

CONCORSO

arti e lettere V 2011

direttore editoriale: Giacomo Giannelli
direttore responsabile: Simone Facchinetti

redazione: Patrizio Aiello, Daniela Artusa, Roberto Cara,
Federica Nurchis, Federico Orsi, Daniele Pelosi

concorsoartielettere@gmail.com

progetto grafico: Fade Out

stampa: LA TECNICA s.p.a. Bergamo

SOMMARIO

5 *Editoriale*

Patrizio Aiello 7 *Gustavo Frizzoni e Bernard Berenson*

Chiara Fiaccadori 31 *Aldo Nosedà e Bernard Berenson*

Stefano Bruzzese 57 *Dal carteggio di Guido Cagnola.
Le lettere di Bernard Berenson*

Giacomo Giannelli 69 *Una gita a I Tatti*
Federico Orsi

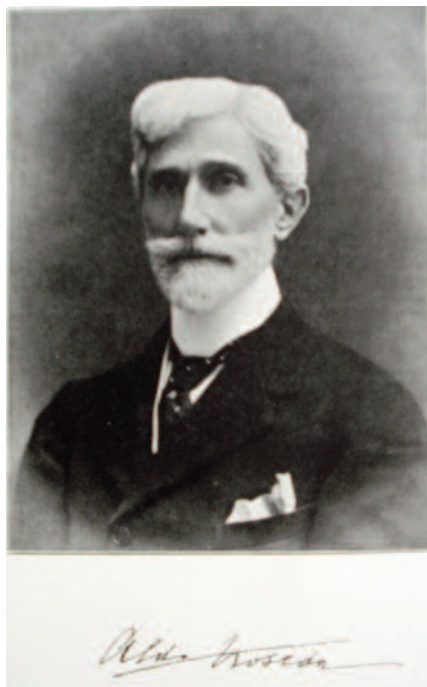


Bernard Berenson e il conte Cini all'ingresso della mostra di Lorenzo Lotto nel settembre 1953.
Interfoto/4092 Riva Carbon/Venezia

Per la fotografia si ringrazia Carl Brandon Strehlke

«Di modi e di linguaggio un vero gentiluomo d'altri tempi»¹; così Giuseppina Verdi, in una lettera a Giulio Ricordi del 22 aprile 1880, descrive Aldo Noseda, collezionista e critico musicale vissuto a Milano nella seconda metà dell'Ottocento (fig. 1). Il portamento elegante e il contegno aristocratico caratterizzavano la sua figura alta e snella, accuratamente chiusa «negli abiti aderenti e impeccabili, se pure di forme e colori che egli solo osava»². Aveva la fronte alta «ben difesa da una capigliatura elettrica», come testimonia Paolo Buzzi in un articolo sulla «Gazzetta del Popolo» del 1929 in occasione della vendita all'asta della collezione Noseda, «gli occhi profondi, attenti, dritti alle cime del pensiero e come volontariamente fuorviati dalle possibilità degli incontri filistei: il naso perfetto ma dominatore: e quel non so che di ascetico emanante dalle linee asciutte del volto ben incorniciato da una barba di Principe della Rinascenza»: tutti questi caratteri «deponevano per una onnipresenza spirituale cui la prestantza fisica non faceva che aggiungere luce»³. Fine conoscitore della letteratura francese, inglese e tedesca, era amante raffinato della musica e dell'arte. «Questa idolatria estetica lo porta, naturalmente, al collezionismo»⁴. Nei lunghi viaggi per l'Europa le più importanti mostre e i più ricchi musei erano il ritrovo della sua giovinezza come della più tarda età: tali esperienze internazionali lo avevano affinato nel gusto e nelle conoscenze, che si manifestavano nella varietà di opere di cui si componeva la sua raccolta personale: oltre a dipinti, disegni, incisioni, piccoli bronzi e argenterie, vi si trovavano anche tappeti antichi e altri oggetti di provenienza orientale. Scrittore arguto e pungente, «egli per anni aveva tenuto la penna nel "Corriere della Sera" quale critico musicale sotto lo pseudonimo di "Misovulgo"»⁵, che sottolinea il suo carattere orgoglioso e il desiderio di innalzarsi al di sopra delle opinioni comuni. Lucido osservatore dei comportamenti dell'alta società, vi si muoveva con naturalezza destando interesse e ammirazione.

Era nato a Milano il 16 dicembre 1853, figlio di Luigi Francesco Noseda e Dorothea Noerbel, fratello di Guido e Lia⁶. La provenienza da una famiglia piuttosto agiata gli permetterà sempre l'indipendenza economica, così da



1. Aldo Nosedà (da *La raccolta Aldo Nosedà: Galleria Pesaro*, Milano 1929, p. s.n.)

potersi dedicare unicamente alle sue passioni: la letteratura, l'arte e la musica. Il padre, Luigi Francesco, faceva parte di quel nutrito gruppo di banchieri privati che diedero vita nel 1871 alla Banca Lombarda di depositi e crediti correnti⁷, i cui interessi si concentravano in particolare sul mercato della seta. Il ramo materno della famiglia rivelava invece una discendenza centro-europea. La madre Dorotea era nata a Basilea nel 1832 da Mattia Noerbel e Dorette Schmidt, esponenti di una famiglia di commercianti svizzeri attratti a Milano, come molti altri imprenditori stranieri, dal particolare sviluppo di alcuni settori commerciali e industriali, in questo caso il settore serico. Le famiglie Noerbel-Schmidt e Nosedà-Noerbel compaiono nella lista dei donatori di cospicue somme destinate all'edificazione del tempio evangelico inaugurato nel dicembre 1864 in via Carlo Porta: rientravano così tra le fila dei più stabili correligionari contribuenti, quelli cioè appartenenti alle famiglie residenti in città, anche da decenni, che si erano impegnati nella creazione di un quadro istituzionale per l'esercizio pubblico del culto⁸.

La casa che darà i natali ad Aldo, a suo fratello Guido e alla sorella Lia cor-

risponde secondo la numerazione teresiana al 3994A, nella contrada dei Nobili, poi ribattezzata via dell'Unione, al civico 7, sotto la parrocchia di Sant'Alessandro. In un secondo momento, ma non prima del 1873, l'intero nucleo familiare si sposterà al numero 9 di corso di Porta Romana (fig. 2) dove «sorgeva un palazzetto a tre piani, con due portali simmetrici ad arco ribassato, inquadrato in una incorniciatura nelle forme del tardo '500; sopra, uno scudo araldico con corona, a modo di serraglia, circondato da stucchi posteriori formanti una conchiglia e vari fregi. Finestre contornate da intonaco, a sagome; quelle del secondo piano con bei balconcini di ferro. Due balconi a pianta mistilinea, con eleganti parapetti di ferro battuto. Il cortile aveva un portico di colonne toscane di granito, architravate; la scala a larga rampa, aveva il parapetto rifatto nel secolo scorso»⁹. Il palazzo, prima che i Nosedà ne entrassero in possesso, apparteneva alla famiglia Scotti Trivulzio¹⁰. Tra i *Ricordi di gioventù* che Giovanni Visconti Venosta, patriota e letterato, fratello di Emilio, raccoglie e pubblica nel 1904 si ritrova un aneddoto circa Casa Nosedà, riferito al periodo tra 1847 e 1848 e legato alle vicende precedenti l'insurrezione che avrebbe dato ini-



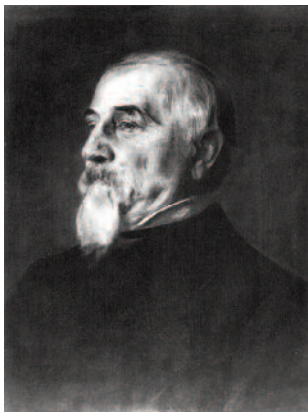
2. Milano, veduta di corso di Porta Romana, Palazzo Acerbi

zio alla prima guerra d'indipendenza: «Alle dimostrazioni tutto serviva di pretesto. Ogni giorno c'era una parola d'ordine: "tutti a porta Romana!" in omaggio alle riforme di Pio IX; e il corso di porta Romana diventava, fino a nuovo ordine, il passeggio pubblico affollato, elegante della città. Su quel corso c'era, e c'è ancora, una vecchia casa, sul cui portone si vede scolpito in caratteri antichi e rozzi: tempo e patientia; la gente vi si affollava dinanzi come a leggere una parola d'ordine. (Casa Nosedà, 9)»¹¹.

