



SCUOLA NORMALE SUPERIORE
CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

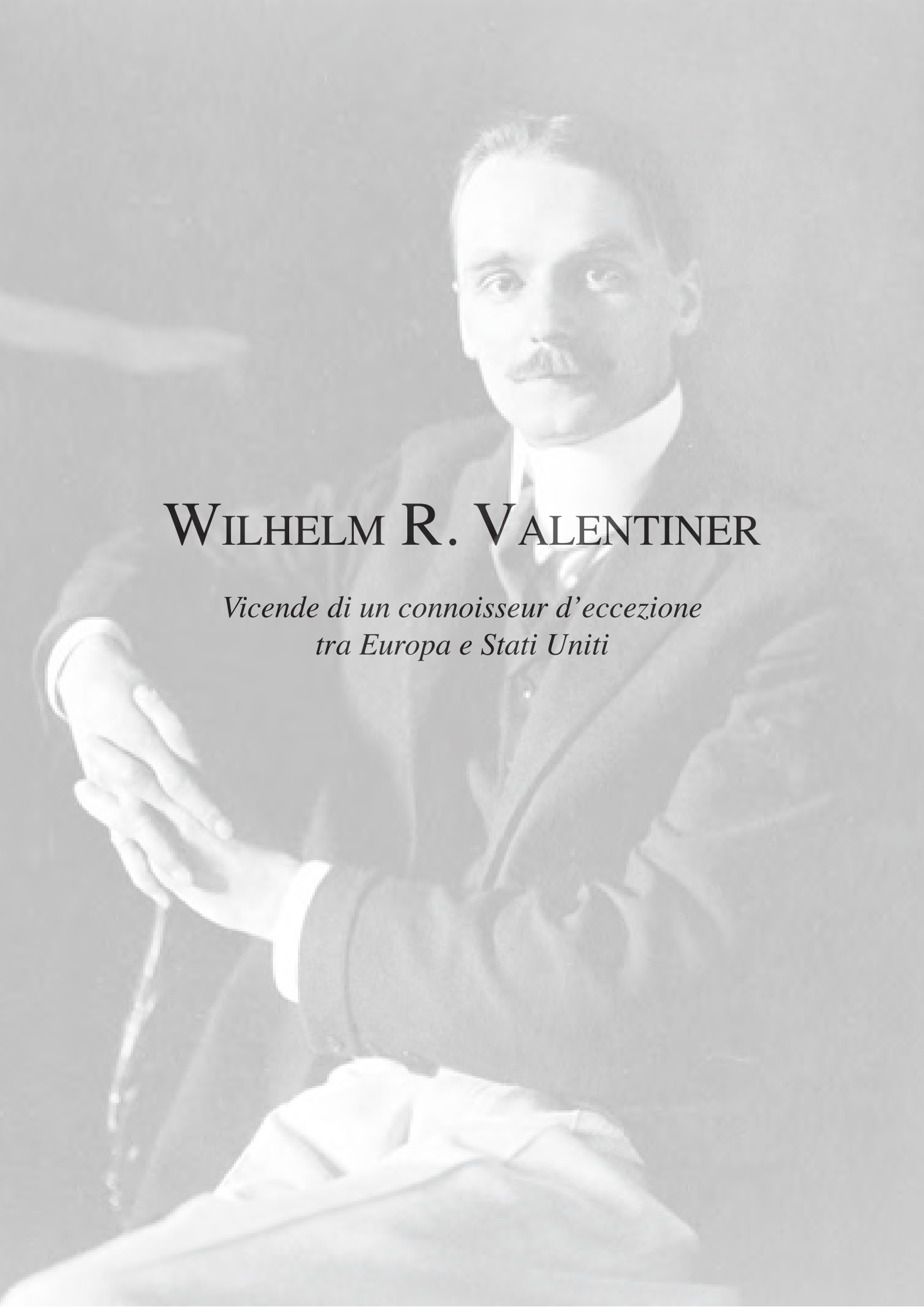
TESI DI PERFEZIONAMENTO IN DISCIPLINE STORICO-ARTISTICHE

WILHELM R. VALENTINER
VICENDE DI UN *CONNOISSEUR* D'ECCEZIONE
TRA EUROPA E STATI UNITI

Relatore
Chiar.mo Prof. MASSIMO FERRETTI

Candidato
MARCO MATTEO MASCOLO

Anno Accademico 2013-2014



WILHELM R. VALENTINER

*Vicende di un connoisseur d'eccezione
tra Europa e Stati Uniti*

INDICE

I. INTRODUZIONE	1
II. UNA CORNICE BIOGRAFICA	11
III. DA BERLINO A NEW YORK. VALENTINER E LA REMBRANDTFORSCHUNG	19
1. «Più moderno dei Moderni». Rembrandt, tra Otto e Novecento	21
2. 1905: la tesi dottorale e la collaborazione con Cornelis Hofstede de Groot	36
3. Il formalismo di Riegl ed un articolo del 1906	42
4. Al fianco di Bode, nei Musei di Berlino (1906-1908)	49
5. «The most gifted and best equipped young student of art that I ever had in the Museum»: l'arrivo di Valentiner negli Stati Uniti	58
6. 'Art in America and Elsewhere'	85
APPENDICE. Rembrandt und die moderne Kunst (1906)	99
IV. «CREARE UNA FEDE NUOVA». VALENTINER E L'ESPRESSIONISMO	105
1. New York 1923: «A Collection of Modern German Art»	106
2. «Die Sehnsucht der Zeit ist eine neue Gotik»: temi e problematiche (primitivismo, religiosità, nazionalismo) tra Brücke e Blaue Reiter	120
3. Propensioni contemporanee. Dagli anni di formazione all'Arbeitsrat für Kunst	132
4. Il 'problema' dei Musei	153
5. «This marble book of art and beauty»: i primi anni a Detroit (1921-1927)	164
APPENDICE. Ja! Stimmen des Arbeitsrat für Kunst in Berlin (1919)	175
V. «UN OCCHIO FINISSIMO». VALENTINER E LA CONNOISSEURSHIP DELLA SCULTURA	179
1. Presupposti	180
2. Il modello di Bode: sculture per il museo, sculture nel museo	184
3. Una lunga fedeltà: gli studi su Tino di Camaino	192
4. Studi sulla scultura e sugli scultori: dagli anni dell'Espressionismo alle Origins of Modern Sculpture (1922-1946)	217
APPARATO ICONOGRAFICO	235
BIBLIOGRAFIA	291
SCRITTI DI W. R. VALENTINER	293
BIBLIOGRAFIA GENERALE	329

die nächste Zukunft der Kunstwissenschaft in Amerika liege

HEINRICH WÖLFFLIN a WILHELM R. VALENTINER, 1938

Works of art and literature, whether they address the past or not, reflect facets of the times in which they originate. Their references to the present may be central or marginal, deliberate or unconscious and indirect. In time, these works are transformed into historical sources. If they are not merely reflective but influence people's thought and behavior, they become document and historical force in one. Much may be said about the remoteness of this kind of material from conditions in the wider society, about distortions of its evidence by the aesthetic and intellectual values that are central to it, about its many ambiguities. Some historians, nevertheless, will feel a strong inducement to overcome these difficulties.

Art and literature are among society's most determined efforts to understand itself, and through their insights, errors, and obfuscations we hear the clear voice of the past.

PETER PARET, *Art as History*

Non si deve avere paura di quello che chiamiamo il caos, il disordine, la varietà e la contraddizione. All'ordine si arriva lentamente, a poco a poco, l'ordine è il movimento che viene fuori da un percorso di strade che all'inizio sembrano confuse.

EZIO RAIMONDI, *La metamorfosi della parola*

I. INTRODUZIONE

Quando le doti naturali di un individuo vengono a coincidere con le esigenze di una posizione favorevole, quel prediletto dalla sorte può riuscire a ricavare da questa sua situazione un tesoro di conseguenze altrimenti inimmaginabili. [...] È come se il gioco di ogni esistenza umana fosse governato da due ruote della fortuna, una che decide le doti naturali che formano il temperamento di un individuo e l'altra che presiede al momento del suo accesso a una determinata sequenza storica.

GEORGE KUBLER, *La Forma del Tempo*

Trovandomi a discutere con una collega, e rispondendole circa l'oggetto delle mie ricerche, non ho potuto non notare una sorta di disappunto nel suo sguardo. Chiedendole di esprimere apertamente le sue perplessità, mi ha confessato che riteneva curioso che il mio impegno si concentrasse *unicamente* sulla vicenda di un singolo studioso. Ammetto che, lì per lì, la mia sorpresa è stata notevole. Dal suo punto di vista era, per così dire, quantomeno riduttivo impostare l'impegno di anni di studio verso la vicenda umana ed intellettuale di un uomo scomparso da poco più di mezzo secolo.

Ho pensato spesso, con l'andare del tempo, a quel dialogo. Mi pare che in quel semplice scambio di battute vi fosse, in fondo, nella sua semplicità, il quesito non aggirabile sulle ragioni del proprio lavoro di ricerca, che spesso non sono immediatamente intellegibili.

I. Le pagine che seguono non sono pensate come una biografia. Non ho tentato di ricostruire la vita di Wilhelm Valentiner per raccontarne la vicenda umana dalla nascita alla morte. Non si tratta nemmeno di una 'biografia intellettuale' *stricto sensu*. E ciò per due motivi principali. Da un lato perché il filo della cronologia si interrompe alla metà circa degli anni Venti (con qualche sfalsamento in avanti), quando cioè lo studioso divenne direttore del Detroit Institute of Arts. È stata, questa, una scelta maturata nel corso del tempo: i venti anni di lavoro al museo del Michigan costituiscono un tratto ben distinto e, in sé, uniforme della carriera di Valentiner che meriterebbe cioè una trattazione sistematica (in parte, del resto, già effettuata in sede critica) a sé stante. Rimane escluso anche l'ultimo tratto della sua attività, quando cioè si impegnò presso il Los Angeles County Museum, il J.

Paul Getty Museum ed il Museum of North Carolina a Raleigh: e questo perché i presupposti su cui si fondano queste esperienze ed il bagaglio intellettuale che le ha sostenute si era definito negli anni precedenti, quelli presi in esame. Giungiamo così alla seconda motivazione. Nel corso degli anni in cui questo lavoro è cresciuto, mi è sembrato proficuo organizzare i differenti materiali, sì, secondo un filo *grosso modo* cronologico, ma mi sono presto reso conto che tale impalcatura avrebbe dovuto essere abbandonata nel momento stesso in cui si fossero posti problemi di più ampia portata: solo così si sarebbe potuto sperare di rendere la stratificazione e la complessità di alcune delle posizioni di Valentiner.

Sono convinto che il tentativo di provare a chiarire, al di là dei dati evenemenziali, alcuni passaggi di una vita, alcune delle scelte che l'hanno guidata, certe predilezioni visive – avendo a che fare con uno storico dell'arte – i cambiamenti di rotta inaspettati, possa ripagare offrendo una serie insospettata di scoperte che, se ben intese e valorizzate, possono rivelare moltissimo anche del contesto e del momento storico in cui quella vita si svolse.

II. Esiste da tempo una biografia, dal 1980 per essere precisi, che venne commissionata dal Detroit Institute of Arts a Margaret Sterne, già docente di Storia alla Wayne State University che, in quanto tedesca emigrata e amica dello studioso, venne individuata come la persona che meglio avrebbe potuto assolvere al compito di raccontare le vicende di Valentiner. La studiosa, però, purtroppo morì nel 1977, prima di poter ultimare la revisione finale del testo. Inutile dire che, come tutti i primi tentativi di sistematizzare alcuni argomenti, quel libro è uno strumento prezioso, che tuttavia ha ceduto al tempo trascorso. Se da un lato, infatti, una certa tipica impostazione biografica 'all'inglese' – che prende per mano il personaggio di cui si occupa e lo conduce dalla culla alla tomba – in alcuni passaggi chiarisce e mette in fila gli eventi, dall'altro si resta di sasso quando alcuni dei momenti più importanti e che hanno segnato la vita dello studioso, sembrano quasi liquidati in poche pagine.

Scartata l'idea di scrivere una biografia per quanto più 'aperta' possibile (mi sarebbe sembrato di riscrivere il libro di Margaret Sterne), mi si è posto il problema di quale fosse l'approccio più adatto a far emergere e tentare di connettere, e quindi chiarire, quegli ambiti che mi erano sembrati i più entusiasmanti della vita dello studioso.

Per me, sino a che non ho deciso di dedicargli questo lavoro, Valentiner era sempre stato lo studioso evocato da Giovanni Previtali nel suo magnifico saggio su Marco Romano; o, ancora, quello che più di altri era riuscito a leggere e dipanare al-

cune vicende della scultura italiana del Quattrocento, così come emergeva *in primis* dagli studi di Francesco Caglioti; lo studioso che aveva dedicato una monumentale monografia nel 1935 a Tino di Camaino, e vari altri studi agli scultori senesi del Trecento in cui mi sono imbattuto per la prima volta grazie a Roberto Bartalini. E dunque, all'inizio, la mia attenzione era stata catturata proprio da questi aspetti, e al Valentiner *connoisseur* di scultura era dedicato (anche se non in modo esclusivo) l'iniziale progetto di tesi.

