerina Pellizza / Volpedo, 19 – 2 – 945". Ma ancora una volta sono le relazioni di Treccani con Ugo Ojetti, con la sua passione per Pellizza e per il disegno a delineare ipoteticamente le ragioni dell'acquisto. Il giornalista ha per il pittore di Volpedo una profonda ammirazione, come attestano molti scritti dedicati a Pellizza, del quale ammira l'impegno che dedica alla realizzazione di ogni suo dipinto "con cento studii sul vero, per mesi, composto con un equilibrio e una semplicità ricercati attraverso a cento schizzi."¹¹⁸ Ojetti muore l'anno seguente alla dedica di Nerina, nel 1946 e forse a queste date, a guerra appena finita, non è lecito immaginare Treccani intento a comprare disegni, ma una lettera di Fernanda, moglie di Ojetti, scritta a Treccani anni dopo la morte del giornalista, attesta che il legame d'amicizia tra i due uomini si era mantenuto saldo negli anni. A chiusura della lettera Fernanda scrive: "Quanto avrei piacere di rivederla al Salviatino... Lo troverebbe tal quale come se Ugo dovesse rientrare in quel momento, le solite care cose, i soliti fiori...e oso dire, la solita cordialità. Non mi dimentichi. Seguo nel Corriere della Sera la nascita dell'altra sua magnifica impresa, su la Storia di Milano. Lei ha fatto davvero molto per la cultura italiana, lei ha fatto sotto questo punto di vista quello che nessun altro ha fatto, nel nostro amatissimo e disperatissimo paese" (appendice).

Risparmio di Cesena. La *Vergine delle Rocce*, il Fra Bartolomeo e il Foppa restano di proprietà della famiglia, mentre per quanto riguarda il Bugiardini e il Raibolini le opere sono disperse e l'esito della vendita mi è ignoto.

¹¹⁸ DE LORENZI 1997, pp. 281-282.

Appendice

Si riporta la trascrizione delle lettere del carteggio Treccani-Venturi intrecciato in base all'ordine cronologico delle lettere; ho scelto di inserire anche le poche missive di Ugo Ojetti a Treccani e l'unica lettera di Fernanda Ojetti a Treccani.

Le lettere di Adolfo Venturi si conservano in casa degli eredi Treccani nella *Cartella autografi* numero 11, così come quelle di Ojetti e della moglie Fernanda.

Le lettere di Giovanni Treccani si conservano nell'Archivio Venturi, presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa donato nel 1984 da Ada Canali Venturi (parzialmente consultabile in www.biblio.sns.it); i risultati del lavoro di riordino dell'Archivio sono stati pubblicati in quattro volumi a cura di G. Agosti, *Archivio di Adolfo Venturi 1990-1995*.

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Parigi, 9 Settembre 1924

Le 9 settembre 1924

Caro Signore ed amico,

eccomi di ritorno dall'Inghilterra e dall'Irlanda, dove ho veduto tanti pezzi di patria lontani, tanto grandi e ignorate opere d'arte nostra sperduta a Liverpool, come a Dublino, a Glasgow, a Edimburgo. Ovunque io sono stato, mi ha accompagnato il desiderio di fiorire la casa di Lei, e, se Dio mi darà forza, rifarò il viaggio per esplorare le case private, i castelli della Scozia specialmente, ne' quali gli Inglesi, non buoni conoscitori, ma eccellenti collezionisti, hanno addensato tante opere d'arte italiane. Alcune di quelle sono finite nei musei, e talvolta nei magazzini dei musei stessi. A Liverpool, ad esempio, nel magazzino del museo, ho veduto buttata, come cosa di scarto, un ignoto Raffaello! Non avendo quest'anno organizzato la esplorazione delle collezioni private, dove troveremo ogni ben di Dio, ho dovuto limitarmi a cercare presso negozianti per Lei, e già ho scelto una copia della Vergine delle Rocce, di straordinaria bellezza, tutta prossima alla prima edizione della Vergine delle Rocce, del Louvre. Sono sicuro che la copia sarà ammirata come se in essa sia il vero riflesso dell'opera del genio. Io l'ho acquistata di slancio per 25000 franchi; e spero che ella mi darà il benessere. Per altre due opere, una di Fra' Bartolomeo, l'altra del Sodoma, veramente belle, discuteremo a Milano, ove arriverò il 16 o il 17. Sarò al Palace Hotel. Come sempre. Intanto io le stringo con affetto le mani.

Suo dev. Amico A Venturi

Lettera manoscritta su carta intestata «Grand Hôtel / 12, Boulevard des Capucines / Paris».

Il dipinto di Raffaello è la tavoletta ex-voto attribuita all'Urbinate della Walker Art Gallery di Liverpool (inv. 2867). VENTURI pubblica la tavoletta nella sua *Storia dell'arte* ben due volte (1926, pp. 72-73, fig. 1 e 1938, pp. 180-181, fig. 154). L'ex-voto proviene dalla collezione di William Roscoe ed è in deposito alla Walker Art Gallery dal 1893 (*Foreign catalogue* 1977, pp. 180-181).

I dipinti menzionati e poi acquistati da Venturi per Treccani sono la copia della *Vergine delle Rocce*, la *Presentazione al tempio* di Fra Bartolomeo e la *Sacra famiglia con San Giovanni Battista* di Sodoma, per le quali si rinvia alle schede 10, 5, 8.

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Milano, 21 settembre 1924

Milano, Palace Hôtel

21 Sett. '924

Venerando Collega,

ieri mattina, vedendo nella lista il di lei nome, ho esultato quanto più della mia nomina. Mi rallegro ora con Lei fraternamente.

Suo aff.

AVenturi

P.s. Ecco il mio programma:

lunedì, 22, a Torino dal mio figliolo.

Martedì 23, ritorno nel mattino a Milano, visita di chiese e musei.

Mercoledì 24, gita a Varallo.

Giovedì 25, visita di chiese e di musei a Milano

Venerdì 26, partenza al mattino per Parma.

Le raccomando di far registrare i quadri all'importazione, per non averli soggetti a tasse nel caso di riesportazione.

Lettera manoscritta su carta intestata «Palace Hôtel / Milan».

Adolfo Venturi e Giovanni Treccani sono nominati senatori nella medesima tornata, il 20 settembre 1924. Sulla nomina di Venturi: *I nuovi senatori nominati il 20 settembre*, in *Dalla conquista 1990*, pp. 103-108 (le fotografie di Treccani e Venturi appaiono l'una accanto all'altra nell'ultima riga) e Giacomo AGOSTI, in *ibidem*, pp. 464-465; sul contesto della nomina di Venturi nel quadro politico di allora ancora AGOSTI 1996¹, pp. 237-240.

Il figlio di Adolfo Venturi, Lionello (1885-1961) insegna Storia dell'arte all'Università di Torino dal 1915 (sugli anni di insegnamento di Lionello a Torino cfr. VALERI 2009).

I quadri che Venturi consiglia a Treccani di far registrare all'importazione sono probabilmente gli stessi menzionati nella lettera precedente.

Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi
Vanzaghello, 24 settembre 1924

Vanzaghello 24/9 1924

Illustre Professore e Caro Amico,

La ringrazio per le cordiali parole di compiacimenti che mi ha cortesemente inviato con pregiata Sua 21 corr. e da parte mia rinnovo a Lei sinceri rallegramenti per la Sua nomina.

Entro quindi con Lei e con Ojetti – tre commissari di Borso – in Senato.

Sono spiacentissimo di non poterla vedere prima della Sua partenza da Milano: ragioni di famiglia mi trattengono qui fino a venerdì.

Spero non si farà aspettare a lungo altra occasione favorevole per rivederla.

Ho disposto per la registrazione dei quadri all'arrivo e grazie del consiglio.

Il collega Ojetti mi ha risposto in merito al Cesare da Sesto di regolarli liberamente secondo quello che io stimo essere il mio interesse; ed io rifiuterò senz'altro il dipinto.

Come già le dissi, l'amico Ojetti, mi propose il dipinto del Grassi disinteressatamente e nel solo intento di conservare un prezioso "Cesare da Sesto" all'Italia: lo aveva anzi pregato di trattare col Grassi per il prezzo, ma egli rifiutò ed allora andai io stesso dal Grassi con il Comm. De Marinis.

Accolga deferenti saluti e mi abbia
per Suo affez.

Giovanni Treccani

Prof. Adolfo Venturi
Senatore del Regno
Palace Hotel Milano

Lettera dattiloscritta e autografata su carta intestata «Via Carlo Porta, 2 Milano (12)».

La lettera è inviata da Vanzaghello dove si trovavano gli stabilimenti tessili del Cotonificio Valtelicino, le case operaie e la grande villa di Treccani. Anche il giornalista e critico d'arte Ugo Ojetti (1871-1946) nel 1924 è nella lista dei probabili senatori, ma il suo nome è poi espunto per il rifiuto di Ojetti stesso ad essere nominato per ragioni di censo e non di merito: A. A. Mola, *Ugo Ojetti*, in *Dalla Conquista* 1990, pp. 324-325 e SPADINI 1996, p. 55.

L'espressione "tre commissari di Borso" allude ai lavori che Treccani, Venturi e Ojetti avrebbero dovuto compiere nell'ambito della riproduzione della *Bibbia* di Borso d'Este donata da Treccani allo Stato italiano nel 1923 (in proposito si veda la lettera del 14 luglio 1925 e il relativo commento).

Non è chiaro quale possa essere questo dipinto di Cesare da Sesto che da una lettera successiva si evince essere un tondo.

Tammaro de Marinis (1878-1969) bibliofilo e antiquario è in rapporto con Treccani dal 1923, quando segnala al governo Mussolini la presenza della *Bibbia* di Borso d'Este in Francia, sul mercato antiquario e riesce a strappare una sorta di diritto di prelazione per l'Italia fino al 30 aprile di quell'anno, consentendo così a Giovanni Gentile di convocare Treccani e proporgli l'acquisto del codice (su De Marinis un profilo è scritto da Romeo DE MAIO 1964, pp. IX-XXIX). De Marinis e Ojetti nel 1939 fondano a Milano il Centro Amici del Libro al quale partecipa anche Treccani (TRECCANI 1960, §. 232); il bibliofilo procura a Treccani alcuni volumi per la sua raccolta privata di libri antichi, come si evince da lacune lettere conservate dagli eredi Treccani. La collezione di libri antichi è ampiamente descritta nelle memorie dell'imprenditore (TRECCANI 1960, §. 315).

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Milano, 25 settembre 1924

Milano, 25 Sett. '924

Onorando Comm. E caro

Collega,

tanto è il desiderio di discorrere di varie cose con lei, circa un telegramma, di Orlandini, circa l'arrivo del quadro di Fra' Bartolomeo (è giunto qui il marchese...., nipote del Trotti), circa altre cose ancora, che domattina resterò a Milano.

Al Mori come al Trotti, prima scrissi d'inviare il quadro, e poi, chiesto a mio figlio il giorno 22 a Torino l'indirizzo esatto e il nome intero tanto dell'uno quanto dell'altro negoziante, inviai raccomandando il denaro. Il Mori ha spedito il quadro prima di ricevere il vaglia, e così ha fatto il Trotti, ma questi, che ha spedito qualche giorno dopo il quadro, lo ha spedito quando poi lo chèque gli è giunto. Egli però mi ha scritto oggi la lettera che accludo. Caso che l'aumento non le vada, potrà trattare col marchese...che domani verrà da Lei alle 10 1/2. Io verrò domattina alle 10.

Con affetto,

suo

AVenturi

Lettera manoscritta su carta semplice.

Non sono riuscita a individuare il Mori e l'Orlandini citati da Venturi. Un Mori è ricordato come antiquario attivo tra Firenze e Parigi nelle note su alcune fotografie di Federico Zeri. Orlandini potrebbe essere un collezionista fiorentino ricordato anch'esso da Zeri oppure il fotografo modenese Umberto Orlandini (Modena, 1879 – 1931) in relazione con Venturi: sua è una nota fotografia di Venturi con gli allievi della scuola di Specializzazione di Roma pubblicata da Agosti 1992 (*Archivio di Adolfo Venturi 1990-1995*).

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Roma, 10 novembre 1924

10 Nov. '924
Roma [33], via Fabio
Massimo, 60

On.le Collega e caro amico,

il marchese Trotti mi scrive da Parigi, dicendosi desideroso di seguire il mio consiglio, quello cioè “d’incoraggiare i rari connazionali capaci di far rimpatriare qualche opera d’arte dall’esilio”. Ripeto le sue buone parole, alle quali soggiunge: “intendo associarmi alla sua opera, e sono disposto a vendere i due dipinti per L. 130000. Veramente la riduzione in lire 130000 per due quadri, che valgono almeno 100000 lire ciascuno, è notevole, straordinaria. Sono due opere d’arte insigni, in buona conservazione, di maestro eccellente, cresciuto di grande stima oggidì. In un poscritto poi il Trotti scrive: “Tenga presente che pel pagamento e per la consegna dei dipinti bisognerete fare come la volta precedente, perché altrimenti, per ragioni fiscali, non potrei vendere a così buon mercato”.

E ora le dico in verità che non è possibile comprar meglio. Val più un centimetro quadro di questi autentici Piero di Cosimo che non l’intero tondo-pasticcio chiamato Cesare da Sesto. E che cosa è avvenuto del tondo-pasticcio dopo che io rinunciai al mandato di paciere? Certi antiquari come il Grassi, che tengono qualche buon pezzo per attrarre, come specchietto le allodole, e vendono con gran sicumera le cose brutte, sono poco lodevoli. Basta: Lei mi dirà del seguito della faccenda, se un seguito c’è stato. E ci vedremo, se non prima al Senato, certo a Modena alla festa in di lei onore.

Con affetto, suo dev. amico

AVenturi

Lettera manoscritta su carta intestata «R. Università degli Studi di Roma / Facoltà di filosofia e lettere / Segreteria [barrato]».

Venturi accenna nuovamente alla questione del tondo di Cesare da Sesto che Grassi aveva già cercato di vendere a Treccani tramite Ojetti (lettera di Treccani del 24 settembre 1924). La festa in onore di Treccani si tiene a Modena il 9 aprile 1925 (TRECCANI 1960, §. 210 e appendici 24-26); in quella occasione la *Bibbia* è ufficialmente consegnata alla città, Treccani riceve in dono una medaglia commemorativa ed il diploma di cittadino onorario. Il discorso pronunciato da Treccani durante le celebrazioni è riprodotto in *La Bibbia* 1937, pp. 24-27.

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Roma, 23 novembre 1924

23 Nov. 924

Caro Amico,

torno dal Senato, ove, essendo io stato convalidato, ho potuto prender parte alla relazione per la di Lei convalida a Senatore. E sono stato contento che oggi, nonostante i cattivi umori del Senato, Ella sia entrata con me nella Camera Vitalizia. Felice dell'esito, con la speranza di vederla prestare giuramento il 2 dicembre, alla riapertura del Senato, Le stringo con vivo affetto le mani.

Suo amico,

A Venturi

P.s. Nel ricevere questa, Ella saprà forse la mancata convalidazione di Ugo Ojetti, il che mi addolora.

Lettera manoscritta su carta intestata «R. Università degli Studi di Roma / Facoltà di filosofia e lettere / Segreteria [barrato]».

Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi

Milano, 26 novembre 1924

Milano, 26 Novembre 1924

Illustre Collega e caro Amico,

Ricevo le Sue due lettere 21 e 23 corr. e La ringrazio di cuore.

Davvero non mi aspettava così aspra lotta in Senato e non aveva quindi pensato ad organizzare una buona difesa, tanto più necessaria in questo, essendo morto il Prof. Pantaleoni che doveva essere il mio padrino, non aveva colà alcuno che mi rappresentasse.

La tempesta è stata grave; ma sono passato e basta. Grazie a Lei, buon amico, per quanto ha fatto e per le affettuose parole.

Spiace moltissimo anche a me per Ogetti: Gli ho anzi scritto.

Ho il piacere di dirle che i due Cosimo sono già arrivati a Milano: sono bellissimi e sono contento dell'acquisto.

In quanto ai due nuovi quadri che Ella mi propone li acquisterò senz'altro; se vuole avere la cortesia di darmi l'indirizzo, senza che si disturbi, scriverò io stesso al Sig. Sambon.

Il contegno del Grassi non mi piace ed anche Ogetti, in questa faccenda, non mi pare nel giusto dando del tutto ragione al Grassi. Mi ha scritto che il nuovo bozzetto del Tiepolo offerto per L. 150.000, è a condizioni generose.

Sembra da quanto mi scrive De Marinis, che il Grassi mi darebbe forse l'altro bozzetto, quello bello e che io ho già visto per L. 250.000.

Finirò col prendere il Michelino, del quale non ricordo il prezzo richiesto: ad ogni modo ho scritto al Grassi che deciderò di presenza in occasione di un mio ritorno da Roma.

È bene però che Ella non scriva più niente né a Grassi, né a Ogetti per lasciare sbollire i risentimenti.

Sarò a Roma il 1° dicembre e provvederò di venirLa a vedere: in ogni caso ci vedremo di sicuro il giorno 2, all'apertura del Senato.

Accolga, illustre e caro Amico, cordiali saluti e mi abbia con affetto per

Suo

Treccani

Onorevole Prof. Adolfo Venturi

Senatore del Regno

Via Fabio Massimo, N° 60

Roma

Copia dattiloscritta di una lettera di Treccani a Venturi.

Il senatore Maffeo Pantaleoni, economista e politico, morì il 29 ottobre 1924 (era nato nel 1857); nel 1921 è lui per primo, insieme a Francesco D'Ovidio, a proporre Treccani come senatore a Giovanni Giolitti (TRECCANI 1960, §. 175).

Non è chiaro chi sia il Sambon che sta offrendo a Treccani due dipinti, né saprei dire di quali dipinti si tratta: l'antiquario Giulio Sambon, nato nel 1836, scomparso nel 1921, quindi potrebbe trattarsi del figlio Arthur (1867-1947) che ereditò l'attività paterna e la trasferì a Parigi, piazza sulla quale in effetti Venturi sembra molto presente. Ma nella capitale francese opera anche Louis Sambon. In via solo ipotetica i quadri potrebbero essere i due bozzetti oggi riferiti a Domenico Maria Canuti, allora creduti di Correggio, che di lì a un mese entrano nella collezione del senatore (lettera di Venturi del 23 dicembre 1924).

Il Tiepolo che Treccani acquista per 250.000 lire è la *Predica di San Giovanni Battista*, invece non sono riuscite ad individuare l'altro bozzetto di Tiepolo appartenuto a Grassi.

Giovanni Treccani a Ugo Ojetti
Senza data, ma dopo il 23 novembre 1924

Caro amico,

ho appreso con sommo rincrescimento la mancata Sua convalida. Non dubito che sarà presto rimediato alla solenne ingiustizia commessa a Suo danno; ma desidero che Le giunga anche da me, Suo ammiratore e sincero amico, l'espressione [del mio vivo dispiacere] della mia simpatia e del mio omaggio.

Cordialmente

Suo

GTreccani

Minuta manoscritta su carta quadrettata.

Treccani offre tutta la sua solidarietà all'amico Ojetti la cui nomina in Senato è stata respinta.

Ugo Ojetti a Giovanni Treccani
Firenze, Il Salviatino, 29 novembre 1924

1924

29 nov.

Caro Treccani,

la ringrazio per la lettera gentile. Il Senato s'è messo a paragonarmi con Alessandro Manzoni; e ha fatto benissimo a concludere che io non sono Alessandro Manzoni. Se lo chiedevano prima a me, lo dicevo io.

Ora mi dovrò ripresentare per la categoria 21. Speriamo che vada meglio. Manzoni non c'entra più. Dall'amico de Marinis ho saputo che la, per me, dolorosa questione Grassi si risolverà presto e bene.

Cordialm. Suo

Ojetti

Lettera manoscritta su carta intestata "Il Salviatino / Firenze".

Il Salviatino è la villa fuori Firenze, nei pressi di Fiesole, nella quale Ojetti abita dal 1911-1912 e dove raccoglie la sua collezione di dipinti (*Da Fattori a Casorati* 2010). Sempre nei pressi di Fiesole abita Tammaro De Marinis, a Villa di Montalto, dove nel 1944 è ucciso Giovanni Gentile.

Ugo Ojetti allude nella lettera al fatto che la sua candidatura alla carica di senatore "per meriti" in campo letterario non è stata convalidata per questo scherzo sul nome di Manzoni. La categoria 21 nella quale Ojetti avrebbe dovuto ripresentarsi è quella "per censo", ma il giornalista alla fine ritira la candidatura.

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Roma, 29 novembre 1924 Roma

Roma [33], via Fabio

Massimo 60

29 Nov. '924

Caro Amico,

avrei tante cose da dirle, da chiederle; ma Ella posdomani verrà a vedermi, non è vero? O mi telefonerà dall'albergo ove Ella arriva (21034), che io correrò subito da Lei. Dovevo far lezione all'Università. E l'ho rimandata al 3 per essere pronto ad ogni suo cenno.

Amicalmente,

suo AVenturi

Lettera manoscritta su carta intestata «R. Università degli Studi di Roma / Facoltà di filosofia e lettere / Segreteria [barrato]».

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Roma, 23 dicembre 1924

23 Dic. '924

Roma [33], via Fabio

Massimo, 60

Caro amico,

finalmente oggi sono giunti a casa mia i due quadri meravigliosi, che ritengo opera del Correggio, bozzetti per affreschi murali forse a gloria di Carlo V da Federico Gonzaga, e a ricordo del grande avvenimento dell'incoronazione dell'Imperatore a Bologna. Sono felice di darti la prova di quel che la mia esperienza e le mie ricerche possono dare alla tua collezione, che desidero degna del tuo onore e del tuo gusto. Ero stato tentato di acquistare i due quadri per me, che avrebbero formata una piccola fortuna; ma pensando a te, al tuo desiderio di ornare la tua casa di grandi cose, al mecenate che ha donato a Modena la bibbia di Borso, ti ho offerto con gioia i due gioielli. Quando tornerai qui, te li consegnerò. Intanto gradisci gli auguri dell'amico per te, per la tua degna famiglia, per i tuoi bimbi, per la tua industria, per la tua collezione artistica che deve superare qualunque altra e non solo di Milano.

Affettuosamente

tuo amico

AVenturi

Lettera manoscritta su carta intestata «Senato del Regno» e busta indirizzata "On.le Gr. Uff. Giovanni Treccani Senatore del Regno via Carlo Porta, 2 Milano" con timbro «Roma / 14-15 / 24 XII 924 / Ferrovia».

Si noti il passaggio dell'uso dal "Lei" al "tu".

Le lusinghe di Venturi in questa lettera sono quanto meno sospette considerata la non alta qualità dei due bozzetti. La chiusa della lettera sembra tratteggiare il profilo dell'ideale collezionista lombardo, padre di famiglia e imprenditore.

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Roma, 28 dicembre 1924

Roma, 28 Dic. '924

Caro Amico,

ricevo la tua gentile lettera,

e ti sono grato del pensiero di rinunciarmi l'acquisto dei due bozzetti storici del Correggio; ma io che mi sono impegnato a trovarti cose grandi e belle sono felice dell'occasione di mostrarti come tu abbia ben riposta la tua fiducia. Ti ricordi che io ti parlai di un ritratto di Antonello da Messina, ritenuto di Bartolomeo Montagna in una collezione olandese: come Montagna valeva 100000 lire, come Antonello ne valeva 3 di milioni. Ho fatto per te una caccia spietata a quel quadro, ma, all'ultimo, ai primi di settembre, il quadro volò in America. Arrivai troppo tardi.

Sono contento che tu abbia definito l'affare con il Grassi; e sono contento che tu ti sia attenuto al mio primo consiglio. Il prezzo è alto, ma non esagerato oggi che per il Tiepolo tutto il mondo va pazzo. Credo che un pezzo di tanta bellezza non si trova facilmente; e se tu ti liberi dell'altro Tiepolo discreto, ma non tra le cose del maestro elette e significative, avrai nella tua raccolta rappresentato il Tiepolo in un modo eminente.

Sarò lieto di rivederti all'apertura del Senato, di sentire delle tue idee grandiose, anche per discuterle con te con l'amicizia sempre maggiore che tu m'ispiri. Ti mostrerò allora i due quadri che ogni giorno più ammiro. Potresti, nel venire, portarmi la fotografia del tuo Fra'Bartolomeo. Io intendo ora di pubblicarla nel mio XIII° volume, Anzi, quando la cosa non ti fosse grave, mandamela, ti prego, subito, perché sto scrivendo del frate.

Di nuovo auguri e auguri.

Tuo aff. amico AVenturi

Lettera manoscritta su carta quadrettata intestata «Senato del Regno».

Il dipinto che Venturi attribuisce ad Antonello potrebbe essere quello un tempo nella raccolta Bachstitz dell'Aja che portava un'attribuzione a Bartolomeo Montagna (riprodotto da GRONAU 1921, fig. 1). Lo stesso VENTURI lo pubblica proprio nel 1924 su «L'Arte» (p. 187) ricordandone la provenienza olandese; nell'articolo si dice che in quel momento l'opera è in vendita a Londra presso Colnaghi con un'attribuzione a Giovanni Mansueti.

Ugo Ojetti a Giovanni Treccani

Firenze, 31 dicembre 1924

1924

31 dic

Caro amico, mi avevano già telefonato e il Grassi e il de Marinis. Sono lieto che la fastidiosa vertenza si sia chiusa con piena soddisfazione del Grassi e sua. Ero appenato d'averla ingenuamente aperta io. E adesso anche io sono contento di sapere un altro bel quadro nelle sue mani, e di vedere un bravuomo come il Grassi mondo da sospetti immeritati. Il Grassi fa, anche per l'arte moderna, più di quello che da lontano si sappia.

Sono stato due giorni a Milano, ma tanto preso da urgenti faccende che mi è stato impossibile venire da Lei. Ho pregato il Tumminelli di dirglielo. Dal Tumminelli ho avuto buone notizie sul lavoro per la nostra Bibbia. Aspetto un suo cenno per venire con Lei e coi colleghi a Modena.

A Lei, alla sua famiglia, al suo lavoro, buon anno.

Dal suo Ojetti.

Lettera manoscritta su carta intestata "Dedalo / Rassegna d'arte / il Direttore / Firenze / Palazzo dell'Arte della Lana".

Calogero Tumminelli (1886-1945) a questa data è il direttore editoriale dell'*Enciclopedia*, a fianco di Treccani sin dalla pianificazione dell'opera, contemporaneamente pubblica anche la rivista di Ojetti, «Dedalo» e dal 1926 «L'Illustrazione italiana»; sarà anche l'editore, nel 1937, della prima riproduzione della *Bibbia*.

Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi

Milano, 2 gennaio 1925

Milano, 2.1.1925.

Caro Amico,

Ricevo solo ora la cortese Sua 28 dicembre.

Ti sono grato per i due dipinti che lasci a me e che sono ansioso di ammirare.

A Firenze non ho preso che il Tiepolo "San Giovanni" e ho rinunciato all'altro.

La fotografia del "Fra Bartolomeo" è andata persa durante le pratiche in dogana. Dispongo subito per farla rifare e la spedirò appena pronta insieme al Bronzino e al Palma il Vecchio.

Sarò a Roma il giorno 20; intanto ti ringrazio per l'amicizia che mi dimostri e che mi è tanto, tanto cara.

Con rinnovati auguri

abbimi per

Tuo aff. ssimo

G. Treccani

Lettera manoscritta su carta quadrettata intestata «Senato del Regno».

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Roma, 16 gennaio (?) 1925

16 (?) Genn. '925

Caro amico,

ricevo il tuo biglietto, e subito ti scrivo per dirti che lunedì, fatta la mia lezione e trattenutomi con i miei scolari del corso di perfezionamento, andrò a casa, alle 17 circa. Ma, dalle 16 ³/₄ passerò dal Senato, e verrò a prenderti. Dunque, a lunedì, per le 16 ³/₄ al Senato stesso.

Affettuosamente

Suo

AVenturi

Lettera manoscritta su carta intestata «Senato del Regno».

Ugo Ojetti a Giovanni Treccani

Firenze, Il Salviatino, 15 febbraio 1925

1925

15 II

Caro amico,

grazie. Sarò a Roma mercoledì mattina (albergo Regina, via Veneto), e alle 10 ¹/₂ a Palazzo Mattei.

Cordialmente

Ojetti

Lettera manoscritta su carta intestata "Il Salviatino / Firenze".

Palazzo Mattei è la sede dell'Istituto dell'*Enciclopedia* dove Ojetti ricopre la carica di direttore della sezione di storia dell'arte fino al dicembre 1928.

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Roma, 24 febbraio 1925 (?)

Roma [33], via
Fabio Massimo, 60
24 Sett. '925 [?]

Caro Treccani,

non so resistere al desiderio di comunicarti una lieta novella. Il Duca di Devonshire mi ha fatto tenere le fotografie dei disegni che io avevo scelto, nel settembre, a Chatsworth. Tra gli altri, ne avevo scelto uno già noto come del Correggio. Appunto perché noto, non l'avevo particolarmente considerato, ma me l'ero stampato nella memoria. Avendone ora la fotografia, ho fatto un grido di sorpresa, vedendo uno studio del Correggio per la [?] pittura dell'Incoronazione di Carlo V; e lo studio non manca di corrispondenza col tuo bozzettone, come vedrai. Ne sono felice, perché ho una prova in mano a persuadere gl'increduli e quanti sono dubitosi davanti al nuovo. A rivederci presto.

Una stretta di mano dal tuo

aff.issimo AVenturi

Lettera manoscritta su carta intestata «Senato del Regno».

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

13 aprile (?) 1925 Milano

Milano, 13 Aprile [?]'925

Il Senatore Adolfo Venturi avverte il suo caro Collega, che, per un fortissimo raffreddore, è stato tappato all'albergo Sabato, Domenica, Lunedì, e che lo sarà forse anche tutto domani e che il medico non gli permette, col tempo incerto, nelle condizioni in cui egli si trova, d'imprendere il viaggio Borgosesia-Valduggia-Quarona-Roccapietra-Madonna di Loreto-Varallo.

Ringrazia il caro Collega della grande gentilezza ch'egli si proponeva di fargli, del beneficio che gli avrebbe dato, e verrà a salutarlo, prima della partenza.

Affettuosamente

AVenturi

Cartoncino manoscritto intestato «Il Senatore» e «Senato del Regno».

Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi

Milano, 21 aprile 1925

Milano 97599 35 21 11^h45

Ringrazio illustre e caro concittadino per aver partecipato all'imponente festa di Modena et per l'omaggio gradito del primo esemplare *Grandi artisti italiani* cordiali saluti – Treccani –

Telegramma indirizzato «Senatore Adolfo Venturi Fabio Massimo 60 Roma» e timbrato «Roma Posta Pneumatica / 21 aprile 1925».

La festa di Modena (9 aprile 1925) è quella già ricordata nel commento alla lettera del 10 novembre 1924. Il testo di Venturi che l'autore dona a Treccani è il volume *Grandi artisti italiani* pubblicato a Bologna nel 1925.

Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi

Milano, 23 aprile 1925

Milano 23.4.1925.

Caro Amico,

a Te in particolare un grazie di cuore per la parte presa alla festa di Modena in mio onore.

Mi spiace che tu non abbia potuto pronunciare il tuo discorso: ma ti sono egualmente tanto grato.

So che verrà pubblicato nella grande Enciclopedia.

Al piacere di presto rivederti, ti abbraccio

Tuo aff.

G. Treccani

Lettera manoscritta su carta intestata «Senato del Regno».

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

15 giugno 1925

15 Giugno '925

Caro Amico,

dopo averti detto che domani starò qui a Milano, ho fatto bene i conti, e ho veduto che, se voglio completamente utile la mia gita, domani è giocoforza partire per Como e Bellagio. A rivederci dunque non qui, ma a Roma, quando si riaprirà, se si riaprirà, il Senato.

Tuo aff.

AVenturi

Lettera manoscritta su carta intestata «Senato del Regno».

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Fiuggi, 14 luglio 1925

Fiuggi, 14 Luglio '925

Caro Collega e Amico,

ricevo dal Sig. De Marinis notizia che avete determinato, quale giorno per l'adunanza della commissione Borsiana, il giorno 18, e quale luogo, "per la vicinanza di Ugo Ojetti e del De Marinis", i Bagni di Montecatini. E così avete scelto, d'accordo tra voi, il giorno 18, le ore undici, l'albergo "La Pace". Non essendo stato, quale ultima ruota del carro, interpellato in alcun modo, e avendo avuto notizia della vostra decisione soltanto oggi, debbo dichiarare che non posso partecipare all'adunanza. Ho determinato di partire per l'estero, e non posso prorogare la partenza, come avrei fatto se tu, per dirla con le parole del De Marinis, non avessi proposto cortesemente di riunire la commissione pensando alla vicinanza di due suoi componenti, e non alla lontananza degli altri. Ma non importa. Debbo dirti però, solo perché tu, poco pratico di adunanze e di commissioni, non cada involontariamente in determinazioni di poco riguardo verso questo o quello dei membri della Commissione Borsiana, che si suole, dai Ministri del Tesoro e dell'Istruzione, chiedere a me, presidente di questo o di quel Comitato, di questo o di quel Consiglio, quale il giorno e quale l'ora delle adunanze, prima di indirle. E perdonami se ad un collega e ad un amico io non abbia saputo tacere il mio rincrescimento di non prender parte all'adunanza da te convocata.

Tuo aff.

AVenturi

Lettera manoscritta su carta intestata «Palazzo / della Fonte / Fiuggi» e busta indirizzata "Preg.mo e On.le Signore Sig.r Gr.Uff Giovanni Treccani Senatore del Regno via Carlo Porta Milano"; "preghiera di far proseguire".

La commissione borsiana era stata istituita dal Direttore per le Antichità e Belle Arti, Arduino Colasanti (1877-1935, in carica fino al 1928) e avrebbe dovuto occuparsi della riproduzione del codice, ma probabilmente i lavori non procedettero come auspicato visto che la prima riproduzione della *Bibbia* esce solo nel 1937, a nome e a spese di Treccani (*La Bibbia 1937*; in proposito si legga anche il commento alla lettera del 11 luglio 1933).

Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi
Montecatini Bagni, 18 luglio 1925

18.7.1925.

Illustre Collega e Caro Amico,

Hai perfettamente ragione.

Tu, quale Presidente, dovevi essere interpellato prima di tutti. Però ricordo che le altre volte sei stato tanto buono di accettare le date da me indicate.

Tengo ad assicurarti, nel modo più formale, che nessuno ha avuto la benché minima intenzione di mancarti di riguardo.

Come sai, da molto tempo dovevamo riunirci; ma non è mai stato possibile concordare il giorno e premeva una riunione prima delle vacanze.

Essendo io in cura qui e dovendo il Comm. Colasanti trovarsi oggi a Firenze, si ha improvvisata la riunione odierna, sperando nel tuo consenso e intervento.

Essendo arrivati tutti gli altri Commissari, diamo alla seduta carattere informativo, con riserva di riunirci ancora a Milano nella seconda quindicina di ottobre nel giorno che tu vorrai destinare. A Milano saranno pronti in quell'epoca tutti gli elementi per decisioni definitive.

Molto pratico di riunioni, perché presiedo una quindicina di società, so che ti sono dovute delle scuse e ti prego di accoglierle con saluti cordiali da parte di tutti i componenti la Commissione.

Abbimi, con devota amicizia, per tuo aff. mo

G. Treccani

Lettera manoscritta su carta intestata «Albergo La Pace / Grand Hotel / Montecatini Bagni».

Di questa lettera esiste anche la minuta di Treccani nell'archivio conservato dalla famiglia.

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Venezia, 23 agosto 1925

23 agosto '925

Caro Treccani,

non sentendomi bene sono tornato in Italia, ma, Martedì prossimo partirò per la Germania.

Sono molto contento che il rarissimo Michelino ti piaccia. Potrà essere l'inizio della tua collezione lombarda, che io, se tu vorrai, a po' per volta, ti comporrò. Tu, intanto, potrai vantare, acquistando Michelino, di possedere due quattrocentisti che non si sono veduti nelle collezioni fattesi a Milano negli ultimi cinquant'anni: Michelino e Zenale.

Non ti scrissi di aver ricevuto una lettera da Montecatini, perché mi era già passata di mente la cosa. Le mie inquietudini durano sempre poco. E non era il caso che durassero per l'adunanza di Montecatini. Non so se tu abbia ricordato che, nello scorso anno, di ritorno dal mio viaggio, fui a Modena, e feci la scelta delle miniature per la riproduzione delle tricromie. Ho sempre l'elenco in uno dei mie taccuini.

Ti saluto con affettuosa amicizia

Tuo

AVenturi

P.s. Andando dal Trotti, a Parigi, vidi anche il Santo del Botticelli che egli possiede. È una cosa veramente del maestro. Se t'invogliasse faresti gran cosa a farla ritornare in Italia.

Lettera manoscritta su carta intestata «Hotel Royal Danieli / Venise».

Purtroppo non sono riuscita a formulare un'ipotesi valida per identificare il *Santo* presunto di Botticelli.

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani
Roma, non datato [ma del giugno-luglio 1926]

Roma [33], via Fabio
Massimo, 60

Caro Amico,

se tu potessi rinviarmi la fotografia che ti feci avere del quadro di Savoldo te ne sarei gratissimo.

Mandai al Tumminelli l'elenco suppletivo delle pagine da riprodurre della Bibbia di Borso. Non mi ha neppure risposto di averlo ricevuto.

Gli chiedo anche, per condurre il lavoro con una certa alacrità secondo il suo desiderio, tutte le fotografie della Bibbia. Mi aveva già detto di darmele perché potessi comporre il mio scritto. E non ho anche di ciò avuta risposta alcuna.

Tu mandami la fotografia e sveglia il nonno nella testa al Tumminelli

Tuo aff. Amico

AVenturi

Cartoncino manoscritto.

Il Savoldo è probabilmente la *Ninfa dormiente spiata da un satiro* che nel proprio diario Treccani pubblica come opera del pittore bresciano (TRECCANI 1960, tav. tra pp. 158-159). Di questo dipinto non sono riuscita a recuperare alcuna notizia ma di certo non spetta a Savoldo. Venturi pubblica nella *Storia dell'Arte*, come opera di Savoldo, un dipinto della Galleria Borghese, assai simile a quello di Treccani, che comunque oggi non è più attribuito al pittore bresciano (VENTURI 1928³, fig. 505).

Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi

Roma, 13 luglio 1926

Roma, 13.7.1926.

Illustre e Caro Amico,

Sono a Roma ma parto domani.

Ho parlato col dott. Tumminelli, che è qui: mi ha detto che ha bisogno di parlarti e ti telefonerà.

Appena a Milano ti manderò le fotografie del Romanino e del Savoldo.

Abbimi, con cordiali saluti, per tuo aff.mo

G. Treccani

Lettera manoscritta; busta timbrata e datata Roma 14 luglio [?] 1926, intestata «Istituto Giovanni Treccani / Enciclopedia italiana / Roma (15) via Michelangelo Caetani, 32 (Palazzo Mattei)», indirizzata a Ill.mo Prof Adolfo Venturi Senatore del Regno Via Fabio massimo 61 Città.

Oltre alla foto del Savoldo (scheda 60) Venturi vuole anche quella di Romanino, la *Madonna con Bambino e San Giovannino*, ancora di proprietà Treccani (scheda 14). Non mi sembra però che queste opere siano menzionate nella *Storia dell'arte* di Venturi, come nel caso del Fra' Bartolomeo o del Palma.

Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi

Roma, 16 dicembre 1927

Roma, 16. 12. 1927

Caro e illustre Collega,

Non avendoti visto in Senato, prima di lasciare Roma ti porgo fervidi auguri di buon Natale.

Che Iddio ti conservi a lungo ai tuoi lavori, dai quali la cultura trae tanta luce.

Unisco le fotografie di alcuni miei quadri desiderando, con comodo, sentire il tuo parere.

Grazie e affettuosi saluti

tuo

GTreccani

Lettera manoscritta su carta intestata «Senato del Regno».

La lettera è giunta negli Archivi della Biblioteca della Scuola Superiore Normale di Pisa senza le foto allegate.

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Roma, 29 febbraio 1928

Roma, 29 feb. '928

Caro Amico,

ho ricevuto i dodici volumoni con le fotografie superbe, uguali di tono; e te ne ringrazio. Comincio a sfogliarli ammiratissimo.

Tuo aff.

AVenturi

Lettera manoscritta su carta intestata «Senato del Regno».

Non mi è chiaro cosa siano questi “dodici volumoni” ai quali allude Venturi.

Ugo Ojetti a Giovanni Treccani
Firenze, Il Salviatino, 1 giugno 1928

1928

VI 3

Caro amico, un telegramma non basta a dirti la mia pena pel lutto che t'ha ferito. In questi anni di lavoro comune ho imparato, lo sai, a volerti bene, ad ammirare la tua costanza al lavoro, la tua fede, la bella compagnia della tua famiglia. Da questo è venuto un affetto cordiale che niente potrà mai diminuire. Non ho risposto alla tua buona lettera dopo le mie dimissioni dal Consiglio Direttivo dell'Enciclopedia. In giorni più calmi ne riparleremo. Erano necessarie. Quel che poi è avvenuto mi ha provato anche meglio che non mi sbagliavo.

Con immutabile amicizia,

il tuo

Ojetti

Lettera manoscritta su carta intestata "Il Salviatino / Firenze".

Le condoglianze di Ojetti sono dovute con ogni probabilità alla morte della madre di Treccani, Giulietta Gaifami, morta l'1 giugno 1928; era nata il 12 ottobre 1849.

Adolfo Venturi a Giovanni Treccani

Roma, 10 marzo 1929

Roma, 10 Maggio '929

Caro Amico,

ti ricordi che raccomandai alla tua bontà il disegnatore Samaggia [?] bolognese, un galantuomo che vorrebbe guadagnare qualche soldaretto per reggere la sua famiglia? E per guadagnare qualcosa aspira di fare qualche disegnetto per la Enciclopedia. È scrupoloso, diligente, pazientissimo. Non mi [?] d'averlo raccomandato, e io l'ho presentato alla dott.ssa Aschieri e al Professor Grassi; ma il poveretto va, torna, ritorna, e non riesce ad avere un po' di lavoro. Vuoi raccomandarlo di bel nuovo, rinfrescare la sua raccomandazione?

Scusa e grazie e

Saluti dal tuo aff. AVenturi

Lettera manoscritta su carta intestata «Senato del Regno».

Vittorio Grassi (1878-1958) è il pittore e professore di scenografia a capo della sezione speciale per le illustrazioni e dell'ufficio artistico (F. P. Casavola, *Prefazione*, in *Acquerelli e illustrazioni* 2004). Clotilde Aschieri è una segretaria dell'Istituto dell'*Encicloepdia*. Non sono riuscita a identificare il disegnatore Samaggia.

Istituto Giovanni Treccani Enciclopedia Italiana ad Adolfo Venturi

Milano, 5 novembre 1929

5 novembre 1929

Anno VIII°

Ill.mo Comm. Prof. Adolfo Venturi

Roma

Con la presente ci preghiamo informarLa che giusta il Suo desiderio abbiamo iscritto una sottoscrizione alla ns. Enciclopedia Italiana al di Lei nome le qui quote le pagherà con la somma che Le sarà accreditata in conto collaborazione.

Le uniamo la relativa scheda di sottoscrizione che Ella vorrà ritornarci riempita indicandoci quale è la forma di abbonamento prescelta. Provvediamo a mandarLe intanto i tre volumi pubblicati.

Con l'occasione ci è porgerLe i ns. più distinti ossequi.

Timbro «Istituto Giovanni Treccani / Enciclopedia italiana»

[Firma illeggibile]

1 allegato

Lettera dattiloscritta su carta intestata «Istituto Giovanni Treccani / Enciclopedia / italiana / Ufficio propaganda / e vendita / presso la Concessionaria Esclusiva / Casa Editrice d'Arte / Bestetti e Tumminelli S.A»; «Milano (120) / viale Piave, 20».

L'allegato indicato non è pervenuto agli Archivi.

Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi

Milano, 11 luglio 1933

Milano, 11 luglio 1933-XI°

Illustre collega,

Ti ringrazio della cortese Tua Lettera.

Io non so se e quando potrà essere eseguita la riproduzione della Bibbia. Ma mi farebbe piacere, in ogni caso, avere il testo pronto per tale eventualità, anche se lontana.

Lascio a Te dirmi in quanto tempo puoi preparare il lavoro, lavorando con tutto comodo, e il compenso che chiedi, tenendo presente di limitarlo al minimo possibile in considerazione del momento che si attraversa, particolarmente duro per me che tanto ho dovuto sacrificare per l'Enciclopedia.

Attendo tue notizie; buona cura e cordiali saluti.

Aff.mo GTreccani

Onorevole

Prof. Adolfo Venturi

Senatore del Regno

Albergo della Fonte – Fiuggi -

Lettera dattiloscritta e autografata su carta intestata «Senato del Regno».

Il momento è di particolare difficoltà per Treccani perché appena il 24 giugno era stata promulgata la legge 669 in seguito alla situazione di crisi finanziaria in cui verteva l'Istituto dell'*Enciclopedia*. Nel proprio diario il senatore sottolinea che il governo con questa operazione acquista dalla società Treves-Treccani-Tumminelli tutti i beni di proprietà dell'Istituto Giovanni Treccani, escluso il diritto di riproduzione della *Bibbia* (TRECCANI 1960, §§. 233, 238); per questo motivo la riproduzione uscita nel 1937 riporta esplicitamente nel titolo "*riprodotta integralmente per mandato di Giovanni Treccani*".

Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi

Milano, 24 luglio 1933

Milano, 24 luglio 1933-XI°

Illustre e caro Amico,

Ricevo la cortese Tua del 19 corr. mese al mio ritorno da Roma. Se avessi saputo che eri a Roma sarei venuto a salutarti.

In merito alla riproduzione della Bibbia, rientrando io in possesso del diritto, mi do attorno per assicurarmi che il materiale fotografico, fermo da molti anni, non si deteriori; mi sembra poi opportuno che il testo sia pure pronto e che sia steso da Te, modenese, che per primo hai studiato il codice.

Vorrei preparare i clichés, appunto perché non ci sia più pericolo di guasti irreparabili al materiale; ma la spesa è forte e vorrei sapere da te quante sono le tavole scelte da riprodurre in tricromia e che numeri portano. Tale quantitativo vorrei fosse ridotto al minimo possibile, distribuendo bene le tavole nei due volumi secondo gli autori, in modo di dare una chiara idea dell'originale.

Ti prego quindi di comunicarmi quali tavole credi necessario riprodurre a colori.

In quanto al compenso io non posso essere giudice e qui poi si tratta di cosa particolarissima perché io non prendo impegno di pubblicare il testo che Tu preparerai e che rimarrà in ogni caso di mia esclusiva proprietà; e io desidero che il Tuo nome sia unito alla storia della famosa Bibbia.

Io potrei lasciarti tempo anche fino al 31 marzo 1934 per consegnarmi il testo, ma vedi di ridurmi la spesa alla metà, cioè a L. 10.000=, tenuto conto che io non sono un editore e che solo l'amore all'arte mi spinge ad assumermi, appena mi sarà possibile, questa impresa.

In attesa di Tuo gradito riscontro, con affettuosa amicizia

G. Treccani

Onorevole

Prof. Adolfo Venturi

Senatore del Regno – Roma

Via Fabio Massimo, n° 60

Lettera dattiloscritta e autografata su carta intestata «Senato del Regno».

Treccani sottolinea che i diritti di riproduzione della *Bibbia* sono di sua esclusiva proprietà. Dalla lettera si evince l'edizione, che doveva essere compiuta poco dopo il rientro del codice in Italia, è ancora da approntare. L'espressione "io non sono un editore" è ricorrente nelle parole di Treccani convinto che gli editori non possano fare del mecenatismo perché troppo vincolati al ritorno economico. Anni dopo scriverà a Wart Arslan, nell'ambito dei lavori per la *Storia di Milano*: "Le case editrici non possono fare del mecenatismo" (lettera del 30 maggio 1951, Archivio Arslan, presso la Civica Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, cartella C 2046).

Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi

Milano, 16 settembre 1936

Roma fr Milano, 3/33 11 16 16 10 1936

Auguri fervidissimi ottantesimo compleanno affettuosamente Giovanni Treccani.

Telegramma timbrato «16 settembre 1936 / Roma / Senato del Regno».

Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi

Milano, 5 dicembre 1940

Milano, 5 dicembre 1940 XIX°

Caro Venturi,

sto facendo una pubblicazione sulla storia del ricupero della Bibbia di Borso d'Este (coi relativi documenti) alla quale unirò completo il tuo studio (cultura artistica ferrarese, Miniatura ferrarese nel secolo XV, sui miniatori della Bibbia). Siccome lo scopo di questa pubblicazione è anche di far conoscere i minatori della Bibbia, unirò 6 tavole, due di Taddeo Crivelli e una per ognuno degli altri miniatori Franco De Rossi, Marco dell'Avogaro, Giorgio d'Alemagna e Guglielmo Giraldi. Le 6 tavole scelte sono quelle della unita nota preparata dal De Marinis.

Ti prego di dirmi se le attribuzioni e le didascalie sono esatte. La cosa è urgente essendo le tavole a colori già in lavoro. Ti ringrazio e ti porgo cordiali saluti.

Giovanni Treccani degli Alfieri

Dr. Prof. Adolfo Venturi

Senatore del Regno

Rapallo (Genova)

Vol I° f. 5 verso

Taddeo Crivelli:

scene della creazione – a sinistra in basso impresa del battesimo – nel margine a destra: arme estense e due imprese.

Vol. II° f. 80 recto

Guglielmo Giraldi:

nel medaglione in basso un cervo e un cerbiatto sullo sondo di un monticello da cui spuntano gli arbusti.

Vol. I° f. 284 recto

Taddeo Crivelli:

Frontespizio del Cantico dei Cantici: nell'orlo con imprese e animali, a destra due medaglioni con una coppia di amanti dinnanzi a un rosaio e una fanciulla a colloquio con due guerrieri; nella

colonna s. un giovane che bacia una ragazza. In basso su un paesaggio con animali, l'arme di Rovigo.

Vol. I° f. 99 verso

Francesco Russi:

Frontespizio del libro dei Giudici: battaglia degli Israeliti contro i Cananei – nell'iniziale P un drago sotto un albero in riva a un fiume.

Vol. I° f. 212 recto

Giorgio d'Alemagna:

Frontespizio del Libro di Tobia – Nella colonna s. iniziale C, S. Gerolamo in un paesaggio – Nella colonna d. iniziale T., Tobia con la moglie e il figlio in un atrio – Nel margine destro, Tobia che fa l'elemosina ai suoi fratelli prigionieri.

Vol. II° f. 157 verso

Marco dell'Avogaro:

Frontespizio dell'Evangelo di Luca – in basso natività di Maria, fra l'Angelo Annunziatore e la Vergine Annunziata. A s. il Santo in atto di scrivere e S. Gerolamo; nella colonna d. l'apparizione dell'Angelo a Zaccaria.

Lettera dattiloscritta e autografata su carta intestata «Senato del Regno».

Questa è l'ultima lettera di Treccani a Venturi, che morirà nel giugno seguente. Il volume che Treccani sta preparando è *La Bibbia di Borso d'Este: ricupero e riproduzione con uno studio di Adolfo Venturi e sei tavole a colori*, Milano 1942. Il titolo ha come specifica "su Borso d'Este, sulla cultura artistica a Ferrara, sulla miniatura nel secolo 15., sui miniatori della Bibbia" ricalcando proprio le parole della lettera. A questa pubblicazione seguirà *La Bibbia di Borso d'Este: riproduzione integrale promossa e curata da Giovanni Treccani degli Alfieri con documenti e studio storico-artistico di Adolfo Venturi*, Bergamo 1961-1962, voluta dal senatore in occasione dell'ottantesimo compleanno di papa Giovanni XXIII; scomparso Treccani nel luglio del 1961, questa edizione è consegnata di persona da Vittorio, figlio del senatore, al pontefice il 2 febbraio 1964.

Fernanda Ojetti a Giovanni Treccani
Firenze, il Salviatino, 5 dicembre 1958

5 dicembre '58

Caro amico Treccani,

è proprio il caso di dire Evviva Milano e i Milanesi carissimi. Siete soltanto voi ai quali si domanda se hanno lettere che rispondono cercando e trovando. Così con Alberto Pirelli, così con vari artisti, così con Valentino Bompiani ecc. Nelle altre città diventa una cosa...incredibilmente difficile. Tutti non sanno dove hanno le loro carte, dicono che la guerra le ha distrutte, che non sanno di averne avute...Insomma, davvero evviva Milano e i Milanesi.

E lei me le manda anche ricopiate...Dio la benedica anche per questo.

Con memore amicizia, grata per le care parole su Ugo, sua sempre affezionata,

Fernanda Ojetti

A Firenze non viene mai? Quanto avrei piacere di rivederla al Salviatino... Lo troverebbe tal quale come se Ugo dovesse rientrare in quel momento, le solite care cose, i soliti fiori...e oso dire, la solita cordialità. Non mi dimentichi.

Seguo nel Corriere della Sera la nascita dell'altra sua magnifica impresa, su la Storia di Milano. Lei ha fatto davvero molto per la cultura italiana, lei ha fatto sotto questo punto di vista quello che nessun altro ha fatto, nel nostro amatissimo e disperatissimo paese.

Lettera manoscritta su carta intestata "Il Salviatino / Firenze".

Fernanda Ojetti, moglie di Ugo Ojetti, scompare nel 1970. La lettera fa riferimento alla pubblicazione delle lettere di Ojetti e dei suoi corrispondenti che Fernanda stava preparando in quegli anni per Mondadori, ma che non fu mai pubblicata (cfr. www.ufficiam.beniculturali.it). Alberto Pirelli (1882-1971), convinto sostenitore del Fascismo, è il figlio del fondatore della ditta Pirelli, Giovanni Battista (1848-1932). Valentino Bompiani (1898-1992), fondatore nel 1929 dell'omonima casa editrice, è con Ojetti, Tammaro de Marinis e Treccani uno dei promotori dell'Associazione Cento Amici del Libri.

Sia di Pirelli che di Bompiani si conservano alcune lettere nel fondo Ojetti alla GNAM di Roma.

Catalogo dei dipinti

PITTORE LOMBARDO

1. Bona di Savoia presentata da una Santa martire

1471-1476 circa

olio (?) su tavola trasferito su tela – cm 90 x 56

Milano, Musei civici del Castello Sforzesco, Pinacoteca, inv. 1463

PROVENIENZA

Parigi, mercato antiquario, prima del 1925

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1925 al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961 al 1987

Milano, vendita Salamon marzo 1987, acquistato dal Comune di Milano

Milano, Musei civici del Castello Sforzesco, Pinacoteca, dal 1987

MOSTRE

Londra 1930, cat. 267; Zurigo 1948-1949, cat. 672; Torino 1951, cat. 30; Milano 1958, cat. 479

RESTAURI

(?)1888; Mario Rossi 1974

BIBLIOGRAFIA

VENTURI 1926¹, pp. 140, 143; VENTURI 1927, pp. 335-336, fig. 218; *Exhibition* 1930, cat. 267; VENTURI 1930¹, p. 22; MORASSI 1930-1931, pp. 1013-1014; BALNIEL, CLARK, MODIGLIANI, 1931, cat. 203; SUIDA 1943, p. 6, fig. 1; ARRIGONI 1947, pp. 456-457; *Kunstschatze* 1948, cat. 672; *La moda* 1951, cat. 30; *Tesori d'arte* 1952, p. 50, tav. XV; BARONI, SAMEK-LUDOVICI, 1952, pp. 149, 246, tav. s.n.; SALMI 1953, p. 12, tav. IV, fig. 15; VILLA GUGLIELMETTI 1955, p. 28; WITTGENS 1956, pp. 780-781, tav. 250-251; F. Mazzini, in *Arte lombarda* 1958, cat. 479; SUIDA 1959, p. 88; FERRARI 1960, pp. 51, 66-67 nota 33; TRECCANI 1960, §. 229, 311 e tav. tra le pp. 118-119; DELL'ACQUA 1978, pp. 134, 177 nota 6, 179 nota 43, fig. 50; VERGA BANDIRALI 1981, p. 59; CARLEVARO 1982, p. 111, n. 69; NATALE 1982, p. 22, nota 31; *Dipinti antichi* 1987, cat. 1; ANGELELLI, DE MARCHI 1991, cat. 589; De Vecchi, in *I pittori bergamaschi* 1994, pp. 443-444, n. 52; CAVALIERI 1996, p. 754; SYSON 1996, pp. 302-308; M. G. Balzarini, in *Museo d'arte antica* 1997, p. 133; F. Cavalieri, in *Museo d'arte antica* 1997, cat. 70 e p. 138.

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 2966 serie T

Fototeca KHI, *Zenale* n. 65956 Anderson

Fototeca Morassi, unità 222 serie T

Fototeca Rossi, s.n. serie T

Fototeca Venturi, cassetto 28, cartella 3282, n. 30447 Anderson, n. 65977 serie T, n. 30445 serie T, n. 30433

Fototeca Zeri, n. 79927 Anderson, n. 79926

Witt Library, cartella 2530, una foto da «Dedalo»; una foto Anderson

Come ricorda Giovanni Treccani nel proprio diario il dipinto è acquistato da Adolfo Venturi a Parigi, probabilmente tra il 1924 e il 1925, poiché da una lettera di Venturi del 23 agosto 1925 si deduce che la tavola è già in casa Treccani (TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 118-119; Archivio Treccani, cartella 11). Poco dopo Venturi pubblica l'opera sulla rivista «Il Secolo XX»,

attribuendola a Bernardo Zenale (VENTURI 1926¹, pp. 140 e 143), confermando la propria opinione negli interventi successivi (VENTURI 1927, pp. 335-336, fig. 218; VENTURI 1930¹, p. 22). Lo storico dell'arte, che sin dall'articolo del 1926 identifica la dama in Bona di Savoia, ravvisa nel dipinto forti tangenze con il *Polittico di Treviglio* (1485-1490, Treviglio, Basilica di San Martino), soprattutto nella precisione e delicatezza da orafo con cui sono resi i gigli del velo della dama e il broccato dell'abito della santa, "scesa dal palchetto aureo dell'ancona di Treviglio, per accompagnare la principessa lombarda al trono della Vergine". La tavola, secondo Venturi, è di certo l'anta di un trittico che doveva presentare al centro la Vergine e a sinistra Galeazzo Maria Sforza, probabilmente introdotto da un altro santo. Nel frattempo il dipinto partecipa alla folle esposizione londinese del 1930 (*Exhibition* 1930, p. 163, cat. 267 e BALNIEL, CLARK, MODIGLIANI, 1931, p. 70, cat. 203), in compagnia di altri quadri di casa Treccani (cfr. schede...); in quell'occasione deve esser stata scattata la foto Anderson che stranamente riporta sovrainpresso il titolo "Bianca Maria Sforza" e nella quale in alto a sinistra si vede distintamente l'ala di un angelo. La tavola è ripubblicata nello stesso anno da Antonio Morassi nell'articolo sulla collezione del senatore e lo studioso osserva che in origine doveva di certo essere più alta (MORASSI 1930-1931, pp. 1013-1014).

Nel 1943 Wilhelm Suida avanza per primo un'ipotesi di datazione del dipinto ante 26 dicembre 1476, giorno in cui Bona rimase vedova di Galeazzo Maria Sforza. Se il dipinto fosse stato eseguito dopo questa data, secondo Suida, la duchessa avrebbe dovuto portare abiti vedovili: da questo presupposto lo studioso austriaco deduce che questa è l'opera più antica di Zenale nota alla critica, infine identifica la santa in Bona di Reims (SUIDA 1943, p. 6, fig. 1 e SUIDA 1959, p. 88 conferma quanto già detto). L'attribuzione di Venturi, la datazione di Suida, nonché l'identificazione della santa, sono condivise da Paolo Arrigoni e dal catalogo della mostra di Zurigo del 1948-1949 alla quale l'opera partecipa (ARRIGONI 1947, pp. 456-457; *Kunstschatze* 1948, p. 241, cat. 672 e *Tesori d'arte* 1952, p. 50, tav. XV). Poco dopo, nel 1951 la *Bona di Savoia* è esposta a Torino a una avanguardistica mostra sulla moda, curata da Anna Maria Brizio (*La moda* 1951, cat. 30).

Sulla stessa linea di Venturi si pongono Costantino Baroni e Sergio Samek-Ludovici che condividono attribuzione e datazione, comunque non posteriore al 1485, ma avvicinano l'opera alla "pittura di costume, onusta di sfarzo profano, di Bonifacio Bembo" (BARONI, SAMEK-LUDOVICI 1952, pp. 149, 246, tav. s.n.). L'accenno a Bonifacio Bembo è subito accolto da Mario Salmi che proprio a un aiuto del pittore cremonese attribuisce la tavola, poiché l'autore "mostra sempre un gusto aulico che il rinascimentale pittore di Treviglio ignora" (SALMI 1953, p. 12, tav. IV, fig. 15); il parere di Salmi è sostanzialmente condiviso da Gemma VILLA GUGLIEMMETTI (1955, p. 28), che respinge l'attribuzione a Zenale. Al contrario Fernanda Wittgens dà per assodate l'attribuzione a

Zenale e la datazione della tavola o almeno la sua posizione nella seriazione cronologica di Zenale. La *Bona di Savoia*, secondo Wittgens, andrebbe collocata negli ultimi anni della corte di Galeazzo Maria Sforza, in prossimità della perduta *Ancona delle reliquie* per la cappella del Castello di Pavia (1474-1476), opera di Vincenzo Foppa, Bonifacio Bembo e Zanetto Bugatto: “a questo particolare momento della pittura lombarda voluto dall’epigone sforzesco, non a generici contatti provenzali, e nemmeno a rapporti con Ludovico Brea, come suggeriscono Baroni e Samek, si deve l’*unicum* della tavola Treccani che non definisce il «primo Zenale»”. Ma la datazione proposta da Suida sembra mettere in difficoltà la studiosa quando poco dopo afferma: “lasciando da parte l’*unicum* Treccani, si può fissare il punto di partenza circa il 1485, negli affreschi delle Grazie e nei due Santi di Grenoble” (WITTGENS 1956, pp. 780-781, tav. 250-251).

I dubbi sulla paternità dell’opera riemergono nel catalogo della celebre mostra milanese del 1958, nel quale Franco Mazzini riporta un parere orale di Roberto Longhi contrario al nome di Zenale e propenso a una datazione anteriore al 1460 (MAZZINI 1958, cat. 479): da questo momento in poi la critica respingere concordemente l’attribuzione a Zenale e propende per un artista più arcaico (per esempio FERRARI 1960, pp. 51, 66-67 nota 33); nel 1978 Gian Alberto Dell’Acqua ripete il parere di Longhi e riferisce un’ipotesi di Salmi secondo il quale l’autore potrebbe essere un aiuto di Bonifacio Bembo, lo stesso che dipinse l’*Adorazione dei Magi* di Denver (oggi attribuita senza incertezze a Bonifacio Bembo, come ha dimostrato Marco TANZI 2011, p. 15-33; DELL’ACQUA 1978, pp. 134, 177 nota 6, 179 nota 43, fig. 50; la tesi bembesca è condivisa anche da Giovanna CARLEVARO 1982, p. 111, n. 69).

A partire dagli anni Ottanta la critica ha reimpostato la ricerca cercando di risalire all’autore dell’opera a partire dalla collocazione originaria della tavola, probabilmente nel Duomo di Milano. Il primo passo è stato compiuto da Maria Verga Bandirali e la sua ipotesi, esposta ad un convegno nel 1980, è stata tempo dopo ripresa da Luke Syson e Federico Cavalieri. La studiosa nel 1981 pubblica i documenti relativi all’attività di Benedetto Ferrini al servizio degli Sforza: tra le diverse commesse, l’8 novembre del 1471, Galeazzo Maria Sforza ordina al Ferrini una cappella per il Duomo di Milano, dedicata a Sette Santi. Il progetto prevede sette statue in argento e una pala d’altare nella quale siano ritratti i duchi che “circha al vestire nostro, te dicemo ne vestise doro de imbrocato, così la nostra illustrissima consorte come nuy, facendo ad noy uno vestito curto” (VERGA BANDIRALI 1981, pp. 57-59 e doc. 83-92). La studiosa ipotizza che la pala che avrebbe dovuto trovare posto sull’altare si possa identificare con il frammento Treccani, ma non per questo essa può essere stata dipinta dal Ferrini, che era responsabile solo del progetto complessivo della cappella; purtroppo i documenti relativi si arrestano al dicembre del 1471 senza fare il nome del pittore. La proposta di Verga Bandirali sembra ignorata dai contributi successivi, almeno fino

all'intervento del Syson. È da notare che alla luce dei documenti pubblicati dalla studiosa, dai quali emerge che il Ferrini reimpiegò per la cappella milanese maestranze ed elementi lignei destinati all'*Ancona delle Reliquie* di Pavia (VERGA BANDIRALI 1981, doc. 88), l'osservazione di Wittgens, che collocava la tavola Treccani in un momento prossimo all'impresa pavese, acquista maggior significato.

Nel catalogo della mostra del 1982 Mauro Natale assegna il dipinto a un pittore della cerchia di Vincenzo Foppa (NATALE 1982, p. 22 nota 31), ma quando viene messo in vendita da Salamon ricompare con l'etichetta Zenale, seppur "con dubbio manifesto" (*Dipinti antichi* 1987, cat. 1; nel catalogo si riferisce di un antico restauro risalente al 1888 non documentato. L'attribuzione a Zenale è ripresa da ANGELELLI, DE MARCHI 1991, p. 275, cat. 589, mentre è decisamente respinto da Pierluigi DE VECCHI, in *I pittori bergamaschi* 1994, pp. 443-444, cat. 52).

Nel 1996 Luke Syson, apparentemente ignorando l'ipotesi di Verga Bandirali, ma utilizzandone la trascrizione dei documenti, ipotizza che il frammento Treccani proviene da una pala un tempo nel Duomo di Milano (SYSON 1996, pp. 302-308). Il Syson si accorge della somiglianza tra il volto della Bona di Savoia Treccani e il profilo della dama inciso da Agostino Carracci, che illustra la *Cremona fedelissima* di Antonio Campi, edita nel 1583. Nel testo il Campi cita i modelli utilizzati per i ritratti incisi dal Carracci e a proposito del profilo di Bona afferma che fu tratto da una "tavola nel Duomo di Milano": il confronto tra l'incisione e il dipinto Treccani è assolutamente stringente. Il termine "tavola" e non "polittico" confermerebbe ulteriormente l'identificazione, considerando che l'ala dell'angelo che si intravede sulla sinistra fa propendere per questo formato unificato piuttosto che per una macchina a più scomparti. Nonostante i documenti pubblicati da Verga Bandirali si arrestino al dicembre del 1471, di certo, prosegue Syson, dal 4 settembre 1472 esiste in Duomo una cappella ornata da una tavola con i ritratti dei duchi, come dimostra il documento pubblicato da Valerio Guazzoni, che menziona "le teste d'esso signore e signora così belle e così recipiente et laudabile come sono quelle che sono a l'altaro nel duomo" (V. Guazzoni, in *Ospedale Maggiore* 1986, cat. 2). Il documento, che si riferisce propriamente ad un altro dipinto, non dice chi è raffigurato "a l'altaro del duomo", ma qui soccorre il dato fornito dal Campi nella *Cremona fedelissima* (per questa complessa vicenda si vedano anche i contributi di TIETZE CONRAT 1954, pp. 252-253 e WELCH 1995, p. 124). Il Syson prosegue la sua ricostruzione cercando un nome per l'autore della pala ed escluse le precedenti attribuzioni a Zenale o a Bembo, propone il nome di Zanetto Bugatto. Secondo Syson, ma qui francamente non seguo più il suo ragionamento, l'ipotesi sarebbe confermata da un pagamento ricevuto da Zanetto già il 21 settembre 1471, molto prima della commissione ricevuta dal Ferrini l'8 novembre. Lo stesso Ferrini avrebbe passato i disegni per la pala del Duomo milanese a Zanetto, del quale altrimenti non sarebbero attestati altri lavori a

giustificazione del pagamento: “Benedetto could well have toruned for the design of the cathedral altar-piece to Zanetto, who does not seem to have been engaged elsewhere at the time.”

Lo stesso anno Federico Cavaliere scrive una lettera al «The Burlington Magazine», sul quale era apparso l'articolo di Syson, per confortare l'ipotesi dello studioso americano, sia nell'identificazione della tavola come parte del polittico un tempo nel Duomo di Milano, sia nell'attribuzione a Zanetto Bugatto. Cavaliere afferma di aver condotto autonomamente e in parallelo a Syson le sue ricerche, pervenendo alle medesime conclusioni; a tal proposito fornisce alcune ulteriori prove documentarie. Secondo il Cavaliere, la pala si identifica in un documento del 1595 relativo a una visita pastorale di Federico Borromeo in Duomo. La pala deve esser stata trasportata da un altare non individuato, che il Syson aveva ipotizzato essere quello dedicato a San Giuseppe, all'altare dedicato a San Michele, descritto nel documento del 1595, nel quale si cita l'*iconam* con le “effigies unius Duci et Ducissae Mediolani” (anche in questo caso il documento non specifica i nomi dei duchi). Il dipinto è poi restaurato nel 1604 da Camillo Landirani, il Duchino, per volere di Federico Borromeo. Infine è identificabile in un documento del 22 dicembre 1654: da esso si ricava che la tavola, trasportata nella Sala Capitolare, già rotta e guasta, rappresenterebbe, oltre al duca e alla duchessa, anche i figli (mancano sempre i nomi) e che quel giorno l'avvocato Carlo Baldassarre Scotti la ricevette in dono come pagamento per i suoi servizi (CAVALIERI 1996, p. 754). L'anno successivo Cavaliere firma la scheda per il catalogo della Pinacoteca del Castello Sforzesco, nella quale la tavola era entrata nel 1987 (F. Cavaliere, in *Museo d'arte antica* 1997, cat. 70). L'autore, riprendendo sostanzialmente le argomentazioni di Syson, data definitivamente il dipinto tra l'autunno del 1471 e l'estate del 1472, confermata dalle linee stilistiche nelle quali si inserisce l'opera di Zanetto: foppesca, fiamminga e mantegnesca. Il Cavaliere giustifica i toni lombardi del dipinto osservando che, passati otto anni dal soggiorno di Zanetto presso Roger van der Weyden (1460-1463), le accentuazioni fiamminghe sono rientrate a favore di quelle lombarde, come mostrano i contorni del volto di Bona che ricordano le linee dei maestri vetrai e i santi di Foppa all'Ermitage (un riferimento al dipinto è fatto anche da M. G. Balzarini, in *Museo d'arte antica* 1997, p. 133, in relazione al *Ritratto di Galeazzo Maria Sforza* e dallo stesso Cavaliere, ibidem, p. 138, in relazione al *Doppio ritratto di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia*, entrambi nella Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 548 e 561). Per quanto riguarda lo stato di conservazione, assai discontinuo sull'intera superficie, Cavaliere riferisce che il restauro del 1888, citato dal catalogo Salamon, ma non documentato, comportò un passaggio da tavola a tavola, quindi, nel 1974, Mario Rossi trasportò la pellicola pittorica su tela. Lo studioso ritiene che quest'ultimo restauro ha ulteriormente comprovato lo stato conservativo del dipinto, come attestato dalla foto Bombelli (ANGELELLI, DE MARCHI 1991, cat. 589) e dal fatto che alcune

parole sull'orlo della veste di Bona sono prive di senso. Che l'opera sia stata più volta oggetto di restauri e ridipinture lo attestano anche le numerose fotografie reperibili, in alcune delle quali si vede in alto a sinistra l'ala dell'angelo e dal ramo di palma sorretto dalla santa pendono alcuni datteri. In Fototeca Zeri la stampa si conserva in una cartella intitolata a Giovanni della Chiesa, Sigismondo da Como, Giovanni Pietro Crespi e Giovan Battista Tarillo insieme alle fotografie dell'intera serie degli affreschi di San Maurizio al Monastero maggiore di Milano, in particolare quelle delle sante nei clipei.

Bottega di Vincenzo FOPPA
(Brescia, attivo dal 1450 - morto nel 1515/1516)

2. *Madonna con il Bambino e San Giuseppe*

dopo il 1480 circa
tempera su tela - cm 57 x 44,5
Brescia, collezione privata

PROVENIENZA

Milano, mercato antiquario, segnalato nel 1948
Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1948 al 1961
Milano, eredi Treccani, dal 1961 all'inverno 2011-2012
Brescia, collezione privata, dall'inverno 2011-2012

BIBLIOGRAFIA

WITTGENS 1948, pp. 77, 107, tav. CIV; BARONI, SAMEK-LUDOVICI 1952, p. 169 nota 62; F. WITTGENS 1956, pp. 769, 771; TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 158-159; ARSLAN 1963, p. 946 nota; *Dipinti antichi* 1987, cat. 2; ANGELELLI, DE MARCHI 1991, p. 147, cat. 268; BALZARINI 1997, p. 44; KLUMPP 2002, p. 622; J. Stoppa, in *Vincenzo Foppa* 2003, p. 246.