Se ci fu, come è giusto credere, un giovanile interessamento per il mondo delle arti figurative, non è concesso saperlo con certezza. Nondimeno è facile immaginare come da subito potesse germogliare e prosperare in lui la passione per l'arte, considerando l'interesse collezionistico della famiglia Nosedà, in una società in cui esso rappresentava per molti versi una necessità di lignaggio.

La prima parte della sua vita, tuttavia, sembra principalmente dedicata alla musica. Nel 1876 diventò consigliere della Società del Quartetto di Milano e pochi anni dopo, nel 1879, contribuì alla nascita della Società orchestrale della Scala, all'interno della quale, dal 1889, ricoprì la carica di presidente. L'anno seguente entrò a far parte del consiglio direttivo della Società di mutuo soccorso fra gli artisti lirici e maestri affini¹². In questo periodo al fervente impegno in difesa della musica orchestrale si affianca il suo ruolo di critico musicale, dapprima per la «Gazzetta musicale di Milano»¹³, poi, dal 1889, anche per il «Corriere della Sera» e «Il Caffè». Le sue competenze musicali erano a tutto tondo: informatissimo su musicisti e compositori italiani contemporanei, con molti dei quali aveva stretti rapporti, era anche aggiornato sulla produzione straniera, alla quale assisteva volentieri di persona nei più importanti teatri d'Europa.

«Con la medesima facilità con cui si era impadronito di tale campo, abbandonatolo, si mise ad esplorarne un altro, quello dell'arte pittorica antica»¹⁴. In questo ambito si limitava sostanzialmente ad amare e comprare, salvo qualche sporadico intervento in materia artistica su periodici d'arte come «Rassegna d'Arte» o «L'Arte illustrata». Numerose furono le sue donazioni in favore delle istituzioni milanesi: ne furono beneficiari il Museo del Conservatorio, il Museo Poldi Pezzoli, la Pinacoteca Ambrosiana, il Castello Sforzesco e la Pinacoteca di Brera, la quale deve a Nosedà l'acquisizione degli *Uomini d'arme* di Bramante. Fu anche tra i molti bibliofili che, con i loro lasciti, contribuirono alla nascita della biblioteca comunale milanese¹⁵: la sua sede odierna è Palazzo Sormani-Andreani, ma fino al 1956 occupava le sale del Castello Sforzesco, dove la quasi totalità dell'antica raccolta andò in fumo a causa dei bombardamenti subiti durante l'ultima guerra.



3. Franz von Lenbach, *Ritratto di Giovanni Morelli*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



4. Bernard Berenson

Conosciamo tuttavia l'ex libris con cui siglava i volumi della sua cospicua biblioteca, datato MCM e pubblicato da Jacopo Gelli nel 1908¹⁶. Già socio onorario dell'Accademia di Brera, nel 1898 entrò a far parte della commissione direttiva del Museo Poldi Pezzoli, chiamato da Camillo Boito che aveva preso il posto, in qualità di direttore, del defunto Giuseppe Bertini. Il museo era stato inaugurato il 25 aprile 1881 negli appartamenti di proprietà di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, il quale aveva disposto che alla sua morte se ne aprisse l'accesso al pubblico¹⁷. Con la decisione di Boito di farsi affiancare da una commissione consultiva veniva inaugurata un'innovativa forma di gestione collegiale che avrebbe accompagnato l'istituzione fino ad oggi. Vennero chiamati a farne parte «i signori marchese Carlo Ermes Visconti, professore Ludovico Pogliaghi, cav. Gustavo Frizzoni, cav. Giulio Carotti e cav. Aldo Noseda, cui altre due valenti e volenterose persone potranno essere aggiunte»¹⁸. In compagnia di Gustavo Frizzoni, discepolo di Giovanni Morelli (fig. 3), Ludovico Pogliaghi, pittore e scultore allievo di Bertini, e Luigi Alberico Trivulzio, erede diretto del fondatore, Aldo si occuperà dei nuovi acquisti e del riordinamento delle sale, documentato per volere di Boito in una campagna fotografica condotta nel 1899 da Alinari e Anderson¹⁹. La raccolta Poldi Pezzoli, come anche la collezione Crespi e la collezione Visconti Venosta, rientra nel novero di alcune importanti raccolte formate e influenzate dai consigli di Giovanni Morelli. Egli, considerato da Bernard Berenson (fig. 4) «il vero padre della

moderna tecnica del conoscitore [al quale] attribuiva l'introduzione di uno "spirito nuovo" o meglio di una "nuova pratica" in una scienza vecchia di secoli»²⁰, sarà il suo tramite imprescindibile con l'ambiente milanese. Nella città ambrosiana si era raccolta intorno a Morelli una cerchia ristretta di amici, tutti collezionisti, studiosi, artisti e amatori d'arte, che gli si affidavano per i loro acquisti. «In quello che si può definire il secolo dei conoscitori, Milano [...] diventerà una delle città più attive e influenti in Europa nel dibattito storico-artistico così come nelle pirotecniche vicende di mercato e collezionismo, "trainando" città vicine come Bergamo in virtù delle amicizie e dei legami familiari del vero e proprio *deus ex machina* di questa fervida stagione: Giovanni Morelli, una delle figure più emblematiche dell'epoca»²¹, il quale lascerà il segno anche sulla generazione più giovane, quella di Gustavo Frizzoni, Aldo Nosedà e Luigi Cavenaghi. Molti tra gli appartenenti al circolo morelliano diverranno ben presto informatori di Bernard Berenson nel campo del commercio d'arte in territorio lombardo. Quando nel 1907 lo studioso lituano pubblicherà *The North Italian Painters of the Renaissance*, nello stendere l'introduzione al volume, ringrazierà esplicitamente gli amici collezionisti e studiosi che lo avevano aiutato e sostenuto: primo fra tutti Giovanni Morelli, per la sua impareggiabile conoscenza della scuola milanese, seguito da Francesco Malaguzzi Valeri, Adolfo Venturi e Corrado Ricci. Infine si dichiarava «grateful for assistance in word and deed to my friends Don Guido Cagnola, Dr. Frizzoni, Cav. Luigi Cavenaghi, and Signor Aldo Nosedà»²².

Non è possibile risalire al primo incontro tra Aldo Nosedà e il conoscitore lituano. Di certo faceva parte delle sue amicizie almeno dal 23 giugno 1899, giorno in cui Aldo si era presentato in visita all'amico Cavenaghi, trovandolo in compagnia di Berenson, dell'amico Charles Loeser e di Mary Costelloe, che da un decennio circa accompagnava Bernard nei suoi viaggi e che l'anno seguente diventerà sua moglie. La sera del 24 giugno la stessa formazione si riunì a cena «at the Sempione»²³, mentre il giorno successivo Mary e Bernard visitarono l'appartamento di Aldo. Dell'abitazione Mary sembra ricordare soltanto che le stanze erano «humbly upholstered in bright blue felt»²⁴, una scelta che sembra non piacerle affatto; tuttavia questa fu la prima occasione che si offrì ai Berenson di comprare un dipinto Nosedà. Dalle annotazioni riportate con cura da Mary sulle pagine del suo diario, risulta che l'acquisto riguardava un dipinto di Parenzano, racchiuso da una bella cornice, venduto per seicento lire. La vicenda è controversa poiché nessuna delle opere appartenute a Bernard Berenson, ancora oggi conservate alla Villa I Tatti, sembra coincidere con il Parenzano di Nosedà.

da. Sarebbe anzi ragionevole ritenere che egli ne fosse tornato quasi subito in possesso. In occasione di un'altra visita, infatti, il 28 ottobre 1904, venne stilato da Bernard un elenco dei dipinti Nosedà, del quale poi si sarebbe servito nella redazione del volume sui pittori rinascimentali dell'Italia settentrionale. In questo elenco compariva anche una Fuga in Egitto di Parenzano²⁵.