Lo spoglio sistematico della sua bibliografia, però, ha iniziato subito a far emergere domande che si sono rivelate via via sempre più incalzanti: da una tesi su Rembrandt e dagli studi sulla pittura olandese del Seicento, come si arrivava alla scultura italiana del Medioevo e del Rinascimento? Le due cose erano, in qualche modo, legate? Provare a oltrepassare quella separazione a paratie stagne degli ambiti disciplinari cui siamo abituati, convinti che in fondo a inizio Novecento le cose erano molto diverse?

È bastato indagare il contesto statunitense all'aprirsi del secolo per rendermi conto che, proprio in quanto specialista di pittura olandese, e in virtù della sua collaborazione con coloro che all'epoca erano individuati, *agli occhi del mondo*, come gli indiscussi arbitri delle vicende attributive legate al catalogo di Rembrandt, cioè Wilhelm Bode e Cornelis Hofstede de Groot, il successo newyorkese di Valentiner fu proprio da questi aspetti determinato.

Non era aggirabile la sua formazione come studioso di Rembrandt, a meno di non voler dichiaratamente lasciare da parte tutto un ambito dei suoi studi che si susseguono dal 1905 – anno della tesi dottorale – sino, praticamente, alla morte. E basti quest'estensione cronologica a dichiarare l'importanza che Valentiner stesso riconosceva a questi suoi interessi.

A poco a poco, come sempre accade in questi casi, il lavoro è mutato. Gli anni di formazione ad Heidelberg, il lavoro a L'Aia e poi a Berlino, le prime pubblicazioni, mi hanno dischiuso orizzonti – e bibliografie – affatto nuovi. La formazione con Henry Thode si è rivelata uno dei momenti più carichi di futuro per Valentiner, e solo così si può spiegare un costante *habitus* di lettura dei fenomeni artistici che, a ben vedere, non lo abbandonò più. Ma quegli anni volevano anche dire il contesto tedesco all'inizio del Novecento, con quella sua folle passione per Rembrandt, con tutte le ossessioni per sancire una modernità artistica, con un'unità politica raggiunta da poco ed una certa *grandeur* a renderla esplicita a livello visivo e culturale, sotto lo stretto controllo di Guglielmo II. Di tutto questo resta inevitabilmente più che una traccia nelle esperienze di Valentiner e, a volerle leggere nella loro stratifi-

cazione, era necessario affrontare anche quei nodi storici.

Si venivano così ad annodare anche i fili di una vicenda che altri studiosi (su tutti si vedano gli studi di Kathryn Brush) hanno iniziato a dipanare solo in anni recenti: quella, cioè, degli scambi tra Germania e Stati Uniti prima e durante la Prima Guerra Mondiale. Quella di studiosi come Valentiner, che giunsero di là dall'Atlantico ben prima dei tragici anni Trenta, è una storia che racconta moltissimo circa la necessità di un Paese – gli Stati Uniti, appunto – di superare quel divario che li separava dal Vecchio Continente a livello culturale. I modelli scelti furono quelli della Germania guglielmina, e dunque non fu inusuale che futuri studiosi soggiornassero per alcuni semestri nelle università tedesche; e in certo senso anche l'arrivo di Valentiner a New York rientra in questo flusso di scambi tra Europa e Stati Uniti.

Chiarire questi problemi voleva dire affrontare, dal lato americano della faccenda, il ruolo che, in quel sistema culturale in costruzione, avevano i musei, ed uno in particolare: il Metropolitan di New York. Valentiner per la prima volta, e di certo più a lungo del difficilissimo Roger Fry, proponeva al pubblico americano un museo moderno. Moderno nella scelta delle opere – in gran parte arrivate grazie alla manica larghissima di John Pierpont Morgan; nella scelta degli allestimenti; nella scelta delle acquisizioni. Si resta davvero affascinati a mettere a confronto alcune fotografie del Metropolitan del 1910 con quelle del Kaiser Friedrich-Museum del 1904-1905: l'aver appreso dal principe dei direttori di museo i modi e le scelte da compiere, fu un altro fattore che in un batter di ciglio fece sì che ancora negli anni Venti, quando cioè Valentiner era tornato in Europa, si rimpiangesse la sua partenza, dopo le molte cose fatte a New York.

Era chiaro, a questo punto, che se avessi voluto comprendere in tutte le sue implicazioni questo primo momento americano dello studioso, avrei dovuto ripensare completamente la struttura del lavoro.

III. La chiave di volta è arrivata nel momento in cui, cercando informazioni a partire dal risicato capitoletto dedicato agli anni della Rivoluzione del 1918 nella biografia di Margaret Sterne, è emerso in tutta la sua forza il legame dello studioso con gli artisti espressionisti.

A muovermi è stato l'interesse per il legame di Valentiner con Franz Marc, da un lato, e dall'altro la scelta di dedicare un'esposizione agli artisti tedeschi nel 1923 a New York. Il risultato è stato, in un certo senso, la quadratura del cerchio.

Gli anni dal 1914 sino al 1923 sono stati un momento centrale, importantissimo per Valentiner: non solo era coinvolto con uno dei gruppi rivoluzionari berlinesi, ma

questo coinvolgimento era profondo, sentito (cosa che, confesso, non avrei sospettato). E mi sono, poi, spiegato anche la ragione del perché questi anni fossero stati affrontati dalla Sterne (o eliminati dal manoscritto originale quando la Sterne morì) in modo così frettoloso: nel 1979-1980, in anni cioè di piena Guerra Fredda, non avrebbe certo reso buon ufficio ad uno degli uomini la cui attività era stata così importante e fondativa per così tanti musei da una costa all'altra del Paese, affermare che aveva avuto trascorsi politici orientati verso una sinistra radicale e che, per un momento, era stato sul punto di proporre un esproprio di Stato delle opere d'arte ai collezionisti privati.

Emergeva e si chiarificava sempre di più un lavoro su più fronti, un impegno su più tavoli, le cui fila erano per forza di cose sempre intrecciate e interconnesse. Ancora una volta si trattava di capire in che modo, e da che punto di vista, lo studioso si collocasse rispetto a quegli eventi: il suo impegno per il rinnovamento dei musei tedeschi; il suo sostegno perché la *Nationalgalerie* di Berlino comprasse opere espressioniste; la polemica col suo direttore Ludwig Justi, erano tutti eventi che andavano ricontestualizzati a partire proprio dalla vicenda di Valentiner.

Come una sorta di vasi non-comunicanti, bibliografie (non troppo corpose, per la verità) tedesche ed americane si sono accumulate nel tempo ma senza mai incrociarsi. Per ognuno di questi ambiti di studi Valentiner è, di volta in volta, o il tedesco emigrato a far fortuna in America o, à l'envers, il modernizzatore del sistema museale che ha poi anche avuto una parentesi in Germania per combattere nelle fila dell'esercito patrio còlto da forte sentimento nazionalista. E già solo una siffatta separazione la dice lunga, mi pare, sullo statuto degli intellettuali in tempi di emigrazione.

In un significativo gioco di ribaltamenti, se nel 1908 Valentiner era giunto a New York cavalcando la via della modernità museale che arrivava dai *Königlichen Museen* di Berlino, nel 1918, a Berlino, a modello per svecchiare il sistema guglielmino indicava proprio ciò che era stato fatto in America, nel Metropolitan di cui lui aveva diretto una sezione.

Questo impegno bruciante per il suo presente, per l'arte contemporanea, obbliga ad interrogarsi su quali siano i possibili legami tra l'arte del passato e le forme contemporanee. Che una tale lettura si sarebbe rivelata ricca e proficua mi era parso sin dal lavoro sui suoi scritti su Rembrandt: non c'era, infatti, solo una coincidenza di date (il 1905 è l'anno della famosa polemica di Thode e Meier Graefe) a suggerire la via, ma anche una più profonda impostazione che traspariva dai suoi scritti.

Allora, si dovrà rintracciare negli anni Dieci e Venti il giungere a piena maturazio-

ne di alcune letture attualizzanti dei fenomeni artistici, che già si era rivelata negli anni precedenti, e seguirne lo sviluppo tanto negli scritti, quanto nell'attività di *Museumsmann* una volta rientrato negli Stati Uniti, soprattutto per il museo di Detroit, ma anche per alcuni dei più ricchi magnati americani.

Così come per chi voglia studiare il giovane Roberto Longhi sarebbe un errore metodologico non intrecciare e far dialogare i suoi scritti sui Futuristi con i contributi dedicati ai Gentileschi o a Mattia Preti, altrettanto nefasto sarebbe voler separare col bisturi gli studi di Valentiner.

Si sente, però, per il contesto tedesco degli anni Dieci e Venti, la mancanza di uno strumento efficace come le antologie di Paola Barocchi dedicate alla *Storia moderna dell'arte in Italia*, di uno strumento, cioè, che metta in fila e faccia dialogare i testi, che ne faccia emergere le connessioni, i legami, i rimandi, con la possibilità di valutare alcuni temi in tutta la loro portata. Scriveva infatti Paola Barocchi, nell'introduzione alla citata *Storia moderna dell'arte* (p. XVIII): «anche gli *ismi* (futurismo, astrattismo) acquistano, al di là delle loro intenzioni di costituirsi come riferimento teorico, una forza di risonanza che rinnova profondamente la lettura dei fenomeni non attuali, e più in generale la stessa storiografia artistica (è il caso della interpretazione longhiana in chiave espressionista della pittura bolognese del Trecento)». Nella mancanza di un così utile ed avvertito strumento, spero di aver reso al lettore il più chiaro possibile, nel corso dello svolgersi del testo (con tutte le pecche del caso, beninteso), come alcuni problemi non siano affatto separabili, smontabili, ma si debba fare di tutto per tentare di tenerli assieme nella loro dimensione di stratificazione.

IV. Quello che era stato il punto di partenza del lavoro, dopo vari ripensamenti, avanzamenti e dubbi, si è trovato, infine, a chiuderlo. C'era, innanzitutto, un problema cronologico. Gli studi sulla scultura, italiana e no, infatti, sono un segmento degli interessi di Valentiner che egli inaugurò piuttosto tardivamente – se si escludono le brevi note di presentazione di opere acquisite dal Metropolitan Museum negli anni della sua direzione – e per la maggior parte proseguiti negli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta, in un momento, cioè, che esula dal limite cronologico di queste pagine. La loro inclusione, o per lo meno la prima parte di questi (con due sole eccezioni notevoli), è in realtà una conseguenza quasi ovvia se si pensa all'impostazione generale del lavoro.

Così come per gli studi degli anni precedenti, anche per i contributi dedicati agli scultori valeva la pena di provare ad analizzarli alla luce delle relazioni che essi in-

trattengono, da un lato con la coeva letteratura specialistica e, dall'altro, di nuovo, nella loro dimensione di stratificazione, direi quasi di 'stratigrafia'. Se gli articoli di Valentiner sulle sculture, sugli scultori, sono un fatto piuttosto tardo, di certo egli dovette entrare per tempo in contatto con le opere, non fosse altro perché era assistente di uno dei più grandi conoscitori di scultura italiana di tutti i tempi e maturò molte esperienze nei musei tedeschi e americani. Per cogliere il pieno sviluppo di idee che dovettero scattare nella mente dello studioso già da giovane, è necessario attendere svariati anni: sarà necessario allora un continuo esercizio di avanti e indietro, tra esperienze in presa diretta di fronte alle opere, e successiva uscita a stampa di libri e articoli, per vedere come anche questi studi si inseriscano nel suo percorso alla luce delle esperienze maturate, all'incirca, dal 1905 in poi.

E del resto è un dato di fatto che proprio il suo contributo alla conoscenza della scultura italiana sia stato tra i più duraturi. Nonostante in molti casi Valentiner fosse «beatamente ignaro» (Previtali) della più recente bibliografia, o le sue giuste attribuzioni fossero «affogate entro [...] ricostruzioni d'insieme [...] fantasiose e sconnesse» (Caglioti), il loro dato di verità in molti casi è stato recuperato e ha retto all'urto del tempo e all'assalto storiografico veicolato dalle bibliografie meno avvertite degli ultimi anni.

In alcuni casi un'analisi più ravvicinata dei testi permette di cogliere l'*imprinting* di Henry Thode e la sua lettura di certi fenomeni; in altri lascia emergere un impianto più formalizzato, che risente delle letture di Heinrich Wölfflin e di Alois Riegl. Spesso si colgono entrambe queste ascendenze.

Il contatto e l'impegno per l'Espressionismo di certo hanno accelerato una presa di coscienza rispetto ad alcuni fenomeni dell'arte del passato: la scultura del medioevo su tutti. Il linguaggio utilizzato da Valentiner; le categorie interpretative; l'impianto teorico di questi testi, lasciano filtrare in tutta la sua portata proprio questa esperienza. Ma si deve compiere uno sforzo d'analisi per non rischiare di appiattire indebitamente una situazione ben altrimenti complessa. Affermare che lo studioso giunse alla rivalutazione di Tino di Camaino *perché* apprezzava le opere espressioniste, sarà pur vero ma non è sufficiente a spiegare il fenomeno nella sua interezza. Come chiarisce Valentiner stesso in una serie più tarda di contributi e poi nelle sue memorie, l'arte contemporanea funziona da grimaldello per far saltare alcuni pregiudizi sulle opere del passato, e proprio grazie a queste si cerca una legittimazione per il presente. Abituati dalle semplificazioni formali messe in atto dai contemporanei, gli occhi del critico si fanno più acuti per riuscire a cogliere e chiarire alcuni elementi che sottendono il medesimo tipo di operazioni anche per l'arte del passato.