FOTOGRAFIE

Fototeca Cini, ID 240681, fondo Pallucchini
Fototeca Morassi, unità 51 Bombelli
Fototeca Zeri, foto n. 58163, n. 58186 serie T

L'opera è resa nota da Fernanda Wittgens che nella prima monografia sul pittore scrive che il dipinto, apparso sul mercato antiquario milanese nel 1948, è subito acquistato da Giovanni Treccani. La Wittgens data il dipinto ai primi del Cinquecento, quando il non più giovane Vincenzo Foppa accoglie "le ricerche novatrici del suo discepolo" Bramantino, evidenti nei rigorosi volumi che squadrano le figure (WITTGENS 1948, pp. 77, 107, tav. CIV). Appena quattro anni dopo Costantino Baroni e Sergio Samek-Ludovici espungono la *Sacra famiglia* dal catalogo dell'artista perché non riconoscono a Foppa l'aspetto "raggentilito" e il "preziosismo quasi aulico inconsueto al Maestro" (BARONI, SAMEK-LUDOVICI 1952, p. 169 nota 62), ma risposta ai due studiosi la Wittgens ribadisce la sua posizione: "Ed è strano che al Foppa così libero e «cosmico» nella vecchiaia, si esiti ad attribuire le idilliache *Sacre famiglie* del Museo di Worcester e della collezione Treccani" (WITTGENS 1956, pp. 769, 771). La *Sacra famiglia* è ridiscussa in un'altra pubblicazione patrocinata dal senatore, la *Storia di Brescia*, nella quale Edoardo Arslan assegna il dipinto a un seguace di Foppa (ARSLAN 1963, p. 946 nota).

Nel 1987 il dipinto è messo in vendita, senza esito, da Salamon, insieme ad altre opere della collezione. Il catalogo redatto per l'occasione ribadisce, non senza interesse, l'autografia foppesca, confermata grazie a "un'attenta e diretta lettura del dipinto, finora non facilmente accessibile". A sostegno dell'autografia sono proposti alcuni confronti con la *Madonna con il Bambino* della

collezione Berenson e con quella della Gemäldegalerie di Berlino (*Dipinti antichi* 1987, cat. 2). Una nota sul retro della fotografia n. 58163 di Federico Zeri registra questo passaggio sul mercato milanese; lo storico dell'arte possiede un'altra riproduzione dietro alla quale si legge "From the Mario Salmi File".

Declassato ad opera di bottega, il dipinto è registrato, nel 1997, nella monografia di Maria Grazia Balzarini come esempio di derivazione dalla *Madonna con il Bambino* del Poldi Pezzoli (inv. 1643), della quale ricalca esattamente le forme, con l'eccezione dell'angolazione della testa del Bambino e della posizione del braccio sinistro (BALZARINI 1997, p. 44). Il parere della Balzarini è ripreso da KLUMPP (2002, p. 622), mentre la derivazione dal dipinto del Poldi Pezzoli, datato al 1495-1500 circa, è ribadita da Jacopo Stoppa (in *Vincenzo Foppa* 2003, p. 246).

Il senatore stesso ricorda nel proprio diario che il quadro si trova, probabilmente a partire dal dopoguerra, nella casa di Vittorio, il più giovane dei suoi figli, dove l'opera è rimasta sino all'inverno tra il 2011 e il 2012 quando è stata alienata (TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 158-159; comunicazione orale di Andrea Treccani, figlio di Vittorio).

Purtroppo già all'epoca dell'acquisto da parte del senatore la pellicola pittorica della tela era consunta, come riferito dalla Wittgens, mentre il catalogo della vendita Salamon segnala un non meglio specificato restauro che ha virato l'opera "verso una dolcezza di maniera" che però non ha inficiato l'attribuzione a Foppa.

Nel diario di Giovanni Treccani ricorre un'allusione a Foppa in relazione alla mostra *La pittura bresciana del Rinascimento* (a cura di F. Lechi, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, maggio-settembre 1939, Brescia 1939). Il collezionista visitò la mostra il 18 giugno 1939 in qualità di vicepresidente della Federazione del gruppo lombardo dei Cavalieri al merito del Lavoro e ricorda: "la gita è riuscita di molta soddisfazione; a me poi interessava in particolare l'esposizione avendo io nella collezione rappresentati tutti i maggiori maestri bresciani: Savoldo, Foppa, Romanino, Moretto" (TRECCANI 1961, §. 268). Questo passo entrerebbe in contraddizione con l'ingresso della tela in casa Treccani indicato dalla Wittgens intorno al 1948, ma può darsi che nello stendere le memorie a posteriori il senatore abbia genericamente alluso a tutti i dipinti di scuola bresciana che possedeva.

Gian Francesco MAINERI
(Parma?, documentato dal 1489 al 1505 circa)

3. *Sacra Famiglia*

1500-1505

firmato “Jo francis mainerius /parmensis faciebat”

olio su tavola – cm 60 x 44

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Ferrara, collezione Ettore Testa (?-1923), dal 1888 al 1923

Milano, collezione Treccani, probabilmente dal 1923 e almeno fino al 1954

BIBLIOGRAFIA

VENTURI 1888, p. 89; MARUTI 1889, p. 93; VENTURI 1890, p. 191; *Exhibition* 1894, p. 48, n. 1; DROGHETTI 1896, pp. 116-117; GRUYER 1897, p. 140; VENTURI 1907, p. 33; VENTURI 1914, p. 1106 e fig. 832; PELICELLI 1929, p. 577; MORASSI 1930-1931, pp. 1018, 1020, 1022; VENTURI 1931, pp. 51-52, tav. 55; POUNCEY 1937, p. 162 nota 22, tav. III; PADOVANI 1954, pp. 171-172; BARGELLESII 1955, pp. 41-42; BERENSON 1968, I, p. 238 e III, tav. 1619; ANONIMO 1975, p. 113, fig. 165; ZAMBONI 1975, cat. 11, tav. 16 e pp. 10, 14, 19; VENTURI 1991, p. 37; VERATELLI 2006, p. 593.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2435 serie T

Fototeca KHI, cartella *Maineri*, foto n. 43299, “col. Massari Tovaglia” (?), n. 113909 serie T, n. 60196 da Colnaghi 1929

Fototeca Morassi, unità 131 serie T

Fototeca Venturi, cassetto 9, foto n. 43517-43519, n. 17433 serie T, n. 17434

Fototeca Zeri, *Gian Francesco Maineri*, foto n. 90407 serie T, n. 90408 Università di Roma, n. 90409-90410, n. 90383 a colori

Witt Library, cartella n. 1336, da «Dedalo», da VENTURI 1907, da BERENSON 1968

“Vedendo col Bode, presso un avvocato ferrarese, un quadro che a lui pareva di Andrea Mantegna, e leggendovi io, in caratteri minutissimi, la firma «Johannes Franciscus de Maineriis parmensis», potei prontamente tessere la vita del pittore e miniatore a tutti ignoto, e, servendomi poi di quel quadro, ricostruirne l’opera” (VENTURI, 1991 p. 37). Così Adolfo Venturi, nelle sue *Memorie*, ricorda la scoperta della *Sacra famiglia* di Giovan Francesco Maineri, nella collezione dell’avvocato Ettore Testa a Ferrara, resa nota in un articolo uscito nel 1888, purtroppo privo di illustrazioni. In questo articolo lo storico dell’arte sottolinea la stesura da miniatore del Maineri e gli evidenti rapporti con la pittura ferrarese-bolognese di inizio Cinquecento, in particolare nell’acconciatura della Madonna e nel volto del Bambino prossimo ai pittori costeschi, mentre il san Giuseppe richiama la pittura veneziana (VENTURI 1888, pp. 88-89). Della *Sacra Famiglia* si conoscono numerose altre versioni (chiaramente distinguibili da quelle qui analizzate e per le quali

si rinvia al catalogo di ZAMBONI 1975) che attestano la fortuna del motivo compositivo e la diffusione di piccoli dipinti devozionali nella Ferrara di Ercole I d'Este.

La scoperta del dipinto ferrarese è resa nota da Venturi anche nel mondo tedesco con un altro articolo nel quale il quadro Testa è presentato come una prova eccezionale delle capacità di miniaturista del Maineri. Forse per favorire o attirare il lettore, Venturi carica i riferimenti a Ercole de'Roberti, mentre lo sfondo all'antica del dipinto è imputato ad ascendenze mantegnesche (VENTURI 1890, p. 191). Il dipinto è menzionato nuovamente da Venturi come "Maineri. Ferrara. Ettore Testa Collection. *Madonna*. Signed" nel catalogo compilato in occasione della mostra sulla pittura ferrarese tenutasi a Londra nel 1894, alla quale però non fu esposto; resta tuttavia un margine di dubbio sull'identificazione dell'opera registrata come *Madonna* (*Exhibition* 1894, p. 48, n. 1). I contributi che seguono a fine Ottocento si limitano a ripetere quanto già osservato dallo storico dell'arte modenese (MARUTI 1889, p. 93; DROGHETTI 1896, pp. 116-117; GRUYER 1897, p. 140).

La vicenda collezionistica del dipinto si carica di mistero a partire dal 1907, quando lo stesso Venturi, tornando a parlare del quadro Testa, dice: "Ora non esiste più a Ferrara e, a quanto si dice, è migrato lontano". In questo articolo compare per la prima volta un'immagine del dipinto nella quale si vedono chiaramente due colombe sull'altare alle spalle della Sacra Famiglia, elemento che contraddistingue questa versione rispetto ad altre varianti note (VENTURI 1907, p. 33). Ma qualche anno dopo Venturi, nella sua monumentale *Storia dell'arte italiana*, ripubblica la *Sacra Famiglia* dell'avvocato Testa: la figura 832 però non corrisponde più al dipinto visibile nell'articolo del 1907, poiché sull'altare non ci sono le colombe (VENTURI 1914, p. 1106 e fig. 832).

La scomparsa del dipinto dalla collezione ferrarese è registrata per primo da Nestore Pelicelli che scrive "Hl. Familie früher bei E. Testa in Ferrara", ma quest'informazione non è stata presa in considerazione dalla critica successiva (PELICELLI 1929, p. 577). Il momento di massima incertezza sulle sorti della *Sacra Famiglia* si ha tra il 1930 e il 1931 quando la tela è pubblicata sia da Antonio Morassi, nell'articolo sulla collezione Treccani, che da Venturi nel volume *La pittura del Quattrocento nell'Emilia*. Morassi fa riprodurre la stessa versione già pubblicata nella *Storia dell'arte italiana*, ossia quella senza le colombe, non accennando minimamente né alla provenienza dell'opera, né ai contributi di Venturi. Desto sospetto il fatto che l'autore dell'articolo affermi che la *Sacra Famiglia* è datata 1515, elemento che Venturi non aveva registrato e che di certo non gli sarebbe sfuggito, oltre al fatto che il dato è incoerente con la cronologia del pittore (MORASSI 1930-1931, pp. 1018, 1020,1022). Ne *La pittura del Quattrocento nell'Emilia* ricompare il quadro Testa, nella variante con le colombe sull'altare e dalle parole di Venturi il quadro sembra non aver mai lasciato la collezione ferrarese (VENTURI 1931, pp. 51-52, tav. 55).

La documentazione fotografica si è rivelata in questo caso assai utile per sfatare ogni dubbio sul fatto che, almeno dal 1930, circolano due dipinti quasi identici e tra loro confusi. Nella Fototeca di Adolfo Venturi si conservano le fotografie di entrambi: una è la riproduzione, assai rovinata e ingiallita, della versione con le colombe, nn. 43517-43519 (il numero è doppio poiché la foto è tagliata a metà), sul cui retro si leggono il nome “Maineri” e la misura per il cliché in vista della pubblicazione; due sono invece le fotografie della versione senza colombe, la n. 17433, serie T, riporta scritto al verso “Maineri (v. Toesca)”, la n. 17434 recita “832 Ferrara – Testa / Mannole [?] 7708 / 0.10”. Le differenze tra i due dipinti non si limitano alle colombe sull’altare: per esempio, nella versione con le colombe il cuscino su cui è sdraiato il Bambino presenta in basso a sinistra una nappa che scopre decisamente nella versione senza colombe.

La comunità degli storici dell’arte comincia a manifestare dei dubbi sull’effettiva collocazione del dipinto Testa a partire da Philip Pouncey che nel 1937, in un articolo per «The Burlington Magazine» sotto la fotografia (versione con le colombe) scrive “Formerly in the Testa Collection Ferrara”; in nota Pouncey specifica di non conoscere l’ubicazione dell’opera e di essere in debito con Enrico Colnaghi per le riproduzioni fotografiche (POUNCEY 1937, plate III, nota 22). Ancor più interessante è l’asserzione di Carlo Padovani che, scoperto che l’avvocato Testa muore nel 1923, a proposito della *Sacra Famiglia* afferma: “alla morte dell’avv. Testa fu trovato sostituito con una copia. Ora coll. Treccani, Milano” (PADOVANI 1954, pp. 171-172, n. 22). Giacomo Bargellesi sembra invece ignorare del tutto la complessa vicenda e si limita a fare menzione di un unico quadro Testa poi Treccani (BARGELLESII 1955, pp. 41-42 e analogamente ANONIMO 1975, p. 113, fig. 165; VERATELLI 2006, p. 593). Quella di Padovani è forse l’osservazione più aderente ai fatti, mentre nelle “liste” berensoniane del 1968 è elencata un’unica *Sacra Famiglia*, prima Testa e poi Treccani, che coincide con la versione con “loving doves on altar”, ben visibili nella foto (BERENSON 1968, I, p. 238 e III, tav. 1619).

Silla Zamboni, al quale si deve il primo tentativo di far luce sulla storia del dipinto, asserisce che la tavola Treccani è in effetti una copia moderna dell’originale già in collezione Testa. Lo studioso sostiene che già nel 1929 il quadro Testa era apparso a Londra presso Agnew, ma manca purtroppo un riferimento a sostegno di questa affermazione, benché quanto detto da Pelicelli proprio nel 1929 renda il dato attendibile. Zamboni ritiene che proprio grazie a questo passaggio sul mercato inglese Pouncey abbia potuto studiare direttamente il dipinto e riprodurlo nell’articolo del 1937, nel quale comunque Pouncey afferma di non avere mai visto il dipinto dal vero. La *Sacra famiglia* Treccani in definitiva è una copia di scarsa qualità dell’originale Testa, quest’ultima da collocare, sulla scia di Venturi, appena dopo il 1500 e spiace che l’originale sia disperso poiché è il dipinto sul quale si è basata l’intera ricostruzione della figura del Maineri (ZAMBONI 1975, pp. 10, 14, 19). Zamboni è

l'unico autore in grado di riportare le dimensioni della tavola Testa, 60 x 44 cm, a me non altrimenti note (ZAMBONI 1975, cat. 11). In ogni modo un esame attento delle riproduzioni rende l'ipotesi di Zamboni ancor più convincente: si confrontino per esempio i piedi della figura di Adamo, la scritta nella tabula ansata sulla lesena di sinistra sopra l'aureola di San Giuseppe e il colletto della sua veste, il cuscino, gli arbusti che crescono sopra le rovine.

Un ultimo tassello alla complessa vicenda è fornito dalla Fototeca Zeri dove si ritrovano entrambe le immagini delle due versioni del dipinto. Della *Sacra Famiglia* Treccani (senza le colombe) Zeri possiede due fotografie, una in B/N (n. 90408, serie T) e una a colori (n. 90383): la foto a colori riporta una nota autografa di Zeri che registra, con un punto interrogativo, un passaggio a Bellagio in collezione Serbelloni nel 1971. Purtroppo a una verifica di questo passaggio né i curatori delle collezioni dell'Hotel Villa Serbelloni a Bellagio, né quelli della Fondazione Rockefeller, che ha sede in un'omonima Villa Serbelloni, hanno saputo fornire indicazioni.

Il senatore nel proprio diario non parla della *Sacra Famiglia*, silenzio che potrebbe suffragare l'ipotesi di Zamboni circa la non autenticità del quadro, del quale forse Treccani si liberò anzitempo.

MARCO D'OGGIONO
(Milano, documentato dal 1487 - morto nel 1524)

4. Reliquiario con Cristo giovinetto benedicente e annunciazione

1500-1520

legno dorato e olio su tela – cm 62 x 35 (dimensioni ad ante chiuse)

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Augusto Lurati, fino al 18-21 aprile 1928

Milano, Galleria Pesaro, vendita Lurati, 18-21 aprile 1928

Milano, collezione Giovanni Treccani probabilmente dall'aprile 1928

BIBLIOGRAFIA

*La raccolta 1928*¹, n. 10, tav. XIX; *La raccolta 1928*², n. 10, tav. XIX; G. Nicodemi, in *La raccolta 1928*¹, p. 7; MORASSI 1930-1931, pp. 1014-1015.

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 140 serie T

Il reliquiario è menzionato per la prima volta nel catalogo della raccolta di Augusto Lurati, pubblicato in vista della vendita della collezione, avvenuta nell'aprile del 1928 (*La raccolta 1928*¹, n. 10, tav. XIX); in seguito Antonio Morassi lo ricorda in collezione Treccani e ne conserva l'unica fotografia da me reperita (MORASSI 1930-1931, pp. 1014-1015). Sebbene il passaggio diretto da una collezione all'altra non sia certo, è tuttavia assai probabile, considerando che anche la *Fanciulla con cesto di vimini* attribuita a Domenico Maggiotto e il *Figliol prodigo* della bottega di Domenico Fetti hanno la stessa storia collezionistica (cfr. schede). Giorgio Nicodemi, autore dell'introduzione al catalogo della raccolta Lurati, circoscrive il reliquiario all'ambito leonardesco (G. Nicodemi, in *La raccolta 1928*¹, p. 7), ma è Morassi ad attribuirlo a Marco d'Oggiono. Il *Cristo giovinetto* è dipinto ad olio su una "tela finissima", forse seta, come riferisce il catalogo di vendita del 1928 (*La raccolta 1928*², n. 10, tav. XIX). Nella porzione superiore degli sportelli, all'interno, si intravedono le tracce di una Vergine annunciata, a destra e di un angelo annunciante, a sinistra. Né Nicodemi, che parla di "una tela con il Salvator Mundi compresa nella piccola ancona originaria", né Morassi, sembrano dubitare dell'autenticità della struttura lignea, mentre Marco Riccomini, in una conversazione recente, ne ha messo in dubbio l'originalità.

Di questo reliquiario Treccani non parla nel suo diario, silenzio che consente di ipotizzarne una alienazione anteriore alla stesura delle memorie del collezionista e forse confermarne la non piena autenticità: una storia analoga a quella della *Sacra famiglia* del Maineri (cfr. scheda 3).

Bartolomeo della Porta detto FRA BARTOLOMEO
(Savignano di Prato, 28 marzo 1472 – Firenze, 6 ottobre 1517)

5. *Presentazione al tempio*

1516 circa

olio su tavola – cm 92 x 54

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Parigi, collezione del barone Dominique-Vivant Denon (1747-1825), fino al 1825

Parigi, vendita Denon, 1826

Parigi, proprietà di Alexis-Nicolas Pérignon (1785-1864), dal 1826

Le Havre, collezione di M. Rennes, segnalato nel 1868 (?)

Parigi, mercato antiquario, probabilmente presso Renato Avogli Trotti (1875- 1946), nel 1924-1925

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal gennaio 1925

Milano, eredi Treccani

MOSTRE

Le Havre 1868 (?); Zurigo 1948-1949, cat. 725; Firenze 1996, cat. 31; Parigi 1999-2000, cat. 522

RESTAURI

Massimo Seroni 1994-1995

BIBLIOGRAFIA

PÉRIGNON 1826, pp. 10-11, n. 21; MANTZ 1868, pp. 470-471; VENTURI 1925, pp. 332-337, 348, fig. 243; MORASSI 1930-1931, pp. 1019, 1024-1025; *Kunstschatze* 1948, cat. 725; *Tesori* 1952, cat. 118, tav. 118; TRECCANI 1960, §. 311 e tav. tra le pp. 214-215; *Dipinti antichi* 1987, cat. 5; S. Padovani, in *L'Età* 1996, cat. 31; M-A. Dupuy, in *Dominique-Vivant Denon* 1999-2000, cat. 522.

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 3229 serie T

Fototeca Cini, ID 181798, cartolina stampata dalla Bestetti e Tumminelli

Fototeca KHI, cartella *ausser Florenz*, foto n. 113910 serie T

Fototeca Morassi, unità 6 serie T

Fototeca Venturi, cassetto 149, foto n. 4808 serie T

Fototeca Zeri, *Affreschi, tavole minori, bottega*, n. 81571

Witt Library, cartella 150 da VENTURI 1925

La *Presentazione al tempio* si trova nella collezione del barone Dominique-Vivant Denon fino all'anno della sua morte, nel 1825. L'anno successivo Alexis-Nicolas Pérignon compone la *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu m. le baron V. Denon*, nella quale al n. 21 è registrato il dipinto in analisi, corredato dalle dimensioni e attribuito a Fra Bartolomeo. Il commento elogia la grazia della composizione e l'armonia dei colori, nonché la rarità dell'esemplare, poiché, come dice l'autore, Fra Bartolomeo era per lo più impegnato in "esercizi spirituali". Sull'esemplare del catalogo da me consultato alla Biblioteca di Archeologia e Storia

dell'Arte di Roma, accanto al n. 21, è rubricato "301 Perignon": Alexis-Nicolas ha quindi acquistato il dipinto (M-A. Dupuy, in *Dominique-Vivant Denon 1999-2000*, cat. 522 interpreta il 301 come il prezzo del quadro in franchi).

Alla Witt Library di Londra si conserva la fotografia dell'incisione tratta dal quadro la cui didascalia recita: "F. Bartolomeo pinxit / Camoins fec. / Tiré du Cabinet de M.r Denon"; l'incisione si trova difatti nella monumentale opera di Denon e Duval, *Monuments des Arts du dessin* (1829, tavola 71). È assai probabile che il dipinto sia poi migrato nella collezione di tale M. Rennes, a Le Havre: quando nel 1868, nella città portuale, si tiene la mostra marittima e industriale, il primo dipinto menzionato da Paul Mantz nella sua recensione per «La Gazette des Beaux Arts», è proprio una *Presentazione al tempio* di Fra Bartolomeo, identica a quella Treccani per iconografia e dimensioni (MANTZ 1868, pp. 470-471 e M-A. Dupuy, in *Dominique-Vivant Denon 1999-2000*, cat. 522).

Un secolo dopo l'uscita dalla collezione Denon, Adolfo Venturi, al corrente della provenienza Denon, compra il dipinto a Parigi, probabilmente dal mercante Renato Avogli Trotti. In una lettera del 9 Settembre 1924 Venturi allude a un quadro di Fra' Bartolomeo che ha appena visto a Parigi e del quale vuol parlare con il senatore appena rientrato in Italia (Archivio Treccani, cartella 11). Il 25 settembre Venturi torna sull'argomento, l'opera è probabilmente già sulla strada per Milano e di certo nel gennaio del 1925 è entrata in casa Treccani, quando il senatore scrive: "La foto del Fra Bartolomeo è andata persa durante le pratiche in dogana" e quindi dà ordine di farla rifare (Archivio Venturi, lettera del 2 gennaio 1925), poiché il 28 dicembre 1924 lo storico dell'arte aveva espressamente chiesto di avere la fotografia per poterla pubblicare nel XIII volume della sua *Storia dell'arte*. Nelle pagine dedicate a Fra Bartolomeo la tavola Treccani è giudicata di maggior qualità rispetto alla più nota versione della *Presentazione* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG. 207): l'opera milanese, secondo Venturi di qualche anno più antica e rimasta allo stato di abbozzo, presenta una composizione "di un'unità impeccabile, di una struttura adamantina", inquadrata in poco spazio e non disgregata come quella viennese. La scena è costruita contrapponendo le curve figure di Maria e del sacerdote con la verticalità della figura di Giuseppe, ribadita dal cero che tiene in mano che funge da "filo a piombo, [...] asse ritmico della scena". Venturi elogia di questa versione l'accostamento dei colori e "i contorni più puri e limpidi, i gesti più delicati e armoniosi" (VENTURI 1925, pp. 332-337, p. 348, fig. 243). Qualche anno dopo Antonio Morassi ripubblica la tavola nell'articolo dedicato alla raccolta del senatore, riprendendo sostanzialmente quanto già detto da Venturi, ma valorizzando ulteriormente le doti di Fra Bartolomeo come colorista fresco e vivace, in un contesto, quello fiorentino di fine Quattrocento, che altrimenti riprende più spesso certe incisività e plasticità di inizio secolo (MORASSI 1930-1931,

pp. 1019, 1024-1025). Quindi la *Presentazione al tempio* è esposta tra 1948 e 1949 a Zurigo (*Kunstschätze* 1948, cat. 725), assieme ad altre opere della collezione e ripubblicata in *Tesori d'arte in Lombardia* (1952, n. 118, tav. 118), come Giovanni Treccani ricorda nel proprio diario (1960, §. 311)

Dopo la morte del senatore il quadro è proposto alla Galleria Salomon (*Dipinti antichi* 1987, cat. 5) ma, invenduto, resta di proprietà Treccani. Nel 1996 partecipa alla mostra su *L'Età di Savonarola* organizzata a Firenze (S. Padovani, in *L'Età* 1996, cat. 31). L'ampia scheda di catalogo sottolinea il precario stato di conservazione dell'opera, ma ne conferma l'autografia, accertata dopo il contestuale restauro. Serena Padovani pone la tavola in relazione con l'anta di analogo soggetto del *Tabernacolo del Pugliese* (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890/1477; anch'esso in mostra, cat. 10), oltre a ricordare il legame con la versione di Vienna, che ne conferma una cronologia avanzata. La studiosa suggerisce che la tavola fosse in origine nel Convento di San Marco, magari destinata a una piccola cappella o a una cella; ipotesi avvalorata dal passaggio della *Presentazione* in collezione Denon, nella quale confluirono i patrimoni di numerosi conventi soppressi in età napoleonica. La Padovani in proposito rammenta la visita di Ledy Morgan alla collezione del barone, durante la quale la dama ammirò “une composition de Fra Bartolomi”. La tavola compie un ultimo viaggio a Parigi nel 1999 per partecipare alla mostra allestita al Louvre proprio sulla collezione del barone Denon.

In occasione della mostra fiorentina del 1996 la *Presentazione* è stata restaurata da Massimo Seroni. Il dipinto presentava uno spesso strato di vernice volto a nascondere l'impovertimento della pellicola pittorica originale e le numerose ridipinture. Il restauratore, in una recente comunicazione scritta, mi ha riferito che, nonostante le cattive condizioni della tavola, nessuno dubitò dell'autografia dell'opera, sottoposta a “un delicato, anche se leggero intervento di pulitura e di ritocco”; proprio la pulitura ha permesso di ammirare la sicurezza della pennellata di Fra Bartolomeo. L'opera conserva integra la decorazione sul retro, una struttura a reticoli romboidali e stelle su sfondo azzurro, nonché, sul lato sinistro, le cerniere che dovevano legare il pannello ad un altro elemento: la Padovani e Seroni ipotizzano di conseguenza che il dipinto fosse parte di un altare portatile, destinato a una piccola cappella.

Giuliano BUGIARDINI
(Firenze, 1475-1554)

6.1 Leda dormiente

1510-1520 circa
olio su tavola – cm 75 x 162
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Parigi, Renato Avogli Trotti (1875- 1946), intorno al novembre 1924
Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 26 novembre 1924
Firenze, collezione Giovanni Treccani, dal 1940 al 1946
Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1946 al 1961
Milano, eredi Treccani, dal 1987
Milano, vendita galleria Salamon 1987, invenduto (?)
Mercato antiquario

MOSTRE

Firenze 1940, cat. 4; Firenze 1949, cat. 11-12

RESTAURI

Mario Rossi, non datato

BIBLIOGRAFIA

SIRÉN 1925-1926, pp. 774-776, 779; MORASSI 1930-1931, pp. 1022-1023; *Mostra del Cinquecento* 1940, p. 131, cat. 4; *Lorenzo il Magnifico* 1949, p. 80, cat. 11-12 (non distinguibili); TRECCANI 1960, §. 312; FREEDBERG 1961, pp. 208-209; SRICCHIA SANTORO 1963, pp. 22-23, nota 26; MELONI TRKULJA 1972¹, pp. 325-327; MELONI TRKULJA 1972², p. 17; *Dipinti antichi* 1987, cat. 6; PAGNOTTA 1987, pp. 42-43 e cat. 18.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1648 serie T
Fototeca Morassi, unità 21 serie T
Fototeca Rossi serie T
Fototeca Zeri, foto n. 82384, n. 82385 Gabinetto Fotografico della Soprintendenza di Firenze, n. 82386

6.2 Leda desta

1510-1520 circa
olio su tavola – 75 x 162 cm
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Parigi, Renato Avogli Trotti intorno al novembre 1924
Milano, collezione Treccani almeno 26 novembre 1924
Firenze, collezione Treccani dal 1940 al 1946
Milano, collezione Treccani dal 1946

MOSTRE

Firenze 1940; Firenze 1949

RESTAURI

Mario Rossi, non datato

BIBLIOGRAFIA

SIRÉN 1925-1926, pp. 774-776, 779; MORASSI 1930-1931, pp. 1022-1023; *Mostra del Cinquecento* 1940, p. 28, cat. 4, tav. 10; *Lorenzo il Magnifico* 1949, p. 80, cat. 11-12 (non distinguibili); TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 214-215; FREEDBERG 1961, I, pp. 208-209, II, tav. 276; SRICCHIA SANTORO 1963, pp. 22-23, nota 26; L. Grassi, in VASARI 1964, p. 90; MELONI TRKULJA 1972¹, pp. 325-327, fig. 326; MELONI TRKULJA 1972², p. 17; *Dipinti antichi* 1987, cat. 6; PAGNOTTA 1987, pp. 42-43 e cat. 17.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1647 serie T

Fototeca Morassi, unità 21 serie T

Fototeca Rossi serie T

Fototeca Zeri, foto n. 82390 Alinari

Le due tavole, di soggetto mitologico incerto, provengono dal mercato antiquario parigino. Adolfo Venturi accenna ai due dipinti in una lettera a Treccani del 10 novembre 1924, nella quale riferisce che Renato Avogli Trotti è disposto a cederli per 130.000 lire; lo stesso Trotti gli aveva scritto: “sono due opere d’arte insigni, in buona conservazione, di maestro eccellente, cresciuto di grande stima oggidi” e Venturi, rivolgendosi a Treccani, conclude: “le dico in verità che non è possibile comprar meglio”. Benché nelle lettera non si menzionino né l’autore né il soggetto dei quadri, è quasi certo che si tratti delle due grandi tavole mitologiche. Poco dopo, il 26 novembre, Treccani scrive a Venturi: “Ho il piacere di dirle che i due Cosimo sono già arrivati a Milano: sono bellissimi e sono contento dell’acquisto” (Archivio Treccani, cartella 11).

Osvald Sirén, in un articolo apparso su «Dedalo» nel 1925-1926, pubblica i due dipinti insieme alla *Venere con amorino*, oggi alla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca’ d’Oro di Venezia, secondo lo studioso tutte del pennello di Giuliano Bugiardini. Le tre opere sono assai simili e Sirén afferma di averle studiate tempo prima presso antiquari di Firenze e di Parigi (SIRÉN 1925-1926, pp. 774-776 e p. 779: il dipinto oggi a Venezia era stato dell’antiquario Luigi Grassi di Firenze, mentre quando scrive Sirén si trova in una collezione privata nella stessa città). Secondo lo studioso finlandese i tre dipinti, che gli antiquari, come anche il Trotti e Venturi, avevano attribuito a Piero di Cosimo, nome ricorrente anche nei cataloghi coevi della Galleria Franchetti, “sono senza dubbio da datare di qualche anno più tardi” del 1503. La cosiddetta *Leda dormiente* ripete la posa della *Venere*, ma, osserva Sirén, “di forme che appaiono più forti e muscolose: impressione forse dovuta alla miglior conservazione”. Decisamente più nobile il modello che si cela dietro la *Leda desta* che ricorda la *Notte* e l’*Aurora* di Michelangelo per le Cappelle Medicee, soprattutto nel contrasto tra gambe stese

e busto flesso: un'invenzione che lo studioso non ritiene possibile di Bugiardini, ma propria del grande Buonarroti (SIRÉN 1925-1926, pp. 774-776 e p. 779).

L'attribuzione a Piero di Cosimo è negata, sulla medesima rivista, nell'articolo sulla collezione Treccani, anche da Antonio Morassi che, pur senza fare il nome di Sirén, ripropone la più obiettiva attribuzione a Bugiardini, ma non rinuncia a confronti nobilitanti tra le tavole e i celebri dipinti di Piero come la *Morte di Procri* (Londra, National Gallery) e *Marte e Venere* (Dresda, Gemäldegalerie). D'altra parte Morassi non può non ammettere una durezza e rigidità nelle forme delle figure femminili delle tavole Treccani e della *Venere* di Venezia che costringe ad optare per un seguace dell'eccentrico e più bravo Piero di Cosimo, quale potrebbe essere Bugiardini (MORASSI 1930-1931, pp. 1022-1023).

Negli anni Quaranta le tavole Treccani partecipano a due diverse mostre tenutesi a Firenze (*Mostra del Cinquecento* 1940, p. 131, cat. 4 e tav. 10; *Lorenzo il Magnifico* 1949, p. 80, cat. 11-12) e dal 1940 al 1946, come ricorda il senatore nel proprio diario, rimangono nel capoluogo toscano (TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 214-215). In questo periodo deve essere stata scattata, dalla ditta Alinari, la fotografia della *Leda desta* rintracciabile nella Fototeca Zeri, datata 1941, l'unica fotografia nota con la cornice.

Una datazione più puntuale delle tavole è avanzata da Sidney Joseph Freedberg che ritiene il dipinto di Venezia poco più antico delle tavole Treccani, datate tra il 1510 e il 1515. Lo studioso afferma che le tre figure femminili sono gli unici nudi di primo Cinquecento a grandezza naturale, dietro ai quali si celano modelli tardo quattrocenteschi: per la *Venere* Freedberg fa ancora riferimento a Piero di Cosimo, mentre le tavole Treccani gli sembrano più prossime a Fra Bartolomeo; per inciso sottolinea che un riferimento tanto celebre quale la mitica *Leda* di Leonardo non sembra aver svolto alcuna influenza sul pittore (FREEDBERG 1961, I, pp. 208-209, II, tav. 276).

Fiorella Sricchia Santoro colloca le tavole Treccani e l'inseparabile compagna veneziana, ancora più dentro al Cinquecento, dopo il 1520: "questi grandi nudi lisci e come senz'ossa, singolarmente forzati nella posa, nella rigidità delle membra, i Cupidi con il pancino sporgente" sono, secondo la studiosa, da osservare alla luce dell'opera di Cranach (SRICCHIA SANTORO 1963, pp. 22-23, nota 26).

Un nuovo confronto, questa volta interno al catalogo di Bugiardini, è proposto da Silvia Meloni Trkulja che accosta alla triade di dipinti la tela, simile per impostazione iconografica e dimensioni, con le *Tentazioni di Adamo ed Eva* (allora New York, collezione privata, attualmente al Metropolitan Museum of Art; MELONI TRKULJA² 1972, p. 17; la voce del *Dizionario Bolaffi* curata dalla studiosa non aggiunge nulla, MELONI TRKULJA¹ 1972, pp. 325-327).

L'ultimo importante contributo spetta a Laura Pagnotta che torna a datare le tavole Treccani intorno al 1510, comunque dopo il viaggio di Bugiardini a Roma nel 1508. Per l'autrice si tratta di due spalliere contestualizzabili nel clima intellettualistico delle mitologie botticelliane, mediate da Piero di Cosimo, ma nello stile già influenzate dalla maniera di Leonardo, Michelangelo e Raffaello, declinata da Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli. L'atmosfera primordiale dei dipinti si deve di certo all'influsso di Piero di Cosimo, che la Pagnotta ricorda presente a fianco di Bugiardini nella realizzazione degli apparati per l'ingresso in Firenze di papa Leone X. La tavola di Piero con *Venere e Marte* della Gemäldegalerie di Dresda ha fornito nello specifico il modello per la *Leda dormiente*, mentre la *Leda desta* è parente più stretta della *Venere* botticelliana della National Gallery di Londra. Assai significativo il confronto che Pagnotta propone tra il piccolo Polluce che mentre mamma Leda dorme, cerca di cavalcare il cigno e il San Giovannino a cavallo dell'agnello nella *Vergine e Sant'Anna* di Leonardo (Parigi, Musée du Louvre). Infine il suggerimento di Sricchia Santoro in senso fiammingo è ripreso dalla Pagnotta, sostituendo il nome di Cranach con quello di Hans Memling (PAGNOTTA 1987, pp. 42-43 e cat. 17-18).

Nel 1987, la sola *Leda dormiente* compare nel catalogo di vendita della Galleria Salamon (*Dipinti antichi* 1987, cat. 6), ma l'opera pare sia rimasta invenduta, come mi ha confermato Matteo Salamon ed altro non è dato sapere. Nel catalogo la tavola con *Leda desta* è solamente citata, mentre *Leda dormiente* è segnalata da Federico Zeri sul mercato antiquario proprio nel 1987, in riferimento a questa vendita (Fototeca Zeri, scheda opera n. 33901). Lo studioso condivide la datazione 1505-1515 e l'attribuzione a Bugiardini delle tavole.

Primo anche nella definizione del soggetto mitologico, Osvald Sirén identifica le figure femminili in Leda, l'una *dormiente* con i due figli Castore e Polluce e l'altra *desta*, con le due figlie Elena e Clitennestra. Lo studioso finlandese suggerisce però anche un'altra lettura iconografica, da una parte Elena e Polluce, figli di Giove e dall'altra Castore e Clitennestra, figli di Tindaro re di Sparta. Questa lettura è ripesa dalla Pagnotta che identifica Castore, protettore dei pugili, con il bimbo che stringe il collo al cigno e Polluce, domatore di cavalli, in quello che cavalca il volatile. Sull'iconografia si pronuncia diffusamente anche il catalogo della Galleria Salamon che menziona alcuni testi della letteratura classica e rinascimentale utili all'interpretazione e propone alcuni confronti con opere di Franciabigio e di Bachiacca.

Per quanto riguarda la destinazione d'uso di questi due lunghi dipinti una prima ipotesi è avanzata nel catalogo della mostra del 1949, nel quale si dice che le due tavole, insieme alla sorella veneziana, dovevano comporre una spalliera, ipotesi accolta da Pagnotta, mentre Meloni Trkulja le aveva più impropriamente credute dei coperchi di cassoni.

Due fotografie conservate nell'archivio personale di Giovanni Rossi a Milano attestano un restauro risalente forse agli anni Settanta e condotto di certo dal padre di Giovanni, Mario, ma purtroppo le fotografie non documentano diversi stati conservativi. Allegato alle due riproduzioni c'è un foglio dattiloscritto con i riferimenti alla mostra fiorentina del 1940 e all'articolo di Morassi, oltre a un commento, forse di Mario Rossi: "Il riferimento al Bugiardini rimane forse il più convincente, ma non mi sembra indiscutibile. Alcuni particolari dei due quadri potrebbero convenire, per esempio, al Bachiacca; così come non si può escludere – dall'esame delle fotografie – il nome del Franciabigio, specie nella giovinezza, o di qualche altro pittore affine".

Giacomo o Giulio RAIBOLINI, detti I FRANCIA,
(Bologna, 1486 circa - 1557 e Bologna, 1487-1545)

7. *Sposalizio mistico di Santa Caterina*

prima metà del XVI secolo
olio su tavola – cm 58 x 47
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Treccani, almeno dal 1930
Milano, vendita Salamon, marzo 1987

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, p. 1036; TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 214-215; *Dipinti antichi* 1987, cat. 8; ANGELELLI, DE MARCHI 1991, cat. 277; NEGRO, ROIO 1998, cat. 288.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 5116

Fototeca Morassi, unità 5 serie T

Fototeca Zeri, cartella *Bottega di Francesco Francia, Giacomo e Giulio Francia*, foto n. 66677

Le notizie intorno allo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* sono molto scarse. L'opera è segnalata in collezione Treccani già nel 1930, quando è menzionata da Antonio Morassi nell'articolo sulla collezione del senatore come opera di Bartolomeo Ramenghi, detto Bagnacavallo (Bagnacavallo, 1484 - Bologna, 1542) e così ricompare nel diario di Treccani trent'anni dopo (MORASSI 1930-1931, p. 1036; TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 214-215).

La tavola è poi alienata nel 1987 alla vendita Salamon; Federico Zeri, che colloca la fotografia del dipinto nella cartella intestata ai figli di Francesco Francia e alla sua bottega, ne registra puntualmente il passaggio sul mercato antiquario. L'attribuzione ai fratelli Raibolini è avanzata nella scheda scritta in occasione della vendita del Salamon; l'autore, rifacendosi ai contributi di Nicosetta Roio (ROIO 1986, pp. 29-57), rievoca i modelli di Baldassarre Peruzzi, del raffaellismo emiliano di Bagnacavallo e di Biagio Pupini, al quale pure si potrebbe attribuire il dipinto. Questi autori sono accumulati dalla ricerca di modelli di equilibrato classicismo di ascendenza raffaellesca e di iconografie che incontrino le esigenze dei piccoli committenti privati bolognesi tra i quali, nei primi decenni del XVI secolo, il Matrimonio mistico di Santa Caterina ha una particolare fortuna. Il soggetto, molto confacente alla devozione domestica, è ben presto apprezzato anche dai padri conciliari favorevoli a una nuova pietas cristiana. Infine Emilio NEGRO e Nicosetta ROIO (1998, cat. 288), senza aggiungere novità rilevanti, orientano l'attribuzione dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* su Giacomo Francia senza escludere la partecipazione del fratello, mentre respingono l'ipotesi di collaborazione di una terza mano ipotizzata da ANGELELLI e DE MARCHI (1991, cat. 277).

Giovanni Antonio Bazzi detto il SODOMA
(Vercelli 1477 – Siena 1549)

8. Sacra famiglia con San Giovanni Battista

1537-1538 circa

olio su tavola – cm 78,5 x 65

Cesena, Fondazione della Cassa di Risparmio, inv. 503

PROVENIENZA

Londra, collezione Welbore Ellis Agar (1713-1802), fino al 2 maggio 1806

Londra, asta Christie, 2 maggio 1806

Londra, collezione Grosvenor, duchi di Westminster, almeno fino al 1913

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1924-1925 al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961 al 1987

Milano, vendita Salamon, marzo 1987

Cesena, Fondazione della Cassa di Risparmio, dal 1989

MOSTRE

Milano 1939, pp. 215-216

BIBLIOGRAFIA

Catalogue 1806, p. 6, cat. 21; YOUNG 1820, p. 9, tav. 20; WOLTMANN, WOERMANN 1882, p. 684; HOBART CUST 1906, p. 359; BERENSON 1907, p. 288; SEGARD 1910, p. 230; GIELLY 191(?) , p. 174; *Catalogue* 1913, p. 43, cat. 99; VENTURI 1926², p. 806; MORASSI 1930-1931, pp. 1015-1016; *Catalogo* 1939, pp. 215-216; MARCIANÒ-AGOSTINELLI TOZZI 1951, pp. 161, 177; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215; BERENSON 1968, p. 406; *Dipinti antichi* 1987, p. 7; MAZZA 1991, cat. 15.

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 3433 serie T

Fototeca KHI, foto n. 105256

Fototeca Zeri, cartella *Sodoma opere minori*, foto n. 87040, 87041 Giorgio Liverani, 87042 G. Piero Zancheri

Witt Library, cartella n. 2145 serie T

Giovanni Treccani nel suo diario accenna brevemente alla provenienza di questo dipinto dalla collezione dei duchi di Westminster; il dato è però sufficiente per ricostruire parte della storia esterna della *Sacra famiglia con San Giovanni Battista* (TRECCANI 1960, retro tav. tra le pp. 214-215). Il dipinto appartiene fino al 1802 al barone inglese Welbore Ellis Agar (1713-1802) e quindi alla sua scomparsa perviene al pronipote Henry Welbore Ellis (1761-1836), erede anche del titolo nobiliare. Nel 1806 l'intera collezione già Welbore Ellis Agar è messa in vendita nella prima casa d'aste di James Christie, The Great Rooms in Pall Mall a Londra. La precisa descrizione del dipinto e le dimensioni riportate nel catalogo consentono di identificarlo con certezza, benché sia attribuito a Leonardo (*Catalogue* 1806, p. 6, cat. 21). La *Sacra famiglia con San Giovanni Battista*, sempre attribuita a Leonardo, ricompare nel catalogo corredato di incisioni della collezione di Grosvenor

House, dimora londinese dei marchesi e poi duchi di Westminster, che devono averlo acquistato pochi anni prima, forse proprio alla asta del 1806 (YOUNG 1820, p. 9, tav. 20).

Alfred WOLTMANN e Karl WOERMANN (1882, p. 684) attribuiscono per primi il dipinto a Sodoma, seguiti da HOBART CUST autore della prima monografia sul pittore; quest'ultimo conferma l'autografia del quadro, ne ammira la struttura compositiva, ma lo ritiene troppo scuro e verniciato (1906, p. 359). Nella letteratura successiva la *Sacra famiglia con San Giovanni Battista* è ricordata, senza interventi di rilievo, sempre a Grosvenor House (BERENSON 1907, p. 288; SEGARD 1910, p. 230; GIELLY 191(?), p. 174), ma solo grazie a un altro catalogo della collezione dei duchi di Westminster, pubblicato nel 1913, si può risalire al nome del primo proprietario, Welbore Ellis Agar, sin'ora mai menzionato: nella prefazione si dice che nel 1806 Robert, primo marchese di Westminster e poi signore di Grosvenor comprò la collezione di Mr Ellis Agar. Il quadro, appeso nel corridoio, è ora attribuito ad Andrea Salai, "pupil of Leonardo" e datato 1500 circa (*Catalogue* 1913, pp. nn. e p. 43, cat. 99).

In una lettera del 9 Settembre 1924 Adolfo Venturi, di rientro da un viaggio nel nord Europa, comunica a Treccani di aver visto un bellissimo quadro di Sodoma e di volerne parlare al più presto con il senatore (appendice). Forse il dipinto rientra in Italia già nel 1925 con il Fra' Bartolomeo, di certo è in collezione Treccani nel 1926, citato nuovamente da Venturi come esempio delle numerose Madonne e Sacre famiglie del pittore (VENTURI 1926², p. 806).

Finalmente, nel 1930, Antonio Morassi pubblica una foto della *Sacra famiglia con San Giovanni Battista*, assegnandola a un pittore lombardo tra Cesare da Sesto e Sodoma (MORASSI 1930-1931, pp. 1015-1016), quindi nel 1939, il dipinto è esposto alla mostra milanese su Leonardo da Vinci definitivamente attribuito al pittore di Vercelli (*Catalogo* 1939, pp. 215-216).

Maria Teresa Marcianò-Agostinelli Tozzi, nella sua monografia sul pittore, elogia il dipinto per l'interpretazione luministica, ben espressa dalla figura del San Giovanni, che avvicina il dipinto alla *Sacra famiglia con San Leonardo* della Cappella del Palazzo Pubblico di Siena. Secondo la studiosa "è questa una delle ultime volte in cui il Sodoma si esprime in un quadro con la nobiltà di forme proprie del suo tempo migliore, perché l'abuso di effetti luministici ed il ripetersi, sempre più scialbo, di tipi più volte ripetuti, porteranno rapidamente l'artista verso la disgregazione di tutto ciò che vi era di vitale nella sua arte" (MARCIANÒ-AGOSTINELLI TOZZI 1951, pp. 161, 177). Una certa confusione emerge nell'indice del volume nel quale la "*Madonna Treccani*" (p. 161) è citata anche come opera dispersa già a Londra in casa del duca di Westminster (p. 177), mentre alla voce topografica "Milano" il dipinto non è menzionato. In effetti è solo grazie al diario del senatore e al catalogo del 1820 corredato da incisioni, che si può riallacciare con certezza il quadro già dei duchi di Westminster con quello Treccani, poiché solo nel diario è menzionata l'originaria appartenenza

alla collezione inglese, taciuta da Venturi e da Morassi (TRECCANI 1960, retro tav. tra le pp. 214-215 e foto CAFMi). Anche le “liste” berensoniane, nell’edizione del 1968, registrano correttamente la presenza del quadro nella collezione degli eredi Treccani, ma non lo riallacciano a quello un tempo a Londra (BERENSON 1968, p. 406).

Già prima della morte del senatore la *Sacra famiglia con San Giovanni Battista* si trova nell’appartamento della figlia Carla; nel marzo 1987 compare insieme ad altri pezzi della collezione alla vendita Salamon (*Dipinti antichi* 1987, p. 7). L’estensore anonimo della scheda del catalogo di vendita data l’opera a poco prima del 1539-1540, ossia prima della partenza di Sodoma per Volterra e Pisa. La *Sacra famiglia* Treccani riprende parzialmente la composizione della *Madonna e Santi* per la collegiata di San Martino a Sinalunga, del 1535 circa, in particolare nella posa del San Rocco e della Madonna. L’autore propone anche un confronto tra il San Giuseppe del dipinto Treccani e quello della *Sacra Famiglia* della Galleria Sabauda di Torino, del 1510-1515 (inv. 56), mentre meno pertinente mi sembra il richiamo al disegno di *San Gerolamo* oggi al Metropolitan Museum di New York (inv. 1975.1.421). Il catalogo ricorda infine un maldestro restauro, purtroppo non datato, che comunque sembra non aver diminuito la qualità dell’opera.

Alla vendita Salamon la *Sacra famiglia con San Giovanni Battista* è acquistata dalla Cassa di Risparmio di Cesena e Forlì (inv. 503) e da allora il dipinto è stato menzionato più volte nei cataloghi pubblicati dalla banca. Pur senza approfondire le indagini sulla storia del dipinto, nonostante l’accenno all’originaria proprietà dei duchi inglesi, Angelo Mazza contestualizza la tavola già Treccani nella produzione di Sodoma e ne conferma l’attribuzione citando a supporto due comunicazioni scritte di Federico Zeri e Mina Gregori. I possibili confronti interni alla produzione del pittore citati da Mazza sono numerosi a causa della reiterato uso che Sodoma fa di alcuni schemi e stilemi, mentre più puntuali sono i raffronti con le opere degli anni Trenta nelle quali si accentuano gli effetti chiaroscurali di ascendenza leonardesca. Proprio lo stretto rapporto che la tavola ha con opere caratterizzate da forti contrasti luministici, porta Mazza a datare la *Sacra famiglia con San Giovanni* allo scadere del quarto decennio del Cinquecento. Lo studioso osserva che il restauro non documentato al quale fu sottoposta la tavola ha danneggiato le figure che probabilmente costarono a Sodoma maggior lavoro, ossia i santi Giovanni e Giuseppe che, quasi monocromi, ma oggi alquanto svelati, emergono dall’oscurità; risulta in miglior condizioni la Madonna (MAZZA 1991, cat. 15 ed edizioni successive 1992¹, 2001, 2008).

Pittore veneziano prossimo a Giovanni Busi detto il CARIANI
(Fuipiano al Brembo (?), 1485/90 – Venezia, 1548 circa)

9. Ritratto di dama con cagnolino

1525-1550

olio su tela – cm 85 x 75

Milano, collezione privata

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal gennaio 1925 al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961 al gennaio-febbraio 2003-2004

BIBLIOGRAFIA

VENTURI 1928³, p. 1136; MORASSI 1930-1931, p. 1027; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215;
PALLUCCHINI, ROSSI 1983, cat. V55.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2302

Fototeca KHI, foto n. 105255 da «Dedalo»

Fototeca Morassi, unità 31

Fototeca Venturi, cartella n. 4082, foto n. 20517

Witt Library, cartella 463 da «Dedalo»

La prima menzione di questo ritratto è in una lettera di Giovanni Treccani ad Adolfo Venturi del 2 gennaio 1925: Venturi ha chiesto a Treccani le fotografie di alcuni quadri che lo storico dell'arte ha appena comprato per il collezionista tra Francia e Inghilterra. I quadri sono appena giunti a Milano e il senatore si impegna a inviare a Venturi le fotografie del Fra Bartolomeo, del Bronzino e del Palma il vecchio (Archivio Venturi, lettera del 2 gennaio 1925). Con questa attribuzione il dipinto è citato nella *Storia dell'Arte* di VENTURI (1928³, p. 1136), benché nella fototeca dello studioso la riproduzione della tela sia collocata tra le opere di scuola del Palma o di incerta attribuzione.

Nel 1930-1931 Antonio Morassi pubblica la *Dama con cagnolino* nell'articolo sulla raccolta Treccani spostando l'attribuzione a Giovanni Cariani. Dalle parole di Morassi, in mancanza di riproduzioni a colori, sappiamo che la donna indossa una veste gialla e ha i capelli rosso-bruni; lo studioso lo definisce “un capolavoro di armonie in sordina” (MORASSI 1930-1931, p. 1026).

Il ritratto è stato poi espunto dal catalogo di entrambi i pittori da Rodolfo Pallucchini e Francesco Rossi che propongono una collocazione della tela nel secondo quarto del XVI secolo in prossimità di Paolo Morando detto il Cavazzola (PALLUCCHINI, ROSSI 1983, cat. V55).

Un dipinto identico a quello Treccani è passato in asta a Lucerna da Fischer (*Große Kunstauktion* 1963, 22 giugno 1963, lot. 1208, 83 x 74 cm) e quindi da Sotheby's a Londra (26 maggio 1971, cat. 150) in entrambi i casi la tela era proposta come opera della scuola di Palma il Vecchio (Fototeca Zeri, foto n. 40162 *Palma il Vecchio: problemi e seguaci* e Witt Library, cartella 1635).

PITTORE FIAMMINGO (?)

10. La Vergine col Bambino, san Giovannino e un angelo

copia dalla *Vergine delle rocce* di Leonardo del Museo del Louvre

metà del XVI secolo

olio su tela – cm 139 x 120

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Aldbury, collezione Thomas Humphry Ward (1845-1926), fino al 1920 circa

Bruxelles, collezione de Fursac, prima del 1923

Bruxelles, vendita de Fursac, Galleria Fievez, 14-15 dicembre 1923

Parigi, mercato antiquario, fino all'estate del 1924

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 9 settembre 1924 al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

MOSTRE

Milano 1939, p. 177

RESTAURI

Mario Rossi 1956

BIBLIOGRAFIA

Collection 1923, cat. 219, tav. IV; MORASSI 1930-1931, pp. 1014-1015; *Catalogo* 1939, p. 177; NICODEMI 1939, p. 50; TRECCANI 1960, §. 500 e tav. tra le pp. 364-365; OTTINO DELLA CHIESA 1967, p. 95; M. Natale, in *Zenale e Leonardo* 1982, p. 131; *Dipinti antichi* 1987, cat. 10; ANGELELLI, DE MARCHI 1991, cat. 342.

FOTOGRAFIA

Fototeca KHI, foto n. 207843

Fototeca Morassi, unità 15 serie T

Fototeca Venturi, cassetto 103, cartella 3813 *Leonardeschi*, foto n. 15317 serie T

Witt Library, cartella n. 1191, da *Collection* 1923

Grazie a un'immagine conservata alla Witt Library di Londra si sa che il dipinto si trova prima del 1923 in Inghilterra, ad Aldbury, di proprietà Humphry Ward. Molto probabilmente si tratta della collezione di Thomas Humphry Ward (1845-1926), scrittore e giornalista inglese, sposato alla novellista Mary Augusta Arnold (1851-1920). Tra 1892 e 1920 la Arnold raduna un circolo di intellettuali e scrittori, tra i quali Aldous Huxley, a Stocks House, nei pressi di Aldbury, dove la scrittrice è sepolta, come racconta la figlia Janet Penrose Trevelyan nella biografia della madre (*The life of Mrs. Humphry Ward*, London 1923). L'immagine della Witt Library è in realtà un ritaglio del catalogo di vendita della collezione de Fursac, nella quale il dipinto deve essere transitato prima del 1923, quando questa collezione è venduta a Bruxelles, presso la Galerie Fievez; nel catalogo si dice che il quadro, attribuito a Leonardo da Vinci, proviene dalla collezione di "C. Humphry [sic!] Ward,

Aldbury-Herts” (*Collection* 1923, cat. 219, tav. IV; non saprei dire se la “C.” sia un errore o il nome di un discendente o parente degli Humphry Ward).

In una lettera inviata da Parigi il 9 Settembre 1924 Adolfo Venturi scrive a Giovanni Treccani: “Ho scelto una copia della *Vergine delle rocce*, di straordinaria bellezza, tutta prossima alla prima edizione della *Vergine delle rocce*, del Louvre. Sono sicuro che la copia sarà ammirata come se in essa sia il vero riflesso dell’opera del genio. Io l’ho acquistata di slancio per 25000 franchi; e spero che ella mi darà il benessere” (Archivio Treccani, cartella 11). Nel proprio diario Treccani dice “Ascrivo a mia grande fortuna l’aver contribuito a fa rientrare in Italia la terza [Vergine delle rocce]” e ricorda la provenienza parigina del dipinto accompagnato, al suo ingresso in Italia, da un vecchio cartellino sbiadito con la scritta “Leonard”; contestualmente comunica un parere di Venturi secondo il quale il dipinto, opera di Giovanni Ambrogio de Predis, proveniva dalla Russia. Il senatore infine osserva, evidentemente aiutato dallo storico dell’arte, che la sua *Vergine delle rocce* misura esattamente come quella del Louvre, esclusa la zona semicircolare (TRECCANI 1960, §. 500 e tav. tra le pp. 364-365).

Qualche anno più tardi la *Vergine delle rocce* è pubblicata per la prima volta in Italia da Antonio Morassi che avanza un’attribuzione a Bernardino de’ Conti, confrontando la versione Treccani con quella dello stesso autore oggi alla Pinacoteca di Brera (inv. 271; MORASSI 1930-1931, pp. 1014-1015).

Il catalogo della mostra su Leonardo, allestita a Milano nel 1939, riproduce il dipinto, giudicato non troppo positivamente per l’intonazione generale pallida e l’oscuramento delle parti inferiori che toglie evidenza ai particolari (*Mostra di Leonardo* 1939, p. 177); lo stesso anno Giorgio Nicodemi, nel volume pubblicato in seguito alla mostra, ripropone il nome di de Predis (NICODEMI 1939, fig. p. 50), condiviso da Angela OTTINO DELLA CHIESA (1967, p. 95). Rimane purtroppo senza autore l’appunto sul retro della fotografia del CAFMi che riporta il nome di Boltraffio.

Nel catalogo della mostra su *Zenale e Leonardo*, alla quale comunque il dipinto non è esposto, Mauro Natale si concentra sull’inserito architettonico nel paesaggio, di gusto fiammingo, che gli suggerisce una datazione del dipinto alla seconda metà del Cinquecento (M. Natale, in *Zenale e Leonardo* 1982, p. 131). L’osservazione è stata ripresa da Pietro Marani che, scartato il nome di de Predis, sposta la datazione all’inizio del XVI secolo o poco più tardi (comunicazione scritta alla scrivente tramite Maddalena Treccani). Il dipinto, dopo la morte del senatore, appartiene alla figlia Carla ed è messo in vendita a Milano presso Salamon, ma rimane invenduto (*Dipinti antichi* 1987, cat. 10). Nel proprio diario Treccani ricorda che il quadro, sempre appeso nella propria camera da letto, è restaurato da Mario Rossi nel 1956 e in quell’occasione esaminato da Edoardo Arslan; purtroppo la fototeca dello studioso resta inaccessibile.

Bottega Agnolo di Cosimo di Mariano detto BRONZINO
(Monticelli di Firenze, 17 novembre 1503 – Firenze, 23 novembre 1572)

11. Ritratto di Costanza di Sommaia (?)

1540 circa

olio su tavola – cm 44 x 32

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal gennaio 1925 al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

MOSTRE

Zurigo 1948-1949, cat. 727

RESTAURI

Mario Rossi, non datato

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, pp. 1024-1025; *Kunstschatze* 1948 cat. 727; *Tesori d'arte* 1952, cat. 116; TRECCANI 1960, §. 311, tav. tra le pp. 214-215; MATTEOLI 1969, p. 285; BACCHESCHI 1973, cat. 129 [131].

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 1427

Fototeca KHI, *Bronzino italien ausser Florenz*, foto n. 105252

Archivio Rossi, una fotografia serie T e due fotografie Perotti

Il ritratto di dama entra in casa Treccani con un'attribuzione a Bronzino nel gennaio del 1925, come si evince da una lettera di Treccani a Venturi; il senatore scrive allo storico dell'arte assicurando che gli invierà una foto dell'opera (Pisa, Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi). Il ritratto è pubblicato per primo da Antonio Morassi, riprendendo l'attribuzione a Bronzino e ammirandone le qualità coloristiche (MORASSI 1930-1931, pp. 1024-1025). Nel 1948-1949 è esposto a Zurigo, ma il catalogo si limita a suggerire un confronto con il ritratto di Lucrezia Panciatichi degli Uffizi (*Kunstschatze* 1948 cat. 727; *Tesori d'arte* 1952, cat. 116); infine un rapido cenno al ritratto è nel diario del senatore (TRECCANI 1960, §. 311 e tav. tra le pp. 214-215).

Intorno alla storia esterna del quadro c'è un grosso equivoco, poiché Anna Matteoli nel 1969, senza conoscere direttamente il quadro Treccani e osservandone solo la riproduzione nell'articolo di Morassi, scrive che la tavola milanese è stata acquistata dall'Institute of Arts di Detroit (MATTEOLI 1969, p. 285; altrettanto Edi BACCHESCHI 1973, cat. 129 [131] e risorsa di rete *Bronzino* 2014). In realtà già dal 1935 il museo americano possiede un ritratto identico a quello Treccani, ma distinguibile per la presenza di un mazzolino di fiori appuntato sull'abito della dama a sinistra, per il colore dell'abito, giallo e la tenda blu sullo sfondo.

Il dipinto americano è pubblicato da Edgar Preston RICHARDSON (1935, pp. 88-90) al momento dell'acquisto. Lo studioso identifica la dama in Costanza da Sommaia, moglie di Giovan Battista Doni, figlio dei celebri coniugi immortalati da Raffaello e lo data al 1540 circa. L'identificazione è giustificata solo dal confronto proposto da Richardson tra il ritratto e il volto della Giuditta nella *Discesa di Cristo al Limbo*, dipinta tra 1548 e 1552 da Bronzino per la cappella Zanchini in Santa Croce (Firenze, Museo di Santa Croce; cfr. L. Morini, in *Bronzino* 2010, cat. VI.5 con bibliografia sul problema dell'identificazione dei personaggi). Questa identificazione è supportata da un passo della seconda edizione delle *Vite* di Vasari nel quale l'aretino ricorda che Bronzino inserì nel dipinto per Santa Croce i ritratti di due nobildonne fiorentine, Costanza da Sommaia e Camilla Tedaldi.

Nel 1960 Andrea Emiliani scrive che il ritratto è stilisticamente riferibile ad anni più precoci rispetto all'opera per Santa Croce. Lo studioso ricorda che lo stesso Vasari nelle *Vite* accenna anche ad alcuni ritratti di Eleonora di Toledo eseguiti da Bronzino appena dopo il matrimonio del 1539 con Cosimo de' Medici; il volto Treccani/Detroit potrebbe, per discreta somiglianza con il ritratto di Eleonora con il piccolo don Giovanni, del 1545 circa (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890/748) essere identificato con uno di questi ritratti della giovane sposa (EMILIANI 1960, p. 78 e tav. 83).

La Matteoli invece, sulla scia di Richardson, afferma che la tavola di Detroit è uno studio dal vero eseguito dal pittore per disporre di un modello da inserire nella più ampia composizione del *Limbo*: proprio per questo motivo la Matteoli data il quadro in prossimità della composizione per Santa Croce (1548-1552; MATTEOLI 1969, p. 285). Sul dipinto di Detroit si sono espressi anche BERENSON (1936, p. 98 e 1963, p. 41) che propende per attribuire l'opera alla cerchia di Bronzino e Burton FREDERICKSEN e Federico ZERI (1972, p. 36) che la ritengono autografa, ma accolgono con riserbo l'identificazione con Costanza di Sommaia.

La tavola Treccani presenta al verso una scritta a matita "Eleonora di Toledo" e un interessante bollo in ceramica rossa che purtroppo non sono riuscite a identificare.

Nell'archivio privato di Giovanni Rossi si conservano tre fotografie del quadro, restaurato dal padre Mario: i due scatti di Mario Perotti documentano un forte rialzo della pellicola pittorica sull'asse mediano del volto e da un esame diretto del dipinto si evince che questa zona è stata restaurata. Sulla tavola si alternano brani di alta qualità, come l'acconciatura della donna e porzioni meno curate, come la pieghettatura dell'abito.

Alessandro Bonvicino detto il MORETTO
(Brescia 1498-1554)

12. *Madonna con il Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta*

1540 circa

olio su tela – cm 88 x 110 cm

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Avogadro, almeno dal 1760 e fino al 1810 circa

Brescia, collezione Fenaroli, almeno dal 1820

Milano, collezione Mylius, segnalato nel 1898

Milano, collezione Mendoza, fino al gennaio 1937

Milano, asta Galleria Pesaro, 25-29 gennaio 1937

Milano, collezione Bonomi, dal gennaio 1937 e almeno fino al 1940

Milano, collezione Mauro Pelliccioli (1887-1974), segnalato nel 1943

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1946 e fino al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961 almeno fino al 1963

MOSTRE

Lucerna 1946, cat. 84

BIBLIOGRAFIA

Galleria ante 1760, n. 170-162 in LECHI, CONCONI FEDRIGOLLI, LECHI 2010; *Galleria* 1820, n. 156 in LECHI, CONCONI FEDRIGOLLI, LECHI 2010; FENAROLI 1875, p. 48; DA PONTE 1898, p. 121; DA PONTE, CANOSSO 1898, pp. 108, 150 nota 13; BOTTA 1936, cat. 255, tav. XLII; SUIDA 1940, pp. 118-119; GOMBOSI 1943, cat. 151; *Italienische Kunst* 1946, cat. 84; TRECCANI 1960, tav. pp. 154-155; CATTANEO 1961, tav. tra le pp. 720-721; BOSSAGLIA 1963, pp. 1074, 1075 nota 1; NATALE 1982, p. 132; BEGNI REDONA 1988, cat. 83; LECHI, CONCONI FEDRIGOLLI, LECHI 2010, cat. 3.

FOTOGRAFIE

Fototeca KHI, foto n. 47561; n. 89762 foto Dino Zani; n. 120952; n. 476684

Fototeca Morassi, unità 138 serie T

Fototeca Zeri, n. 99771 foto Dino Zani

Witt Library, cartella 1531A, foto da BOTTA 1936

Il dipinto è ricordato come *Un quadro per traverso. La Madonna con Bambino, che riceve dei frutti da San Giovannino e Santa Elisabetta, opera creduta di Luca Mombello, sul gusto del suo Maestro* nella collezione Avogadro di Milano; è il numero 170-162 dell'inventario manoscritto posteriore al 1760 (*Galleria dei nobili signori conti Avogadri*, Biblioteca Queriniana, MS. L. II. 6. m. 3 ff. 35-50, riprodotto in LECHI, CONCONI FEDRIGOLLI, LECHI 2010, pp. 201-204, n. 5, A. Q).

Tra il 1810 e il 1820 il dipinto è nella *Galleria dei quadri esistenti in casa Fenaroli in Brescia* (n. 156, catalogo per i tipi di Niccolò Bettoni, 1820, riprodotto in LECHI, CONCONI FEDRIGOLLI, LECHI 2010, pp. 206-209, n. 7, F1) poiché le famiglie Avogadro e Fenaroli si imparentano nel 1747 e poco prima del 1820 l'intera collezione Avogadro è spostata in palazzo Fenaroli, in via Marsala a Brescia (LECHI, CONCONI FEDRIGOLLI, LECHI 2010, p. 73). Stefano FENAROLI (1875, p. 48) pur

ritenendo il dipinto per qualità appena “di merito inferiore” a quello analogo, ma “di merito distinto”, con la *Madonna con il Bambino, San Giovannino e San Zaccaria*, oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano (inv. 3494), è del parere che entrambe le opere siano autografe di Moretto.

La *Madonna con il Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta* è forse comparsa all’asta bresciana della collezione Fenaroli tenutasi il 20 aprile 1882: potrebbe trattarsi del n. 3667 del *Catalogo* di vendita (riprodotto in LECHI, CONCONI FEDRIGOLLI, LECHI 2010, pp. 67-71), dove compare come “Scuola del Moretto, *Sacra famiglia, figure a metà del vero*”. Non è certo che si tratti del dipinto in questione perché l’altra versione, quella Poldi Pezzoli, era un tempo anch’essa in collezione Avogadro-Fenaroli e presenta uno schema compositivo identico, tanto che i due quadri potrebbero essere confusi. È più probabile anzi che il n. 3667 sia il quadro Poldi Pezzoli, anche perché il titolo *Sacra Famiglia* dovrebbe implicare la presenza della figura maschile di San Giuseppe: BEGNI REDONA, al quale si deve il recupero della storia del dipinto (1988, p. 364), è di questo parere, ma stando alla ricostruzione che propongono Giacomo LECHI, Adriana CONCONI FEDRIGOLLI e Piero LECHI (2010, cat. 20) il dipinto oggi al Poldi Pezzoli era già stato venduto nel 1876.

Sta di fatto che nel 1898 Paolo DA PONTE segnala la *Madonna con il Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta* tra i dipinti di cui si sono perse le tracce, al pari del quadro oggi al Poldi Pezzoli (1898, p. 121); il giudizio sui dipinti ricalca quello di Stefano Fenaroli. Nell’intervallo di tempo tra l’edizione maggiore e l’edizione minore del Da Ponte, entrambe uscite nel 1898, Gustavo Frizzoni rintraccia a Milano le due tele disperse: quella oggi Poldi Pezzoli in collezione Visconti Venosta, l’altra in casa di Giulio Mylius. Frizzoni informa il Angelo Canossi, editore del Da Ponte, con una lettera del 20 dicembre 1898 e la notizia è inserita nell’edizione minore (DA PONTE, CANOSSO 1898, pp. 108, 150 nota 13). Restando sempre nel capoluogo lombardo, dalla raccolta Mylius il dipinto passa in epoca imprecisata in collezione Mendoza, dove rimane fino al 1936, quando, venduto alla Galleria Pesaro (BOTTA 1936, cat. 255, tav. XLII), entra in collezione Bonomi. Da una visita di Wilhelm Suida a questa collezione sappiamo che il dipinto si trova ancora qui nel 1940, ma già nel 1943 György Gombosi lo vede in casa di Mauro Pelliccioli che probabilmente restaura la tela come attesta una foto della Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (n. 89762). Suida sostiene l’attribuzione a Moretto benché l’opera non sia da annoverare tra i suoi migliori esempi e ravvisa nel dipinto, a livello compositivo, l’eco della *Vergine delle Rocce* di Leonardo, in particolare nel gruppo Gesù Bambino e San Giovannino, qui vivacizzato da una scelta coloristica veneziana (SUIDA 1940, p. 118, tav. 84, fig. 2). Un giudizio positivo è espresso anche da Gombosi che ritiene la tela una replica del quadro Poldi Pezzoli, ma autografa del maestro e di qualità degna di un originale (GOMBOSI 1943, cat. 151). Quando infine il dipinto è esposto a Lucerna nel 1946 è di

Giovanni Treccani (*Italienische Kunst* 1946, cat. 84) presso il quale rimane almeno fino al 1963 (BOSSAGLIA 1963, pp. 1074 e 1075 nota 1).

Gli ultimi interventi in merito all'attribuzione concordano sul nome di Moretto (M. Natale, in *Museo Poldi Pezzoli* 1982, p. 132). Rossana Bossaglia ha sottolineato la stesura “più lucida e più pastosa” della versione Treccani rispetto a quella Poldi Pezzoli e il carattere precaravaggesco della figura di Santa Elisabetta (BOSSAGLIA 1963, pp. 1074 e 1075 nota 1). Il contributo più significativo sulla storia esterna del dipinto si deve a BEGNI REDONA (1988, cat. 83), al quale si fa qui riferimento per la datazione dell'opera.

Le due tele sono state molto discusse dal punto di vista iconografico. La versione Treccani ha visto la figura femminile sulla destra interpretata ora come Sant'Anna, ora come Santa Elisabetta, così come quella maschile nella tela del Poldi Pezzoli è stata identificata come San Gioacchino, San Giuseppe o anche San Zaccaria (cfr. BEGNI REDONA 1988, cat. 83).

Le misure riportate, non potendo reperire l'originale, sono rispettivamente quelle fornite dal catalogo della Galleria Pesaro (BOTTA 1936, cat. 255) e dal volume *Italienische Kunst* (1946, cat. 84).

Luca MOMBELLO
(Orzivecchi, 1518/1520 – Quinzano 1588/1596)

13. Incoronazione della Vergine

1540 - 1560 (?)

olio su tela – cm 73 x73

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, eredi Treccani, segnalato nel 1963

Londra, Christie's, asta 5733, 13 dicembre 1996

BIBLIOGRAFIA

BOSSAGLIA 1963, pp. 1082-1083; *Important Old Master* 1996, cat. 106.