Un nutrito numero di lettere conservato nell'archivio Berenson rivela la natura piuttosto intima del rapporto tra Bernard e Aldo, tale da indurre a ritenere che quest'ultimo rientrasse a pieno titolo nella cerchia più ristretta delle sue amicizie milanesi. Il carteggio è ricco di dettagli illuminanti in merito alla trattativa che aveva preceduto l'acquisto, da parte di Berenson, di alcuni dipinti Nosedà²⁶. «Per Cinquantamila lire ti cederei il Cima e i due de Roberti: come vedi non sono troppo esigente!»²⁷, così esordiva Aldo, senza dimenticare di ammonire il destinatario di mantenere il massimo riserbo sulle negoziazioni. La missiva, non datata, giunse presumibilmente in risposta a una precedente richiesta di Berenson che per primo aveva mostrato interesse per il *San Sebastiano* di Cima da Conegliano (fig. 5) e due tavolette di ben più modeste dimensioni allora assegnate ad Ercole de' Roberti e, poi, attribuite da Roberto Longhi a Vicino da Ferrara (fig. 6 a/b)²⁸, tuttora conservate ai Tatti. Bernard dovette esprimere qualche riserva sul prezzo, probabilmente perché oberato in quel periodo dalle spese per la ristrutturazione della villa²⁹: ne troviamo traccia in una lettera del 23 novembre 1909. Qui Aldo impostò la sua difesa e partì al contrattacco ricordando, non senza un velo di ironia, un motto che condivideva con Giovan Battista Vittadini, poi divenuto celebre tra gli amici: «vogliamo mettere a profitto la nostra intelligenza – dicevamo ridendo – e pagare meno di quelli che non hanno altro che... i denari. – Questo diritto che ci compiacevamo riconoscere a noi stessi puoi figurarti se non lo riconosco a Te!! [...] Ti devi innanzi tutto ricordare che non io ti ho proposto di acquistare i miei quadri, ma Tu mi chiedesti di cederteli. Seppure non Ti conosca ancora come rivale di Pierpont Morgan sarai d'accordo che l'amico Berenson possessore di ville, di bei quadri e di... automobili, che mi domanda alcuni tra i migliori miei quadri degni di qualunque collezione privata o museo, mi deve far l'effetto di un buyer se non rich dal punto di vista americano per lo meno... *well off!* E ad ogni modo non è in casa mia che tu possa sperare di comprare per poco come Tu ed io amiamo fare d'abitudine (se non sempre) ed abbiamo fatto»³⁰. Nosedà si dimostrava capace di una certa domestichezza con i meccanismi della compravendita delle opere d'arte, dichiarando di essere aggiornato sui prezzi e



5. Cima da Conegliano, *San Sebastiano*, Settignano, Collezione Berenson, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies



6 a/b. Vicino da Ferrara, *San Giovanni Battista e San Gerolamo*, Settignano, Collezione Berenson, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

accennando a recenti offerte che gli erano state fatte. Ciononostante affermava di essere disposto a cedere i quadri all'amico ad un prezzo di favore, tenendo conto della rapidità con cui Bernard avrebbe potuto trovare un compratore disposto a pagare il doppio: sarebbe bastato appendere in casa i dipinti per garantire loro una visibilità immediata. Inoltre, continuava Nosedà, «non essendo grazie al cielo necessitato a vendere, vorresti che per 1500 o 1700 lire all'anno io mi privassi dei migliori quadri miei? Ché a 50 mila lire ammonta il complesso della offerta!! No, no: in questo tempo, per una serie di considerazioni, per fatti sopravvenuti e che devono sopravvivere, tutte cose troppo lunghe da descrivere ma che nell'intimità in cui siamo non avrò la minima difficoltà di esporti a voce al nostro primo incontro, ho pensato che farei bene a realizzare una parte del buon investimento che credo di aver fatto in quadri, sacrificando altri piaceri o lussi. Ma non farò questo realizzo che a buone condizioni e so già di poterlo fare. Non starò a badare a qualche migliaio più o meno, soprattutto se si tratta di un amico ma né io potrei né tu vorresti che io facessi dei regali»³¹. Dei misteriosi «fatti sopravvenuti e che devono sopravvivere» non ci è dato sapere. Perché dunque Nosedà avrebbe voluto privarsi dei suoi «migliori quadri» ad un prezzo, peraltro, di favore se non per urgenze economiche? È lui stesso a fornire una risposta, per quanto non esaustiva: «Io ho pensato subito a te perché ritenevo di farti piacere, perché faceva piacere a me di sapere in casa tua ed in paese della bella roba a cui sono affezionato: vedi se apprezzo o no il mio compratore! Nota che a parte te mai e poi mai tratterei con privati i quali (ne avrai fatto anche tu l'esperienza) sono la peggior genia del mondo. Evviva i negozianti! Per comprare e per vendere! A questo principio mi son giurato da un pezzo di attenermi et je m'en suis toujours bien trouvé»³². Terminando l'arringa Aldo faceva menzione di altri due dipinti che evidentemente avevano già in precedenza acceso l'interesse di Bernard: una *Madonna con il Bambino e angeli (Madonna della siepe)* di Vincenzo Foppa (fig. 7) e una *Madonna con il Bambino (Madonna dell'umiltà)* di Lorenzo Monaco (fig. 8). Possiamo già anticipare che i due dipinti verranno acquisiti dai Berenson in una sola mandata assieme al Cima e ai due presunti Ercole de' Roberti. Tuttavia al punto in cui avevamo lasciato il negoziato Aldo si dichiarava tutt'altro che disposto ad accettare le offerte dell'amico per il Foppa e il Lorenzo Monaco. Proponeva dunque di lasciar perdere questi ultimi due e prospettava, in alternativa, un'offerta cumulativa di cinquantamila lire per i presunti de' Roberti e il Cima oppure l'acquisto del solo *San Sebastiano* per trentacinquemila lire. Concludendo pregava l'acquirente di telegrafare la sua decisione non appe-

7. Vincenzo Foppa, *Madonna della siepe*, Settignano, Collezione Berenson, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies



na ricevuta la lettera d'offerta: «fra una cosa e l'altra i giorni passano ed essendo ad ogni modo per me un dente da strappare è oramai parecchio che ho il dolore in vista»³³.