Ma c'è di più. Valentiner così facendo crea una 'serie', che spiega, motiva, sostiene (anche) l'arte del suo presente. E, secondo i casi, l'accento sarà posto sul presente o sul passato, ma questo circolo teorico va sempre tenuto ben presente.

Ma come tenere assieme la necessità di un'analisi, quanto più ravvicinata possibile, degli scritti di Valentiner sulla scultura e sugli scultori, senza però perdere di vista il quadro d'insieme?

Da un lato, infatti, molto spesso, si ha a che fare (come aveva a che fare Valentiner stesso) con situazioni molto concrete, minute – per quanto poi nel corso degli studi magari abbiano avuto un grande peso –, e che, quindi, per essere seguite e dipanate avrebbero richiesto una mappatura in scala uno a uno, costringendomi a dedicare un paragrafo (o magari di più) ad ognuno dei suoi scritti. Si veda, ad esempio, il paragrafo dedicato a Tino di Camaino e si valuti, nel contempo, la ricchezza e l'intelligenza dei contributi di Valentiner, tale però da richiedere uno spesso ingombrante apparato di note ad accompagnarne l'analisi, anche per rendere conto dello sviluppo di certe idee e posizioni dello studioso. Inoltre Valentiner, per indole e per circostanze, non fu mai un teorico 'puro'. Le sue idee maturarono nel corso degli anni, nell'incontro con le opere, con gli artisti: ogni scritto è cioè il frutto di circostanze molto precise, concrete, ma può, tuttavia, grazie alla distanza storica, essere inserito in un quadro (più o meno, a seconda dei casi) coerente. Di qui la scelta di prendere in esame *solo alcuni* degli scritti dedicati agli scultori, nel tentativo di tracciare una linea che chiarifichi alcuni passaggi della vicenda dello studioso.

Ne è risultato un capitolo in parte differente rispetto agli altri, più tematico che cronologico, in cui hanno avuto la precedenza una visione d'insieme e la necessità di far emergere i legami ed il dialogo tra diversi momenti.

A poco a poco è anche emerso uno studioso che è riuscito a tenere singolarmente assieme la Storia Culturale e la moderna *Kunstwissenschaft*, costruendo una storiografia artistica affatto peculiare.

Che poi rispetto ad altri suoi ambiti di studio questo sia, come detto, un frutto tardo, credo si possa spiegare anche con una intrinseca difficoltà tipica di questa forma d'arte. Se è vero che per valutare correttamente un'opera d'arte è imprescindibile vederla dal vero, ciò è ancor più vero quando si ha a che fare con una scultura.

V. Credo abbia nuociuto alla successiva fortuna di Valentiner il fatto di non avere mai insegnato in un'Università. Ci aveva provato a Chicago, ma non si era sentito adatto al compito. Non aver avuto allievi diretti, ha fatto sì che il già frammentato panorama – attività tedesca e attività americana; lavoro per i privati e lavoro per i

musei; interessi in ambiti disparati – si spezzettasse ancora di più. Ed il risultato è stato il pressoché totale silenzio storiografico dal 1980 ad oggi. Si è determinata una strana situazione per cui, a seconda degli ambiti d'interesse, ci si è occupati, come sempre di più accade dato il proliferare quasi per partenogenesi della bibliografia, di un segmento specifico, specificissimo dei suoi studi. Se la sua attività come conoscitore della pittura di Rembrandt era già stata sottoposta al vaglio critico sin dagli anni Sessanta (sono gli anni della fondazione del Rembrandt Research Project), spesso semplicemente per liquidarla facendo dello studioso una sorta di attribuzionista di manica larga, solo nel 2004 il fenomeno dei *connoisseurs* di Rembrandt, nella sua interezza, è stato riletto da Catherine B. Scallen. Eppure, anche in quel caso, Valentiner ne esce un po' soffocato rispetto alle personalità gigantesche di Bode, Bredius e Hofstede de Groot.

Da parte americana solo due anni fa si è deciso di recuperare uno dei capitoli più gloriosi della loro storia culturale e, per la prima volta, un intero saggio del catalogo della mostra *Rembrandt in America* dedicava ampio spazio a Valentiner ed alla sua attività negli *States*.

Quasi del tutto sotto silenzio è passato il coinvolgimento espressionista. In parte, come detto, perché il primo tentativo di messa a fuoco storiografica (anche se spesso scolora nei termini dell'agiografia) è avvenuto in anni poco ricettivi rispetto al tema dell'arte tedesca negli Stati Uniti. E poi, su questo aspetto, pesa ancora di più proprio la sostanziale estraneità dello studioso agli ambienti accademici ed alle loro prassi di trasmissione delle memorie. Così, di fatto, è il segmento più accidentato della vicenda di Valentiner, e di certo quello che in futuro, percentualmente, potrà riservare scoperte inaspettate.

Quanto agli studi sulla scultura, da parte italiana è questo l'ambito più battuto e meglio messo a frutto, ma sempre in un'ottica (mi si passi l'espressione) 'di servizio': per verificare o rifiutare attribuzioni. Spero che, in questo senso, questo lavoro riesca a storicizzare alcune di quelle attribuzioni, facendole apparire magari meno *naïfs*. Ma vorrei sottolineare ancora una volta come, spesso, il dato di verità contenuto in quelle semplici attribuzioni, operazione che ridotta all'osso potrebbe ricordare gli indici del Berenson, abbia permesso spesso recuperi sostanziali, abbia fatto andare avanti gli studi.

L'impegno per ricostruire *unicamente* la vicenda di questo studioso ha posto, dunque, molti più quesiti di quanti ne abbia risolti. Ma, anche per questo, sono profondamente convinto che valesse la pena tentare di ricostruirla.

Forse a causa del ‘momento dell’ingresso’ nella serie, forse per altre ragioni, sta di fatto che quella di Valentiner si segnala anche per essere una vicenda che connette alcuni temi davvero importanti. Dal nazionalismo tedesco tra fine Otto e inizio Novecento, al problema del riconoscimento e della ufficializzazione di un’arte come *l’arte ufficiale* di uno Stato in crisi e in rivolta, dal gigantesco tema del passaggio di opere d’arte (e con loro di ‘capitale simbolico’) da un lato all’altro dell’Oceano Atlantico, al problema dei compiti e del ruolo di un museo nella società, in costante cambiamento, del Novecento. Molti di questi temi affiorano nel testo e si inseguono nelle note da un capitolo all’altro. Ad altri ho accennato solo rapidamente. Non ho potuto affrontarli tutti, perché necessiterebbero di altre singole tesi monografiche. Mi sono accontentato di suggerirli, o di lasciarli intravedere, nella speranza di riuscire, prima o poi, a riprenderne le fila ed affrontarli, magari di petto.

II. UNA CORNICE BIOGRAFICA

Questa breve cronologia della vita di Wilhelm Valentiner si basa sulla biografia di Margaret Sterne, *The Passionate Eye. The Life of William R. Valentiner* (Detroit 1980), cui rimando per avere un quadro ben più esaustivo sulle vicende dello studioso, soprattutto per gli anni non trattati sistematicamente nel corso delle pagine successive (cioè dal 1935 circa in poi).

Queste pagine intendono fornire al lettore gli strumenti per orientarsi nella lunga attività e nei molti spostamenti compiuti dallo studioso nell'arco di quasi ottant'anni.

I riferimenti alle pubblicazioni possono essere sciolti utilizzando la prima parte della bibliografia, dedicata agli scritti di Valentiner.

1880-1905

Wilhelm Reinhold Otto Valentiner nasce il 2 maggio a Karlsruhe. Il padre, Wilhelm, è professore di astronomia a Baden. La madre, Anna, è figlia dell'egittologo Carl Richard Lepsius. Nel 1900 si iscrive all'ateneo di Heidelberg, col proposito di studiare letteratura. Da lì si trasferisce a Lipsia dove segue i corsi di storia di Karl Lamprecht. Lì seguì anche corsi di pittura ed inizia a dipingere piccoli paesaggi che vende per mantenersi. Nel 1902 compie i primi viaggi, visitando l'Olanda ed il Belgio, dove poté vedere l'esposizione dei primitivi del 1902 organizzata a Bruges. In quell'occasione incontrò per la prima volta Roger Fry.

Tornato ad Heidelberg segue i corsi di Henry Thode, e matura la scelta di compiere studi di Storia dell'arte. Diviene assistente di Thode e sceglie di discutere, sotto la sua supervisione, una tesi di dottorato dedicata a Rembrandt.

Sono questi gli anni in cui entra in contatto con l'Impressionismo francese: visitando una mostra a Lipsia nel 1903 rimase affascinato dalle opere di Klinger. Al 1905 risale la pubblicazione della tesi di dottorato, *Rembrandt und seine Umgebung*, cui segue l'inizio della collaborazione, grazie all'aiuto di Thode, con Cornelis Hofstede de Groot per approntare il catalogo dei disegni di Rembrandt. Si trasferisce all'Aia, dove collabora con Hofstede alla catalogazione delle opere dei pittori olandesi del Seicento. Alla fine dell'anno viene invitato da Bode a lavorare ai Musei di Berlino come suo assistente.

1906-1907

Grazie al sostegno di Hofstede de Groot pubblica un articolo sul 'Burlington Magazine'. Si trasferisce a Berlino alla fine del 1906. Soggiorna a Londra per catalogare la collezione di Alfred Beit. Collabora con Bode a pubblicazioni su Rembrandt per le celebrazioni dedicate al terzo centenario della nascita del pittore. Inizia a lavorare con Friedrich Sarre nel dipartimento di arte islamica del Kaiser-Friedrich Museum. Pubblica vari articoli, tra cui uno sulla collezione Beit di Londra. Il lavoro nei musei berlinesi ed il contatto con Bode gli permettono inoltre di conoscere Hans Posse e di incontrare nuovamente Hermann Voss, anch'egli allievo di Thode e conosciuto a Heidelberg.

1908-1912

Si trasferisce negli Stati Uniti ad ottobre, segnalato da Bode a John Pierpont Morgan, per divenire direttore del Dipartimento di Arti Decorative del Metropolitan Museum. Allestisce la collezione Hoentschel nelle nuove sale del museo grandiosamente progettate da McKim Mead e White. Grazie all'amicizia con August Floriano Jaccaci, stringe i primi contatti con John G. Johnson ed entra in contatto con Peter A. B. Widener e col figlio Joseph. Presumibilmente a questi anni risalgono i primi contatti con Bernard Berenson.

Grazie alla sua attività al Metropolitan Museum le collezioni del museo si accrescono di opere del Medioevo e del Rinascimento, puntualmente pubblicate nel *Bulletin*; per la prima volta un grande museo americano impronta l'organizzazione delle sale su criteri moderni, secondo il principio della *Mischung* di opere attuato nei musei berlinesi.

Nel 1909 è incaricato della direzione di una delle due grandi mostre allestite al museo per le Hudson-Fulton Celebration. L'esposizione di pittura olandese del XVII secolo ebbe un successo enorme, e permise di vedere riuniti alcuni dei più importanti capolavori dei maggiori collezionisti del Paese.

Nel 1912 vengono pubblicati i cataloghi delle collezioni di Johnson (di cui valentiner cura la sezione di pittura fiamminga ed olandese) e di Widener, nonché della collezione di Rita Lyding, le cui opere saranno poi in parte donate al Metropolitan Museum.

1913

Fonda, insieme ad August Jaccaci e col sostegno della casa d'aste Duveen *Art in America and elsewhere*: il primo esempio di rivista 'scientificamente' concepita ad

essere pubblicata in America. Col sostegno di Valentiner, Joseph Breck, suo assistente al Metropolitan Museum cura il catalogo delle sculture del museo.

1914-1920

Viaggia in Europa per comprare opere per il Metropolitan Museum di New York. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale si arruola volontario nell'esercito tedesco. Nel 1915 termina ufficialmente il suo contratto con il Metropolitan Museum. È al centro di addestramento vicino a Monaco, dove incontra per la prima volta Franz Marc, col quale si ritroverà, dopo qualche mese, al fronte francese, poco prima che l'artista muoia a Verdun. Fa di tutto per riuscire a tornare a Berlino dove, infine, giunge nel 1916. Qui lavora al *Kriegspresseamt*, ufficio che si occupa di collazionare la stampa estera (dove è impiegato anche Hermann Voss).

Allo scoppio della Rivoluzione alla fine del 1918 si schiera subito su posizioni radicali, e matura i primi contatti con i circoli rivoluzionari degli artisti. Nel 1919 firma il manifesto dell'*Arbeitsrat für Kunst*. Questo circolo, che comprende personalità del calibro di Walter Gropius e di Adolf Behne, gli permette di stringere contatti molto saldi con artisti espressionisti quali Georg Kolbe, Karl Schmidt-Rottluff e Max Pechstein. Altrettanto importante sarà la collaborazione con Carl Georg Heise e Giovanni Mardersteig per la rivista *Genius*, pubblicata dall'editore Kurt Wolff. Nello stesso momento lavora alacremente per proporre al nuovo ministero un progetto di rinnovamento del sistema museale.