FOTOGRAFIE

Witt Library, cartella 1512, foto asta Christie's 1996

La presenza del dipinto di Luca Mombello in collezione Treccani è attestata solo da un commento di Rossana Bossaglia: “A mezza strada tra questa maniera e l’adesione ai modi moretteschi stanno opere quali *L’incoronazione della Vergine*, a mezze figure, di proprietà Treccani degli Alfieri, sgradevole nel modellato e nelle forzature di colore, ma riscattata da un circolar aurato di luce” (BOSSAGLIA 1963, pp. 1082-1083).

Il dipinto è poi stato venduto all’asta da Christie's nel 1996 dopo un passaggio nella collezione dei duchi di Atholl; nella scheda di catalogo si ringrazia “Andrea Bayer for confirming the traditional attribution from a transparency”; il dipinto è valutato 15-20.000 sterline.

Girolamo da Romano detto IL ROMANINO
(Brescia 1484/87 – morto dopo il 1562)

14. *Madonna con il Bambino e San Giovannino*

olio su tela – cm 80 x 77

1550-1560

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1926 al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

BIBLIOGRAFIA

TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 158-159; FERRARI 1961, cat. 95; NOVA 1994, p. 352.

Forse il dipinto è stato acquistato da Adolfo Venturi per Giovanni Treccani tra 1925 e 1926 perché in una lettera del 14 gennaio 1926 Treccani scrive: “Appena a Milano ti manderò le fotografie del Romanino e del Savoldo”. Va detto però che Treccani possedeva un altro dipinto che credeva opera di Romanino, la *Madonna con il Bambino* oggi sicuramente riferita a un imitatore di Romanino nell’ambito di Callisto Piazza. Nel proprio diario il senatore non aggiunge informazioni di rilievo sulla *Madonna con il Bambino e San Giovannino* (TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 158-159). Nel 1961 Maria Luisa Ferrari pubblica il dipinto come autografo, mentre Alessandro Nova lo cataloga come opera di bottega (FERRARI 1961, cat. 95; NOVA 1994, p. 352).

Nonostante alcuni dettagli dell’opera siano infelici, la mano della Madonna troppo piccola e rigida e il gesto un po’ trattenuto, la tela potrebbe spettare alla fase tarda della produzione di Romanino.

Pittore nell'ambito di Callisto PIAZZA
(Lodi, 1500- 1561 circa)

15. *Madonna con il Bambino*

1550-1560 circa
misure non reperibili
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Treccani, segnalato nel 1960

BIBLIOGRAFIA

TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 154-155; BARBLAN 1961, tav. pp. 748-749; FERRARI 1961, p. 309; NOVA 1994, p. 358, n. 43.

FOTOGRAFIE

Fototeca KHI, cartella *Romanino italien F-R*, foto n. 89763 Dino Zani

Di questa *Madonna con il Bambino* si hanno pochissime notizie. Giovanni Treccani nelle sue memorie inserisce una riproduzione a colori del dipinto come opera di Romanino, ma non aggiunge altro (TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 154-155). Una fotografia della fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze documenta l'opera dopo un restauro di Mauro Pelliccioli, probabilmente anteriore al 1960-1961 perché le riproduzioni che si trovano nel diario del senatore e nel IX volume della *Storia di Milano* (BARBLAN 1961, tav. pp. 748-749) attestano uno stato di conservazione del dipinto che coincide con quello della fotografia successiva al restauro.

Maria Luisa Ferrari annovera la tela tra le “opere incerte o erroneamente attribuite... copia alquanto scarsa di un esemplare del Romanino e Alessandro Nova la ricorda semplicemente tra le opere anonime già attribuite al pittore (FERRARI 1961, p. 309; NOVA 1994, p. 358, n. 43).

Senza giungere a proposte attributive è possibile confrontare la testa del Bambino della tela Treccani con quella in un'analogha composizione esposta alla *Mostra di Girolamo Romanino* (Brescia 1965) con un'attribuzione a Callisto Piazza (tav. 176).

Pittore fiorentino prossimo ad Alessandro ALLORI
(Firenze, 31 maggio 1535 – 22 agosto 1607)

16. Ritratto femminile

1570-1580 circa

olio su tela – cm 115 x 87

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, segnalato nel 1960

Milano, eredi Treccani, dal 1961 al 1966

BIBLIOGRAFIA

TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215; LEVI PISETZKY 1966, tav. 112.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1426

Non si ha alcuna notizia sulla storia esterna di questo ritratto. Giovanni Treccani inserisce la riproduzione del dipinto nel proprio diario come opera di Bronzino, sottolineando la ricchezza cromatica dell'abito della donna e aggiunge che la tela ha partecipato a numerose mostre sulla storia del costume, che io non sono stata capace di individuare (TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215).

Una conferma dell'interesse del ritratto nell'ambito della storia della moda lo fornisce Rosita Levi Pisetzky che pubblica il ritratto nella sua *Storia del costume in Italia* (1966, tav. 112) ripetendo il nome di Bronzino e collocando l'opera intorno al 1570. Il ritratto a me sembra più prossimo alla produzione di Alessandro Allori.

Bottega dei Fratelli Dal Ponte detti I BASSANO

17. *L'estate o Rut e Booz*

1580-1590 circa

olio su tela – cm 109 x 169

Milano, eredi Treccani

Il dipinto è inedito e non si ha alcuna notizia sulla sua storia collezionistica.

Di questo soggetto esistono altri tre esemplari, uno all'Alte Pinakothek di Monaco (inv. 2300, 123 x 168 cm), uno nelle collezioni di Hampton Court (inv. 572, 120 x 168 cm) e uno alla Národní Galerie di Praga (inv. O 7929, 79 x 108 cm), mentre quello Treccani non è noto alla critica.

Il dipinto di Monaco, considerato il prototipo della serie, è annoverato da Wart Arslan tra le “opere bassanesche o presunte tali” e molto prossimo a Leandro Bassano, quello inglese e quello ceco sarebbero delle copie di bottega o derivazioni (ARSLAN 1960, p. 356). Il parere di Arslan sulla tela tedesca si riflette nel catalogo dell'Alte Pinakothek di Monaco che propende per Francesco Bassano il giovane (KULTZEN, EIKEMEIER 1971, pp. 37-39, tav. 44) e nel *Bildindex* che opta per Leandro Bassano (*Bildindex* 2014).

La tela rappresenta un'allegoria dell'*Estate* o, come ha suggerito Arslan, il racconto biblico dell'incontro, avvenuto in un campo coltivato, tra Rut e Booz (Libro di Rut 2, 1-23). La scena, secondo Rolf Kultzen e Peter Eikemeier, combina, come nell'analogia serie del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 4302-4303-4304), il tema delle stagioni o dei mesi con quello dei racconti biblici ambientati in contesti agresti (KULTZEN, EIKEMEIER 1971, pp. 37-39, tav. 44).

Bottega di Domenico FETTI
(Roma 1588/1589 – Venezia, 16 aprile 1623)

Lucrina FETTI (?)
(Roma 1590 circa – Mantova 1651)

18. *Il figliol prodigo*

dopo il 1618-1622
olio su tela – cm 61 x 45
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, raccolta Carlo Moroni, segnalato nel 1922
Milano, raccolta Augusto Lurati, fino al 18-21 aprile 1928
Milano, Galleria Pesaro, vendita raccolta Lurati, 18-21 aprile 1928
Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1928 al 1961
Milano, eredi Treccani, dal 1961 al 1968
Milano, asta Finarte 42, 16-25 marzo 1968

MOSTRE

Firenze 1922, cat. 410

BIBLIOGRAFIA

Mostra 1922, cat. 410; NUGENT 1925, pp. 64-66; *La raccolta*¹ 1928, cat. 25, tav. XXVIII; *La raccolta*² 1928, cat. 25, tav. XXVIII; MORASSI 1930-1931, p. 1036; FIOCCO 1932, tav. XXIX; MICHELINI 1955, p. 132 nota 8; TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 214-215; ASKEW 1961, pp. 42, cat. 3a; LONGHI 1961, p. 501; DONZELLI, PILO 1967, p. 175; LEHMANN 1967, p. 208, n. 70; *Mostra* 1968, n. 13; SAFARIK 1990, cat. 29f.

FOTOGRAFIE

Fototeca KHI, cartella *Fetti, bottega*, foto n. 36014 Alinari, n. 113912
Fototeca Morassi, unità 49 serie T
Fototeca Venturi, cartella 2478, foto n. 11749 Alinari
Fototeca Zeri, foto n. 81016 Alinari
Witt Library, cartella n. 777A Alinari e foto da *La raccolta*¹ 1928

Il dipinto è menzionato per la prima volta in occasione della mostra fiorentina del 1922 (*Mostra* 1922, cat. 410) quando è di proprietà di Carlo Moroni, restauratore e collezionista milanese scomparso nel 1939 (sul Moroni, nato nel 1882, si vedano TORRESI 1999, pp. 103-104 e COMITATO DI REDAZIONE 2007; qualche altra notizia in DE PALMA 2009, p. 64, nota 32). Alla mostra il *Figliol prodigo* è esposto con un'attribuzione a Domenico Fetti: Roberto Longhi, in visita all'esposizione, si pronuncia decisamente contrario all'autografia e propende per una copia (LONGHI 1961, p. 501). Anche Margherita Nugent è tra il pubblico e commenta il dipinto ponendolo in relazione con la serie delle *Parabole*, dipinta da Domenico Fetti (per l'intera serie delle parabole SAFARIK 1990, cat. 19-31). La Nugent, il cui contributo apparirà solo nel 1925, definisce il dipinto una ripetizione del *Figliol prodigo* dalla serie di Dresda (Gemäldegalerie, inv. 417; SAFARIK 1990, cat. 29), senza

pronunciarsi esplicitamente sull'attribuzione anche se, a suo parere, l'uso delle quinte architettoniche che incorniciano la scena si ispira alla pittura di Veronese e prelude alle prospettive di Tiepolo (NUGENT 1925, pp. 64-66).

Le fotografie Alinari, reperibili nelle Fototeche di Adolfo Venturi e Federico Zeri, segnalano in calce la proprietà Moroni e sono scattate probabilmente in occasione della mostra del 1922. Quella che ho rintracciato alla Fototeca Venturi riporta la nota: "Originale? Cfr. Dresda", mentre quella della Fototeca Zeri riporta la scritta "D. Feti, copy" autografa dello studioso.

Il dipinto, in un momento imprecisato tra 1922 e 1928, passa nella raccolta di Augusto Lurati e ne esce in occasione della vendita organizzata alla Galleria Pesaro nel 1928 (*La raccolta*¹ 1928, cat. 25, tav. XXVIII; *La raccolta*² 1928, cat. 25, tav. XXVIII: il quadro è riprodotto con una cornice non altrimenti nota). Probabilmente in quell'occasione lo acquista Treccani e un paio di anni dopo Morassi lo ricorda nell'articolo per la rivista «Dedalo» (MORASSI 1930-1931, p. 1036); poco dopo alla voce *Fetti* dell'*Enciclopedia italiana*, Giuseppe Fiocco inserisce la riproduzione del quadro come autografo del maestro (FIOCCO 1932, tav. XXIX). Una posizione più circospetta è quella di Paola Michellini che definisce la tela una "replica autografa" (MICHELINI 1955, p. 132 nota 8).

Giovanni Treccani nelle proprie memorie ricorda che l'opera è in stretto rapporto con un altro esemplare della parabola del *Figliol prodigo* conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 9799), a sua volta derivato dal prototipo di Dresda (cfr. SAFARIK 1990, cat. 29b; TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 214-215).

A data 1961 Pamela Askew è assolutamente ignara della vicenda collezionistica del quadro, del quale ricorda solo la proprietà Moroni, pur ammettendo che si tratta di una versione assai nota in varie riproduzioni. Nel suo articolo riferisce: "In 1953, Professor Moroni's son was unable to provide the Brera with any information regarding the present location of the painting", ma non chiarisce l'origine di tale informazione. La Askew, che evidentemente non ha visto il dipinto dal vero, lo giudica un'opera di bottega con interventi autografi del maestro e alcune piccole varianti rispetto alla tela di Dresda (ASKEW 1961, cat. 3a).

La proprietà Treccani è invece correttamente ricordata da Carlo Donzelli e Giuseppe Maria Pilo, che si limitano a confermare la presenza del *Il figliol prodigo* nella collezione (DONZELLI, PILO 1967, p. 175); si pronuncia ancora a sostegno dell'autografia, o buona replica di bottega con interventi del maestro, Jürgen LEHMANN (1967, p. 208, n. 70).

È il senatore stesso a ricordare che il dipinto si trova, probabilmente a partire dal dopoguerra, nella casa del figlio Luigi (TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 214-215) che nel 1968 lo vendette presso la casa d'aste Finarte (*Mostra* 1968, cat. 13; il quadro è riprodotto in copertina) e da allora il dipinto non è riemerso.

L'ultimo e più completo intervento è di Edouard Safarik per il quale il quadro Treccani è una copia, di stesura più liscia e impoverita, dell'autografo di Vienna: la versione Treccani e quella di Vienna, rispetto al prototipo di Dresda, presentano la stessa figura di satiro nel pennacchio dell'arcata a sinistra, leggermente diverso nella versione tedesca. Safarik ipotizza che la tela Treccani sia una replica di mano di Lucrina Fetti, sorella del maestro veneto, identificabile con *Il figliol prodigo* che nel 1763 si trovava nel convento di Sant'Orsola a Mantova, dove lo vede Giovanni Cadioli appeso a un pilastro della chiesa: "Sopra due altri pilastri della parte opposta della Chiesa stessa v'ha due altri quadretti; il primo de' quali rappresenta il ritorno del Figliuol prodigo, fatto per mano del Feti" (SAFARIK 1990, n. 29f e 29k; CADIOLI 1763, p. 73). Quella di Safarik è però solo un'ipotesi, mancando del tutto un legame certo tra il quadro visto da Cadioli e quello del senatore.

Copia da Guido RENI
(Bologna, 4 novembre 1575 – 18 agosto 1642)

19. *Fuga in Egitto*

dopo il 1620-1622

olio su tela – cm 103 x 79

Milano, proprietà Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal (?)

Milano, collezione eredi Treccani, dal 1961

BIBLIOGRAFIA

PEPPER 1984, pp. 295-296, cat. B7.B3

FOTOGRAFIE

Archivio Rossi, s.n.

Il dipinto deriva da una composizione più ampia, attestata in diversi esemplari, di cui il migliore e probabilmente autografo di Reni è la *Fuga in Egitto con San Giuseppe e un angelo* (Bradford, Cartwright Hall Art Gallery, 1620-1622, 160 x 127 cm), ma PEPPER lo ritiene un lavoro di bottega (1983, p. 295, cat. B7.A1); un'altra versione di buona qualità, ma priva dell'angelo, è attribuita dallo studioso a Simone Cantarini (Napoli, Pinacoteca dei Girolamini, 157 x 131 cm), da altri allo stesso Guido Reni (GNUDI, CAVALLI 1955, cat. 54).

Sia il dipinto di Bradford che quello di Napoli sono concordemente datati 1620-1622; secondo Cavalli la versione napoletana è realizzata poco dopo l'*Annunciazione* di Fano (Musei Civici) alla quale si avvicina per l'uso barocco della luce e influenzerà direttamente l'opera di Lanfranco attivo nella città partenopea tra 1633/1634 e 1646.

Pepper tra le varie copie e derivazioni menziona anche quella in collezione Treccani che riproduce solo la Madonna con il Bambino (PEPPER 1984, pp. 295-296, cat. B7.B3).

Carlo Francesco NUVOLONE
(Milano 1609 circa - 1661)

20. *Madonna con il Bambino e San Felice da Cantalice*

1630-1660 circa
olio su tela – cm 200 x 175
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1930-1931 al 1946 circa
Gallarate, collezione Carminati (?)

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, pp. 1016-1018; BARONI 1946, pp. 274, 279, 288 nota 7 e 9; NICODEMI 1958, p. 490; GRANDI 1962-1963, pp. 76-77; RUGGERI 1967, p. 70; BARBIERI 1978-1979, cat. 34; M. Bona Castellotti, in SANTAGOSTINO 1671 [1980], p. 13, nota 49; INVERSETTI 1984, p. 174, nota 31; COPPA 1987, p. 120, nota 36; COPPA, SCHERINI 1989, p. 60; SANTA LUCIA 1995-1996, n. 37, tav. XXXV; FERRO 2003, cf. 129, tav. 32a.

FOTOGRAFIE

FOTOTECA KHI, foto n. 105510
Fototeca Morassi, unità 139 serie T
Fototeca Zeri, foto n. 118815, 118830 entrambe foto Gianni Mari
Witt Library, cartella 1594

È Antonio Morassi a pubblicare per primo il dipinto quando si trova in casa del senatore (MORASSI 1930-1931, pp. 1016-1018). Lo studioso lo assegna correttamente a Nuvolone, dopo aver ricordato le precedenti attribuzioni a Murillo (non documentate e per me irreperibili) e identifica altrettanto correttamente l'iconografia. Il percorso attributivo di Morassi trova riscontro negli appunti presi sul retro della fotografia del dipinto che si conserva nella fototeca dello studioso: una precedente attribuzione a Murillo è stata cancellata e sostituita dal nome di Nuvolone.

Nonostante il dipinto spetti a Nuvolone, secondo Morassi resta un esempio dell'influsso che la pittura spagnola ha su quella italiana, in particolare lombarda, nella prima metà del XVII secolo. Domandandosi quali siano i rapporti del dare e avere tra i due paesi, Morassi rammenta l'anzianità di Nuvolone rispetto a Murillo e la sua formazione alla scuola lombarda di Cerano e Morazzone, pittori dai quali Nuvolone ha tratto precise scelte coloristiche. Dallo spagnolo derivano invece gli schemi compositivi e quella dolcezza, fatta propria dal milanese, che gli valse il titolo di Guido della Lombardia.

Il rapporto con Murillo è riconsiderato da Costantino Baroni in un ampio commento all'opera. Baroni ricorda il dipinto Treccani e la *Madonna con il Bambino e Sant'Antonio da Padova* del Castello Sforzesco di Milano, quali esempi di opere che ricalcano modelli dello spagnolo. Lo storico dell'arte spiega che queste derivazioni non si limitano a una ripresa delle composizioni

attraverso stampe e disegni, ma comportano anche precise scelte stilistiche di colore, luce e stesura. Baroni propone quindi un confronto tra il quadro Treccani e la tela di Murillo, di soggetto analogo, *San Felice da Cantalice e Gesù Bambino* (Siviglia, Museo de Bellas Artes), sottolineando però che il quadro di Nuvolone precede di un decennio quello di Murillo. Dovendo così scartare la possibilità di un influsso dello spagnolo sull'italiano, Baroni passa ad analizzare alcuni dipinti lombardi che possono aver suggestionato il pittore milanese: tra questi la pala di Daniele Crespi raffigurante la *Madonna col Bambino tra i Santi Francesco e Carlo Borromeo* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, “dove il dipinto Treccani sembra prendere il naturale abbrivio” (la composizione di Crespi è iconograficamente riproposta alla lettera da Nuvolone nella pala oggi alla Galleria Nazionale di Parma). Prosegue Baroni: “Naturalmente, il dipinto Treccani è risolto con altri mezzi, dando la stura a quelle larghe sbandierature di azzurri crudi, di rosa e di bruni che rompono la forte unità tonale del capolavoro di Daniele”. Secondo lo studioso “esisteva, insomma, alla metà del secolo tutta una cultura figurativa italiana che preludeva all'indirizzo mistico murelliano, e tale da non poter facilmente esser assimilata per vie traverse o per sentito dire. Parlare di scambi effettuati nelle valigie dei pellegrini iberici scesi in Italia sulle orme del Velasquez o dei vari incettatori di quadri italiani per i patrizi della corte di Filippo IV è più facile che convincente” (BARONI 1946, pp. 274, 279 e 288 nota 7 e 9).

Il San Felice del dipinto Treccani è erroneamente confuso con un santo francescano “chiaro e splendente di luce e di umanissima tenerezza” da Giorgio Nicodemi, che però ci informa del fatto che nel 1958 il dipinto non è più di Treccani (NICODEMI 1958, p. 490).

La posizione di Baroni è in parte condivisa da Giovanna GRANDI (1962-1963, pp. 76-77) che al posto di Daniele Crespi rievoca, come plausibili modelli per Nuvolone, Giulio Cesare Procaccini e Cerano: “Nello sforzo di una più definibile individualità, sostenute in parte ancora da schemi procaccineschi e ceraneschi, nascono opere come la tela con la *Vergine che offre il Bambino a San Felice da Cantalice* dall'accentuata costruzione diagonale (e si rammenta ancora il Cerano già del Monte dei Cappuccini a Torino e ora alla Sabauda), immersa in uno sfumato tenuissimo tanto caro a Carlo Francesco, prossimo a quelle intonazioni alla Murillo, che suggeriscono a torto la dipendenza del Nuvolone dal pittore spagnolo, ed invece vanno intese unicamente come un singolare seppur brillantissimo e non trascurabile parallelismo”.

Un tentativo di individuare un disegno preparatorio per la tela in analisi è compiuto da Ugo Ruggeri. Lo studioso associa il dipinto Treccani a un disegno conservato al Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano, ma a mio avviso il nesso tra le due opere è solo iconografico o al limite il disegno attesta una composizione precedente a quella proposta nella redazione finale (RUGGERI 1967, p. 70; il problema è ripreso da FERRO 2003, p. 203).

Paola BARBIERI (1978-1979, cat. 34), nella sua tesi di laurea, è la prima a riconsiderare la tradizione delle guide milanesi per la ricostruzione della storia del dipinto. La Barbieri, che inserisce il dipinto tra le opere certe di Nuvolone, è sicura del fatto che l'opera provenga dal Convento di Santa Maria della Concezione dei Cappuccini di Milano, come attestato dalle guide antiche (SANTAGOSTINO, SANTAGOSTINO metà XVII secolo-inizi XVIII, p. 59; TORRE 1714, p. 288; LATTUADA 1737, p. 209; SORMANI 1752, p. 243; BIANCONI 1787, p. 79). Le descrizioni delle guide in effetti si addicono perfettamente al quadro in esame, ma manca un qualsiasi elemento che permetta di legare la tela Treccani al convento milanese. La Barbieri rileva nel *San Felice da Cantalice* dei chiari elementi stilistici propri di Nuvolone, evidenti soprattutto nello sfumato degli incarnati. La costruzione diagonale del gruppo richiama *La Madonna con i Santi Lorenzo e Francesco* di Cerano (Torino, Pinacoteca Sabauda) e *La Madonna con i Santi Francesco e Carlo* di Daniele Crespi (Milano, Pinacoteca Ambrosiana), ma la sfatta materia pittorica lo avvicina altresì al Murillo, giustificando per tale ragione le antiche attribuzioni al pittore spagnolo. Assai dubbio è il dato riferito dall'autrice e poi probabilmente copiato da Filippo Maria Ferro, secondo cui Morassi avrebbe affermato che l'opera si trovava un tempo in collezione Melzi a Milano, informazione irreperibile nell'articolo di Morassi (il dato "Melzi" è privo di dati documentari e a una verifica degli inventari Melzi non ho trovato alcun riscontro: *Catalogue* 1835). La studiosa riferisce infine di un bozzetto preparatorio in collezione privata, non specificata (per il quale cfr. FERRO 2003, cf 128).

Nel 1980 Marco Bona Castellotti ricorda che nel *Catalogo* del Santagostino è citata una *Madonna con il Bambino e San Felice da Cantalice* di Nuvolone nella chiesa della Concezione e afferma che potrebbe trattarsi del dipinto Treccani (Bona Castellotti, in SANTAGOSTINO 1671 [1980], p. 13, nota 49).

Nel 1987 Simonetta Coppa compila un breve inventario dei dipinti lombardi del Seicento che rappresentano San Felice da Cantalice. Coppa rammenta che le antiche guide milanesi menzionano una pala di Nuvolone nella chiesa della Concezione a Milano e altresì cita il dipinto Treccani, ma non associa le due opere (1987, p. 120, nota 36).

In seguito COPPA e Letizia SCHERINI (1989, p. 60), probabilmente suggestionate dalla tesi di Paola BARBIERI, ipotizzano che il dipinto Treccani possa essere effettivamente la perduta pala della soppressa chiesa di Santa Maria della Concezione, ma non scartano la possibilità che il dipinto della Concezione sia invece da identificare con la pala oggi nella chiesa dei Cappuccini di Varese e lì giunta nel 1940 dalla Biblioteca del Convento Cappuccino di Bergamo.

La provenienza del dipinto da una chiesa porta a immaginare una tela di grande formato, come quelle di Nuvolone a Varese o a Sondrio (Museo Valtellinese di Storia ed Arte; cfr. FERRO 2003, cf. 103), mentre il dipinto Treccani, di formato ridotto, potrebbe esser stato realizzato per la devozione

privata; così come la composizione più sciolta e la gestualità dei personaggi sacri più naturale, rispetto a quella delle due pale, meglio si concilierebbero con una destinazione domestica.

Filippo Maria Ferro difatti ritiene che la perduta pala della Concezione sia proprio quella di Varese e non la tela Treccani (FERRO 2003, cf. 125). A proposito del dipinto del senatore l'autore ripete l'informazione sulla provenienza Melzi del dipinto, già riferita dalla Barbieri e del tutto contro evidenza accusa Morassi di aver sostenuto un'attribuzione dell'opera a Murillo (FERRO 2003, cf. 129, tav. 32). Nel volume di Ferro è pubblicata un'altra variante de *La Madonna col Bambino e San Felice da Cantalice*, ad opera del fratello di Nuvolone, Giuseppe (tav. 32b).

Dalla documentazione allegata alle fotografie della Fototeca Zeri di Bologna, scattate dal fotografo milanese Gianni Mari, si sa che il *San Felice*, lasciata casa Treccani, è forse passato a Gallarate presso Carminati, ma non sono riuscite a trovare conferma di questo dato.

Evaristo BASCHENIS
(Bergamo, 7 dicembre 1617- 16 marzo 1677)

21. *Fruttivendola*

dopo il 1650, distrutto nel 1932
olio su tela – cm 100 x 140

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1930-1931 e fino all'inverno del 1932

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, pp. 1015-1016, 1018; DELOGU 1931, p. 221; ANGELINI 1943, p. 78, n. 9, tav. XXVIII; ANGELINI 1946, p. 86, n. 9, tav. XXVIII; TRECCANI 1960, §. 577 e tav. tra le pp. 118-119; DELOGU 1962, p. 164; BOTTARI 1963, col. 817; C. Volpe, in *La natura* 1964, pp. 90-91; ROSCI 1971, pp. 50-51, 58 nota 68; ROSCI 1985¹, p. 95, n. 171, pp. 17, 79, 122-123; ROSCI 1985², p. 95, n. 171, pp. 17, 79, 122-123; A. Morandotti, in *La natura morta* 1989, p. 266; F. Frangi, in *Pittura a Bergamo* 1991, p. 276; MILESI 1993, pp. 34, 105; *Evaristo Baschenis* 1996, p. 17, n. 3 e p. 22; MORANDOTTI 2000, p. 44; BAYER 2000, pp. 74, 92; FACCHINETTI 2002, pp. 220, 222; FACCHINETTI 2003, pp. 226, 228; CRISPO 2004, pp. 59-60.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1396 serie T

Fototeca KHI, cartella *Baschenis*, foto n. 105511 da «Dedalo»

Witt Library, cartella 167A da «Dedalo»

La *Fruttivendola* è pubblicata per la prima volta da Anotnio Morassi nell'articolo sulla collezione Treccani, ciò nonostante questo contributo sarà ignorato dalla letteratura successiva (MORASSI 1930-1931, pp. 1015-1016 e 1018). Morassi afferma di non conoscere altre composizioni del pittore con figure umane e accosta il soggetto ai bodegones velasqueziani e alle nature morte caravaggesche, proponendo un confronto con la *Canestra* dell'Ambrosiana del Merisi; riferisce inoltre della firma sul bordo del banco di vendita sotto al cesto di destra, visibile anche nelle riproduzioni.

Quasi contemporaneamente a Morassi, Giuseppe Delogu accenna rapidamente al dipinto (DELOGU 1931, p. 221) che purtroppo brucia nell'inverno del 1932, come racconta il collezionista nel suo diario (TRECCANI 1960, § 577 e tav. tra le pp. 118-119): "Il pittore Evaristo Baschenis [...], come è noto, si è specializzato nel ritrarre nature morte, in particolare strumenti musicali; pochissime sono le sue tele con persone. Io ne possedevo una tra le più belle, intitolata la *Fruttivendola*, firmata e datata, misurava circa cm 100 x 140. Andò distrutta, insieme con altra pregevole opera del Piazzetta, nell'incendio scoppiato nella mia casa di via Carlo Porta 2 nell'inverno del 1932. Fortunatamente avevo delle belle fotografie, che distribuii, dietro richiesta, agli studiosi, tra i quali i professori Gian Alberto Dell'Acqua e Edoardo Arslan e la prof.sa Angiola Maria Romanini, collaboratori alla mia *Storia di Milano*. Credo ben fatto il riprodurla in queste mie memorie".

Quando Luigi Angelini ripubblica il dipinto ne ignora la sorte, ma si aggiudica il merito di averlo reso noto per primo (ANGELINI 1943, p. 78, n. 9, tav. XXVIII; ANGELINI 1946, p. 86, n. 9, tav. XXVIII). Le prime incertezze attributive sulla *Fruttivendola*, che si protrarranno nel tempo, risalgono al Delogu, il quale, tornando sul dipinto nel 1962, dubita spetti a Baschenis (DELOGU 1962, p. 164). La distruzione della *Fruttivendola* non è registrata nemmeno nella voce dell'*Enciclopedia universale dell'arte*, firmata da Stefano Bottari che riconsidera il rapporto tra i dipinti di Baschenis e i bodegones spagnoli, in questo caso di Zurbarán, secondo lo studioso giunti in Lombardia durante il dominio spagnolo (BOTTARI 1963 col. 817). In occasione della mostra sulla natura morta tenutasi a Napoli tra 1964 e 1965, Carlo Volpe menziona la *Fruttivendola* come “già Treccani”. Lo studioso ricorda l’eccezionale presenza di una figura umana nella composizione e raffronta la frutta sul banco con la *Natura morta con cesto di mele, meloni, pere e piatto di prugne*, allora, inedita, in collezione Poletti a Milano (C. Volpe, in *La natura* 1964, pp. 90-91). A data 1971 Marco Rosci risolve i dubbi sulla sorte del quadro “perduto o irreperibile [...] disperso durante l’ultima guerra” e cerca di definire il contesto italiano di queste prove spagnoleggianti, per lo studioso novarese suggestionate dal pittore Juan Van der Hamen, tuttavia il carattere arcaico della composizione di Baschenis, secondo Rosci, è influenzato dalla maniera di Vincenzo Campi (ROSCI 1971, p. 22). Lo storico dell’arte propone un confronto che avrà molto successo, quello tra la *Fruttivendola* e la *Cucina con rami e una domestica* (allora a Bergamo in collezione Pelliccioli, ora in collezione privata bergamasca), tele per le quali avrebbe posato la stessa modella, mentre, dal punto di vista “dell’impostazione figurale”, Rosci ravvisa una comunanza col *Ragazzo con cesta di dolciumi* (allora sul mercato antiquario milanese e oggi in collezione Koelliker). La ritrattistica di Baschenis, prosegue lo studioso, più che a Carlo Ceresa si avvicina a Monsù Bernardo, “in un clima fra nordico e spagnolesco che coinvolge, in area di provincia lombarda, anche il Genovesino”. Ad accumulare le tre tele poste in relazione da Rosci vi è anche il modo di trattare la natura morta come realtà “più viva dei vivi” che sulla tela rivestono un ruolo secondario, come se l’attenzione del pittore, più che alle donne e al fanciullo, fosse rivolta a frutti, cesti e dolci. In nota lo studioso ricorda il dubbio avanzato da Delogu nel 1962 sulla paternità del dipinto (ROSCI 1971, pp. 50-51, 58 nota 68). Difatti, ridiscutendo la *Fruttivendola* nel 1985, Rosci sembra condividere le perplessità del collega catanese e propone di spostare l’opera all’ambito culturale di Paolo Antonio Barbieri, fratello del più noto Guercino, sebbene poi scriva, a proposito della *Fruttivendola*: “Era la terza fondamentale opera «figurata» del Baschenis”. Questo spostamento riguarderebbe anche la *Cucina con rami e una domestica*, da porre, assieme alla *Fruttivendola*, entro il sesto decennio del secolo XVII (ROSCI¹ 1985, p. 95, n. 171 e pp. 17, 79, 122-123; riedito come ROSCI² 1985).

Alla fine degli anni Ottanta Alessandro Morandotti ribadisce la discendenza della *Fruttivendola* dalle figure di Van der Hamen, come già evidenziato da Rosci e sembra condividere l'attribuzione a Baschenis, ricordandone la firma (A. Morandotti, in *La natura morta* 1989, p. 266).

Negli ultimi vent'anni la critica, quasi senza incertezze, ha recuperato al catalogo degli autografi del Prevarisco la perduta *Fruttivendola*. Francesco Frangi ritiene che la frutta sul banco sia esemplificativa di quella "concezione del campo intesa a favorire la folgorante presa ravvicinata sul soggetto", dove "soggetto" allude più probabilmente ai vegetali che alle persone, come suggerito da Rosci. Il dipinto, che lo studioso attribuisce senza incertezze al pittore bergamasco, è menzionato ancora insieme alla *Cucina con rami e domestica*, erroneamente ricordata anch'essa in collezione Treccani (F. Frangi, in *Pittura a Bergamo* 1991, p. 276). Da considerazioni e confronti analoghi non si scostano Silvana Milesi (MILESI 1993, pp. 34, 105) e il *Catalogo* della mostra tenutasi a Bergamo nel 1996 che si limita a citare il dipinto (*Evaristo Baschenis* 1996, p. 17, n. 3 e p. 22). Nel 2000 Morandotti, per il quale l'ubicazione della *Fruttivendola* è ignota, torna nuovamente sulla *Fruttivendola* e la sposta nella fase precoce del pittore, utile soprattutto a contestualizzare, o giustificare, il già più volte ricordato influsso della pittura spagnola e fiamminga sulla pittura lombarda di primo Seicento (A. Morandotti, in *Fasto e rigore* 2000, p. 44). Alla mostra newyorkese del 2000 è riproposto il confronto tra la perduta *Fruttivendola*, la *Natura morta* pubblicata da Volpe e il *Ragazzo* Koelliker e sono ripresi i riferimenti alla tradizione di Vincenzo Campi, suggerito da Rosci e il fiammingo Joachim Beuckelaer (BAYER 2000, pp. 74, 92). Simone Facchinetti, in occasione della mostra sulla natura morta tenutasi a Monaco e a Firenze tra 2002 e 2003, riafferma senza incertezze l'attribuzione della *Fruttivendola* a Baschenis, recuperando le suggestioni lombarde già proposte da Volpe e Rosci, virandole alla luce dell'esperienza caravaggesca: "Se si presta attenzione ad uno dei capolavori perduti del pittore, ovvero al *Mercato di frutta e verdura* già nella collezione Treccani di Milano, non potrà sfuggire il tentativo di aggiornare la scena di genere – uno dei cavalli di battaglia di Vincenzo Campi – alla luce del lascito caravaggesco, in una rilettura originale e nobilitante degli esemplari antiretorici dei bamboccianti. Ciò implica un viaggio romano alla metà del Seicento – finalmente comprovato dai documenti – che ci aiuta a chiarire la cultura espressa da questo caposaldo nella produzione del pittore, a cui corrisponde per momento di stile anche la *Natura morta con cesto di mele, meloni, pere e piatto di prugne*" in collezione privata". Nella scheda di quest'ultimo dipinto Facchinetti ricorda che Volpe per primo aveva confrontato la *Fruttivendola* Treccani, la *Natura morta* e il *Ragazzo* Koelliker, considerandoli esempi della maturità del pittore. In particolar modo Volpe ravvisava tangenze tra il dipinto già Treccani e la *Natura morta* nella peculiarità ottica delle bucce della frutta. Questa considerazione depone per una datazione all'indomani del viaggio romano del Baschenis, del 1650, datazione che si addice anche

alla *Fruttivendola* e coincide con quella proposta da Rosci, scartando così l'ipotesi di Morandotti (FACCHINETTI 2002, pp. 220, 222; ripubblicato FACCHINETTI 2003, pp. 226, 228).

Di recente, Alberto Crispo, nel render nota una nuova *Cuoca* di Baschenis, confrontandola con la *Fruttivendola* Treccani, si interroga sull'autografia della perduta tela. Lo studioso, sposando la posizione di Morandotti, pone la *Cucina con rami e una domestica* e la tela bruciata nel 1932 nella fase d'esordio del pittore, influenzata dalle fisionomie più asciutte di Cecco del Caravaggio e in generale dai caravaggeschi nordici e spagnoleggianti (CRISPO 2004, pp. 58-61).

Sfortunatamente, la data che doveva comparire sulla tela, secondo quanto riferito da Treccani, non è altrimenti riportata, né mi è stato possibile rintracciare le fotografie ricordate dal senatore. Bianca Dell'Acqua afferma che non si trova nell'archivio del padre Gian Alberto, che non ho potuto personalmente vedere; altrettanto vale per quello di Wart Arslan, donato all'Università di Pavia dai figli e lì vergognosamente abbandonato e non accessibile, mentre in quello di Angiola Maria Romanini, conservato a La Sapienza di Roma, non l'ho trovata. Una riproduzione manca anche nella Fototeca di Morassi, dove pure si trovano quasi tutte le fotografie dei dipinti della collezione, fatto alquanto curioso considerando che la *Fruttivendola* è pubblicata per la prima volta proprio dallo studioso giuliano. Le diverse ipotesi di datazione inducono a credere che la presunta data riferita da Treccani e comunque non specificata, non fosse leggibile dalle fotografie, come ho potuto verificare osservando l'unica stampa reperibile, conservata al CAFMi, priva di ulteriori informazioni.

Derivazione da Gabriel METSU
(Leida, 1629 – Amsterdam, 24 ottobre 1667)

22. *La cuoca*

1650-1670 circa (?)

olio su tavola – cm 15,3 x 12

Milano, proprietà Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1930

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 135

Fototeca Venturi, cassetto 13 cartella 2535, foto n. 18692

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, p. 1036

Una testa di giovinetta attribuita a Gabriel Metsu è citata da Morassi nell'articolo sulla collezione Treccani; nella fototeca dello studioso è reperibile la fotografia di questa piccola tavoletta ancor oggi di proprietà della famiglia. Un'altra fotografia si trova nella Fototeca di Adolfo Venturi con un appunto sul retro - "Metsu? (autentico)" - e un timbro dello studio milanese di Gerolamo Bombelli. La testa di giovinetta è in realtà una precisa derivazione dalla *Cuoca* attribuita a Gabriel Metsu conservata alla Gemäldegalerie di Berlino (GROSSHANS 1996, cat. 792A, olio su tela, 72 x 79 cm). Il dipinto di Berlino è una composizione più ampia nella quale la cuoca è raffigurata in una cucina mentre prepara della carne allo spiedo. Il catalogo ragionato dell'opera di Metsu colloca la tela tedesca tra le opere "probabilmente autografe" (WAIBOER 2012, cat. B-8).

Domenico Maria CANUTI
(Bologna, 1626-1684)

23.1. Taddeo Pepoli creato principe della città di Bologna o Taddeo Pepoli riceve le chiavi della città

1665
olio su tela – cm 45 x 60
Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 6588

23.2. Taddeo Pepoli confermato vicario apostolico da papa Benedetto XII o Benedetto XII conferma la signoria di Taddeo Pepoli

1665
olio su tela - cm 44,5 x 57,5
Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 6589

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal dicembre-gennaio 1924-1925
Fuori dall'Italia (?)
Casalecchio di Reno, proprietà don Carlo Marzocchi tra 1972 e 1973
Bologna, Pinacoteca Nazionale, dal febbraio 1973

MOSTRE

Vicenza 1956, p. 87

RESTAURI

Mirella Simonetti 1979

BIBLIOGRAFIA

NICODEMI 1929-1930, pp. 650-651; MORASSI 1930-1931, pp. 1026-1027; IVANOFF 1956, p. 87; FEINBLATT 1961, p. 268; ROLI 1977, p. 91 e tav. 88; STAGNI 1980, pp. 55-56, fig. 35a (solo inv. 6588); A. Mazza, in *La Pinacoteca* 1987, pp. 180-181, n. 256 (inv. 6588) e 257 (inv. 6589); STAGNI 1988, pp. 151-153, n. 18 e pp. 47-53, 151, 153-154; MAZZA 1992², p. 228; A. Mazza, in *La Pinacoteca* 1997, pp. 163-164, n. 257 (inv. 6588) e 258 (inv. 6589); MAZZA 2001, p. 314 e 318 (inv. 6589); J. Bentini, in *Pinacoteca* 2011, pp. 3-5, n. 2a-b.

FOTOGRAFIE, inv. 6589

Fototeca Morassi, unità 128 serie T
Fototeca Venturi, cassetto 9, cartella n. 2544 *Maffei*, foto n. 17349 serie T
Fototeca Zeri, foto n. 114052 Gabinetto Fotografico Università di Roma

FOTOGRAFIE, inv. 6588

Fototeca Morassi, unità 128 serie T
Fototeca Venturi, cassetto 9, cartella n. 2544 *Maffei*, foto n. 17350 serie T
Fototeca Zeri, foto n. 114053 Gabinetto Fotografico Università di Roma

“Caro amico, finalmente oggi sono giunti a casa mia i due quadri meravigliosi, che ritengo opera del Correggio, bozzetti per affreschi murali forse a gloria di Carlo V da Federico Gonzaga, e a ricordo del grande avvenimento dell’incoronazione dell’Imperatore a Bologna”: così Venturi, il 23

dicembre 1924, annuncia l'arrivo - non è chiaro donde provengano - dei due bozzetti per Treccani, acquistati di certo all'estero. Un accenno indiretto a questi dipinti si trova anche in una lettera del 24 febbraio seguente. Venturi è sicuro di aver individuato, nella collezione del duca di Devonshire a Chatsworth, un disegno preparatorio a una delle due scene: "uno studio del Correggio per la pittura dell'Incoronazione di Carlo V; e lo studio non manca di corrispondenza col tuo bozzettone, come vedrai. Ne sono felice, perché ho una prova in mano a persuadere gl'increduli e quanti sono dubitosi davanti al nuovo" (appendice; si veda anche la lettera del 28 dicembre 1924). Venturi probabilmente si riferisce al disegno oggi attribuito a Giorgio Gandini del Grano, tradizionalmente dato a Correggio, che raffigura un vescovo inginocchiato, genericamente sovrapponibile alla figura di Taddeo Pepoli davanti a Benedetto XII (JAFFÉ 1994, p. 227, cat. 656 765).

Giorgio Nicodemi, in un articolo apparso sulla rivista «Dedalo», ricorda che "tra le belle cose che ha raccolto presso di sé il senatore Giovanni Treccani sono due bozzetti ad olio su carta nei quali pure appare certo il segno del Vicentino", ossia Francesco Maffei, pittore al quale lo studioso attribuisce le due opere allora inedite, evidentemente già stornate dal catalogo di Correggio (NICODEMI 1929-1930, pp. 650-651).

I dipinti, oggi correttamente ricondotti al pennello di Domenico Maria Canuti, sono i bozzetti preparatori per il ciclo dedicato a Taddeo Pepoli, affrescato dal Canuti nel 1665 in Palazzo Capogrande già Pepoli, in via Castiglione 7 a Bologna.

Il primo riferimento indiretto ai bozzetti è nella *Bologna perlustrata* di Antonio Masini che menziona i due affreschi del Canuti sul soffitto, sopra lo scalone del palazzo del conte Odoardo Peopoli. Il testo, pubblicato nel 1666, permette di fissare un ante quem tanto per gli affreschi quanto per i bozzetti (MASINI 1666, p. 721). Nel 1686 Cesare Malvasia giudica gli affreschi "maravigliosi, così ben intesi, e così ben tinti sovrainsù della nobilissima scala" (MALVASIA 1686, p. 309, §. 20-25; A. Emiliani, in MALVASIA 1969, p. 210, note) e negli appunti per le *Vite di pittori bolognesi*, (rimasti inediti e pubblicati da Adriana Arfelli nel 1961), Malvasia racconta che il Canuti concluse il ciclo di affreschi in Palazzo Pepoli nel marzo del 1665. L'Arfelli riferisce inoltre di un passo del diario manoscritto di Alessandro Fava (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Ms. B 33, p. 76) nel quale, il giorno 10 maggio 1669, il Fava descrive il ciclo del Canuti (A. Arfelli, in MALVASIA 1961, pp. 11 e 28). L'ultima occorrenza degli affreschi nelle fonti antiche è di Luigi CRESPI (1769, p. 112).

Né gli affreschi, né tanto meno i bozzetti, sono più menzionati fino alla comparsa in collezione Treccani. Nicodemi ricorda che il primo contributo monografico su Francesco Maffei, al quale crede spettino i bozzetti, era uscito proprio su «Dedalo» nel 1924, dalla penna di Giuseppe Fiocco, in seguito al ridestarsi dell'attenzione per il pittore vicentino durante la mostra sul Seicento italiano

tenutasi a Palazzo Pitti nel 1922. Prosegue Nicodemi: “Sono due studi ovali dagli scorci audaci per due scene fastose con il ricevimento di un personaggio all’esterno di una città, e nell’interno di una gran chiesa. Quelle qualità della pittura di macchie che si scorgono nei particolari di quadri maggiori, e che fanno pensare alle più raffinate modernità dei più celebri impressionisti francesi, si riconoscono qui in ogni particolare, e danno la rapidità essenziali della composizione e delle masse” (NICODEMI 1929-1930, pp. 639 e 650-651).

Appena un anno dopo, sempre su «Dedalo», Antonio Morassi ripubblica i “gustosi” bozzetti rifacendosi all’articolo di Nicodemi (MORASSI 1930-1931, pp. 1026-1027) e difatti nella sua fototeca le riproduzioni dei piccoli dipinti si trovano ancora nella cartella intestata al Maffei.

Devono risalire a prima della corretta attribuzione al Canuti, oltre alle fotografie di Adolfo Venturi, quelle di Federico Zeri.

Per quanto riguarda quelle di Venturi, sul retro della 17349 è scritto: “Maffei? Correggio [barrato] Incoronazione di Carlo V. Coll. Treccani”; mentre sul retro della 17350 si legge: “Fiocco a Maffei? Correggio [barrato] Incoronazione di Carlo V. Coll. Treccani”.

All’Archivio Zeri di Bologna si conserva traccia di comunicazioni orali, risalenti al 1946, tra Zeri e Longhi in merito ai bozzetti; quest’ultimo propose il nome di Cerezo Mateo il Giovane. E sul retro delle fotografie di Zeri sono riportati altri nomi proposti da diversi studiosi: Maffei avanzato da Fiocco, Correggio e Donato Creti e, solo per la scena di *Taddeo Pepoli confermato vicario*, Gaetano Gandolfi.

Un passo in avanti verso la corretta attribuzione dei due piccoli dipinti è compiuto da Nicola Ivanoff che espunta i bozzetti dal catalogo del Maffei e, pur riferendoli a un anonimo pittore correghesco emiliano, per primo li riconduce al soffitto in Palazzo Pepoli (IVANOFF 1956, p. 87).

È Ebria Feinblatt, che già nel 1952 aveva scritto sugli affreschi di Palazzo Pepoli (FEINBLATT 1952), ad attribuire i bozzetti al Canuti, datandoli a poco prima del 1670, anno della partenza del Canuti per Roma; lo studioso non conosce né gli appunti inediti del Malvasia pubblicati dall’Arfelli qualche anno dopo, né il diario di Alessandro Fava (FEINBLATT 1961, p. 268).

D’altra parte quando l’Arfelli nel 1961 pubblica gli appunti non conoscere i bozzetti Treccani, limitandosi a riferisce di un altro bozzetto conservato dal 1837 nel Museo Nazionale d’Arte Antica di Lisbona (inv. 602; cfr. J. Couto, *Museu Nacional de Arte Antiga, Roteiro das pinturas*, Lisbona 1956, p. 121). Questo bozzetto, di composizione più semplice rispetto agli affreschi, è ritenuto il più antico della serie (A. Arfelli, in MALVASIA 1961, pp. 11 e 28).

Forse dopo la morte del senatore o appena qualche anno prima, i bozzetti escono da casa Treccani e in qualche modo finiscono all’estero, per far ritorno in Italia grazie all’interessamento di Francesco Arcangeli che li fa acquistare a don Carlo Marzocchi, come si evince dai documenti conservati alla

Pinacoteca Nazionale di Bologna. Il prelado della parrocchia di San Martino a Casalecchio di Reno vende quasi subito i due dipinti, per 5 milioni di lire, alla Pinacoteca, come attesta una lettera del 23 febbraio 1973 a Cesare Gnudi. Nella lettera don Carlo Marzocchi dice di aver acquistato i bozzetti “dietro il pressante invito del Prof. Arcangeli, al quale avevo mostrato le foto relative. Io avevo intravisto due cose interessanti la storia e l’arte di Bologna, e nel timore che ritornassero all’estero da cui erano da poco rientrati (per il fatto che molti bolognesi che li avevano visti, li avevano rifiutati), dietro consiglio del prof. Arcangeli affrontai una spesa che per me, specie in questo momento, costituiva un sacrificio grave. Debbo perciò a lei tutta la mia gratitudine e per avere confortato con suo fattivo interessamento il mio gesto che qualcuno riteneva avventato, e per l’impegno che, da parte della Sovrintendenza alle Gallerie, Lei ha voluto gentilmente assumersi.”

Nel 1977 Renato Roli per la prima volta riunisce in un unico intervento tutti e tre i bozzetti, quelli ormai bolognesi e quello portoghese e ne riassume la vicenda critica, ricordando la precedente attribuzione al Maffei, giustificata dall’impronta veneziana della pennellata (ROLI 1977, p. 91 e tav. 88).

In un articolo uscito su «Paragone» nel 1980, Simonetta Stagni porta all’attenzione della critica altri due bozzetti del Canuti per Palazzo Pepoli e li confronta con quelli Treccani. I due nuovi dipinti, allora a Parigi, in collezione Hann, rappresentano l’*Apoteosi di Ercole sull’Olimpo*, in due diverse soluzioni compositive. Tutti e quattro i bozzetti presi in considerazione dalla Stagni, che condividono tecnica di stesura e stile, risalgono ai medesimi anni, sebbene poi l’affresco dell’*Apoteosi* sia stato dipinto più tardi. La Stagni ritiene che la figura femminile che compare come popolana nel bozzetto con *Taddeo Pepoli creato principe* (inv. 6588) sia la medesima che nell’*Apoteosi* figura come divinità pagana (STAGNI 1980, pp. 55-56, fig. 35a).

Nei cataloghi della Pinacoteca Nazionale di Bologna compaiono le prime brevissime schede dei bozzetti curate da Angelo Mazza (in *La Pinacoteca* 1987, pp. 180-181, n. 256 e 257; con aggiornamento bibliografico in *La Pinacoteca* 1997, pp. 163-164, n. 257 e 258), il quale ricorda i dipinti anche in un saggio sulla pittura bolognese (MAZZA 1992², p. 228).

Nel 1988 Simonetta Stagni dà alle stampe una monografia sul pittore nella quale per la prima volta vengono messi a confronto bozzetti e affreschi. La Stagni rileva come nella composizione col *Taddeo Pepoli creato principe* (inv. 6588) sia dipinta una veduta del Palazzo Pubblico di Bologna, mentre nell’affresco è rappresentato il Palazzo di re Enzo.

Dal punto di vista stilistico la studiosa sottolinea il carattere quasi barocco delle due opere, per la pennellata guizzante e corposa, assolutamente innovativa a Bologna a queste date, che si armonizza con la tradizione nel veronesiano scorcio di sotto in su, frutto del recente viaggio del Canuti nel Veneto. In proposito è particolarmente significativo il confronto proposto dalla Stagni con i dipinti

di Carlo Bononi in Santa Maria in Vado a Ferrara, il *Miracolo del Santissimo Sangue* e la *Visitazione di Elisabetta a Maria*. Il Canuti avrebbe quindi unito soluzioni romane, venete e bolognesi, non rinunciando a certe notazioni di gusto per la pittura di genere (STAGNI 1988, pp. 151-153, n. 18 e pp. 47-53, 151, 153-154).

Angelo Mazza, proseguendo l'analisi della Stagni, osserva che nel passaggio dal bozzetto all'affresco lo scorcio si fa ancora più ardito e l'articolazione dei piani più serrata, in particolare nel bozzetto con *Taddeo Pepoli creato principe* (inv. 6588); invece, nel bozzetto *Taddeo Pepoli confermato vicario apostolico* è più marcato l'ascendente veronesiano (inv. 6589). Proprio questo ascendente veneziano giustifica la prima attribuzione al Maffei, non trovandosi allora a Bologna pittori dalla pennellata così libera e barocca: nella città che ha appena visto concludersi l'esperienza di Guido Reni, del Guercino, dell'Albani e di Flaminio Torri, la proposta del Canuti di aggiornato gusto barocco, arricchita dalla tradizione coloristica veneziana con scelte di luminismo e dilatazione spaziale, risulta assai innovativa (MAZZA 2001, p. 314 e 318).

Nel più recente contributo sui bozzetti, Jandranka Bentini si sofferma sui molteplici riferimenti culturali del Canuti, dalla pittura veneta che spiega le prime attribuzioni, ai richiami di Fetti e Rubens, dovuti alla visita del Canuti a Mantova nel 1662, alla più vicina tradizione bolognese degli Incamminati (J. Bentini, in *Pinacoteca* 2011, pp. 3-5, n. 2a-b).

La letteratura registra qualche contraddizione sulla tecnica e la storia dei restauri dei due piccoli dipinti: mentre Simonetta Stagni ricorda il restauro di Mirella Simonetti del 1985, che, nella scena *Taddeo Pepoli confermato vicario apostolico*, rivelò sotto una ridipintura una lacuna della pellicola pittorica (STAGNI 1988, pp. 151-153, n. 18), al contrario il catalogo della Pinacoteca riferisce di un restauro del 1979, sempre ad opera della Simonetti (J. Bentini, in *Pinacoteca* 2011, pp. 3-5, n. 2a-b). Altrettanto dicasi del supporto: Angelo Mazza nel 1987 riferisce olio su tela, mentre nel 2001 li dice dipinti ad olio su carta riportata su tela.

Luca GIORDANO
(Napoli, 18 ottobre 1634 – 12 gennaio 1705)

24.1. La scoperta di Oloferne ucciso

1703

olio su tela – cm 52 x 72

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1927 al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961 e almeno fino al 1966

Roma, Galleria Canessa, segnalato nel 1980

MOSTRE

Parigi 1960, cat. 20

BIBLIOGRAFIA

VENTURI 1927, p. 384, fig. 262; MORASSI 1930-1931, p. 1026; *La peinture* 1960, cat. 20; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215; ELLIS 1962, s.n.; FERRARI, SCAVIZZI 1966, pp. 231-232; YOUNG 1970, p. 101; O. Ferrari, in *Painting* 1982, p. 179; FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 358; O. Ferrari, in *Luca Giordano* 2001, p. 364.

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 2095 serie T

Fototeca KHI, cartella *Luca Giordano Italien*, foto n. 101496

Fototeca Morassi, unità 55 serie T

Fototeca Venturi, foto n. 13500 serie T

Fototeca Zeri, cartella *Luca Giordano, bottega, copie, problemi varie 1*, foto n. 110925 e *Antico Testamento*, foto n. 110478

Witt Library, cartella 938, cartelletta *Apocrif*

24.2. Trionfo di Giuditta

1703

olio su tela – cm 52 x 72

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1927 al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961 e almeno fino al 1966

Roma, Galleria Canessa, segnalato nel 1980

BIBLIOGRAFIA

VENTURI 1927, p. 384, fig. 263; MORASSI 1930-1931, pp. 1022 e 1026; *La peinture* 1960, cat. 20; TRECCANI 1960, retro della tav. tra le pp. 214-215; ELLIS 1962, s.n.; MILKOVICH 1964, p. 36; FERRARI, SCAVIZZI 1966, pp. 231-232; YOUNG 1970, p. 101; O. Ferrari, in *Painting* 1982, p. 179; FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 358; O. Ferrari, in *Luca Giordano* 2001, p. 364.

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 1998

Fototeca KHI, cartella *Luca Giordano Italien*, foto n. 101496 e 105504

Fototeca Morassi, unità 55

Fototeca Venturi, foto n. 13499

Fototeca Zeri, cartella *Luca Giordano, bottega, copie, problemi varie 1*, foto n. 110924 e *Antico Testamento*, foto n. 110479

Witt Library, cartella 938, cartelletta *Apocrifi*

Si sa che i due bozzetti sono in collezione Treccani almeno dal 1927 quando Adolfo Venturi li definisce “abbozzo di un quadro” e subito li ricollega ai “quadri” della Certosa di San Martino a Napoli: “vividissimi di colore, dipinti certo sotto l’impressione di qualche focosa opera del Rubens [...] ci mostrano Luca nella sincerità della prima ispirazione e in tutta la sua larghezza di frescante” (VENTURI 1927, p. 384, fig. 262-263). Viene il sospetto che, come per altre opere di Treccani, spetti allo storico dell’arte l’acquisto dei dipinti per il senatore.

Antonio Morassi tre anni dopo, riparlandone nell’articolo sulla collezione, li giudica “sprezzanti”, frutto della capacità di improvvisazione di Luca Giordano. Lo studioso, come il suo maestro Venturi, utilizza l’espressione “quadri del Museo di San Martino a Napoli” per riferirsi agli affreschi della Certosa commissionati a Luca Giordano il 23 maggio 1703 (MORASSI 1930-1931, pp. 1022 e 1026). Potrebbe trattarsi di una pura coincidenza, ma anche Morassi ha nella propria collezione, della quale quasi nulla si sa, un bozzetto di Luca Giordano per l’affresco *Abramo e Isacco salgono al monte* nella cappella del Tesoro della Certosa di San Martino (FERRARI, SCAVIZZI 1966, p. 232 e FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 358).

Nel 1960 il bozzetto raffigurante *La scoperta di Oloferne ucciso*, esposto con il titolo *La victoire dei Israélites au camp d’Holopherne*, è alla mostra parigina sulla pittura italiana del XVIII secolo; nel corpo della scheda di catalogo è citato anche il bozzetto *Judith brandissant la tête d’Holopherne* e stranamente il quadro esposto è dato come “inedito” (*La Peinture* 1960, cat. 20).

Successivamente i bozzetti del senatore sono ricordati come versioni di minor qualità rispetto a quello esposto alla mostra *Neapolitan Baroque and Rococo painting* al Bowes Museum di Barnard Castle che raffigura sempre un *Trionfo di Giuditta* (71 x 103 cm; ELLIS 1962, s.n.), ma in una versione chiaramente distinguibile da quella Treccani e più lontana dalla redazione finale dell’affresco napoletano.

Nel 1964 altri due identici bozzetti, “lent by Wildenstein & Co”, ma in collezione privata parigina, sono esposti alla mostra di Memphis sul pittore. Nella scheda di catalogo sono analizzati sia i pezzi Wildenstein che quelli Treccani poiché tutti e quattro attestano l’ultimo stadio di elaborazione della composizione (MILKOVICH 1964, p. 36).

Alcuni anni dopo la scomparsa del senatore le due tele con le storie di Giuditta lasciano casa Treccani, come attestano le monografie di Oreste Ferrari e Giuseppe Scavizzi: nella prima edizione i dipinti figurano ancora in collezione, quindi nella riedizione del 1992 sono “già Treccani”

(FERRARI, SCAVIZZI 1966, pp. 231-232; FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 358). I due studiosi nel 1966 compilano una scheda dei bozzetti, priva di immagini, che per entrambi riporta le misure 77 x 103 cm, dimensioni singolarmente simili a quelle del bozzetto inglese del Bowes Museum, ma assai diverse da quelle riferite da Treccani nel diario, 52 x 72 cm, che credo più attendibili (TRECCANI 1960, v. della tav. tra le pp. 214-215). Gli autori avvicinano i dipinti milanesi alle due versioni già Wildenstein passate nel frattempo al Museo di Saint Louis, ciascuna di 70,5 x 97 cm, alle quali assomigliano tanto da poter essere confusi. Ferrari e Scavizzi ritengono autografi tutti e quattro i bozzetti, ma per quanto riguarda quelli Treccani scrivono: “Il Venturi li pensava erroneamente studi per i quadri di San Martino a Napoli, e supponeva che essi fossero stati «dipinti sotto l’impressione di qualche focosa opera del Rubens»”. L’affermazione si spiega con il fatto che Ferrari e Scavizzi pensano che le due tele siano esercitazioni degli allievi di Giordano sugli affreschi compiuti dal maestro e non studi preparatori, tuttavia la loro posizione non è per niente chiara poiché considerano i bozzetti autografi.

Forse intorno al 1980 gli studi per gli affreschi della Certosa transitano sul mercato romano, presso la Galleria Canessa, come riferiscono la fotografie di Federico Zeri, dato al quale non ho saputo fornire riscontro (foto n. 110924 e 110925). Va rilevato che anche le schede di catalogo della Fototeca Zeri riportano le dimensioni 77 x 103 cm circa.

Nella riedizione della monografia di Ferrari e Scavizzi del 1992 sono schedati solo i bozzetti di Saint Louis, ma vengono ancora citati quelli già Treccani, che in questa nuova edizione sono chiaramente declassati a opere di bottega, di qualità inferiore rispetto alle versioni americane. Gli studiosi ribadiscono che tutte e quattro le tele sono derivazioni dagli affreschi e non studi preparatori (FERRARI, SCAVIZZI 1992, A712; parere già espresso da Ferrari in *Paintings in Naples* 1982, p. 179 e ripetuto nel catalogo della mostra napoletana *Luca Giordano* 2001, p. 364).

Sebastiano RICCI
(Belluno, 1659-15 maggio 1734)

25. *Battaglia tra lapiti e centauri*

dopo il 1716
olio su tela – cm 63 x 70
collezione privata

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal (?)
Milano, Elena Rasini di Castelfranco, almeno dal 1955 (?)

MOSTRE

Roma 1941, cat. 2; Losanna 1947, cat. 73; Milano 1955, cat. 60

BIBLIOGRAFIA

Mostra 1941, cat. 2; *Trésors* 1947, cat. 73; *Mostra* 1955¹, cat. 60; MARTINI 1964, p. 151, nota 33, tav. 25; DONZELLI, PILO 1967, p. 351; DANIELS 1976¹, cat. 235, fig. 3; DANIELS 1976², cat. 334 e tav. XLII; SCARPA 2006, cat. 277, fig. 166; RIGON 2012, pp. 145-146, fig. 23.

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 1694 foto Mario Castagneri
Fototeca Cini, fondo Pallucchini, foto n. 433594 Carlo Ferrari

La *Battaglia tra centauri e lapiti* è pubblicata per la prima volta nel 1941, quando è esposta alla seconda mostra d'arte antiquaria, curata da Alessandro Morandotti, a Palazzo Massimo alle Colonne a Roma. Scrive Morandotti che il dipinto è “per vivacità di colore e per impeto di pennellata capolavoro della maturità del Ricci: certo avvicinabile all'altro *Baccanale* della collezione Hermann Voss di Wiesbaden, datato dall'Arslan verso il 1715. Sebbene si ricordi di Pietro da Cortona, Sebastiano Ricci, sotto l'influsso di Magnasco, giunge a una foga che piacque al Fragonard”. Il curatore del catalogo riferisce che l'opera è in collezione privata a Milano, ma senza specificarne il nome (*Mostra* 1941, p. 7, cat. 2; ARSLAN 1932, pp. 217-218; per il dipinto già a Wiesbaden cfr. DANIELS 1976¹, cat. 532;).

Il dipinto, sempre registrato in collezione privata a Milano, partecipa a due mostre: nel 1947 a Losanna e nel 1955 a Milano (le mostre sono ricordate solo da DANIELS 1976¹, cat. 235). Probabilmente c'è un nesso tra la fotografia del Fondo Pallucchini, scattata da Carlo Ferrari, e la mostra di Losanna, della quale Pallucchini è il curatore (*Trésors* 1947, n. 73). Alla mostra milanese sono presenti anche *Il canal Grande a Ca'Pesaro* di Francesco Guardi e i due dipinti di Francesco Zuccarelli, *La caccia & La Pesca*, di certo tutti e tre a questa data di proprietà di Treccani e anch'essi riportati nel catalogo senza il nome del senatore, che però figura nel comitato d'onore (*Mostra* 1955¹, n. 60). Unendo questo dato a una fotografia del dipinto conservata al CAFMI che riporta al verso il nome Treccani, si può affermare che la *Battaglia tra centauri e lapiti* deve essere

transitata nella collezione del senatore. Tuttavia sulla copia del catalogo da me consultato alla Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, proveniente dalla biblioteca di Wart Arslan, è appuntato “sì, molto giovanile” e “Rasini”, per cui è probabile che, se il dipinto è stato effettivamente di Treccani, a questa data non era più nella collezione. La datazione prossima al 1715, avanzata da Morandotti, è anticipata di una ventina d'anni da Egidio Martini, che segnala il passaggio dell'opera in collezione Rasini a Milano. Lo “straordinario” dipinto, come lo definisce Martini, è per lo studioso memore dell'impeto di Magnasco nella *Strage degli innocenti* allora al Maurithsuis dell'Aja (oggi Amsterdam, Rijksmuseum) e in un'altra versione dello stesso soggetto, allora di collezione privata, quindi sul mercato antiquario veneto (MARTINI 1964, p. 151, nota 33, tav. 25; per le opere di Magnasco cfr. MUTI, DE SARNO, PRIGNANO 1994, cat. 8 e 372). Elencata tra le opere di Sebastiano Ricci da Carlo DONZELLI e Giuseppe Maria PILO (1967, p. 351), la *Battaglia tra centauri e lapiti* è inserita nella prima monografia sul pittore, curata da Jeffrey DANIELS (1976¹, cat. 235, fig. 3 e di nuovo in DANIELS 1976², cat. 334 e tav. XLII). Secondo lo studioso il quadro non può essere anteriore al 1710 poiché la composizione è più sofisticata dell'altra *Battaglia tra centauri e lapiti* conservata ad Atlanta e risalente a quell'anno (Atlanta, The High Museum of Art, H. Kress collection, in DANIELS 1976¹, cat. 5, fig. 4). Daniels ipotizza che il quadro milanese possa essere stato dipinto durante il soggiorno in Inghilterra, tra il 1711 e il 1716, poiché la ricchezza dell'impasto e il vigore della pennellata ricordano il bozzetto di Dulwich (Dulwich College Picture Gallery, in DANIELS 1976¹, cat. 177) per la *Resurrezione* della cappella del Royal Hospital di Chelsea (cat. 165). La cronologia proposta da Daniels è condivisa da Fiorella Frisoni in una comunicazione orale con la scrivente. Di recente Annalisa Scarpa ha posto in relazione la *Battaglia tra centauri e lapiti* con *Il ratto delle Sabine* di Palazzo Barbaro-Curtis (SCARPA 2006, cat. 277, fig. 166 e cat. 539). Scarpa sposa la datazione di Martini, anticipando la realizzazione del dipinto che dovrebbe precedere di poco quella de *Il ratto delle Sabine*, quest'ultimo realizzato appena dopo il 1696. La studiosa propone inoltre un confronto tra la figura inginocchiata e con la spada posta all'estrema destra della tela e un disegno della Royal Library di Windsor, già messo in relazione da Anthony Blunt con il dipinto *La morte di Archimede*, allora in palazzo Widmann Rezzonico Foscari a Venezia, attribuito dal Blunt stesso a Sebastiano Ricci, ma per Scarpa di Giovan Battista Langetti (BLUNT, CROFT-MURRAY 1957, n. 329). A mio avviso il confronto di Blunt è assolutamente incontestabile - le due figure sono perfettamente sovrapponibili - mentre quello proposto da Scarpa è opinabile. Da ultimo Fernando Rigon si è espresso sull'iconografia del dipinto, segnalato in collezione privata, evidenziando la corrispondenza tra la lotta che si svolge in primo piano e il monumento lapideo sullo sfondo che rappresenta un fauno che soggioga un suo simile, fungendo quasi da “icona” alla scena (RIGON 2012, pp. 145-146, fig. 23).

Marco RICCI (?)
(Belluno, 5 giugno 1676 – Venezia, 21 gennaio 1730)

26.1. *Capriccio con rovine e una statua maschile*

1720-1730 (?)

olio su tela – misure non reperibili

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, segnalato nel 1930

BIBLIOGRAFIA

DELOGU 1930, p. 94, tav. 24.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3429

Witt Library, cartella 1941A

Il dipinto è segnalato, già di proprietà Treccani, da Giuseppe Delogu assieme al suo pendant, il *Capriccio con rovine e una statua femminile*, nell'opera *Pittori veneti minori del Settecento* (1930, p. 94, tav. 24) che comunque non fornisce nemmeno le misure: non si conoscono altre menzioni e Treccani non ne parla nel proprio diario. L'unica testimonianza fotografica è la stampa del CAFMi, poiché quella della Witt Library è un ritaglio dal testo di Delogu.

26.2. *Capriccio con rovine e una statua femminile*

1720-1730 (?)

olio su tela – misure non reperibili

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Londra, collezione Grosvenor, duchi di Westminster (?)

Milano, collezione Giovanni Treccani, segnalato nel 1930

BIBLIOGRAFIA

DELOGU 1930, p. 94, tav. 25.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3430

Witt Library, cartella 1941A

Come per il dipinto precedente, salvo la menzione di DELOGU (1930, p. 94, tav. 25), non si hanno altre notizie, ma sul retro della fotografia del CAFMi c'è un appunto che accenna a una provenienza del quadro dalla collezione dei duchi di Westminster. Benché senza riscontro il dato non va ignorato

poiché dalla medesima collezione proviene la *Sacra famiglia con San Giovanni* di Sodoma di proprietà del senatore.

È possibile confrontare il dipinto in analisi con una versione assai simile del Museo civico di Vicenza, *Rovine con figure* (cfr. Rizzi 1989, cat. 56): i dipinti hanno un orientamento della tela differente, orizzontale quello di Vicenza, ma sono assai simili per composizione.

In ultimo segnalò una versione quasi identica al dipinto Treccani passata sul mercato antiquario nel 1963, allora presso Colnaghi. I due quadri differiscono solo per la diversa disposizione, come in controparte, delle due figurette poste sull'arco di trionfo sullo sfondo (in «The Burlington Magazine» dicembre 1963, pubblicità Colnaghi, Old Bond Street London, 89 x 71 cm).

Giambattista TIEPOLO
(Venezia 1696 – Madrid 1770)

27. Predica di San Giovanni Battista nel deserto

1733 circa

olio su tela – cm 32 x 45

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Firenze, presso l'antiquario Luigi Grassi nel 1925

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal principio del 1925 al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961 al (?)

MOSTRE

Firenze 1922, cat. 998; Venezia 1929, p. 60, cat. 7; Londra 1930, cat. 804; Lucerna 1946, cat. 101; Venezia 1950, cat. 9; Venezia 1951, cat. 35; San Paolo 1954, cat. 108, Bergamo 1955, cat. 50; Passariano 1971, cat. 25.

BIBLIOGRAFIA

Mostra 1922, cat. 998; OJETTI, DAMI, TARCHIANI 1924, cat. 283; NUGENT 1925, p. 103; MODIGLIANI 1924-1925, fig. p. 37 e p. 39; *Il Settecento* 1929, p. 60, cat. 7; FIOCCO 1929, pp. 54-55; *Exhibition* 1930, cat. 804; MORASSI 1930, p. 37; MORASSI 1930-1931, pp. 1027, 1029, 1031; BALNIEL, CLARK, MODIGLIANI 1931, cat. 512; *Il Settecento* 1932, tav. LXXXVI, cat. 126; MORASSI 1941, p. 253; MORASSI 1943, pp. 19-20; *Italienische Kunst* 1946, cat. 101; *L'Accademia* 1950, cat. 9; *Mostra* 1951, cat. 35; *Tesori d'arte* 1952, cat. 147, tav. 147; *Da Caravaggio* 1954, cat. 108, tav. LII; MORASSI 1955, pp. 14-15 e 156, fig. 14; *Mostra* 1955², cat. 50; TRECCANI 1960, §. 229 e 312 e tav. tra le pp. 116-117; MORASSI 1962, p. 28; PIOVENE, PALLUCCHINI 1968, pp. 97-98, cat. 81g; *Mostra* 1971, cat. 25; ROSSI 1979, p. 340; M. Natale, in *Museo* 1982, p. 137; GEMIN, PEDROCCO 1993, cat. 142a; PEDROCCO 2002, cat. 94/7.a; *Gemälde Alter Meister* 2011, in cat. 3083.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3565

Fototeca KHI, foto n. 138006 Alinari, n. 63432 del 1929, n. 149311 Alinari, n. 207830 anonima, n. 218792 Pietro Fiorentini

Fototeca Morassi, unità 180, foto Pietro Fiorentini

Fototeca Venturi, cassetto 121, cartella n.n. gialla, intestata *Tiepolo*, foto n. 27150; cassetto A 193, album *Pittura del Settecento*

Fototeca Zerri di Bologna, foto n. 128534 Wells, 30 giugno 1955

Witt Library, foto Grassi Firenze, foto Anderson 1930, foto Venezia 1951

La prima menzione della *Predica di San Giovanni Battista nel deserto* è nel catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Pitti nel 1922, quando è di proprietà dell'antiquario Luigi Grassi di Firenze (*Mostra* 1922, cat. 998). All'esposizione il quadro è già identificato come "bozzetto per soffitto, ossia studio preparatorio per uno degli affreschi della Cappella Colleoni a Bergamo, realizzati nel 1733.