La risposta di Berenson dovette essere assai repentina; difatti solo due giorni dopo giunse la conferma di Nosedà: «Sta bene. A 50000 lire sono tuoi il Cima e i due de Roberti. Affare concluso. Ed ora che è settled e che io non ho più l'aria di fare il boniment della mia mercanzia lascia che mi congratuli con te: ho la convinzione che tu abbia per un prezzo ragionevole comperato 3 deliziosi quadri, non certo facili a trovarsi oramai [e] fatte le congratulazioni a te ne rivolgo altrettante a me. Io sono beato che a quelle condizioni, che ad ogni modo accomodavano anche me, quei miei cari figli sieno da te, da voi, da buoni e simpatici amici che li ameranno quanto me dai quali potrò vederli quando vorrò»³⁴. Rimanevano tuttavia delle pendenze da definire: «continuando nell'intimità delle confidenze ti dirò che la somma che per quel tal cumulo di riflessioni ho deciso di realizzare è di un centinaio di mille lire ma io non ho assolutamente urgenza di denaro: mi urge solo di mettere il più presto possibile a posto il mio divisamento. Anzi, senza nessuna idea di portare vasi a Samo, [...] ma solo per mostrarti che non sono dei soliti, ma amico davvero ti direi che se per qualche mese date le condizioni di gravi pesi in cui ti trovi ti occorressero una ventina di mila lire sarei beato di metterla a tua disposizione»³⁵. Per raggiungere dunque la cifra che si era prefisso Nosedà metteva sul piatto proprio il Lorenzo Monaco e il Foppa, dal quale, come si deduce dalla let-



8. Lorenzo Monaco, *Madonna dell'umiltà*, Settignano, Collezione Berenson, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

tera, Mary era rimasta incantata e per il quale Aldo aveva già ricevuto un'offerta di ventunmila lire: «Come ti dissi ne ho già in mano 21 mila lire e credo senza difficoltà arrivare a farmene dare di più facendo saltare gli stessissimi offerenti. Prendetelo voi, in nome del Cielo per quelle 21 mila! Ne godrete intensamente ed io tornerò a fare a me stesso le migliori congratulazioni! Ma non è finita la storia: io, quello che voglio ancora da Casa Berenson Morgan Vanderbilt oltre le 50 mila sono... trentamila lire (alle altre 20 che mi restano per completare le 100 ho già pensato) e per arrivare alle 30 bisogna proprio mettere anche il Lorenzo Monaco!! Intanto ho confrontato il Vischer col Nosedà e... se tu non vuoi che io ti diffami per tutta Europa e negli Stati Uniti ti prego di non ripetere quell'eresia! Ma Berenson, mio ottimo e riputatissimo amico, critico, e connoisseur!!! A voce ti dirò il resto!... Ma è proprio qui che io ti voglio mostrare che a suo tempo so essere coulant e non solo non chiedo le 12 mila del Metropolitan alle quali sento che avrei diritto, ma ti dico: Oldman, vieni qui: 21 mila per il Foppa, pensa agli interessi che guadagni sopra una ragguardevole somma e cioè 40 mila per cinque mesi e 40 mila per un anno... e poi vedrai che ti lascio il Lorenzo Monaco a meno ancora di quel che mi avevi offerto tu, dandoti Foppa e Lorenzo per 30 mila. [...] E – vedi – anche il Lorenzo... sta bene da te. Ed io avrò avuto l'immensa soddisfazione di vedere l'intero stock passare da me a te. Mi telegraferai un sì ma un sì naturale, intendiamoci, non un sì bemolle»³⁶.

Per la consegna Aldo consigliava che i Berenson andassero a ritirare di persona i loro nuovi acquisti, offrendo loro ospitalità in casa sua e proponendo di spedire lui stesso le cornici a parte. Ciò nonostante Bernard richiese che i dipinti gli fossero recapitati e Nosedà, nella lettera successiva del 7 dicembre 1909, dimostrò di essersi occupato della faccenda nei minimi dettagli: «Oggi, spedite da Annoni a grande velocità valore assicurato £ 70000 per una cassa e £ 10000 per l'altra son partite al tuo indirizzo presso F. Henry Humbert Via Tornabuoni Firenze due casse: in una il Cima, il Foppa e 2 de Roberti, nell'altra due cornici e il Lorenzo Monaco. Previene subito H. Humbert, perché al caso faccia subito ricerca; non essendovi il numero della strada e potendo l'indirizzo contenere qualche sbaglio è meglio s'informi al caso subito alla ferrovia – e digli che mi telegrafi subito l'arrivo per mia quiete (tutto subito!). Io avrei preferito il metodo da me consigliato, ma posto che hai preferito così, ti ho accontentato – ed ho fatto tutto per il meglio scegliendo l'Annoni che è pratico di queste cose e presenziando io stesso qui da me l'imballaggio fatto nel modo migliore. Per evitare guai ho trattenuto i cristalli che vi erano sul

Cima e sul Foppa: li farai mettere tu costì. Beninteso la spedizione viaggia a tuo rischio. Ti consiglio di dire a Humbert che tu ami presenziare la disballatura»³⁷. Se è probabile che la cornice della *Madonna della siepe* di Foppa sia tuttora quella inviata da Nosedà, la cosa è certa per l'attuale cornice del Cima, la quale presenta in basso due stemmi: sul sinistro ricorre il motto «PROPOSITUM CUSTODIAS», di sapore seneciano, impresso da Nosedà anche sulla sua carta da lettere. Sul lato destro invece un albero, sul cui tronco si attorciglia un serpente, si staglia su un campo rosso e dorato. Nosedà, come si è visto, aveva fatto togliere i vetri di protezione ai dipinti per preservare questi ultimi da eventuali danneggiamenti durante il trasferimento, non sospettando nemmeno che Berenson non li avrebbe mai più rimessi.

Come si evince da alcune sue espressioni, il milanese dava per scontato che i suoi dipinti non sarebbero stati venduti e che in qualsiasi momento avrebbe potuto rivedere quelli che lui considerava suoi «diletti figli»³⁸. L'unico fine della compravendita per lo studioso lituano fu in questo caso, infatti, arricchire la propria collezione. A testimoniare la particolare considerazione nei riguardi della sceltissima selezione dei dipinti Nosedà rimane la decisione stessa di Berenson di collocarli lungo le pareti del corridoio sud, dal quale si aveva accesso alla camera da letto e allo studio, situato al piano nobile della villa. Esiste una fotografia, scattata nel 1911 dal fotografo Jacquier su incarico del proprietario³⁹ e segnalatami gentilmente da Giovanni Pagliarulo, che inquadra l'ingresso del corridoio e la fuga prospettica dei dipinti ripresi dalla camera verso lo studio: si riconoscono, sulla parete sinistra del corridoio, la *Madonna della siepe* di Foppa, in posizione d'onore a destra della porta che introduceva alla camera da letto⁴⁰, mentre appoggiata sul mobile, accostato alla parete destra, la *Madonna con il Bambino* di Lorenzo Monaco. Il *San Sebastiano* di Cima da Conegliano e i due presunti quadretti di Ercole de' Roberti non sono visibili nella fotografia perché si trovano idealmente alle spalle del fotografo sulla parete sinistra. «Per la fotografia, per molti versi simbolica, nessun commento potrebbe essere migliore delle parole di Nosedà nella [...] lettera del 12 febbraio 1910: un rapido flash che ci ricostruisce, tramite il comune amico Carlo Placci, intimo dei Berenson, l'entusiasmo per l'arrivo dei nuovi quadri ai Tatti [...] e la loro importanza per la formazione di quella raccolta e del mito berensoniano: “Ho visto già il Placci che mi ha detto aver ammirati i miei quadri da te e tu ne eri di più in più innamorato: hai ragione! e mi fa immenso piacere. Ti vai formando una collezione di primordine, in una bella villa, con una cara e intelligente Signora... sei un uomo felice”»⁴¹.