A dicembre sposa Caecile Odefey.

Nel 1920, grazie anche all'amicizia maturata con molti artisti, compra le prime opere espressioniste, tra cui molte di Schmidt-Rottluff.

Nel settembre nasce la figlia Brigitta. Di lì a poco inizia a riprendere i contatti con gli Stati Uniti, grazie anche al sostegno di Joseph Widener e di Joseph Duveen.

1921-1924

Ad ottobre torna negli Stati Uniti. A New York le Anderson Galleries gli offrono la possibilità di curare una mostra sull'arte moderna tedesca. A novembre è a Detroit, dove incontra il presidente della Art Commission del Detroit Institute of Arts, Ralph H. Booth. Viene scelto come consulente per il nuovo edificio che sarebbe stato costruito sulla Woodward Avenue, e gli viene affidato il compito di comprare opere d'arte per il museo.

Al 1922 risalgono le prime acquisizioni di opere di artisti contemporanei per il museo di Detroit (tra cui Matisse, Kolbe, Kokoschka).

Nell'ottobre 1923 a New York apre, alle Anderson Galleries, la mostra dedicata all'arte moderna tedesca. A questi anni risalgono i primi contributi sugli scultori senesi del medioevo, pubblicati sulla sua rivista *Art in America*, della quale ha riassunto la direzione dopo la guerra.

Nel 1924, dopo le dimissioni di Clyde Burroughs, viene nominato direttore del Detroit Institute of Arts. Da questo momento inizia un progressivo ammodernamento del museo secondo i criteri museografici più moderni, ancora una volta importati dalla Germania.

1925

Acquista per il Detroit Institute of Arts il *San Gerolamo nello studio* di Petrus Christus. Cura l'esposizione delle pitture olandese del XVII secolo. Inizia una grande campagna di acquisizioni di opere per il museo, grazie ai fondi di Edsel Ford e della moglie Eleanor.

1926

Acquista opere pre-colombiane, peruviane e africane per il museo di Detroit. Cura la mostra della pittura inglese del XVIII e XIX secolo. Pubblica i cataloghi delle collezioni Mackay ed il catalogo delle opere di primitivi italiani della casa d'aste di Duveen, fatto che incrinerà i rapporti con Berenson. In aprile compie un lungo viaggio in Europa, con la famiglia ed i coniugi Ford. In Italia visita Genova, Pisa, Lucca, Pistoia, Firenze, Venezia, per poi spostarsi a Parigi. Lì incontra Guy Delaunay, col quale stringe amicizia e che accompagnerà anche all'inizio del 1927 in lunghe visite nei musei parigini.

1927-1932

Nel 1927 viene inaugurata la nuova sede del Detroit Institute of Arts. Per il nuovo museo Valentiner recluta uno staff di prim'ordine, composto da specialisti europei nei più diversi settori, che si stanno espandendo grazie alla sua attività. Si inaugura una vasta attività espositiva, che culminerà con la grande esposizione (ottanta opere di o attribuite all'artista) dedicata a Rembrandt nel 1930, che fu un successo gigantesco.

Nel 1931 commissiona a Diego Rivera, d'accordo con Edsel Ford, un grande ciclo di affreschi che celebrino l'attività industriale – segnatamente l'industria automobilistica di Detroit. Valentiner aveva incontrato l'artista messicano grazie alla tennista Helen Wills. Valentiner aveva accompagnato la campionessa in una visita

dei musei berlinesi nel 1929, e da quel momento i due rimasero molto legati. In occasione di una visita alla Wills (dicembre 1930) per un torneo a San Francisco, Valentiner conobbe per la prima volta Diego Rivera, al quale poco tempo dopo commissionerà la grande opera per il suo museo. Rivera compirà il ciclo affrescato tra il 25 luglio 1932 ed il 13 marzo 1933.

1932-1934

Gli affreschi del muralista messicano creano incomprensioni nella Art Commission, che non approva del tutto la scelta del direttore; inoltre la grande crisi economica a Detroit, città dell'auto, è particolarmente feroce, ed il museo vede i suoi fondi decurtati in modo esponenziale. Per questi motivi Valentiner chiede un *leave of absence* dalla sua posizione di direttore e viaggia in Europa. Rientra brevemente a Detroit nel febbraio 1933 per preparare un'esposizione di pittura italiana. A marzo dello stesso anno inaugurano i murales di Rivera. Nel maggio riparte per l'Europa. Nell'anno trascorso in Europa compie moltissimi viaggi e visite in musei e collezioni private. Matura in questo momento l'idea di scrivere un libro dedicato a Tino di Camaino. Nel novembre 1934 rientra a Detroit.

1935-1937

A gennaio inaugura un'esposizione di cinquanta dipinti di Frans Hals. A quest'anno risale l'accusazione della cittadinanza americana e il coinvolgimento nell'inchiesta per l'evasione fiscale di Arthur Mellon. Nell'estate compie, come di consueto, un lungo viaggio in Europa. Pubblica la monografia su Tino di Camaino a Parigi.

Nel 1936 cura l'esposizione di opere e disegni di Rubens. Compra la *Giuditta con la testa di Oloferne* di Tiziano per le collezioni del museo.

Nel 1937 dedica un'intera esposizione al Detroit Institute of Arts ad Ernst Ludwig Kirchner.

1938-1943

Cura la grande mostra di scultura italiana a Detroit, la prima nel suo genere in America. Lascia la direzione di *Art in America* ed inizia la pubblicazione della rivista *Art Quarterly*, che dirige.

Viene nominato direttore della sezione artistica dell'Esposizione mondiale di New York-San Francisco del 1939-1940. Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, Valentiner decide di esporre alcuni dei capolavori giunti per la World's Fair a Detroit.

Nel 1940 compie un viaggio in Guatemala e rimane colpito dalla primitività di quell'arte. Contemporaneamente pubblica studi su Donatello e Ghiberti.

In occasione del sessantesimo compleanno dello studioso, molti collezionisti di Detroit donano alcune opere al museo: si tratta per lo più di quadri di artisti espressionisti che lo stesso Valentiner aveva contribuito a far acquistare.

Brigitta sposa lo scultore Harry Bertoia. Nel maggio 1943 muore Edsel Ford. Valentiner inizia a vagliare la possibilità del pensionamento.

Compie un lungo viaggio a Portland e Seattle, oltre a varie visite in California.

1944-1949

Nel luglio 1944 si trasferisce in California con la figlia. Rientrato a Detroit decide di ritirarsi definitivamente dalla direzione del museo. Nel maggio 1945 si trasferisce a New York. Le difficoltà con la moglie Cecile sfociano nel divorzio, ottenuto nel 1946.

Nello stesso anno, il primo luglio, è nominato *director-consultant* del Los Angeles County Museum, dove organizza una mostra di opere di Rubens e Van Dyck. Questo primo momento californiano segna un nuovo inizio ricco di incontri: da Chaplin a Sartre, da Brecht ad Isherwood, e lo studioso rimane affascinato dal mondo di Hollywood e dalla vita di Los Angeles. Pubblica *Origins of modern sculpture*.

Nel 1947 organizza la mostra di Rembrandt e Frans Hals. Pubblica vari studi dedicati alla scultura: Andrea Pisano, Giovanni di Balduccio.

Nel 1949 è la volta di una grande esposizione dedicata a Leonardo da Vinci, curata insieme a Wilhelm Suida. Rassegna le dimissioni come *director-consultant* del Los Angeles County Museum, ma resta tra gli *advisers* del Museo. Diventa co-editore dell'*Art Quarterly*.

1950-1954

Continua l'attività al Los Angeles County Museum, proponendo varie esposizioni, tra cui una di opere di scultura gotica e rinascimentale. Nel 1952, pur mantenendo un incarico come *consultant in art* appositamente contrattato con il Los Angeles County Museum dopo aver raggiunto il limite d'età, diviene consulente per il museo che Jean Paul Getty sta creando a Malibu, di cui Valentiner diverrà direttore il 15 aprile 1954. Le relazioni con Getty però, si rivelarono difficili, tanto che la collaborazione durò solo un anno.

Nello stesso 1954 lo studioso venne nominato come supervisore delle proposte d'acquisto per il nuovo North Carolina Museum of Art a Raleigh. Il progetto è di

grande portata: dotare lo stato della North Carolina di uno State Museum. Lavorano all'impresa Robert Lee Humber, in qualità di presidente della State Art Commission e Carl Hamilton, mercante e collezionista (aveva venduto, ad esempio, il *Festino degli dei* di Giovanni Bellini, oggi alla National Gallery di Washington, a Widener)

Giungono le dimissioni definitive dal Los Angeles County Museum; dirige e sviluppa il nuovo J. Paul Getty Museum assieme a Paul Wescher.

1955-1958

Nel 1955 si dimette dal J. Paul Getty Museum e intraprende un lungo viaggio in Europa. Al suo rientro negli Stati Uniti, nel settembre, diventa il primo direttore del North Carolina Museum of Art a Raleigh, dove si trasferisce nell'ottobre 1955. Come aveva fatto per il museo di Detroit, Valentiner si circonda di esperti e studiosi che lo assistano nel difficile compito di dotare il museo di una collezione di qualità. Nello stesso tempo appronta i cataloghi delle collezioni.

Nel 1956 inaugura il Museo di Raleigh con un'esposizione dedicata a Rembrandt ed alla sua scuola. Pubblica *The Bamberg Rider*.

Nel 1957 inizia la pubblicazione del *Bulletin* del museo. Collabora con Paul Wescher alla catalogazione della collezione Hamner.

Nel 1958 allestisce una grande retrospettiva dedicata a Kirchner al museo di Raleigh. Compie un viaggio in Europa per preparare una nuova edizione dei suoi studi dedicati a Rembrandt.

Torna negli Stati Uniti ad agosto. Muore il 6 settembre a New York.

III. DA BERLINO A NEW YORK

VALENTINER E LA REMBRANDTFORSCHUNG

*Qui ce n'è, di Rembrandt, forse anche ai limiti
dei cataloghi recentemente revisionati con
quelle intriganti dissacrazioni ai danni dei fedeli
dell'Uomo dall'Elmo d'Oro*

ALBERTO ARBASINO, *Le Muse a Los Angeles*

Quando venne pubblicata a Strasburgo la tesi di dottorato del giovane Wilhelm Valentiner, dedicata a Rembrandt¹, almeno da un trentennio, dai tempi cioè della guerra franco-prussiana, l'artista e la sua opera erano oggetto di accesissimi dibattiti che avevano anche un forte risvolto politico. In breve tempo, inoltre, data l'importanza attribuita all'artista e la crescente domanda di opere di sua mano, il numero di attribuzioni al pittore crebbe a dismisura². Proveremo a rileggere questa vicenda

¹ W. R. Valentiner, *Rembrandt und seine Umgebung*, Strasburgo 1905.

² Queste problematiche sono affrontate da C. B. Scallan, *Rembrandt, reputation and the practice of connoisseurship*, Amsterdam 2004. Si veda anche S. Alpers, *L'Officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato*, Torino 1990, in particolare pp. 3-16; P. C. Sutton, *Rembrandt and a brief history of connoisseurship*, in R. D. Spencer (a cura di), *The expert versus the object: judging fakes and false attributions in visual arts*, New York 2004, pp. 29-38. Nel 1968 è stato fondato – seppure in nuce sin dagli anni Cinquanta si auspicasse la sua creazione – il Rembrandt Research Project (RRP), che ha avviato un radicale processo di revisione intorno all'artista ed alle opere a lui attribuite, il cui risultato è precipitato nei monumentali volumi del *Corpus*, giunto ad oggi al suo quinto volume: J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. Van Thiel, E. van de Wetering (a cura di), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, 1982- in corso, Dordrecht-Boston-Londra, I. (1625-1631), 1982; II. (1631-1634), 1986; III. (1635-1642), 1989; IV. *The Self Portraits*, 2005; V. *The Small Scale History Paintings*, 2011 (d'ora in poi citato come *Corpus*, seguito dal numero del volume e dalle pagine). Ernst van de Wetering, assumendo la direzione del Rembrandt Research Project nel 1990, ha impresso alcune svolte alla ricerca, necessarie dopo i risultati – molto criticati e, di fatto, problematici tanto quanto gli stessi problemi che si sperava di risolvere – ottenuti dal RRP ponendosi il problema del rapporto tra *connoisseurship* ed indagini scientifiche su nuove basi: Id., *Connoisseurship and Rembrandt's Paintings: new directions in the Rembrandt Research Project, part II*, in 'The Burlington Magazine', 150, 1259, 2008, pp. 83-90. Un efficace e riassuntivo punto di vista su questi temi è offerto da G. Schwartz, *Rembrandt «connoisseurship» et érudition*, in 'Revue de l'Art', 42, 1978, pp. 100-106 e Id., *Rembrandt Research after the Age of Connoisseurship*, in 'Annals of Scholarship. An International Quarterly in the Humanities and Social Sciences', 10, 3-4, 1993 (numero monografico a cura di R. C. Morgan, *Art and Institutions*), pp. 313-335. Si vedano anche le due recensioni che Giuliano Brignati pubblicò in occasione delle due mostre dedicate a Rembrandt a Venezia (1981) e, soprattutto, a quella berlinese del 1991, con utili considerazioni sulla storicità delle operazioni di revisione del catalogo dell'artista: G. Brignati, *Racconti di storia dell'arte. Dall'arte medievale al Neoclassico*, Milano 2002, rispettivamente pp. 150-153 e 154-159.