Due anni dopo il dipinto è acquistato dal senatore presso Grassi; se ne ha notizia da alcune lettere che Venturi e Treccani si scambiano tra novembre 1924 e gennaio 1925 (Scuola Normale Superiore

di Pisa, Archivio Venturi e Archivio Treccani, cartella 11) e il senatore ne fa cenno nelle proprie memorie (TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 116-117). Dalle lettere, che non permettono una precisa ricostruzione della vicenda, si evince però che nella trattativa sono coinvolti anche Ugo Ojetti e Tammaro de Marinis. Grassi ha due bozzetti di Tiepolo, uno meno bello che venderebbe per 150.000 lire e un altro, poi acquistato da Treccani, di maggior qualità, per cui chiede 250.000 lire (26 novembre 1924). Il 28 dicembre 1924 Venturi si complimenta con Treccani per l'accordo raggiunto con Grassi: "Il prezzo è alto, ma non esagerato oggi che per il Tiepolo tutto il mondo va pazzo. Credo che un pezzo di tanta bellezza non si trova facilmente; e se tu ti liberi dell'altro Tiepolo discreto, ma non tra le cose del maestro elette e significative, avrai nella tua raccolta rappresentato il Tiepolo in un modo eminente". Quale sia quest'altro bozzetto non è chiaro, in ogni modo Treccani non lo acquista, come scrive il 2 gennaio 1925.

La *Predica di san Giovanni* è commentata in alcuni contributi pubblicati dopo la mostra del 1922, tra cui il volume di Ugo OJETTI, Luigi DAMI e Netto TARCHIANI (1924, cat. 283) e quello di Margherita Nugent, che apprezza del bozzetto la pennellata fine ed energica, la studiosa però non registra il passaggio del piccolo dipinto alla collezione del senatore (NUGENT 1925, p. 103).

Si dimostra invece ben informato del recente ingresso del dipinto in collezione Treccani, Ettore Modigliani, che parla di "[...] una serie di dipinti del Tiepolo che si conviene di chiamare «bozzetti» e che tali non sono anche nel caso ad essi corrispondano opere più ampie con lo stesso soggetto [...]. Diciamo qui «bozzetti» per intenderci, ma con ogni probabilità siamo dinanzi a pitture che il maestro – indubitabilmente egli stesso – trasse dopo, e con varianti spesso notevolissime [...]. A questo gruppo di opere appartiene un piccolo quadro [...] già della raccolta Grassi di Firenze e ora nella casa del sen. G. Treccani". Modigliani ritiene quindi che il quadro non sia un bozzetto preparatorio all'affresco; a suo parere lo dimostra "una sola variante notevole tra alcune insignificantissime: la figura di pastore con l'agnello ai piedi del Battista, qui volto – come nel corrispondente quadretto della Carrara – verso gli ascoltatori in atteggiamento anch'egli di profonda attenzione, là, nell'affresco visto di tergo, nudo, in posa contorta, illogica e tale da sminuire l'unità assoluta e perfetta della composizione, raggiunta nei due piccoli dipinti, in modo insuperabile: una variante che da sola basterebbe a dimostrare ancora come l'affresco preceda nel tempo." Il quadro dell'Accademia Carrara di Bergamo, cui fa riferimento Modigliani, è un altro bozzetto, identico a quello Treccani e talvolta con esso confuso (ROSSI 1989, cat. 461: il bozzetto, forse di bottega, proviene dalla collezione di Salvatore Orsetti). Sulla qualità pittorica della *Predica* di proprietà del senatore, Modigliani non ha dubbi: "bisogna andar col pensiero ad alcuni quattrocentisti per trovare una simile potenza anzi violenza di tavolozza, un simile smalto abbagliante di colore che fa, di un quadro, un mazzo dei più rari e vividi fiori scelti e composti con

arte sopraffina nel più armonico accordo. Chi ha visto una volta questa perla, se appena è conoscitore, non l'ha dimenticata" (MODIGLIANI 1924-1925, fig. p. 37 e p. 39).

Sul finire degli anni Venti la *Predica* è prima alla mostra sul *Settecento italiano* (1929, p. 60, cat. 7), recensendo la quale Giuseppe Fiocco giudica il bozzetto troppo ripulito e verniciato (FIOCCO 1929, pp. 54-55) e poi alla celebre esposizione londinese del 1930, dove curiosamente il piccolo dipinto non è esposto come proprietà Treccani, ma come "Comm. Grassi, Florence, till 1923" (*Exhibition* 1930, cat. 804 e BALNIEL, CLARK, MODIGLIANI 1931, cat. 512). Sia a Venezia che a Londra il quadro è esposto accanto ad altri dipinti Treccani, a dimostrazione della consistenza e della rilevanza che la collezione del senatore aveva acquisito, almeno agli occhi degli organizzatori. In anni ravvicinati Antonio Morassi ricorda la *Predica* in due interventi: la recensione alla suddetta mostra inglese (MORASSI 1930, p. 37) e l'articolo sulla collezione Treccani (1930-1931, pp. 1027, 1029, 1031). In quest'ultimo contributo lo studioso sembra condividere il parere di Modigliani sulla genesi dell'opera, svincolata dagli affreschi per la Cappella Colleoni, ma da porre comunque nel 1733. Lo storico dell'arte giuliano richiama l'attenzione anche su un altro bozzetto per la cappella, oggi al Nationalmuseum di Stoccolma (GEMIN PEDROCCO 1993, cat. 144a), che rappresenta la *Decollazione del Battista*. I due piccoli dipinti rappresentano, a suo avviso, uno dei momenti più interessanti della produzione tiepolesca, quando, sganciatosi dalla prima educazione all'ombra di Sebastiano Ricci e del Piazzetta, il pittore schiarisce la sua tavolozza e il suo segno si fa più vivido e nervoso.

Menzionato nel 1932 ne *Il Settecento italiano* (1932, tav. LXXXVI, cat. 126), il bozzetto è nuovamente commentato da Morassi in altri due contributi ravvicinati. Nel 1941, in un articolo su *Giambattista e Domenico Tiepolo alla Villa Valmarana*, il bozzetto è citato come esempio eclatante dello stile di Tiepolo negli anni di attività in Lombardia: contorni ben delineati ed evidenti, nette macchie di chiaroscuro, una pittura spessa e granulosa (MORASSI 1941, p. 253). Quindi nel 1943, nella sua prima monografia sul grande frescante, Morassi sembra cambiare idea circa il rapporto tra bozzetti e affreschi: Tiepolo "deve aver eseguito dapprima - come usava - i «modelletti» delle figurazioni stesse, da sottoporre all'approvazione dei committenti, come dimostrano il quadretto della «Predica di San Giovanni» presso il Senatore Conte Treccani di Milano, e quello con la «Decollazione» del Museo di Stoccolma. Non ritengo invece autografi i due quadretti dell'Accademia Carrara né quello del Museo di Amiens, bensì opere di scolari" (1943, pp. 19-20; il bozzetto di Amiens, Musée de Picardie, rappresenta *Il Battesimo di Cristo* e proviene dalla collezione Lavalard, cfr. MORASSI 1962, p. 1).

Nel 1946 il dipinto di Tiepolo, di nuovo insieme ad altri quadri del senatore, viene mandato all'esposizione di Lucerna (*Italienische Kunst* 1946, cat. 101); rimane invece dubbia la

partecipazione della *Predica* alla mostra di Zurigo del 1948. Nel suo diario Treccani afferma che il dipinto vi partecipò (TRECCANI 1960, §. 229), ma nel catalogo ufficiale l'opera non compare (*Kunstschätze* 1948), compare invece nel volume *Tesori d'arte in Lombardia* (1952, cat. 147, tav. 147), promosso dalla Fondazione Treccani per la *Storia di Milano*. Anche *Il Canal Grande a Palazzo Corner* di Francesco Guardi ha la medesima, incerta, storia espositiva e nella prefazione al volume Treccani stesso spiega che alcune opere non furono inviate in Svizzera per motivi conservativi (cfr. scheda 38.2.).

Nel 1950 e 1951, la *Predica* torna a Venezia prima per la mostra del bicentenario dell'Accademia, ma non si spiega perché il proprietario sia ancora indicato come Grassi (*L'Accademia* 1950, cat. 9) e poi per la *Mostra del Tiepolo* (cat. 35). Giulio Lorenzetti, curatore di questo catalogo, riferisce che già il Sack (*Giambattista und Domenico Tiepolo*, Hamburg 1910, p. 163) aveva ricordato altre piccole tele del maestro, tra cui quella dell'Accademia Carrara di Bergamo e quella della collezione Gigoux del Museo di Besançon (*Predica di San Giovanni Battista*, copia di bottega dal bozzetto Treccani, cfr. MORASSI 1962, p. 6).

Insieme alle due vedute di Guardi, la *Predica* varca l'oceano per l'esposizione tenutasi a San Paolo del Brasile nel 1954 (*Da Caravaggio* 1954, cat. 108, tav. LII) e già l'anno seguente il bozzetto è a Bergamo, alla mostra su *Fra' Galgario e il Settecento*. Il catalogo ribadisce l'assoluta autenticità del bozzetto Treccani, accanto a quello di Stoccolma, a fronte delle altre derivazioni di bottega conosciute (il bozzetto della Carrara, quello di Amiens e quello di Besançon). Il bozzetto e l'affresco finale della Cappella Colleoni sono entrambe "espressioni parimenti frutto di una pittura chiarissima e felice" (*Mostra* 1955², cat. 50).

L'anno dopo Costantino Baroni, Gian Aberto dell'Acqua e Fernanda Wittgens (*Tesori d'arte* 1952, p. 59, cat. 147; tavola 147) ribadiscono il rapporto tra il bozzetto e gli affreschi, riprendendo le posizioni di Lorenzetti e di Morassi. Per gli autori la pittura di Tiepolo è "in una fase di trapasso per il contrasto tra l'atmosfera luminosa e di ampio respiro, cui tende ormai il maestro, e i vigorosi effetti di forma ottenuti con tocco rapido e vibrante".

Antonio Morassi analizza in altre due monografie la *Predica di San Giovanni*, confermando sostanzialmente l'ipotesi dei bozzetti preparatori per gli affreschi e quindi scartando definitivamente la lettura che ne aveva dato Modigliani: "Questi «modelletti» del «periodo bergamasco» [quello Treccani e quello di Stoccolma] si distinguono per la granulosità della materia pittorica (tavola come insabbiata), per un tocco più ardito ed impetuoso, che segna approssimativamente le masse del chiaroscuro, nonché per un disegno marcato ai contorni delle figure. Se si ripensa ai bozzetti dell'«epoca di Udine», il progresso è palese. Lo si può notare in altre due telette, sempre delle stesse piccole misure, con la *Comunione di S. Gerolamo*, della Staatsgalerie di Stoccarda, e con la *Morte*

di *S. Gerolamo*, del Museo Poldi Pezzoli, creazioni pervase di inimitabile poesia religiosa” (MORASSI 1955, pp. 14-15 e 156, fig. 14).

Nella monografia del 1962 Morassi aggiunge alla lista dei bozzetti tiepoleschi un esemplare, assai simile a quello Treccani, allora a Madrid nella collezione del marchese Casa Torres e a me ignoto (SANCHEZ CANTON 1953, p. 25; MORASSI 1962, p. 23, entrambi senza misure né immagine). Mentre quello del Museo Civico di Treviso, che ripropone, con soluzioni differenti, il tema della *Predica del Battista*, è attribuito a Giandomenico Tiepolo (MARIUZ 1971, p. 137, tav. 304).

Senza aggiungere novità rilevanti, il bozzetto è ripubblicato da PIOVENE e PALLUCCHINI (1968, cat. 81g) ed esposto tre anni dopo alla *Mostra del Tiepolo* a Passariano, curata da Aldo Rizzi che ritiene l’opera autografa. Rizzi ne sottolinea la qualità compositiva grazie alla figura del santo, alla sua gestualità spontanea e all’ordine scandito con cui sono disposte le altre figure; i colori e le accentuazioni luministiche definiscono i volumi delle figure, il tocco vibrato e il respiro dello spazio contribuiscono invece al tono atmosferico del dipinto (*Mostra* 1971, cat. 25).

Il catalogo dell’Accademia Carrara di Bergamo, curato da Francesco Rossi nel 1979, ribadisce che il bozzetto bergamasco, benché già riferito a Giambattista Tiepolo, è in realtà una derivazione di scuola dall’originale della collezione Treccani (ROSSI 1979, p. 340).

Infine Mauro Natale, nella scheda del bozzetto di Tiepolo *La morte di San Gerolamo*, conservato al Museo Poldi Pezzoli di Milano, ricorda il confronto proposto da Morassi e da Lorenzetti con i bozzetti per gli affreschi della Cappella Colleoni, tra cui quello Treccani (M. Natale, in *Museo* 1982, p. 137).

Massimo Gemin e Filippo Pedrocco, nel 1993, pubblicano uno accanto all’altro due diverse versioni della *Predica di San Giovanni*, quella Treccani (GEMIN, PEDROCCO 1993, cat. 142a e citato in 144a) e un’altra quasi identica (142b), comparsa in asta da Christie’s nel 1986 (*Importante Old Master Pictures* 1986, cat. 79), nella quale è completamente assente la figura femminile vestita di blu all’estrema sinistra e le dimensioni sono leggermente superiori al dipinto Treccani (36 x 52 cm). Mi chiedo se questo altro esemplare non possa essere quello un tempo a Madrid in Casa Torres e mai illustrato.

Nella monografia del 2002, Filippo Pedrocco ha nuovamente pubblicato i bozzetti Treccani e Christie’s: le differenze non sembrano lasciar spazio ad ulteriori dubbi (PEDROCCO 2002, cat. 94/7.a e 94/7.b). Preciso che il bozzetto Christie’s è ripassato in asta a Zurigo, presso la casa d’aste Koller, il 23 settembre 2011. L’immagine pubblicata nel catalogo presenta la figura femminile vestita di blu a sinistra, emersa dopo un restauro; l’anonimo estensore della scheda afferma che “un’altra più piccola variante di questo bozzetto si trova in collezione Treccani a Milano, 32 x 45 cm” (*Gemälde Alter Meister* 2011, in cat. 3083 e ARTNET.COM 2012).

Scuola di Giovanni Antonio Canal detto il CANALETTO
(Venezia, 17 o 18 ottobre 1697 – Venezia, 19 aprile 1768)

28. Piazza San Marco a Venezia

Ripresa da est verso la basilica con il teatrino delle maschere ai piedi del campanile

1720-1749 circa

olio su tela – cm 40 x 78

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Varsavia (?)

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1931

Brescia, collezione Sergio Marino fino al 1996

BIBLIOGRAFIA

TRECCANI 1960, §§. 235, 312, tav. tra le pp. 114-115; CONSTABLE 1962, p. 188, n. 11a; CONSTABLE 1976, p. 191.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3882

Fototeca KHI, foto n. 207832

Fototeca Morassi, unità 27

Fototeca Venturi, cassetto 90, cartella 3209, foto n. 7732

Fototeca Zeri, foto n. 130393, n. 277955

Il senatore nel proprio diario racconta: “Due volte mi sono lasciato tentare dal giuoco di Borsa: una prima volta nel 1931 quando un conoscente – già proprietario di una nota galleria di quadri – divenuto ricco con le speculazioni di Borsa, un giorno mi consigliò di acquistare per L. 75.000 un Canaletto e, per vincere le mie esitazioni, mi disse: «vuole averlo senza tirar fuori un soldo? Comperi in Borsa le tali azioni e a fine mese avrà guadagnato più della cifra necessaria: io, aggiunse, il mese scorso guadagnai, con questo solo titolo, parecchie centinaia di migliaia di lire!». Ascoltai il consiglio, comperai le azioni e il quadro mi costò 150.000 lire perché, proprio in quel mese ebbe inizio la corsa al ribasso. Vero è che quel quadro oggi vale parecchie volte di più il prezzo da me pagato” (Treccani 1960, §. 235). Dietro alla foto del CAFMi si legge che il dipinto proviene da Varsavia, ma il dato non ha alcun riscontro; sul retro di quella della Fototeca Venturi “82 x 58, Heimann [collezione J. M. Heimann?] Canaletto (falso?)”.

Il dipinto è poi registrato da William George Constable come opera della bottega di Canaletto (CONSTABLE 1962, p. 188, n. 11a); nella seconda edizione della monografia di CONSTABLE (1976, p. 191) l’opera sembra aver lasciato la collezione Treccani.

Da una nota sul retro di una fotografia di Federico Zeri si apprende che la tela, prima del 1996, è in collezione Marino Sergio a Brescia; le fotografie del dipinto sono state collocate da Zeri in due cartelle con intestazioni differenti, una *Canaletto: vedute veneziane, autografi*, l’altra *Pittura italiana del XVIII secolo. Venezia. Vedutisti*.

Derivazione da Michele MARIESCHI (?)
(Venezia, 1 dicembre 1710 - 18 gennaio 1744)

29. *La chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e la Scuola Grande di San Marco a Venezia*

1730-1740 circa
olio su tela – cm 72 x 94
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, raccolta Augusto Lurati fino al 18-21 aprile 1928
Milano, Galleria Pesaro, vendita della raccolta Lurati 18-21 aprile 1928
Milano, collezione Giovanni Treccani, dall'aprile 1928

BIBLIOGRAFIA

*La raccolta*¹ 1928, n. 27, tav. XXIX; *La raccolta*² 1928, n. 27, tav. XXIX; CONSTABLE 1962, pp. 319-320, n. 307.b.2; TOLEDANO 1995, p. 93

William George Constable ricorda in collezione Treccani un dipinto, attribuito a Canaletto, che raffigura *La chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e la Scuola Grande di San Marco a Venezia*, derivato da un'incisione di Michele Marieschi (cfr. TOLEDANO 1995, cat. V.27.b e MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, PEDROCCO 1999 cat. inc. 15). Constable descrive il dipinto specificando che il punto di vista è distante, in modo da lasciare maggior spazio alla rappresentazione degli edifici, la prospettiva un po' esagerata e in primo piano si vedono degli uomini che giocano a bocce. Purtroppo mancano le misure, ma un dipinto che coincide esattamente con la descrizione di Constable si trova fino al 1928 nella collezione di Augusto Lurati, messa in vendita alla Galleria Pesaro nell'aprile di quell'anno, circostanza nella quale Treccani compra più di un dipinto (*La raccolta*¹ 1928, n. 27, tav. XXIX; *La raccolta*² 1928, n. 27, tav. XXIX; anche Ralph Toledano ricorda questa versione dipinta tratta dall'incisione di Marieschi, ma afferma di non averla mai vista dal vero: TOLEDANO 1995, p. 93).

Giuseppe NOGARI
(Venezia, 1699 - 3 giugno 1766)

30. *Fanciulla con cestino di vimini*

1725-1750

olio su tela – cm 54 x 42

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, raccolta Augusto Lurati, fino al 18-21 aprile 1928

Milano, Galleria Pesaro, vendita della raccolta Lurati 18-21 aprile 1928

Milano, collezione Giovanni Treccani, dall'aprile 1928

Roma, collezione Rodolfo del Campo, almeno dal 7 giugno 1975

BIBLIOGRAFIA

*La raccolta*¹ 1928, n. 30, tav. XXII; *La raccolta*² 1928, n. 30, tav. XXII; G. Nicodemi, in *La raccolta 1928*¹, p. 6; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2418

Fototeca Morassi, unità 146 serie T

Fototeca Cini, Fondo Pallucchini, foto ID 516696

Fototeca Zeri, foto n. 127255 (?)

Witt Library, cartella *Maggiotto* 1321

La *Fanciulla* si trovava un tempo nella collezione di Augusto Lurati a Milano, messa all'incanto alla Galleria Pesaro tra il 18 e il 21 aprile 1928 (*La raccolta*¹ 1928, n. 30, tav. XXII; *La raccolta*² 1928, n. 30, tav. XXII, dal quale si ricavano le dimensioni della tela). In un breve saggio, scritto in occasione della vendita, Giorgio Nicodemi attribuisce la tela a Domenico Maggiotto: la *Fanciulla*, accanto ad altri dipinti veneti della raccolta, è rappresentativa degli "attimi fortunati dell'ultimo splendore veneziano" (*La raccolta*¹ 1928, n. 30, tav. XXII e NICODEMI 1928, p. 6).

Benché non sia confermato che il senatore abbia acquistato il quadro alla vendita del 1928, è tuttavia assai probabile, poiché provengono dalla raccolta Lurati anche il *Reliquiario* attribuito a Marco d'Oggiono, il *Figliol prodigo* della bottega di Domenico Fetti e la tela di Michele Marieschi. Nelle memorie del senatore il dipinto porta un'attribuzione a Piazzetta, come pure il *Soldato* e l'*Uomo che guarda una medaglia* (TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215).

L'ultima notizia della *Fanciulla con cestino di vimini* risale al 1975, quando l'altrimenti ignoto Rodolfo del Campo, il 7 giugno di quell'anno, scrive ad Antonio Morassi di aver acquistato il quadro e gli chiede un parere attributivo, avanzando il nome di Piazzetta (Fototeca Morassi, unità 146, lettera allegata alla fotografia dell'opera, inviata da Roma, via Bonaldo Stringher 31). Morassi sulla stessa lettera del signor del Campo dà indicazione di non rispondere al mittente e dietro alla

foto scrive “Piazzetta scuola forse Maggiotto”; la foto si trova difatti nella cartella intitolata *Piazzetta attribuiti e scuola*.

Ulteriori notizie certe sulla storia del dipinto non se ne hanno, ma è opportuno segnalare altre due fotografie pressoché identiche al quadro in esame. Alla Fototeca Cini di Venezia è conservata una riproduzione riferita da Pallucchini alla maniera di Giuseppe Nogari e sul retro un’iscrizione a matita cita “Rodolfo del Campo 1975, 52 x 42 cm”. Va osservato però che nella fotografia Cini la *Fanciulla* tiene chiaramente tra le mani un tamburello, mentre dalle altre riproduzioni a me note del dipinto del senatore questo oggetto sembra piuttosto un cestino di vimini. Il dubbio permane osservando un’altra fotografia, della Fototeca Zeri, corredata da un’un’attribuzione dello studioso a Maggiotto. La *Fanciulla*, che si avvicina molto a quella Cini, anche per le dimensioni del quadro (53 x 43 cm), mostra chiaramente tra le mani un tamburello; Zeri segnalava quest’opera al Walker Art Center di Minneapolis, intorno al 1966.

Se l’attribuzione a Giovan Battista Piazzetta è da escludere, si potrebbe prendere in considerazione un confronto con due teste femminili attribuite a Giuseppe Nogari oggi conservate al Nationalmuseum di Stoccolma (inv. 114; inv. 115). La postura della fanciulla, l’abito, la mano paffuta, l’attaccatura dei capelli, il viso tondo sono molto simili.

Giuseppe ANGELI
(Venezia 1709-1798)

31. Soldato

dopo il 1740
olio su tela – dimensioni non reperibili
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1929

MOSTRE

Venezia 1929, p. 40, cat. 17

BIBLIOGRAFIA

Il Settecento 1929, p. 40, cat. 17; FIOCCO 1929, pp. 31-33; MORASSI 1930-1931, p. 1034; PALLUCCHINI 1931, p. 428; PALLUCCHINI 1934, p. 112; TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 214-215; RUGGERI 1977, p. 174; PALLUCCHINI, MARIUZ 1982, cat. A52; PIGNATTI 1983, p. 151.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3203 serie T

Fototeca Cini, ID 502332 Pietro Fiorentini

Fototeca KHI, cartella *Angeli*, foto n. 63413 Pietro Fiorentini

Fototeca Morassi, unità 147 serie T e studio Fiorentini

Fototeca Venturi, cartella n. 4128 foto n. 21434 serie T, cassetto n. 144 foto n. 3891 serie T

L'opera, posta in pendant con l'*Uomo che guarda con una lente*, è di proprietà del senatore almeno dal 1929, quando entrambe le tele, inedite, sono esposte alla mostra sul Settecento veneziano con un'attribuzione a Giovan Battista Piazzetta (*Il Settecento* 1929, p. 40, cat. 17).

Nella recensione alla mostra, Giuseppe Fiocco, che storna l'*Uomo* sul pittore Francesco Capella, assegna invece il *Soldato* a Domenico Maggiotto: “Metto naturalmente da bada alcune opere, esposte per mostrarci quanto si debba ancora sceverare nei confronti del grande [Piazzetta], per non vederlo confuso coi satelliti, come avviene in una buona metà dell'unica monografia dedicatagli. Voglio dire le due teste del Se. Treccani, l'una dell'arido Domenico Maggiotto, l'altra del più fine Francesco Daggiù detto il Cappella; non dimentico del Tiepolo” (FIOCCO 1929, pp. 31-33). Antonio Morassi, nell'articolo scritto per «Dedalo» l'anno seguente, forse ignorando il contributo di Fiocco, cita semplicemente “due teste piazzettesche” (MORASSI 1930-1931, p. 1034). Che si tratti di questi dipinti è confermato dalle riproduzioni del *Soldato* reperibili nella Fototeca di Morassi, collocate ancora nella cartella intitolata a Piazzetta: un esemplare è dello Studio Fiorentini di Venezia, l'altro è anonimo ed entrambi riportano il nome di Treccani.

Anche le fotografie del *Soldato* reperibili nell'archivio di Adolfo Venturi riflettono le incertezze attributive dell'opera, infatti, nella cartella *Giovan Battista Piazzetta*, una fotografia riporta al verso

l'appunto "Piazzetta Coll. Treccani" (foto n. 21435), mentre sul retro di un'altra stampa si legge "Piazzetta / Giuseppe Angeli (scuola di)" (foto n. 3891).

Il *Soldato* è poi stato definitivamente attribuito all'Angeli da Rodolfo Pallucchini con un confronto con l'analogo dipinto del Louvre, nel quale l'uomo è affiancato da un tamburino; da questo prototipo di maggior qualità discendono diverse varianti, tra cui quella Treccani (PALLUCCHINI 1931, pp. 426 e 428; per il dipinto del Louvre si veda MARTINI 1964, p. 201, nota 129 e fig. 129).

L'attribuzione è confermata da Pallucchini nella monografia sul pittore del 1934 (PALLUCCHINI 1934, p. 112), ma evidentemente non è recepita dal senatore che nel proprio diario accenna al *Soldato* e all'*Uomo* come opere di Piazzetta (TRECCANI 1960, § 312 e tav. tra le pp. 214-215).

L'idea che i due quadri costituiscano un pendant è ripresa da Ugo Ruggeri, che ripropone sia per il *Soldato* che per l'*Uomo* il nome di Domenico Maggiotto (RUGGERI 1977, p. 174).

Nel 1982 Pallucchini e Adriano Mariuz pubblicano un'altra versione dell'opera conservata agli Uffizi, pressoché identica a quella Treccani, mantenendo per entrambe l'attribuzione all'Angeli (PALLUCCHINI, MARIUZ 1982, cat. A52 e cat. A27), poi condivisa da Terisio PIGNATTI (1983, p. 151). Nel Fondo Pallucchini della Fototeca Cini di Venezia si trova una fotografia del dipinto come "maniera di Giuseppe Angeli", di ubicazione ignota, ma chiaramente si tratta del dipinto del senatore; lo scatto è di Pietro Fiorentini, come quello della Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, quindi è probabile che queste fotografie siano state scattate in occasione della mostra del 1929.

Giovanni Paolo PANINI
(Piacenza, 17 giugno 1691 – Roma, 21 ottobre 1765)

32. *L'arco di Costantino*

1750 circa

olio su tela – cm 55,5 x 41,7

Italia, collezione privata

PROVENIENZA

Francia, mercato antiquario

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1929 al 1960 circa

Milano, mercato antiquario

Piacenza, collezione privata fino al 2008

MOSTRE

Venezia 1929, p. 31, cat. 10.

BIBLIOGRAFIA

Il Settecento 1929, p. 31, cat. 10; FIOCCO 1929, p. 24; MORASSI 1930-1931, p. 1034; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 114-115; ARISI 1986, tav. 197 e cat. 420.

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 142.

Il dipinto, attribuito a Giovanni Paolo Panini, è esposto alla mostra sul *Settecento italiano* tenutasi a Venezia nel 1929; la tela è già di proprietà Treccani (*Il Settecento* 1929, p. 31, cat. 10). Alla mostra fa seguito un articolo di Giuseppe Fiocco nel quale *L'arco di Costantino* è così commentato: “Che diversità ci sia di fronte all’arte veneta e a questo stesso ramo alquanto scolastico, con l’opera di Giovanni Paolo Pannini, dice subito il confronto; reso agevole dalla vicinanza, non dico del Canaletto maggiore, ma dello stesso Bellotto severo e preciso, che è qui gomito a gomito accanto a lui. Un abilissimo compositore il Pannini, secondo le dotte ricette emiliane, approdate anche a Venezia con Antonio Visentini, col Gaspari e con lo Joli” (FIOCCO 1929, p. 24).

Anche Antonio Morassi commenta il dipinto nell’articolo sulla collezione del senatore: “un bell’arco di trionfo con rovine e figurette, arioso e brillante” (MORASSI 1930-1931, p. 1034) e Giovanni Treccani lo pubblica nelle proprie memorie ricordando che un critico lo attribuì a Hubert Robert (TRECCANI 1960, §. 312, tav. tra le pp. 114-115).

L’attribuzione a Panini è stata confermata da Ferdinando Arisi nel 1986.

Domenico MAGGIOTTO
(Venezia 1713-1794)

33. Uomo che guarda una medaglia o Uomo che guarda con una lente (?)

1750 circa

olio su tela - dimensioni non reperibili

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1929

MOSTRE

Venezia 1929, p. 40, cat. 18.

BIBLIOGRAFIA

Il Settecento 1929, p. 40, cat. 18; FIOCCO 1929, pp. 31-33; MORASSI 1930-1931, p. 1034; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215; RUGGERI 1977, p. 174; PALLUCCHINI, MARIUZ 1982, cat. A51; DEL TORRE 1987-1988, cat. 33.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2765

Fototeca Cini, foto n. 493805 Pietro Fiorentini

Fototeca KHI, cartella *Mggiotto*, foto n. 63414 e n. 219625 Fiorentini

Fototeca Morassi, unità 147 Pietro Fiorentini e serie T

Fototeca Venturi cartella *Giovan Battista Piazzetta* foto n. 4128, n. 21434 serie T & cassetto 144, foto n. 3892 serie T

Non si conoscono altre vicende relative al dipinto oltre al passaggio in collezione Treccani. L'opera è di proprietà del senatore almeno dal 1929, quando è esposta alla mostra sul Settecento veneziano, con un'attribuzione a Giovan Battista Piazzetta (*Il Settecento* 1929, p. 40, cat. 18). Nel recensire la mostra Giuseppe Fiocco assegna invece il dipinto a Francesco Capella (FIOCCO 1929, pp. 31-33).

L'anno seguente Morassi menziona "due teste piazzettesche" in collezione Treccani, riferendosi al dipinto in questione e al cosiddetto *Soldato*, alla mostra del 1929 esposto accanto all'*Uomo* (MORASSI 1930-1931, p. 1034). Lo studioso giuliano possiede due fotografie del quadro in analisi, conservate, insieme ad altre due del *Soldato*, in una cartelletta dedicata a *Piazzetta* "Teste" *autografi e scuola*. Di queste quattro riproduzioni, due (un *Uomo* e un *Soldato*) sono scattate dal fotografo Fiorentini di Venezia e riportano sul retro scritto "Piazzetta", mentre sul retro delle altre due Morassi ha scritto "Piazzetta?". Questi scatti testimoniano che i due dipinti, successivamente separati dalla critica, sono stati a lungo considerati in pendant.

Le proposte attributive di Adolfo Venturi sono altrettanto ricostruibili grazie alle fotografie della sua Fototeca. Sul retro della foto n. 21434 (serie T) è scritto "Nogari? Coll. Treccani o Lorenzo Tiepolo ? cfr. Boll'Arte 1924-1925 Mayer Piazzetta?". La nota allude a una possibile attribuzione a

Giuseppe Nogari o a Lorenzo Tiepolo sul quale August Liebmann Mayer aveva pubblicato alcuni dipinti madrileni nel «Bollettino d'Arte» del 1924-1925 (MAYER 1924-1925). È interessante confrontare l'*Uomo* e la figura di sinistra del dipinto pubblicato a p. 21 dal Mayer, *La Trattoria*. Forse Venturi pensava anche al *Vecchio con mappamondo* di Lorenzo Tiepolo, oggi al Museo del Settecento veneziano di Ca' Rezzonico, almeno per una somiglianza iconografica. Un'altra fotografia del dipinto Treccani si ritrova in un'altra cartella della Fototeca, questa volta intestata a Giuseppe Angeli (foto n. 3892, serie T): sul retro è scritto "Piazzetta? Scuola di G. Angeli".

Il senatore nel proprio diario cita questo dipinto come *Testa di vecchio*, ricordandolo insieme al *Soldato* e alla *Fanciulla con cesto di vimini* e riferendo tutte e tre le opere a Giovan Battista Piazzetta (TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215).

Piuttosto misterioso è un passo dell'articolo, uscito su «Arte Veneta» nel 1973, di Maria Angela Bulgarelli e dedicato a Domenico Maggiotto. L'autrice spiega come il pittore abbia mediato dal Piazzetta alcuni moduli compositivi, in particolare le figure a mezzo busto, viste di tre quarti, come il *Giovane scultore* dell'Art Museum di Worcester. Da questo dipinto Maggiotto avrebbe derivato una serie di opere tra le quali la Bulgarelli ricorda una tela in una collezione milanese, senza specificarne il soggetto. L'esemplare migliore di questa serie derivata dal Piazzetta è, secondo la studiosa, il *Ragazzo con la medaglia* della Galleria di Parma: la somiglianza tra il dipinto di Parma e quello Treccani è tale da far supporre che la Bulgarelli si riferisse proprio al dipinto del senatore alludendo alla tela di collezione milanese (BULGARELLI 1973-1974, p. 222).

L'*Uomo* Treccani è nuovamente discusso da Ugo Ruggeri, che conferma l'attribuzione a Domenico Maggiotto (RUGGERI 1977, p. 174). Mentre diversi studiosi hanno spezzato la coppia delle "teste piazzettesche" Treccani, Ugo Ruggeri le mantiene entrambe nel catalogo di Maggiotto, sostenendo l'ipotesi originaria dei dipinti in pendant.

Nella monografia su Piazzetta, curata da Rodolfo Pallucchini e Adriano Mariuz, la tela si ritrova tra le opere già attribuite al pittore (PALLUCCHINI, MARIUZ 1982, pp. 119-121, cat. A51).

Francesca Del Torre conferma il dipinto nel catalogo di Domenico Maggiotto segnalandone una replica, di pennellata più sciolta, esposta come *Ritratto di commediante* (olio su tela, 72 x 57) alla mostra di Ingeheim am Rhein del 1987 (DEL TORRE 1987-1988, cat. 33).

Peter Jakob HOREMANS
(Anversa, battezzato il 26 ottobre 1700 – Monaco, 3 August 1776)

34.1. *La visita del sarto*

firmato e datato in basso a destra “P. Horemans 1750”
olio su tela – cm 68 x 80

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani
Londra, collezione privata (?)
Milano/Venezia, collezione privata
Milano, Galleria Bigli, fino al 2000 circa
Londra, mercato antiquario

FOTOGRAFIE

CAFMi RI 4198.

L'unico documento che permette di ricondurre questo dipinto alla collezione Treccani è la fotografia del CAFMi dietro alla quale è riportato il nome del senatore. Il quadro è in seguito entrato in una collezione inglese dislocata tra Milano e Venezia. Quando il dipinto è messo in vendita dalla Galleria Bigli di Milano, intorno al 2000, forma un pendant con un altro dipinto di Horemans, *La visita del calzolaio* (34.2.), delle stesse dimensioni e con la stessa cornice, firmato, ma non datato. Roeland Kollewijn mi ha informata del fatto che le due tele presentano la stessa storia conservativa e i medesimi interventi di restauro, facendo così ipotizzare, anche per il secondo dipinto, una provenienza dalla collezione Treccani. Le due tele, inedite, sono poi transitate su mercato antiquario inglese.

La visita del sarto raffigura una dama, intenta a giocare a tric-trac con un uomo, interrotta dall'arrivo del sarto che le porta un corsetto e una stoffa. Ne *La visita del calzolaio* la signora riceve il calzolaio per provare un nuovo paio di scarpe mentre sta prendendo il tè con la famiglia sotto un loggiato.

Pittore veneziano, già attribuito a Domenico MAGGIOTTO
(Venezia 1713-1794)

35. *Bimba con colombo*

1750-1760 circa
olio su tela – cm 73 x 60
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, raccolta Gennaro Melzi, fino al 28 marzo 1928
Milano, Galleria Pesaro, asta Melzi 28 marzo 1928
Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 28 marzo 1928

BIBLIOGRAFIA

Catalogo 1928, cat. 506; *La raccolta*³ 1928, tav. III; MORASSI 1930-1931, p. 1036; PALLUCCHINI 1932, pp. 493-495; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215; LEVI PISETZKY 1967, tav. 146; BULGARELLI 1973-1974, p. 235, nota 30.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2417
Fototeca Cini, Fondo Fiocco SD 014801; SD 014801°; SDNFGC 41048 datato 1971
Fototeca Morassi, unità 128

La *Bimba con colombo*, attribuita a Domenico Maggiotto, è illustrata in un breve saggio sulla raccolta Melzi, probabilmente in vista della vendita dei dipinti tenutasi alla Galleria Pesaro il 28 marzo 1928 (*La raccolta*³ 1928, tav. III; *Catalogo* 1928, cat. 506).

Poco dopo il dipinto è ripubblicato da Antonio Morassi nell'articolo sulla raccolta Treccani, mantenendo il riferimento a Maggiotto (MORASSI 1930-1931, p. 1036). L'attribuzione è condivisa da Rodolfo Pallucchini che ne supporta l'attribuzione ravvisando una somiglianza tra la *Bimba* Treccani e quella che compare nella pala de *La Nascita della Vergine* della parrocchia di San Rocco a Polcenigo (PALLUCCHINI 1932, pp. 493-495), ma questo confronto non sembra così stringente, oltre al fatto che il dipinto di Polcenigo è oggi attribuito a Egidio Dall'Oglio (1705-1784).

Nel diario del collezionista la *Bimba* è illustrata con il nome del Maggiotto (TRECCANI 1961, tav. tra le pp. 214-215) e come tale ritorna nella *Storia del costume* di Rosita LEVI PISETZKY (1967, tav. 146); dopo la scomparsa di Treccani è ereditato dalla figlia Carla.

L'attribuzione sostenuta fino a quel momento è respinta da Maria Angela Bulgarelli, osservando che la minuziosa descrizione dei dettagli non è usuale dello stile del pittore (BULGARELLI 1973-1974, p. 235, nota 30). Questo parere è condiviso da Francesca del Torre che in una comunicazione con la scrivente osserva: "Direi che il soggetto è inconsueto per Maggiotto: soprattutto mi sembrano la scelta della rappresentazione a figura intera e l'interesse per i particolari decorativi (descrizione delle trine) molto poco maggiotteschi. Mi ricordo che all'epoca il mio Professore, Terisio Pignatti,

mi aveva indirizzato ad un'attribuzione ai modi di Giuseppe Gambarini, vale a dire verso una pittura interessata a scene di costume. Nelle sue mezze figure Maggiotto resta invece sempre saldamente ancorato alla tradizione delle teste di carattere di Piazzetta, con un interesse per un modellato realizzato soprattutto per mezzo del chiaroscuro.” Del Torre, in occasione delle sue ricerche su Maggiotto, aveva già escluso la *Bambina* dalla lista dei dipinti autografi (DEL TORRE 1987-1988). La foto del Fondo Fiocco della Fototeca Cini SDNFGC 41048 è tratta da un volume da me non identificato nel quale comunque il dipinto è pubblicato come “Maggiotto, collezione Treccani”.

Francesco ZUCCARELLI
(Pitigliano, 15 agosto 1702 – Firenze, 30 dicembre 1788)

36.1. La pesca

1750-1752 circa
olio su tela – cm 69 x 53
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1929 al 1961
Milano, eredi Treccani, dal 1961 e almeno fino al 1977

MOSTRE

Venezia 1929, p. 38, cat. 5; Parigi 1935, cat. 487; Zurigo 1948-1949, cat. 793; Milano 1955, cat. 75;
Parigi 1960-1961, cat. 452.

BIBLIOGRAFIA

Il settecento 1929, p. 38, cat. 5; FIOCCO 1929, p. 9; DELOGU 1930, p. 124, tav. 84; ROSA 1930, p. 21;
MORASSI 1930-1931, pp. 1031-1033; *Il settecento* 1932, tav. CIII, fig. 158; ARSLAN 1934, p. 510;
Exposition 1935, cat. 487; ROSA 1945, cat. 17; *Kunstschatze* 1948, cat. 793; ROSA 1952, s.n.; *Tesori
d'arte* 1952, cat. 148, tav. 148; *Mostra* 1955, cat. 75; *La Peinture* 1960, cat. 452; PALLUCCHINI
1960, fig. 517; TRECCANI 1960, §. 311-312 e tav. tra le pp. 214-215; SPADOTTO 2007, p. 128, cat.
162, p. 245, cat. 162.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2965 serie T
Fototeca KHI, foto n. 105508 anonima
Fototeca Morassi, unità 220 serie T
Fototeca Zeri, foto n. 131373 serie T
Witt Library, cartella n. 2540 da DELOGU 1930

36.2. La caccia

1750-1752 circa
olio su tela – cm 69 x 53
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1929 al 1961
Milano, eredi Treccani, dal 1961 e almeno fino al 1977

MOSTRE

Venezia 1929, p. 38, cat. 6; Parigi 1935, cat. 488; Zurigo 1948-1949, cat. 794; Milano 1955, cat. 74;
Parigi 1960-1961, cat. 453.

BIBLIOGRAFIA

Il settecento 1929, p. 38, cat. 6; FIOCCO 1929, p. 9; DELOGU 1930, p. 124, tav. 85; ROSA 1930, p.
21; MORASSI 1930-1931, pp. 1031-1032; ; *Il settecento* 1932, tav. CIII, fig. 159; ARSLAN 1934, p.
510; *Exposition* 1935, n. 488; ROSA 1945, n. 18; *Kunstschatze* 1948, cat. 794; ROSA 1952, s.n.;

Tesori d'arte 1952, p. 59; *Mostra* 1955, cat. 74; *La Peinture* 1960, cat. 453; PALLUCCHINI 1960, fig. 517; TRECCANI 1960, §. 311-312; SPADOTTO 2007, p. 128, cat. 163, p. 245, cat. 163.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 10200 serie T

Fototeca KHI, foto n. 186231 serie T, 105509 anonima

Fototeca Morassi, unità 220 serie T

Fototeca Zeri, n. 131372 serie T

Witt Library, cartella n. 2541 da DELOGU 1930

Nulla è noto circa la storia di questi due dipinti prima dell'ingresso in casa Treccani, anteriore al 1929. In quell'anno i due paesaggi attribuiti a Francesco Zuccarelli sono esposti alla mostra sul *Settecento italiano* a Venezia e appartengono già al senatore (*La pesca* p. 38, cat. 5; *La caccia*, p. 38, cat. 6). Giuseppe Fiocco, che recensisce la mostra, giudica i due quadri "raffinatissimi", al contrario di altri pezzi prestati da Treccani (FIOCCO 1929, p. 9). Ricordati sbrigativamente da Giuseppe Delogu, che per primo li pubblica (DELOGU 1930, p. 124, tav. 84-85), i due paesaggi sono oggetto di un'analisi svolta da Gilda Rosa nella sua tesi di laurea, discussa a Milano con Paolo D'Ancona nel 1930, benché poi dimentichi di inserirli nell'indice topografico (ROSA 1930, p. 21; la tesi fu pubblicata in due edizioni successive ROSA 1945, cat. 17-18 e ROSA 1952, s.n senza novità rilevanti). Scrive la Rosa: "Meritano particolare attenzione due quadri appartenenti al Senatore Giovanni Treccani rappresentanti uno una scena di pesca, l'altro una scena di caccia. Le composizioni sono un po' diverse dal solito e meno leziose, con una maggior disinvoltura e larghezza nella pennellata e nel modo di trattare la figura e i contrasti di luce e di ombra sono più vivamente sentiti. La scena di pesca ha una splendida intonazione azzurro-verdastra e l'aria vaporosa e l'acqua con limpide profondità, sono trattate alla perfezione; anche le piante come tutto l'insieme più geniale, fanno pensare a un'influenza del Tiepolo. La composizione della «caccia» tutta raccolta e chiusa tra l'albero di sinistra e la casa di destra, l'intonazione rosata di tramonto, che si riflette in tutte le cose, fanno classificare questo quadro fra i migliori dello Zuccarelli."

Lo stesso anno Antonio Morassi, che tra l'altro conserva nella propria collezione dei disegni di Zuccarelli (PIGNATTI 1992), commenta *La pesca* e *La caccia* nell'articolo sulla collezione del senatore Treccani. I paesaggi, secondo lo studioso, sono ancora molto vicini alla maniera di Marco Ricci "ma già lo superano nel colore più scintillante, nel maggior garbo, un po' alla francese, della composizione". Secondo lo studioso le due scene sono state dipinte prima dei soggiorni inglesi di Zuccarelli (1752-1762 e 1765-1768) che influirono profondamente sulla sua pittura, ma ne inaridirono "quella vena della sana tradizione veneta". Infine Morassi nota che il dipinto della *Pesca* è firmato dalla zucca posta ai piedi della donna, anche se avverte che questa firma figurata veniva contraffatta già anticamente (MORASSI 1930-1931, pp. 1031-1033).

Menzionati nel volume curato da Ojetti, *Il settecento italiano* (1932, I, tav. CIII, fig. 158-159), i due dipinti sono nuovamente oggetto di uno studio condotto da Edoardo Arslan che, in contraddizione con quanto detto da Morassi, scrive che proprio a partire dal 1750 e per tutti i trent'anni successivi si può parlare della fase più veneziana dello Zuccarelli, quella più nota e riconoscibile, in cui gli influssi dei pittori veneziani si fanno più evidenti (Tiepolo, Bellotto, Guardi, lo Zais): i due “mirabili” paesaggi Treccani andrebbero quindi collocati dopo il 1750 (ARSLAN 1934, p. 510).

Dopo la mostra veneziana del 1929 *La caccia e La pesca* sono esposte a Parigi (*Exposition* 1935, cat. 487-488) e quindi a Zurigo e in quest'ultima occasione si ripropone la datazione avanti il 1752 (*Kunstschätze* 1948, cat. 793-794; *Tesori d'arte* 1952, n. 148, tav. 148).

I due quadri sono nuovamente presentati alla mostra milanese del 1955 sul Settecento veneziano. Alla Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano si conserva una copia del catalogo, appartenuta a Edoardo Arslan (BWA.N.34): accanto ai due quadri segnalati semplicemente in “collezione privata, Milano” è stato annotato a penna “Treccani” e “sì” accanto ad entrambi (*Mostra* 1955, cat. 74-75).

Un giudizio positivo sulle due tele è espresso anche dal catalogo della mostra parigina del 1960-1961, l'ultima alla quale le due tele partecipano, che ne sottolinea la freschezza d'invenzione e l'intensità dei colori (*La Peinture* 1960, cat. 452).

Nello stesso anno Rodolfo Pallucchini scrive: “in scene di formato più piccolo, come la «Caccia» e la «Pesca» della collezione Crespi di Milano, l'ispirazione dello Zuccarelli si fa più libera, adottando una pennellata di tocco vivacissima”, confondendo la collezione Crespi con quella Treccani, ma le immagini pubblicate sfatano ogni dubbio (PALLUCCHINI 1960, fig. 517).

Nel il diario del senatore si ha l'ultima menzione de *La caccia e La pesca*, che dovettero essere vendute dopo la morte del collezionista (TRECCANI 1960, §. 311-312 e tav. tra le pp. 214-215).

In una foto di famiglia scattata una sera di Natale avanti il 1977, anno nel quale scomparso la moglie di Treccani, Giulia Quartara, presente nello scatto, i due paesaggi fanno ancora mostra di sé nel salotto di casa. Almeno *La pesca* è poi passata in casa di Vittorio Treccani e negli anni successivi messa in vendita presso Salamon, ma invenduta; non è dato sapere quando la tela abbia lasciato definitivamente casa Treccani.

Si devono attendere quarantasette anni per rivedere le due tele pubblicate nella monografia su Zuccarelli curata da Francesca SPADOTTO (2007, p. 128, cat. 162-163, p. 245, cat. 162-163). L'autrice, che purtroppo non conosce l'attuale collocazione delle due opere, le data sul finire del quinto decennio e per entrambe ricorda l'ascendente ricesco già proposto da Morassi. La Spadotto sostiene che *La caccia e La pesca* “figurano tra le opere più conosciute e apprezzate dello Zuccarelli, in virtù del loro altissimo livello qualitativo, sebbene rechino dei soggetti piuttosto

desueti e apparentemente lontani dalla sensibilità di Francesco. L'artista sembra infatti rinunciare all'ampia e dettagliata quinta paesaggistica che delimita lo sfondo, in favore di grandi figure riprese da un punto di vista ravvicinato. Vi prevale una forte componente didascalica, che determina la sostituzione del pescatorellino di ascendenza classica con due uomini vestiti con abiti contemporanei [...]. Si percepisce tuttavia una volontà di smorzare il modello del bellunese attraverso la presenza di elementi della tradizione romana [...]. La cronologia viene suggerita dall'eccezionale qualità pittorica, dove si rintraccia quella scioltezza espressiva che si traduce in una pennellata morbida e pastosa, molto vicina al *Paesaggio ideato con figure e architetture* in collezione Bellesi (Collezione Rita Bellesi, Firenze, cat.161)". Aggiungo che Gilda Rosa, su segnalazione di Morassi, pubblicò nella monografia del 1945 un dipinto dello Zuccarelli in collezione Gavazzi a Milano, di soggetto molto simile ai *Pescatori* Treccani (ROSA 1945, n. 21 e 1952, s.n.). Si tratta dei *Pescatori al ruscello* ripubblicati dalla SPADOTTO (2007, cat. 409). La moglie di Treccani era una Quartara-Gavazzi e Treccani aveva stretti rapporti con la ditta Egidio & Pio Gavazzi, tanto che il figlio Luigi sposò una Gavazzi (TRECCANI 1960, §. 647).

MAESTRO DEI RIFLESSI (?) già attribuito a Pietro Falca detto Pietro LONGHI
(Venezia, 15 novembre 1701 – Venezia, 8 maggio 1785)

37.1. La lezione di musica

1755-1760

olio su tela – cm 59 x 49

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Roma, collezione Stroganoff, fino al 1910-1912

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1930

MOSTRE

Londra 1930, cat. 817.

BIBLIOGRAFIA

MUÑOZ 1912, p. 48, tav. XXXIII; MODIGLIANI 1924-1925, p. 51, fig. 46; MORASSI 1930-1931, pp. 1032-1034; *Exhibition* 1930, cat. 817; BALNIEL, CLARK, MODIGLIANI 1931, cat. 527; TRECCANI 1960, §. 229 e tav. tra le pp. 118-119; PIGNATTI 1968, pp. 42, 135, tav. 466; PIGNATTI 1974, cat. 316.

FOTOGRAFIE

Fototeca Cini, fondo Pallucchini, ID 472124

Fototeca KHI, cartella *Pietro Longhi, Italien*, foto n. 65977 foto Anderson

Fototeca Venturi, cassetto A 191, foto n. 30155 e cassetto 34, foto n. 16007 serie T

Fototeca Zeri, *Seguaci ed imitatori di Pietro Longhi* foto n. 127561 anonima

Witt Library, cartella 1262, foto Anderson

37.2. La partita a carte

1755-1760

olio su tela – cm 53 x 49

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Roma, collezione Stroganoff, fino al 1910-1912

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1930

BIBLIOGRAFIA

MUÑOZ 1912, p. 47, tav. XXXIII; MODIGLIANI 1924-1925, p. 51, fig. 46; MORASSI 1930-1931, pp. 1032-1034; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 118-119; PIGNATTI 1968, pp. 42, 134, tav. 467; PIGNATTI 1974, cat. 299; *Dipinti antichi* 1999, cat. 138.

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 4042 serie T

Fototeca KHI, cartella *Pietro Longhi, Italien*, foto n. 176245 anonima a colori, n. 98261 da «L'Illustrazione italiana»

Fototeca Morassi, unità 125 serie T

Fototeca Zeri, *Seguaci ed imitatori di Pietro Longhi* foto n. 127560 anonima

Witt Library, cartella 1260 anonima

Una fotografia de *La partita a carte*, conservata alla Witt Library di Londra, riferisce che il dipinto si trova agli inizi del secolo XX nella collezione di Grigorij Stroganoff a Roma. A una verifica del catalogo della collezione, compilato nel 1912 da Antonio Muñoz dopo la morte del principe Stroganoff, è stato possibile appurare che entrambi i dipinti, attribuiti a Pietro Longhi, appartenevano alla raccolta. Muñoz ritiene che *La partita a carte* Stroganoff sia il modello originale dal quale dipende la versione del Museo Correr, oggi in deposito a Ca' Rezzonico (inv. Cl. I n. 0140; MUÑOZ 1912, p. 47, tav. XXXIII, p. 48, tav. XXXIII, cm 49 x 61 entrambi). Nel giugno del 1912 Pavel Muratov, dopo aver visitato la collezione Stroganoff, scrive al direttore della galleria Tretjakov a Mosca: “Immagini, caro Ilia Semenovič, cinque magnifici Longhi! E i Guardi, poi. E che abbozzo di Tiepolo!” (CHALPACHČ’JAN 2012, pp. 455-457 anche a proposito del coinvolgimento di Adolfo Venturi in questa vicenda).

La lezione di musica e *La partita a carte*, “due Longhi [...] esemplari eleganti e significativi che meriterebbero un breve discorso”, sono quindi ricordati da Ettore Modigliani, già in collezione Treccani, probabilmente acquistati in coppia (MODIGLIANI 1924-1925, p. 52, fig. 46).

Solo *La lezione di musica* è esposta alla mostra londinese del 1930, dove probabilmente è scattata la fotografia Anderson della collezione Cini (*Exhibition* 1930, cat. 817; BALNIEL, CLARK, MODIGLIANI 1931, cat. 527; TRECCANI 1960, §. 229).

Nonostante il nome di Pietro Longhi sia stato speso anche da Adolfo Venturi, che nella sua fototeca sotto questo nome conserva la foto della *Lezione di musica*, Antonio Morassi nell’articolo sulla collezione del senatore, propende per un’attribuzione ad Alessandro Longhi. Lo studioso ritiene che il nome di Alessandro sia più appropriato, in virtù della pennellata a suo avviso più vibrante e nervosa di quella di Pietro. In questi due dipinti Morassi intravede l’influsso dei grandi veneziani del momento, da Sebastiano Ricci, a Tiepolo, fino a Guardi (MORASSI 1930-1931, pp. 1032-1034).

La Partita a carte di Ca' Rezzonico, oggi attribuita alla cerchia di Pietro Longhi, è messa in relazione all’esemplare Treccani, oltre che da Muñoz, anche da Morassi, che sul retro di una riproduzione scrive: “eredi Ravà, Venezia, maggio 1967 / gall. Schubert, Milano 1967” in allusione alla vendita della collezione Ravà nella quale si trovava un tempo il dipinto di Ca' Rezzonico e alla monografia di Aldo Ravà nella quale il dipinto è riprodotto (Fototeca Morassi, unità 125; RAVÀ 1909, p. 77 e in proposito anche PIGNATTI 1960, p. 217).

Il nome del Maestro dei riflessi è stato invece proposto per primo da Terisio Pignatti: il Maestro dei riflessi “è un artista molto piacevole che si riallaccia anche al Flipart, di cui copia la stampa con la *Dichiarazione*, pendant della *Partita a carte* (Aldo Crespi e Treccani). Accanto a questi esemplari tipici, vanno ricordate le tele della collezione Treccani, *Il Matrimonio ebraico* già Barozzi, i

Risevegli di Kansas City e Salom” (PIGNATTI 1968, pp. 42, 134-135, tav. 466-467; ripreso in PIGNATTI 1974, pp. 107-108, cat. 299 e 316). L’attribuzione proposta da Pignatti è condivisa da Federico Zeri, che nella cartella intestata ai *Seguaci ed imitatori di Pietro Longhi* conserva le fotografie di entrambi i quadri; lo studioso riferisce inoltre che le tele, alla morte del senatore, passano in eredità al figlio Ernesto.

Non saprei dire se *La partita a carte* già Treccani sia identificabile con il dipinto passato in asta a Milano da Finarte il 19 maggio 1999. Un’altra versione molto simile, ma di formato orizzontale è stata messa in vendita sempre da Finarte il 16 maggio 2007 (*Importanti dipinti* 2007, cat. 738). Alla Witt Library c’è una terza fotografia de *La partita alle carte* indicata in collezione Berenson, ma in questa versione il tavolo da gioco è completamente coperto da un tappeto.

Francesco GUARDI
(Venezia, 5 ottobre 1712 – 1 gennaio 1793)

38.1. Il Canal Grande a Ca' Pesaro, verso San Geremia

1760-1770 circa

olio su tela – cm 40 x 75

Milano, collezione privata

PROVENIENZA

Parigi, collezione Bamberger, fino al 17 marzo 1923

Parigi, vendita Hotel Drouot, 17 marzo 1923

Parigi, Renato Avogli Trotti, dal 17 marzo 1923

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1929 e probabilmente fino al 1964

Albate, collezione Caprotti, segnalato nel 1987

Milano, collezione Galtruccio (?)

MOSTRE

Venezia 1929, p. 57, cat. 9; San Paolo del Brasile 1954, cat. p. 84, cat. 62 oppure 63; Milano 1955, cat. p. 21, cat. 38; Venezia 1987, cat. 38; Treviso 2008-2009, cat. 75; Venezia 2012-2013, cat. 34.

BIBLIOGRAFIA

Tableaux 1923, cat. 52; *Il Settecento* 1929, p. 57, cat. 9; FIOCCO 1929, p. 85; MORASSI 1930-1931, pp. 1028, 1031; FIOCCO 1933, tav. III; SHAW 1954, p. 159; *Da Caravaggio* 1954, p. 84, cat. 62 oppure 63; *Mostra del Settecento* 1955, p. 21, cat. 38; PALLUCCHINI 1960, p. 246, fig. 645; TRECCANI 1960, §. 312; *Canaletto e Guardi* 1962, p. 54; MARTINI 1964, p. 289 nota 277, tav. 284; PIGNATTI 1967, p. 10, cat. XXVI; MORASSI 1973, I.1, pp. 248, 258 nota 15 e I.2, p. 415, cat. 565 e II.2, fig. 540; ROSSI BORTOLATTO 1974, p. 114, cat. 440; M. Magnifico, in *Vedute italiane* 1987, cat. 38; *Francesco Guardi* 1993, p. 50; MORASSI 1993, I, pp. 248, 258 nota 15, 415, cat. 565 e II, fig. 540; PALLUCCHINI 1996, p. 542, fig. 851; D. Succi, in *Canaletto* 2008, cat. 75; A. Craievich, in *Guardi* 2012, cat. 34.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1992 serie T

Fototeca KHI, cartella *Mailand Venedig*, foto n. 63469 Pietro Fiorentini e n. 449166 del 1987

Fototeca Morassi, unità 100 serie T, due foto di Mario Perotti, una di Gerolamo Bombelli e una anonima.

Fototeca Zeri, n. 134311 foto Mario Perotti

Witt Library, cartella 1044

38.2. Il Canal Grande a Palazzo Corner della Ca' Granda, verso l'Accademia

1760-1770 circa

olio su tela – cm 40 x 75

Milano, collezione privata

PROVENIENZA

Parigi, collezione Bamberger, fino al 17 marzo 1923

Parigi, vendita Hotel Drouot, 17 marzo 1923

Parigi, Renato Avogli Trotti, dal 17 marzo 1923

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1929 e probabilmente fino al 1964

Milano, collezione Marco Brunelli

Milano (?), collezione Carla e Carlo Riboni, fino al 1974-1975
Milano, collezione privata dal 1976

MOSTRE

Venezia 1929, p. 57, cat. 10; Milano 1949 (?); San Paolo del Brasile 1954, p. 84, cat. 62 oppure 63;
Venezia 1987, cat. 39.

BIBLIOGRAFIA

Tableaux 1923, cat. 51, tav. 51; *Il Settecento* 1929, p. 57, cat. 10; FIOCCO 1929, p. 85; MORASSI 1930-1931, pp. 1028, 1031; *Il Settecento* 1932, tav. XXXV, fig. 50; FIOCCO 1933, tav. III; PALLUCCHINI 1941, tav. XXXI; SHAW 1951, pp. 20, 61; *Tesori d'arte* 1952, p. 60, cat. 150, fig. 150; *Da Caravaggio* 1954, p. 84, cat. 62 oppure 63; FIOCCO 1958, p. 13; PALLUCCHINI 1960, p. 246; Treccani 1960, §. 312; PIGNATTI 1967, p. 10, cat. XXVII; MORASSI 1973, I.1, p. 248 e I.2, p. 406, cat. 515 e II.2, fig. 505; ROSSI BORTOLATTO 1974, p. 114, cat. 442; M. Magnifico, in *Vedute italiane* 1987, cat. 39; MORASSI 1993, I, pp. 248, 406, cat. 515, II, fig. 505; PALLUCCHINI 1996, p. 542, fig. 850; A. Craievich, in *Guardi* 2012, p. 129.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1993 serie T

Fototeca KHI, cartella *Mailand Venedig*, foto n. 63469 Pietro Fiorentini e n. 449165 del 1987

Fototeca Morassi, unità 99 serie T, una foto anonima, una foto ditta Pietro Fiorentini di Venezia e due di Gerolamo Bombelli

Fototeca Zeri, n. 134312 foto Pietro Fiorentini, n. 134286 foto Mario Perotti, entrambe dalla raccolta Bazzi di Milano e n. 131093 anonima

Witt Library, cartella 1044

Le due vedute sono identificabili con la coppia di quadri menzionata nel catalogo della vendita organizzata all'Hotel Drouot di Parigi il 17 marzo 1923 (*Tableaux* 1923, cat. 51-52, tav. 51). Ai numeri 51-52 si legge di due *Canal à Venise*, opera giovanile di Francesco Guardi, ancora sotto l'influsso di Canaletto, venduti come pendant; le misure (47 x 81 cm) si avvicinano molto a quelle riportate altrove (40 x 75 cm). Il testo da me consultato alla Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma è annotato a penna: in copertina il titolo è *Tableaux Anciens et Modernes...Appartenant à Monsieur X*, ma a penna è stato scritto accanto alla X "Bamberger", quindi ai numeri 51 e 52 è specificato che il pendant di dipinti è stato venduto per 29000 franchi e si legge il nome "Trotti", ossia il mercante Renato Avogli Trotti (1875- 1946). Molto probabilmente il Trotti, in contatto con Adolfo Venturi, vende le tele a Treccani tramite lo storico dell'arte.

Il passaggio dall'Hotel Drouot è ricostruibile grazie a una nota su una tavola staccata dallo stesso catalogo del 1923 che ho trovato alla Witt Library di Londra.

Le due vedute, già di proprietà del senatore, sono esposte pochi anni dopo alla mostra sul *Settecento italiano* organizzata a Venezia nel 1929 (*Il Settecento* 1929, p. 57, cat. 9-10). Quell'anno, oltre che nel catalogo delle mostra, i quadri sono ricordati da Giuseppe Fiocco in una lunga recensione sull'esposizione (FIOCCO 1929, p. 85); poco dopo, proprio Fiocco illustra la voce *Guardi*

dell'*Enciclopedia italiana* con le due vedute del senatore (FIOCCO 1933, tav. III). Nello stesso giro d'anni Antonio Morassi, nell'articolo dedicato alla collezione Treccani, commenta i dipinti con entusiasmo: "Due stupende vedute, d'intonazione azzurra... I palazzi e le case emergono dall'acqua come fantasmi, e si fondono nella bassa atmosfera della laguna" (MORASSI 1930-1931, pp. 1028 e 1031).

Benché *Il Canal Grande a Palazzo Corner* non sia esposto alla mostra di Zurigo del 1948-1949, poiché non figura nel catalogo della mostra (*Kunstschätze* 1948), tuttavia l'opera compare nel volume curato poco dopo l'esposizione da Costantino Baroni, Gian Alberto dell'Acqua e Fernanda Wittgens, *Tesori d'arte in Lombardia* (Milano 1952). Nella prefazione al volume, finanziato proprio da Giovanni Treccani, il senatore spiega che per motivi conservativi alcune opere non furono portate a Zurigo, ma esposte in una mostra appositamente allestita nell'estate del 1949 nei chioschi della basilica di Sant'Ambrogio e quindi commentate nel volume in questione (G. Treccani, in *Tesori d'arte* 1952, pp. 7-8); purtroppo di questa mostra non esiste, che io sappia, un catalogo.

Desta qualche perplessità il fatto che in questo volume, la cui pubblicazione è così vicina al collezionista, le misure del dipinto riportate siano 49 x 84 cm, decisamente discordanti da altre fonti. Inoltre c'è un vistoso errore di titolazione del dipinto: il quadro illustrato è *Il Canal Grande a Palazzo Corner*, ma viene chiamato *Il Canal Grande a Ca' Pesaro*, anche se la bibliografia riportata è quella pertinente al quadro raffigurato (*Tesori d'arte* 1952, p. 60, cat. 150, fig. 150).

All'inizio degli anni Cinquanta James Byam Shaw ha identificato due disegni in strettissima relazione con i dipinti. Nel 1951 Shaw collega *Il Canal Grande a Palazzo Corner* con un disegno del British Museum (inv. 1866.7.14.12, 305 x 577 mm, penna acquerellato in bistro e inchiostro nero e rosso, con annotazioni a penna e carboncino rosso e nero), disegno dal quale deriva anche il dipinto conservato all'Ashmolean Museum di Oxford, quasi identico a quello Treccani (SHAW 1951, pp. 20 e 61; cfr. MORASSI 1975, cat. 361 con bibliografia). Quindi nel 1954, per *Il Canal Grande a Ca' Pesaro*, Shaw analizza un disegno preparatorio che si trovava allora in collezione Richard S. Davis, prima a Minneapolis e poi a Londra (432 x 610 mm, penna, acquerellato in seppia su traccia a carboncino con lettere che indicano le scelte di tono e colore per l'opera definitiva: SHAW 1954, p. 159 e cfr. MORASSI 1975, cat. 379 con bibliografia). Anche in questo caso sono due i dipinti derivanti dal medesimo disegno: quello in collezione Treccani e quello di Sir Alfred Beit (Rusborough, Irlanda, 47,5 x 84 cm). Lo studioso considera sia il dipinto Treccani che quello Beit opere tarde e molto vicine a Canaletto per la precisione topografica che le contraddistingue.

Il rapporto tra il disegno di Minneapolis e i dipinti Treccani/Beit verrà confermato nel 1962 in occasione della mostra dei disegni di Canaletto e Guardi, curata da Shaw insieme a Karl Parker e

Giuseppe Fiocco (*Canaletto e Guardi* 1962, pp. 53-54; su questo disegno si veda anche il contributo di Antonio MORASSI, 1959-1960, p. 171, fig. 236).

Sempre nel 1954 entrambe le tele Treccani sono in prestito oltreoceano, alla mostra di San Paolo del Brasile *Da Caravaggio a Tiepolo*: dal catalogo non è possibile distinguere i due dipinti, ma Morassi nel 1973 identifica *Il Canal Grande a Ca' Pesaro* con il cat. 63 e *Il Canal Grande a Palazzo Corner* con il cat. 62 (*Da Caravaggio* 1954, p. 84, cat. 62-63). Solo un anno dopo il viaggio in Sud America *Il Canal Grande a Ca' Pesaro* è esposto a Milano alla mostra benefica in sostegno dell'Opera di prevenzione antitubercolare infantile (O.P.A.I.): nel piccolo catalogo le proprietà delle opere non sono specificate, ma nell'esemplare conservato alla Civica Biblioteca d'Arte di Milano, una tempo nella biblioteca personale di Wart Arslan, è stato annotato a penna, accanto al cat. 38, "Treccani" (*Mostra del Settecento* 1955, p. 21, cat. 38); ricordo che il senatore era uno dei benefattori di questa associazione.

Riecheggiando il commento di Morassi, nel 1960 Rodolfo Pallucchini descrive così le due vedute: "L'interpretazione che il Guardi dà degli aspetti di Venezia è quanto mai favolosa: spesso si ha l'impressione di una Venezia sognata, più che descritta: una Venezia corrosa dal tempo, intravista in luci di tramonto, con cieli talvolta tempestosi, come nel «Canal Grande a Ca' Corner» e nel suo «pendant» con il «Canale a Ca' Pesaro» della collezione Treccani di Milano, ambedue databili verso la fine dell'ottavo decennio" (PALLUCCHINI 1960, p. 246, fig. 645, ripreso in PALLUCCHINI 1996, p. 542).

In anni prossimi alla scomparsa del collezionista, che menziona entrambe le tele nel proprio diario (TRECCANI 1960, §. 312), le vedute devono essere uscite da casa Treccani; lo si deduce da una lettera dell'8 gennaio 1964 di Mauro Pellicoli, reperibile nella collezione che oggi conserva *Il Canal Grande a Palazzo Corner*. Nella lettera Pellicoli afferma di aver visto il dipinto "bellissimo e importantissimo" e ritiene che sia opera "autografa genuina autentica di Francesco Guardi e uno degli esemplari più belli ed eccezionali specialmente per i preziosi toni argentei rari nella pittura veneta del 700. Il dipinto è in ottimo stato di conservazione".

Nel 1967 Terisio Pignatti conferma l'abbinamento dei disegni ai dipinti e considera anch'egli di certo autentico il dipinto *Il Canal Grande a Palazzo Corner* Treccani, mentre trova "problematico" quello dell'Ashmolean Museum. I due disegni individuati da Shaw negli anni Cinquanta e i due dipinti Treccani costituirebbero, per lo studioso veneziano, dei pendants da datarsi alla fine degli anni Cinquanta del Settecento (PIGNATTI 1967, p. 10, cat. XXVI e XXVII).

Quando Antonio Morassi compila il catalogo ragionato dell'opera dei Guardi, le due vedute Treccani, ritenute della piena maturità del pittore, non si trovano più nella collezione milanese. Scrive lo studioso giuliano: "Proseguendo l'itinerario dopo il Ponte di Rialto verso Cannaregio [...]"

incontreremmo a sinistra *Ca' Pesaro* [...]. Una pittura intensa con questo tema (cm. 40x75) che si conservava nella collezione del Senatore Giovanni Treccani a Milano (il fondatore della celebre «Enciclopedia»), fu da noi illustrata, con il suo «pendant», in «Dedalo» [...]. Morassi inoltre ricorda che il disegno preparatorio della raccolta Davis fu esposto a Venezia nel 1965 alla *Mostra dei Guardi* (disegni cat. 23); alla stessa mostra si poteva vedere anche il dipinto in collezione Beit, già menzionato da Byam Shaw, identico a *Il Canal Grande a Ca' Pesaro* Treccani (*Mostra dei Guardi* 1965, cat. 80), ma di stesura più liscia e forse replica più tarda dell'esemplare milanese (il quadro Beit è illustrato da WATSON 1960, pp. 161-163). Dell'altra veduta Morassi scrive: “Il suo «pendant» sopraccitato raffigura *Il Canal Grande a Palazzo Corner della Ca' Granda* e si trovava nella stessa collezione milanese [...]. Sono due «ritratti» di palazzi, destinati a far da riscontro l'uno all'altro, di qualità eccellente, tremuli nell'atmosfera un po' spettrale ed evidentemente da collocarsi al periodo della maturità dell'artista, come del resto è evidente altresì nei disegni preparatori anzidetti. Il cielo nuvoloso ha delle schiarite improvvise, ed il sole, volgente al tramonto, illumina il Palazzo Pesaro di fianco, quello Corner di fronte, ma d'una luce morbida, quasi lunare”. Nella scheda di catalogo lo storico dell'arte ripropone il disegno del British come preparatorio per *Il Canal Grande a Palazzo Corner*, senza tuttavia citare il contributo di Shaw del 1951 (il disegno era stato anch'esso esposto alla *Mostra dei Guardi* 1965, disegni cat. 25; MORASSI 1973, I.1, pp. 248, 258 nota 15 e I.2, p. 406, cat. 515, p. 415, cat. 565 e II.2, fig. 505, 540; ripubblicato in MORASSI 1993). Morassi infine fornisce una precisazione topografica sulle due immagini del Canal Grande, precisazione che convalida l'ipotesi che i due dipinti costituiscano un pendant. In quella con Palazzo Pesaro si vedono l'adiacente Palazzo Foscari-Giovanelli e sulla destra, in fondo al Canale, il campanile di San Geremia; il timpano sormontato da acroteri, che sbucca appena dietro ai palazzi, è quello della chiesa di San Stae. Nell'altra veduta, presa da Palazzo Venier, campeggia sull'opposta riva Palazzo Corner affiancato, a destra dai piccoli Palazzi Minotto e Donà delle Rose e a sinistra dalla fuga del canale verso l'Accademia.