9. Neroccio de' Landi, *Madonna con il Bambino, San Gerolamo e Santa Caterina da Siena*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art

Sembra che tra il dicembre 1909 e il gennaio 1910 i dipinti fossero giunti a destinazione: Nosedà, in una lettera non datata, si congratula ancora una volta con l'amico per l'ottimo acquisto e approfitta per domandare due consulenze. Per prima cosa vorrebbe che Berenson gli trovasse un compratore per un altro dipinto: «per compiere la somma che ho fissato di realizzare ho deciso di sacrificare il mio Janssens van Keulen. Tu, di questo che è proprio un bel quadro e di una scuola apprezzata dai forestieri, ritratto, ecc. ecc. mi puoi, se vuoi, certamente trovare una ventina di mila lire. Prendi la cosa a cuore»⁴². In molte lettere successive riproporrà l'argomento, inviando inoltre a Berenson diverse fotografie. Non sembra plausibile, tuttavia, che il dipinto sia riuscito a trovare nuovi proprietari. Un *Ritratto del Borgomastro di Arlken Haarden* di Cornelio Van Keulen compare, infatti, sul catalogo della vendita della collezione Nosedà⁴³: essa verrà messa all'asta, probabilmente dall'erede designato Pietro Sironi, presso la Galleria Pesaro nel dicembre 1929, ben tredici anni dopo la morte del collezionista. La seconda richiesta di Nosedà, contenuta nella medesima lettera non datata, riguarda invece la stima del valore di un altro suo dipinto, che Bernard già conosceva: una *Madonna con il Bambino, San Girolamo e Santa Caterina da Siena* di Neroccio de' Landi (fig. 9). Dal tono della richiesta pare

che l'interesse di John G. Johnson, un collezionista di Filadelfia in stretti contatti con Berenson, non si fosse ancora manifestato. In ogni caso non tarderà a rivelarsi, poiché entro le prime tre settimane del gennaio 1910 l'affare era concluso: «Sta bene: il Neroccio è dunque a posto per il Sig. Johnson a 10 mila lire»⁴⁴. La lettera che contiene l'informazione non è datata, ma ci è permessa una certa approssimazione grazie all'avviso che lo stesso Nosedà rivolge a Bernard: «Io vado a Montecarlo martedì 25 e ci starò almeno due mesi senza ritornare in città. Potrai sempre scrivermi là al Grand Hotel. Sono spiacente che non ti vedrò al tuo passaggio qui al 10 febbraio»⁴⁵. Il milanese si offre di spedire personalmente il dipinto: «a me pare sarebbe meglio che io lo portassi nel baule con me nel train de luxe quando vado a Parigi alla fine di marzo e spedirlo da lì a Filadelfia. Quegli animali dell'ufficio d'Esportazione son capaci di fare delle difficoltà»⁴⁶. La preoccupazione per aggirare i controlli delle autorità cresce in una lettera datata 28 gennaio 1910, nella quale Aldo espone l'articolato piano elaborato per il trasferimento del dipinto da Milano a Filadelfia: «ho dovuto riflettere che non mi conveniva a mettermi in una posizione difficile per il caso che qualcuno di quegli animali di burocratici mi venisse a chiedere del quadro che parecchi hanno visto da me. Io ho quindi pensato che la miglior soluzione è la seguente: Bisogna che il Sr. Johnson mi faccia un biglietto così concepito "Prego consegnare il quadro di Neroccio al latore del presente incaricato di rimetterle le somma fra noi convenuta". Io potrò allora sempre dire che ho consegnato il quadro a persona che nemmeno conosco, a Milano, e che non so come e da dove è stato spedito. Al Sr. Johnson, in America, è indifferente ed io sarò in regola. Allora, sia servendosi di qualcuno che certo conoscerai e che lo possa venir a prendere da me, sia portandolo io a Parigi in treno, la cosa si accomoderà benone. Il quadro è di dimensioni da poter esser messo tanto in un baule che in un buon portamantello ma bisogna sempre prendere il treno di lusso da Milano a Parigi per il Sempione col quale il baule viene aperto solo in Stazione a Parigi»⁴⁷. I suoi timori si dimostrarono fondati. Il 12 febbraio Nosedà scrive: «L'altriieri il ministero mi ha fatto notificare 4 quadri e una scultura: fra i quattro ci sono il Cima e il Foppa per i quali mi son limitato a dire che già dallo scorso anno non erano più di mia proprietà: per gli altri due ricorrerò come a mio diritto: figurati che ridicolaggine! Sono l'altro mio Foppa (S. Paolo)⁴⁸ e quel bozzetto di pochi centimetri del Tiepolo!! Perdono proprio la ragione quei cari Signori! Per fortuna del Neroccio non si parla: io non ho soffiato verbo con nessuno nemmeno con Cavenaghi della vendita di questo e ti sarò grato di usarne medesimamente. Dorinavanti bisogna far

tutto nel segreto e non lasciar veder più niente a nessuno»⁴⁹.

La vicenda del Neroccio si colloca, da un lato, in corrispondenza con la messa in opera della nuova legge di tutela del 1909, dall'altro, si affianca ad un nuovo robusto interesse da parte dei collezionisti d'oltreoceano nei confronti dell'Italia, a seguito della abolizione, nel 1909, della tassa sull'importazione degli oggetti d'arte, un provvedimento che risaliva al 1897⁵⁰. A maggior ragione, dunque, si può ritenere giustificato l'atteggiamento infastidito e per niente arrendevole dimostrato da Aldo nelle lettere a Berenson.

La prima legge di tutela del patrimonio artistico italiano nell'Italia postunitaria risale al 12 giugno 1902⁵¹, sopraggiunta in forte ritardo a sostituire la legislazione precedente l'unificazione del Paese. La salvaguardia dei capolavori italiani costituiva da tempo materia di dibattito, avviato da illustri studiosi e funzionari governativi, quali Adolfo Venturi e Corrado Ricci, e portato avanti dai principali giornali del Regno, come il «Corriere della Sera» e «Il Marzocco». Ciò nonostante la legge 185/1902 non aveva suscitato la minima preoccupazione da parte di mercanti e collezionisti di opere d'arte, abituati ad eludere facilmente gli scarsi controlli alla frontiera. «Il primo serio tentativo di porre fine alla dilapidazione di un patrimonio già ampiamente eroso dal commercio di antiquities si ebbe solo con il progetto di riforma generale del servizio di tutela, elaborato dalla commissione ministeriale presieduta da Giovanni Rosadi»⁵², che prenderà il nome di legge Rava dal ministro in carica. Il nuovo provvedimento legislativo venne promulgato il 20 giugno 1909⁵³: con esso furono introdotti alcuni notevoli cambiamenti che ampliarono significativamente la giurisdizione dello Stato e permisero una maggiore serietà dei controlli delle esportazioni. Gli strumenti atti all'applicazione della legge erano già stati previsti dall'inefficace normativa del 1902, la quale aveva istituito cataloghi che raccogliessero i monumenti e gli oggetti d'arte appartenenti sia a privati sia a enti pubblici, aveva introdotto una tassa progressiva per l'esportazione e, attraverso la notifica, aveva impedito ai privati l'alienazione degli oggetti posti in vincolo. Con la legge Rava ci si limitò ad inasprire le condizioni di concessione dei visti per l'espatrio e ad applicare con maggiore severità la repressione del contrabbando. La notifica, che nel 1902 era considerata uno strumento temporaneo, divenne un vincolo permanente, a discrezione delle autorità che intimavano di sottomettere al parere del Ministero delle Pubblica Istruzione eventuali cessioni di oggetti di particolare interesse. Il grado di interesse di un'opera veniva verificato dai funzionari ministeriali che visitavano di persona le case dei collezionisti e, se

necessario, imponevano la notifica. Fu proprio l'invasione delle abitazioni private che suscitò il fastidio e l'irritazione dei proprietari di collezioni, i quali consideravano l'intervento dello Stato come un esproprio, un attentato alla proprietà privata autorizzato da «cette loi de "socialisme d'état"»⁵⁴, così definita da Gustavo Frizzoni in una lettera a Bernard Berenson.