con uno sguardo aperto verso il contesto, in modo da suggerire nuove possibili chiavi di lettura del percorso di Valentiner. Una personalità, certamente, sarà al centro di queste pagine, legata per più motivi allo studioso di cui ci stiamo occupando: Wilhelm Bode³. Il direttore generale dei Musei di Berlino, di cui Valentiner fu assistente per due anni, avrà un ruolo importantissimo per le sorti e le scelte del più giovane collega e, dunque, la sua vicenda costituirà spesso una sorta di controcanto rispetto alla voce principale del testo. In una lenta marcia di avvicinamento verso il cuore di questo capitolo, l'analisi della prima attività di Valentiner negli Stati Uniti, seguiremo le vicende che gli specialisti di Rembrandt attraversano tra Otto e Novecento, perché è anche in questo contesto che si giocherà la fortuna statunitense di Valentiner⁴. Il grande successo dell'allestimento della nuova ala del Metropolitan Museum, le esposizioni connesse con le Hudson-Fulton Celebration, l'attività per i collezionisti (Johnson e Widener in particolare) contribuirono, infatti, a far sì che egli si affermasse con grande prestigio, come un'autorità nel campo dell'organizzazione museale e non solo. Attraverso un'analisi più attenta degli scritti di questi anni, proveremo a cogliere la sua predilezione per l'arte contemporanea, aspetto che sarà ricchissimo di conseguenze per il suo futuro percorso⁵. Giungeremo così alla metà degli anni dieci del Novecento, quando Valentiner fonda una rivista, *Art in America*, che costituisce, al di là dell'Atlantico, l'equivalente delle più prestigiose riviste europee.

³ Su Wilhelm Bode la bibliografia è piuttosto estesa. Mi limito qui a segnalare alcuni testi di riferimento; per questioni più specifiche cfr. *infra*. S. Netzer, *Wilhelm von Bode: un condottiero dell'arte*, in L. Riccetti (a cura di), *1909: tra collezionismo e tutela*, Firenze 2010, pp. 217-227; M. Seidel, *Il Renaissance-Museum di Berlino: Wilhelm Bode "allievo" di Jacob Burckhardt*, in Id., 'Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento', vol. II, Venezia 2003, pp. 821-862. Utili sono i contributi apparsi in T. W. Gaehtgens, P.-K. Schuster (a cura di) 'Kennerschaft': *Kolloquium zum 150jährigen Geburtstag von Wilhelm von Bode*, 1996, numero monografico del 'Jahrbuch der Berliner Museen', 38, 1996. Sullo specifico della pittura olandese si vedano: G. Luijten, *Wilhelm von Bode und Holland*, in T. W. Gaehtgens, P.-K. Schuster (a cura di) 'Kennerschaft'... cit., pp. 73-85; C. B. Scallen, *Rembrandt, reputation...* cit.; T. W. Gaehtgens, *Wilhelm von Bode et la peinture hollandaise*, in Id., *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Parigi 2011, pp. 261-276 (riedizione francese di Id., *Wilhelm Bode and Dutch painting*, in 'The Rijksmuseum Bulletin', 49, 2001, pp. 61-71). Una fonte centrale, anche se prestata ad alcune distorsioni, sono poi le memorie dello studioso, oggi disponibili nell'eccellente edizione a cura di Thomas Gaehtgens e Barbara Paul: W. Bode, *Mein Leben*, a cura di T. W. Gaehtgens e B. Paul, 2 voll., Berlino 1997. Da ultimo, per un quadro sintetico: T. Baensch, *Wilhelm von Bode (1845-1929)*, in M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire des historiens d'art allemand 1750-1950*, Parigi 2010, pp. 11-21. Segnalo che, in questo *Dictionnaire*, manca un profilo dedicato a Valentiner.

⁴ Per le vicende legate alla *connoisseurship* di Rembrandt e per il significato che rivestono cfr. C. B. Scallen, *Rembrandt, reputation...* cit. Si veda anche J. Stückerberger, *Rembrandt und die Moderne: der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, Monaco 1996.

⁵ Cfr. il capitolo IV.

1. «Più moderno dei Moderni». Rembrandt, tra Otto e Novecento⁶

I. Nel 1870 era stato pubblicato sulla *Zeitschrift für bildende Kunst* un articolo di Bode⁷ che aveva ad oggetto il libro, di due anni precedente, di Carel Vosmaer, *Rembrandt: sa vie et son oeuvres*⁸. Il testo dello studioso olandese era uno dei primi libri che proponeva una discussione della vita e del contesto dell'artista, ed offriva al lettore lo strumento di un catalogo ordinato secondo un criterio cronologico. Con la sua recensione Bode entrava per la prima volta nel campo delle attribuzioni al pittore olandese⁹: era questo il primo passo che gli avrebbe permesso, in un breve giro d'anni, di divenire un'autorità indiscussa sull'artista. Il nocciolo della questione stava anche nel fatto che Bode, attraverso i suoi scritti¹⁰, proponeva un approccio nuovo per l'attribuzione delle opere d'arte, situando questa pratica su un terreno diverso rispetto a quello della Storia dell'arte per gli amatori, lontano anche da come la disciplina si stava allora definendo nel contesto accademico¹¹. Il processo che portò, tra Otto e Novecento, a rifondare la disciplina su basi 'scientifiche', seguendo i principi del positivismo, avrebbe avuto infatti solo in un secondo momento

⁶ La definizione del pittore come 'più moderno dei moderni' è di Carl Neumann, *Rembrandt*, 2 voll., Berlino-Stoccarda 1902. p. VIII (ho utilizzato l'edizione pubblicata a Monaco nel 1922, ed a questa si riferiscono i rimandi indicati in nota), dove lo studioso scrive che il pittore esprime così chiaramente il carattere e la natura nordica che "daß man zu sagen wagen darf: Rembrandt ist hierin moderner als die Modernen". Una avvertenza si rende necessaria: non ripercorrerò nel dettaglio le complesse vicende della fortuna dell'artista olandese. Lo scopo di questo primo paragrafo è di dare un orientamento rispetto a questioni che avranno un grande peso per la vicenda di Valentiner. Ho scelto, dunque, di concentrare la mia attenzione su alcuni momenti, puntuali, che possono essere individuati come il solco nel quale Valentiner si pose all'inizio della sua carriera di studioso.

⁷ W. Bode, *Zur Rembrandt-Literatur*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 5, 1870, pp. 169-176 e pp. 237-248.

⁸ C. Vosmaer, *Rembrandt: sa vie et son oeuvres*, L'Aia 1868 (e 1877).

⁹ Per un'analisi dettagliata del contributo di Bode cfr. C. B. Scallen, cit., pp. 40-51.

¹⁰ Si veda ad esempio l'articolo del 1876: W. Bode, *Die ersten Selbstporträts des Rembrandt van Rijn*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 6, 1876, pp. 125-126.

¹¹ È il processo che diede origine a quella che si definisce *Kunstwissenschaft* tedesca. Proprio nello stesso giro d'anni la Storia dell'arte divenne una disciplina degna di essere insegnata nelle Università austriache e tedesche. In particolare a Berlino la prima cattedra di Storia dell'Arte venne istituita nel 1873. Per una panoramica su questi problemi si veda almeno W. Sauerländer, *L'Allemagne et la "Kunstgeschichte". Gènesi d'une discipline universitaire*, in 'Revue de l'art', 45, 1979, pp. 4-8. Sulla figura dei conoscitori come specialisti si veda almeno: Gia. Agosti, M. E. Manca, M. Panzeri (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori: atti del convegno internazionale*, (Bergamo, giugno 1987), 3 voll., Bergamo 1993. Utili considerazioni su Bode e Morelli anche in C. B. Scallen, *Rembrandt, reputation...* cit., pp. 87-102. Anche se concentrato soprattutto sul contesto inglese, per alcune considerazioni su Berenson e Morelli e sul loro ruolo si veda anche L. Walhout Hinojosa, *The Renaissance, English cultural Nationalism, and Modernism 1860-1920*, New York 2009, pp. 83-111, in particolare pp. 89-111.

anche nelle Università un palcoscenico privilegiato¹². In questo contesto Bode, in una chiave morale e spirituale, proponeva al pubblico non specialista un'immagine dell'artista come quintessenza dei valori spirituali germanici¹³.

Wilhelm Bode non apparteneva alla comunità accademica ed è questa una specificità che non va sottovalutata; egli era un funzionario dell'amministrazione museale, e la sua attività di studioso era legata a questo ambito, in un costante confronto, come sarà poi anche per Valentiner, con le opere¹⁴. Ciò è tanto più significativo in quanto queste due comunità, quella accademica e quella dell'amministrazione museale, si contrapponevano nettamente per quanto riguardava i fini ultimi ed il metodo della ricerca. Nel 1891 tra Bode ed Hermann Grimm scoppiò una polemica che aveva al centro la scarsa collaborazione tra i musei e l'Università. Grimm, che era stato il primo professore di Storia dell'arte a Berlino (1873), partendo da presupposti legati alla filosofia hegeliana, ricollocava la Storia dell'arte all'interno di una più generale 'Storia culturale'¹⁵. Dalle pagine del *Deutsche Rundschau* attaccò il lavoro dei conoscitori, secondo lui una pratica meccanica, che svalutava le questioni più propriamente storiche a favore di una semplice azione di riconoscimento

¹² L'approccio metodologico con cui era insegnata la Storia dell'arte, almeno sino al principio del Novecento, derivava dalla filosofia hegeliana e da filosofie neo-kantiane. Su questi aspetti si veda D. Adler, *Painterly politics: Wölfflin, formalism and German Academic culture, 1885-1915*, in 'Art History', 27, 3, 2004, pp. 431-456, in particolare pp. 444-447 e Id., *Leaps of faith: formalist notions of the painterly*, Ph. D. Dissertation, The City University of New York Graduate Center 2002. Per uno sguardo più ampio al contesto universitario tedesco di inizio secolo si possono trovare utili indicazioni in F. Ringer, *The decline of the German Mandarins: the German Academic Community, 1890-1933*, Cambridge (Mass.), 1969. Per il revival neo-kantiano si può utilizzare K. C. Köhnke, *The rise of Neo-Kantianism: German Academic Philosophy between Idealism and Positivism*, New York 1991.

¹³ La scelta di Rembrandt come esempio e modello di valori artistici attuali andava anche contro i gusti e le predilezioni della cultura accademica, di cui Hermann Grimm era probabilmente il principale esponente. Cfr. E. de Jongh, *Seventeenth-Century Dutch Art seen through a Political Prism*, in F. Grijzenhout e H. Van Veen (a cura di), *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge 1999, pp. 142-162. Per la posizione di Bode è importante T. W. Gaehtgens, *Wilhelm von Bode et la peinture...* cit., e Id., *Delacroix dans la critique d'art allemande vers 1900*, in ibid., pp. 293-317 (originariamente Id., *Delacroix in der deutschen Kunstliteratur um 1900*, in A. Kostka, F. Lucbert (a cura di), *Distanz und Aneignung 1870-1945. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich*, Berlino 2004, pp. 275-298).

¹⁴ Quello del delinearsi di una specifica posizione dei funzionari museali è un tema di vasta portata, che va di pari passo con la definizione della Storia dell'arte come disciplina autonoma, per lo meno dai tempi di Franz Kugler.