È proprio dalle fotografie di Morassi che è possibile ricostruire la successiva storia collezionistica delle due vedute, grazie agli appunti presenti sul retro e sulle copertine che le conservano, rintracciabili nella Fototeca dello studioso a Venezia. *Il Canal Grande a Palazzo Corner* è documentato da una fotografia che riprende il dipinto con la cornice e sul cui retro è scritto “Ora coll. Priv., Milano già Treccani, già Brunelli”. Forse l'alienazione risale a prima della morte del senatore poiché la didascalia di uno scatto di Gerolamo Bombelli, pubblicato nel 1958 da Giuseppe Fiocco, informa che *Il Canal Grande a Palazzo Corner* si trova a Milano in una raccolta privata, mentre solitamente Treccani faceva pubblicare il proprio nome senza reticenza (FIOCCO 1958, p. 13). *Il Canal Grande a Ca' Pesaro* invece deve essere passato in collezione Caprotti ad Albiate e

quindi in collezione Galtrucco a Milano, come sembrano suggerire gli appunti riportati da Morassi sulle cartellette. Marco Brunelli era antiquario per tradizione familiare, ma nel 1957 si è associato con l'amico Guido Caprotti e i suoi fratelli, tra cui il più noto Bernardo per lanciare insieme il marchio Esselunga; si può immaginare che i due amici, sfruttando le conoscenze di Marco, abbiano comprato le due vedute, una ciascuno e da allora il pendant è stato diviso; inoltre Brunelli figura nel comitato esecutivo e come ordinatore della mostra del 1955. *Il Canal Grande a Palazzo Corner* lascia casa Brunelli abbastanza presto; a metà degli anni Settanta appartiene a Carlo e Carla Riboni, due fratelli collezionisti che per volontà testamentaria lo donano all'attuale proprietario.

Tra gli studi successivi va ricordato quello di Luigina Rossi Bortolato che nel 1974 identifica un'incisione di Michele Marieschi utilizzata da Guardi come modello per il dipinto *Il Canal Grande a Ca' Pesaro*; la studiosa suggerisce che il dipinto di Guardi risenta dell'influsso di Alessandro Magnasco e lo data intorno al 1770 (ROSSI BORTOLATTO 1974, p. 114, cat. 440, 442; per l'incisione MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, PEDROCCO 1999, cat. inc. 19).

Nel 1987 i due quadri sono momentaneamente riuniti per una mostra tenutasi a Venezia (M. Magnifico, in *Vedute italiane* 1987, cat. 38-39; a questa data *Il Canal Grande a Ca' Pesaro* è ancora di Guido Caprotti). Marco Magnifico, autore della scheda di catalogo, mette in rapporto i due dipinti già Treccani, opere della piena maturità, con un'altra veduta di Palazzo Corner eseguita dal giovane Guardi (MORASSI 1973, p. 176, cat. 514, collezione del duca di Buccleuch a Edimburgo): questo confronto "dà l'esatta misura della maturazione in senso preimpressionista della pittura di Guardi", che parte da una resa nitida ed esatta, derivata da Canaletto, per giungere a contorni indefiniti e atmosfere vibranti (si legga quanto scritto da PALLUCCHINI 1996, p. 542 a proposito di quest'interpretazione antistorica). La scheda è arricchita di ulteriori precisazioni sull'identificazione dei palazzi nelle vedute.

Nel 1993, alla mostra tenutasi alla Fondazione Cini di Venezia, è esposto il disegno già in collezione Davis e quindi passato alla Lefevre Gallery di Londra: nella scheda di catalogo si ripropone il confronto col dipinto già Treccani, *Il Canal Grande a Ca' Pesaro*, ma i curatori della mostra non ritengono che i disegni abbiano realmente una funzione preparatoria ai dipinti (Francesco Guardi 1993, p. 50).

Di recente *Il Canal Grande a Ca' Pesaro* è stato esposto prima a Treviso tra 2008 e 2009 e quindi a Venezia tra 2012 e 2013. Entrambe le schede di catalogo confermano gli studi precedenti. Dario Succi ritiene però che sia il disegno della collezione Davis che la tela Treccani vadano datate intorno al 1780 (D. Succi, in *Canaletto* 2008, cat. 75). Alberto Craievich nota che già Canaletto aveva elaborato vedute in pendant con il medesimo taglio compositivo, ma con punti di vista opposti. Nonostante i modelli di Canaletto e di Marieschi ai quali Guardi poteva rifarsi, l'artista

sceglie una resa del tutto personale delle vedute, nelle quali emerge sempre un edificio protagonista che in modo innaturale sovrasta e schiaccia quelli vicini, abbandonando l'assoluto razionalismo di Canaletto. Guardi assegna più spazio al cielo ed elimina il primo piano, teatro di scene di costume, spesso inserito da Marieschi, come nell'incisione che per la Rossi Bortolatto è stata utilizzata come modello. Contrariamente a quanto affermato da Succi, Craievich riporta la data del dipinto alla fine degli anni Sessanta del Settecento, osservando che la pennellata di Guardi, benché già vibrante e sfatta, sia ancora molto controllata, indugiando sulla corretta rappresentazione dei dettagli architettonici e delle figure (A. Craievich, in *Guardi* 2012, cat. 34). Lo studioso infine riferisce che *Il Canale Grande a Ca' Corner*, uscito da casa Treccani, è stato sottoposto a un'eccessiva pulitura che ha conferito alla tela un aspetto sgranato, motivo per cui non è più stata esposta, ma non ho potuto verificare quest'informazione personalmente.

Jacopo CESTARO
(Bagnoli Irpino, 1718 – Napoli, 1785/1789)

39.1. Mosè fa scaturire l'acqua alla rupe dell'Oreb

1750-1778

olio su tela – cm 52,7 x 71,7

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, fino al 1984 (?)

Londra, asta Christie's 13 aprile 1984

FOTOGRAFIE

CAFMi RI 3431

Fototeca Morassi, unità 167

Fototeca Zeri, 123095 A. C. Cooper

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, p. 1026; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215; *Old master pictures* 1984, cat. 150.

39.2. Il Passaggio del Mar Rosso

1750-1778

olio su tela – cm 52,7 x 71,7 cm

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1930 e forse fino al 1984 (?)

Londra, asta Christie's 13 aprile 1984

FOTOGRAFIE

CAFMi RI 3432

Fototeca Zeri, 123096 A. C. Cooper

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, p. 1026; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215; *Old master pictures* 1984, cat. 150.

Questi bozzetti sono menzionati da Antonio Morassi nel 1930 come opere di Francesco Solimena, “più sentiti nella forma e nel chiaroscuro; preludenti, nel piglio della composizione movimentata, alle grandi scene dei settecentisti veneziani, i quali del resto, ebbero con lui frequenti contatti” (MORASSI 1930-1931, p. 1026). Giovanni Treccani nel proprio diario fa riprodurre solo la tela con *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe dell'Oreb*, ma cita anche l'altro pezzo, documentato anche dalla fotografia del CAFMi. I bozzetti sono riemersi in asta da Christie's nel 1984 con un'attribuzione al napoletano Jacopo Cestaro, ma sembra che la provenienza Treccani sia andata perduta; le fotografie di Zeri, collegate all'asta londinese, sono difatti prive di questa informazione.

Johan ZOFFANY

(Frankfurt-am-Main, 13 marzo 1733 – Strand-on-the-Green, 11 novembre 1810)

40. *I tre figli più anziani di don Ferdinando di Borbone e Maria Amalia: Carolina, Louis e Maria Antonia*

1778-1779

olio su tela – cm 170 x 137.5

Londra (?), collezione privata

PROVENIENZA

Parma, dal 1778 circa

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1951 e fino al 1985

Inghilterra, mercato antiquario, dal 1985 circa

Inghilterra, collezione privata almeno dal 2011

MOSTRE

Venezia 1951, tav. nn.

BIBLIOGRAFIA

Mostra del costume 1951, tav. nn.; A. Porcella, in TRECCANI 1960, retro tav. tra le pp. 214-215; LEVI PISETZKY 1967, tav. 148; WEBSTER 2011, p. 363 e tav. 274.

Il dipinto compare per la prima volta in una foto dell'allestimento della *Mostra del costume nel tempo*, organizzata nel 1951 dal Centro Internazionale delle Arti e del Costume a Venezia. Purtroppo dal catalogo non si ricavano ulteriori informazioni, ma molto probabilmente dietro la presenza del dipinto alla mostra c'è Rosita Levi Pisetzky, amica di Giovanni Treccani; alla stessa mostra sono esposti altri cimeli della collezione del senatore (*Mostra del costume* 1951, tav. n.n.).

Il dipinto è riprodotto nelle memorie di Treccani, accompagnato da una dichiarazione di autenticità firmata da Amadore Porcella che attribuisce l'opera a Zoffany, ma è convinto raffiguri i figli del gran duca di Toscana, Pietro Leopoldo di Lorena (A. Porcella, in TRECCANI 1960, retro tav. tra le pp. 214-215).

Una foto scattata qualche tempo dopo la scomparsa del collezionista ritrae la famiglia Treccani in salotto, nella casa di via Montebello: alle spalle del gruppo si vede il dipinto affiancato a destra e a sinistra dalle tele di Zucarelli. La tela è stata poi ereditata dal figlio Vittorio e mancato quest'ultimo, nel giugno 1985, qualche tempo dopo è stata venduta in Inghilterra.

Solo di recente Mary Webster l'ha pubblicata nella sua monografia sul pittore, ma non riporta la provenienza del dipinto. La Webster identifica i tre bambini nei figli di don Ferdinando di Borbone e Maria Amalia, duchi di Parma, sulla base di un manoscritto di Joseph Farington manoscritto (*Notebooks on Artists*, Windsor, Royal Library, f. 41 (B)). Nel testo Farington scrive che Zoffany

durante il suo soggiorno a Parma, tra aprile 1778 e marzo/aprile 1779, ritrasse “The parmesan family Duke & Duchess ½ lengths” e “3 children whole length”. La scena rappresenta Carolina, al centro, che danza mentre suo fratello Louis suona e la piccola Maria Antonia batte le mani in plauso alla sorella o per tenere il tempo e nell’entusiasmo ha fatto cadere la bambola a terra. Sullo sfondo un clavicordo con uno spartito sul quale è scritto *Ballet*. La Webster conferma l’autografia di Zoffany che approccia i bambini come tali, senza irrigidirli in pose principesche. La tela presenta alcune zone danneggiate.

Giuseppe BOSSI
(Busto Arsizio, 17 agosto 1777 - Milano, 9 dicembre 1815)

41. Autoritratto con tre amici, cosiddetta *Cameretta portiana*

1809 circa

olio su tela – cm 53 x 65

Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 7433

PROVENIENZA

Busto Arsizio o Milano, collezione baronessa Giulia Sanner, almeno fino al 1925

Milano, collezione Giovanni Treccani almeno dal 1930

Roma, asta Christie's, 26 maggio 1998

Milano, Pinacoteca di Brera, dal 1999

MOSTRE

Lugano 1948, cat. 3; Verbania 1953, cat. 4; Como 1959, cat. 321; Milano 1975, cat. 115; Milano 1985, cat. 30; Milano 1991, cat. 1.256; Milano 1992, p. 258; Baltimore-Worcester-Pittsburg 1992-1993, cat. 4; Codogno-Milano 1994, p. 33; Milano 2001, cat. 3; Milano 2001-2002, p. 42; Roma 2008, cat. 12.

RESTAURI

Ferriani Beccaria 1999

BIBLIOGRAFIA

NICODEMI 1915, p. 145 e tav. L; G. Nicodemi, in BOSSI 1925, tav. tra le pp. 64-65; E. J. 1925, p. 409; NICODEMI 1930, p. 557; *Dipinti* 1948, cat. 3; *Il ritratto* 1953, cat. 4, tav. 2; OTTINO DELLA CHIESA 1959, p. 41; C. Baratieri, in *L'età neoclassica* 1959, cat. 321 e tav. n.n.; SAMEK LUDOVICI 1959, p. 587 e tav. pp. 458-459; TRECCANI 1960, tav. pp. 212-213; PASZTORY 1969, p. 31; SAMEK LUDOVICI 1971, p. 317; ISELLA 1973, cat. 100 e tav. 10; MONTEVERDI 1975, fig. 81; G. Bora, in *Mostra* 1975, cat. 115, tav. 390; MELIS 1979, p. 415; R. P. Ciardi, in BOSSI 1982, p. 869; TOSI BRUNETTO 1983, p. 112, tav. XXXIV; F. Mazzoca, in *Manzoni* 1985, cat. 30 e p. 71; *La pittura* 1987, tav. 174; *Le lettere* 1989, p. 173, tav. 14; C. Ciociola, in PORTA 1989, pp. 64, 79 nota 126; G. Gaspari, in *La Braidense* 1991, cat. 1.256, tav. p. 148; MARELLI 1991, p. 712; MAZZOCCA 1991, p. 89, fig. 116; E. Farioli, in *Il primo Ottocento* 1992, p. 258; *Il primo Ottocento* 1992, pp. 210, 290; F. Mazzocca, in *Ottocento* 1992, cat. 4; RISHEL 1993, p. 297, fig. 57; L. Arrigoni, in *Pinacoteca* 1994, p. 527; E. Longari, in *Milano-Brera* 1994, p. 33 e tav.; ZATTI 1996, p. 219; NOCCA 1997, p. 100; *Dipinti antichi* 1998, cat. 328; M. Ceriana, in *Acquisizioni* 1999, pp. 178-179; BIANCHI 2001, p. 605; M. Ceriana, in *I volti* 2001, cat. 3; ARRIGONI 2001, p. 10; MARELLI 2001, p. 42, fig. 23; C. Nenci, in *Le memorie* 2004, p. 148, nota 418; C. Nenci, in *Da Canova* 2008, cat. 12.

FOTOGRAFIE

Fototeca KHI, foto n. 240833

Fototeca Morassi, unità 19 serie T

Witt Library, cartella *Bossi*

Il dipinto, la cui genesi e storia collezionistica rimangono ancora avvolte nell'ombra, è menzionato per la prima volta da Giorgio Nicodemi nel 1915. Lo studioso bustocco afferma che a quella data il quadro è di proprietà della baronessa "G. Sanner", erede di alcuni dipinti di Giuseppe Bossi. La baronessa custodisce in casa propria, a Busto Arsizio, "una tela ad olio con quattro ritratti d'uomini

disposti in gruppi. Ivi il Bossi domina le figure del Porta, del Cattaneo e di un altro ignoto, con una sua fissità straordinaria di sguardo, con una potenza profonda e viva.” A tavola L la didascalia recita “Ritratti di Gaetano Cattaneo, di Carlo Porta, di se stesso e d’un ignoto” e che la tela riporta al tergo la data 1809 (NICODEMI 1915, pp. 131, 145 e tav. L). Va rilevato che Nicodemi non chiama mai il dipinto *Cameretta portiana*, come altrove è stato detto (M. Ceriana, in *I volti* 2001, cat. 3 e C. Nenci, in *Da Canova* 2008, cat. 12), titolo che comparirà tempo dopo.

Della famiglia Sanner si sa solo che è erede di una parte dei beni di Giuseppe Bossi nella persona di Giulia Fullon, nipote, da parte di madre, di Benigno Bossi, fratello di Giuseppe. Giulia Fullon sposa il barone Alfonso Sanner, ma di nessuno dei coniugi sono note le date di morte (MARA 2012, p. 89). Purtroppo gli inventari dei beni di Bossi, studiati da Silvio Mara, non menzionano mai il dipinto, il che farebbe presumere che il passaggio del quadro sia avvenuto ancora vivente il Bossi; a tal proposito Mara mi ha spiegato che in questa vicenda fu coinvolto anche Gian Pietro Lucini che dopo il 1914 fece da tramite tra i Sanner e Nicodemi. Sui Sanner l’unica notizia da me reperita è compilata da BORELLO (1932, pp. 102-103), dal quale si viene a sapere che i Sanner sono baroni dalla metà del XIX secolo circa. Della baronessa Sanner è noto un ritratto di Domenico Induno, del 1870-1872 circa, in collezione privata a Milano. Il quadro è ancor’oggi accompagnato da una lettera di Giorgio Nicodemi datata 19 giugno 1953: nella lettera, che ho potuto leggere di persona, Nicodemi afferma che la donna ritratta è la baronessa Sanner, negli ultimi anni di vita residente a Milano in via Annunciata 14 e amica personale del pittore (M. Raspa, in *La donna* 2012, pp. 4-5).

Il dipinto di Bossi, negli anni successivi, è ricordato da Nicodemi altre due volte. Nel 1925 lo studioso cura l’edizione delle *Memorie* del Bossi, nelle quali la didascalia dell’illustrazione informa che il quadro è ancora presso i Sanner, ma a Milano; inoltre, il personaggio “ignoto” nel 1915, è ora identificato con un Trivulzio (G. Nicodemi in BOSSI 1925, tav. tra le pp. 64-65; il quadro è citato anche nella recensione alle *Memorie* dell’anonimo E.J., 1925, p. 409).

Nel 1930 Nicodemi compila la voce *Bossi* dell’*Enciclopedia italiana*, illustrata proprio dal dipinto in analisi, divenuto nel frattempo di Giovanni Treccani (NICODEMI 1930, p. 557). Il fatto che in quegli’anni il quadro sia commentato solo da Nicodemi, concittadino di Bossi e dei Sanner e che nel 1930, proprio nell’*Enciclopedia* promossa e finanziata dal senatore, Nicodemi renda noto il passaggio del quadro in collezione Treccani, porta ad ipotizzare un ruolo primario dello studioso bustocco in questa vicenda collezionistica. Alla voce *Bossi* il dipinto è nominato come *Gruppo di teste*, mentre i quattro uomini sono, nell’ordine, Bossi, Gaetano Cattaneo, il conte Taverna e Carlo Porta, mentre l’ipotesi del Trivulzio è già caduta.

L’autoritratto di Bossi con gli amici nel secondo dopo guerra gode di una certa fama, esposto in tre diverse mostre in dieci anni. La prima volta a Lugano, nel 1948 (*Dipinti* 1948, cat. 3), cinque anni

dopo a Verbania, dove è ancora menzionato come *Ritratto di gruppo* (*Il ritratto* 1953, cat. 4, tav. 2) e quindi a Como nel 1959. La scheda di catalogo, compilata in quest'ultima occasione, per la prima volta titola il dipinto *Cameretta portiana* e afferma che la data 1809, riportata sul retro della tela, non è autografa del pittore, ma non se ne mette in dubbio la correttezza (C. Baratieri, in *L'età neoclassica* 1959, cat. 321 e tav. n.n.). I ritratti “di viva potenza plastica e di nuovo spirito in quegli sguardi tanto profondi e fissi da sembrare magnetici”, le cui identità coincidono con quelle già proposte da Nicodemi nell'*Enciclopedia*, sono giudicati tra le migliori prove del Bossi (OTTINO DELLA CHIESA 1959, p. 41). Lo stesso anno Sergio Samek Ludovici pone in risalto “fondo amorfo e mimica e passione concentrata nel volto” del quadruplice ritratto, commentando il dipinto proprio nella *Storia di Milano* della Fondazione Treccani; l'identificazione dei personaggi che “facevano parte della *Cameretta portiana*”, rimane la medesima (SAMEK LUDOVICI 1959, p. 587 e tav. pp. 458-459).

Poco prima di morire il senatore fa riprodurre il dipinto a colori nelle sue memorie e alla sua scomparsa è ereditato dal figlio Ernesto (TRECCANI 1960, tav. pp. 212-213).

A partire dalla voce *Bossi* per il *Dizionario biografico degli italiani*, si riapre il problema dell'identità dei personaggi e questa volta Samek Ludovici mette in dubbio l'identificazione di Carlo Cattaneo, mentre si dà per certa quella del Taverna (SAMEK LUDOVICI 1971, p. 317).

A respingere definitivamente l'interpretazione del gruppo come *Cameretta portiana* è, nel 1973, Dante Isella che spiega che, per inequivocabili ragioni cronologiche, il quadro non può rappresentare quel consesso letterario, nato nel 1816, un anno dopo la morte di Bossi e al quale comunque il Taverna non partecipò mai. In generale il filologo avanza dei dubbi sulla consueta identificazione dei personaggi, le cui effigi note appaiono ben diverse (ISELLA 1973, cat. 100 e tav. 10; si veda anche D. Isella, in *Varon* 1999, p. 215 a proposito del sodalizio letterario ricordato dal Porta nell'agosto del 1816. I dubbi di Isella sono accolti da Giulio Bora nella scheda del dipinto esposto alla Permanente di Milano, *Mostra* 1975, cat. 115, tav. 390. Non aggiunge nulla la monografia della TOSI BRUNETTO 1983, p. 112 e tav. XXXIV).

A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, il quadro ha goduto di gran fama nell'ambito degli studi sulla pittura dell'Ottocento. I contributi più cospicui spettano a Fernando Mazzocca che, sospendendo i tentativi di identificazione e le indagini sulla storia esterna del dipinto, ne indaga il significato programmatico. “Resta comunque la grande suggestione del ritratto, che attraverso uno schema iconografico allora davvero insolito e un impressionante rigore espressivo evoca, come serrati nei ranghi di un orgoglioso “giuramento” intellettuale, alcuni dei protagonisti della grande stagione del Neoclassicismo lombardo, il cui magistero fu determinante nella formazione del giovane Manzoni”. Mazzocca propone un interessante confronto con l'*Autoritratto di Francesco*

Hayez con un gruppo di amici, oggi al Poldi Pezzoli (inv. 4700), allora in collezione privata a Milano, che costituisce “l’equivalente romantico e biedermeier della *Cameretta portiana* del Bossi” (F. Mazzoca, in *Manzoni* 1985, cat. 30 e p. 71), un dipinto, quello di Bossi, che “annulla [...] ogni gerarchia iconografica e brucia quasi la pittura nell’idea” (MAZZOCCA 1991, p. 89, fig. 116, citato sia come *Cameretta portiana* che come *Ritratto di gruppo*).

La tela di Bossi è nuovamente esposta a Milano nel 1992. Nel catalogo il problema dell’identificazione dei personaggi sfiora il parossistico, visto che il conte Taverna diventa un Traversa (*Il primo Ottocento* 1992, pp. 210 e 290, ma nella scheda del catalogo a p. 258 Farioli corregge l’errore; non lo fa ZATTI 1996, p. 219). Appena dopo l’esposizione milanese il dipinto compie un tour degli Stati Uniti alla mostra itinerante *Ottocento. Romanticism and Revolution in the 19th-Century Italian Painting*. La scheda, sempre firmata da Mazzocca (in *Ottocento* 1992, cat. 4), propone per la prima volta uno stravolgimento nel gioco delle identità degli effigiati: Bossi sarebbe il terzo da sinistra; Cattaneo il primo da sinistra, invertendo quindi il consueto ordine, mentre il secondo e il quarto, in primo piano, sarebbero rispettivamente, come di consueto, il conte Taverna e Carlo Porta. Mazzocca supporta l’identificazione del Porta con un disegno eseguito dal Bossi stesso nel 1805 circa (Milano, collezione privata) effettivamente molto somigliante. Il disegno era già stato pubblicato da NICODEMI (1915, tav. LII), riproposto da Isella (in *Le lettere* 1989, tav. 15) e Ciociola (in PORTA 1989, p. 64, p. 79 nota 126).

Marco Nocca ha invece indagato i sottili riferimenti culturali dell’autoritratto: Bossi si ritrae “con i capelli alla Brutus e le sopracciglia di una statua di Fidia, avendo in mente, forse, la Pallade” Atena, nella versione di Velletri, scoperta a Roma solo nel 1797 e ammirata dal pittore, tanto che di questa statua Bossi acquistò delle copie in gesso per l’Accademia di Brera (NOCCA 1997, p. 100).

Nel 1998 il dipinto è venduto dalla famiglia Treccani. Messo all’asta da Christie’s a Roma il 26 maggio, è immediatamente acquistato dallo Stato grazie all’esercizio di prelazione, su proposta della Soprintendenza per i Beni artistici e Storici di Milano (prelazione del 22 giugno 1998, protocollo 6843, autorizzata il 4 novembre 1998; la scheda del catalogo d’asta è ricca di riferimenti bibliografici: *Dipinti antichi* 1998, cat. 328). L’anno seguente il quadro è oggetto di una scheda dettagliata firmata da Matteo Ceriana che per primo ne riassume la vicenda collezionistica, recuperando l’antica presenza del dipinto nella collezione dei Sanner, discendenti ed eredi del Bossi. Ceriana affronta nuovamente la complessa problematica delle identità dei personaggi, rimanendo sostanzialmente fedele alla serie (da sinistra a destra) Bossi, Cattaneo, Porta, Taverna, dei quali presenta un breve profilo biografico. Lo studioso inoltre suggerisce, per la fisionomia del Cattaneo, un nuovo confronto con il noto ritratto eseguito da Pelagio Palagi nel 1810 (Milano, Galleria d’Arte Moderna, in deposito dalla Pinacoteca di Brera). Ceriana riferisce che purtroppo la

data 1809, già riferita da Nicodemi, non è più visibile sul retro della tela, tuttavia essa non è in contraddizione con lo stile degli ultimi anni di Bossi. Il pittore realizzò l'opera all'indomani di un periodo di difficoltà professionali e personali, ben espresse dallo sguardo sbarrato di Bossi, che culminarono con l'abbandono della carica di segretario dell'Accademia di Brera nel 1807. Lo stile della tela, così cromaticamente scarno e sprezzante, trova spiegazione anche alla luce del viaggio in Francia compiuto nel 1802, che avvicinò Bossi alla pittura giacobina e a quella di David, similmente caratterizzata da grigi e bruni già a partire dagli anni Novanta del Settecento (queste osservazioni erano già state fatte da NICODEMI 1915, p. 131 e pp. 145-146, se pur non in stretta relazione a questo dipinto). Bossi stesso, come se avesse voluto lasciare un indizio per la corretta interpretazione dell'autoritratto con gli amici, nel suo saggio sui colori, affermava che questa gamma cromatica, smorzata e quasi monocroma è la più adatta al genere eroico.

In occasione dell'acquisto da parte dello Stato, l'opera è stata restaurata dallo studio Ferriani e Beccaria, prima di entrare nelle collezioni della Pinacoteca di Brera. Il restauro ha rivelato che la tela è stata decurtata sul lato destro, secondo Ceriana per ridistribuirne l'equilibrio compositivo, ma nel complesso gode di un buono stato di conservazione, leggermente compromesso solo sul volto più in ombra, quello del Cattaneo (M. Ceriana, in *Acquisizioni* 1999, pp. 178-179). Lo stesso Ceriana nel 2002, nell'ambito della mostra *I volti di Carlo Cattaneo*, ridiscute l'identità del presunto conte Taverna. Nonostante nella scheda si faccia confusione con i termini destra e sinistra, si intuisce che il personaggio all'estrema sinistra rimane il Bossi, quello all'estrema destra il Porta, l'uomo in ombra Cattaneo, mentre il secondo da sinistra, stando a una nuova ipotesi di Ceriana, sarebbe Felice Bellotti, grecista, poeta e scrittore, nonché amico del pittore. Contestualmente lo studioso propone nuovi confronti con altri ritratti dei personaggi (M. Ceriana, in *I volti* 2001, cat. 3). L'ipotesi di Ceriana è sostanzialmente accolta dalla letteratura successiva (tra cui MARELLI 2001, p. 42, fig. 23 in controparte! Ma nello stesso volume i personaggi, per Luisa ARRIGONI, p. 10, sono ancora Cattaneo, Taverna e Porta). Tuttavia Chiara Nenci sembra invertire l'ordine proposto da Ceriana e proporlo nel modo seguente: Bossi, Porta, Cattaneo e Felice Bellotti (C. Nenci, in *Le memorie* 2004, p. 148, nota 418 e C. Nenci, in *Da Canova* 2008, cat. 12, con elenco delle opere di confronto per l'identificazione dei quattro amici).

L'unica fotografia vera e propria da me reperita è in Fototeca Morassi e riportata sul retro la nota: "vedi Ogetti, la pitt. Ital. d. '800 esp. a Venezia 1928", ma purtroppo nel catalogo della *XVI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia* il dipinto non c'è.

Giuseppe MOLTENI
(Affori, 23 ottobre 1800 – Milano, 11 gennaio 1867)

42. Ritratto di Giuditta Pasta come Nina pazza per amore

1829

olio su tela – cm 114 x 95

Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 7476

PROVENIENZA

Milano o Blevio, proprietà di Giuditta Pasta (1797-1865), dal 1829

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1960

Milano, eredi Treccani, dal 1960 al 1996

Milano, asta Finarte 999, 18 dicembre 1996

Milano, collezione Giorgio Cavallari (1956-), fino al 21 giugno 2001

Milano, Pinacoteca di Brera, dal 21 giugno 2001

MOSTRE

Milano 1829, p. 13, n. 55; Milano 1998, cat. 86; Milano 2000-2001, cat.38; Roma 2002, cat. 19; Milano 2004 p. 6; Genova 2005-2006, cat. I.8.

BIBLIOGRAFIA

AMBROSOLI 1829, p. 454; BIORCI 1829, pp. 26-28; *Esposizione*¹ 1829, p. 13, n. 55; FUMAGALLI 1829, pp. 397-398; *Le Glorie* 1829, pp. 63-64; SACCHI 1829, pp. 724-725; TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 214-215; TRAVI 1962, tav. pp. 396-397; MAZZOCCA 1994, p. 57; F. Mazzocca, in *Dipinti del XIX secolo*, cat. 204; D. Falchetti Pezzoli, in *Milano 1998*, cat. 86; APPOLONIA 2000, pp. 115, 258-259 e tav.; F. Mazzocca in *Giuseppe Molteni 2000*, cat. 38, registro n. 21; MAZZOCCA 2000, p. 147, tav. p. 149; V. Maderna, in *Dall'opera al museo 2002*, cat. 19; FIORIO 2004, p. 6; MADERNA 2004, pp. 8-39; A. Villari, in *Romantici 2005*, cat. I.8, tav. p. 65; *Pinacoteca 2010*, cat. 1019.

Il ritratto di Giuditta Pasta è dipinto da Giuseppe Molteni nell'estate del 1829, nel suo studio, probabilmente dopo la rappresentazione della *Nina o sia la pazza per amore* di Giovanni Paisello (1789), interpretata dalla Pasta al teatro Carcano di Milano il 2 e il 23 luglio di quell'anno (l'episodio è ricordato dallo stesso Molteni in una lettera alla Pasta pubblicata da MAZZOCCA 1994, p. 59, nota 16; la vicenda della genesi del dipinto è riassunta da Valentina MADERNA 2004, pp. 8-39). Il dipinto è quindi esposto a Brera nei mesi di settembre e ottobre, ricordato ben sette volte in recensioni e cataloghi contemporanei. Il quadro, come registrato dalla critica del tempo, inaugura il genere dei ritratti, "come dicono i pittori, istoriati, con fondi ed accessorj analoghi alla situazione in cui si suppongono rappresentate" le dive del bel canto, calate nelle vesti delle diverse eroine interpretate (*Le Glorie* 1829, pp. 63-64 e cfr. MAZZOCCA 1994, p. 57). Tuttavia i pareri sul dipinto non sono unanimi: l'AMBROSOLI (1829, p. 454) pur ammirandone la "molta franchezza di pennello, ed una perfetta cognizione della tavolozza", nonché la somiglianza, non approva le errate proporzioni del paesaggio e del pastorello sullo sfondo (parere sostanzialmente condiviso dal «Corriere delle Dame», *Esposizione*² 1829, pp. 315-316, che non cita direttamente il dipinto e dal

FUMAGALLI 1829, pp. 397-398). Più articolato il commento di Giuseppe Sacchi, dell'opinione che Molteni avesse dipinto quadri migliori. Il critico ritiene che “in questo lavoro trapela affatto la maniera del valentissimo Prudhomme detto il Correggio della Francia [Pierre-Paul Prud'hon]: contorni di tutta leggiadria, tinte di tutto brio, benché talvolta naturali troppo come in certa rada lanugine dipinta al mento, talvolta troppo ideali siccome nel fondo aereo. E qui ci torni caro annunciare aver noi trovato questo artista corretto della menda che gli notammo nell'anno scorso sulla soverchia profusione di tinte azzurrognole: ci salvò di tal guisa i suoi dipinti da una presta annebbiatura. Ora pure ne resta un altro desiderio, ed è che in avvenire ponga più studio ne' ritratti seduti, a figura intiera, perché dal disegno ne si mostri proprio l'atto del sedere, e non quello dello star sospeso come dicesi all'aria: così nel ritoccare le tinte de' volti egli si curi di ottemperarle un po' più insieme, di fonderle, per meglio esprimerci, alla maniera del Vecellio, del Morone, ed anche del Rembrandt” (SACCHI 1829, pp. 724-725), accostamento a dir poco curioso.

Le malignità della critica nei confronti del pittore sono rievocate da “don Sincero”, che da canto suo apprezza l'artista, pur rilevando che nei suoi ritratti “le teste meno caricate riescono sempre maggiormente difficoltose al pittore che si accinge a ritrarle, per cui le donne, generalmente parlando, non vengono soverchiamente aggraziate dal pennello del Molteni, e conscio quasi egli stesso della sua barbara infedeltà verso i seducentissimi originali, tende egli quasi sempre a compensarli colla squisitezza degli accessorj” (*Meglio tardi che mai*, 1829, pp. 38-39).

Il quadro poi scompare per più di un secolo, finché nel 1960 Giovanni Treccani lo fa riprodurre nel proprio diario, con una curiosa attribuzione a Ingres o più verosimilmente a Luigi Pedrazzi, autore del ritratto di un'altra celebre cantante: *Maria Malibran in costume di Desdemona* (1834, oggi al Museo Teatrale alla Scala di Milano). Treccani sa di avere il ritratto della Pasta, come indica la didascalia, ma non sa che è opera di Molteni: gli anni hanno cancellato la memoria del pittore, ma non quella della cantante (TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 214-215; si legga anche quanto scrive Maria Teresa FIORIO 2004, p. 6). La passione del senatore per il canto lirico e i suoi contatti con il mondo scaligero autorizzano a fantasticare sul contesto nel quale il dipinto può esser giunto in suo possesso. Il mecenate racconta che il ritratto partecipò, “per conto del Teatro alla Scala”, a una mostra tenutasi a Como, ma purtroppo non indica né l'anno né il soggetto dell'esposizione e dunque non è stato possibile identificarla.

La *Giuditta Pasta* non è ricordata da Morassi nell'articolo sulla collezione Treccani, tuttavia lo studioso allude a un quadro di Hayez senza specificarne il soggetto: i dubbi attributivi e l'oblio del nome di Molteni, almeno fino agli anni Novanta, potrebbero far pensare che Morassi attribuisse il ritratto al pittore veneziano (MORASSI 1930-1931, p. 1036; nella Fototeca dello studioso purtroppo la foto non si trova).

Il ritratto della Pasta è pubblicato per la prima volta nell'ultimo volume della *Storia di Milano* che esce appena dopo la morte di Treccani. Nella *Storia* il dipinto, attribuito dubitativamente a Ingres, è inserito nel capitolo dedicato alla vita culturale milanese dell'Ottocento e non nel capitolo sulla storia della pittura, a dimostrazione del fatto che gli storici dell'arte, a queste date, non se ne interessano ancora (TRAVI 1962, tav. tra le pp. 396-397), finché Fernando MAZZOCCA (1994, p. 57) non la rievoca in un saggio storico-artistico. Ma per lo studioso, che risale al quadro recuperando le testimonianze del 1829, il quadro è disperso. Appena due anni dopo il ritratto è venduto presso Finarte, con una valutazione tra gli 80 e 100 milioni di lire e quindi esposto alla mostra *Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate* (1998). Autore della scheda di catalogo Finarte e curatore della mostra è sempre Mazzocca che, nel secondo caso, segnala il dipinto in collezione privata, probabilmente già di proprietà di Giorgio Cavallari, appassionato collezionista di cimeli della Pasta (F. Mazzocca, in *Dipinti del XIX secolo*, cat. 204; D. Falchetti Pezzoli, in *Milano 1998*, cat. 86). Il signor Cavallari ricorda che un amico gli segnalò il ritratto sul mercato antiquario, ma rimase di sua proprietà solo qualche mese, esercitando lo Stato diritto di prelazione il 21 giugno 2001.

Uno dei più recenti e completi commenti al ritratto è scritto da Giorgio Appolonia, appassionato di musica che ha pubblicato una ricca biografia della Pasta. Nel volume il quadro è registrato con due diverse ubicazioni: collezione Treccani e collezione Cavallari. Giorgio Appolonia sottolinea che il sofisticato ritratto di Molteni non è per nulla corrispondente alla tenera Nina di Paisello (APPOLONIA 2000, pp. 115, 258-259 e tav.) e in effetti le critiche del tempo non apprezzarono l'interpretazione della follia di Nina messa in scena dalla Pasta (in proposito si veda MADERNA 2004, p. 28). Sempre nel 2000 il quadro è nuovamente esposto a Milano (F. Mazzocca, in *Giuseppe Molteni* 2000, cat. 38, registro n. 21 e MAZZOCCA 2000, p. 147, tav. p. 149) e quindi a Roma in seguito all'acquisto dello Stato (V. Maderna, in *Dall'opera al museo* 2002, cat. 19). All'ingresso ufficiale del dipinto nella Pinacoteca di Brera Valentina MADERNA (2004, pp. 8-39) pubblica un saggio consuntivo sulla storia del ritratto e nel 2005 la *Giuditta Pasta* partecipa all'esposizione genovese dedicata a *Romantici e macchiaioli*, riscattando così, in pochi anni, l'oblio di più di un secolo (A. Villari, in *Romantici* 2005, cat. I.8, tav. p. 65).

Giovanni Carnovali detto IL PICCIO
(Montegrino, 29 settembre 1806 – Cremona, 5 luglio 1873)

43. Autoritratto con tavolozza e pennelli

1857-1859 circa

olio su tela – cm 58 x 48

Bergamo, collezione privata

PROVENIENZA

Milano, collezione Treccani almeno dal 1931 e fino al 1961 circa

Bergamo, collezione privata, almeno dal 1998

MOSTRE

Bergamo 1952, cat. 76; Cremona 2007, cat. 17.

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, p. 1036; COLASANTI 1931, p. 99; N. Zucchelli, in *Il Piccio* 1952, cat. 76; E. Piceni, M. Cinotti, in *Storia di Milano* 1962, p. 490, nota 1, tav. pp. 488-489; DE VECCHI 1998, p. 45; M. Piatto, in DE VECCHI 1998, cat. 191; M. Piatto, in *Piccio* 2007, cat. 17.

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 32

L'*Autoritratto* di Piccio è reso noto per la prima volta da Arduino Colasanti sulle pagine dell'*Enciclopedia italiana* quando si trova già in casa Treccani (COLASANTI 1931, p. 99) mentre Morassi si era limitato solo alla menzione del nome del pittore (MORASSI 1930-1931, p. 1036).

Nino Zucchelli, in occasione della mostra del 1952, compila la prima scheda dell'opera nella quale propone una datazione tra il 1855 e il 1860. Allora il dipinto è ancora nella collezione del senatore e vi rimane fino al 1962 come risulta dall'ultimo volume della *Storia di Milano* nel quale Enrico Piceni e Mia Cinotti ripubblicano l'*Autoritratto* (1962, p. 490, nota 1 e tav. pp. 488-489).

Molti anni dopo Pier Luigi de Vecchi e Maria Piatto, nel catalogo ragionato dell'opera di Piccio, riferiscono che il dipinto è passato in una collezione privata a Bergamo, dove si trova ancor oggi e circoscrivono la datazione al 1857-1859 (DE VECCHI 1998, p. 45; M. Piatto, in DE VECCHI 1998, cat. 191; ripubblicato in occasione della mostra di Cremona del 2007, M. Piatto, in *Piccio* 2007, cat. 17). Piatto scrive che l'*Autoritratto* già Treccani è uno dei più bei ritratti del pittore realizzato in età matura: “la resa pittorica a tocchi di colore e rapide pennellate è rinnovata da luci rembrandtiane sullo sfondo fiocamente illuminato. Lo sguardo emerge a fatica dal fondo, malinconico e segnato dal travaglio interiore. Le spalle un poco chiuse e i pennelli appena accennati rendono la fragilità del pittore”. La studiosa propone un confronto con altri due autoritratti a matita e biacca: l'*Autoritratto* del Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco di Milano del 1864 circa (inv. N. B 594/1 e cat. 148) e l'*Autoritratto con figure* (pubblicato da CAVERSAZZI 1946, tav. 256).

Filippo PALIZZI

(Vasto, 16 giugno 1818 – Napoli, 11 settembre 1899)

44. *Cavalli al pascolo*

1865 circa

firmato in basso a destra Fil. Palizzi

olio su tela – cm 27 x 44

Bari, Pinacoteca provinciale Corrado Giaquinto, inv. 1852/1438

PROVENIENZA

Napoli, collezione Benedetto Maglione (1841-1892) e Teresa Oneto (1847-1934), probabilmente fino al 1934

Milano, Galleria Dedalo, dicembre 1933-gennaio 1934

Milano, collezione Treccani, dal 1934 circa (?)

Milano, Galleria Celestini, intorno al 1980

Roma, collezione Luigi Grieco (-1986), fino al 1986

Bari, Pinacoteca provinciale Corrado Giaquinto dal 1987

MOSTRE

Caen 1998, cat. nn.; Belgrado 2001, cat. 30.

BIBLIOGRAFIA

Alcune opere 1933, tav. VI; BÉNÉDITE, PISCHEL, FOGOLARI 1942, p. 213; TRECCANI 1960, §. 577 e tav. tra le pp. 214-215; *La collezione Grieco* 1987, cat. 30; *De Fattori a Morandi* 1998, cat. nn.; *Od Fatorija do Morandija* 2001, cat. 30; C. Farese Sperken, in *La Pinacoteca* 2005, cat. 2; FARESE SPERKEN 2008, cat. 2

FOTOGRAFIE

Fototeca KHI, foto n. 541220

La provenienza del dipinto dalla raccolta di Benedetto Maglione (1841-1892) e Teresa Oneto (1847-1934) di Napoli è attestata da un'iscrizione sul retro della tela, ma non si conoscono le date di ingresso e uscita dalla collezione (sulla quale cfr. OLCESE SPINGARDI, pp. 23-39 che però non è al corrente della presenza del dipinto nella raccolta). Da Napoli il quadro arriva a Milano dove è venduto tra il 1933 e il 1934 alla Galleria Pesaro (*Alcune opere* 1933, tav. VI): è quindi assai probabile che i *Cavalli al pascolo* siano rimasti presso i Maglione Oneto fino alla scomparsa di Teresa Maglione, avvenuta proprio nel 1934. Forse è proprio alla galleria Pesaro che Treccani acquista il dipinto e tempo dopo lo fa riprodurre nelle proprie memorie (TRECCANI 1960, §. 577 e tav. tra le pp. 214-215).

All'8 febbraio 1980 risale un'autentica di Gerardo Celestini (Bari, Archivio della Pinacoteca provinciale Corrado Giaquinto) nella quale l'antiquario, che data il dipinto al 1860-1865, periodo aureo dell'attività di Palizzi, riferisce della provenienza Maglione Oneto e della vendita alla Galleria Dedalo. Da Milano il quadro passa a Roma, nella collezione di Luigi Grieco e forse l'autentica di Celestini va collegata proprio a questo passaggio. Nel 1986, alla scomparsa dell'ingegner Grieco, la collezione perviene per donazione alla Pinacoteca Provinciale di Bari e con essa i *Cavalli al Pascolo* (*La collezione Grieco* 1987, cat. 3; consultabile anche in PINACOTECA 2013).

L'anno successivo è redatta la prima scheda di catalogo del dipinto, firmata da Christine Farese Sperken. Il quadro, scrive la studiosa, è certamente frutto degli influssi esercitati dalla pittura nordica, in particolare olandese, che Palizzi studia durante un viaggio nel nord Europa nel 1855, ma i *Cavalli al pascolo* potrebbero essere datati a qualche anno dopo, intorno al 1865 circa, periodo in cui Palizzi si interessa in particolare alla resa dei riflessi sull'acqua.

Il dipinto è stato poi esposto a Caen e a Belgrado, in due mostre sulla collezione Grieco; le schede di questi cataloghi e dei successivi confermano quanto già scritto da Farese Sperken nel 1987, ma a Bari non si conosce il passaggio del dipinto in collezione Treccani (*De Fattori a Morandi* 1998, cat. nn.; *Od Fatorija do Morandija* 2001, cat. 30; C. Farese Sperken, in *La Pinacoteca* 2005, cat. 2; FARESE SPERKEN 2008, cat. 2).

Tranquillo CREMONA
(Pavia, 10 aprile 1837- Milano, 10 giugno 1878)

45.1. Sotto l'ombrello

1877

firmato in basso a sinistra "TCremona"
acquerello o tecnica mista – cm 28 x 22
collezione privata

PROVENIENZA

Milano, Vittore Grubicy (1851-1920) dal 1878 al 1912
Milano, collezione Giovanni Treccani almeno dal 1929 al 1961
Milano, eredi Treccani, dal 1961 al 1962 (?)
Pavia, collezione privata almeno dal 1989

MOSTRE

Milano 1878, cat. 84; Venezia 1912, cat. 48; Milano 1912, cat. 97; Milano 1929, cat. 141; Pavia 1938, cat. 203.

BIBLIOGRAFIA

Catalogo 1878, cat. 84; PISA 1899, p. 68; *X esposizione* 1912, cat. 48; *Mostra postuma* 1912, cat. 97; *Mostra commemorativa* 1929, cat. 141; CALZINI, 1931, p. 831; NICODEMI 1933, p. 239, tav. XL; *Tranquillo Cremona* 1938, p. 35, cat. 203; NALDINI 1954, p. 139, tav. XLVIII, fig. 5; PAGANI 1955, p. 128; TRECCANI 1960, §. 312 e tav. pp. 214-215; PICENI, CINOTTI 1962, p. 525, nota 4; *L'Ottocento* 1989, tav. p. 54; G. Dainotti, in BOSSAGLIA 1994, cat. 227.

FOTOGRAFIE

CAFMI RI 3381 serie T
Fototeca Morassi, unità 41 serie T

L'opera è esposta, poco dopo la scomparsa del pittore, alla mostra commemorativa organizzata dall'amico di Cremona, Vittore Grubicy, nel Ridotto del Teatro alla Scala di Milano, nel settembre del 1878. Il rarissimo *Catalogo* ricorda l'acquerello come uno studio dal vero, realizzato l'anno precedente, di proprietà dello stesso Grubicy (cat. 84; nel 1899 il dato è riportato nella prima monografia sul pittore scritta dall'amico di Cremona, Giulio PISA, p. 68).

Nel 1912 il piccolo dipinto partecipa a due esposizioni, prima a Venezia e poi, sul finire dell'anno, a Milano; quest'ultima mostra è organizzata sempre da Grubicy che è ancora il proprietario dell'acquerello (*X esposizione* 1912, cat. 48; *Mostra postuma* 1912, cat. 97).

Quando il quadretto ricompare alla *Mostra commemorativa* presentata a Milano nel 1929 è di Giovanni Treccani (cat. 141) che due anni più tardi lo fa ripubblicare nell'*Enciclopedia italiana* (CALZINI, 1931, p. 831; quindi NICODEMI 1933, p. 239, tav. XL e poi esposto a Pavia, *Tranquillo Cremona* 1938, p. 35, cat. 203).

Un primo e diffuso commento a *Sotto l'ombrello* è scritto nel 1954 da Laura Naldini, per la quale "intenso è il rapporto lirico tra il rotto dissolversi dei volumi e lo smarrimento spirituale che è il

sentimento della piccola opera, con quell'incombere dell'ombra profondissima dell'ombrello sulla disfatta figurina bianca" (p. 139, tav. XLVIII, fig. 5).

Il dipinto rimane di proprietà Treccani almeno fino alla scomparsa del senatore; lo si ritrova, dopo la rapida citazione di Severino PAGANI (1955, p. 128), nel diario di TRECCANI, menzionato come *Chierichetto* (1960, §. 312 e tav. pp. 214-215) e quindi nell'XV volume della *Storia di Milano*, promossa dal senatore stesso (PICENI, CINOTTI 1962, p. 525, nota 4).

Gli ultimi contributi spettano a Rossana Bossaglia, che nel 1989 lo segnala a Pavia, in collezione privata (*L'Ottocento* 1989, tav. p. 54) e Giovanni Dainotti, autore della prima scheda completa di bibliografia, inserita nel catalogo ragionato della stessa Bossaglia (G. Dainotti, in BOSSAGLIA 1994, cat. 227).

45.2. Ritratto di Vittore Grubicy de Dragon

1877

firmato in alto a destra "TC"

olio su tela – cm 64 x 43

collezione privata

PROVENIENZA

Milano, Vittore Grubicy (1851-1920), dal 1877 al 1899

Milano, Gaspare Gussoni, almeno dal 1899

Milano, Ernesto Cazzaniga, almeno dal 1912

Milano, collezione Treccani, almeno dal 1929

Milano, Galleria Internazionale, segnalato nel 1957 (?)

Milano, collezione Remo Malinverni, almeno dal 1961

Lugo di Vicenza, Villa Godi Valmarana collezione Remo Malinverni, almeno dal 1966

MOSTRE

Milano 1878, cat. 25; Venezia 1912, p. 63; Milano 1912, cat. 59; Milano 1929, cat. 140; Pavia 1938, cat. 121; Lugano 1948, cat. 105; Verbania 1953, cat. 28; Como 1954, cat. 47; Milano 1966, cat. 18; Milano 1986, cat. 78; Milano 1989, cat. VIII.

BIBLIOGRAFIA

Catalogo 1878, cat. 25; CHIRTANI 1878, p. 2; LEVI 1899¹, fig. p. 98; PISA 1899, pp. 38, 68; *X esposizione* 1912, p. 63; *Mostra postuma* 1912, cat. 59; OJETTI 1913, fig. 254; *Mostra* 1929, cat. 140; NICODEMI 1929, p. 214; MORASSI 1930-1931, fig. p. 1037; CALZINI 1931, fig. p. 831; NEPPI 1931, tav. 17; NICODEMI 1933, p. 239, tav. L; *Tranquillo Cremona* 1938, p. 35, tav. XVIII, cat. 121; *Dipinti dell'Ottocento* 1948, cat. 105; *Il ritratto* 1953, cat. 28; *Pittori lombardi* 1954, cat. 47; NALDINI 1954, pp. 140, 142, tav. XLIX, fig. 7; PAGANI 1955, fig. p. 109; VALSECCHI 1957, p. 97; NICODEMI 1961, tav. XVI; PICENI, CINOTTI 1962, p. 526; L. Caramel, in *Mostra* 1966, cat. 18, tav. 18; NICODEMI 1966, p. 93, tav. 14; PICENI, MONTEVERDI 1969, fig. 123; MONTEVERDI 1975, p. 211; VALSECCHI, VERCELLOTTI 1976, fig. p. 9; A-P. Quinsac, in *La Permanente* 1986, cat. 78, tav. 76; COLOMBO 1989, fig. VIII, p. 141 e cat. VIII, p. 149; DAINOTTI 1991, p. 780; G. Dainotti, in BOSSAGLIA 1994, cat. 232.

FOTOGRAFIE
CAFMI, RI 3382 serie T
Fototeca Morassi, unità 41 serie T

Come dichiarato da Grubicy sul verso della tela, il ritratto è stato eseguito in poche ore nel novembre del 1877. Il critico d'arte di origine ungherese era amico e sostenitore di Cremona, tanto che, poco dopo la scomparsa del pittore, organizza la prima mostra retrospettiva nel Ridotto del Teatro alla Scala di Milano alla quale sono esposti tanto il dipinto in analisi (*Catalogo* 1878, cat. 25) che l'acquerello *Sotto l'ombrello*, entrambi di Grubicy; la retrospettiva è recensita da CHIRTANI (1878, p. 2; e cfr. G. Dainotti, in BOSSAGLIA 1994, n. 232).

Il *Ritratto di Grubicy de Dragon* è riprodotto per la prima volta da LEVI nel 1899¹ (fig. p. 98); lo stesso anno Giulio PISA segnala il passaggio a Gaspare Gussoni (p. 68) e commenta il *Ritratto*, assieme ad altri “in tutti i quali il Cremona mirava a rendere con efficacia sempre più grande la vita, l'anima della persona ritratta, il linguaggio delle fisionomie, semplificando, nel tempo stesso, sempre di più la fattura. Tutti i particolari inutili [...] erano da lui disprezzati, in vista del fine supremo di far opera viva, di darci insieme al ritratto materiale d'una persona anche quello morale” (p. 38).

Sempre in compagnia del bimbo *Sotto l'ombrello*, il ritratto partecipa alle mostre del 1912 a Venezia (*X esposizione* 1912, p. 63) e a Milano (*Mostra postuma* 1912, cat. 59) dove lo si ritrova di proprietà di Ernesto Cazzaniga, come ricorda anche Ugo OJETTI l'anno seguente (1913, fig. 254).

Dal catalogo dell'esposizione del 1929 si ricostruisce invece il passaggio alla collezione Treccani avvenuto probabilmente insieme all'acquerello *Sotto l'ombrello* (*Mostra* 1929, cat. 140, recensita da Giorgio NICODEMI 1929, p. 214). Difatti, appena entrato in casa del senatore, il *Ritratto di Grubicy* è riprodotto nell'articolo di Morassi sulla collezione (MORASSI 1930-1931, fig. p. 1037) e come *Sotto l'ombrello*, illustrato nell'*Enciclopedia italiana* (CALZINI 1931, fig. p. 831).

Negli anni Trenta la fortuna del pittore e del *Ritratto di Grubicy* è attestata da due monografie (NEPPI 1931, tav. 17; NICODEMI 1933, p. 239, tav. L) e da una ricchissima mostra organizzata a Pavia nel 1938 (*Tranquillo Cremona* 1938, p. 35, tav. XVIII, cat. 121) alle quali fanno seguito altre esposizioni (Lugano 1948, Verbania 1953, Como 1954) e occorrenze nella letteratura (NALDINI 1954, pp. 140, 142, tav. XLIX, fig. 7; PAGANI 1955, fig. p. 109; VALSECCHI 1957, p. 97), che però non incrementano le conoscenze intorno all'opera.

L'uscita del *Ritratto di Grubicy* dalla collezione Treccani è registrata per primo da Giorgio NICODEMI (1961, tav. XVI) che in quell'anno lo segnala in collezione Malinverni a Milano, benché l'anno seguente Enrico PICENI e Mia CINOTTI, nel XV volume della *Storia di Milano* (1962, p. 526), affermino che il quadro si trova ancora in casa del senatore. È da notare che il quadro non è menzionato nel diario di TRECCANI (1960), come avviene invece per il bimbo *Sotto l'ombrello*. La

fotografia del *Ritratto* reperita in Fototeca Morassi riporta sul cartoncino di supporto la scritta “Gall. Arte Intern. 1957” alla quale purtroppo non sono riuscita ad agganciare un dato bibliografico, ma tuttavia potrebbe attestare l’uscita del dipinto dalla collezione prima della morte del senatore.

Il *Ritratto* è nuovamente esposto a Milano (L. Caramel, in *Mostra* 1966, cat. 18, tav. 18) e poi commentato da Giorgio NICODEMI (1966, p. 93, tav. 14) nel catalogo della collezione Malinverni, a quella data trasportata a Lugo di Vicenza, nella Villa Godi Valmarana.

I contributi successivi si limitano a rapide menzioni (PICENI, MONTEVERDI 1969, fig. 123; MONTEVERDI 1975, p. 211; VALSECCHI, VERCELLOTTI 1976, fig. p. 9; DAINOTTI 1991, p. 780), mentre vanno segnalati per completezza gli interventi di Annie-Paule Quinsac (in *La Permanente* 1986, cat. 78, tav. 76) e Nicoletta COLOMBO (1989, fig. VIII, p. 141 e cat. VIII, p. 149), nei quali tuttavia è invertito l’ordine del passaggio Gussoni-Cazzaniga.

Infine, la scheda del catalogo ragionato di Giovanni Dainotti (in BOSSAGLIA 1994, cat. 232), completa di bibliografia, osserva che nella letteratura precedente la data di realizzazione del dipinto è stata spesso mal riportata, scrivendo 1876 per 1877 (*Dipinti dell’Ottocento* 1948, cat. 105; *Il ritratto* 1953, cat. 28; PICENI, CINOTTI 1962, p. 526). Rispetto alla bibliografia segnalata da Dainotti non mi è stato possibile rintracciare il testo di Grubicy intitolato *Vita artistica di Tranquillo Cremona* (1879) che tuttavia da un articolo di Francesco SCIARDELLI del 2009 sembra non sia mai stato pubblicato.

Mosè BIANCHI

(Monza, 13 ottobre 1840 – 15 marzo 1904)

46.1. *Amore allo studio o Dietro le scene*, conosciuto anche come *La fumatina o Una buona fumata*

1870

firmato in basso a sinistra “Mosè Bianchi”

olio su tela – cm 80 x 60

collezione privata

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1923

Monza, proprietà G. Bianchi, almeno dal 1955 (?)

Milano, Giuliano Matteucci, 1980 circa

Collezione privata, segnalato nel 1987

MOSTRE

Torino 1870, cat. 218; Milano 1870, cat. 193; Monza 1924, p. 38, n. 1; Monza 1954, p. 14, n. 11, cat. 39; Monza 1987, cat. 43; Milano 1994, cat. 12.

BIBLIOGRAFIA

Catalogo 1870, cat. 218; C. Guici, in *Album* 1870, pp. 26-27; *Esposizione* 1870, cat. 193; PRAGA 1870, p. 1; MONGERI 1870, p. 1; MAZZA 1870, p. 1; PISA 1906, p. 15, tav. p. 65; MARANGONI 1923 pp. 19, 130; *Catalogo* 1924, p. 38, n. 1, tav. XXIV; BESTA 1940, p. nn; COLOMBO 1941, p. 1; *Catalogo* 1954, p. 14, n. 11, cat. 39; ASTOLFI 1954, p. 3; PAGANI 1955, p. 340; NEBBIA 1960, p. 26; TRECCANI 1960 §. 312 e tav. tra le pp. 214-215; *Catalogo* 1980, p. 20 e tav. 4; P. Antonini, in *Mosè Bianchi* 1987, cat. 43, tav. 43; BISCOTTINI 1991, p. 696; *La pittura* 1994, cat. 12; BISCOTTINI 1996, cat. 96.

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 1404 serie T

Fototeca Morassi, unità 16 serie T

Il dipinto è esposto per la prima volta, nello stesso anno della sua realizzazione, a Torino e poi a Milano (rispettivamente *Catalogo* 1870, cat. 218, come *Dietro le scene*, valutato 700 Lire ed *Esposizione* 1870, cat. 193, come *Amore allo studio*). Il Guici, nell'*Album* che accompagna la mostra torinese, così lo commenta: “Quella figura è così naturale che non si potrebbe di più...Toccata con quella arditezza di pennello che è quasi una specialità del signor Bianchi, essa è viva...e non occorre dir altro. Peccato che questo bravissimo artista quando è riuscito a raggiungere l'effetto che aveva in mente non si curi più del rimanente...peccato davvero!...Se il pavimento della sala non fosse fuor di prospettiva, sì che rappresenta un'erta ammattonata, io non avrei cosa a ridire al suo dipinto, il quale del resto anche con tal difetto era pure non ultimo ornamento dell'Esposizione” (C. Guici, in *Album* 1870, pp. 26-27).

Del tutto favorevole è invece la recensione di Emilio Praga, che ammira le forme e i colori della composizione e l'umorismo della scena. Mosè Bianchi, secondo Praga, ha il merito di evitare le luci

troppo contrastate e costruisce un ambiente vero, inondato di luce reale. Il titolo *Dietro le scene* è dovuto all'interpretazione del chierichetto come un attore dietro le quinte di un teatro (PRAGA 1870, p. 1). Un giudizio solo parzialmente positivo è quello di Giuseppe MONGERI (1870, p. 1), per il quale la figurina del chierichetto è degna di Hogarth, ma la trova altresì sbilanciata, mentre il Mazza ritorna sul tono irriverente del dipinto nel quale un ragazzino fuma in sacrestia (MAZZA 1870, p. 1, come *Amore allo studio*, ricordato anche da PISA 1906, p. 15 tra le opere realizzate nel 1870 ed esposte a Brera).

Nella monografia di Guido MARANGONI del 1923 (pp. 19, 130), il dipinto è già in casa Treccani e l'anno dopo partecipa alla mostra monografica di Monza, insieme a tutti gli altri Mosè Bianchi di proprietà del senatore (*Catalogo* 1924, p. 38, cat. 1, tav. XXIV; non è di collezione Treccani l'altro quadro erroneamente riferito da MARANGONI 1923, p. 130 nella collezione del senatore, *I chierichetti*). Tra il 1940 e il 1941 la città di Monza commemora il suo pittore; se ne ha testimonianza in alcuni articoli e contributi apparsi sulla stampa locale che menzionano esplicitamente il quadro in analisi (BESTA 1940, p. nn.; COLOMBO 1941, p. 1).

L'esposizione monzese del 1924 è replicata trent'anni dopo a Milano, dove di nuovo si ritrovano esposti tutti i Mosè Bianchi di collezione Treccani (*Catalogo* 1954, p. 14, n. 11, cat. 39). Nel *Catalogo* non sono riportate le proprietà dei dipinti, ma è significativo che i quadri certamente appartenuti al senatore siano elencati l'uno di seguito all'altro (con l'esclusione del n. 8, sono il n. 7 *Banchina a Chioggia*; n. 9 *Mandolinata*; n. 10 *Il saltimbanco*; n. 11 *Una buona fumata*; n. 12 *Strada suburbana a Monza*). L'evento milanese è recensito da Mario Astolfi, che nell'articolo menziona *Una buona pipata*, paragonando la pittura di Bianchi a quella di Giacomo Favretto (ASTOLFI 1954, p. 3). L'anno seguente Severino PAGANI (1955, p. 340) segnala uno spostamento dell'opera presso "G. Bianchi, Monza". Non saprei dire se l'informazione è attendibile, perché nel diario il senatore parla del dipinto come ancora di sua proprietà, ma è altrettanto vero che Treccani altre volte riporta nelle sue memorie quadri da poco alienati (TRECCANI 1960, §. 312 e tav. tra le pp. 214-215; su "G. Bianchi", forse Augusto Guido Bianchi, si legga in proposito la ricostruzione proposta da Giovanna GINEX 2006, p. 17 e 138).

Dopo le recensioni del 1870 si deve attendere la prima vera monografia sul pittore per leggere un commento circostanziato al dipinto. L'opera è compiuta da Ugo NEBBIA nel 1960 (pp. 25-26) che nella sua analisi cerca di far dialogare scelte iconografiche e stilistiche del pittore: "Attraverso la sorridente malizia di questi racconti che, sulle mistiche armonie di certi sfondi sacri, fanno rivivere nella loro monellesca compunzione tanti piccoli protagonisti in cotta bianca, è facile capire che tale "genere" risponde a vere soluzioni stilistiche, sempre più sue, dove un acuto senso del vero è tutt'uno col gioco bonario dell'invenzione; mentre da una specie di spensierato settecentismo,

rifiorito in un primo tempo con una tecnica quasi olandese, va man mano definendo virtù tutte sue di spontaneo umorismo narrativo, fino a vibrare in apparenti improvvisazioni e sfocature formali, dove tocca, ma senza impacci programmatici, i confini dell'impressionismo”.

Il dipinto è probabilmente transitato sul mercato intorno al 1980 quando è segnalato nel *Catalogo Bolaffi* (1980, p. 20 e tav. 4), stimato 60.000.000 di lire. Di certo, quando il quadro compare alla mostra monzese del 1987 proviene da una collezione privata (P. Antonini, in *Mosè Bianchi 1987*, cat. 43, tav. 43). La scheda compilata in quell'occasione da Pia Antonini contestualizza il dipinto nella produzione di Mosè Bianchi: *Vigilia della sagra* (*Mosè Bianchi 1987*, cat. 12, Milano, Pinacoteca di Brera) inaugura, nel 1864, la serie dedicata ai chierichetti, che prosegue con *Conversazione in sagrestia* (BISCOTTINI 1996, cat. 133, collezione privata) e il *Chierichetto* (BISCOTTINI 1996, cat. 134, collezione privata) datate entrambe 1873. *Amore allo studio* è anche tradotto in incisione ad acquaforte e puntasecca, firmata e datata 1873 (*Mosè Bianchi 1987*, Acqueforti, cat. 8, Milano, Galleria d'Arte Moderna).

Paolo BISCOTTINI, che menziona il dipinto nel 1991 (*La pittura in Italia: l'Ottocento*, p. 696), l'ha poi riproposto alla mostra milanese del 1994 (*La pittura 1994*, cat. 12, in collezione privata) e quindi ne ha redatto la scheda ad oggi più completa, inserita nel catalogo ragionato dell'opera del pittore (BISCOTTINI 1996, cat. 96). Lo studioso ritiene che *Dietro le scene* sia il quadro più rappresentativo della serie dedicata al chierichetto (cfr. schede BISCOTTINI 1996, cat. 133-136), tema che scaturisce da un interesse psicologico per “il contrasto tra la svagata indisciplinatezza del bambino e l'austerità chiesastica dell'ambiente”. Riprendendo il pensiero di Nebbia, Biscottini osserva che il contrasto è reso sia in termini iconografici che pittorici, accentuando il bianco della cotta e del fumo sul fondo scuro dell'ambiente. Il titolo *Una buona fumata*, con il quale tra l'altro il quadro è riprodotto nel diario di Treccani, è per Biscottini erroneo, presumibilmente perché non corrisponde a quello con il quale fu esposto nel 1870.

46.2. *Il saltimbanco*

1874 circa

acquarello su carta – cm 45 x 32

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1924 al 1960

MOSTRE

Monza 1924, p. 36, n. 4; Monza 1954, p. 14, n. 10

BIBLIOGRAFIA

Catalogo 1924, p. 36, n. 4; COLASANTI 1930, tav. CCX; *Catalogo* 1954, p. 14, n. 10; NEBBIA 1960, tav. 16; BISCOTTINI 1996, cat. 177.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1403 e 1405 bis entrambe serie T

Il saltimbanco è assai poco documentato: le fotografie reperite non aiutano ad ampliare le notizie relative e l'opera non è nemmeno menzionata dal senatore nel proprio diario (TRECCANI 1960).

L'acquarello, che fa parte di una serie di bozzetti che trattano il tema del circo, è esposto nel 1924 (*Catalogo* 1924, p. 36, n. 4), quando è già di Treccani, come studio per la tela *I saltimbanchi* (BISCOTTINI 1996, cat. 173 ossia la versione definitiva datata 1874, da cui la data del foglio Treccani). *Il saltimbanco* è poi riprodotto nell'*Enciclopedia italiana* (COLASANTI 1930, tav. CCX), esposto a Monza nel 1954 (*Catalogo* 1954, p. 14, n. 10) e quindi nel 1960 illustrato nella monografia di Ugo NEBBIA, dalla quale risulta ancora di proprietà Treccani (tav. 16). Paolo BISCOTTINI (1996, cat. 177) è stato l'ultimo a commentare il foglio di ubicazione ignota. Per lo studioso l'opera va posta in relazione a un altro acquarello, transitato sul mercato (cat. 178), nel quale l'artista circense è similmente ripreso di fronte, seduto su una seggiola, insieme ai piccoli cani della sua compagnia.

46.3. *Banchina a Chioggia*

1885-1890 circa

firmato in basso a destra "MBianchi"

olio su tavola – cm 20 x 26

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1924 al 1954.

MOSTRE

Monza 1924, p. 60, n. 5; Monza 1954, p. 14, n. 7.

BIBLIOGRAFIA

Catalogo 1924, p. 60, n. 5; *Catalogo* 1954, p. 14, n. 7.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1405 serie T

Fototeca Morassi, unità 16 serie T

Fototeca KHI, cartella *Bianchi*, n. 207834

Come per *Strada suburbana a Monza*, solo i cataloghi delle mostre del 1924 (*Catalogo* 1924, p. 60, n. 5, in collezione Treccani) e del 1954 (*Catalogo* 1954, p. 14, n. 7), danno notizia di questo dipinto, che non è ricordato nemmeno dal senatore nel proprio diario (TRECCANI 1960).

Le fotografie reperibili permettono così di rendere nota l'opera, altrimenti non riprodotta. Le marine con il porto di Chioggia in burrasca sono una tema ampiamente trattato da Mosè Bianchi e si datano a partire dalla fine degli anni Settanta, ma è con *Le acque del Porto San Felice presso Chioggia* (BISCOTTINI 1996, cat. 392) del 1885 che si ha un più stringente confronto con il quadro Treccani: in entrambi la banchina è protesa nel mare da destra a sinistra e alcune persone osservano la nave all'orizzonte in balia della tempesta. Nel dipinto del senatore però il punto di vista è più ravvicinato e la materia pittorica più sfatta e indefinita, come nella *Burrasca* del 1890 (BISCOTTINI 1996, cat. 605).

46.4. *Mandolinata*

firmato e datato sul mandolino “MBianchi / Milano 1897”

olio su tela – cm 75 x 60

collezione privata

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1923 al 1960

Collezione privata, segnalato nel 1996

MOSTRE

Monza 1924, p. 49, n. 3; Monza 1954, p. 14, n. 9.

BIBLIOGRAFIA

MARANGONI 1923, p. 83; *Catalogo* 1924, p. 49, n. 3; MALAGUZZI VALERI 1924, p. 323; *Catalogo* 1954, p. 14, n. 9; NEBBIA 1960, tav. 81; TRECCANI 1960 §. 312 e tav. tra le pp. 214-215; BISCOTTINI 1996, cat. 835.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1276 serie T

Fototeca Morassi, unità 16 serie T

Witt Library, cartella *Bianchi*

La *Mandolinata* è pubblicata da Guido MARANGONI nel 1923 (p. 83), quando si trova già nella collezione del mecenate milanese. Esposta l'anno seguente a Monza (*Catalogo* 1924, p. 49, n. 3), è commentata da MALAGUZZI VALERI (1924, p. 323, da cui la fotografia presente alla Witt Library) che la considera “una bella novità d'intenzioni, fusa con larghezza moderna di fattura: il pittore s'è indugiato ad accarezzare col pennello il bel viso morbido in luce radente”.

Nella monografia di Ugo NEBBIA (1960, tav. 81) la *Mandolinata*, giudicata diversamente e a ragione “d'una quasi scolastica correttezza”, in perfetto equilibrio formale e tonale, è ancora segnalata in casa Treccani, come ricorda anche il collezionista nel proprio diario (TRECCANI 1960 §. 312 e tav. tra le pp. 214-215).

Secondo il catalogo ragionato di Paolo BISCOTTINI (1996, cat. 835, ubicazione ignota), il dipinto è stato realizzato prima della partenza di Mosè Bianchi per Verona, dove, sul finire della carriera, tra il 1898 e il 1899, Bianchi dirige l'Accademia Cignaroli. In questa fase il pittore monzese si avvicina alla pittura veneziana, in particolare a quella in costume già in voga negli anni Sessanta, con riferimenti anche alla produzione di Tranquillo Cremona e Federico Faruffini. Del dipinto esiste uno studio (BISCOTTINI 1996, cat. 836) dal quale forse meglio traspare quell'indagine psicologica del volto femminile, propria degli ultimi anni di Mosè Bianchi, ricordata da Biscottini e attestata da numerosi ritratti. Nella redazione finale, come osservato da Nebbia, la vibrante malinconia della donna si spegne sotto una stesura troppo didascalica.

46.5. Strada suburbana a Monza

dopo il 1899 (?)

firmato in basso a destra “MBianchi”

olio su cartone o tavola – cm 45 x 30

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1924 al 1960

MOSTRE

Monza 1924, p. 58, n. 15; Monza 1954, p. 14, n. 12.

BIBLIOGRAFIA

Catalogo 1924, p. 58, n. 15; *Catalogo* 1954, p. 14, n. 12; TRECCANI 1960 §. 312 e tav. tra le pp. 214-215.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1471 serie T

Fototeca Morassi, unità 16 serie T

Si ha notizia di quest'opera solo dai cataloghi delle mostre monzesi del 1924 (*Catalogo* 1924, p. 58, n. 15), quando è già in casa Treccani e del 1954 (*Catalogo* 1954, p. 14, n. 12), quando il quadro è elencato accanto agli altri di proprietà del senatore.

Grazie alle memorie di Giovanni TRECCANI (1960 §. 312 e tav. tra le pp. 214-215, da cui dimensioni e tecnica) e alle fotografie reperibili, è quindi possibile ricondurre il dipinto, se non al catalogo, almeno all'ambito di Mosè Bianchi. Le vedute urbane, monzesi, ma soprattutto milanesi con carrozze e passanti, sono ampiamente presenti nella produzione di Bianchi, per lo più negli anni Ottanta e Novanta. Per motivi di salute dal 1899 il pittore rientra a Monza, dopo l'esperienza veronese: non c'è modo di provare che il dipinto rappresenti effettivamente una strada di Monza, ma se così fosse l'opera potrebbe essere frutto del lavoro degli ultimissimi anni di attività nella città natale, tra il 1899 e il 1904. Tuttavia non potendo giudicare il dipinto dal vero e constatandone una struttura compositiva piuttosto accademica, è lecito un ampio margine di dubbio in merito all'attribuzione.