Quando nei primi mesi del 1910 Berenson si vide notificate alcune opere della propria raccolta, rese partecipe della sua preoccupazione l'amico Carlo Placci, il quale a sua volta si mise in contatto con Carlo Gamba, allora ispettore presso gli Uffizi e membro della Commissione conservatrice dei monumenti e oggetti d'arte per la provincia di Firenze. In risposta all'interessamento di Placci, Gamba si affrettò a rassicurare il conoscitore che il ministero agiva unicamente a titolo informativo. «L'intera questione assume [...] connotati completamente diversi qualora la si osservi attraverso le parole degli amici "milanesi" di Berenson, vale a dire il giro di conoscitori di formazione morelliana, dei collezionisti e degli antiquari che, indispettiti dai nuovi obblighi di legge, interpretavano gli strumenti di tutela come una intollerabile ingerenza dello Stato nei loro affari privati. [...] L'intervento statale era tanto più intollerabile in quanto in larga parte affidato alla discrezione dei funzionari locali, che potevano applicare i provvedimenti normativi con maggiore o minore severità, provocando una conseguente disparità di giudizio fra i diversi uffici competenti»⁵⁵. I privati si vedevano spogliati dei diritti sulla gestione dei propri investimenti artistici, i quali, dal momento della notifica, non potevano più essere liberamente amministrati. La diffidenza dei proprietari, milanesi e non, si era già manifestata in seguito alla pubblicazione nel 1904 del *Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia e per l'arte appartenenti a privati* ad opera del ministero. L'anno seguente Gustavo Frizzoni, che dal 1886 faceva parte della Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità per la provincia di Milano, veniva invitato a intervenire in proposito al Congresso artistico internazionale di Venezia, come sostituto dell'amico Giulio Cantalamessa, direttore della R. Pinacoteca di Venezia, indisposto per motivi di salute. Frizzoni si schierò in favore di una auspicata conciliazione tra «la proprietà privata [e l']obbligo morale che incombe all'autorità governativa [...] d'interessarsi alla conservazione [del] nostro antico patrimonio artistico»⁵⁶. Riportando alcuni pensieri rivoltigli dal Cantalamessa, constatava con rammarico «l'inutilità delle leggi proibitive, la cui pratica applicazione non è accompagnata da sorveglianze e controlli»⁵⁷. Infatti il privato che si vedesse negare la licenza d'esportazione, continuava Frizzoni, vedendosi impedito le vie legali si rivolgerà al contrab-

bando, ridendo dei processi che il ministero potrà avviare nei suoi confronti perché certo di essere assolto. «Il rimedio secondo Cantalamessa sarebbe nel [...] creare mezzi finanziari con cui il nostro governo potrebbe trovarsi nella condizione di trattenerne quanto di più importante i privati volessero vendere»⁵⁸. A questo rimedio di tipo puramente materiale, di competenza delle istituzioni, Frizzoni ne opponeva uno di tipo morale. Egli si sentiva rappresentato dalle rimostranze dei collezionisti, nella cui schiera rientrava a pieno titolo e dei quali condivideva, in privato, la preoccupazione. Sottolineava dunque nel suo discorso la loro tendenza a considerare l'azione governativa come frutto di un arbitrio tirannico, interpretando questo tipo di atteggiamento come un retaggio delle dominazioni straniere subite dagli stati italiani nel corso della loro storia. «Se, invece di angariarli, di alienarli, col soffocare le buone disposizioni mediante leggi restrittive sulla loro proprietà, si pensasse ad amcarsi le forze illuminate e bene intenzionate [...] si otterrebbe di più, forse, di quanto si è ottenuto da che prevalse il sistema proibitivo, il quale alla perfine è in flagrante contrasto coi principi di libertà. [...] La Direzione generale delle Belle Arti dovrebbe prefiggersi il compito di cercare tali alleati, d'incoraggiarli, riconoscere pubblicamente le loro benemeritenze, encomiandoli e premiandoli [...] sì che il loro numero [...] si vada accrescendo»⁵⁹. In conclusione il bergamasco proponeva una casistica che esemplificasse l'atteggiamento da lui appena descritto e che si risolse in una partigiana celebrazione del collezionismo privato lombardo-veneto. Il primo della lista era Giovanni Morelli, dal quale certamente Frizzoni aveva tratto l'esaltazione del ruolo della raccolta privata come mezzo per la conservazione del patrimonio artistico del Paese. Seguivano tutti coloro che sotto i morelliani auspici avevano creato o incrementato le loro raccolte. Tra i collezionisti ancora vivi Frizzoni ricordava per la città di Venezia la munificenza della famiglia Giovanelli e del barone Giorgio Franchetti; tra le file dei milanesi invece Cristoforo Benigno Crespi, Luca Beltrami, Guido Cagnola, il barone Michele Lazzaroni ed infine Aldo Noseda.

Le prese di posizione di Frizzoni e di Noseda avevano alle spalle il sostegno della rivista «Rassegna d'Arte», fondata nel 1901 da Guido Cagnola, Corrado Ricci, Solone Ambrosoli e Francesco Malaguzzi Valeri, coadiuvati da un folto gruppo di studiosi e appassionati, stretti intorno al "Morelli circle". Il periodico era nato con l'intento specifico di rendere noto a un pubblico interessato e preparato i tesori sconosciuti dell'arte italiana, al fine dichiarato di limitare l'esodo dei capolavori⁶⁰. Lo stesso Cagnola, nel reagire alla pioggia di notifiche, sferrava nel suo editoriale del marzo 1910

su «Rassegna d'Arte» un duro attacco alle incursioni dei funzionari governativi:

Ci sia concesso di osservare come ogni legge assume un carattere più o meno gravoso secondo il modo in cui viene applicata. Ora qual fine si prefigge il legislatore? Di tutelare il patrimonio artistico della nazione e di impedire che questo fosse menomato dall'esodo di cimeli di tale importanza che la loro perdita avrebbe costituito un vero danno per la storia, l'archeologia e l'arte. Dunque la notifica doveva riguardare solo le opere di sommo pregio e non altre: non doveva cioè colpire oggetti degni di ornare qualsiasi pubblica galleria ma non proprio tali da essere compianti come una perdita reale nel caso uscissero dal patrio suolo. [...] E s'intende, giacché se è legittimo che lo Stato non permetta l'emigrazione di certi capolavori, non è però equo che esso, con l'imposizione di vincoli onerosi, diminuisca il valore di intere collezioni, ostacoli il commercio delle antichità, rispettabile al pari di ogni altro quando esercitato onestamente, e si alieni l'animo di tutti i raccoglitori, di tutti quelli cioè che con non indifferenti sacrifici finanziari arricchiscono il patrimonio artistico del paese. [...] Temiamo che [...] il provvedimento troppo severo otterrà un risultato ben diverso da quello vagheggiato dal legislatore. Lungi dal frenare gli abusi, le frodi, i sotterfugi ne susciterà di nuovi e più dannosi.⁶¹