¹⁵ Su Grimm e la sua attività cfr. J. Rössler, *Erlebnisbegriff und Skioptikon: Hermann Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität*, in H. Bredekamp e A. S. Labuda (a cura di), *In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlino 2010, pp. 69-89. Cfr. anche A. Beyer, *Herman Grimm (1828-1901)*, in M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire...* cit., pp. 89-98.

della originalità ed autenticità delle opere¹⁶. La risposta di Bode non si fece attendere¹⁷: rifiutando l'idea di una storia culturale così come la proponeva Grimm, egli affermava la sostanziale impossibilità di iniziare a parlare di una 'scienza dell'arte' e di una natura filosofica dell'arte se gli stessi specialisti non erano d'accordo su che cosa fosse un Dürer autentico. La necessità di mettere ordine nella enorme messe di materiali a disposizione era l'obiettivo principale dello studioso, la base irrinunciabile per procedere in un qualsiasi discorso sulla natura e sul valore storico delle opere. È bene sottolineare, però, come la polemica tra Bode e Grimm fosse stata scatenata anche da una questione più scottante. Proprio nel 1891, infatti, era stato pubblicato il libro di Max Lautner, intitolato polemicamente *Wer ist Rembrandt?*¹⁸. Nel suo volume Lautner sosteneva che le opere attribuite a Rembrandt avrebbero dovuto, invece, essere ricondotte al suo allievo, Ferdinand Bol. L'autore sosteneva di aver 'scoperto' la firma di Bol in alcuni quadri attribuiti a Rembrandt e, data la bellezza estetica e la qualità morale di queste opere, ben presto decise che i maggiori capolavori del pittore erano stati eseguiti dal suo talentuoso allievo, giungendo a sostenere che anche le opere firmate da Rembrandt, sarebbero invece state dipinte da Bol e solo in un secondo momento il capo bottega avrebbe apposto la sua firma sulle opere. Questa situazione si spiegava, secondo l'autore, attraverso la sostanziale immoralità di Rembrandt che, vessato dalle difficoltà economiche, non esitava ad accettare commissioni che affidava agli allievi. L'esempio più eclatante della serie di re-attribuzioni a Bol è sicuramente quello della *Ronda di notte*, anche contro ogni evidenza documentaria¹⁹. Anche i quadri del museo di Berlino non rimasero indenni: Lautner sostenne che il *Ratto di Proserpina* fosse anch'esso un'opera di Bol²⁰. L'operazione di Lautner scatenò le reazioni di Bode e dei suoi colleghi²¹, ed egli stesso, nelle sue memorie, ricordò come Lautner avesse guadagnato l'appog-

¹⁶ H. Grimm, *Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte*, in 'Deutsche Rundschau', 66, 1891, pp. 390-413. Come ha mostrato l'analisi di Daniel Adler, la polemica di Grimm si lega anche al dibattito sull'educazione che si sviluppa in questi anni. Cfr. D. Adler, *Leaps of faith...*, cit., pp. 94-133, in particolare pp. 97-99.

¹⁷ W. Koopmann (pseudonimo di W. Bode), *Prof. Hermann Grimm contra Galeriedirector Bode*, in 'Die Gegenwart', 39, 13, 1891, pp. 198-202.

¹⁸ M. Lautner, *Wer ist Rembrandt? Grundlagen zu einem Neubau der holländischer Kunstgeschichte*, Breslau 1891.

¹⁹ Per tutta questa vicenda cfr. J. Stükelberger, *Rembrandt und die Moderne*, cit., p. 46; C. B. Scallan, *Rembrandt...* cit., pp. 109-126.

²⁰ M. Lautner, cit., p. 35. Sul *Ratto di Proserpina* cfr. *Corpus*, vol. I, pp. 365-372 (n° A39).

²¹ Sull'eco del libro di Lautner cfr. C. B. Scallan, *Rembrandt...* cit., pp. 117-126. Nel *Mein Leben* Bode ricorda come gli studiosi olandesi scesero in campo per appoggiarlo contro gli attacchi di Lautner e di Grimm, cfr. W. Bode, *Mein Leben*, cit., I, p. 251.

gio di Grimm. Quest'ultimo infatti aveva convinto Karl Frey a presentare una domanda ufficiale a Bode affinché le opere di Rembrandt nella pinacoteca venissero accuratamente esaminate per 'sventare' l'eventualità di una ingiusta attribuzione a Rembrandt²². Si delineava così la sostanziale divergenza tra la disciplina accademica, che muoveva da un discorso teorico per giungere alle opere, ed invece la Storia dell'arte messa in opera nel museo, mossa dalle esigenze pratiche di distinzione ed ordinamento del materiale che nel museo confluiva²³. La vicenda del libro di Lautner e le polemiche conseguenti esemplificano bene anche questo processo di separazione. Il cambiamento, rispetto alle posizioni di Grimm, avvenne solo con la generazione successiva, il cui esempio migliore è forse Wölfflin, dal 1901 successore dello studioso all'Università di Berlino, che, pur partendo da posizioni simili, giunse poi a posizioni molto differenti nel tentativo di dotare la disciplina di un sistema teorico definito. Il crescente apprezzamento per categorie interpretative come quella di 'pittorico' (*malerisch*), individuato in particolare da Wölfflin²⁴ nelle opere d'arte 'barocche'²⁵, e che nei suoi *Concetti fondamentali*, pubblicati nel 1915,

²² Cfr. Ibid.

²³ Ha riflettuto su questi temi, proponendo la definizione di 'Storia dell'arte curatoriale' Alexis Joachimides, sottolineando come, in questo contesto, si consumi anche la rottura tra l'Accademia ed il mondo museale, ed entri in crisi il paradigma espositivo, sostenuto dai professori nell'Università, per cui le opere venivano esposte come esempio dell'evoluzione artistica, attraverso la storia, con un fine teleologico rispetto allo stile: cfr. Id., *The Museum's discourse on art: the formation of curatorial art history in turn-of-the-century Berlin*, in S. A. Crane (a cura di), *Museums and Memory*, Stanford 2000, pp. 200-219. In particolare pp. 217-219. In questo senso un ruolo centrale lo ebbe Wilhelm Bode, nel proporre una vera e propria 'professionalizzazione' della figura dello storico dell'arte inquadrato nell'amministrazione pubblica: su questi temi si veda l'*Einführung* di Thomas Gaehtgens alla nuova edizione dell'autobiografia dello studioso: W. Bode, *Mein Leben...* cit., pp. VII-XVIII, in particolare pp. IX-X.

²⁴ Su Wölfflin la bibliografia è molto estesa. Per un primo inquadramento si vedano M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven-Londra 1983, pp. 98-116; J. Hart, *Heinrich Wölfflin: an intellectual biography*, Ph. D. diss., University of California, Berkeley 1982. Per il legame tra Wölfflin e le filosofie neokantiane si veda almeno Ead., *Reinterpreting Wölfflin: neo-kantianism and hermeneutics*, in 'Art Journal', 42, 4, 1982, pp. 292-300. Utili anche le considerazioni in J. Thuillier, R. Recht, J. Hart, M. Warnke, *Relire Wölfflin*, Parigi 1995. Il concetto di 'pittorico' era stato utilizzato anche da Burckhardt, ma in senso negativo, e da lui venne ereditato da Wölfflin. Su Wölfflin ed il suo approccio verso il 'pittorico' si veda D. Adler, *Painterly politics...* cit., pp. 431-446; Id., *Leaps of faith...*, cit., pp. 52-133; J. Hart, *Reinterpreting Wölfflin...* cit. A queste voci si può affiancare anche M. Warnke, *Heinrich Wölfflin (1864-1945)*, in M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire...* cit., pp. 363-372.

²⁵ A queste date per 'barocco' si intende un periodo molto ampio che va dalla tarda attività di Michelangelo sino al pieno Seicento: questa è, ad esempio, la periodizzazione utilizzata da Alois Riegl. Cfr. A. Payne, *Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque*, in A. Riegl, *The Origins of Baroque Art in Rome*, a cura di A. Hopkins e A. Witte, Los Angeles 2010, pp. 1-33, in particolare pp. 12-16.

trovò la più ampia sistemazione²⁶, videro assurgere proprio Rembrandt a modello di quei concetti²⁷. Gli studi di Alina Payne hanno dimostrato in modo efficace come il processo di ridefinizione ed apprezzamento del Barocco (con riferimento tanto alla categoria storiografica che al periodo storico che con essa si indica) abbia avuto origine nella Germania dell'età guglielmina quando a Berlino si poté ammirare il fregio dell'Altare di Pergamo, giunto nella capitale tedesca nel 1879. Il dibattito originatosi per definire delle categorie interpretative adatte al fregio dell'altare, scatenò ben presto un processo di revisione che portò all'acquisizione da parte degli Storici dell'arte antica della categoria di 'barocco' utilizzata a proposito dell'arte ellenistica. Il fregio permise agli studiosi di concentrare i loro sforzi ermeneutici su una questione molto concreta, che in breve, dal dibattito che ne sgorgò, fornì agli storici dell'arte gli strumenti per interpretare la problematica relazione tra il Rinascimento ed il Barocco. Lo stesso Burckhardt, all'altezza degli anni Ottanta dell'Ottocento, aveva cambiato opinione sul Barocco, e la tesi di abilitazione del giovane Wölfflin giunse a suggellare la sintesi di questo articolato dibattito. A cristallizzare l'opposizione 'lineare'-Rinascimento/'pittorico'-Barocco sarà proprio Wölfflin nei già citati *Concetti fondamentali*²⁸.

Un altro momento significativo del processo di costruzione dell'immagine di Rembrandt fu la pubblicazione degli *Studien* di Bode nel 1883²⁹. Questo testo fu un vero spartiacque sia per la posizione che occupa nella sua carriera sia perché,

²⁶ H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della Storia dell'arte*, Milano 2012 (ed. originaria 1915).

²⁷ Cfr. D. Adler, *Painterly politics...* cit., pp. 447-452.

²⁸ A. Payne, *On sculptural relief: malerisch, the autonomy of artistic media and the beginning of Baroque studies*, in H. Hills (a cura di), *Rethinking the Baroque*, Londra 2011, pp. 38-64; Ead., *Portable Ruins: the Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin and German Art History at the fin de siècle*, in 'Res. Journal of Aesthetics and Anthropology', 53, 4, 2008, pp. 168-189. La stessa Payne ha analizzato la posizione di Alois Riegl nei confronti delle definizioni di barocco: cfr. Ead. *Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque*, in A. Riegl, *The Origins of Baroque Art...* cit., pp. 1-33. Da ultimo, molto importante per l'ampia problematica messa a fuoco cfr. Ead., *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven-Londra 2012, in particolare per la posizione di Wölfflin pp. 116-128 (ma tutto il capitolo è ricco di utili affondi). Si veda anche, utile per un inquadramento storico di questa vicenda, L. Gossman, *Imperial Icon: The Pergamon Altar in Wilhelminian Germany*, in 'The Journal of Modern History', 78, 2006, pp. 551-587, che osserva acutamente come "the rehabilitation of Hellenistic art from the charge of decadence and the identification and rehabilitation of European baroque went hand in hand and were part of a general movement away from Winckelmannian and neohumanist idealism and from the cyclical and normative history of art associated with it.", cit. p. 560. Recentemente questi problemi sono stati oggetto di una specifica sezione del catalogo che ha accompagnato la mostra sull'Altare a Berlino, nel 2012: R. Grüssinger, V. Kästner, A. Scholl (a cura di), *Pergamon: Panorama der antiken Metropole*, catalogo della mostra (Berlino), Berlino 2012, in particolare pp. 378-421.

²⁹ W. Bode, *Studien zur Geschichte der holländische Malerei*, Braunschweig 1883.

sancendone la definitiva preminenza come arbitro delle vicende legate alla pittura olandese, contribuì a scatenare reazioni come quella di Lautner. Attraverso le pubblicazioni e grazie all'attività per il Museo, la fama di Bode crebbe enormemente, e con lei anche il suo metodo, che molti iniziarono a seguire, di una storia dell'arte su basi 'scientifiche', fatta di prove empiriche e verifiche archivistiche. Gli *Studien* raccoglievano una serie di saggi sulla pittura olandese, inclusa anche la sua tesi dottorale su Frans Hals³⁰; e ovviamente non potevano mancare i contributi su Rembrandt: la parte più estesa del libro³¹. Dall'insieme di queste pagine emergeva una visione della disciplina fatta soprattutto di ricerca archivistica da un lato e, dall'altro, di un esame quanto più possibile accurato degli originali; ed emergeva anche il positivismo di Bode, soprattutto quando tentava di spiegare i cambiamenti stilistici attraverso fatti della vita dell'artista. Secondo lo studioso, infatti, era possibile leggere nelle opere i segni delle tribolazioni dovute alle contingenze, ad esempio, della bancarotta dell'artista nel 1656³²; e trovava una spiegazione in questo clima di positivismo anche l'idea di proporre un vero e proprio catalogo delle opere dell'artista. Rispetto a quello proposto da Vosmaer, organizzato in senso cronologico, Bode scelse però di organizzare il suo in senso geografico, ed analizzava le opere a partire da raggruppamenti che seguono la suddivisione accademica dei soggetti³³.

È bene rilevare che, all'altezza del 1883, un'opera di Rembrandt era per lo studioso un quadro dipinto *solo* dal maestro, interpretando un aspetto fondamentale per l'attribuzione delle opere, cioè quello della loro *autenticità*, in un senso molto restrittivo. Nel corso del tempo Bode mutò questa posizione, con significative conseguenze dal punto di vista della costruzione dell'immagine del pittore. Questa, in ultima analisi, si costituiva sul catalogo delle opere attribuite all'artista, ed è facile comprendere come, quanto più alta era la 'domanda' di opere del pittore, tanto più era facile cadere in una tendenza espansionista del catalogo³⁴.

³⁰ W. Bode, cit., pp. 37-94. La trattazione è poi seguita da un indice topografico delle opere del pittore, pp. 80-92.

³¹ Cfr. W. Bode, *Studien...*, cit., pp. 359-610, con il consueto indice topografico alle pagine 557-610. Per un'analisi dettagliata degli *Studien*, del loro rapporto con il testo di Carel Vosmaer, e per la loro ricezione negli studi successivi cfr. C. B. Scallen, *Rembrandt...* cit., pp. 60-80. Utile anche, per collocare la posizione di Bode sul più ampio sfondo storico dell'epoca V. Pinto, *Apoteosi della Germanicità...* cit., pp. 168-175.

³² Questi aspetti compaiono già nelle critiche che Bode muoveva al libro di Vosmaer. Cfr. *supra*.