Giovanna Ginex mi suggerisce che il soggetto, assai di moda nella borghesia che amava rivedere dipinte le strade di abituale frequentazione, è ben rappresentato anche nella produzione di Emilio Borsa, al cui stile questo dipinto si avvicina. Un altro pittore monzese che può aver risentito dell'influsso di Bianchi è, come ipotizzato da Paul Nicholls, Eugenio Spreafico.

Daniele RANZONI
(Intra, 3 dicembre 1843 – 29 ottobre 1889)

47.1. Ritratto di Paolina Viani Rigoli

1871 circa
firmato a destra D^e. Ranzoni
olio su tela – Ø cm 60 x 70
collezione privata

PROVENIENZA

Verbania-Pallanza, collezione cavaliere Agostino Viani, dal 1924
Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1926
Lugo di Vicenza, Villa Godi Valmarana, collezione Remo Malinverni, dal 1958
Milano, Galleria Bottega Antica, nel 2003-2004

MOSTRE

Milano 1890, cat. LI; Intra 1911, cat. 4; Milano 1923, p. 173; Torino 1930, cat. 24; Pavia 1938, cat. 215; Verbania-Pallanza 1952, sala 2, n. 3.

BIBLIOGRAFIA

Daniele Ranzoni 1890, cat. LI; BORELLI, BOCCARDI, GRUBICY, CONCONI, GIOLLI 1911, fig. nn. e n. 160; *Esposizione* 1911, cat. 4; ANONIMO 1923, p. 133; BEZZOLA 1923, p. 31; *Elenco* 1923, in SARFATTI 1935, p. 173; CARRÀ 1924, tav. nn.; GIOLLI 1926, p. 102; *Esposizione* 1930, cat. 24; BUCARELLI 1935, p. 831; *Tranquillo Cremona* 1938, p. 57 e cat. 215; *Mostra* 1952, sala 2, n. 3; PAGANI 1955, pp. 143, 155; NICODEMI 1966, pp. 257-258, tav. 43; IMBRICO 1989, cat. 54; QUINSAC 1997, cat. 113; *Ottocento* 2003, p. nn; *Ottocento* 2004, p. 421.

FOTOGRAFIE

CAFMI RI 1688 serie T
Witt Library, cartella *Ranzoni*

Il *Ritratto di Paolina Viani Rigoli* è esposto nel 1890 alla mostra commemorativa di Daniele Ranzoni curata da Vittore Grubicy, alla Permanente di Milano, un anno dopo la scomparsa dell'amico pittore. Il catalogo riporta: “*Ritratto*, proprietà del sig. Viani Agostino di Pallanza” (*Daniele Ranzoni* 1890, cat. LI).

Il dipinto, privo di didascalia, è pubblicato per la prima volta nella seconda di copertina del volume di BORELLI, BOCCARDI, GRUBICY, CONCONI, GIOLLI (1911) e va probabilmente identificato col n. 160 dell'elenco: “*Ritratto di giovane signora*, olio. Collez. Privata, Pallanza”. Già a questa data emerge un grave problema di identificazione della tela: il quadro pubblicato nel 1911 non è firmato. Lo stesso anno si tiene un'*Esposizione* delle opere di Ranzoni nel ridotto del Teatro di Intra, paese nativo del pittore. Le fotografie dell'allestimento di questa mostra sono state pubblicate da Annie-Paule QUINSAC (1997, p. 332) e il *Ritratto di Paolina Viani Rigoli* si riconosce nella seconda foto, appena a sinistra del grande specchio, in una cornice quadrangolare. Confrontando la disposizione dei dipinti sulla parete con l'ordine numerico delle opere nel catalogo della mostra si potrebbe

identificare il quadro con il cat. 4 *Ritratto di signora* di proprietà privata (sulla copia del catalogo conservata alla Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, una mano anonima lo ha definito "signorile"). Incrociando fotografie ed elenco si riscontra che il *Ritratto di Paolina* è giustamente posto tra il cat. 3, *Ritratto di Rosa Alemanni Ceretti* (in *Esposizione* 1911 esposto con medesimo titolo; QUINSAC 1997, cat. 184) e il cat. 5, *Ritratto di Elisa Pariani Boletti* (in *Esposizione* 1911 indicato come *Ritratto di fanciulla* proprietà cav. F. Pariani, Intra; QUINSAC 1997, cat. 169). Stranamente Quinsac, nonostante pubblici le foto della mostra, non include tra le esposizioni la voce "Intra 1911" nella scheda di catalogo del *Ritratto di Paolina Viani* (QUINSAC 1997, cat. 113).

Il primo febbraio 1923, al Circolo d'Arte ed Alta Coltura di via Amedei 8 a Milano, si organizza una personale di Ranzoni, alla quale è esposto il quadro (per la storia del Circolo e delle mostre si legga l'articolo di Chiara PREVOSTI 2008, in particolare pp. 21-22). L'elenco delle opere esposte è riprodotto nel 1935 da Margherita Sarfatti nella sua monografia su Ranzoni, riportando i nomi dei proprietari dei dipinti all'anno 1923 e la *Paolina* risulta sempre in casa Viani (*Elenco* 1923 in SARFATTI 1935, p. 173; il dipinto è citato tra i migliori quadri esposti nella recensione alla mostra di Mario BEZZOLA 1923 p. 31). In questo elenco per la prima volta compare la data del dipinto, evidentemente fornita dagli stessi Viani e poi confermata dalla letteratura successiva.

La mostra del 1923 solleva un vivace dibattito intorno al pittore che si riflette in numerosi interventi sulla stampa locale (l'ANONIMO 1923, p. 133 pubblica la versione della *Paolina* non firmata) e pubblicazioni di livello nazionale, come il volumetto curato da Carlo CARRÀ per le edizioni di Valori Plastici, nel quale ricompare il *Ritratto di Signora*, ancora di proprietà Viani (1924, tav. nn, versione non firmata).

Di certo dal 1926 il quadro è in casa Treccani, come riferito da Raffaello GIOLLI (1926, p. 102), molto attento alla figura di Ranzoni sin dal 1911, che conferma la data del quadro 1871. Nel 1930 Treccani presta la *Paolina*, insieme al ritratto della *Signora Confalonieri* dello stesso autore, alla mostra organizzata dagli Amici dell'arte all'Accademia Albertina di Torino (*Esposizione* 1930, cat. 24).

Ripubblicato da Palma BUCARELLI (1935, p. 831, versione non firmata) nell'*Enciclopedia italiana*, secondo quella modalità di promozione della propria collezione voluta dal senatore, il ritratto partecipa nel 1938 alla mostra retrospettiva di Tranquillo Cremona, tenutasi a Pavia (*Tranquillo Cremona*, 1938, p. 57 e cat. 215): all'esposizione partecipano tutti i Cremona (il *Ritratto di Rosa Sirtori*, l'acquarello *Sotto l'ombrello*, il *Ritratto di Grubicy*) e tutti i Ranzoni di collezione Treccani.

Il dipinto rimane in casa del senatore fino alla fine degli anni Cinquanta: all'inizio del decennio è esposto alla poco nota *Mostra Troubetzkoi-Ranzoni* (1952, sala 2, cat. 3), quindi è menzionato da

Severino PAGANI nel 1955 (fig. p. 143, tela non firmata e p. 155) e infine lo si ritrova nel 1967 in collezione Malinverni a Lugo di Vicenza (NICODEMI 1966, pp. 257-258, tav. 43). Nicodemi avvalsa la datazione del dipinto, ricordando il ruolo primario svolto da Raffaello Giolli nel recupero critico della figura di Ranzoni. Lo studioso bustocco, sempre ben informato sulle vicende dei quadri di casa Treccani, è il primo a sollevare un dubbio circa l'identificazione del dipinto, alternativamente pubblicato con e senza firma. Nicodemi afferma che esistono due versioni della *Paolina Viani*, una chiaramente firmata a vernice rossa sulla destra e l'altra, benché identica, non firmata. Lo studioso conferma che la versione Treccani, poi Malinverni è quella firmata, più fresca, mentre quella priva di firma, benché di ubicazione ignota, è quella più spesso riprodotta, a partire dal volume del 1911. In ogni modo Nicodemi parla dei due dipinti come di due autografi, l'uno eseguito davanti alla modella, con spontaneità e immediatezza, l'altro più idealizzato e rifinito.

Inutile dire che le due versioni, se veramente di due versioni si tratta, sono frequentemente confuse, come accade nel catalogo di Piera IMBRICO (1989, cat. 54), che pur scorrendo del quadro Treccani-Malinverni pubblica la versione non firmata. La Imbrico stessa aggiunge un elemento che complica ulteriormente la vicenda: secondo quanto raccontatole nel 1937 dalla figlia dei Viani, Eva, suo padre Agostino Viani pittore, marito di Paolina e amico di Ranzoni, realizzò di sua mano la copia del ritratto al momento della vendita dell'originale (quale vendita non è detto e non è chiaro dove si trovi il dipinto al momento della redazione del catalogo). Eva Viani comunicò alla Imbrico anche la data di nascita della madre, 1844, che comporterebbe per Paolina, al momento del ritratto, ventisette anni, in accordo con l'età dimostrata dalla donna nel dipinto. Va detto che la studiosa inserisce la voce dell'esposizione di Intra del 1911, poi ignorata dalla Quinsac.

Le due copie dovrebbero circolare da poco prima del 1926, ma il fatto che l'ANONIMO del 1923 (p. 133) pubblichi già la versione senza firma, quando il quadro originale è ancora certamente dei Viani e la copia non dovrebbe nemmeno esistere, lascia nel dubbio.

Annie-Paule Quinsac, autrice del catalogo ragionato di Ranzoni, compila due schede, una per l'opera firmata (1997, cat. 113, ma Quinsac dice firmato a sinistra) e una per quella non firmata (cat. 114). Per quanto riguarda il dipinto firmato, la studiosa riferisce di un'etichetta anonima, in grafia di primo Novecento, inchiodata al telaio del dipinto Treccani poi Malinverni: "Spedisce il Sen. Conte Giov. Treccani, via C. Porta / autore: D. Ranzoni / titolo / Ritratto della Signora Viani / 4 aprile 1958", mentre circa il ritratto non firmato l'autrice ipotizza possa trattarsi di una versione più tarda dello stesso Ranzoni, solo un poco meno espressiva. Quinsac non esclude nemmeno che la confusione sia stata generata da riproduzioni fotografiche di scarsa qualità nelle quali la firma non è riprodotta, come sembrerebbe dimostrare la fotografia del CAFMi. In ultimo è segnalata la

partecipazione del dipinto a una mostra milanese del 1958 che non risulta non identificabile dal catalogo, ma forse da ricollegare all'etichetta sul telaio.

Il giudizio della studiosa sulla *Paolina Viani* non è comunque pienamente positivo e la Quinsac non concorda con la datazione consueta: “Certo colpisce la tecnica impressionistica sfumata che rende la dolcezza del volto con consumata sicurezza, ma l'armonia dell'insieme rimane cupa e predominano le velature. Resa con materia magra, che a volte sembra quasi acquerellata, la macchia nerastra della protagonista a mezzo busto si stacca dallo sfondo tutto in trasparenza e di un verde acquoso, mentre il volto, il collo, la linea del petto e i fiori all'occhiello costituiscono gli unici tocchi di colore e di un impasto in cui sembra già emergere un uso sapiente dei complementari. Lo sguardo esprime infinita tristezza e nelle dominanti scure il ritratto assume un che di funereo, quasi raffigurazione commemorativa di una defunta.”

Nel 2003-2004 il dipinto è stato venduto a Milano, dalla Galleria Bottega Antica. La fotografia pubblicata sul piccolo catalogo mostra chiaramente la firma in rosso sulla destra. La scheda conferma l'esistenza dell'etichetta con il nome di Treccani e il passaggio a Remo Malinverni (*Ottocento* 2003, p. nn; *Ottocento* 2004, p. 421). A giudicare dalla riproduzione è lecito ribadire l'alta qualità dell'opera, ma anche, ad un confronto tra le fotografie reperibile, la probabilità dell'esistenza di due dipinti.

47.2. Ritratto della signora Giuseppina Confalonieri o Il sorriso

1878 circa

firmato in basso a sinistra D. Ranzoni (?)

olio su tela – cm 75 x 48

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, proprietà Cesare Confalonieri, dal 1878 circa almeno fino al 1890

Milano, proprietà Carlo o Ernesto (?) Cazzaniga, almeno dal 1911

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1923

MOSTRE

Milano 1890, cat. XVII; Intra 1911, cat. 38; Milano 1923, p. 174; Venezia 1926, p. 98, cat. 28; Torino 1930, cat. 21; Pavia 1938, cat. 218; Milano 1953, cat. 47 bis; Milano 1989, p. 119.

RESTAURI

Milano, Mario Rossi (?)

BIBLIOGRAFIA

Daniele Ranzoni 1890, cat. XVII; BOCCARDI, GRUBICY, CONCONI, GIOLLI 1911, fig. pp. 38-39 e cat. 103; *Esposizione* 1911, cat. 38; *Elenco* 1923 in SARFATTI 1935, p. 174; SOMARÈ, 1923, p. 116; GIOLLI 1926, pp. 29, 102; *XV esposizione* 1926, p. 98, cat. 28; *Esposizione* 1930, cat. 21; SARFATTI 1935, p. 171; *Tranquillo Cremona*, 1938, p. 57, tav. CIX, cat. 218; *La donna* 1953, cat. 47 bis e p.

165; PAGANI 1955, pp. 155, 159; VALSECCHI 1956, p. 101; MONTEVERDI 1975, p. 216; PREDAVAL 1986, p. 105; *Daniele Ranzoni* 1989, p. 119; IMBRICO 1989, cat. 74; QUINSAC 1997, cat. 220.

Il ritratto della *Signora Giuseppina Confalonieri* ha una storia molto simile e quasi parallela a quello della *Signora Paolina Viani Rigoli* e come questo dipinto è esposto per la prima volta alla mostra del 1890, accanto a quello disperso del marito Cesare Confalonieri, oboista scaligero (*Daniele Ranzoni* 1890, cat. XVII).

Nel 1911 la *Giuseppina Confalonieri* è già di proprietà Cazzaniga a Milano, come si legge in calce alla riproduzione pubblicata nel volume di BOCCARDI, GRUBICY, CONCONI, GIOLLI (1911, fig. pp. 38-39 e cat. 103) e nel catalogo della mostra tenutasi lo stesso anno a Intra (*Esposizione* 1911, cat. 38; la mano anonima che aveva già commentato la *Signora Paolina Viani* nel catalogo del 1911 conservato alla Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, definisce "civettuolo" il ritratto *Confalonieri*). Anche in questo caso le fotografie della mostra del 1911, rese note dalla Quinsac (1997, p. 332), permettono di identificare il quadro nella terza foto, sul margine destro, collocato accanto al *Ritratto di donna Maria Padulli in Greppi* (cat. 37 in *Esposizione* 1911 e QUINSAC 1997, cat. 90).

L'ultimo passaggio collezionistico noto è attestato dal catalogo della mostra milanese del Circolo d'Alta Coltura del 1923 (per la cui vicenda si legga la scheda precedente). Dall'elenco delle opere esposte sappiamo che già nel 1923 la *Giuseppina Confalonieri* è di proprietà Treccani: il catalogo fornisce per la prima volta anche la data del ritratto 1878 e il titolo *Il sorriso* con il quale, a discapito del nome dell'effigiata, verrà in seguito pubblicato (*Elenco* 1923, in SARFATTI 1935, p. 174 e a p. 171; tra le varie recensioni menziona il ritratto Emilio SOMARÈ, 1923, p. 116).

Nel frattempo, tra la mostra del 1923 e l'uscita della monografia di Margherita Sarfatti, il ritratto è esposto alla *XV esposizione internazionale d'arte di Venezia*, nella personale di Ranzoni (1926, p. 98, cat. 28) e lo stesso anno Raffaello Giolli conferma la data del dipinto (GIOLLI 1926, pp. 29, 102).

Come ricordato nella scheda precedente, in compagnia della *Paolina Viani Rigoli*, la *Giuseppina Confalonieri* è esposta prima nel 1930 a Torino (*Esposizione* 1930, cat. 21) e poi nel 1938 alla mostra monografica di Cremona tenutasi a Pavia (*Tranquillo Cremona*, 1938¹, p. 57, tav. CIX, cat. 218 come *Un sorriso*).

Una situazione analoga si verifica nel 1953 quando all'esposizione *La donna nell'arte da Hayez a Modigliani*, tenutasi alla Permanente di Milano, la *Giuseppina Confalonieri* (cat. 47 bis e p. 165) è esposta accanto al *Ritratto di Rosa Sirtori* di Cremona, forse di proprietà del senatore.

Negli anni successivi il dipinto è menzionato ripetutamente (PAGANI 1955, pp. 155, 159; VALSECCHI 1956, p. 101; MONTEVERDI 1975, p. 216); tra gli altri Gustavo PREDAVAL (1986, p. 105) rievoca il

clima nel quale Ranzoni ritrasse la signora Confalonieri. Come noto dal 1873 il pittore soggiorna spesso a villa Troubetzkoy, a Selasca, sul Lago Maggiore e qui ritrae la famiglia del principe, le signore Luvoni, Arrivabene e Confalonieri, che assieme ad artisti e musicisti frequentano la villa.

Nel 1989 esce il catalogo dell'opera di Ranzoni a cura di Piera IMBRICO (1989, cat. 74 e p. 49) e contemporaneamente Imbrico e Annie-Paule Quinsac, che lo stesso anno a Milano cura una mostra monografica sul pittore, ricollegano il ritratto *Confalonieri* al relativo studio preparatorio, più vibrante e spontaneo dell'opera definitiva (*Daniele Ranzoni* 1989, p. 119). La Imbrico inoltre pubblica alcune lettere che documentano il rientro di Ranzoni in Italia nel 1878 per il funerale dell'amico Tranquillo Cremona, interrompendo così il soggiorno inglese iniziato nel 1877 e conclusosi nel 1879; a questo rientro la studiosa fa risalire la realizzazione del ritratto Confalonieri. In seguito la Quinsac (1997, cat. 220) ipotizza che Ranzoni, eseguito dal vero lo studio, abbia poi elaborato la versione finale basandosi su una fotografia, senza la modella presente. La realizzazione del dipinto cadrebbe proprio nel luglio 1878, quando Ranzoni è in Italia, ma Quinsac non esclude che il bozzetto risalga al 1877, ossia prima della partenza per l'Inghilterra. La Confalonieri, come ricostruito dalla Quinsac, era nata nel Verbanò nel 1852, aveva quindi ventisei anni al momento del ritratto, cronologia concorde con lo stile del pittore e che si addice all'aspetto della signora. In ultimo la studiosa riferisce che la *Giuseppina Confalonieri* si trova in collezione privata, ma non è dato sapere da quanto tempo, così come l'affermazione che il dipinto sia firmato in basso a sinistra non è riscontrabile dalle fotografie, per altro quasi inesistenti. L'unica stampa da me reperita si trova nell'archivio privato di Giovanni Rossi a Milano e permette di ipotizzare un restauro dell'opera per mano del padre Mario. Insieme alla foto si trova anche una riproduzione del dipinto in formato cartolina, stampata da Bestetti, con una didascalia cancellata.

Treccani non parla del quadro nel proprio diario; in esso si trova solo un cenno al nome di Ranzoni, ricordato tra i pittori che il senatore acquistò "prima dell'altra guerra mondiale" (TRECCANI 1960, § 312). Un'ulteriore testimonianza è offerta da Ugo Ojetti che il 19 maggio 1923 è ospite del senatore in occasione del rientro della *Bibbia* di Borso d'Este in Italia; nel suo diario racconta di aver visto nella salotto di casa Treccani quadri di Cremona, Ranzoni, Mosè Bianchi e Carcano (OJETTI 1951, p. 277).

Antonio MANCINI
(Roma, 14 novembre 1852 - 28 dicembre 1930)

48. Scolaretto

firmato e datato in basso a destra "A. Mancini 1871"
olio su tela – cm 51 x 37
collezione privata

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1945 al 1954
Milano, collezione Emilio Gagliardini, dal 1968 circa

MOSTRE

Milano 1945, cat. 24; Milano 1954, cat. 49; Torino 1964, cat. 1.

BIBLIOGRAFIA

Capolavori dell'800 1945, cat. 24 e tav.; *Grandi maestri* 1954, cat. 49; *Omaggio a Mancini* 1964, cat. 1; BORGOTTI, NICHOLLS 1969, cat. 180; VIRNO 2014.

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 2419 serie T

Questo *Scolaretto* di Antonio Mancini, tema frequentemente trattato dal pittore, ha lasciato poche tracce di sé. Se ne conoscono i passaggi presso alcune gallerie milanesi e torinesi: nel 1945 e nel 1954 è esposto alla Galleria d'Arte Internazionale di Milano (*Capolavori dell'800* 1945, cat. 24; *Grandi maestri* 1954, cat. 49). Probabilmente Treccani lo acquista nella prima occasione, mentre il catalogo della seconda esposizione riferisce che l'opera ha lasciato la collezione del senatore.

Lo *Scolaretto* Treccani è stato autenticato da Alfredo Schettini nel 1962, giudizio poi pubblicato nel 1969 da Mario Borgotti e Paul Nicholls. Scriveva Schettini il 16 ottobre 1962: "Dichiaro il dipinto olio, cm 51 x 37, riprodotto nella presente foto, opera originale autentica, di Antonio Mancini della sua giovinezza napoletana, firmato e datato in basso a sinistra: A. Mancini 1871. È questo uno dei suoi primi celebri «scolaretti» da lui eseguiti dello stesso modello, come del resto testimoniano suoi lavori analoghi della stessa epoca. Le caratteristiche di questa pittura di Mancini eccellono in sobrietà e delicatezza di una colorazione squisita, totalmente resa in sordina, e tale, da conferire al dipinto una grazia e spiritualità che sono proprie al Mancini interprete intimamente commosso dell'infanzia napoletana" (in BORGOTTI, NICHOLLS 1969, cat. 180). Nel 1962 Schettini è tra i curatori della mostra di Mancini allestita alla Villa Reale di Milano a beneficio dell'O.P.A.I.; in mostra è esposto l'altro *Scolaretto*, oggi al Museo nazionale della Scienza e della Tecnica (inv. 1826) e un tempo del restauratore Guido Rossi.

Nel 1964 il dipinto è esposto a Torino (*Omaggio a Mancini* 1964, cat. 1) e quindi, almeno dal 1968, è nuovamente a Milano, di proprietà di Emilio Gagliardini e forse in seguito è passato dalla

collezione Gagliardini alla collezione di Giancarlo Verni a Bologna, ma la notizia che mi è stata comunicata oralmente, è per me priva di conferma.

Lo *Scolaretto* già Treccani e quello del Museo nazionale della Scienza e della Tecnica di Milano sono iconograficamente molto simili, ma l'espressione dei due ragazzini è assai differente, dolce, quasi malinconico quello Treccani, più beffardo l'altro. Per ulteriori considerazioni si rinvia al catalogo ragionato di prossima pubblicazione a cura di Cinzia VIRNO (2014).

Luigi NONO
(Fusina, 8 dicembre 1850 - Venezia, 15 ottobre 1918)

49. *Il bambino malato*

Firmato L. IX.° e datato 1876 in basso a sinistra
olio su tavola - 24 x 30 cm
collezione privata

PROVENIENZA

Milano, Galleria Pesaro, nel 1917
Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1960 al 1961
Milano, eredi Treccani, dal 1961 al 1964
Milano, Galleria Carini, prima del 2005

MOSTRE

Milano 1917, cat. 72; Venezia 1950, cat. 130; Sacile 1964, cat. 19; Venezia 2005, p. 66.

BIBLIOGRAFIA

Esposizione 1917, cat. 72; BOZZI 1917, pp. 421-422; *L'Accademia* 1950, cat. 130; TRECCANI 1960, §. 214-215; *Mostra* 1964, p. 22 e cat. 19; G. Perocco in *Mostra* 1964, p. 17; P. Nicholls, in *Venezia* 2005, p. 66; SERAFINI 2006, cat. 98

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1778 serie T
Fototeca KHI, foto n. 207835
Fototeca Morassi, unità 139 serie T

Il dipinto è esposto a Milano nel 1917 alla Galleria Pesaro, insieme a *La morte del pulcino*, dello stesso pittore (*Esposizione* 1917, cat. 72). La mostra è recensita da Carlo Bozzi che ricorda il dipinto per “La sincera delicatezza del sentimento che si confonde colla passione pel colore e per una finezza di esecuzione degna di un antico fiammingo” (BOZZI 1917, p. 421 e tav. p. 422). Nell’archivio degli eredi di Nono si conserva la scheda di partecipazione del pittore alla mostra, sulla quale è indicata per la tela una richiesta di L. 3000 (cfr. SERAFINI 2006, cat. 98). È lecito supporre che Treccani abbia comprato il dipinto proprio alla Galleria Pesaro nel 1917, dove acquista molti altri dipinti.

Quando anni dopo *Il bambino malato* è esposto a Venezia, in occasione del bicentenario dell’Accademia, è di proprietà di Treccani. Il catalogo ricorda alcuni studi preparatori al dipinto, caratterizzati dalla vivacità propria dei bozzetti e alcune incertezze sulla datazione della tela, oscillante tra 1876 e 1878, a causa della non corretta lettura dell’ultima cifra (*L'Accademia* 1950, cat. 130).

Prima di morire il senatore fa riprodurre nelle proprie memorie il dipinto (TRECCANI 1960, §. 214-215) che quattro anni dopo, ancora di proprietà Treccani, è esposto alla mostra monografica tenutasi a Sacile (*Mostra* 1964, cat. 19). Nell’introduzione al catalogo Guido Perocco scrive: “Più difficile

da giudicare per noi sono gli «interni» di contenuto patetico e sentimentale, come *La Convalescenza* del 1874, il *Bambino malato* e *Primi passi* del 1876. Una diffidenza quasi istintiva, dopo tanto abuso dell'aneddoto nella pittura dell'Ottocento, ci tiene più lontani da questi quadri: ma le condanne generiche, come sempre, sono ingiuste, specie se ci riferiamo alle opere giovanili di Nono" (G. Perocco, in *Mostra* 1964, p. 17). Il catalogo specifica che il dipinto è stato realizzato nel 1876 dopo un viaggio del pittore a Firenze, Roma e Napoli (*Mostra* 1964, p. 22).

Paul Nicholls, in un recente contributo, ha spiegato che le tematiche trattate da Nono, spesso classificate come pietistiche, sono in realtà la risposta del pittore a una serie di problemi sociali affrontati dall'amministrazione comunale di Venezia in quegli anni. Senza voler sostenere un rapporto di causa effetto tra i due fenomeni, Nicholls mette in relazione le liriche di Riccardo Selvatico, il suo operato in qualità di sindaco della città lagunare e la pittura di Nono, tutti aspetti nei quali tornano i drammi dell'infanzia (P. Nicholls, in *Venezia* 2005, p. 66).

Paolo Serafini, nel catalogo ragionato dei dipinti di Nono, ha ricostruito la genesi dell'opera (SERAFINI 2006, cat. 98). L'elaborazione della composizione è attestata da tre disegni (cat. 94, 95, 96) e una lettera di Nono del 30 giugno 1885 alla fidanzata Rina Priuli Bon. Assieme alla lettera il pittore invia all'amata uno schizzo dell'opera alla quale sta lavorando, lamentandosi del risultato dovuto all'uso della penna che non gli è congeniale e le suggerisce di aggiungere mentalmente l'interno di una stanza attorno alle due figure della madre e del bambino (SERAFINI 2006, p. 20 e cat. 353). Del soggetto esiste un'altra versione nella quale drammaticamente il bambino non è più raffigurato (cat. 243).

Domenico MORELLI
(Napoli 4 agosto 1826 - 13 agosto 1901)

50. *Le tentazioni di Sant'Antonio*

1877

olio su tela – cm 75 x 80

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Napoli, collezione Giovanni Vonwiller (-1901), fino all'aprile 1901

Napoli, collezione Sangermano, dall'aprile 1901

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1927

BIBLIOGRAFIA

Catalogue 1901, cat. 170; SPINAZZOLA [dopo] 1901, p. 44 e tav. 26; DI GIACOMO 1905, pp. 67, 109; LEVI 1906, pp. 235, 365 e tav. tra le pp. 254-255; CONTI 1927, tav. LV; MORONCINI 1933, pp. 51-53; DE RINALDIS 1934, pp. 812-813; MARTORELLI 1996, p. 45; B. Secci, in *Domenico Morelli* 2001, cat. 15 e p. 256; VILLARI 2004, p. 93, nota 1; E. Di Majo, in *Morelli* 2005, p. 152.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1771

Il dipinto è il primo bozzetto di Domenico Morelli per il celebre quadro le *Tentazioni di Sant'Antonio*, realizzato nel 1878 (Roma, GNAM, inv. 989; su quest'opera, la sua iconografia e i diversi studi preparatori CAMERLINGO 1996; FUSCO 1996; VILLARI 2004, pp. CXLIII-CL). Questa prima versione invece risale al 1877, come attestato da una lettera che Morelli scrive a Giuseppe Verdi l'8 aprile 1880: "Carissimo Maestro mio, il Sant'Antonio, del quale vi ha mandato un'incisione del De Sanctis, l'ho fatto in piccole dimensioni prima dell'altro che avete trovato all'esposizione di Torino": l'incisore è Giuseppe De Sanctis (1858-1924), allievo di Morelli (LEVI 1906, p. 235 e anche MORONCINI 1933, p. 51, nota 2). Il piccolo dipinto resta in collezione Vonwiller probabilmente dal momento della sua realizzazione al 1901, quando la grande raccolta di dipinti è drammaticamente dispersa (*Catalogue* 1901, cat. 170 chiaramente descritto; DI GIACOMO 1905, pp. 67, 109). Giovanni Vonwiller è l'amico e il mecenate di Morelli che nel palazzo dei Vonwiller ha un alloggio e il proprio studio e in cambi sovrintende agli acquisti del collezionista: non sembra casuale che l'anno della dispersione della raccolta coincida con quello della morte dell'artista (il poco che si sa della collezione è riassunto da MARTORELLI 1988, pp. 131 e 137-138 e MARTORELLI 1996, pp. 40-46). Il quadro passa quindi in collezione Sangermano, come attestato anche da una nota manoscritta, con l'indicazione del prezzo di 2400 lire, che è stata apposta sul catalogo da me consultato alla Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma (ma anche LEVI 1906, p. 365). Poco tempo dopo, Vittorio Spinazzola chiarisce che, accanto al bozzetto con il santo stante, appoggiato alla parete, ne esiste un altro con il santo seduto, realizzato nel 1881, ma più

vicino alla versione finale dell'opera; questo secondo bozzetto ha una storia collezionistica distinta dal primo ed è ricordato dallo studioso in collezione Tassinari a Napoli (SPINAZZOLA [dopo] 1901, p. 44 e tav. 28) e quindi lo si ritrova a Milano presso Renata Prada in Fraizzoli (*Mostra* 1961, cat. 132, poi passato in asta presso Finarte: *Dipinti* 1988, cat. 61). Almeno a partire dal 1927 il primo bozzetto, con il santo stante, è in collezione Treccani (CONTI 1927, tav. LV) ed è poi pubblicato sulle pagine dell'*Enciclopedia italiana* (DE RINALDIS 1934, pp. 812-813); è degno di nota che la famiglia Treccani conserva ancora un esemplare dell'incisione del De Sanctis firmata.

Di recente Barbara Secci, (in *Domenico Morelli* 2001, cat. 15 e p. 256, ma anche VILLARI 2004, p. 93, nota 1) ha ripreso il discorso sulle diverse varianti del bozzetto; la studiosa riferisce che il bozzetto già Treccani si trova attualmente presso la GNAM di Roma, ma il dato è assolutamente errato e il bozzetto rimane di ubicazione ignota.

Nel proprio diario il senatore, inspiegabilmente, fa riprodurre il bozzetto del 1881, quello con il santo seduto, ma al CAFMi la foto del primo bozzetto con il santo stante è correttamente riferita alla collezione Treccani.

Giovanni SEGANTINI
(Arco, 15 gennaio 1858 – Schafberg, 28 settembre 1899)

51. *El Redefoss*

1878-1880 circa

firmato in basso a destra “G. Segantini”

olio su tela – cm 52 x 39

collezione privata

PROVENIENZA

Milano, proprietà di Vittore Grubicy (1851-1920), tra il 1878 circa e il 1880

Milano, Luigi Archinti, dopo il 1880

Milano, Galleria Scopinich, marzo 1927

Cadenabbia, collezione Peggie Short Guaita, fino al 1929

Milano, Galleria Pesaro, asta Peggie Short Guaita, gennaio 1929

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1929

Thalwil, collezione Oesch, dal 1957 almeno fino al 1982

MOSTRE

Milano 1880, cat. 32; Milano 1922, cat. 20; Milano 1927, cat. 116.

BIBLIOGRAFIA

Esposizione 1880, cat. 32; GIACOMELLI 1880, p. 124; LEVI 1899², p. 674; SERVAES 1902, p. 19 e p. 123, cat. 14; *Esposizione* 1922, cat. 20; *Un secolo di pittura* 1927, p. 17, tav. LI, cat. 116; CALZINI 1929, cat. 18; *Catalogo* 1929, cat. 18; FIORI 1969, pp. 21-22 e fig. 163; GOZZOLI 1973, cat. 28; QUINSAC 1982, cat. 205.

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 1695 serie T

Il dipinto intitolato in dialetto milanese *el Redefoss*, ossia il Redefossi, un canale artificiale che scorre a Milano, è realizzato sul finire degli anni Settanta del XIX secolo da Giovanni Segantini.

La tela è presentata nel 1880 a Brera, come ricordano il catalogo dell'*Esposizione* e le recensioni relative. Nel catalogo il quadro è menzionato come “studio” e risulta di proprietà di Vittore Grubicy, dato tralasciato dalla critica successiva (*Esposizione* 1880, cat. 32), mentre il giornale «La Farfalla» così presenta il pittore ai suoi lettori: “ecco il signor Giovanni Segantini, un vero artista, che vi attrae alle sue tele con un cumulo di paradossi, di ardimento, di stranezze e di bellezze che dimostrano chiaro un ingegno robusto. Pesci, natura morta, ritratti, *redefoss*, convento” (GIACOMELLI 1880, p. 124). La partecipazione di Segantini alla mostra è ricordata anche da Luigi CHIRTANI [ARCHINTI] (1880, p. 3) che poi risulta essere il proprietario del dipinto, come attestato da una dedica sul retro della tela, più volte ricordata dalla letteratura: “Al chiarissimo Signor / Archinti in segno / di estima e d'affezione / G. Segantini”.

Nel 1899 il dipinto è menzionato da Primo Levi tra le opere del periodo milanese, tra 1878 e 1881, con il titolo *Il Redefossi, Paesaggio di Sera* (LEVI 1899², p. 674; lo ricorda anche SERVAES 1902, p. 19 e p. 123, cat. 14 che però ne ignora l'ubicazione).

La tela è ripresentata al pubblico milanese nel 1922 alla Bottega di Poesia. Il catalogo riporta tecnica, dimensioni, firma del pittore e la trascrizione della dedica a Chirtani; il quadro è fotografato da Emilio Sommariva (*Esposizione 1922*, cat. 20).

Qualche anno dopo Raffaele Calzini, curatore di un'esposizione alla Galleria Scopinich di Milano, afferma che il dipinto "è tipico nell'evoluzione dell'arte segantiniana e prezioso per la stupenda gamma del colore che ne arricchisce il mistero". Alla vendita che segue la mostra l'opera è acquistata da Peggie Short Guaita; a questo momento devono risalire i due timbri della dogana di Milano con data "20 Dic 927" presenti al verso della tela, come riferito da Maria Cristina Gozzoli (*Un secolo di pittura 1927*, p. 17, tav. LI, cat. 116; GOZZOLI 1973, cat. 28).

Appena due anni dopo, l'11 gennaio 1929, lo stesso Calzini si occupa della vendita della collezione Short Guaita presso la Galleria Pesaro (*Catalogo 1929*, cat. 18). Nel saggio di presentazione della collezione scrive: "Ecco il «Maestro di luce» Giovanni Segantini, rappresentato con il suo quadro *Redefossi*. È un quadro pre-divisionista, nel periodo milanese; il colore, intonato e denso, dà alla tela la consistenza di una profonda gemma. Il modesto fiumiciattolo milanese, cara meta di canzoni milanesi e di satire, con le sue rive melmose e i filari di pioppi e le lavandaie è trasformato in questo *notturmo* e fatto sublime. Segantini poteva ben scrivere di sé stesso «Sono un primitivo del mio tempo». Egli ricercava dentro gli aspetti delle cose la poesia intima ed eterna, fissava l'emozione colorata: sfidava, se così si può dire, i mezzi e i termini della pittura. Nel *Redefossi* sembra aver raccolto gli estremi bagliori delle stelle e dell'alba lunare. Oltre questo limite l'arte, violatrice delle sue leggi fatali, si disperde e non crea" (CALZINI 1929, cat. 18). Giovanni Treccani deve aver comprato il quadro in questa circostanza; il dipinto rimane di sua proprietà fino al 1957, poiché in quell'anno è sul mercato antiquario di Zurigo (GOZZOLI 1973, cat. 28) e quindi a Thalwil, in collezione Oesch (QUINSAC 1982, cat. 205; l'autrice menziona anche un'altra voce bibliografica da me non reperita). Quinsac, come già osservato da Gozzoli, ritiene che le pennellate del cielo sono state riprese in un secondo momento.

Giacomo FAVRETTO
(Venezia, 11 agosto 1849 - 12 giugno 1887)

52.1. Il bagno nella tinozza

1884

firmato in basso a destra "G. Favretto"

olio su tavola – cm 28,8 x 36,5

Treviso, collezione privata

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani

Torino, Torino, Galleria Narciso, 12 maggio 17 giugno 1978

Piacenza, Galleria Il gotico, 5-31 maggio 1979

Milano, Giuliano Matteucci, 1980 circa

Treviso, collezione Luciano Danesin, almeno dal 1984

MOSTRE

Torino 1979; Venezia 2005, cat. 25

BIBLIOGRAFIA

Artisti dell'Ottocento 1978; *Catalogo* 1979, p. 80; *Nuove acquisizioni* 1979; *Trenta pittori dell'Ottocento* 1979; *Catalogo* 1983, pp. 232-233; MENEGAZZI 1984, p. 570; PEROCCO, TREVISAN 1986, cat. 153; GINEX, MAZZOCCA, PINI 1999, p. 82; P. Nicholls, in *Venezia 2005*, cat. 25.

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 47 serie T

La presenza di questo dipinto in collezione Treccani, non attestata dalla letteratura, è ricostruibile grazie alla fotografia della Fototeca Morassi. La tavola, che entra ed esce da casa Treccani in momenti imprecisati, si trova sul mercato tra 1978 e 1979, come attesta il *Catalogo Bolaffi* di quell'anno, che riferisce di almeno tre esposizioni antiquarie (p. 80: Torino, Galleria Narciso, *Artisti dell'Ottocento italiano*, 12 maggio-17 giugno 1978; Torino, Galleria civica d'arte moderna, *Nuove acquisizioni 1971-1978*, primavera 1979; Piacenza, Galleria Il gotico, *Trenta pittori dell'Ottocento*, 5-31 maggio 1979) e riporta una stima di 32.000.000 di lire (ancora in *Catalogo* 1983, pp. 232-233, stima 80.000.000 di lire).

Intorno al 1980 il dipinto appartiene a Giuliano Matteucci (comunicazione orale) e nel 1984 Luigi MENEGAZZI (p. 570, fig. 4) segnala la tavola in collezione privata a Treviso e giudica il bozzetto "un appunto di grande maestria, di ritmo agile, freschissimo nel sorprendere, come tirando d'improvviso una specie di sipario, la ragazza ritrosa [...]".

Il quadro Treccani attesta una prima idea compositiva, poi modificata in un secondo bozzetto, per il noto dipinto *Dopo il bagno* del 1884 (Roma, GNAM, inv. 1112, cfr. PEROCCO, TREVISAN 1986, cat. 151, i bozzetti sono quello già Treccani cat. 153 e cat. 152 in collezione privata a Como, come il bozzetto per *L'imbeccata ai piccioni*). La differenza tra i due studi preparatori sta nella posa della

donna che viene lavata e nel rapporto tra le due figure: nella versione definitiva il tono intimistico e più pudico del bozzetto Treccani si perde a favore di una maggior voluttà raggiunta attraverso una posa del nudo più aperta. Tuttavia Paul Nicholls ritiene che il bozzetto Treccani sia all'origine di un'opera mai realizzata e non lo studio preparatorio per il celebre *Dopo il bagno* del 1884 (P. Nicholls, in *Venezia 2005*, cat. 25).

52.2. *L'imbeccata ai piccioni*

1880-1889

firmato e datato in alto a destra "G. Favretto 188 [?]"

olio su tela - cm 60 x 40

Como, collezione privata

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani almeno dal 1932 e almeno fino al 1953

Como, collezione privata almeno dal 1986

MOSTRE

Venezia 1950, cat. 110; Milano 1953, cat. 100; Milano 1986, cat. 158.

BIBLIOGRAFIA

COLASANTI 1932, p. 917, tav. CLVIII; *L'Accademia* 1950, cat. 110; *La donna* 1953, cat. 100 e p. 154; TRECCANI 1960, §. 312, tav. tra le pp. 214-215; *La Permanente* 1986, cat. 158, tav. 164; PEROCCO, TREVISAN 1986, cat. 126.

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 47 serie T

Fototeca KHI, cartella *Favretto*, foto n. 207840

L'imbeccata ai piccioni è riprodotto per la prima volta nell'*Enciclopedia italiana* (COLASANTI 1932, p. 917, tav. CLVIII), quando si trova già in collezione Treccani. Nel 1950 è esposto a Venezia, alla mostra organizzata in occasione del bicentenario dell'Accademia. Il catalogo, curato da Elena Bassi, riferisce che il dipinto è datato 1880; l'autrice, a proposito del dipinto, osserva che "la pittura di genere non toglie al pittore la sua disinvoltura consueta; anche qui il soggetto divertente non lo distrae e non gli fa perdere il controllo dell'equilibrio del complesso e dei particolari; notevolissimi alcuni brani coloristici, prova dell'istinto sempre vivido del maestro" (*L'Accademia* 1950, cat. 110). Solo tre anni dopo il quadro, ancora di casa Treccani, partecipa all'esposizione milanese sul ritratto femminile (*La donna* 1953, cat. 100 e p. 154).

L'imbeccata ai piccioni, con il titolo *Popolana veneziana con piccioni*, è riprodotta anche nel diario del senatore, nel quale si legge che il dipinto, ha partecipato a tutte le maggiori esposizioni sull'Ottocento veneziano (TRECCANI 1960, §. 312, tav. tra le pp. 214-215, da cui le misure qui riportate), ma purtroppo non sono stata in grado di individuarne altre.

Al 1986 risale il catalogo della mostra alla Permanente di Milano, che lascia aperto il dubbio sulla datazione dell'opera poiché l'ultima cifra risulterebbe lacunosa (*La Permanente* 1986, cat. 158, tav. 164); lo stesso anno esce la monografia sul pittore di Guido Perocco e Renzo Trevisan. I due studiosi riportano 1882 come data del dipinto e ne recuperano alla storia la partecipazione alla mostra veneziana del 1950; riferiscono inoltre che il quadro è in collezione privata a Como, come confermato da una fotografia della Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (PEROCCO, TREVISAN 1986, cat. 126, con misure differenti, cm 47 x 40,5). *L'imbeccata ai piccioni* Treccani sembra essere il bozzetto preparatorio per una versione dalla stesura ben più definita ed elaborata e nella quale è aggiunta una seconda figura alla spalle della donna (PEROCCO e TREVISAN 1986, cat. 127, Trieste, collezione privata).

Francesco Paolo MICHETTI
(Tocco da Casauria, 4 ottobre 1851- Francavilla, 5 marzo 1929)

53.1. *Crocifero*, studio per *il Voto*

1882 circa

pastello su carta – cm 80 x 47

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani almeno dal 1930

MOSTRE

Londra 1930, cat. 890; Venezia 1932, cat. 18.

BIBLIOGRAFIA

Exhibition 1930, cat. 890; MORASSI 1930-1931, p. 1035; BALNIEL, CLARK, MODIGLIANI 1931, cat. 592; *XVIII Esposizione* 1932, cat. 18; SILLANI 1932, tav. LXV; TRECCANI 1960, §. 229 e tav tra le pp. 118-119; DI TIZIO 2007, p. 108.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1786 serie T

Fototeca KHI, foto n. 207836

Fototeca Morassi, unità 136 serie T

Il *Crocifero* è lo studio per una delle figure del dipinto *Il Voto* (Roma, GNAM, inv. 992) realizzato nel 1883 da Michetti. Il bozzetto è pubblicato per la prima volta in occasione della mostra londinese del 1930, prestato da Treccani (*Exhibition* 1930, cat. 890; BALNIEL, CLARK, MODIGLIANI 1931, cat. 592) e poco dopo ripresentato da Morassi, con una tavola a piena pagina, nell'articolo sulla collezione del senatore (MORASSI 1930-1931, p. 1035).

Nel 1932 il pastello è alla Biennale di Venezia; lo stesso anno Tomaso Sillani lo inserisce nella prima monografia sul pittore (*XVIII Esposizione* 1932, cat. 18; SILLANI 1932, tav. LXV) e da allora non se ne è avuta più notizia.

Nella redazione finale de *Il Voto* la figura del *Crocifero* non è più stante, ma inginocchiata sulla sinistra del dipinto, come osserva anche il senatore nel proprio diario (TRECCANI 1960, §. 229 e tav. tra le pp. 118-119).

53.2. *Fanciulla a mezzo busto di tre quarti*

1890 circa

olio su tela – cm 52 x 39

Bologna, Galleria Arti Figurative

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani almeno dal 1932

Milano, collezione privata

Bologna, Galleria Arti Figurative, dal 2011-2012 circa

MOSTRE

Venezia 1932, cat. 17; Bologna 2012, cat. 4

BIBLIOGRAFIA

XVIII Esposizione 1932, cat. 17; SILLANI 1932, tav. CXVIII; MONTEVERDI 1975, cat. 570; *Omaggio* 2012, cat. 4.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1786

La *Fanciulla* è in mostra alla Biennale di Venezia del 1932 insieme allo studio per *Il Voto* e al ritratto di *Zia Luisa*, tutti e tre i pezzi prestati dal senatore (*XVIII Esposizione* 1932, cat. 17). Come tutti i dipinti di Michetti di proprietà Treccani anche la *Fanciulla* è pubblicata da SILLANI (1932, tav. CXVIII). Salvo una rapida menzione (MONTEVERDI 1975, cat. 570), il dipinto scompare dalla letteratura fino a quando Alberto Rodella, antiquario e studioso, lo pubblica nel catalogo della vendita organizzata a Bologna nel 2012 (*Omaggio* 2012, cat. 4). Rodella suggerisce che Michetti sia stato influenzato dalla pittura di Bernardo Cavallino e Battistello Caracciolo nel dipingere questa ragazza al tempo stesso così altera e seducente, immersa in un ambiente astratto di luce e ombra che richiama da vicino la pittura napoletana del Seicento.

53.3. *Portatrice d'acqua*

1891 circa

olio su tela – cm 46 x 44

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1932

BIBLIOGRAFIA

SILLANI 1932, tav. CLVIII.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1784

La *Portatrice d'acqua* è di alta qualità, anche a giudicare dall'unica fotografia reperibile. L'opera è quasi inedita: pubblicata da SILLANI nel 1932 (tav. CLVIII) e poi scomparsa. Si tratta di un perfetto esempio dei soggetti prediletti da Michetti, quasi sempre ispirati alla vita dei pastori abruzzesi con particolare predilezione per le figure femminili, "il simbolo di quel contesto geografico e culturale" (MIRAGLIA 1999, p. 18). La *Portatrice d'acqua* condivide con altre opere dell'artista il taglio prospettico della strada sulla quale cammina una figura che va in contro all'osservatore, ma i pioppi del bosco e lo scorcio della strada richiamano da vicino alcuni esperimenti fotografici del pittore, che a partire dall'ultimo decennio del secolo utilizza la fotocamera. In proposito si possono fare alcuni confronti con le fotografie *Tronchi di pioppo* e *Studio di tronchi d'albero con rampicanti* (entrambe 1900-1910, in *L'ultimo Michetti* 1995, rispettivamente tav. 99 e tav. 140); in quest'ultimo caso la struttura del dipinto è identica a quella della fotografia. Michetti dà spazio in quest'opera, come in altre del periodo, alla sua riflessione sul realismo fotografico e pittorico, poi agli inizi del secolo scarterà la seconda via per dar vita con il pennello a un nuovo stile e proseguire le sperimentazioni con la fotocamera (su Michetti fotografo cfr. WEBER 1995, pp. 29-37 e MIRAGLIA 1999, pp. 13-18)-

53.4. *Zia Luisa*

1881-1883 o 1895 (?)

firmato Michetti in alto a destra

matita e pastello su carta – cm 60 x 56

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1932

MOSTRE

Venezia 1932, cat. 19.

BIBLIOGRAFIA

XVIII Esposizione 1932, cat. 19; SILLANI 1932, tav. CXLVI e p. 72; DI TIZIO 2007, p. 105.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1787

Il ritratto di *Zia Luisa* è esposto a Venezia nel 1932 e lo stesso anno pubblicato da Sillani (*XVIII Esposizione* 1932, cat. 19; SILLANI 1932, tav. CXLVI e p. 72). *Zia Luisa* è Luisa Teramo, madre della moglie di Michetti, Annunziata Cirmignani e moglie di Antonio Cirmignani. Luisa e Antonio stringono amicizia con Michetti quando il pittore si stabilisce a Francavilla al Mare e in seguito il pittore sposa la figlia della coppia. Tomaso Sillani descrive così la casa della famiglia Cirmignani: “La casa di Zi Luisa, la vecchia dal mite sguardo velato, di Zi Tomaso il vegliardo forte, [...], della bionda Nunziata e della fresca e ridente Candia [sorella di Annunziata], di coloro che furono i suoi modelli prediletti, che hanno le loro teste nella folla del Voto, delle fanciulle che cantano nel coro della Mattinata, nelle brigate nuziali, nelle scene pastorali, nelle sagre agresti che egli, in quel volger d’anni, dipinse”. Il Sillani data il ritratto al 1881-1883, ma questa cronologia è messa in forse dallo stretto rapporto che il dipinto manifesta con la fotografia. Come osservato da Giovanna Ginex si tratterebbe di una data troppo precoce per gli esperimenti fotografici di Michetti, per cui occorrerebbe posticipare il ritratto al 1895. A tal proposito è illuminante il confronto con alcune foto di *Zia Luisa* che sembrano essere il modello del ritratto Treccani (cfr. MIRAGLIA 1975, fig. 29), ma si tenga presente anche quanto dice Marina Miraglia a proposito dell’opera di Emilia De Divitiis, allieva di Michetti, pittrice, autrice di molti ritratti di *Zi’ Luisa*, nei quali lo stile è perfettamente sovrapponibile a quello di Michetti e al suo uso della fotografia (MIRAGLIA 1999, pp. 13-18). Il rapporto con la fotografia è inoltre confermato dal titolo dell’opera scritto in controparte, in alto a sinistra, mentre la firma dell’artista è nell’angolo in alto a destra correttamente svolta da sinistra a destra. Potrebbe quindi anche trattarsi di una fotografia ritoccata tenuto conto del formato quadrato, proprio dei negativi.

Giuseppe PELLIZZA DA VOLPEDO
(Volpedo, 28 luglio 1868 - 14 giugno 1907)

54. Studio di giovinetto appoggiato a un'asta

1889

matita e carboncino su carta non preparata – mm 462 x 268

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Volpedo, collezione di Nerina Pellizza, fino al febbraio 1945

Milano, collezione Giovanni Treccani forse dal 1945 al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

Il disegno, inedito, è uno studio accademico svolto da Giuseppe Pellizza quasi di certo tra il 1888 e il 1889 quando il pittore è a Bergamo, allievo di Cesare Tallone all'Accademia Carrara (cfr. SCOTTI 1986, pp. 10-12).

Il fanciullo, nudo, a figura intera, si appoggia a un'asta. Le membra sono volutamente allungate per conferire eleganza alla figura, allungamento accentuato dall'uso di un tratto "filamentoso". Il volto è reso con singolare accuratezza; il pittore non si è limitato a uno studio anatomico della figura, ma ha conferito espressività al volto del ragazzo con un delicato rapporto di bianchi e neri.

Come ha osservato Aurora Scotti, lungo i bordi della figura sono ben visibili i segni dei suggerimenti che il maestro Tallone deve aver dato al giovane Pellizza mentre lavorava, suggerimenti e correzioni che poi il maestro faceva discutere in gruppo agli allievi (cfr. SCOTTI 1986, in cat. 425-426). In basso a destra si intravede lo studio di un altro nudo maschile con le dita intrecciate dietro la nuca.

Sul verso del foglio si legge "Opera di mio padre il pittore G. Pellizza / la figlia Nerina Pellizza / Volpedo, 19 – 2 – 945"; la scritta risale probabilmente al momento della cessione dell'opera, forse proprio a Treccani stesso.

Per la datazione del disegno è stato utile un confronto con un altro carboncino di Pellizza nel quale il modello, probabilmente lo stesso ragazzo, incrocia le dita dietro la nuca come nello schizzo in basso a destra del foglio Treccani (SCOTTI 1986, cat. 447, 405 x 287 mm). Inoltre questo foglio riporta al verso un'autentica di Nerina Pellizza identica, anche per la data, a quella del disegno Treccani. Scrive Aurora Scotti a proposito di quest'ultimo disegno: "La posa nervosa e il profilo acuto dell'immagine riportano ad un periodo attorno all'estate del 1889, probabilmente quando Pellizza era ancora alla Carrara. Particolarmente curati sono i rapporti chiaroscurali e i giochi di luce sulla figura, mentre il segno tende a diventare filamentoso allungando ancor più l'immagine", analisi che si addice anche all'inedito studio.

Infine il rapporto tra i disegni è documentato da due fotografie che ritraggono il modello oggetto dello studio; in entrambe le fotografie il ragazzo posa nudo con le mani dietro la nuca (VINARDI 2007, cat. 62-62a, 63-63a). Le foto sono scattate da Pellizza a Bergamo nel 1899, quando il pittore approccia per la prima volta la tecnica fotografica (VINARDI 2007, pp.185-186).

Vincenzo GEMITO
(Napoli, 16 luglio 1852 – 1 marzo 1929)

In molti casi non è stato possibile verificare misure e tecniche dei disegni. Ho scelto di riportarle nell'intestazione della scheda solo quando le diverse fonti sono concordi o per le tecniche, quando le riproduzioni sono abbastanza eloquenti. Nel corpo della scheda le misure sono comunque indicate così come riportate dall'autore citato. È stato possibile verificare misure e tecniche dei disegni ancora di proprietà Treccani, ma dentro le cornici.

55.1. Ritratto di Anna Cutolo Gemito

firmato e datato sulla base a destra Gemito 1886

sulla base a sinistra un punzone triangolare con scritto Milano Cerea Persa

bronzo – h cm 49

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani almeno dal 1938 al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

MOSTRE

Milano 1938, tav. XVI

BIBLIOGRAFIA

Catalogo 1938, tav. XVI

Trattandosi di una fusione in bronzo è quasi impossibile identificare nella letteratura questo esemplare del *Ritratto di Anna Cutolo Gemito*, moglie dell'artista, che appartiene ancora alla famiglia Treccani. Nelle proprie memorie il senatore dice di avere alcune sculture del napoletano, ma purtroppo non indica nemmeno i soggetti (TRECCANI 1960, retro della tav. tra le pp. 214-215).

È però molto probabile che il busto bronzeo sia esposto Castello Sforzesco di Milano nel 1938, poiché figura nel catalogo accanto ai numerosi disegni di proprietà Treccani (*Catalogo* 1938, tav. XVI: mentre le proprietà dei disegni sono chiaramente indicate, non lo sono per le sculture).

La terracotta modellata da Gemito per il *Ritratto di Anna* si trova alla GNAM di Roma, mentre in collezione Minozzi a Napoli si conservano un disegno preparatorio e un esemplare in marmo (cfr. DE MARINIS 1993, rispettivamente tav. 177, 175 e 178). Secondo Somaré e Schettini non esistono molte fusioni di questo ritratto (SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 39, p. 212).

55.2. *Ragazza al sole o Figura allegorica*

Figura nuda con le gambe raccolte, seduta su un drappo, le braccia che stringono qualcosa, un copricapo in testa

firmato e datato "Vincenzo Gemito. Roma 22 luglio 1915"

penna, inchiostro di Cina su vecchia carta ruvida – mm 395 x 280

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani almeno dal 1938 al 1961

Milano, eredi Treccani dal 1961

MOSTRE

Milano 1938, tav. LVII.

BIBLIOGRAFIA

Catalogo 1938, tav. LVII; GALETTI 1944, tav. XXXIX; SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 123.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2058

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

Nel *Catalogo* della mostra tenutasi al castello Sforzesco di Milano nel 1938 (tav. LVII, a penna, 50 x 40 cm) il disegno è citato come *Ragazza al sole*, quindi come *Figura allegorica* da Ugo GALETTI (1944, tav. XXXIX; riprodotto anche in SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 123 che però nell'elenco delle opere confondono la proprietà Treccani di questo disegno con quella Minozzi di Napoli, relativa alla tav. 124, *Adolescente visto di spalle che si torce all'indietro*).

A parere di chi scrive il soggetto sembra più una figura maschile che femminile.

Come in altri casi le misure e le tecniche riportate dal catalogo del 1938 (cm 50 x 40) si discostano da quelle del catalogo di Galetti (mm 280 x 395).

55.3. *Bacchino malato*, copia dal *Bacchino malato* di Caravaggio
firmato e datato in basso “Gemito V. da detto il Gobbo Museo Borghese Roma 1915”
tempera liquida su cartone – mm 450 x 580
Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani almeno dal 1938 al 1961
Milano, eredi Treccani dal 1961

Mostre

Milano 1938, tav. XLII; Torino 1939, cat. 48

BIBLIOGRAFIA

A. ACITO, *Prefazione*, in *Catalogo* 1938, pp. nn.; *Catalogo* 1938, tav. XLII; *I capolavori* 1939, cat. 48; GALETTI 1944, tav. XLVI; SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 114; MALTESE 1954 (?), p. 44 e fig. 4; GIAUME 1982, p. 76; BIANCHI 1999, p. 53; D. M. Pagano, in *Gemito* 2009, citato in cat. 73.

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

La copia del *Bacchino* borghese di Caravaggio, allora ancora attribuito a Pietro Paolo Bonzi detto il Gobbo dei Carracci, è menzionata da Alfredo Acito nella *Prefazione* al *Catalogo* del 1938, come “studio di Gemito di raro pregio” ed esposta in mostra (tav. XLII, acquerello, 60 x 46 cm). A questa data il *Bacchino* appartiene già al senatore e come altri disegni della collezione ricompare l’anno seguente alla mostra torinese della Galleria d’Arte alla Gazzetta del Popolo (*I capolavori* 1939, CAT. 48, acquerello). Seguono le menzioni di GALETTI (1944, tav. XLVI, tempera liquida su cartone cuoio - mm 450 x 580) e SOMARÉ, SCHETTINI (1944, tav. 114).

Degno di nota è l’intervento di Corrado MALTESE (1954 (?), p. 44 e fig. 4) che sottolinea come quest’opera testimoni la genuina passione che Gemito aveva per Caravaggio, copiandone un dipinto allora attribuito a un pittore minore. Questo studio della tradizione scultorea e pittorica caratterizza la produzione di Gemito dopo il 1909, in quella fase che Alberto Savinio chiamò “seconda vita di Gemito” (GIAUME 1982, p. 76). Accanto ad opere ispirate alla scultura classica ellenistica, si può ricordare un’altra copia di Gemito elaborata alla Galleria Borghese di Roma nel 1915, ossia il *Bambino* (Roma, collezione privata) tratto dalla *Sacra conversazione* del 1508 di Lorenzo Lotto. Il disegno è stato esposto alla mostra napoletana su Gemito del 2009; la scheda curata da Denise Maria Pagano, utile per inquadrare il rapporto di Gemito con l’arte antica, cita il *Bacchino* Treccani, ma lo ritiene disperso (*Gemito* 2009, cat. 73).

55.4. Ritratto femminile

Volto femminile di profilo, voltato a sinistra, la spalla sinistra scoperta e i capelli raccolti
firmato e datato V. Gemito. 1918
gessetto nero con rialzi in bianco su carta – mm 410 x 300
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1938
Milano, collezione Francesco Messina (1900-1995)
Milano, asta Finarte 1445, 30 giugno 2009

MOSTRE

Milano 1938, tav. XLIII

BIBLIOGRAFIA

A. ACITO, *Prefazione*, in *Catalogo 1938*, pp. nn; *Catalogo 1938*, tav. XLIII; GALETTI 1944, tav. VI; SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 100; GUIDA 1952, tav. nn.; *Vincenzo Gemito 2008*, citato in cat. 21; *Dipinti del XIX secolo 2009*, cat. 267.

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

Questo disegno è esposto nell'aprile del 1938, quando appartiene già a Treccani, alla mostra tenutasi al Castello Sforzesco di Milano (*Prefazione* di Alfredo ACITO, pagine nn. e *Catalogo 1938*, tav. XLIII, a penna, 66 x 50 cm).

Il ritratto femminile è riprodotto in seguito nelle monografie del 1944: quella di Ugo GALETTI (tav. VI, carboncino duro su carta grigia - 355 x 485 mm) e quella di SOMARÉ e SCHETTINI (tav. 100).

Dal testo di Guido Guida del 1952, sappiamo che il disegno in quell'anno è ancora del senatore (GUIDA 1952, tav. nn.).

Nel 2008 alcuni disegni di Vincenzo Gemito sono stati venduti a Londra; questo disegno non è presente alla vendita, ma il catalogo cita il foglio in analisi come esempio per la tecnica singolare, gessetto nero con rialzi in bianco (*Vincenzo Gemito 2008*).

L'anno successivo l'esemplare è stato proposto in asta da Finarte, con una stima di 3.500-4.000 euro, insieme ad altri disegni dell'artista napoletano un tempo di proprietà dello scultore Francesco Messina. Il catalogo fornisce le misure e la tecnica del disegno: carboncino su carta, 410 x 300 mm.

55.5. *Maschera di fontana*

Profilo maschile voltato a sinistra, capelli ornati di fiori, che soffia dalla bocca aria o acqua
firmato e datato “V. Gemito 1918”; in basso “Duchessa di Fl...dia [Floridia?]”
disegno acquerellato
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1944

BIBLIOGRAFIA

GALETTI 1944, tav. LXII.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2054 serie T

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

Questo disegno, forse studio di un elemento per una fontana (o da una fontana), è registrato solo da GALETTI (1944, tav. LXII, disegno acquarellato, 360 x 460 mm). L'appartenenza del foglio alla collezione del senatore è confermata dalle fotografie reperibili a Venezia e a Milano. Nella riproduzione della Fototeca Morassi, in basso a sinistra, si legge “Duchessa di Fl...dia”, forse da sciogliersi in Floridia. Una testa simile si vede alle spalle del *Ritratto di donna con fontana*, in GALETTI (1944, tav. XLV, *La fonte*).

55.6. *Ritratto della figlia Giuseppina Gemito*

Volto femminile di profilo, voltato a destra, i capelli raccolti e le palpebre abbassate
firmato e datato “V. Gemito 1919”
carboncino
ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1944

Milano, Ugo Galetti, almeno dal 1953

MOSTRE

Milano 1953, cat. 275

BIBLIOGRAFIA

GALETTI 1944, tav. XIX; *La donna* 1953, cat. 275, tav. 39 e p. 155.

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

Il ritratto della figlia dell'artista, *Giuseppina Gemito*, è così identificato da Ugo GALETTI nel 1944 (tav. XIX, carboncino su vecchia carta, 340 x 425 mm) che riferisce della presenza dell'opera in

collezione Treccani. Tale passaggio, non altrimenti confermato dalla letteratura, è però attestato da un riferimento alla collezione del senatore sul retro di una fotografia di Morassi.

Nel 1953 il disegno è esposto alla mostra sul ritratto femminile che si svolge a Milano, mostra alla quale sono presenti altre opere prestate da Treccani; tuttavia dal catalogo risulta che la *Giuseppina Gemito* è in quell'anno già di proprietà di Ugo Galetti (*La donna* 1953, cat. 275, tav. 39 e p. 155).

Il ritratto non va confuso con un altro esemplare assai simile nel quale la donna ha chiaramente gli occhi aperti (cfr. SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 103, allora in collezione Astarita a Napoli).

55.7. Ritratto di Anna Cutolo o Annita, nipote di Gemito

Ritratto femminile voltato a sinistra di tre quarti, con i capelli lunghi e camicia scollata
firmato e datato "V. Gemito 1919"

penna su carta ruvida antica, alcune - mm 350 x 415 x 350

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1938 e fino al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

MOSTRE

Milano 1938, tav. XLVIII; Torino 1939 (?), cat. 45 oppure 47

BIBLIOGRAFIA

Catalogo 1938, tav. XLVIII; *I capolavori* 1939, cat. 45 oppure 47; GALETTI 1944, tav. XXXVIII; SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 101; *Vincenzo Gemito* 2008, citato in cat. 21.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2055 serie T

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

Il Ritratto di Anna Cutolo Gemito, moglie dell'artista, è già di Treccani nel 1938, quando è esposto al castello Sforzesco (*Catalogo* 1938, tav. XLVIII; poi in GALETTI 1944, tav. XXXVIII). Il disegno potrebbe aver partecipato alla mostra torinese dell'anno seguente, identificabile forse con la *Testa di fanciulla* o la *Testa di giovinetta*, entrambe a penna, menzionate tra le opere di collezione Treccani presenti all'esposizione, ma non illustrate (*I capolavori* 1939, cat. 45 oppure 47).

Nell'opera di SOMARÉ, SCHETTINI (1944, tav. 101) il foglio è riprodotto come *Testa di fanciulla*, tralasciando l'identificazione con *Anna Gemito*; da confronti con altri ritratti sembra tuttavia più probabile si tratti di Annita Gemito, nipote dell'artista (cfr. *Vincenzo Gemito* 2000, cat. 27).

È da notare la discrepanza tra le misure riferite dal catalogo del 1938 (66 x 50 cm) e quelle del Galetti (350 x 415 mm).

Il catalogo della vendita londinese del 2008 menziona questo disegno a confronto del *Profilo di testa femminile* in vendita in quell'occasione (*Vincenzo Gemito* 2008, in cat. 21). I due disegni, secondo l'estensore del catalogo, sono accumulati dalla tecnica: penna e inchiostro nero su tracce di graffite.

Ad un esame diretto del foglio il volto appare rovinato sulle guance e segnato a sinistra da una riga verticale.

55.8. Alessandro, nipote di Gemito, che dorme

firmato e datato "V. Gemito. 1919"

penna su carta antica - 406 x 260 mm

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1939 e fino al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

MOSTRE

Torino 1939, cat. 43

BIBLIOGRAFIA

I capolavori 1939, cat. 43; GALETTI 1944, tav. LIII; SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 104; *Vincenzo Gemito* 2000, citato in cat. 28.

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 2061 serie T

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

Il disegno è probabilmente esposto a Torino nel 1939, registrato come *Testa di bimba dormente*, già in collezione Treccani (*I capolavori* 1939, cat. 43, disegno a penna). Come *Bimbo che dorme* è riprodotto nelle monografie del 1944 e nel SOMARÉ SCHETTINI è specificata la proprietà Treccani, comunque confermata dalle fotografie rinvenute a Venezia e Milano (GALETTI 1944, tav. LIII; SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 104).

55.9. Alessandro, nipote di Gemito

voltato a sinistra di tre quarti

firmato e datato "V. Gemito. 1919"

penna su carta antica – mm 406 x 260

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1939 e fino al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

MOSTRE

Torino 1939, cat. 49.

BIBLIOGRAFIA

I capolavori 1939, cat. 49; GALETTI 1944, tav. LV; SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 105; *Vincenzo Gemito* 2000, citato in cat. 28

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2050 serie T

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

Alessandro, nipote di Gemito è compagno del disegno precedente, in mostra entrambi a Torino nel 1939 (*I capolavori* 1939, cat. 49, disegno a penna).

Di recente i due fogli sono stati messi in relazione con un busto bronzeo esposto a New York nel 2000 (*Vincenzo Gemito* 2000, cat. 28). Il busto è stato identificato come il ritratto del nipote di Gemito, Alessandro e i due fogli come studi preparatori per questa scultura, datata di conseguenza al 1919. Il catalogo del 2000 non riportata la proprietà Treccani dei disegni, evidentemente sconosciuta.

55.10. Ritratto femminile clipeato

Volto femminile, visto di fronte dietro a un parapetto, clipeato

firmato e datato sul parapetto "VGEMITO. 1920."

matita con lumi a biacca

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, già nel 1944?

MOSTRE

Torino 1939 (?), cat. 44

BIBLIOGRAFIA

I capolavori 1939, cat. 44 (?); GALETTI 1944, tav. XXVI

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2048 serie T

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

Il disegno potrebbe essere identificato con la *Testa di giovinetta* ad acquarello esposta a Torino nel 1939, insieme ad altri fogli di collezione Treccani (*I capolavori* 1939, cat. 44).

La presenza nella collezione del senatore di questo ritratto è attestata solo dalle fotografie della Fototeca Morassi e del CAFMi, poiché, nonostante, il GALETTI nel 1944 riproduca il disegno (tav. XXVI, matita su cartone oca con lumi a biacca, diametro 230 mm), non riporta in modo puntuale le proprietà dei fogli, limitandosi a riferire nell'introduzione al volume i nomi delle collezionisti.

Il ritratto in clipeo appartiene alla serie di disegni con tecnica mista che prevede l'uso di acquarelli e matite, tipica degli ultimi anni dell'artista, come il *Ritratto di soldato*, sempre di Treccani. Entrambe le opere sono caratterizzate da una forte intensità espressiva del soggetto, colto in un momento di profonda malinconia.

Il disegno può essere confrontato con quello esposto a New York nel 2000 (*Vincenzo Gemito*, cat. 36).

55.11. Ritratto femminile

Volto femminile con la testa reclinata verso destra, sguardo rivolto in basso e capelli raccolti
firmato e datato "Gemito 1920"

carboncino con tocchi a biacca

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1944

BIBLIOGRAFIA

GALETTI 1944, tav. XXXIII; SOMARÉ, SCETTINI 1944, tav. 110.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2049 serie T

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

Questo volto, caratterizzato da forti effetti luministici per l'uso della biacca sulla canna del naso, la fronte, le labbra e il mento, è riprodotto e menzionato solo nelle monografie di GALETTI (1944, tav. XXXIII, carboncino duro con tocchi a biacca su un fondo di scatola di legno) e SOMARÉ, SCETTINI (1944, tav. 110). Entrambi riportano la proprietà Treccani: il GALETTI riproduce il foglio in formato circolare (diametro mm 230), mentre la fotografia di Morassi è quadrangolare. SOMARÉ e SCETTINI specificano che il disegno è a penna, dato opinabile anche a giudicare dalle riproduzioni.

55.12. *Tre teste di bimbe*

datato e firmato “V. Gemito 1920” (sulla spalla della bambina di sinistra) e “agosto 1920 V. Gemito” (nell’angolo in basso a sinistra)

matita – mm 220 x 350

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, segnalato nel 1944

Milano, collezione privata, almeno dal 1989

MOSTRE

Spoletto 1989, cat. 91-92

BIBLIOGRAFIA

SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 112; *Temi* 1989, cat. 91-92.

Questo disegno, nel quale il maestro torna sul tema dell’infanzia, è menzionato in collezione Treccani solo dal SOMARÉ, SCHETTINI (1944, tav. 112). Nel 1989 è ricomparso alla mostra spoletina dedicata a Gemito, nel cui catalogo si riferisce di un passaggio a una collezione milanese. Da questo catalogo sono tratte tecnica e misure (*Temi* 1989, cat. 91-92: il doppio numero è dovuto al fatto che il disegno è numerato cat. 92, ma la scheda è cat. 91).

55.13. *Ritratto di Anna Cutolo Gemito (?)*

Volto femminile voltato a destra, di tre quarti, i capelli raccolti da una cuffia, abito girocollo

firmato “Gemito”

1919-1920 circa

disegno a penna (?)

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, segnalato nel 1944

BIBLIOGRAFIA

GALETTI 1944, tav. III; SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 108; SIVIERO 1953, p. 164, cat. 28.

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

Il disegno è riprodotto nella monografia di Ugo GALETTI (1944, tav. III) e in quella di ENRICO SOMARÉ e Alfredo SCHETTINI (1944, tav. 108) come appartenente alla collezione Treccani.