Nell'atteggiamento dei collezionisti lombardi è facilmente riconoscibile il forte ascendente morelliano, ovvero quello di una *connoisseurship* rivolta e finalizzata in massima parte agli interessi dei privati. Dal loro punto di vista la tutela del patrimonio artistico nazionale doveva interessare esclusivamente i capolavori conservati nelle istituzioni pubbliche, senza pretendere di entrare nelle case dei privati cittadini⁶². Il «nuovo fermento collezionistico che caratterizza la Lombardia [...] non obbedisce più alle vecchie funzioni di rappresentanza a cui assolvevano raccolte eterogenee e stratificate, che avevano portato ad identificazioni iconografiche fantasiose e ad attribuzioni raramente verificate. La nuova collezione borghese trova il proprio momento di qualifica in una fruizione elitaria adatta a dimostrare, implicitamente, il gusto, le doti di collezionista del proprietario. Fra i suoi dipinti non si insinuano ritratti di famiglia, quadri da arredo, copie; il loro acquisto recente garantisce una selezione compiuta con un aggiornato senso della qualità; [le] attribuzioni non sono più quelle tradi-

zionali [ma] vengono invece vagliate e proposte da conoscitori, come appunto Morelli; d'altronde che tradizione potevano mai rivendicare le raccolte nate dopo il 1800?»⁶³. La visione dell'opera d'arte come documento storico, che sottendeva all'azione tutelare dello Stato, difficilmente si accordava con la funzione edonistica che le accordavano i collezionisti lombardi, mentre le benemerienze che Nosedà vantava nei confronti delle istituzioni cittadine non nascevano dalla consapevolezza della necessità di salvaguardare un patrimonio a rischio di dispersione, ma sembravano più finalizzate a celebrare la generosità di un gesto patriottico. «Fra la norma aurea che l'intelligenza illuministica aveva creato a tutela del patrimonio – una norma ovviamente imperativa, una norma superiore e anche sufficientemente astratta – e il nuovo liberismo che la società uscita vittoriosa dalle battaglie del risorgimento aveva portato al potere, c'era una contraddizione di fatto. E questa contraddizione si rincorreva e riproduceva, dalle aule parlamentari [...] riflettendosi sugli esercizi quotidiani del mestiere di storico dell'arte, di conservatore, oppure di affidatario o amministratore di opere d'arte [...]. È importante [...] entrare – se ci si riesce – all'interno di una mentalità quale è certamente stata quella italiana intorno al 1860 e subito dopo, dentro cioè il nuovo liberismo (oggi diremmo) quello del “più mercato meno stato”»⁶⁴.

Come si è già accennato, la collezione Nosedà fu messa all'asta presso la Galleria Pesaro nel dicembre 1929, tredici anni dopo la morte di chi l'aveva raccolta⁶⁵. Negli ultimi anni della sua vita Nosedà si era chiuso in un isolamento volontario, rifiutando la sua stessa Milano «che si faceva urlante e incomposta»⁶⁶ e viaggiando per l'Europa. «Da una ventina d'anni, almeno, la Scala non era più la sua Scala; Milano non era più la sua Milano; chiasso, fragore, appariscenze volgari, gusti e frastuoni, disgustosi per il suo intimo pensiero, per il suo stile. Egli era diventato sempre più Misovulgo. E come tale se n'è andato. Non ha voluto nemmeno le abituali partecipazioni mortuarie sui giornali. Reduce dalla Riviera di Monaco andò a cercare silenzio e calma a Stresa, e là si è spento [il 9 agosto 1916]. Quasi nessuno seppe dei suoi funerali, qui a Milano, dove la sua salma fu cremata. [...] Misovulgo fino alla morte»⁶⁷.

Non avendo né moglie né figli lasciava ogni cosa in suo possesso a Pietro Sironi (Verano Brianza 1894-Arona 1952), nominandolo suo erede nel testamento scritto di suo pugno il 2 giugno 1916 su una carta di color verdognolo. Dall'atto risulta che il giovane Sironi fosse molto caro ad Aldo, il quale, probabilmente da amico di famiglia, lo aveva visto crescere⁶⁸. Non è chiaro il tipo di rapporto che lo legava a Leonardo Sironi ed Erminia

Sala, genitori di Pietro. Di certo Erminia godeva dell'assoluta fiducia di Aldo, dato che, come si può arguire dalle lettere di Aldo a Berenson, aveva libero accesso a casa Nosedà quando il proprietario era in viaggio. Le carte e la corrispondenza di Aldo, che avrebbero potuto gettare luce su questa, come su molte altre vicende, sono probabilmente andate perdute all'epoca dei bombardamenti del 1943, che colpirono e distrussero il palazzo che aveva ospitato la famiglia Nosedà fino al 1916.

NOTE

¹ G. Verdi, G. Ricordi, *Carteggio Verdi-Ricordi*, a cura di P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati, C. M. Mossa, I, Parma 1988, pp. 37-38.

² G. Nicodemi, *Aldo Noseda*, in *La raccolta Aldo Noseda: Galleria Pesaro, Milano, dicembre 1929*, Milano-Roma 1929, p. s.n.

³ P. Buzzi, *Aldo Noseda e i suoi cimeli alla Galleria Pesaro*, in «Gazzetta del Popolo», LXXXII, 331, 27 novembre 1929, p. 7.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. C[agnola], *Necrologio*, in «Rassegna d'Arte», XVI, 8, 1916, p. s.n.

⁶ Milano, Archivio Storico Civico, Ruoli generali della popolazione, vol. 39, 1835.

⁷ Si vedano in proposito: A. Dotti, *Gli istituti di credito nel primo trentennio unitario*, in *Storia di Milano*, XV, Milano 1962, pp. 983-984; A. Polsi, *Élite finanziaria e comune a Milano nella seconda metà dell'Ottocento. Ipotesi per una ricerca*, in *Municipalità e borghesie padane tra Ottocento e Novecento: alcuni casi di studio*, a cura di S. Adorno e C. Sorba, Milano 1991, pp. 19-32; P. Cafaro, *Il difficile esordio della società di capitali nel mondo del credito lombardo (1860-1880)*, in *Temi e questioni di storia economica e sociale in età moderna e contemporanea: studi in onore di Sergio Zaninelli*, a cura di A. Carera, M. Taccolini, R. Canetta, Milano 1999, pp. 323-347.

⁸ S. Bertolucci, G. Meda, *Cultura tedesca e protestante, stimolo al cambiamento: la figura di Enrico Mylius*, in *Milano 1848-1898: ascesa e trasformazione della capitale morale*, I, a cura di R. Pavoni e C. Mozzarelli, Venezia 2000, pp. 257-266.

⁹ P. Mezzanotte, G. Bascapé, *Milano nell'arte e nella storia: storia edilizia di Milano. Guida sistematica della città*, Milano 1948, p. 464.

¹⁰ O. Lissoni, M. Fara, C. Pellini, *I Portali*, Milano 1928, tav. CLIX.

¹¹ G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù: cose vedute o sapute, 1847-1860*, Milano 1904, p. 46.

¹² M. Cresseri, in *Per Brera: collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000*, a cura di M. Ceriana e C. Quattrini, Firenze 2004, pp. 59-61; E. Noseda, *Sul cognome Noseda: note di storia comense e milanese*, Fidenza 1942, pp. 12-13.

¹³ La rivista nasce nel 1842 dall'iniziativa di Tito Ricordi, direttore dell'omonima casa editrice, amante della musica e brillante pianista. Sotto la sua direzione, nel primo ventennio di vita, la rivista è caratterizzata da un aspetto prevalentemente tecnico e teorico. Dopo la sospensione del giornale il 28 dicembre 1862, il risveglio della cultura manifestatosi tra il 1863 e il 1866 convince l'editore ad accogliere il suggerimento del figlio Giulio a riprendere le pubblicazioni: è il 1 aprile 1866. Con Giulio come direttore responsabile la «Gazzetta musicale» abbandona il carattere tecnico-scientifico e si indirizza verso aspetti più pratici e attuali del panorama musicale, impegnandosi nella critica militante al servizio delle nuove tendenze artistiche. Insieme a Giulio Ricordi si aggiungono alla schiera dei redattori figure tra le più importanti del coevo giornalismo musicale: Filippo Filippi, Alberto Mazzuccato, Arrigo Boito, Francesco D'Arcais e, appunto, Aldo Noseda.

¹⁴ G. C[agnola], *Necrologio...*, cit., p. s.n.

¹⁵ *I fondi speciali delle biblioteche lombarde: censimento descrittivo*, I, a cura dell'Istituto lombardo per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, Milano 1995, pp. 262-263.