³³ Anche nell'organizzazione del monumentale catalogo generale manterrà questa scelta. Cfr. *infra*.

³⁴ Per un'analisi degli *Studien* di Bode e del loro ruolo in seno alle questioni legate agli studi su Rembrandt cfr. C. B. Scallen, *Rembrandt...* cit., pp. 60-70.

Parallelamente rispetto ai contributi a stampa, a partire dalla fine degli anni Settanta, Bode aveva iniziato ad acquisire delle opere di Rembrandt (o a lui attribuite) per la Gemäldegalerie di Berlino, in qualità di responsabile del dipartimento di pittura antica. E l'*annus mirabilis* per le acquisizioni fu proprio quel 1883 in cui vennero pubblicati gli *Studien*³⁵.

Grazie all'attività di Bode, tanto per le pubblicazioni quanto per l'impressionante numero di capolavori che aveva fatto giungere nella pinacoteca, ben presto Berlino divenne il centro della *Rembrandtforschung*: seguendo il suo esempio, infatti, anche altri funzionari dei Musei berlinesi iniziarono una vivace campagna di acquisizioni di opere e di pubblicazioni. L'esempio migliore è forse l'attività del Kupferstichkabinett, dal 1876 guidato da Friedrich Lippmann, che proprio in quegli anni accresceva sensibilmente le collezioni berlinesi e che non esitò a dare avvio ad una monumentale pubblicazione dei disegni di Rembrandt³⁶. Di lì a breve anche l'interesse per le incisioni dell'artista crebbe a tal punto da far sì che anche per queste opere venisse approntato un catalogo generale a cura di Woldemar von Seidlitz³⁷.

Tutte queste considerazioni però devono anche spingerci ad una conclusione più generale: attraverso le letture che ne venivano date e le opere che venivano attribuite alla sua mano, Rembrandt era divenuto il più celebre pittore del momento, al centro di un vero e proprio dibattito; dibattito che oltre a spingere a riflettere su che

³⁵ Tra il 1874 ed il 1929 Bode acquistò ben 21 quadri, di cui 18 prima del 1910. Riporto, ricavandolo dallo studio di Stückelberger, l'elenco delle opere acquisite, indicando tra parentesi il numero di catalogo e l'attuale attribuzione: **1874**. *San Gerolamo* (copia da, 806C), *Ritratto di un vecchio* (824A), *Riposo durante la fuga in Egitto* (Govaert Flinck? 815B); **1879**. *Ritratto di Hendrickje Stoffels* (828B); **1881**. *Il Cambiavalute* (828D); **1883**. *Susanna e i vecchioni* (828E), *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (828H), *La visione di Daniele* (Willem Drost, 828F); **1890**. *Il vecchio col cappello rosso* (seguace di, 8281); **1892**. *La predica di Giovanni Battista* (828K); **1894**. *Il mennonita Anslo con la moglie* (828L); **1896**. *Studio per un ritratto di giovane ebreo* (828M); **1897**. *L'uomo dall'elmo d'oro* (circolo di, 811A); **1906**. *Sansone e Dalila* (812A), *Il buon Samaritano* (seguace di, 812B); **1907**. *Cristo e la Samaritana al pozzo* (811B), *Testa di Cristo* (811C); **1910**. *Tobia e l'Angelo* (Abraham van Dijck, 828N); **1916**. *Studio di testa di giovane* (seguace di, 1750); **1924**. *Paesaggio col lungo ponte* (1932); **1929**. *Il vecchio* (circolo di, 2060). Cfr. J. Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne*, cit., p. 42, nota 3.

³⁶ Il nucleo più consistente di disegni giunse con tre lasciti successivi dal 1885 al 1902. Cfr. J. Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne*, cit., p. 44. Il primo volume del Catalogo, a cura di Lippmann, venne pubblicato a partire dal 1888: F. Lippmann, *Original Drawings by Rembrandt Harmenszoon van Rijn*, L'Aia, 1888-1892. Successivamente vennero pubblicati altri due volumi: il secondo a cura dello stesso Lippmann e di Hofstede de Groot, il terzo a cura solo di quest'ultimo studioso.

³⁷ W. von Seidlitz, *Kritische Verzeichnis der Radierungen Rembrandts. Zugleich eine Anleitung zu deren Studium*, Lipsia 1895.

cosa volesse dire e quali fossero i mezzi a disposizione dei conoscitori da un lato, dall'altro proponeva un'immagine dell'artista come quintessenzialmente moderno.

II. Il culmine di questo processo si ebbe nel 1897: due eventi, infatti, segnarono questo anno come un punto focale del discorso che qui stiamo svolgendo. Ad Amsterdam si inaugurò una spettacolare esposizione dedicata a Rembrandt³⁸, che vide Bode partecipare dell'organizzazione³⁹. È notevole, come ha sottolineato Haskell, che l'esposizione fosse stata organizzata per celebrare l'incoronazione della giovane regina Wilhelmina. Proprio per questo motivo la maggior parte delle case regnati d'Europa si mobilitò per inviare opere in prestito (dal Museo di Berlino giunse, ad esempio, *L'uomo dall'elmo d'oro*), e seguendo questo esempio anche collezionisti privati e nobili inviarono dipinti ad Amsterdam⁴⁰. L'esposizione rimase un modello per le successive mostre temporanee, ed è importante rilevare che erano esposte tanto le opere quanto le riproduzioni fotografiche prestate da Charles Sedelmeyer⁴¹, offrendo così la possibilità di ammirare l'intera carriera dell'artista. Sedelmeyer era il mercante d'arte più attivo nella vendita di opere di Rembrandt, collaborando fianco a fianco con Bode, nonché editore di quella che di lì a breve sarebbe diventata l'opera di riferimento sul pittore olandese⁴². Nel momento in cui l'esposizione allo Stedelijk Museum aprì i battenti, infatti, erano stati pubblicati solo i primi due volumi del monumentale catalogo ragionato dell'artista. L'opera, a cura di Bode e di Cornelis Hofstede de Groot, come detto edita dal mercante parigino Sedelmeyer, era la base concettuale sulla quale la mostra si era costruita. All'apertura dell'esposizione di Amsterdam Hofstede era da un anno direttore del Rijksprentenkabinet⁴³;

³⁸ La mostra del 1898 è stata dettagliatamente ricostruita da P. J. J. Van Thiel, *De Rembrandtentoonstelling van 1898*, in 'Bulletin van het Rijksmuseum', 40, 1992-93, pp. 11-93. A questo si aggiunga C. B. Scallen, *Rembrandt...* cit., pp. 132-154. Sull'evento e sul suo significato politico si veda F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008, pp. 139-142. A questo si può aggiungere J. Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne...* cit., pp. 53-55.

³⁹ Cfr. C. B. Scallen, cit., pp. 133-134; G. Luijten, *Wilhelm von Bode und Holland*, in T. W. Gaehtgens, P.-K. Schuster (a cura di) 'Kennerchaft'... cit., p. 73.

⁴⁰ Cfr. F. Haskell, cit.

⁴¹ P. J. J. Van Thiel, cit., p. 24. Su Charles Sedelmeyer (1837-1925) si veda almeno C. Huemer, *Charles Sedelmeyer (1837-1925). Kunst und Spekulation am Kunstmarkt in Paris*, in 'Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst', 2, 1999, pp. 4-19.

⁴² W. Bode, C. Hofstede de Groot, *The Complete Work of Rembrandt, History, Description and Heliographic Reproduction of all the Master's Pictures, with a study of his life and his art*, 8 voll., Parigi 1897-1906. Su questo catalogo si vedano le considerazioni di C. B. Scallen, cit., pp. 169-179.

⁴³ Cfr. C. B. Scallen, *Rembrandt...* cit., p. 132.

aveva incontrato Bode nel 1889 a Lipsia, ed aveva scritto poi allo studioso per avere un parere su un'opera di Elinga in suo possesso. In breve tempo i due iniziarono una corrispondenza che portò l'olandese, grazie all'aiuto di Bode, ad avere un posto al Gabinetto di Grafica di Dresda nell'ottobre del 1890⁴⁴. Nel lavoro di catalogazione Bode aveva sempre l'ultima parola nel giudicare le singole opere, spesso anche contro i pareri espressi da Hofstede de Groot in suoi precedenti scritti⁴⁵. Rispetto al numero di quadri pubblicati all'altezza del 1883, nel catalogo si giungeva ad attribuire al pittore più del doppio delle opere, per un totale di 595 dipinti⁴⁶. L'imponente operazione editoriale prevedeva che i volumi venissero pubblicati contemporaneamente in inglese, francese e tedesco, e rispetto alle critiche mosse da Bode a Vosmaer nel 1870, era organizzata in senso cronologico. Parallelamente si seguiva un raggruppamento per temi o soggetti⁴⁷. Come ha mostrato l'analisi di Catherine Scallen, le attribuzioni ed i giudizi espressi da Bode nel catalogo, non vennero incrinati se non negli anni Dieci del Novecento⁴⁸.

Il catalogo divenne ben presto un punto di riferimento per gli studi successivi, garantendo ai due curatori un'autorità quasi indiscussa sulla materia e ponendoli come irrinunciabile esempio metodologico per gli studiosi. Il giovane Valentiner, dunque, muoverà i primi passi di studioso affacciandosi in quello che era diventato un campo d'azione strategico per Bode.

Un evento come la mostra di Amsterdam o la pubblicazione del monumentale catalogo dell'artista, sono però il frutto di un processo innescatosi al principio del decennio. Quando Julius Langbehn pubblicò il suo *Rembrandt als Erzieher*, si inaugurò un processo di rilettura attualizzante dell'artista, in parte già avviato, che infiammò gli studiosi. Il testo ebbe un enorme successo, tanto che, nel giro di un anno si giunse alla trentasettesima edizione⁴⁹. Il titolo del testo di Langbehn faceva riferi-

⁴⁴ Su Hofstede de Groot cfr. R. E. O. Ekkart, in *The Dictionary of Art*, s. v.; per il suo rapporto nel contesto degli specialisti di Rembrandt cfr. C. B. Scallen, cit., pp. 103-126, in particolare 107-117. Si veda poi M. Sterne, *The Passionate Eye. The life of William R. Valentiner*, Detroit 1980, pp. 53-69.

⁴⁵ Cfr. C. B. Scallen, cit., p. 171.

⁴⁶ Ibid., p. 172. La Scallen ha acutamente notato che "by the time this catalogue was finished, the view it presented of Rembrandt's capacity, range, and quality as an artist was much more amorphous, and much less accurate, than it had been two decades earlier", ivi.

⁴⁷ Ad esempio, il secondo volume era dedicato ai ritratti degli anni Trenta, alle rappresentazioni di scene storiche, cfr. C. B. Scallen., cit., p. 171.

⁴⁸ C. B. Scallen, cit., pp. 178-179.

⁴⁹ Si fa riferimento a J. Langbehn, *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Lipsia 1890 (da cui si cita e a cui sono da intendersi i riferimenti alle pagine) e alla recensione di Wilhelm Bode in *Preussische Jahrbücher*, 65, 1890, pp. 301-314. Si dispone oggi anche della recentissima tradu-

mento alla terza delle ‘meditazioni intime’ di Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer als Erzieher*, del 1874, ed in parte ne condivideva l’impianto di ‘pessimismo culturale’⁵⁰. Nelle sue pagine Langbehn additava l’artista a modello da seguire per recuperare lo spirito più autentico del *Geistleben* tedesco, in opposizione al decadimento sociale e morale a lui contemporaneo. In questo processo, secondo Langbehn, si erano persi i caratteri più propri di quello spirito autenticamente germanico, e ne riconosceva i responsabili anche negli accademici. In particolare aveva attaccato anche i musei, additandoli come perfetto esempio del decadimento culturale, ed aveva paragonato gli oggetti esposti nelle sale alle colonne di un dizionario: come queste non riescono a trasmettere la vitalità di una lingua, così le opere in un museo non trasmettono la vera essenza della vitalità artistica. Secondo Langbehn i musei avrebbero dovuto invece aiutare a cogliere la connessione tra l’arte e la sua vera fonte: l’unità del carattere nazionale di un popolo⁵¹. Nel suo testo egli insiste molto

zione del testo: A. J. Langbehn, *Rembrandt come Educatore*, a cura di V. Pinto, Torino 2013. Per la storia testuale e le successive elaborazioni del testo cfr. V. Pinto, *Rembrandt come educatore. La «ricerca» di una ragione analogica*, in A. J. Langbehn, *Rembrandt come Educatore...* cit., pp. 369-397, in particolare pp. 375-379 (con un breve *excursus* sulla ricezione di Langbehn in Italia, pp. 396-397). Per la posizione di Langbehn nella *Rembrandtforschung*: J. Stükelberger, *Rembrandt und die Moderne...* cit., pp. 47-53. Si veda inoltre J. J. Sheehan, *Museums in the German Art World: from the end of the Old Regime to the rise of Modernism*, New York 2000, pp. 140-143. Utile e ricco di spunti è il recente V. Pinto, *Apoteosi della Germanicità. I sentieri di Julius Langbehn critico della cultura tedesco di fine Ottocento*, Lecce 2009. In questo senso il direttore dei Musei di Berlino già da tempo aveva assunto posizioni di questo tipo, si veda ad esempio W. Bode, *Adam Elsheimer, der Römische Maler Deutscher Nation*, in ‘Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen’, 1880, pp. 51-78, 245-262. Il testo venne poi ripubblicato anche negli *Studien*: cfr. Id., *Studien...* cit., pp. 233-311. La discussione dell’appartenenza o meno dell’arte olandese alla storia tedesca è di solito indicata nella storiografia come *Westforschung*. Cfr. D. Carasso, *A new image: German and French thought on Dutch Art: 1775-1860*, in F. Grijzenhout e H. Van Veen (a cura di), *The Golden Age...* cit., pp. 108-129. L’intreccio di nazionalismo, politica e arte che per lungo tempo fu legato a Rembrandt è stato analizzato a fondo da C. B. Scallen, cit., *passim*. Per alcune considerazioni sull’uso che Langbehn fa del concetto di *malerisch* cfr. D. Adler, *Leaps of faith...* cit., pp. 127-130. A questi si può aggiungere M. Helmlold, *Rembrandts Einsamkeit. Diskursanalytische Studien zur Konzeption des Künstlersubjekts in der Moderne*, tesi di Dottorato, Ruhr-Universität Bochum, Bochum 2001, pp. 83-85, 140-142. Da ultimo si vedano gli studi di A. Chalard-Fillaudeau, *Rembrandt, l’artiste au fils des textes. Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Parigi 2004; Ead., *Rembrandt ou le génie du dépassement. Essai sur l’artiste hollandais dans l’histoire de l’art allemande*, Sarrebruck 2010.