L’identificazione proposta da Galetti con *Anna Cutolo Gemito*, moglie dell’artista, non è ripresa da Carlo SIVIERO (1953, p. 164, cat. 28), che la menziona come *Giovinetta romana*. Non avendo potuto osservare dal vero il disegno riferisco delle misure e tecniche riportate da Galetti (matita su carta

bianca sottile, mm 162 x 200) e Siviero (penna con inchiostro di Cina su carta bianca Miliani, misure in cm 0.35 x 0.45), ma dalle riproduzioni il disegno sembrerebbe realizzato a penna, piuttosto che a matita.

Sul lato destro del disegno si notano i tratti di una prima impostazione della figura, con la spalla sinistra della donna più alta rispetto alla redazione finale e maggiormente orientata verso l'osservatore.

55.14. Donna in preghiera

firmato in basso a sinistra "V. Gemito"

1920 circa

matita e acquarelli su carta – mm 224 x 173

Milano, Galleria Matteo Crespi, Il Bulino Antiche Stampe

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani

Milano, Galleria Matteo Crespi, Il Bulino Antiche Stampe, 2012-2013

BIBLIOGRAFIA

Crespi 2013

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2051

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

La ricostruzione del passaggio in collezione Treccani è possibile grazie alla documentazione della Fototeca Morassi e del CAFMi. Di recente il foglio è pervenuto alla galleria milanese di Matteo Crespi, che ne conferma la precedente proprietà. La scheda, contestualmente compilata, osserva che la donna è probabilmente una modella, come si evince da altri disegni del 1920 circa, data alla quale far risalire anche il presente ritratto. Il disegno è realizzato su carta da lettera intestata "Ministero delle Colonie / Gabinetto del Ministero" (in alto a sinistra) incollata su cartoncino spesso; l'intestazione della carta è stata occultata per non disturbare la lettura del disegno (CRESPI 2013).

La galleria possiede inoltre una fotografia del foglio dietro alla quale si legge "Camera di Carla [Treccani] / mm (?) 0.22 x 0.20 disegno a penna su carta L. 2000 / intagliato in oro smalto 80".

55.15. *Ritratto della figlia Giuseppina Gemito*

Ritratto di donna voltato a sinistra di tre quarti

firmato e datato "V. Gemito 1926 Napoli"

matita su carta grigia – mm 260 x 405

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, segnalato nel 1944

BIBLIOGRAFIA

GALETTI 1944, tav. LIX; SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 106

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

Il ritratto della figlia di Gemito, *Giuseppina*, stando all'identificazione proposta da Ugo GALETTI (1944, tav. LIX; e SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 106), sembra essere lo studio preparatorio per una tempera su pergamena a figura intera (50 x 22 cm), illustrata nel catalogo *Bolaffi* del 1980 (p. 93).

55.16. *Soldato*

1920-1929 (?)

firmato in basso a sinistra "V. Gemito"

matita, gessetto, acquerello e tempera bianca su carta grigia – mm 530 x 470

Roma, Galleria A. Pallesi e C (?)

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, almeno dal 1938

Roma, Galleria A. Pallesi e C., nel 2008-2009

MOSTRE

Milano 1938, tav. XLI; Napoli 2009, cat. 55

BIBLIOGRAFIA

Catalogo 1938, tav. XLI; *Vincenzo Gemito* 2008, cat. 18; D. M. Pagano in *Gemito* 2009, cat. 55.

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 54 serie T

Esposto a Milano nel 1938 (*Catalogo* 1938, tav. XLI, carta carbone, 55 x 50 cm), il disegno è recentemente riapparso sul mercato, presso la Galleria Pallesi, che lo espone a Londra nel 2008 (*Vincenzo Gemito* 2008, cat. 18).

L'anno seguente il disegno, sempre di proprietà Pallesi, partecipa a una mostra a Napoli curata da Denise Maria Pagano. La scheda di catalogo riferisce del tentativo di trovare un'identità all'uomo: è stato proposto il nome del pittore Buoncore, compagno di Gemito negli anni di attività giovanile

all'ex Monastero di Sant'Andrea delle Dame, ma, osserva la studiosa, la tecnica del disegno appartiene alla maturità, quando Gemito introduce tempere e acquerelli; si è quindi avanzata l'identificazione con un ufficiale della Grande Guerra incontrato al fronte.

Il ritratto, come messo in evidenza dalla Pagano, che ribatte ad alcuni giudizi negativi sull'ultima fase di Gemito, come quelli di Vittore Pica, è di grande forza espressiva e fisionomica. Il *Soldato* è caratterizzato da una vena malinconica, propria di alcuni ritratti del napoletano, che non scade mai in patetismo, ma si ferma ad una sincera partecipazione emotiva. Altrettanto caratteristico è l'uso della biacca, già osservato nel *Ritratto di fanciulla* clipeato.

È probabilmente erroneo il dato riportato dalla scheda della Pagano a proposito della partecipazione del *Soldato* alla mostra del 1939 (il cat. 51, riferito dal catalogo del 2009 è, nel catalogo del 1939, un bronzetto raffigurante un prete e comunque nel catalogo non c'è traccia di un ritratto di soldato), probabilmente confuso con quello della mostra milanese del 1938 che difatti manca.

55.17. Autoritratto con camicia a quadri

1920-1929 (?)

firmato in basso a destra Gemito

acquarello su forte disegno a matita e carboncino su carta crema ruvida preparata in grigio – mm 340 x 535

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1932 al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

MOSTRE

Milano 1938, pp. nn.; Torino 1939, cat. 42; Napoli 1952-1953, cat. 134

BIBLIOGRAFIA

DE RINALDIS 1932, p. 495; A. ACITO, *Prefazione*, in *Catalogo* 1938, pp. nn.; *I capolavori* 1939, cat. 42; GALETTI 1944, tav. XLII; GIGLIOLI 1944, p. 13; *Onoranze* 1953, cat. 134; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215.

FOTOGRAFIE

Fototeca KHI, foto n. 207839

Come per altre opere di collezione Treccani, la prima occorrenza di questo celebre *Autoritratto* di Gemito è nell'*Enciclopedia italiana*, dove lo si trova segnalato già nella collezione del senatore (DE RINALDIS 1932, p. 495). Il disegno è menzionato nella prefazione di Alfredo Acito al *Catalogo* della mostra del 1938 e riprodotto in copertina (acquarello, 52 x 32 cm); l'anno successivo è esposto a Torino e ricompare ugualmente sulla copertina del catalogo (*I capolavori* 1939, cat. 42, pastello a colori). Nella letteratura successiva seguono le voci del GALETTI (1944, tav. XLII, acquerello su

forte disegno a matita e carboncino su carta bianca ruvida - 340 x 535 mm) e del GIGLIOLI 1944 (p. 13): quest'ultimo ricorda, accanto all'esemplare Treccani, un altro *Autoritratto* di Gemito, del 1914, allora in collezione Consolazio a Napoli.

Il disegno Treccani è esposto a Napoli tra il 1952 e il 1953 a una mostra quasi dimenticata, se non fosse per il raro catalogo, purtroppo privo di indicazioni sul luogo e le date della manifestazione; la mostra è organizzata dall'Azienda autonoma di Soggiorno Cura e Turismo in occasione del centenario della nascita dell'artista (*Onoranze* 1953, cat. 134).

Treccani sceglie questo disegno per accennare nelle sue memorie alla piccolo nucleo di fogli e di sculture del napoletano che possiede: di queste ultime purtroppo non ho rintracciato alcuna informazione (TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215).

Ricordo, tra i tanti, un altro *Autoritratto* di Gemito molto simile a quello Treccani per la posa della figura, la camicia, in questo caso a righe, e il taglio di barba e capelli (SOMARÉ, SCHETTINI 1944, tav. 60).

Adolfo FERAGUTTI VISCONTI
(Pura, 25 marzo 1850 - Milano, 10 marzo 1924)

56.1. 12 ottobre 1492. Cristoforo Colombo avvista l'America

1889

firmato in basso a destra "A. Feragutti Milano"

olio su cartone applicato su tavola – cm 67,5 x 30

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, casa editrice Ricordi

Milano, collezione Giovanni Treccani

MOSTRE

Milano 1889, cat. 303; Berna 1890, cat. 85.

BIBLIOGRAFIA

Esposizione 1889, cat. 303; *Katalog* 1890, cat. 85; CESURA 1982, p. 10, fig. 6; *Adolfo Feragutti* 1991, p. 70, nota 34; G. Ginex, in *Adolfo Feragutti* 2011, cat. 55.

FOTOGRAFIE

CAFMI, RI 3194 serie T

12 ottobre 1492. Cristoforo Colombo avvista l'America è il bozzetto di un affresco, andato perduto durante la Seconda Guerra Mondiale, che ornava lo scalone della casa di Cristoforo Crespi in via Borgonuovo 18, magari in omaggio all'omonimia tra i due uomini (CESURA 1982, p. 10, fig. 6; *Adolfo Feragutti* 1991, p. 70, nota 34 con bibliografia specifica sull'affresco). Lo studio preparatorio, attualmente disperso, è particolarmente significativo, non solo per la perdita dell'affresco, ma anche per la notorietà che il soggetto porta a Feragutti Visconti. *12 ottobre 1492* è difatti riprodotto come manifesto dell'Esposizione italo-americana, organizzata a Genova nel 1892 e come copertina dello spartito dell'opera *Cristoforo Colombo* di Alberto Franchetti, composta per l'occasione (CESURA 1982, p. 10, fig. 6). Il bozzetto è esposto, l'anno stesso della sua realizzazione a Milano e l'anno successivo a Berna (*Esposizione* 1889, cat. 303; *Katalog* 1890, cat. 85).

Tanto il manifesto, quanto l'opera lirica, realizzati in occasione del quarto centenario della scoperta dell'America, sono pubblicati da Ricordi, che è stato il primo proprietario del bozzetto stesso (*Adolfo Feragutti* 1991, p. 70, nota 34). Probabilmente i rapporti personali tra la Casa editrice Ricordi e Treccani facilitano il passaggio del *Cristoforo Colombo* nella collezione del senatore, e mi piace pensare che dietro questo acquisto possa esserci un omaggio ai Crespi, industriali cotonieri e vicini di casa di Treccani in via Borgonuovo.

Nel catalogo ragionato del pittore si dà conto anche della documentazione fotografica del CAFMI (G. Ginex, in *Adolfo Feragutti* 2011, cat. 55) che però non arricchisce la storia esterna dell'opera.

56.2. Uva nera

1909-1915

olio su tela – cm 84,5 x 84,5

firmato in basso al centro “a Feragutti V”

Lugano, Museo Cantonale, inv. MCA 1987/0801

PROVENIENZA

Milano, Galleria Pesaro, maggio 1924

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1924 al 1961

Milano, eredi Treccani dal 1961

Lugano, Museo Cantonale, dal 1978

MOSTRE

Milano 1924, cat. 53 oppure 54; Conegliano Veneto 1927, sala 17, n. 9 oppure 11; Rancate 1991, cat. 71; Bellinzona 2013, cat. 69

BIBLIOGRAFIA

Mostra individuale 1924, cat. 53 oppure 54; *Mostra* 1927, sala 17, n. 9 oppure 11; PICENI, CINOTTI 1962, p. 549; G. Foletti, in *Adolfo Feragutti* 1991, cat. 71 e tav. p. 46; KAHN ROSSI 1994, p. 43 e tav.; G. Ginex, in *Adolfo Feragutti* 2011, pp. 18-19 e cat. 174; *La libertà* 2013, pp. 17-18 e cat. 69.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3193 serie T

56.3. Uva bianca

1909-1915

olio su tela – cm 85 x 85

firmato in basso al centro “a Feragutti V”

Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, inv. 00013

PROVENIENZA

Milano, Galleria Pesaro, maggio 1924

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1924 al 1961

Milano, eredi Treccani dal 1961

Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, dal 1978

MOSTRE

Milano 1924, cat. 53 oppure 54; Conegliano Veneto 1927, sala 17, n. 9 oppure 11; Rancate 1991 cat. 72; Bellinzona 2013, cat. 70.

BIBLIOGRAFIA

Mostra individuale 1924, cat. 53 oppure 54; *Mostra* 1927, sala 17, n. 9 oppure 11; GINEX 1990, cat. 13; G. Foletti, in *Adolfo Feragutti* 1991, cat. 72; G. Ginex, in *Adolfo Feragutti* 2011, pp. 18-19 e cat. 173; *La libertà* 2013, pp. 17-18 e cat. 70.

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3195 serie T

Le tele che, come già osservato da Giulio Foletti, costituiscono un pendant, sono esposte nel maggio del 1924 alla Galleria Dedalo di Milano, altre volte frequentata dal senatore (*Mostra individuale* 1924, cat. 53 e 54; il passaggio è documentato anche dalle etichette ancora presenti sui telai: cfr. G. Ginex, in *Adolfo Feragutti* 2011, cat. 173-174). Tre anni dopo il pendant partecipa alla mostra tematica, dedicata alla vite e al vino, allestita a Conegliano Veneto: una foto, riprodotta nel catalogo, mostra le due tele appese nell'angolo della sala 17 (*Mostra internazionale* 1927, sala 17, cat. 9 e 11). L'anno successivo la scomparsa del senatore, l'*Uva nera*, ancora di proprietà Treccani, compare nell'ultimo volume della *Storia di Milano* (PICENI, CINOTTI 1962, p. 549).

Non si sa quando i dipinti lasciano casa Treccani, ma nel 1978 entrambe le nature morte sono acquistate dalla Confederazione Elvetica e assegnate l'una al Museo Cantonale di Lugano e l'altra alla Villa dei Cedri di Bellinzona (cfr. rispettivamente KAHN ROSSI 1994, p. 43 e tav.; GINEX 1990, cat. 13). Proprio a Bellinzona, e a Rancate, si tiene la mostra monografica del 1991, nel cui catalogo si legge un primo commento alle nature morte. Giulio Foletti, confrontando le uve già Treccani con le numerose varianti dipinte da Feragutti Visconti tra l'inizio degli anni Ottanta e il 1895, pone l'accento sull'evoluzione della tecnica per cui i frutti, da solidi e veristi, si disfano e si fanno più vibranti. La composizione, pur rimanendo simile, si infittisce, quasi a raggiungere l'horror vacui e i colori evaporano in una sorta di pulviscolo, mentre la materia esplose esuberante (G. Foletti, in *Adolfo Feragutti* 1991, cat. 71-72 e tav. p. 46).

Il contributo fondamentale allo studio dell'opera di Feragutti Visconti è frutto delle ricerche di Giovanna Ginex. La studiosa ritiene che il dittico Treccani, dipinto dopo il soggiorno in Argentina del 1908, sia una delle migliori prove del pittore sul tema dell'uva, soggetto che compare nella sua produzione intorno al 1883 e prosegue per due decenni. "Nelle tele gemelle, l'artista esaspera un taglio compositivo incentrato sul primissimo piano, annullando ogni rimando prospettico, e raggiunge punte di virtuosismo nella stesura tormentata del denso impasto materico di colori dominanti dalle terre, dai bruni, dai gialli" (G. Ginex, in *Adolfo Feragutti* 2011, pp. 18-19 e cat. 172-173). La Ginex, contestualizzando la produzione del pittore, osserva che il genere delle nature morte è molto in voga in Lombardia, proprio a partire dagli anni Ottanta dell'800. La famiglia Treves, ad esempio, tra 1887 e 1888 aveva commissionato a Feragutti Visconti alcune nature morte per arredare la sala da pranzo; una di queste tele è stata donata alle raccolte del Comune di Milano da Virginia Treves (GINEX 1990, cat. 13, Milano, Galleria d'Arte Moderna). È superfluo ricordare quanto stretti fossero i rapporti tra Treves e Treccani e quanto lo spirito di emulazione possa aver condizionato le scelte collezionistiche del senatore.

56.4. *Pere*

1909-1915

olio su tavola – cm 32 x 48

firmato in basso al centro “a Feragutti V”

collezione privata

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani

BIBLIOGRAFIA

CESURA 1992, p. 48, fig. 49; G. Ginex, in *Adolfo Feragutti* 2011, cat. 176.

Le *Pere* sono pubblicate da CESURA nel 1992 (p. 48, fig. 49), segnalate in collezione privata.

Grazie alle ricerche di Giovanna Ginex, che ha visto di persona il quadro, è possibile inserire anche questo dipinto nella collezione del senatore; il passaggio Treccani è attestato da una scritta sul verso a grafite: “Sen. Treccani” (G. Ginex, in *Adolfo Feragutti* 2011, cat. 176).

56.5. *Uva nera*

riproduzione non reperibile

1909-1915

olio su tavola – cm 32,5 x 48

firmato in basso a sinistra “a Feragutti V”

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani

BIBLIOGRAFIA

G. Ginex, in *Adolfo Feragutti* 2011, cat. 177.

Il dipinto, come mi è stato spiegato da Giovanna Ginex che per prima l’ha pubblicato, è catalogato già da Foletti nella sua tesi di laurea (Giulio Foletti, *Adolfo Feragutti Visconti pittore (1850-1924). Biografia e catalogo*, Memoria presentata alla Facoltà di Lettere dell’Università di Friburgo, Fribourg 1980). L’opera è però attualmente dispersa. Salendo a quattro le nature morte di Feragutti Visconti in collezione Treccani si può immaginare una destinazione d’uso delle tele simile a quella di casa Treves.

56.6. *L'ideale*

1920 circa

olio su tela – cm 53 x 46

Milano, proprietà Treccani

Il dipinto, inedito, faceva parte della collezione del senatore; sul retro della tela un cartellino a stampa recita “L’ideale (cm 53 x 36) valore attribuito nel 1958 dal prof. Mario Rossi L. 100.000 / Omaggio dell’autore a Giovanni Treccani”. Mario Rossi è il restauratore di fiducia del collezionista. Il volto femminile, così indefinito e vaporoso, si avvicina per stile e cronologia, come mi suggerisce Giovanna Ginex, allo studio per *La signora delle ortensie* (cm 109,5 x 90) del 1921-1923, di collezione privata (in *Adolfo Feragutti* 2011, cat. 222) e . Il quadro Treccani condivide con il dipinto di Bellinzona l’impostazione del profilo femminile voltato a sinistra e la presenza, appena accennata, di un cappello, ma si distingue per il sentimento più raccolto e meditativo dalla donna.

Pietro FRAGIACOMO
(Trieste, 14 agosto 1856 – Venezia, 18 maggio 1922)

57. *Reti al sole*

olio su tela (?) – cm 22 x 37,5

ubicazione ignota

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1924

MOSTRE

Venezia 1924, p. 108, n. 38.

BIBLIOGRAFIA

14. Esposizione 1924, p. 108, n. 38; SAPORI 1924; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215; CAMPOPIANO 1995, p. 141, fig. 28.

Come scrive il collezionista nel proprio diario (TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215) il dipinto “Ha fatto parte della XIV Esposizione internazionale d'arte di Venezia, 1924” (*14. Esposizione* 1924, p. 108, n. 38), recensita da Francesco SAPORI (1924, p. 6) che sulle pagine della «Nuova Antologia» commemora il pittore da poco scomparso: “Due anni orsono, mentre la XIII Biennale era aperta, e dopo che l’avevamo festeggiato in tanti al Circolo Artistico di Venezia, Pietro Fragiaco all’improvviso ci ha lasciati. Era nato a Trieste nel 1856. Oggi il suo sguardo arguto e buono, indimenticabile, m’accompagna nella visita a questa sala dedicatagli dagli amici, dove sono disposte con senno cento opere datate dall’84 al ‘921. Pittura nobile e misurata, coerente a se stessa, elegiaca, tutta piena dei confidenti silenzi della natura. Venezia domina l’esistenza e l’arte del Fragiaco. Dovunque si recasse, egli portava seco quella non amara tristezza che risuona, come in sordina, in tutti i suoi dipinti. Era un poeta del silenzio; ne espresse gli incanti da solitario e da sognatore”.

Giulio Aristide SARTORIO
(Roma 11 febbraio 1860 – 3 ottobre 1932)

58.1. Maldonado. Isole Lobos. Riserva di foche

8-13 maggio 1924

pastello su carta - cm 24 x 47

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1934 (?) al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

MOSTRE

Roma 1926-1927, p. 40, cat. 29; New York 1927, cat. 60; Milano 1934, p. 22, cat. 50; Roma 1999-2000, cat. 23.

BIBLIOGRAFIA

I. mostra 1926-1927, p. 40, cat. 29; *The art* 1927, cat. 60; *Mostra* 1934, p. 22, cat. 50; M. P. Maino e T. Sacchi Lodispoto, in *Sartorio 1924*, 1999, cat. 23, tav. 3.

58.2. Patagonia. Pini piegati dal vento

4-8 giugno 1924

pastello su carta - cm 26 x 50

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1934 (?) al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

MOSTRE

Milano 1934, p. 40, cat. 54; Roma 1999-2000, cat. 40.

BIBLIOGRAFIA

Mostra 1934, p. 40, cat. 54; M. P. Maino e T. Sacchi Lodispoto, in *Sartorio 1924*, 1999, cat. 40, tav. 5.

58.3. Coronell. I Cormorani

17-22 giugno 1924

pastello su carta - cm 26 x 46

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1934 (?) al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

MOSTRE

Roma 1926-1927, p. 41, cat. 66; New York 1927, cat. 97; Milano 1934, p. 23, cat. 60; Roma 1999-2000, cat. 71; Roma 2006, p. 266.

BIBLIOGRAFIA

I. mostra 1926-1927, p. 41, cat. 66; *The art* 1927, cat. 97; *Mostra* 1934, p. 23, cat. 60; M. P. Maino e T. Sacchi Lodispoto, in *Sartorio 1924* 1999, cat. 71, tav. 12; *Giulio Aristide Sartorio* 2006, p. 266.

58.4. La Guaira. I cactus

22-27 settembre 1924

pastello su carta - cm 27 x 47

Milano, eredi Treccani

PROVENIENZA

Milano, collezione Giovanni Treccani, dal 1934 (?) al 1961

Milano, eredi Treccani, dal 1961

MOSTRE

Roma 1926-1927, p. 42, cat. 90; New York 1927, cat. 120; Milano 1934, p. 23, cat. 59; Roma 1999-2000, cat. 110.

BIBLIOGRAFIA

I. mostra 1926-1927, p. 42, cat. 90; *The art* 1927, cat. 120; *Mostra* 1934, p. 23, cat. 59; M. P. Maino e T. Sacchi Lodispoto, in *Sartorio 1924* 1999, cat. 110, tav. 17.

Queste quattro piccole opere di Giulio Aristide Sartorio sono probabilmente entrate in collezione Treccani nel 1934, acquistate alla Galleria Dedalo di Milano. Queste vedute paesaggistiche del Sud America sono state dipinte da Sartorio, insieme a molte altre, nel 1924 durante la crociera sulla Regia Nave Italia che aveva lo scopo di portare in mostra prodotti dell'industria e dell'arte italiana in Sud America; per l'occasione Sartorio era stato inviato come pittore ufficiale del Regime.

Stilisticamente i quattro paesaggi risentono dell'influsso della produzione tarda di Francesco Paolo Michetti, confrontabili con opere come *Battigia* o *Cielo* tutte posteriori al 1900 (*L'ultimo Michetti* 1993, tav. 40 e tav. 43; Sull'approccio di Sartorio al paesaggio si legga Pasqualina Spadini, in *Sartorio* 1973, pp. 10-13).

Opere non identificate, per le quali le informazioni bibliografiche sono assenti o insufficienti

Le attribuzioni sono riportate così come si trovano nella documentazione fotografica reperibile o in *Nel cammino della mia vita* (TRECCANI 1960)

Attribuito a Giovanni Agostino da Lodi
(1470 circa - prima del 1519)

59. *Cena Emmaus*

olio su tavola – cm 94 x 127
Milano, eredi Treccani

RESTAURI

Zanolini, inizio anni '70 circa

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 1506
Fototeca Morassi

Attribuito a Giovanni Gerolamo SAVOLDO
(1480 circa-1548)

60. *Ninfa dormiente spiata da un satiro*

olio su tela – cm 80 x 115
ubicazione ignota

BIBLIOGRAFIA

TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 158-159

Ambito di Callisto PIAZZA
(1550-1561)

61. *Sposalizio della Vergine*

tecnica e misure non reperibili
ubicazione ignota

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3305

Attribuito a Daniele da Volterra
(1509-1566)

62. *Testa*

olio su tavola – cm 13,5 x 11.5
Milano, eredi Treccani

Attribuito a Giorgio VASARI
(1511-1574)

63. *La Notte*

tecnica e misure non reperibili

ubicazione ignota

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2950, 5135

Fototeca Morassi, unità 223

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, p. 1036

Attribuito a Lucas CRANACH IL GIOVANE
(1515-1586)

64. *Ritratto di Martin Lutero*

tecnica e misure non reperibili

ubicazione ignota

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 6542

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, p. 1036

Attribuito a Pietro MARONE
(1548-1625)

65. *Derivazione dalla Madonna della Ghiara*

olio su tela – cm 55 x 44

ubicazione ignota

BIBLIOGRAFIA

TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 158-159

Pittore del nord Italia tra XVI e XVII secolo

66. *Cristo flagellato da due aguzzini*

tecnica e misure non reperibili, formato ottagonale

ubicazione ignota

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3308

Pittore del centro Italia tra XVI e XVII secolo

67. *Cristo flagellato da un aguzzino*

tecnica e misure non reperibili

ubicazione ignota

FOTOGRAFIE
CAFMI, RI 3304

Copia da Giovan Battista Crespi detto il Cerano (?)
(1573-1632)

68. *Salomè con la testa di San Giovanni Battista*
tecnica e misure non reperibili
ubicazione ignota

FOTOGRAFIE
CAFMI, RI 3325 come copia da Callisto Piazza

Attribuito a Pietro Novelli detto il MONREALESE
(1603-1647)

69. *Madonna con il Bambino e anime purganti*
olio su tela – cm 95,5 x 69
Milano, eredi Treccani

Attribuito a Carlo CERESA
(1609-1679)

70. *Ritratto di una monaca*
tecnica e misure non reperibili
ubicazione ignota

FOTOGRAFIE
CAFMI, RI 1761

BIBLIOGRAFIA
MORASSI 1930-1931, p. 1018 (?)

Bottega di Paulus POTTER
(1625-1654)

71. *Due Mucche*
tecnica e misure non reperibili
ubicazione ignota

BIBLIOGRAFIA
MORASSI 1930-1931, p. 1036

FOTOGRAFIE
Fototeca Morassi, unità 151
Fototeca Venturi, cartella n. 2554, foto n. 22905 Bombelli con scritto "Potter / autentico?"

Ambito di Felice BOSELLI
(1650-1732)

72.1. *Natura morta con fiori e due anatre*

72.2. *Natura morta con fiori, anguria, due conigli e un uccello*

1700 circa

olio su tela - rispettivamente cm 155 x 222 e cm 156 x 208

Milano, eredi Treccani

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI rispettivamente 2388 e 3303

I dipinti sono stati attribuiti anche a Elisabetta Marchioni (Rovigo, seconda metà del XVII secolo)

Ambito di Giuseppe Maria CRESPI

(1665-1747)

73. *Borea e Orizia*

olio su tela – cm 130 x 103

ubicazione ignota

BIBLIOGRAFIA

TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215

Pastiche da Giovan Battista PIAZZETTA

(1683-1754)

74. *Indovina e natura morta*

tecnica e misure non reperibili

ubicazione ignota

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 4073

Fototeca Venturi, Cartella n.n, Giovan Battista Piazzetta, foto n. 21436

Pittore del XVII secolo

75. *Ritratto d'uomo*

tecnica e misure non reperibili

ubicazione ignota

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2761

Bottega di Giacomo Francesco Cipper detto il TODESCHINI

(documentato 1705-1736)

76.1. *Lavandaia*

olio su tela – cm 44,5 x 59,5

mercato antiquario

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3244

Fototeca Morassi, unità 207

BIBLIOGRAFIA, MORASSI 1930-1931, p. 1034

76.2. Filatrice

tecnica e misure non reperibili
ubicazione ignota

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3243

Fototeca Morassi, unità 207

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, p. 1034

Attribuito a Horace VERNET
(1789-1863)

77. Marina

tecnica e misure non reperibili
ubicazione ignota

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, p. 1034 come Vernet

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 215

Pittore dell'Ottocento (?), già attribuito a Giacomo CERUTI
(1698-1767)

78.1. Figura femminile con cappello e cagnolino

olio su tela – cm 75 x 59

Milano, eredi Treccani

78.2. Figura femminile con cappello e cesto

olio su tela – cm 75 x 59

Milano, eredi Treccani

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1930-1931, p. 1019; TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 158-159

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3380

Fototeca Morassi, unità 37

Antonio FONTANESI

(Reggio Emilia, 23 febbraio 1818 – Torino, 17 aprile 1882)

79. Uomo in un bosco

tecnica e misure non reperibili
firmato in basso a sinistra
ubicazione ignota

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 3199

Giuseppe PALIZZI
(1812-1888)

80.1. *Studio di otto caprette (quattro intere e quattro teste)*

olio su cartone - cm 27 x 33

ubicazione ignota

BIBLIOGRAFIA

TRECCANI 1960, tav. tra le pp. 214-215

80.2. *Quattro pecore e una capretta in un paesaggio*

tecnica e misure non reperibili

ubicazione ignota

FOTOGRAFIE

Fototeca Morassi, unità 215

BIBLIOGRAFIA

TRECCANI 1960, verso della tav. tra le pp. 214-215

Filippo CARCANO
(1840- 1914)

81.1. *Il rientro dal pascolo*

olio su tela – cm 59 x 71

firmato in basso a destra

Milano, eredi Treccani

BIBLIOGRAFIA

DE RINALDIS 1930, p. 979;

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2594

81.2. *Vogatori*

tecnica e misure non reperibili

firmato in basso a sinistra

ubicazione ignota

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2595

81.3. *Alberi piegati dal vento*

tecnica e misure non reperibili

firmato in basso a sinistra

ubicazione ignota

FOTOGRAFIE

CAFMi, RI 2596

Eugenio GIGNOUS
(1850 -1906)

82. *Bosco d'inverno con figure*

tecnica e misure non reperibili
firmato in basso a destra
ubicazione ignota

FOTOGRAFIE
CAFMi, RI 1999
Oreste SILVESTRI
(1858-1936)

83.1. *Paesaggio con tre alberi in primo piano*

tecnica e misure non reperibili
firmato in basso a destra
ubicazione ignota

FOTOGRAFIE
CAFMi, RI 3302

83.2. *Paesaggio con due alberi in primo piano*

tecnica e misure non reperibili
firmato in basso a destra
ubicazione ignota

FOTOGRAFIE
CAFMi, RI 3307

Pittore tedesco (?)

84. *Scena di genere con soldati*

misure non pervenute
eredi Treccani

FOTOGRAFIE
CAFMi, RI 4067

85. *Madonna con il Bambino*

scultura, misure non reperibili
ubicazione ignota

FOTOGRAFIE
CAFMi, RI 3326

Bibliografia generale

SANTAGOSTINO, SANTAGOSTINO metà XVII secolo-inizi XVIII

A. Santagostino, G. Santagostino, *Catalogo delle pitture insigni, che stanno esposte al pubblico nella Città di Milano*, Milano s.d.

MASINI 1666

A. P. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1666.

MALVASIA 1686

C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686.

TORRE 1714

C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano 1714.

LATTUADA 1737

S. Lattuada, *Descrizione di Milano ornata con disegni in rame*, Milano 1737.

SORMANI 1752

N. Sormani, *Giornata terza De' passeggi storico-topografico-critici nella città, indi nella diocesi di Milano*, III, Milano 1752.

CADIOLI 1763

G. Cadioli, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova*, Mantova 1763.

CRESPI 1769

L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Roma 1769.

BIANCONI 1787

C. Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti*, Milano 1787.

Catalogue 1806

Catalogue raisonné de la collection de feu Monsieur Welbore Ellis Agar, vente en sa Grande Salle dans Pall Mall à Londres, par J. Christie, le Vendredi 2 Mai 1806, Londres 1806.

YOUNG 1820

J. Young, *A Catalogue of the Pictures at Grosvenor House*, London 1820.

PERIGNON 1826

A. N. Pérignon, *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu m. le baron V. Denon*, Paris 1826.

AMBROSOLI 1829

F. Ambrosoli, *Belle Arti. Esposizione degli oggetti di Belle Arti nelle sale di Brera* in «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Commercio e Teatri», n. 114, mercoledì 23 settembre, 1829, pp. 453-455.

BIORCI 1829

D. Biorci, *I più bei quadri di scultura e di pittura esposti in Brera nelle Gallerie dell'I. R. Accademia di Belle Arti nel settembre MDCCCXXIX in altrettanti quadri poetici compendiatì e descritti da Domenico Biorci*, Milano 1829.

DENON DUVAL 1829

D-V. Denon, A. Duval, *Monuments des Arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, I, Paris 1829.

*Esposizione 1829*¹

Esposizione de' grandi e piccoli concorsi ai premi e delle opere degli artisti e de' dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia delle Belle Arti per l'anno 1829, Milano 1829.

*Esposizione 1829*²

Esposizione nell'I. R. Palazzo di Brera, in «Corriere delle Dame» 40, 3 ottobre 1829, pp. 315-316.

FUMAGALLI 1829

I. Fumagalli, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, in «Biblioteca italiana» LV, luglio-settembre 1829, pp. 386-411.

Le Glorie 1829

Le Glorie delle Arti Belle esposte nel Palazzo di Brera l'anno 1829, Milano 1829.

Meglio tardi che mai 1829

Meglio tardi che mai, ovvero Opinioni di don Sincero intorno alla pubblica esposizione di Belle arti avvenuta nelle sale di Brera nel settembre del 1829, Milano 1829.

SACCHI 1829

G. Sacchi, *Le belle arti in Milano nell'anno 1829*, in «Il Nuovo Ricoglitore», 58, ottobre 1829, pp. 721-743.

Catalogue 1835

Catalogue de la Galerie Melzi, Milan 1835.

MANTZ 1868

P. Mantz, *Le Musée rétrospectif à l'exposition du Havre*, in «Gazette des Beaux-Arts» 1868, pp. 470-476.

Album 1870

Album della pubblica esposizione del 1870, catalogo della mostra a cura di L. Rocca, Torino 1870.

Catalogo 1870

Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXIX esposizione aperta il 30 aprile 1870 nell'edificio della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino, Torino 1870.

Esposizione 1870

Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie del palazzo nazionale di Brera nell'anno 1870, Milano 1870.

MAZZA 1870

S. Mazza, *Esposizione di Belle Arti nel nazionale palazzo di Brera*, in «La Lombardia» 2 settembre 1870, pp. 1-2.

MONGERI 1870

G. Mongeri, *L'Esposizione di Belle Arti a Brera*, in «la Perseveranza» 30 agosto 1870, p. 1

PRAGA 1870

E. Praga, *La Esposizione Permanente di Belle Arti. Lettera a J. Cosmate*, in «Il Pungolo» 24 maggio 1870, pp. 1-2.

FENAROLI 1875

S. Fenaroli, *Alessandro Bonvicino soprannominato il Moretto pittore bresciano. Memoria letta all'ateneo di Brescia il giorno 27 luglio 1873*, Brescia 1875.

Catalogo 1878

Catalogo delle opere del defunto pittore Tranquillo Cremona esposte nelle sale del ridotto del Teatro comunale della Scala, catalogo della mostra inaugurata il 21 settembre 1878, Milano 1878.

CHIRTANI [ARCHINTI] 1878

L. Chirtani [Archinti], *Esposizione delle opere di T. Cremona*, in «Corriere della Sera», 28-29 ottobre 1878, p. 2.

CHIRTANI [ARCHINTI] 1880

L. Chirtani [Archinti], *L'esposizione di Brera* in «L'Illustrazione italiana» 39, 26 settembre 1880, p. 3.

Esposizione 1880

Esposizione 1880. Catalogo ufficiale, Milano, Accademia di Brera, Milano 1880.

GIACOMELLI 1880

I. Giacomelli, *A Brera. Note a lapis sull'Esposizione*, in «La Farfalla» 11, 12 settembre 1880, pp. 123-125.

WOLTMANN, WOERMANN 1882

A. Woltmann, K. Woermann, *Geschichte der Malerei. Die Malerei der Renaissance*, II, Leipzig 1882.

VENTURI 1888

A. Venturi, *Gian Francesco de'Maineri pittore*, in «Archivio Storico dell'Arte» II, 1888, pp. 88-89.

Esposizione 1889

Esposizione annuale 1889. Catalogo ufficiale, catalogo della mostra, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1889.

MARUTI 1889

O. Maruti, *Una replica del quadro di Gian Francesco de'Maineri di Parma*, in «Archivio Storico dell'Arte» II, 1889, p. 93.

Daniele Ranzoni 1890

Daniele Ranzoni 1843-1889, catalogo della mostra a cura di Vittore Grubicy, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, gennaio 1890, Milano 1890.

Katalog 1890

Katalog der ersten Nationalen Kunst-Ausstellung der Schweiz. Veranstatet durch den hohen Bundesrath im Kunst-Museum zu Bern, catalogo della mostra, Bern, Kunstmuseum, Bern 1890 [anastatica 1980].

VENTURI 1890

A. Venturi, *Unbekannte oder Vergessene Künstler der Emilia*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen» XI, 1890, pp. 183-194.

Exhibition 1894

Exhibition of Pictures, Drawings and Photographs of works of the School of Ferrara-Bologna 1440-1540, catalogo della mostra a cura di A. Venturi, U. Ojetti et al., London, Burlington Fine Arts Club, London 1894.

DROGHETTI 1896

A. Droghetti, *Un quadro di Gianfrancesco de'Maineri di Ferrara*, in «Arte e Storia» XV, 1896, pp. 116-117.

GRUYER 1897

G. Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des Princes d'Este*, II, Paris 1897.

[DA PONTE] 1898

[P. Da Ponte], *L'opera del Moretto*, Brescia 1898.

DA PONTE, CANOSSI 1898

P. Da Ponte e A. Canossi, *Ricordo del sommo pittore bresciano Alessandro Bonvicino soprannominato il Moretto*, Brescia 1898.

KNAPP 1898

F. Knapp, *Piero di Cosimo: sein Leben und seine Werke*, Halle 1898.

KNAPP 1899

F. Knapp, *Piero di Cosimo: ein Übergangsmeister vom Florentiner Quattrocento zum Cinquecento*, Halle 1899.

LEVI 1899¹

P. Levi, *Arte contemporanea: il "T. Cremona" di Giulio Pisa*, in «Emporium» IX, n. 50, febbraio 1899, p. 83-103.

LEVI 1899²

P. Levi, *L'ultimo Segantini*, in «Rivista d'Italia» fascicolo 12, 15 dicembre 1899, pp. 639-676.

PISA 1899

G. Pisa, *Tranquillo Cremona*, Milano 1899.

HABERFELD 1900

H. Habermeld, *Piero di Cosimo*, s.l. 1900.

HERMANN 1900

H. J. Hermann, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara. Stilkritische Studien*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses» XXI, Vienna 1900.

VENTURI 1900

A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano*, Milano 1900.

Catalogue 1901

Catalogue de la Galerie Vonwiller, Naples, Palais Vonwiller, via Guantai Nuovi 69, du 15 ou 18 avril 1901, Naples 1901.

VENTURI 1901

A. Venturi, *Intorno al disegno di legge per la conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte*, in «L'Arte» IV, 1901, pp. 219-220.

SPINAZZOLA [dopo] 1901

V. Spinazzola, *Domenico Morelli*, Milano-Roma [dopo] 1901.

SERVAES 1902

F. Servaes, *Giovanni Segantini: sein Leben und sein Werk*, Wien 1902.

DI GIACOMO 1905

S. Di Giacomo, *Domenico Morelli pittore*, Roma-Milano 1905.

HOBART CUST 1906

R. H. Hobart Cust, *Giovanni Antonio Bazzi*, London 1906.

BERENSON 1907

B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, London 1907.

PISA 1906

G. Pisa, *Mosè Bianchi*, Bergamo 1906.

VENTURI 1907

A. Venturi, *Gian Francesco de'Maineri da Parma pittore e miniatore*, in «L'Arte» 1907, pp. 33-40 e 148-149.

RAVÀ 1909

A. Ravà, *Pietro Longhi*, Bergamo 1909.

OJETTI 1910

U. Ojetti, *Francesco Paolo Michetti*, in «Emporium» XXXII, 1910, pp. 404-428.

SEGARD 1910

A. Segard, *Les disciples de Léonard. Giov.-Antonio Bazzi detto Sodoma*, Paris 1910.

GIELLY 191(?)

L. Gielly, *Giovan-Antonio Bazzi dit le Sodoma*, Paris 191(?).

BORELLI, BOCCARDI, GRUBICY, CONCONI, GIOLLI 1911

G. Borelli, R. Boccardi, V. Grubicy, L. Conconi, R. Giolli, *Daniele Ranzoni. Ottanta riproduzioni delle sue migliori opere*, Milano 1911

Esposizione 1911

Esposizione delle opere di Daniele Ranzoni, catalogo della mostra, Intra, ridotto del teatro, 3 settembre-1 ottobre 1911, Intra 1911.

Mostra del ritratto italiano 1911

Mostra del ritratto italiano dalla fine del XVI secolo all'anno 1861, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Vecchio, marzo-luglio 1911, Firenze 1911.

OJETTI 1911

U. Ojetti, *Ritratti di artisti italiani*, Milano 1911.

X esposizione 1912

X esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, Venezia 1912

Mostra 1912

Mostra postuma di Tranquillo Cremona, con un testo di V. Grubicy, Milano, Palazzo della Permanente, 18 dicembre 1912-19 gennaio 1913, Milano 1912.

MUÑOZ 1912

A. Muñoz, *Pièces de choix de la collection du comte Grégoire Stroganoff*, II, Rome 1912.

Catalogue 1913

Catalogue of the Collection of Pictures at Grosvenor House, belonging to His Grace the Duke of Westminster, London 1913.

OJETTI 1913

U. Ojetti, *Artisti contemporanei: Tranquillo Cremona*, in «Emporium» XXXVIII, n. 226, ottobre 1913, pp. 243-265.

VENTURI 1914

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII.3, Milano 1914.

NICODEMI 1915

G. Nicodemi, *La pittura milanese in età neoclassica*, Milano 1915.

BOZZI 1917

C. Bozzi, *Cronachetta artistica. L'Esposizione delle Tre Venezie*, in «Emporium» 45, 1917, pp. 420-426.

Esposizione 1917

Esposizione delle Tre Venezie, Milano, Galleria Pesaro, 8-29 aprile 1917, Milano 1917.

ANONIMO 1919

Un self Made-Man. Giovanni Treccani, in «Le I.I.I. industrie italiane illustrate» 15 luglio 1919, pp. 37-39.

Arte italiana contemporanea 1921

Arte italiana contemporanea, catalogo della mostra con prefazione di U. Ojetti, Milano, Galleria Pesaro, ottobre-novembre 1921, Milano 1921.

D'OVIDIO 1921

F. D'Ovidio, *Un'offerta di 300.000 lire all'Accademia dei Lincei. E ve n'era proprio bisogno*, in «Il Giornale d'Italia» 13 gennaio 1921, p. 3

GRONAU 1921

G. Gronau, *Catalogue des tableau et tapisseries. La Galerie Bachstitz*, s.l. 1921.

Esposizione 1922

Esposizione retrospettiva dell'opera di Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Vittore Grubicy de Dragon, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli, catalogo della mostra, prefazione di F. Balestra, Milano, Bottega di Poesia, 29 marzo - 16 aprile 1922, Milano 1922.

Mostra 1922

Mostra della pittura italiana del Sei e del Settecento in Palazzo Pitti, catalogo della mostra a cura di N. Tarchiani, Firenze, Palazzo Pitti, Roma 1922.

ANONIMO 1923

Anonimo, *Ranzoni*, in «Emporium» LVII, 1923, pp. 131-133.

BARIOLA 1923

G. Bariola, *Il donatore della Bibbia*, in «Gazzetta dell'Emilia» 14-15 giugno 1923, p.

BEZZOLA 1923

M. Bezzola, *Federico Faruffini e Daniele Ranzoni*, in «Città di Milano» gennaio 1923, pp. 31-32.

Catalogo 1923

Catalogo della mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini, Venezia, Museo d'arte moderna Ca' Pesaro, Venezia 1923.

Collection 1923

Collection de Fursac. Catalogue de Tableaux Anciens et quelques modernes, catalogue de vente, 14-15 december 1923, Brussels, Galerie Fievez, Brussels 1923.

MARANGONI 1923

G. Marangoni, *Mosè Bianchi*, Bergamo 1923.

MODIGLIANI 1923

E. Modigliani, *Bibbia di Borso d'Este acquistata e donata alla Nazione*, in «L'Illustrazione italiana» 13 maggio 1923, pp. 556-557.

PENROSE TREVELYAN 1923

J. Penrose Trevelyan, *The life of Mrs. Humphry Ward*, London 1923.

SARFATTI 1923

M. G. Sarfatti, *La Bibbia di Borso d'Este*, in «Il Popolo d'Italia» 1 giugno 1923, p. 5.

SOMARÈ, 1923

E. Somarè, *Circolo d'Arte ed d'Alta Coltura, Mostra di Daniele Ranzoni, Febbraio 1923*, in «l'Esame» I, 1923, pp. 109- 120.

Tableaux 1923

Tableaux Anciens et Modernes...Appartenant à Monsieur X. [Bamberger], Paris, Hotel Drouot, 17 Mars 1923, Paris 1923.

CARRÀ 1924

C. Carrà, *Ranzoni*, Roma 1924.

Catalogo 1924

Catalogo della mostra commemorativa di Mosè Bianchi, a cura di G. Marangoni, Monza, Villa Reale, maggio-ottobre 1924, Bergamo 1924.

«IL SECOLO» 1924

Il Re ha firmato la lista dei nuovi senatori. Il suo significato di conciliazione e collaborazione, in «Il Secolo» 20 settembre 1924, pp. 1-2

«L'UNITÀ» 1924

I nuovi senatori Milanesi. Silvestri, Cornaggia, Borromeo, Treccani, Gabba e Oietti, vecchie conoscenze del proletariato, in «L'Unità» 21 settembre 1924, p. 5.

MALAGUZZI VALERI 1924

F. Malaguzzi Valeri, *Mosè Bianchi e una recente pubblicazione*, in «Cronache d'Arte» 6, 1924, pp. 320-328.

Mostra individuale 1924

Mostra individuale del pittore Adolfo Feragutti Visconti, della scultrice polacca Lednicka Szczytt e della pittrice Regina Fradeletto, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, maggio 1924, Milano 1924.

NOTARI 1924

U. Notari, *L'impressione favorevole per i nuovi senatori*, in «L'Ambrosiano» 20 settembre 1924, p. 1.

OJETTI 1924

U. Ojetti, *L'arte di Vincenzo Gemito e sette ritratti inediti*, in «Dedalo» V, 1924, V, pp. 315-332.

OJETTI, DAMI, TARCHIANI 1924

U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *La Pittura italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti*, Milano 1924.

VENTURI 1924

A. Venturi, *Antonello da Messina: un ritratto della Galleria Bachstiz - L'Ecce-Homo del Museo di Novara*, in «L'Arte» 27, 1924, pp. 187-190.

MAYER 1924-1925

A. L. Mayer, *Dipinti di Lorenzo Tiepolo*, in «Bollettino d'Arte» 18, 1924-1925, pp. 413-422.

MODIGLIANI 1924-1925

E. Modigliani, *Settecento veneziano nelle raccolte private milanesi*, in «L'Illustrazione italiana» strenna 1924-1925, pp. 33-52.

BOSSI 1925

G. Bossi, *Le memorie*, a cura di G. Nicodemi, Busto Arsizio 1925.

E. J. 1925

E. J., *Le memorie del pittore Bossi*, in «Emporium» dicembre 1925, pp. 408-411.

NUGENT 1925

M. Nugent, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700*, I, San Casciano Val di Pesa 1925.

OJETTI, DAMI 1925

U. Ojetti, L. Dami, *Atlante di Storia dell'arte italiana*, Milano 1925.

Per celebrare 1925

Per celebrare la consegna alla città di Modena della Bibbia di Borso, in «La Grande Illustrazione italiana» aprile 1925, n. 4, pp. 8-13.

VENTURI 1925

A. Venturi, *Grandi artisti italiani*, Bologna 1925.

VENTURI 1925

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, I, Milano 1925.

SIRÉN 1925-1926

O. Sirén, *Alcuni quadri sconosciuti di Giuliano Bugiardini*, in «Dedalo» III, 1925-1926, XII, pp. 773-783.

GIOLLI 1926

R. Giolli, *Ranzoni. Ventiquattro riproduzioni*, Milano 1926.

XV esposizione 1926

XV esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1926.

VAN MARLE 1926

Raimond van Marle, *Late Gothic Painting in North Italy. The Development of the Italian Schools of Painting*, 7, The Hague 1926.

VENTURI 1926¹

A. Venturi, *Ignote opere d'arte lombarda*, in «Il Secolo XX» 1926, pp. 140-143.

VENTURI 1926²

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, II, Milano 1926.

I. mostra 1926-1927

I. mostra nazionale d'arte marinara, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1926.

CONTI 1927

A. Conti, *Domenico Morelli*, Napoli 1927.

OJETTI 1927

U. Ojetti, *Le memorie di Adolfo Venturi*, in «Corriere della Sera» 20 aprile 1927, p. 3.

Mostra internazionale 1927

Mostra internazionale d'arte ispirata alla vite e al vino, catalogo della mostra, Conegliano Veneto, maggio-giugno 1927, Treviso 1927.

The art 1927

The art of Giulio Aristide Sartorio, New York, Anderson Galleries, 3-22 october 1927, Roma 1927.

Un secolo di pittura 1927

Un secolo di pittura italiana (dal Piccio al Segantini), prefazione di R. Calzini, Milano, Galleria Scopinich, 12-19 marzo 1927, Milano 1927.

VENTURI 1927

A. Venturi, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano 1927.

Catalogo 1928

Catalogo della vendita all'asta della raccolta dell'avv. Gennaro Melzi di Milano, Galleria Pesaro Milano, marzo 1928, Milano 1928.

I Macchiaioli toscani 1928

I Macchiaioli toscani nella raccolta di Enrico Checcucci di Firenze, catalogo della mostra con prefazione di U. Ojetti, Milano, Galleria Pesaro, maggio 1928, Milano 1928.

La raccolta 1928¹

La raccolta Augusto Lurati, Milano 1928.

La raccolta 1928²

La raccolta Augusto Lurati: catalogo della vendita all'asta della raccolta Augusto Lurati, Galleria Pesaro Milano, 18-21 aprile 1928, Milano 1928.

La raccolta 1928³

La raccolta Melzi, Galleria Pesaro Milano, marzo 1928, Milano 1928.

XVI Esposizione 1928

XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, aprile-ottobre 1928, Venezia 1928.

VENTURI 1928¹

A. Venturi, *Un disegno inedito di Correggio*, in «L'Arte» XXXI, 1928, pp. 145-146.

VENTURI 1928²

A. Venturi, *Un disegno misconosciuto di Michelangelo*, in «L'Arte» XXXI, 1928, pp. 155-156.

VENTURI 1928³

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX. III, Milano 1928.

CALZINI 1929

R. Calzini, *La raccolta Peggie Short Guaita*, Milano 1929.

Catalogo 1929

Catalogo della vendita all'asta della raccolta Peggie Short Guaita, Milano, Galleria Pesaro, gennaio 1929, Milano 1929.

FIOCCO 1929

G. Fiocco, *La pittura veneziana alla mostra del Settecento*, in «Rivista della città di Venezia» n. 8-9, agosto-settembre 1929, pp. 3-87.

Il Settecento 1929

Il Settecento italiano, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo delle Biennali, 18 luglio-10 ottobre, Venezia 1929.

Mostra 1929

Mostra commemorativa delle opere di Tranquillo Cremona nel cinquantesimo anniversario della morte, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale 12 aprile-12 maggio 1929, Milano, 1929.

NEBBIA 1929

U. Nebbia, *La mostra del Settecento Italiano a Venezia*, in «Emporium» LXX, 1929, pp. 101-124.

NICODEMI 1929

G. Nicodemi, *La vita e le opere di Tranquillo Cremona*, in «Milano. Rivista mensile del comune di Milano», già «Città di Milano» aprile 1929, pp. 208-215.

OJETTI 1929¹

U. Ojetti, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milano 1929.

OJETTI 1929²

U. Ojetti, *L'esposizione del Settecento Italiano a Venezia*, in «Corriere della Sera» 20 luglio 1929.

PELICELLI 1929

N. Pelicelli, s. v. *Maineri*, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, XXIII, Leipzig 1929, p. 577.

NICODEMI 1929-1930

G. Nicodemi, *Dipinti inediti di Francesco Maffei*, in «Dedalo» X, 1929-1930, III, pp. 639-651.

COLASANTI 1930

A. Colasanti, s.v., *Bianchi, Mosè*, in *Enciclopedia italiana*, VI, Roma 1930, pp. 867-868.

DELOGU 1930

G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia 1930.

DE RINALDIS 1930

A. de Rinaldis, s. v. *Carcano, Filippo*, in *Enciclopedia italiana*, VIII, Roma 1930, p. 979.

Exhibition 1930

Exhibition of italian art: 1200-1900, catalogo della mostra a cura di W. G. Constable, R. C. Witt, A. Venturi, U. Ojetti, London, Royal Academy Burlington House, 1 January– 8 March 1930, London 1930.

Esposizione 1930

Esposizione postuma delle opere del pittore Daniele Ranzoni, catalogo della mostra, Torino, Accademia Albertina, Torino 1930.

MORASSI 1930

A. Morassi, *L'esposizione d'arte antica italiana a Londra*, in «Le vie d'Italia» gennaio 1930, pp. 27-39.

NICODEMI 1930

G. Nicodemi, s. v. *Bossi, Giuseppe*, in *Enciclopedia italiana*, VII, Roma 1930, pp. 557-558.

OJETTI 1930

U. Ojetti, *Bello e brutto*, Milano 1930.

ROSA 1930

G. Rosa, *Francesco Zuccarelli*, tesi di laurea, relatore P. D'Ancona, Regia Università di Milano, 1930.

Telemaco Signorini 1930

Telemaco Signorini, catalogo della mostra a cura di U. Ojetti, Milano, Galleria Pesaro, gennaio 1930, Milano 1930.

VENTURI 1930¹

A. Venturi, *La pittura del quattrocento nell'alta Italia: Lombardia, Piemonte, Liguria*, Firenze-Bologna 1930.

VENTURI 1930²

A. Venturi, *Notes on the exhibition of italian art*, in «Apollo» 1930, pp. 233-245.

MORASSI 1930-1931

A. Morassi, *La raccolta Treccani*, in «Dedalo» XI, 1930-1931, IV, pp. 1012-1037.

BALNIEL, CLARK, MODIGLIANI 1931

M. P. Balniel, K. Clark, E. Modigliani, *A Commemorative catalogue of the Exhibition of Italian Art*, Oxford-London 1931.

CALZINI 1931

R. Calzini, s. v. *Cremona, Tranquillo*, in *Enciclopedia italiana*, XI, Roma 1931, pp. 831-832.

COLASANTI 1931

A. Colasanti, s.v., *Carnovali, Giuseppe*, in *Enciclopedia italiana*, IX, Roma 1931, p. 99.

DELOGU 1931

G. Delogu, *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venezia 1931.

NEPPI 1931

A. Neppi, *Tranquillo Cremona*, Roma-Bergamo 1931.

OJETTI 1931

U. Ojetti, *Venti lettere*, Milano 1931.

PALLUCCHINI 1931

R. Pallucchini, *Il pittore Giuseppe Angeli*, in «Rivista della città di Venezia» X, novembre 1931, XI pp. 421-431.

VENTURI 1931

A. Venturi, *La pittura del Quattrocento nell'Emilia*, Bologna 1931.

ARSLAN 1932

E. Arslan, *Appunti su Magnasco, Sebastiano e Marco Ricci*, in «Bollettino d'Arte» 1932, pp. 209-220.

BORELLO 1932

L. Borello, s.v. *Sanner*, in *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, a cura di V. Spreti, 14, Milano 1932, pp. 102-103.

COLASANTI 1932

A. Colasanti, s.v. *Favretto, Giacomo*, in *Enciclopedia Italiana*, XIV, Roma 1932, tav. CLVIII e p. 917.

DE RINALDIS 1932

A. de Rinaldis, s.v. *Gemito, Vincenzo*, in *Enciclopedia Italiana*, XVI, Roma 1932, pp. 495-496.

XVIII Esposizione 1932

XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra, Venezia 1932.

FIOCCO 1932

G. Fiocco, s.v. *Fetti, Domenico*, in *Enciclopedia italiana*, XV, Milano 1932, tav. XXIX.

Il Settecento 1932

Il Settecento italiano, prefazione di U. Ojetti, I, Milano 1932.

La Galleria Ingegnoli 1932

La Galleria Ingegnoli, catalogo della mostra con testo di U. Ojetti, Milano, Galleria Pesaro, Milano 1932 (?).

PALLUCCHINI 1932

R. Pallucchini, *Domenico Fedeli detto il Maggiotto*, in «Rivista della città di Venezia» XI, novembre 1932, pp. 485-495.

SILLANI 1932

T. Sillani, *Francesco Paolo Michetti*, Milano 1932.

Alcune opere 1933

Alcune opere scelte di Filippo Palizzi, Milano, Galleria Dedalo, dicembre 1933 - gennaio 1934, Milano 1933.

FIOCCO 1933

G. Fiocco, s.v. *Guardi, Francesco*, in *Enciclopedia italiana*, XVIII, Roma 1933, pp. 21-22.

MORONCINI 1933

G. Moroncini, *Il genio di Domenico Morelli*, Napoli 1933.

NICODEMI 1933

G. Nicodemi, *Tranquillo Cremona*, Verona 1933.

ARSLAN 1934

W. Arslan, *Considerazioni su F. Zuccarelli*, in «*Bollettino d'Arte*», XI, 1934, pp. 507-512.

DE RINALDIS 1934

A. De Rinaldis, s. v. *Morelli, Domenico*, in *Enciclopedia italiana*, XXIII, Roma 1934, pp. 812-813.

Mostra 1934

Mostra delle opere di G. A. Sartorio raccolte da Marga Seville Sartorio, prefazione di G. Nicodemi, Milano, Galleria Dedalo, Milano 1934.

OJETTI 1934

U. Ojetti, *Francesco Paolo Michetti, commemorazione letta nella R. Accademia d'Italia l'11 gennaio 1934*, Roma 1934.

PALLUCCHINI 1934

R. Pallucchini, *L'arte di Giovanni Battista Piazzetta*, Bologna 1934.

BUCARELLI 1935

P. Bucarelli, s.v. *Ranzoni, Daniele*, in *Enciclopedia italiana*, XXVIII, Roma 1935, p. 831.

Exposition 1935

Exposition de l'art italien de Cimabue a Tiepolo, catalogo della mostra, Parigi, Petit Palais, Parigi 1935.

RICHARDSON 1935

E. P. Richardson, *Costanza da Sommaia by Bronzino*, in «*Bulletin of the Detroit Institut of Art*», XIV, april 1935, n. 7, pp. 88-90.

SARFATTI 1935

M. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Roma 1935.

BERENSON 1936

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.

BOTTA 1936

G. Botta, *Le collezioni Agosti e Mendoza*, Milano, Galleria Pesaro, mostra dicembre 1936, asta 25-29 gennaio 1937, Milano 1936.

TRECCANI 1936

G. Treccani, s.v. *Rossi, Alessandro* in *Enciclopedia italiana*, XXX, Roma 1936, pp. 140-141.

La Bibbia 1937

La Bibbia di Borso d'Este: riprodotta integralmente per mandato di Giovanni Treccani; con documenti e studio storico-artistico di Adolfo Venturi, Milano 1937.

POUNCEY 1937

P. Pouncey, *Ercole Grandi's Masterpiece*, in «The Burlington Magazine» 70, 1937, pp. 161-168.

Catalogo 1938

Catalogo della mostra di Sculture e Disegni di Vincenzo Gemito, Milano, Castello Sforzesco, aprile 1938, Torino 1938.

D'ANNUNZIO 1938

G. D'Annunzio, *La figlia di Jorio*, riprodotta integralmente per mandato di Giovanni Treccani, Milano 1938.

RGM 1938

RGM, *Mostra di Tranquillo Cremona a Pavia*, in «Eva» 28 maggio 1938, p. 11.

Tranquillo Cremona 1938

Tranquillo Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo, catalogo della mostra ed elenco delle opere esposte, Pavia, Castello Visconteo, aprile-giugno 1938, Milano-Roma 1938.

VENTURI 1938

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, XI, I, Milano 1938.

Catalogo 1939

Catalogo mostra di Leonardo da Vinci, catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, 9 maggio - 1 [22] ottobre 1939, Milano 1939.

I capolavori 1939

I capolavori di Vincenzo Gemito. Inaugurazione della Galleria d'Arte alla Gazzetta del Popolo, Torino 1939.

La pittura 1939

La pittura bresciana del Rinascimento, a cura di F. Lechi, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, maggio-settembre 1939, Brescia 1939.

Mostra 1939

Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-ottobre 1939, Milano 1939.

NICODEMI 1939

G. Nicodemi, *La vita e le opere di Leonardo in Leonardo da Vinci. Edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano*, a cura di S. Piantanida e C. Baroni, Novara 1939, pp. 19-88.

TRECCANI 1939

G. Treccani, *Enciclopedia Italiana Treccani: idea, esecuzione, compimento*, Milano 1939.

BESTA 1940

B. Besta, *Nel centenario della nascita di Mose' Bianchi: 1840-1940*, Monza 1940.

Mostra 1940

Mostra del Cinquecento toscano, Firenze, Palazzo Strozzi aprile-ottobre 1940, Firenze 1940.

SUIDA 1940

W. Suida, *Beiträge zu Moretto*, in «La critica d'Arte» 1940, pp. 118-119.

BARONI 1941

C. Baroni, *L'architettura lombarda dal Bramante al Richini*, Milano 1941.

COLOMBO 1941

D. A. Colombo, *Mosè Bianchi rievocato oggi nella sua città natale*, in «Il Cittadino. Rivista di Monza e del circondario» 9 gennaio 1940, pp. 1 e 3.

DONIZETTI 1941

G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor: dramma tragico*, riprodotta integralmente per mandato di Giovanni Treccani degli Alfieri, Milano 1941.

MORASSI 1941

A. Morassi, *Giambattista e Domenico Tiepolo alla Villa Valmarana*, in «Le Arti» IV, 1941, pp. 251-262.

Mostra 1941

Mostra di pittura veneziana del Settecento, catalogo della seconda mostra d'arte antiquaria, a cura di A. Morandotti, Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, dicembre 1941, Roma 1941.

PALLUCCHINI 1941

R. Pallucchini, *Canaletto e Guardi*, Novara 1941.

BÉNÉDITE, PISCHEL, FOGOLARI 1942

L. Bénédite, G. Pischel, G. Fogolari, *La pittura dell'Ottocento*, I, Milano 1942.

La Bibbia 1942

La Bibbia di Borso d'Este: ricupero e riproduzione con uno studio di Adolfo Venturi e sei tavole a colori, Milano 1942.

ANGELINI 1943

L. Angelini, *I Baschenis*, Bergamo 1943.

GOMBOSI 1943

G. Gombosi, *Moretto da Brescia*, Basel 1943.

MORASSI 1943

A. Morassi, *Tiepolo*, Bergamo 1943.

SUIDA 1943

W. Suida, *Bernardo Zenale. Addenda et corrigenda*, in «Art in America», XXXI, 1943, pp. 5-21.

BARONI 1944

C. Baroni, *La scultura gotica lombarda*, Milano 1944.

GALETTI 1944

U. Galetti, *Gemito disegni*, Milano 1944.

GIGLIOLI 1944

O. H. Giglioli, *Presentazione*, in *Disegni di Gemito*, Firenze 1944, pp. 9-14.

SOMARÉ, SCETTINI 1944

E. Somaré, A. Schettini, *Gemito*, Milano 1944.

Capolavori dell'800 1945

Capolavori dell'800, catalogo della mostra, Milano, Galleria d'Arte Internazionale, 8 - 23 dicembre 1945, Milano 1945.

ROSA 1945

G. Rosa, *Zuccarelli*, Milano 1945.

TRECCANI 1945

G. Treccani, *Memoriale*, Milano 1945.

ANGELINI 1946

L. Angelini, *I Baschenis pittori bergamaschi*, Bergamo 1946.

BARONI 1946

C. Baroni, *Di alcuni sviluppi della pittura cremonese dal manierismo al barocco. III Precisazioni su Carlo Francesco Nuvolone*, in «Emporium» giugno 1946, pp. 270-289.

CAVERSAZZI 1946

C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali: il Piccio*, Bergamo 1946.

Italienische Kunst 1946

Italienische Kunst: Ambrosiana Mailand meisterwerke aus oberitalienischen kirchen, Museen und Privatsammlungen, Luzern, 6 Juli-31 Oktober 1946, Luzern 1946.

TRECCANI 1946

G. Treccani, *Per la verità*, Milano 1946.

ARRIGONI 1947

P. Arrigoni, s.v. *Zenale, Bernardo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXXVI, Leipzig 1947, pp. 456-457.

TRECCANI 1947

G. Treccani, *Enciclopedia Italiana Treccani, come e da chi è stata fatta*, Milano 1947.

Trésors 1947

Trésors de l'Art Vénétien, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, Lausanne, Musée Cantonale des Beaux-Arts, 1 avril 31 juillet, Milano 1947.

BOGNETTI, CHIERICI, DE CAPITANI D'ARZAGO 1948

G. Piero Bognetti, G. Chierici, A. De Capitani d'Arzago, *Santa Maria di Castelseprio*, Milano 1948.

Dipinti 1948

Dipinti dell'Ottocento italiano a Lugano, catalogo della mostra, Lugano, Museo Caccia-Villa Ciani 26 marzo-17 maggio 1948, Bellinzona 1948.

Kunstschatze 1948

Kunstschatze der Lombardei, 550 vor Christus-1800 nach Christus, Zürich, Kunsthaus, November 1948-März 1949, Zürich 1948.

WITTGENS 1948

F. Wittgens, *Vincenzo Foppa*, Milano 1948.

Lorenzo il Magnifico 1949

Lorenzo il Magnifico e le Arti, catalogo della mostra a cura di C. L. Ragghianti, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio-ottobre 1949, Firenze 1949.

BELLINI 1950

L. Bellini, *Nel mondo degli antiquari*, Firenze, 1950.

L'Accademia 1950

L'Accademia di belle Arti di Venezia nel suo bicentenario, 1750-1950, catalogo della mostra a cura di E. Bassi, Venezia, Accademia di Belle Arti, Venezia 1950.

La moda 1951

La moda in cinque secoli di pittura, catalogo della mostra a cura di A. M. Brizio, Torino, Palazzo Madama, maggio-giugno 1951, Torino 1951.

MARCIANÒ-AGOSTINELLI TOZZI 1951

M. T. Marcianò-Agostinelli Tozzi, *Il Sodoma*, Messina 1951.

Mostra del costume 1951

Mostra del costume nel tempo. Momenti di arte e di vita dall'età ellenica al romanticismo, Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, 25 agosto – 14 ottobre 1951, Venezia 1951.

Mostra del Tiepolo 1951

Mostra del Tiepolo, catalogo della mostra a cura di G. Lorenzetti, Venezia 1951.

OJETTI 1951

U. Ojetti, *Cose viste*, I, II, Firenze 1951.

SHAW 1951

J. B. Shaw, *The Drawings of Francesco Guardi*, London 1951.

BARONI, SAMEK-LUDOVICI 1952

C. Baroni, S. Samek-Ludovici, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina-Firenze 1952.

FEINBLATT 1952

E. Feinblatt, *The Roman Work of Domenico Maria Canuti*, in «The Art Quarterly» XV, 1952, pp. 45-66.

GUIDA 1952

G. Guida, *Gemito*, Roma 1952.

Il Piccio 1952

Il Piccio, catalogo della mostra a cura di N. Zucchelli, Bergamo, Palazzo Comunale, 26 ottobre-30 novembre 1952, Bergamo 1952.

Mostra 1952

Mostra Troubetzkoi-Ranzoni, elenco delle opere, Verbania Pallanza, Kursaal, 1-30 settembre 1952, Verbania 1952 (?).

ROSA 1952

G. Rosa, *Zuccarelli*, Milano 1952.

Tesori 1952

Tesori d'arte in Lombardia, a cura di C. Baroni e G. A. dell'Acqua, Milano 1952.

Il ritratto 1953

Il ritratto nella pittura lombarda dell'Ottocento, catalogo della mostra a cura di M. Valsecchi, Verbania, Kursaal, agosto-settembre 1953, Milano 1953.

La donna 1953

La donna nell'arte da Hayez a Modigliani, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, aprile-giugno 1953, Milano 1953.

Onoranze 1953

Onoranze a Gemito nel primo centenario della nascita, catalogo della mostra, Napoli 1953.

SALMI 1953

M. Salmi, *Nota su Bonifacio Bembo*, in «Commentari» I, gennaio-marzo 1953, pp. 7-15.

SANCHEZ CANTON 1953

F. J. Sánchez Cantón, *J. B. Tiepolo en España*, Madrid 1953.

SIVIERO 1953

C. Siviero, *Gemito*, Napoli 1953.

ASTOLFI 1954

M. Astolfi, *La mostra commemorativa di Mosè Bianchi nei saloni dell'ex Villa Reale di Monza*, in «Il Cittadino. Settimanale cattolico di Monza» 17 giugno 1954, p. 3.

Catalogo 1954

Catalogo della mostra commemorativa di Mosè Bianchi nel cinquantenario della morte (1840-1904), Monza, Villa Reale, 13 giugno - 11 luglio 1954, Monza 1954.

Da Caravaggio 1954

Da Caravaggio a Tiepolo, catalogo della mostra a cura di G. Ronci, São Paulo, settembre-ottobre 1954, Roma 1954.

Grandi maestri 1954

Grandi maestri dell'Ottocento, catalogo della mostra, Milano, Galleria d'Arte Internazionale, 30 ottobre - 21 novembre 1954, Milano 1954.

MALTESE 1954 (?)

C. Maltese, *La formazione culturale di Vincenzo Gemito e i suoi rapporti con il Caravaggio*, in «Colloqui del Sodalizio» II, 1951-1954, pp. 41-45 e tav. VII.

NALDINI 1954

L. Naldini, *Contributo all'Ottocento italiano: Tranquillo Cremona*, in «Commentari» 2, 1954, pp. 136-144.

PADOVANI 1954

C. Padovani, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo 1954.

Pittori 1954

Pittori Lombardi del secondo Ottocento, catalogo della mostra, Como, Villa Olmo, giugno-settembre 1954, Como 1954.

SHAW 1954

J. B. Shaw, *Notes on Old and Modern Drawings, Unpublished Guardi Drawings, II Venetian Views*, in «The Art Quarterly» XVII, 1954, pp. 159-166.

TIETZE CONRAT 1954

E. Tietze Conrat, *Note on portraits from Campi's Cremona Fedelissima*, Raccolta Vinciana XVII, 1954, pp. 251-260.

BARGELLESÌ 1955

G. Bargellesi, *Notizie di opere d'arte ferrarese*, Rovigo 1955.

GNUDI, CAVALLI 1955

C. Gnudi, G. C. Cavalli, *Guido Reni*, Firenze 1955.

MICHELINI 1955

P. Michelini, *Domenico Fetti a Venezia*, in «Arte Veneta» IX, 1955, pp. 123-137.

MORASSI 1955

A. Morassi, *G. B. Tiepolo: his Life and Work*, London 1955.

Mostra 1955¹

Mostra del Settecento veneziano, Milano, Villa Reale, aprile-maggio 1955, Milano 1955.

Mostra 1955²

Mostra di Fra' Galgario e del Settecento in Bergamo, catalogo della mostra a cura di F. Mazzini, Bergamo, palazzo della Ragione, luglio – settembre 1955, Bergamo 1955.

PAGANI 1955

S. Pagani, *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Milano 1955.

VILLA GUGLIEMMETTI 1955

G. Villa Guglielmetti, *Precisazioni sullo Zenale*, in «Commentari» I, gennaio-marzo 1955, pp. 27-30.

COUTO 1956

J. Couto, *Museu Nacional de Arte Antiga, Roteiro das pinturas*, Lisboa 1956.

IVANOFF 1956

N. Ivanoff, *Catalogo della mostra di Francesco Maffei*, Vicenza, Basilica Palladiana, giugno-ottobre 1956, Venezia 1956.

MORASSI 1956

A. Morassi, *Fasti e nefasti del Settecento veneziano*, in «Emporium», gennaio 1956, pp. 3-28.

VENTURI 1956

A. Venturi, *Epoche e maestri dell'arte italiana*, prefazione a cura di G. C. Argan, Torino 1956.

WITTGENS 1956

F. Wittgens, *La pittura lombarda nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani, VII, Milano 1956, pp. 745-836.

BLUNT, CROFT-MURRAY 1957

A. Blunt, E. Croft-Murray, *Venetian drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1957.

VALSECCHI 1957

M. Valsecchi, *Maestri moderni*, Milano 1957.

Arte lombarda 1958

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, catalogo della mostra a cura di R. Longhi, Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958, Milano 1958.