¹⁶ J. Gelli, *3500 ex libris italiani illustrati con 755 figure e da oltre 2000 motti, sentenze e divise che si leggono sugli stemmi e sugli ex-libris*, Milano 1908, pp. 284-285.

¹⁷ A. Mottola Molfino, *Storia del museo*, in *Museo Poldi Pezzoli: Dipinti*, IX, Milano 1982, pp. 15-61.

¹⁸ Milano, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, fald. 32, Verbali delle riunioni dal 6 dicembre 1898 al 13 maggio 1913, A. Boito ad A. Nosedà, Milano, 3 dicembre 1898.

¹⁹ Milano, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, Verbali delle riunioni dal 6 dicembre 1898 al 13 maggio 1913, Minuta di relazione, Milano, 5 novembre 1899, faldone 32 (cfr. C. Fiaccadori, *Gli interessi figurativi di Aldo Nosedà*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, relatore G. Agosti, a.a. 2009-2010, pp. 25-39).

²⁰ E. Castelnuovo, *Relazione introduttiva al convegno*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale, a cura di G. Agosti, M. E. Manca, M. Panzeri, I, Bergamo 1993, p. 11.

²¹ A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, p. XXVII.

²² B. Berenson, *The North Italian Painters of the Renaissance*, London 1907, pp. VII-VIII.

²³ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, "Mary Berenson's Diaries 1898-1909", *Mary's Diaries with Bernard Berenson, 1898-1902*, 24 giugno 1899, c. 59.

²⁴ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, "Mary Berenson's Diaries 1898-1909", *Mary's Diaries with Bernard Berenson, 1898-1902*, 25 giugno 1899, c. 61.

²⁵ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, Notes, Places: «*Milan / Cav. Aldo Nosedà / 9 Via Porta Romana*».

²⁶ La vicenda è stata efficacemente ripercorsa da Giovanni Pagliarulo, con un particolare accento sui dipinti di Vincenzo Foppa, nel suo intervento contenuto negli atti del Seminario internazionale di studi *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini, restauri* tenutosi a Brescia tra il 26 e il 27 ottobre 2001. In merito invece alle opinioni espresse da Nosedà a proposito della neonata legge di tutela e dell'ingerenza del governo sulla questione scottante della notifica dei capolavori di proprietà di privati ci si può riferire all'articolo di Laura 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. Annuario della Scuola di specializzazione in archeologia e storia dell'arte dell'Università degli Studi di Siena», II, 1996, pp. 314-331.

²⁷ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, s.l., s.d.

²⁸ R. Longhi, *Officina ferrarese* [1934], in *Officina ferrarese, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956, p. 81.

²⁹ G. Pagliarulo, *Alcune precisazioni sui dipinti di Vincenzo Foppa nella collezione Berenson*, in *Vincenzo Foppa: tecniche d'esecuzione, indagini, restauri. Atti del seminario internazionale di studi*, a cura di M. Cappella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, p. 206.

- ³⁰ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, Milano, 24 novembre 1909.
- ³¹ *Ibidem.*
- ³² *Ibidem.*
- ³³ *Ibidem.*
- ³⁴ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, Milano, 26 novembre 1909.
- ³⁵ *Ibidem.*
- ³⁶ *Ibidem.*
- ³⁷ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, Milano, 7 dicembre 1909.
- ³⁸ *Ibidem.*
- ³⁹ Come precisa Giovanni Pagliarulo (G. Pagliarulo, *Alcune precisazioni...*, cit., p. 212, nota 56), Berenson tra il 1910 e il 1911 aveva incaricato il fotografo Jacquier di documentare in vari scatti gli interni della Villa I Tatti e le opere della collezione.
- ⁴⁰ Il dipinto è stato in seguito spostato e si trova oggi nel salone al piano terreno.
- ⁴¹ G. Pagliarulo, *Alcune precisazioni...*, cit, p. 208; la lettera citata da Pagliarulo si trova a Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, Montecarlo, 12 febbraio 1910.
- ⁴² Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, s.l., s.d.
- ⁴³ *Catalogo della vendita all'asta della raccolta Aldo Nosedà: Galleria Pesaro, Milano, dicembre 1929*, Milano 1929, p. 28.
- ⁴⁴ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, s.l., s.d.
- ⁴⁵ *Ibidem.*
- ⁴⁶ *Ibidem.*
- ⁴⁷ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, Montecarlo, 28 gennaio [1910].
- ⁴⁸ Si tratta del *San Paolo* di Vincenzo Foppa, in collezione Kress, oggi conservato al New Orleans Museum of Art.
- ⁴⁹ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, Montecarlo, 12 febbraio [1910].
- ⁵⁰ L. Iamurri, «*Cette loi de socialisme d'état: la legge di tutela...*», cit., p. 329.
- ⁵¹ Legge n. 185 del 12 giugno 1902, pubblicata in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 149, 27 giugno 1902, pp. 2909-2013.
- ⁵² L. Iamurri, «*Cette loi de socialisme d'état: la legge di tutela...*», cit., p. 315.
- ⁵³ Legge n. 364 del 20 giugno 1909, pubblicata in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 150, 28 giugno 1909, pp. 3409-3413.
- ⁵⁴ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, G. Frizzoni a B. Berenson, Milano, 27 [26?] marzo 1910.

⁵⁵ L. Iamurri, «*Cette loi de socialisme d'état: la legge di tutela...*», cit., pp. 317-318.

⁵⁶ G. Frizzoni, *In qual modo si possa impedire, senza ledere il diritto dei privati, che opere d'arte pregevoli continuino ad essere portate via dall'Italia. Relazione svolta al Congresso Artistico Internazionale di Venezia 1905*, Venezia 1908, p. 3.

⁵⁷ *Ivi*, p. 4.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 5.

⁶⁰ I criteri che davano forma al periodico erano immediatezza e praticità, raggiunti attraverso l'accessibilità formale di articoli di alto livello e la presenza di un curatissimo repertorio fotografico. A partire dal 1908 la rivista inizierà ad interessarsi anche di arte applicata. Nel 1914 l'unione di «Rassegna d'Arte» con «Vita d'Arte», periodico artistico fondato a Siena e diretto da Francesco Bagagli Petrucci, darà origine alla «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», con il conseguente allargamento di interessi e di pubblico. Guido Cagnola dalla fine del 1903 aveva assunto la piena responsabilità della rivista, della quale già da tempo si era accollato i maggiori oneri finanziari. Nel 1920 la gestione passa nelle mani di Corrado Ricci, per poi cessare definitivamente la pubblicazione due anni più tardi (C. Nicora, *Guido Cagnola (1861-1954) collezionista e conoscitore d'arte*, Brescia 1996, pp. 49-55).

⁶¹ G. Cagnola], *A proposito delle notifiche delle opere d'arte*, in «Rassegna d'Arte», X, 3, 1910, p. III.

⁶² L. Iamurri, «*Cette loi de socialisme d'état: la legge di tutela...*», cit., p. 322.

⁶³ A. Conti, *Giovanni Morelli ed il restauro amatoriale*, in *Giovanni Morelli e la cultura...*, cit., pp. 163-164.

⁶⁴ A. Emiliani, *Conclusioni alla seconda sezione*, in *Giovanni Morelli e la cultura...*, cit., p. 281.

⁶⁵ *La raccolta Aldo Nosedà...*, cit.

⁶⁶ G. Nicodemi, *Aldo Nosedà...*, cit., p. s.n.

⁶⁷ Spectator, *Aldo Nosedà*, in «L'Illustrazione Italiana», XLIII, 34, 20 agosto 1916, p. 148.

⁶⁸ Milano, Archivio Notarile, Testamenti, Registro atti pubblici, rep. 1958/2838. 16/08/1916.