FIOCCO 1958

G. Fiocco, *Francesco Guardi, l'angelo Raffaele*, Torino 1958.

MONTEVERDI 1958

M. Monteverdi, *Fascino dei lombardi (ma pochi sono i veri)*, in «Corriere Lombardo» aprile 1958, p. 6.

NICODEMI 1958

G. Nicodemi, *La pittura lombarda dal 1630 al 1706*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani, XI, Milano 1958, pp. 473-515.

ZURZOLO 1958-1959

L. Zurzolo, *D. M. Canuti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, 1958-1959.

DELL'ACQUA 1959

G. A. Dell'Acqua, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1959.

L'età neoclassica 1959

L'età neoclassica in Lombardia, catalogo della mostra a cura di A. Ottino Della Chiesa, Como, Villa Olmo, luglio-ottobre 1959, Como 1959.

OTTINO DELLA CHIESA 1959

A. Ottino Della Chiesa, *Introduzione al Neoclassicismo lombardo*, in *L'età neoclassica in Lombardia*, catalogo della mostra a cura di A. Ottino Della Chiesa, Como, Villa Olmo, luglio-ottobre 1959, Como 1959, pp. 3-48.

SAMEK LUDOVICI 1959

S. Samek Ludovici, *La pittura neoclassica*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani, XIII, Milano 1959, pp. 523-590.

SUIDA 1959

W. Suida, *Epilogo alla "Mostra Arte lombarda dai Visconti agli Sforza"*, in «Arte Lombarda» IV, 1, 1959, pp. 82-90.

MORASSI 1959-1960

A. Morassi, *Novità su Francesco Guardi*, in «Arte Veneta», 1959-1960, pp. 162-173.

ARSLAN 1960

Ed. Arslan, *I Bassano*, I, Milano 1960.

EMILIANI 1960

A. Emiliani, *Il Bronzino*, Busto Arsizio 1960.

FERRARI 1960

M. Ferrari, *Lo pseudo Civerchio e Bernardo Zenale*, in «Paragone» 127, luglio 1960, pp. 34-69.

La peinture 1960

La peinture italienne au XVIII siècle, Paris, Petit Palais novembre 1960- janvier 1961, Paris 1960.

NEBBIA 1960

U. Nebbia, *Mosè Bianchi*, Busto Arsizio 1960.

PALLUCCHINI 1960

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960.

TRECCANI 1960

G. Treccani, *Nel cammino della mia vita*, Milano 1960.

WATSON 1960

F. Watson, *The collections of Sir Alfred Beit*, in «The Connoisseur» 1960, 585, pp. 156-163.

ASKEW 1961

P. Askew, *The Parable Painting of Domenico Fetti*, in «The Art Bulletin» XLIII, 1961, pp. 21-45.

BARBLAN 1961

G. Barblan, *La cappella del Duomo dalle origini a Franchino Gaffurio*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani, IX, Milano 1961, pp. 723-748.

BOGNETTI 1961

G. P. Bognetti, *Giovanni Treccani degli Alfieri amico della storia lombarda*, in «La Martinella» luglio 1961, pp. 287-290.

CATTANEO 1961

E. Cattaneo, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani, IX, 1961, pp. 508-720.

FEINBLATT 1961

E. Feinblatt, *Some Drawings by Canuti Identified*, in «The Art Quarterly» 26, 1961, 3, pp. 262-282.

FERRARI 1961

M. L. Ferrari, *Il Romanino*, Milano 1961

FREEDBERG 1961

S. J. Freedberg, *Painting of High Renaissance in Rome and Florence*, I, Cambridge 1961.

LONGHI 1961

R. Longhi, *Note in margine al catalogo della mostra Sei-Settecentesca del 1922*, in *Scritti giovanili*, I, Firenze 1961, pp. 493-512.

MALVASIA 1961

C. C. Malvasia, *Vite di pittori bolognesi: appunti inediti 1671-1672*, a cura di A. Arfelli, Bologna 1961.

Mostra 1961

Mostra di Filippo Palizzi e Domenico Morelli, catalogo della mostra, Napoli, Padiglione pompeiano, 29 aprile-4 giugno 1961, Napoli 1961.

NICODEMI 1961

G. Nicodemi, *I pittori dell'alta Italia*, in *I grandi pittori dell'Ottocento*, a cura di G. Nicodemi, Milano 1961.

La Bibbia 1961-1962

La Bibbia di Borso d'Este: riproduzione integrale promossa e curata da Giovanni Treccani degli Alfieri con documenti e studio storico-artistico di Adolfo Venturi, Bergamo 1961-1962.

Canaletto e Guardi 1962

Canaletto e Guardi, catalogo della mostra a cura di K. T. Parker e J. B. Shaw, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1962.

CONSTABLE 1962

W. G. Constable, *Canaletto*, II, Oxford 1962.

DELOGU 1962

G. Delogu, *La natura morta italiana*, Bergamo 1962.

ELLIS 1962

T. Ellis, *Neapolitan Baroque and Rococo painting*, Barnard Castle, Bowes Museum, 1st June - 12th August 1962, Durham 1962.

MORASSI 1962

A. Morassi, *A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo*, London 1962.

Mostra 1962

Mostra di Antonio Mancini, catalogo della mostra a cura di C. Teani, Milano, Villa Comunale, ottobre-novembre 1962, Milano 1962.

PICENI, CINOTTI 1962

E. Piceni, M. Cinotti, *La pittura a Milano dal 1815 al 1915*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani, XV, Milano 1962, pp. 457-583.

TRAVI 1962

E. Travi, *Quasi un secolo di vita culturale milanese*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani, XVI, Milano 1962, pp. 377-457.

GRANDI 1962-1963

G. Grandi, *Un manierista lombardo: Carlo Francesco Nuvolone*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti» XVI-XVII, 1962-1963, pp. 69-88.

ARSLAN 1963

Ed. Arslan, *Vincenzo Foppa in Storia di Brescia*, II, Brescia 1963, pp. 929-948.

BERENSON 1963

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: Florentine School*, 2.I, London, 1963.

BOSSAGLIA 1963

R. Bossaglia, *La pittura bresciana del Cinquecento* in *Storia di Brescia*, II, Brescia 1963, pp. 1011-1101.

BOTTARI 1963

S. Bottari, s.v. *Natura morta*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, IX, Firenze 1963, coll. 801-824.

Große Kunstauktion 1963

Große Kunstauktion in Luzern, Luzern, Galerie Fischer, 18-22 Juni 1963, Luzern 1928.

SRICCHIA SANTORO 1963

F. Sricchia Santoro, *Per il Franciabigio*, in «Paragone» 163, luglio 1963, pp. 3-23.

ARRIGONI 1964

P. Arrigoni, *Baroni, Costantino* in *Dizionario biografico degli italiani*, 6, Roma 1964, pp. 455-456.

DE MAIO 1964

R. de Maio, *Tammaro de Marinis*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, a cura di G. Mardesteig, I, Verona 1964, pp. IX-XXIX.

La natura morta 1964

La natura morta italiana, Napoli, Palazzo Reale, Zürich, Kunsthhaus, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, ottobre 1964-marzo 1965, Milano 1964.

LEVI PISETZKY 1964

R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, I, Milano 1964.

MARTINI 1964

E. Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964.

MILKOVICH 1964

M. Milkovich, *Luca Giordano in America*, Memphis, Brooks Memorial Art Gallery, april 1964, Memphis 1964.

Mostra 1964

Mostra di Luigi Nono, catalogo della mostra a cura di G. Perocco, Sacile, Palazzo Flangini Biglia, 1 agosto-15 settembre 1964, Venezia 1964.

Omaggio a Mancini 1964

Omaggio a Mancini e opere dell'ottocento italiano, catalogo della mostra Torino, Galleria Narciso, 12 novembre - 6 dicembre 1964, Torino 1964.

VASARI 1964

G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Edizioni per il Club del Libro, VI, Milano 1964.

Mostra 1965

Mostra dei Guardi, catalogo della mostra a cura di P. Zampetti, Venezia Palazzo Grassi 5 giugno - 10 ottobre 1965, Venezia 1965.

FERRARI, SCAVIZZI 1966

O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, II, Napoli 1966.

LEVI PISETZKY 1966

R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, III, Milano 1966.

Mostra 1966

Mostra della Scapigliatura, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, maggio-giugno 1966, Milano 1966.

NICODEMI 1966

G. Nicodemi, *La pittura italiana dell'Ottocento a Villa Godi Valmarana*, Milano 1966.

DONZELLI, PILO 1967

C. Donzelli, G. M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967.

LANARO 1967

S. Lanaro, *Nazionalismo e ideologia del blocco corporativo-protezionista in Italia*, in «Ideologie» I, 1967, 2, pp. 36-93.

LEHMANN 1967

J. M. Lehmann, *Domenico Fetti. Leben und Werk des römischen Malers*, tesi di laurea, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1967.

LEVI PISETZKY 1967

R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, IV, Milano 1967.

OTTINO DELLA CHIESA 1967

A. Ottino Della Chiesa, *L'opera completa di Leonardo pittore*, Classici dell'Arte, Milano 1967.

PIGNATTI 1967

T. Pignatti, *Disegni dei Guardi*, Firenze 1967.

RUGGERI 1967

U. Ruggeri, *Aggiunte a Carlo Francesco Nuvolone* in «Arte Lombarda» I, 1967, pp. 67-72.

BARONI 1968

C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Firenze 1968.

BERENSON 1968

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian & North Italian Schools*, I, London 1968.

Mostra 1968

Mostra di dipinti dal XIV al XVIII secolo, Finarte, asta 42, Milano, 16-25 marzo, Milano 1968.

PIGNATTI 1968

T. Pignatti, *Pietro Longhi*, Venezia 1968.

PIOVENE, PALLUCCHINI 1968

G. Piovene, A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano 1968.

BORGIOTTI, NICHOLLS 1969

M. Borgiotti, P. Nicholls, *La donna e i bimbi nell'arte del nostro Ottocento pittorico*, II, Milano 1969.

FIORI 1969

T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, II, Roma 1969.

MALVASIA [1686] 1969

C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686, ristampa anastatica, a cura di A. Emiliani, Bologna 1969.

MATTEOLI 1969

A. Matteoli, *La ritrattistica del Bronzino nel Limbo*, in «Commentari» 20, 1969, pp. 281-316.

PASZTORY 1969

C. A. Pasztory, *Inediti di G. Bossi*, in «Almanacco della Famiglia Bustocca» 1969, pp. 6-87.

PICENI MONTEVERDI 1969

E. Piceni, M. Monteverdi, *Pittura lombarda dell'Ottocento*, Milano 1969.

YOUNG 1970

E. Young, *Catalogue of spanish and italian paintings*, Bowes Museum, Barnard Castle, Durham 1970.

Catalogue 1971

Catalogue of old master paintings, London, Sotheby's, 26 may 1971, London 1971.

KULTZEN, EIKEMEIER 1971

R. Kultzen, P. Eikemeier *Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts. Vollständiger Katalog*, I-II, München 1971.

MARIUZ 1971

A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia 1971.

Mostra 1971

Mostra del Tiepolo, catalogo della mostra a cura di A. Rizzi, Passariano, Villa Manin, 27 giugno – 31 ottobre 1971, Milano 1971.

ROSCI 1971

M. Rosci, *Baschenis*, Bettera & Co., Milano 1971.

SAMEK LUDOVICI 1971

S. Samek Ludovici, s. v. Bossi, *Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 314-319.

FREDERICKSEN, ZERI 1972

B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972.

MELONI TRKULJA 1972¹

S. Meloni Trkulja, s. v. *Bugiardini, Giuliano*, in *Dizionario Bolaffi dei pittori e incisori*, II, Torino 1972, pp. 325-327.

MELONI TRKULJA 1972²

S. Meloni Trkulja, s. v. *Bugiardini, Giuliano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma 1972, pp. 15-18.

TURI 1972

G. Turi, *Il progetto dell'Enciclopedia italiana: l'organizzazione del consenso fra gli intellettuali*, in «Studi Storici» 1, 1972, pp. 93-152.

BACCHESCHI 1973

E. Baccheschi, *L'opera completa del Bronzino*, Classici dell'Arte, Milano 1973.

GOZZOLI 1973

M. T. Gozzoli, *L'opera completa del Segantini*, Milano 1973.

ISELLA 1973

D. Isella, *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, Milano 1973.

LEVI PISETZKY 1973

R. Levi Pisetzky, *Moda e costume*, in *Storia d'Italia, I documenti*, V, Torino 1973, pp. 939-978.

MORASSI 1973

A. Morassi, *L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi*, Venezia 1973.

Sartorio 1973

Sartorio, Roma, Galleria dell'Emporio Floreale, 1973.

BULGARELLI 1973-1974

M. A. Bulgarelli, *Profilo di Domenico Maggiotto*, in «Arte Veneta» 27 1973-1974, pp. 220-235.

PIGNATTI 1974

T. Pignatti, *L'opera completa di Pietro Longhi*, Milano 1974.

ROSSI BORTOLATTO 1974

L. Rossi Bortolatto, *L'opera completa di Francesco Guardi*, Classici dell'Arte, Milano 1974.

ANONIMO 1975

Anonimo, s. v. *Maineri* in *Dizionario Bolaffi dei pittori e incisori*, VII, Torino 1975, p. 113, fig. 165.

MAZZOCCA 1975

F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia» serie 3, vol. V-2, 1975, pp. 837-901.

MIRAGLIA 1975

M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Torino 1975.

MONTEVERDI 1975

M. Monteverdi, *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*, I, Busto Arsizio 1975.

MORASSI 1975

A. Morassi, *Guardi: tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*, Venezia 1975.

Mostra 1975

Mostra dei maestri di Brera, Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-aprile 1975, Milano 1975.

ZAMBONI 1975

S. Zamboni, *I pittori di Ercole I d'Este*, Ferrara 1975.

CONSTABLE 1976

W. G. Constable, *Canaletto, II*, Oxford 1976.

DANIELS 1976¹

J. Daniels, *Sebastiano Ricci*, Hove 1976.

DANIELS 1976²

J. Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, *Classici dell'Arte*, Milano 1976.

VALSECCHI, VERCELLOTTI 1976

M. Valsecchi, F. Vercellotti, *Vittore Grubicy de Dragon*, Milano 1976.

Foreign catalogue 1977

Foreign catalogue: paintings, drawings, watercolours, tapestry, sculpture, silver, ceramics, prints, photographs, Text, Liverpool 1977.

ROLI 1977

R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Da Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977.

RUGGERI 1977

U. Ruggeri, *Francesco Capella*, Bergamo 1977.

BARBIERI 1978-1979

P. Barbieri, *L'opera pittorica di Carlo Francesco Nuvolone*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, relatore R. Bossaglia, 1978-1979.

Artisti dell'Ottocento 1978

Artisti dell'Ottocento italiano, catalogo della mostra, in collaborazione con lo studio Paul Nicholls, Torino, Galleria Narciso, 12 maggio-17 giugno 1978, Torino 1978.

DELL'ACQUA 1978

G. A. Dell'Acqua, *Gli Sforza e le Arti* in G. Lopez, *Gli Sforza a Milano*, Milano 1978, pp. 105-181.

LEVI PISETZKY 1978

R. Levi Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1978.

Catalogo 1979

Catalogo Bolaffi della Pittura italiana dell'Ottocento, a cura di G. L. Marini, 8, Torino 1979.

Nuove acquisizioni 1979

Nuove acquisizioni 1971-1978, catalogo della mostra a cura di R. Maggio Serra, Torino, Galleria civica d'arte moderna, primavera 1979, Torino 1979.

ROSSI 1979

F. Rossi, *Accademia Carrara, Bergamo. Catalogo dei dipinti*, a cura di F. Rossi, Bergamo 1979.

Trenta pittori 1979

Trenta pittori dell'Ottocento, Piacenza, Galleria Il gotico, 5-31 maggio 1979, Piacenza 1979.

Catalogo 1980

Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'Ottocento, a cura di G. L. Marini, 9, Torino 1980.

SANTAGOSTINO [1671] 1980

A. Santagostino, *L'immortalità e gloria del pennello*, edizione a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1980.

STAGNI 1980

S. Stagni, *Argomenti per lo studio del Canuti*, in «Paragone» 269, 1980, pp. 51-65.

VERGA BANDIRALI 1981

M. Verga Bandirali, *Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale sforzesco (1453-1479)* [atti del convegno *Umanesimo problemi aperti*, Milano-Varenna, 3-9 settembre 1980], in «Arte Lombarda» LX, 1981, pp. 49-102.

BOSSI 1982

G. Bossi, *Scritti sulle Arti*, a cura di R. P. Ciardi, II, Firenze 1982, p. 869.

CARLEVARO 1982

G. Carlevaro, *Materiale per lo studio di Bernardo Zenale*, in «Arte Lombarda» 63, 1982, 2.

CESURA 1982

G. Cesura, *Adolfo Feragutti Visconti pittore*, Milano 1982.

GIAUME 1982

G. Giaume, *Vincenzo Gemito*, in *Da Antonio Canova a Medardo Rosso. Disegni di scultori italiani del XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di G. Piantoni, Roma, GNAM, marzo – aprile 1982, Roma 1982.

MIMITA LAMBERTI 1982

M. Mimita Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, 7, Torino 1982, p. 3-172.

Museo 1982

Museo Poldi Pezzoli. I dipinti, a cura di M. Natale, Milano 1982.

NATALE 1982

M. Natale, *Introduzione*, in *Zenale e Leonardo*, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983, Milano 1982, pp. 11-23.

Painting 1982

Painting in Naples from Caravaggio to Giordano, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau, London, Royal Academy, 2 october – 12 december 1982, London 1982.

PALLUCCHINI, MARIUZ 1982

R. Pallucchini, M. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*, Milano 1982.

QUINSAC 1982

A.-P. Quinsac, *Segantini*, catalogo generale, Milano 1982.

Zenale e Leonardo 1982

Zenale e Leonardo, catalogo della mostra a cura di M. Natale, Milano Museo Poldi Pezzoli 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983, Milano 1982.

Catalogo 1983

Catalogo Bolaffi della Pittura italiana dell'Ottocento, 12, Torino 1983.

PALLUCCHINI, ROSSI 1983

R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983.

PIGNATTI 1983

T. Pignatti, *Giuseppe Angeli in Giambattista Piazzetta, il suo tempo, la sua scuola*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, A. Dorigato, E. Merkel, Venezia, Palazzo Loredan Vendramin Calergi, Venezia 1983, pp. 146-152.

TOSI BRUNETTO 1983

L. Tosi Brunetto, *Giuseppe Bossi. L'uomo e l'opera*, Busto Arsizio 1983.

INVERSETTI 1984

A. Inversetti, *Nuovi dati documentari sull'attività di Carlo Francesco Nuvolone*, in «Arte Lombarda» 1984, 70/71, pp. 171-174

MENEGAZZI 1984

L. Menegazzi, *Inediti di pittura veneta dell'Ottocento*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, I, Napoli 1984, pp. 567- 572.

Old master pictures 1984

Old master pictures, Christie's, sale 2874, London, 13 April 1984, London 1984.

PEPPER 1984

D. Stephen Pepper, *Guido Reni*, Oxford 1984.

LONGHI 1985

R. Longhi, *Mostre e Musei*, in *Critica d'arte e buongoverno*, XIII, Firenze 1985, pp. 59-74.

Manzoni 1985

Manzoni. Il suo e il nostro tempo, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, ottobre 1985-febbraio 1986, Milano 1985.

ROSCI 1985¹

M. Rosci, *Evaristo Baschenis*, in *I pittori bergamaschi, Il Seicento*, III, Bergamo 1985, pp. 1-23.

ROSCI 1985²

M. Rosci, *Evaristo Baschenis*, Bergamo 1985.

ARISI 1986

F. Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma 1986.

GABRIELI 1986

F. Gabrieli, *L'uno e l'altro Guido*, in «Il Messaggero» 1 maggio 1986, p. 7.

GUAZZONI 1986

V. Guazzoni, in *Ospedale Maggiore, Ca' Granda*, I, *Ritratti antichi*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 1986, cat. 2.

Important Old Master Pictures 1986

Important Old Master Pictures, the properties of Sir Francis Dashwood, London, Christie's, 4 July 1986, London 1986.

La Permanente 1986

La Permanente: 1896-1996. Un secolo d'arte a Milano, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, 9 giugno-14 settembre 1986, Milano 1986.

Ospedale Maggiore 1986

Ospedale Maggiore, Ca' Granda, Ritratti antichi, a cura di M. T. Fiorio, I, Milano 1986.

PEROCCO, TREVISAN 1986

G. Perocco, R. Trevisan, *Giacomo Favretto 1849-1887*, Torino 1986.

PREDAVAL 1986

G. Predaval, *Intorno a Daniele Ranzoni*, in «Verbanus» 7, 1986, pp. 49-117.

ROIO 1986

N. Roio, *Giacomo e Giulio Raibolini detti i Francia*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, I, Bologna 1986, pp. 29-57.

SCOTTI 1986

A. Scotti, *Pellizza da Volpedo*, catalogo ragionato, Milano 1986.

COPPA 1987

S. Coppa, *Le presenze milanesi nelle pitture del Seicento a Bergamo e nel suo territorio* in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra a cura di G. A. Dell'Acqua, Bergamo, Palazzo della Ragione, 26 ottobre- 29 novembre 1987, Bergamo 1987, pp. 105-136.

Dipinti antichi 1987

Dipinti antichi, Gabinetto Salamon, catalogo d'asta n. 96, Milano, via San Damiano 2, marzo 1987, Milano 1987.

La collezione Grieco 1987

La collezione Grieco. 50 dipinti da Fattori a Morandi, a cura di C. Farese Sperken, Bari 1987.

La Pinacoteca 1987

La Pinacoteca Nazionale di Bologna, a cura di A. Emiliani, Bologna 1987.

La pittura 1987

La pittura neoclassica italiana, a cura di A. Cera, Milano 1987.

Mosè Bianchi 1987

Mosè Bianchi e il suo tempo, catalogo della mostra a cura di P. Biscottini, Monza, 18 marzo-18 aprile 1987, Milano 1987.

PAGNOTTA 1987

L. Pagnotta, *Giuliano Bugiardini*, Torino 1987.

Vedute italiane 1987

Vedute italiane del Settecento in collezioni private italiane, catalogo della mostra a cura di M. Magnifico e M. Utili, Venezia, Museo Diocesano d'Arte sacra, 19 settembre-8 novembre 1987, Milano 1987.

DEL TORRE 1987-1988

F. Del Torre, *Per un catalogo di Domenico Maggiotto*, in «Atti Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», CXLVI, CL, 1987-1988, pp. 87-112.

Dipinti 1988

Dipinti del XIX secolo, Finarte, asta 637, Milano, 23 marzo 1988, Milano 1988.

BEGNI REDONA 1988

P. V. Begni Redona, *Il Moretto*, Brescia 1988.

MARTORELLI 1988

L. Martorelli, *Ricerca della verità e impegno sociale, nascita delle collezioni d'arte moderna a Napoli*, in *Il secondo Ottocento italiano. Le poetiche del vero*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli et al., Milano, Palazzo Reale, 26 maggio – 11 settembre 1988, Milano 1988, pp. 129-139.

STAGNI 1988

S. Stagni, *Domenico Maria Canuti pittore (1626-1684)*, Rimini 1988.

COLOMBO 1989

N. Colombo, *Gli artisti per un riscontro*, in *Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, 18 aprile- 28 maggio 1989, Milano 1989, pp. 137-153.

COPPA SCHERINI 1989

S. Coppa, L. Scherini, *La pittura del pieno Seicento di derivazione milanese*, in *Il Seicento in Valtellina*, in «Arte Lombarda» 88-89, 1989, pp. 56-74.

Daniele Ranzoni 1989

Daniele Ranzoni, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, 18 aprile- 28 maggio 1989, Milano 1989.

IMBRICO 1989

P. Imbrico, *Ranzoni (Intra 1843-1889)*, Intra 1989.

La natura morta 1989

La natura morta in Italia, a cura di F. Zeri e F. Porzio, I, Milano 1989.

Le lettere 1989

Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta, a cura di D. Isella, Milano-Napoli 1989.

L'Ottocento 1989

L'Ottocento italiano nelle collezioni pavesi, presentazione di R. Bossaglia, Pavia 1989.

MELIS 1989

C. Melis, s.v. *Bossi, Giuseppe*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, diretto M. Laclotte, edizione italiana a cura di E. Castelnuovo e B. Toscano, I, Torino 1979, pp. 414-415.

PEDINI 1989

M. Pedini, *Il padre dell'Enciclopedia italiana*, in «Realtà nuova» 54, n. 11-12, novembre-dicembre 1989, pp. 364-372.

PORTA 1989

C. Porta, *Lettere inedite e ritrovate*, a cura di C. Ciociola, Pisa 1989.

RIZZI 1989

A. Rizzi, *Sebastiano Ricci*, catalogo della mostra, Passariano, Villa Manin, 25 giugno – 31 ottobre 1989, Milano 1989

ROSSI 1989

F. Rossi, *Accademia Carrara Bergamo*, II, Milano 1989.

Temi 1989

Temi di Vincenzo Gemito, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, Spoleto, Palazzo Racani Arroni, 2 luglio-3 settembre 1989, Roma 1989.

VELCHI 1989

M. Velchi, *La volontà di Treccani*, in «L'Italia oggi» 23 gennaio 1989, pp. 35-38.

VERGANI 1989

G. Vergani, *Treccani non è solo enciclopedia*, in «La Repubblica/La Repubblica di Milano» 11 febbraio 1989, p. 5.

Archivio di Adolfo Venturi 1990-1995

Archivio di Adolfo Venturi, a cura di G. Agosti, 1-5, Pisa 1990-1995.

Dalla conquista 1990

Dalla conquista del potere al regime: 1923-1928, in *Il parlamento italiano*, 11, Milano 1990.

GINEX 1990

G. Ginex, *Opere dell'Ottocento in Collezione*, in «Quaderni di Villa dei Cedri» 10, Bellinzona 1990.

L'Enciclopedia italiana 1990

L'Enciclopedia italiana tra memoria e progetto, Roma 1990.

SAFARIK 1990

E. A. Safarik, *Fetti*, Milano 1990.

Adolfo Feragutti 1991

Adolfo Feragutti Visconti, catalogo della mostra a cura di G. Foletti, Bellinzona, Villa dei Cedri, Rancate, Pinacoteca Züst, 9 ottobre - 8 dicembre 1991, Bellinzona 1991.

ANGELELLI, DE MARCHI 1991

W. Angelelli, A. G. De Marchi, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, Milano 1991.

BERNARDINI 1991

G. Bernardini, s.v. *De Rinaldis, Aldo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 39, Roma 1991.

BISCOTTINI 1991

P. Biscottini, *Bianchi, Mosè*, in *La pittura in Italia: l'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, II, Milano 1991, pp. 695-696.

DAINOTTI 1991

G. Dainotti, *Cremona, Tranquillo* in *La pittura in Italia: l'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, II, Milano 1991, pp. 779-780.

La Braidense 1991

La Braidense. La cultura del libro e delle biblioteche nella società dell'immagine, catalogo della mostra, Milano, Società per le Belle Arti e Fondazione Permanente, 11 marzo-4 aprile 1991, Milano 1991.

MARELLI 1991

I. Marelli, *Bossi, Giuseppe*, in *La pittura in Italia: l'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, II, Milano 1991, pp. 711-712.

MAZZA 1991

A. Mazza, *La Collezione dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Bologna 1991.

MAZZOCCA 1991

F. Mazzocca, *La pittura dell'Ottocento in Lombardia* in *La pittura in Italia: l'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, I, Milano 1991, pp. 87-155.

Pittura a Bergamo 1991

Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo, a cura di M. Gregori, Milano 1991.

VENTURI [1927] 1991

A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Torino 1991.

FERRARI, SCAVIZZI 1992

O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, I, Napoli 1992.

Il primo Ottocento 1992

Il primo Ottocento italiano. La pittura tra passato e futuro, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Milano, Palazzo Reale, 20 febbraio-3 maggio 1992, Milano 1992.

MAZZA 1992¹

A. Mazza, *La Collezione dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena. Guida illustrata*, Cesena 1992.

MAZZA 1992²

A. Mazza, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, I, a cura di A. Emiliani, Bologna 1992, pp. 219-277.

Ottocento 1992

Ottocento. Romanticism and Revolution in the 19th-Century Italian Painting, catalogo della mostra a cura di R. Olson, Baltimore, The Walters Art Gallery, 14 november 1992-3 January 1993, Worcester, Worcester Art Museum, 16 January-28 February 1993, Pittsburg, The Frick Art Museum, 13 March-25 April 1993, Firenze 1992.

PIGNATTI 1992

T. Pignatti, *Disegni di figura di Francesco Zuccarelli già nella collezione di Antonio Morassi*, in «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji» 33, 1992, pp. 385-398.

Storia di un'idea 1992

Storia di un'idea: l'Enciclopedia italiana tra memoria e progetto come catalogo della mostra tenutasi a Roma, Palazzo Braschi, 10-29 novembre 1992, Roma 1992.

VALERI 1992

S. Valeri, *La fototeca di Adolfo Venturi e il nuovo Archivio Storico Fotografico*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, catalogo della mostra, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, 15 dicembre 1992 – 13 febbraio 1993, Roma 1992, pp. 7-12.

DE MARINIS 1993

M.S. De Marinis, *Gemito*, L'Aquila 1993.

Francesco Guardi 1993

Francesco Guardi. Vedute Capricci Feste, catalogo della mostra a cura di A. Bettagno, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 28 agosto-21 novembre 1993, Milano 1993.

GEMIN, PEDROCCO 1993

M. Gemin, F. Pedrocco *Giambattista Tiepolo: i dipinti, opera completa*, Venezia 1993.

L'ultimo Michetti 1993

L'ultimo Michetti: pittura e fotografia, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Francavilla al Mare 1993, Firenze 1993.

MILESI 1993

S. Milesi, *La stirpe dei Baschenis*, Bergamo 1993.

MORASSI 1993

A. Morassi, *Guardi. I dipinti*, Venezia 1993.

Ottocento 1993

Ottocento. Romanticism and Revolution in the 19th-Century Italian Painting, catalogo della mostra a cura di R. Olson, Baltimore, The Walters Art Gallery, 14 novembre 1992-3 gennaio 1993, Worcester, Worcester Art Museum, 16 gennaio-28 febbraio 1993, Pittsburg, The Frick Art Museum, 13 marzo-25 aprile 1993, Firenze 1992.

RISHEL 1993

J. Rishel, *Pittsburgh, Frick Art Museum. Ottocento* [recensione alla mostra], in «The Burlington Magazine» aprile 1993, pp. 297-298.

BOSSAGLIA 1994

R. Bossaglia, *Tranquillo Cremona*, catalogo ragionato, Milano, 1994.

DE LORENZI 1994

G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e l'Ottocento*, in «L'Artista» 1994, pp. 104-127.

I pittori bergamaschi 1994

I pittori bergamaschi. Il Quattrocento, a cura di G. A. Dell'Acqua, II.2, Bergamo 1994.

JAFFÉ 1994

M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian drawings, Bolognese and Emilian Schools*, London 1994

KAHN ROSSI 1994

M. Kahn Rossi, *Museo cantonale d'arte Lugano*, Ginevra 1994.

La pittura 1994

La pittura lombarda del secondo Ottocento, catalogo della mostra a cura di P. Biscottini, Milano, Fiera, Padiglione 2, 28 ottobre-11 dicembre 1994, Milano 1994.

MAZZOCCA 1994

F. Mazzocca, *Pittura storica e melodramma: il caso di Hayez*, in *Scritti in onore di Nicola Mangini*, Roma 1994, pp. 55-60.

Milano-Brera 1994

Milano-Brera 1859-1915. I premi Brera dalla Scapigliatura al Simbolismo, catalogo della mostra a cura di M. Quadraroli, L. Mosconi, P. Thea, Codogno, Ospedale Soave, 5 febbraio - 4 aprile 1994, Milano, Accademia di Brera, 7 febbraio-20 marzo 1994, Milano 1994.

MUTI, DE SARNO, PRIGNANO 1994

L. Muti, D. De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Faenza 1994.

NOVA 1994

A. Nova, *Girolamo Romanino*, Torino 1994.

Pinacoteca 1994

Pinacoteca di Brera, Dipinti dell'Ottocento e del Novecento, Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca, II, Milano 1994.

TOSTI 1994

L. Tosti, *Un mecenate illuminato di respiro rinascimentale*, in «Giornale di Brescia» 18 maggio 1984, p. 7.

CRATA 1995

M. Crata, *L'editoria italiana negli anni Venti*, in *1925-1995: la Treccani compie 70 anni*, catalogo della mostra storico-documentaria, Roma, Istituto dell'Enciclopedia, 22 novembre 1995-20 gennaio 1996, Roma 1995, pp. 29-50.

FILETI MAZZA 1995

M. Fileti Mazza, *La fototeca di "Dedalo"*, in «Quaderni. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali» 5, Pisa 1995.

1925-1995: la Treccani 1995

1925-1995: la Treccani compie 70 anni, catalogo della mostra storico-documentaria, Roma, Istituto dell'Enciclopedia, 22 novembre 1995-20 gennaio 1996, Roma 1995.

TOLEDANO 1995

R. Toledano, *Michele Marieschi*, Como 1995.

TURI 1995

G. Turi, *Giovanni Gentile, una biografia*, Firenze 1995.

WEBER 1995

S. Weber, *L'ultimo Michetti e la fotografia*, in *L'Ultimo Michetti: pittura e fotografia*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Francavilla al Mare, 1993, Firenze 1993, pp. 29-37

WELCH 1995

E. S. Welch, *Art and authority in Renaissance Milan*, New Haven-London 1995.

SANTA LUCIA 1995-1996

M-E. Santa Lucia, *Carlo Francesco Nuvolone dit le Panfilo 1609-1661ca*, tesi di laurea, relatore Antoine Schnapper, Università Sorbonne, anno accademico 1995-1996.

AGOSTI 1996¹

G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, Venezia 1996.

AGOSTI 1996²

G. Agosti, *Adolfo Venturi, Ulrico Hoepli e la Storia dell'arte nazionale*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, atti del convegno a cura di S. Valeri, Roma, 14-15 dicembre 1992, Roma 1996, pp. 20-38.

BISCOTTINI 1996

P. Biscottini, *Mosè Bianchi*, Milano 1996.

CAMERLINGO 1996

R. Camerlingo, *Il fondo dei disegni di Morelli nella Galleria nazionale d'Arte Moderna*, in «Otto Novecento. Rivista di storia dell'arte» 3, 1996, pp. 51-53.

CAVALIERI 1996

F. Cavalieri, *Zanetto Bugatto and the ducal altar-piece in Milan Cathedral*, in «The Burlington Magazine» november 1996, p. 754.

D'ANNUNZIO 1996

G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici: 1882-1888*, a cura di A. Andreoli, testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni, Milano 1996.

Dipinti del XIX secolo 1996

Dipinti del XIX secolo, Finarte, asta 999, Milano, 18 dicembre 1996, Milano 1996.

Evaristo Baschenis 1996

Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa, catalogo della mostra a cura di F. Rossi, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 4 ottobre 1996-12 gennaio 1997, Milano 1996.

FUSCO 1996

M. A. Fusco, "Un passo in avanti dalla leggenda alla storia". *Tra fonti storiche e suggestioni letterarie*, in «Otto Novecento. Rivista di storia dell'arte» 3, 1996, pp. 21-37.

GROSSHANS 1996

R. Grosshans, *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Berlin 1996.

IAMURRI 1996

L. Iamurri, "Cette loi de socialisme d'état". *La legge di tutela del 1909 e le reazioni di funzionari e collezionisti nella corrispondenza con Bernhard Berenson*, in «La Diana» 2, 1996 (1998), pp. 314-331.

Important Old Master 1996

Important Old Master Pictures, Christie's, sale 5733, London, 13 december 1996, London 1996.

L'Età 1996

L'Età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco, catalogo della mostra a cura di S. Padovani, Firenze, Palazzo Pitti e Museo di San Marco, 25 aprile – 28 luglio 1996, Venezia 1996.

MARTORELLI 1996

L. Martorelli, *La fortuna di Morelli nel collezionismo dell'Otto e Novecento*, in «Otto Novecento. Rivista di storia dell'arte» 3, 1996, pp. 37-49.

MIMITA LAMBERTI 1996

M. Mimita Lamberti, *Dal carteggio di Adolfo e Lionello Venturi: il programma della nuova serie de «L'Arte»*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, atti del convegno a cura di S. Valeri, Roma, 14-15 dicembre 1992, Roma 1996, pp. 60-66.

PALLUCCHINI 1996

R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano 1996.

SPADINI 1996

P. Spadini, *Considerazioni sulle lettere di Adolfo Venturi a Ojetti e a Cecchi*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, atti del convegno a cura di S. Valeri, Roma, 14-15 dicembre 1992, Roma 1996, pp. 39-59.

SYSON 1996

L. Syson, *Zanetto Bugatto court portraitist in Sforza Milan*, in «The Burlington Magazine» may 1996, pp. 300-308.

ZATTI 1996

S. Zatti, s.v. *Bossi, Giuseppe*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, XIII, München-Leipzig, Saur, 1996, pp. 218-219.

BALZARINI 1997

M. G. Balzarini, *Vincenzo Foppa*, Milano 1997.

CAPPELLETTI 1997

V. Cappelletti *La Bibbia di Borso prelude all'Enciclopedia*, in *La Bibbia di Borso d'Este. Commentario al codice*, I, Modena 1997, pp. 9-13.

DE LORENZI 1997

G. De Lorenzi, *Ojetti, Segantini, Pellizza*, in «Studi di storia dell'arte» 8.1997, pp. 277-290.

La Pinacoteca 1997

La Pinacoteca Nazionale di Bologna, a cura di A. Emiliani, Milano 1997.

MILANO 1997

E. Milano, *La Bibbia di Borso d'Este. L'avventura di un codice*, in *La Bibbia di Borso d'Este. Commentario al codice*, I, Modena 1997, pp. 17-72.

Museo d'arte antica 1997

Museo d'arte antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca, a cura di M. T. Fiorio, I, Milano 1997.

NOCCA 1997

M. Nocca, *Dalla vigna al Louvre: la Pallade di Velletri*, Roma 1997.

QUINSAC 1997

A-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni: catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Milano 1997.

CLINI 1998

D. Clini, *Antonio Morassi e Adolfo Venturi*, in «Studi goriziani» 1998, pp. 219-247.

De Fattori a Morandi 1998

De Fattori a Morandi, macchiaioli et modernes, catalogo della mostra a cura di A. Tapié, N. Gallissot, Caen, Musée des Beaux-Arts, 25 juillet - 27 septembre 1998, Caen 1998.

DE VECCHI 1998

P. L. De Vecchi, *Giovanni Carnovali detto il Piccio*, catalogo ragionato, Milano 1998.

Dipinti antichi 1998

Dipinti antichi e cornici, arte del 19. secolo, Christie's, asta 2335-2337, Roma, 26 maggio 1998 e 2 giugno 1998, Roma 1998.

DURBÈ 1998

D. Durbè, *Valori Plastici e l'Ottocento: qualche riflessione*, in *Valori Plastici. XIII Quadriennale*, catalogo della mostra a cura di P. Fossati, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998 - 18 gennaio 1999, Milano 1998, pp. 69-90.

GIAN FERRARI 1998

C. Gian Ferrari, “*Valori Plastici*” e “*Novecento*”: *le due facce della medaglia*, in *Valori Plastici. XIII Quadriennale*, catalogo della mostra a cura di P. Fossati, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998 - 18 gennaio 1999, Milano 1998, pp. 91-95.

Milano 1998

Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate, catalogo della mostra a cura di F. Della Peruta e F. Mazzocca, Milano, Museo di Storia contemporanea, Museo di Milano, Museo del Risorgimento, 23 dicembre 1998 – 6 giugno 1999, Milano 1998.

NEGRO, ROIO 1998

E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998.

Acquisizioni 1999

Acquisizioni e donazioni. Arte dal Medioevo al Novecento, 1996-1998, a cura di C. Bon Valsassina, Roma 1999.

BIANCHI 1999

E. Bianchi, s.v., *Gemito, Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 53, Roma 1999, pp. 52-56.

DE LORENZI 1999

G. De Lorenzi, *1920: Ogetti, «Dedalo» e l'arte contemporanea*, in «Ricerche di storia dell'arte» 67, 1999, pp. 5-22.

Dipinti antichi 1999

Dipinti antichi, Finarte, asta 1073, Milano, 19 marzo 1999, Milano 1999.

GINEX 1999

G. Ginex, *Le collezioni d'arte delle nuova borghesia imprenditoriale (1881-1926)*, in *Imprenditori & cultura. Raccolte d'arte in Lombardia (1829-1926)*, a cura di G. Ginex, S. Rebora, Milano 1999, pp. 106-181.

GINEX, MAZZOCCA, PINI 1999

G. Ginex, F. Mazzocca, L. Pini, *Il quadro di genere*, in *Pittura e pittori dell'Ottocento italiano*, IV, Novara 1999, pp. 43-108.

MIRAGLIA 1999

M. Miraglia, *Michetti tra pittura e fotografia*, in *Francesco Paolo Michetti. Il cenacolo delle arti: tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 6 marzo-1 maggio 1999, Museo Michetti, Francavilla al Mare, 25 maggio-30 agosto 1999, Napoli 1999, pp. 13-18.

MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, PEDROCCO 1999

F. Montecuccoli degli Erri, F. Pedrocco, *Michele Marieschi. La vita, l'ambiente, l'opera*, Milano 1999.

Sartorio 1924 1999

Sartorio 1924. Crociera della regia nave Italia nell'America Latina, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, M. P. Maino, B. Osio, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 9 dicembre 1999 - 5 febbraio 2000, Roma 1999.

TORRESI 1999

A. P. Torresi, s.v. *Moroni, Carlo* in *Primo dizionario biografico dei pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 1999, pp. 103-104.

Varon 1999

Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin. La letteratura in lingua milanese dal Maggi al Porta, catalogo della mostra a cura di D. Isella, Milano, Biblioteca Braidense, 1999-2000, Milano 1999.

Dominique-Vivant Denon 1999-2000

Dominique-Vivant Denon l'oeil de Napoléon, catalogo della mostra a cura di P. Rosenberg, M-A. Dupuy, Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999 - 17 janvier 2000, Paris 1999.

APPOLONIA 2000

G. Appolonia, *Giuditta Pasta, gloria del bel canto*, Torino 2000.

BAYER 2000

A. Bayer, *The Still Lifes of Evaristo Baschenis*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 novembre 2000 - 4 marzo 2001, New York 2000.

Giuseppe Molteni 2000

Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, L. M. Galli Michero, P. Segrà, Rivolta, Milano, Museo Poldi Pezzoli e Museo di Storia Contemporanea, 28 ottobre 2000 - 28 gennaio 2001, Milano 2000.

MAZZOCCA 2000

F. Mazzocca, *Il mondo musicale e il mondo di Manzoni*, in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, L. M. Galli Michero, P. Segramora Rivolta, Milano, Museo Poldi Pezzoli e Museo di Storia Contemporanea, 28 ottobre 2000 - 28 gennaio 2001, Milano 2000, pp. 147-156.

MORANDOTTI 2000

A. Morandotti, *Icone lombarde: la natura morta dalle origini all'età della riforma settecentesca* in *Fasto e rigore*, catalogo della mostra a cura di G. Godi, Reggia di Colorno, 20 aprile-25 giugno 2000, Milano 2000, pp. 39-51.

RUSCONI 2000

P. Rusconi, *Giorgio Nicodemi*, in «Almanacco della Famiglia Bustocca» 2000, pp. 103-111.

VALERI 2000

S. Valeri, *La fototeca di Adolfo Venturi e il nuovo archivio fotografico*, in «Bollettino Telematico dell'Arte» 4, 11 luglio 2000, all'indirizzo www.bta.it

Vincenzo Gemito 2000

Vincenzo Gemito (1852-1929). Drawings & sculpture in Naples & Rome, catalogo della mostra a cura di K. McArthur and K. Ganz, New York, 22 January - 27 February 2000, New York 2000

ARRIGONI 2001

L. ARRIGONI, *Note sull'acquisizione*, in *Brera mai vista: il romanticismo storico: Francesco Hayez e Pelagio Palagi*, catalogo della mostra a cura di I. Marelli, Milano, Pinacoteca di Brera, dicembre 2001 - febbraio 2002, Milano 2001, p. 10.

BIANCHI 2001

E. Bianchi, *Giuseppe Bossi*, in F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, *Milano neoclassica*, Milano 2001, pp. 605-606.

Domenico Morelli 2001

Domenico Morelli, il pensiero disegnato, catalogo della mostra a cura di C. Poppi, Torino, GAM, 20 dicembre 2001-3 febbraio 2002, Torino 2001.

I volti 2001

I volti di Carlo Cattaneo, catalogo mostra a cura di F. Della Peruta, C. G. Lacaita, F. Mazzocca, Milano, Palazzo Morando, 19 aprile-16 settembre 2001, Milano 2001, pp. 193-194

Luca Giordano 2001

Luca Giordano, 1634-1705, catalogo della mostra a cura di O. Ferrari, Napoli, Castel Sant'Elmo-Museo di Capodimonte, 3 marzo - 3 giugno 2001 / Vienna, Kunsthistorisches Museum 22 giugno - 7 ottobre 2001 / Los Angeles, Country Museum, 4 novembre 2001 - 20 gennaio 2002, Napoli 2001.

MARELLI 2001

I. Marelli, *I committenti, i collezionisti* in *Brera mai vista: il romanticismo storico: Francesco Hayez e Pelagio Palagi*, catalogo della mostra a cura di I. Marelli, Milano, Pinacoteca di Brera, dicembre 2001 - febbraio 2002, Milano 2001, pp. 40-45.

MAZZA 2001

A. Mazza, *La Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Milano 2001.

Od Fatorija do Morandija 2001

Od Fatorija do Morandija: kolekcija Grieko iz Pinakoteke Provincije Bari, catalogo della mostra cura di N. Tasić, C. Farese Sperken, K. De Vito Beograd Narodni muzej, decembar 2001 - februar 2002, Beograd 2001.

Dall'opera al museo 2002

Dall'opera al museo. *Opere d'arte acquistate nel 2001*, catalogo della mostra, Roma 2002.

DI TIZIO 2002

F. Di Tizio, *D'Annunzio e Michetti: la verità sui loro rapporti*, Casoli 2002.

FACCHINETTI 2002

S. Facchinetti, *Evaristo Baschenis*, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 6 Dezember 2002-23 Februar 2003, Milano 2002.

KLUMPP 2002

A. Klumpp, *Vincenzo Foppa (ca. 1430-1515/16)*, II, Berlin 2002.

MICCOLI 2002

G. Miccoli, *Treccani. Sul Ventennio si alzò un coro di voci*, in «Il Manifesto» 19 settembre 2002, p. 12.

PEDROCCO 2002

F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo*, Milano 2002.

TURI 2002

G. Turi, *Il mecenate, il filosofo e il gesuita*, Bologna 2002.

FACCHINETTI 2003

S. Facchinetti, *Evaristo Baschenis*, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Firenze, Palazzo Strozzi 26 giugno-12 ottobre 2003, Milano 2003.

FERRO 2003

F. M. Ferro, *Nuvolone, una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Cremona 2003.

Ottocento 2003

Ottocento e Novecento italiano, Bottegantica, Bologna 2003.

Vincenzo Foppa 2003

Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento, catalogo della mostra a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Brescia, Santa Giulia, 3 marzo – 30 giugno 2002, Milano 2003, p. 246-247.

Acquerelli e illustrazioni 2004

Acquerelli e illustrazioni dalla grande Treccani, Roma 2004.

CRISPO 2004

A. Crispo, *Un'inedita Cuoca e qualche considerazione su Evaristo Baschenis*, in «Artes» (2002) 2004, pp. 58-61.

D'ANNUNZIO 2004

G. d'Annunzio, *La figlia di Iorio*, edizione nazionale delle opere di Gabriele d'Annunzio, a cura di Raffaella Bertazzoli, Verona 2004.

DE LORENZI 2004

G. De Lorenzi, *Ugo Ogetti critico d'arte: dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Firenze 2004.

FIORIO 2004

M. T. Fiorio, *Da Giuseppe Molteni a Joseph Cornell: il mito di una diva del bel canto*, in *Una virtuosa del bel canto ritratta da Giuseppe Molteni: Giuditta Pasta in Nina o sia la pazza per amore*, catalogo della mostra a cura di M. Ceriana, V. Maderna, C. Quattrini, Milano, Pinacoteca di Brera, febbraio-maggio 2004, *Brera mai vista* n. 9, Milano 2004, pp. 6-7.

Le memorie 2004

Le memorie di Giuseppe Bossi: diario di un artista nella Milano napoleonica 1807-1815, a cura di C. Nenci, Milano 2004.

MADERNA 2004

V. Maderna, *1829: l'inizio della travolgente carriera di Giuseppe Molteni*, in *Una virtuosa del bel canto ritratta da Giuseppe Molteni: Giuditta Pasta in Nina o sia la pazza per amore*, catalogo della mostra a cura di M. Ceriana, V. Maderna, C. Quattrini, Milano, Pinacoteca di Brera, febbraio-maggio 2004, *Brera mai vista* n. 9, Milano 2004, pp. 8-39.

Ottocento 2004

Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento, 33, Milano 2004.

PORRETTI 2004

L. Porretti, *Notizie su Luigi Grassi pittore, restauratore e antiquario (1858 - 1937)*, in «Notizie da palazzo Albani» 33, 2004, pp. 175-184.

Domenico Morelli 2005

Domenico Morelli e il suo tempo, catalogo della mostra a cura di L. Martorelli, Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006, Napoli 2005.

La Pinacoteca 2005

La Pinacoteca provinciale di Bari. Opere dell'Ottocento e della prima metà del Novecento, a cura di C. Farese Sperken, Roma 2005.

Romantici 2005

Romantici e macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005 – 12 febbraio 2006, Milano 2005.

Venezia 2005

Venezia prima della Biennale. La pittura veneta dall'Unità d'Italia al 1895 nelle collezioni private, catalogo della mostra a cura di S. Bietoletti, P. Serafini, P. Nicholls, Tortona, Palazzo Guidobono, 6-28 marzo 2005, Tortona 2005.

GINEX 2006

G. Ginex, *Storia di una collezione d'arte tra Ottocento e Novecento: la raccolta Eugenio Balzan*, Lugano 2006.

Giulio Aristide Sartorio 2006

Giulio Aristide Sartorio, catalogo della mostra a cura di R. Miracco, Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo-11 giugno 2006, Firenze 2006.

OLCESE SPINGARDI 2006

C. Olcese Spingardi, *I Maglione. Mecenate e collezionismo nella storia di una famiglia del secondo Ottocento tra Genova e Napoli*, in *Ottocento in salotto*, catalogo della mostra a cura di C. Olcese Spingardi, Genova Nervi, Galleria d'Arte Moderna, 4 marzo – 4 giugno 2006, Firenze 2006.

SCARPA 2006

A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006.

SERAFINI 2006

P. Serafini, *Il pittore Luigi Nono (1850-1918)*, catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni, I, II, Torino 2006.

VERATELLI 2006

F. Veratelli, s. v. *Maineri*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 67, Roma 2006, pp. 593-595.

TORRIANI 2006-2007

C. Torriani, *La collezione di Cristoforo Benigno Crespi (1833-1920)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2006-2007 (relatore G. Agosti).

ARRIGONI 2007

L. Arrigoni, s.v. *Fernanda Wittgens*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 647-657.

CATALDI GALLO 2007

M. Cataldi Gallo, s. v. *Morassi, Antonio*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 410-417.

COMITATO DI REDAZIONE 2007

Comitato di Redazione, *Moroni Carlo*, scheda "R" n. 2/2/788 in ASRI-RESI, 29/10/2007, <http://resi.ribesinformatica.it> tramite <http://www.associazionegiovanniseccosuardo.it> (consultata il 10/03/2013).

DI TIZIO 2007

F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti nella vita e nell'arte*, 2007.

Importanti dipinti 2007

Importanti dipinti antichi, Finarte, asta 1375, Milano, 16 maggio 2007, Milano 2007.

Piccio 2007

Piccio. L'ultimo romantico, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, G. Valagussa, P. De Vecchi, Cremona, Centro culturale Santa Maria della Pietà, 24 febbraio – 10 giugno 2007, Milano 2007.

SPADOTTO 2007

F. Spadotto, *Francesco Zuccarelli*, Milano 2007.

TOMASELLA 2007

G. Tomasella, *Venezia 1929: la mostra del Settecento italiano*, in *Il cielo, o qualcosa di più, scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Cittadella 2007, pp. 220-228.

VINARDI 2007

M. Vinardi, *Il fondo fotografico dello studio Museo Pellizza*, in *Pellizza e la fotografia: il fondo fotografico*, a cura di A. Scotti, Tortona 2007, pp. 183-207.

BARBAVARA DI GRAVELLONA 2008

T. Barbavara di Gravellona, *L'arte lombarda dai Visconti agli Sforza (Milano 1958)*, in *Medioevo/Medioevi*, a cura di E. Castelnuovo e A. Monciatti, Pisa 2008, pp. 253-299.

Canaletto 2008

Canaletto. Venezia e i suoi splendori, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello e A. Craievich, Treviso, Ca' dei Carraresi, 23 ottobre 2008 - 5 aprile 2009, Venezia 2008.

Da Canova 2008

Da Canova al Quarto Stato, catalogo della mostra a cura di M. V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Roma, Scuderie del Quirinale, 29 febbraio – 10 giugno 2008, Milano 2008.

DALAI EMILIANI 2008

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*, atti del convegno a cura di M. D'Onofrio, Roma, la Sapienza, 25-28 ottobre 2006, Modena 2008, pp. 25- 30.

DANESI SQUARZINA 2008

S. Danesi Squarzina, *Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno a cura di M. D'Onofrio, Roma, La Sapienza, 25-28 ottobre 2006, Modena 2008, pp. 55-62.

FARESE SPERKEN 2008

C. Farese Sperken, *Pinacoteca provinciale di Bari. La collezione Grieco*, Roma 2008.

GAMBA 2008

C. Gamba, *Un contributo alla costruzione del canone disciplinare: la Storia dell'arte nell'Enciclopedia italiana e le voci di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno a cura di M. D'Onofrio, Roma, La Sapienza, 25-28 ottobre 2006, Modena 2008, pp. 343-352.

HASKELL 2008

F. Haskell, *La nascita delle mostre*, Milano 2008.

IACOBINI 2008

A. Iacobini, *Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova: la Storia della miniatura*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno a cura di M. D'Onofrio, Roma, La Sapienza, 25-28 ottobre 2006, Modena 2008, pp. 269-286.

MAZZA 2008

A. Mazza, *La Galleria dei dipinti antichi della Fondazione e della Cassa di Risparmio di Cesena. Guida illustrata*, Cesena 2008.

PRANDSTRALLER 2008

A. Prandstraller, *Treccani e Gentile: il mecenate e il filosofo*, film documentario, Istituto Luce 2008.

PREVOSTI 2008

C. Prevosti, *Il Circolo d'Arte ed Alta Coltura di via Amedei 8 a Milano*, in «Concorso. Arti e Lettere» II, 2008, pp. 7-55.

Spigolature dal fondo Ojetti 2008

Spigolature dal fondo Ojetti: immagini dalla rivista "Dedalo", catalogo della mostra a cura di M. Tamassia, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 13 ottobre – 22 novembre 2008, Livorno 2008.

Vincenzo Gemito 2008

Vincenzo Gemito: drawings, catalogo di vendita, Trinity Fine Art, London, 5-11 July 2008, London 2008.

CARA 2009

R. Cara, *Ricerche sulla mostra di Leonardo da Vinci (Milano, 9 maggio – 22 ottobre 1939)*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Milano, a. 2009 (relatore G. Agosti).

DE PALMA 2009

I. De Palma, *Campioni di tele di dipinti raccolti dal pittore restauratore Oreste Silvestri in Storia e cultura del restauro in Lombardia: esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, Lurano-Saonara 2009, pp. 49-100.

Dipinti del XIX secolo 2009

Dipinti del XIX secolo, Finarte, asta 1445, Milano, 30 giugno 2009, Milano 2009.

Gemito 2009

Gemito, catalogo della mostra a cura di D. M. Pagano, Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 29 marzo-5 luglio 2009, Napoli 2009.

PAOLI 2009

S. Paoli, *La documentazione fotografica a Brera durante la seconda guerra mondiale. Antonio Paoletti, milanesi durante il primo e secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra, Milano, a cura di C. Ghibaudi, Milano 2009, pp. 146-149.

Scapigliatura 2009

Scapigliatura, catalogo della mostra a cura di Annie-Paule Quinsac, Milano, Palazzo Reale, 26 giugno-22 novembre 2009, Venezia 2009.

SCIARDELLI 2009

F. SciardeLLi, *Quel misterioso Conconi per celebrare Cremona*, in «La Biblioteca di via Senato» settembre 2009, pp. 34-35.

BIANCHI 2010

E. Bianchi, *Adolfo Venturi tra collezionismo e ricerca: un caso milanese*, in «Arte lombarda» 3, 2010 (2011), pp. 94-108.

BRISON 2010

B. Brison, *L'archivio fotografico Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano*, in «Concorso. Arti e lettere» 4, 2010, pp. 6-20.

Bronzino 2010

Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici, catalogo della mostra a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011, Firenze 2010.

CAMPANA 2010

R. Campana, *Ojetti, Ghiglia, Andreotti*, in *Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ojetti*, a cura di G. De Lorenzi, catalogo della mostra, Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio, 26 giugno-12 settembre e 25 settembre-28 novembre 2010, Viareggio 2010, pp. 47-63

Da Fattori a Casorati 2010

Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ojetti, a cura di G. De Lorenzi, catalogo della mostra, Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio, 26 giugno-12 settembre e 25 settembre-28 novembre 2010, Viareggio 2010.

DE LORENZI 2010

G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico e collezionista d'arte*, in *Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ojetti*, a cura di G. De Lorenzi, catalogo della mostra, Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio, 26 giugno-12 settembre e 25 settembre-28 novembre 2010, Viareggio 2010, pp. 17-29.

LECHI, CONCONI FEDRIGOLI, LECHI 2010

G. Lechi, A. Conconi Fedrigoli, P. Lechi, *La grande collezione. Le Gallerie Avogadro, Fenaroli-Avogadro, Maffei-Erizzo: storia e catalogo*, Brescia 2010.

MESSINEO 2010

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» 30, 2011(2012), pp. 169-178.

Pinacoteca 2010

Pinacoteca di Brera. Dipinti, a cura di L. Arrigoni, V. Maderna, Milano 2010.

PIZZI 2010

F. Pizzi, *Paolo D'Ancona e l'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano (1908-1957)*, in «Acme», settembre-dicembre 2010, pp. 243-292.

Adolfo Feragutti 2011

Adolfo Feragutti Visconti 1850-1924, a cura di G. Ginex, Milano 2011.

Gemälde Alter Meister 2011

Gemälde Alter Meister, Koller Auktion A158, 21 settembre 2011, all'indirizzo:

http://www.kollerauktionen.ch/shared/pdf/A158_W230/A158_Biam_low.pdf consultazione aprile 2013

MIRAGLIO 2011

E. Miraglio, *Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ogetti e l'arte figurativa italiana*, in «Studi di Memofonte» 6, 2011, pp. 63-80.

PELLEGRINI 2011

E. Pellegrini, *I taccuini di Adolfo Venturi*, in «Studi di Memofonte» 6, 2011, pp. 13-38.

Pinacoteca Nazionale 2011

Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. Seicento e Settecento, IV, a cura di J. Bentini et al., Bologna 2011.

RIVOLTA, SCHENAL, VILLA 2011

M. L. Rivolta, L. Schenal, G. Villa, *Vanzaghello. Ul Val Tisin*, Milano 2011.

TANZI 2011

M. Tanzi, *Arcigoticissimo Bembo*, Cremona 2011.

WEBSTER 2011

M. Webster, *Johan Zoffany, 1733-1810*, New Haven-London 2011.

AGAZZI 2012

M. Agazzi, *Il deposito dei saperi di Morassi. L'archivio scientifico e la fototeca di Antonio Morassi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia*, in *Antonio Morassi tempi e luoghi di una passione per l'arte*, a cura di S. Ferrari, atti del convegno di studi, Gorizia, 18-19 settembre 2008, Udine 2012, pp. 39-60.

ARRIGONI 2012

L. Arrigoni, *Antonio Morassi alla direzione della Pinacoteca di Brera allestimenti e acquisizioni (1935 - 1939)*, in *Antonio Morassi tempi e luoghi di una passione per l'arte*, a cura di S. Ferrari, atti del convegno di studi, Gorizia, 18-19 settembre 2008, Udine 2012, pp. 135-141.

ARTNET.COM 2012

www.artnet.com consultazione giugno 2012

CHALPACHČ'JAN 2012

V. Chalpachč'jan [Kalpakcian], *Il destino della collezione romana del Conte Grigorij S. Stroganoff (1829 - 1910) dopo la scomparsa del collezionista*, in «Rivista d'arte» 5, 2, 2012, pp. 446-473.

La donna 2012

La donna nella pittura italiana dell'Ottocento, catalogo della mostra a cura di F. L. Maspes, Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana, Galleria Bottegantica, 8 novembre - 23 dicembre 2012; Milano 2012.

MARA 2012

S. Mara, *L'allestimento della quadreria di Giuseppe Bossi nel palazzo milanese di via Santa Maria Valle secondo il primo inventario topografico*, in «Arte Lombarda» 2012, 164-165, pp. 57-98.

Omaggio 2012

Omaggio a Francesco Paolo Michetti, catalogo della mostra a cura di A. Rodella, Bologna, 17 novembre - 9 dicembre 2012, Bologna 2012.

RIGON 2012

F. Rigon, *Sapienza iconografica di Sebastiano Ricci*, in *Sebastiano Ricci 1659- 1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 14-15 dicembre 2009, a cura di G. Pavanello, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Verona 2012, pp. 137-154.

WAIBOER 2012

A. E. Waiboer, *Gabriel Metsu: life and work*, New Haven 2012

BRISON 2013

B. Brison, *Il cantiere della Storia di Milano e sei articoli del giovane Giovanni Testori*, in «L'Uomo Nero» 10, 2013, in corso di pubblicazione.

BURINI 2013

E. Burini, *La Bibbia di Borso d'Este: storia di un prezioso manoscritto*, Bergamo 2013.

CRESPI 2013

<http://www.matteocrespi.com/node/473>

Francesco Guardi 2013

Francesco Guardi 1712-1793, catalogo della mostra a cura di A. Craievich e F. Pedrocchi, Venezia, Museo Correr, 29 settembre 2012 - 6 gennaio 2013, Milano 2012.

La libertà 2013

La libertà della pittura. Adolfo Feragutti Visconti 1850-1924, catalogo della mostra a cura di G. Ginex, Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, 23 febbraio-16 giugno 2013, Milano 2013.

PINACOTECA 2013

<http://www.pinacotecabari.it>

Prassi italiana di diritto internazionale 2013

Prassi italiana di diritto internazionale a cura dell'Istituto di Studi Giuridici Internazionali del CNR
<http://www.prassi.cnr.it/prassi/content.html?id=2474>

Bildindex 2014

<http://www.bildindex.de/obj07702377.html#|home>

Bronzino 2014

<http://www.dia.org/art/search-collection.aspx?searchType=new&department=European+Painting&keyword=Bronzino>

VIRNO 2014

C. Virno, *Antonio Mancini*, catalogo ragionato, in corso di pubblicazione.

Ringraziamenti

Un ringraziamento particolare agli eredi Treccani che mi hanno aperto le loro case e mi hanno sostenuta in questa ricerca.

Si ringraziano inoltre:

Giovanni Agosti, Roberto Almagioni, Giorgio Appolonia, Chiara Ballarin, Maria Grazia Balzarini, Chiara Battezzati, Daniele Benati, Marina Betti, Stefano Bosi, Gian Piero Cammarota, Monica Cavicchi, Giorgio Cavallari, Barbara Cinelli, Nicoletta Colombo, Alberto Craievich, Matteo Crespi, Omar Cuciniello, Wim de Goeij, Francesca Del Torre, Piesante De Nobili, Ilaria De Palma, Michela Di Macco, Stephanie Egli, Simone Facchinetti, Daniele Fagone, Fiorella Frisoni, Giovanna Ginex, Roeland Kollewijn, Manuela Levy, Barbara Lunazzi, Marco Magnifico, Renzo Mangili, Silvio Mara, Pietro Marani, Francesco Luigi Maspes, Fernando Mazzocca, Cristina Moro, Paul Nicholls, Giuseppe Paciarotti, Ede Palmieri, Laura Pagnotta, Silvia Paoli, Franco Parentini, Pietro Pernechele, Annie-Paule Quinsac, Marco Riccomini, Alberto Rodella, Giovanni Rossi, Rossana Sacchi, Matteo Salamon, Elisabetta Sambo, Annalisa Scarpa, Aurora Scotti, Nicoletta Serio, Massimo Seroni, Jacopo Stoppa, Luca Tosi, Stefano Valeri, Alba Varenna, Cinzia Virno, Giorgio Zanchetti e quanti hanno voluto mantenere l'anonimato.

Si ringraziano inoltre le seguenti istituzioni:

Archivi del Vittoriale (Gardone Riviera), Biblioteca e Archivi della Scuola Normale Superiore di Pisa, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze-Fondo Ojetti, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco (Milano), Detroit Institute of Arts Museum, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena, Fondazione Guido Ludovico Luzzatto (Milano), Fondazione Zeri (Bologna), GNAM (Roma), Kunsthistorisches Institut (Firenze), Pinacoteca Nazionale di Bologna, Pinacoteca Provinciale Corrado Giaquinto (Bari), Università di Ca' Foscari-Fototeca Morassi (Venezia), Witt Library (London).

E tutto il personale delle biblioteche che ha agevolato le ricerche.

Indice

LA COLLEZIONE DI DIPINTI DI GIOVANNI TRECCANI DEGLI ALFIERI	2
APPENDICE	42
CATALOGO DEI DIPINTI	78
1. BONA DI SAVOIA PRESENTATA DA UNA SANTA MARTIRE.....	79
2. MADONNA CON IL BAMBINO E SAN GIUSEPPE.....	85
3. SACRA FAMIGLIA	87
4. RELIQUIARIO CON CRISTO GIOVINETTO BENEDICENTE E ANNUNCIAZIONE.....	91
5. PRESENTAZIONE AL TEMPIO	92
6.1 LEDA DORMIENTE.....	95
6.2 LEDA DESTA	95
7. SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA	100
8. SACRA FAMIGLIA CON SAN GIOVANNI BATTISTA.....	101
9. RITRATTO DI DAMA CON CAGNOLINO	104
10. LA VERGINE COL BAMBINO, SAN GIOVANNINO E UN ANGELO	105
11. RITRATTO DI COSTANZA DI SOMMAIA	107
12. MADONNA CON IL BAMBINO, SAN GIOVANNINO E SANTA ELISABETTA	109
13. INCORONAZIONE DELLA VERGINE	112
14. MADONNA CON IL BAMBINO E SAN GIOVANNINO	113
15. MADONNA CON IL BAMBINO.....	114
16. RITRATTO FEMMINILE	115
17. L'ESTATE O RUT E BOOZ	116
18. IL FIGLIOL PRODIGO.....	117
19. FUGA IN EGITTO	120
20. MADONNA CON IL BAMBINO E SAN FELICE DA CANTALICE.....	121
21. FRUTTIVENDOLA	125
22. LA CUOCA.....	129
23.1. TADDEO PEPOLI CREATO PRINCIPE DELLA CITTÀ DI BOLOGNA	130
23.2. TADDEO PEPOLI CONFERMATO VICARIO APOSTOLICO DA PAPA BENEDETTO XII	130
24.1. LA SCOPERTA DI OLOFERNE UCCISO	135
24.2. TRIONFO DI GIUDITTA	135
25. BATTAGLIA TRA LAPITI E CENTAURI	138
26.1. CAPRICCIO CON ROVINE E UNA STATUA MASCHILE	140
26.2. CAPRICCIO CON ROVINE E UNA STATUA FEMMINILE.....	140
27. PREDICA DI SAN GIOVANNI BATTISTA NEL DESERTO	142
28. PIAZZA SAN MARCO A VENEZIA	147
29. LA CHIESA DEI SANTI GIOVANNI E PAOLO E LA SCUOLA GRANDE DI SAN MARCO A VENEZIA.....	148
30. FANCIULLA CON CESTINO DI VIMINI.....	149
31. SOLDATO	151
32. L'ARCO DI COSTANTINO.....	153
33. UOMO CHE GUARDA UNA MEDAGLIA O UOMO CHE GUARDA CON UNALENTE	154
34.1. LA VISITA DEL SARTO.....	156

35. BIMBA CON COLOMBO.....	157
36.1. LA PESCA	159
36.2. LA CACCIA.....	159
37.1. LA LEZIONE DI MUSICA.....	163
37.2. LA PARTITA A CARTE.....	163
38.1. IL CANAL GRANDE A CA' PESARO, VERSO SAN GEREMIA.....	166
38.2. IL CANAL GRANDE A PALAZZO CORNER DELLA CA' GRANDA, VERSO L'ACCADEMIA	166
39.1. MOSÈ FA SCATURIRE L'ACQUA ALLA RUPE DELL'OREB	173
39.2. IL PASSAGGIO DEL MAR ROSSO	173
40. I TRE FIGLI PIÙ ANZIANI DI DON FERDINANDO DI BORBONE E MARIA AMALIA: CAROLINA, LOUIS E MARIA ANTONIA	174
41. AUTORITRATTO CON TRE AMICI, COSIDDETTA CAMERETTA PORTIANA	176
42. RITRATTO DI GIUDITTA PASTA COME NINA PAZZA PER AMORE	181
43. AUTORITRATTO CON TAVOLOZZA E PENNELLI.....	184
44. CAVALLI AL PASCOLO	185
45.1. SOTTO L'OMBRELLO.....	187
45.2. RITRATTO DI VITTORE GRUBICY DE DRAGON	188
46.1. AMORE ALLO STUDIO O DIETRO LE SCENE.....	191
46.2. IL SALTIMBANCO	194
46.3. BANCHINA A CHIOGGIA.....	195
46.4. MANDOLINATA.....	196
46.5. STRADA SUBURBANA A MONZA.....	197
47.1. RITRATTO DI PAOLINA VIANI RIGOLI.....	198
47.2. RITRATTO DELLA SIGNORA GIUSEPPINA CONFALONIERI O IL SORRISO.....	201
48. SCOLARETTO	204
49. IL BAMBINO MALATO.....	206
50. LE TENTAZIONI DI SANT'ANTONIO	208
51. EL REDEFLOSS.....	210
52.1. IL BAGNO NELLA TINOZZA.....	212
52.2. L'IMBECCATA AI PICCIONI.....	213
53.1. CROCIFERO, STUDIO PER IL VOTO	215
53.2. FANCIULLA A MEZZO BUSTO DI TRE QUARTI.....	216
53.3. PORTATRICE D'ACQUA	217
53.4. ZIA LUISA	218
54. STUDIO DI GIOVINETTO APPOGGIATO A UN'ASTA	219
55.1. RITRATTO DI ANNA CUTOLO GEMITO.....	221
55.2. RAGAZZA AL SOLE O FIGURA ALLEGORICA	222
55.3. BACCHINO MALATO, COPIA DAL BACCHINO MALATO DI CARAVAGGIO.....	223
55.4. RITRATTO FEMMINILE	224
55.5. MASCHERA DI FONTANA	225
55.6. RITRATTO DELLA FIGLIA GIUSEPPINA GEMITO.....	225
55.7. RITRATTO DI ANNA CUTOLO O ANNITA, NIPOTE DI GEMITO.....	226
55.8. ALESSANDRO, NIPOTE DI GEMITO, CHE DORME	227

55.9. ALESSANDRO, NIPOTE DI GEMITO	228
55.10. RITRATTO FEMMINILE CLIPEATO.....	228
55.11. RITRATTO FEMMINILE	229
55.12. TRE TESTE DI BIMBE	230
55.13. RITRATTO DI ANNA CUTOLO GEMITO	230
55.14. DONNA IN PREGHIERA	231
55.15. RITRATTO DELLA FIGLIA GIUSEPPINA GEMITO	232
55.16. SOLDATO	232
55.17. AUTORITRATTO CON CAMICIA A QUADRI.....	233
56.1. 12 OTTOBRE 1492. CRISTOFORO COLOMBO AVVISTA L'AMERICA	235
56.2. UVA NERA.....	236
56.3. UVA BIANCA.....	236
56.4. PERE	238
56.5. UVA NERA.....	238
56.6. L'IDEALE	239
57. RETI AL SOLE.....	240
58.1. MALDONADO. ISOLE LOBOS. RISERVA DI FOCHE.....	241
58.2. PATAGONIA. PINI PIEGATI DAL VENTO.....	241
58.3. CORONELL. I CORMORANI.....	241
58.4. LA GUAIRA. I CACTUS	242
OPERE NON IDENTIFICATE.....	243
BIBLIOGRAFIA GENERALE	250
RINGRAZIAMENTI.....	294