⁵⁰ J. Stükelberger, *Rembrandt und die Moderne...* cit., p. 48; V. Pinto, *Apoteosi della germanicità...* cit., pp. 153-158.

⁵¹ Cfr. J. Langbehn, cit., pp. 85-86. Per alcune considerazioni sul legame e lo snaturamento che Langbehn opera di alcune teorie di Nietzsche, cfr. J. J. Sheehan, *Museums...* cit., pp. 142-143; V. Pinto, *Apoteosi della Germanicità...* cit., pp. 153-158. Emerge qui il problema della cosiddetta *Volkskunst*, temine nato nel 1876 (cfr. A. Payne, *From Ornament to Object...* cit., nota 144, p. 280), che trovò ampia fortuna nei testi Semper ed un conseguente rilancio nella generazione dei

su Rembrandt come sorta di antidoto alla “vacuità spirituale”⁵² che pervade i centri urbani della Germania, attaccando in particolar modo Berlino. Il carattere inafferrabile dell’esperienza estetica, incapace di essere descritto dal linguaggio scientifico, fortemente impregnato di caratteristiche mistiche e spirituali, è individuato da Langbehn come antidoto alla corruzione spirituale del presente⁵³. Queste teorie esercitarono un enorme fascino, in un momento in cui la Germania era in cerca di un riscatto morale e spirituale. Raccolsero infatti il plauso tanto di artisti quanto, seppur in misura minore, degli studiosi (con la notevole eccezione di Burckhardt⁵⁴). Lo stesso Bode recensì il testo positivamente, assegnandogli un posto di rispetto nella recente letteratura sull’artista⁵⁵. Questo testo poneva, con sconcertante brutalità, il problema della modernità dell’artista, una modernità che, riconosciuta come tale, fosse in grado di costituire un esempio per il presente. E largo spazio a queste problematiche è dedicato anche nella monumentale monografia dell’artista che Carl Neumann pubblicò nel 1902. L’opera era il frutto diretto delle due esposizioni di Amsterdam e di Londra e registrava tempestivamente il dibattito critico del decennio appena conclusosi, inaugurando “lo studio post-romantico della critica d’arte tedesca su Rembrandt”⁵⁶. Nella sua premessa, che costituisce una rassegna della

più giovani storici dell’arte quali Wölfflin. Per questi problemi ho seguito A. Payne, *From Ornament to Object...* cit., pp. 54-56 e pp. 107-108.

⁵² J. Langbehn, cit., p. 259.

⁵³ Ibid., pp. 261-263. Per una discussione di questi aspetti cfr. D. Adler, *Leaps of Faith...* cit., pp. 128-129. Quanto il libro di Langbehn avesse avuto presa sul pubblico, lo si può valutare anche dal *pamphlet*, anonimo, pubblicato a Lipsia nel 1911, sulla scia degli eventi della *Protest deutscher Künstler* di Carl Vinnen e della cosiddetta ‘controversia di Brema’, che attaccava il giudaismo internazionale che si era insinuato nell’arte tedesca grazie ai suoi *sponsors*, Paul Cassirer e la Secessione di Berlino. Il libello, significativamente, si intitolava *Die kranke deutsche Kunst; Nachträgliches zu „Rembrandt als Erzieher“*. Cfr. P. Paret, *The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*, Cambridge (Mass.) 1980, p. 189.

⁵⁴ La distanza di Burckhardt dall’euforia di fine Ottocento per Rembrandt è stata ben messa a fuoco da J. Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne...* cit., pp. 232-249. Si può vedere anche V. Pinto, *Apoteosi della Germanicità...* cit., pp. 163-168.

⁵⁵ W. Bode in *Preussische Jahrbücher*, cit., in particolare pp. 303-304. Hermann Grimm rispose alla recensione di Bode: H. Grimm, in ‘Nationalzeitung’, 20 marzo 1890. Cfr. comunque J. Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne...* cit., pp. 47-53, in particolare p. 51. Si veda anche, per una panoramica della ricezione del testo, V. Pinto, *Apoteosi della Germanicità...* cit., pp. 249-267, in particolare per la recensione di Bode: pp. 249-250.

⁵⁶ C. Neumann, *Rembrandt*, 2 voll., Berlino-Stoccarda 1902. Valentiner seguì alcuni dei corsi di Neumann ad Heidelberg, e le teorie dello studioso avranno un certo peso nell’orientarlo verso l’arte contemporanea, offrendo a Valentiner un diverso approccio rispetto al ‘wagnerismo’ di Thode (per questi problemi cfr. comunque il capitolo IV). La citazione è da V. Pinto, *Apoteosi della Germanicità...* cit., p. 291. Allo studio di Pinto rimando per alcune considerazioni su Neumann: cfr. *ibid.*, pp. 291-292.

letteratura ottocentesca sul pittore⁵⁷, un intero paragrafo è dedicato alla discussione di 'Rembrandt come educatore'⁵⁸.

È bene sottolineare, però, che la modernità del pittore passò anche attraverso gli artisti che scelsero di ispirarsi alle sue opere. Un processo originatosi intorno alla metà del secolo, infatti, fece sì che svariati pittori, soprattutto intorno al circolo di Wilhelm Leibl, iniziassero a guardare alle opere di Rembrandt e Frans Hals con rinnovata sensibilità⁵⁹. In questo percorso che vide coinvolte la Francia e la Germania, la popolarità della pittura olandese del Seicento crebbe sino a divenire un modello anche per artisti del calibro di Gustave Courbet, ed è significativo che l'artista di Ornans, quando nel 1869 viaggiò a Monaco, scegliesse di copiare tre opere del XVII secolo, tra cui *Malle Babbe* di Frans Hals ed un *Autoritratto* di Rembrandt⁶⁰. Nell'ambiente monacense questa riscoperta si congiunse con la scoperta del realismo francese⁶¹ e via via contribuì a far sì che si abbandonasse l'immagine romantica di Rembrandt che si era assodata sino alla metà del XIX secolo, ed in particolare artisti come Max Liebermann, Lovis Corinth e Max Slevogt, iniziarono a scegliere opere di Rembrandt come esempio di modernità⁶².

Il 1906 segnò lo zenith di questa tendenza a rileggere l'artista in chiave moderna: nell'anno del terzo centenario della nascita del pittore, infatti, si diede corso ad una serie di iniziative, espositive ed editoriali, il cui centro, molto spesso, fu costituito proprio dal problema del rapporto di Rembrandt con la contemporaneità⁶³.

⁵⁷ Ibid., pp. 3-39. Nella sua analisi Neumann prende in esame i principali contributi di Thoré-Bürger, Fromentin, Simmels e, infine, Langbehn.

⁵⁸ Ibid., pp. 23-30.

⁵⁹ Su queste problematiche si veda l'eccellente ricostruzione di J. Stückerberger, *Rembrandt und die Moderne...* cit., pp. 21-59 e gli affondi monografici su quattro 'pittori moderni' (Liebermann, Slevogt, Corinth e Nolde) ed il loro rapporto con Rembrandt. Alcune considerazioni (in particolare sulla genesi, in Francia, di un gusto per Rembrandt che fiorì in parallelo alla pittura realista) utili anche in V. Pinto, *Apoteosi della Germanicità...* cit., pp. 159-160. Sulla riscoperta di Hals, che fece da traino per quella di Rembrandt: F. S. Jowell, *The Rediscovery of Frans Hals*, in S. Slive (a cura di), *Frans Hals*, catalogo della mostra (Washington-Londra-Haarlem), Monaco 1989, pp. 61-86.

⁶⁰ Cfr. ibid., p. 37. L'altra opera copiata da Courbet è un quadro la cui attribuzione oscilla tra Velázquez e Murillo. Va detto che l'*Autoritratto* di Rembrandt è stato poi ricondotto ad una copia di un allievo, e si conserva oggi al Musée des Beaux-Arts di Besançon. La copia del quadro di Hals è oggi alla Kunsthalle di Amburgo.

⁶¹ J. Stückerberger, *Rembrandt und die Moderne*, cit., p. 36.

⁶² Sull'attività di questi tre artisti si concentra l'attenzione di Stückerberger: cfr. J. Stückerberger, *Rembrandt und die Moderne*, cit., *passim*. Hals costituì anche una fonte d'ispirazione per Eduard Manet, allorché dipinse *Le Bon Bock* (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art), nel 1873. La fonte è stata riconosciuta nell'*Allegro bevitore* di Hals (Amsterdam, Rijksmuseum). Cfr. F. S. Jowell, *The Rediscovery of Frans Hals*, cit., p. 71.

⁶³ In quell'anno, ad esempio, si ampliò il Rijksmuseum in modo da poter esporre meglio la *Ronda*

In quest'anno, in tre interventi successivi, Wilhelm Bode, non perse occasione per sottolineare l'importanza del pittore come esempio per gli artisti contemporanei⁶⁴. Proprio sullo spirito 'germanico' del pittore Bode insisterà nelle prime pagine di un suo libro, sottolineando come l'arte olandese avesse raggiunto la più piena espressione del suo carattere attraverso Rembrandt, la cui arte è puramente germanica⁶⁵. In particolare sottolineava come l'artista olandese fosse più vicino ad una sensibilità moderna rispetto ai grandi, anche sommi, artisti del passato⁶⁶; e nella premessa al volume scritto a quattro mani con Valentiner, indicava in Rembrandt il modello cui è necessario ispirarsi per giungere a creare una rigenerazione dei mezzi

di notte, e l'Università di Amsterdam conferì dei dottorati *honoris causa* a Emil Michel, Jan Veth, Abram Bredius ed ovviamente anche a Wilhelm Bode e Cornelis Hofstede de Groot. Venne pubblicato in quell'anno W. Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakterbilder der grossen Meister der holländischen und vlämischen Malerschule im Siebzehnten Jahrhundert*, Lipsia 1906 (seconda edizione ampliata e aggiornata: Lipsia 1907, da cui si cita). Il libro venne recensito da Lionel Cust: L. Cust, recensione a W. Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, in 'The Burlington Magazine', 9, 41, 1906, pp. 341-342. Si vedano anche W. Bode (a cura di), *Rembrandt in Bild und Wort*, con un testo di W. R. Valentiner, Berlino 1906; W. Bode, *Rembrandt. Des Meisters Gemälde in 565 Abbildungen*, Stoccarda-Lipsia 1906. Sempre nel 1906 uscì, a L'Aia, il terzo volume delle fonti della storia dell'arte olandese: a cura di Hofstede de Groot, raccoglieva tutti i documenti noti sul pittore. Cfr. C. Hofstede de Groot (a cura di), *Die Urkunden über Rembrandt (1575-1721)*, L'Aia 1906. Nelle pagine del *Burlington Magazine* venne dato particolare rilievo a queste pubblicazioni, cfr. le recensioni, probabilmente di Charles Holmes, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, pp. 56-57. Per un'analisi del dibattito che incrinò, proprio a partire dal 1906, innescando un processo di revisione che deflagrò negli anni Dieci, l'autorità di Bode ed Hofstede de Groot cfr. C. B. Scallen, *Rembrandt...* cit., pp. 213-219. Si veda anche J. Stükelberger, *Rembrandt und die Moderne...* cit., pp. 58-59

⁶⁴ Si fa riferimento a W. Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, cit.; Id., *Zur dreihundertjährigen Wiederkehr von Rembrandt Geburtstag*, in 'Vossische Zeitung', 326, 15 luglio 1906, p. 2; Id., premessa a *Rembrandt in Bild und Wort*, cit.

⁶⁵ W. Bode, *Rembrandt und seine...* cit., p. 5. Per esteso il passo suona così: "Durch Rembrandt ist die holländische Kunst erst zum reinen Ausdruck ihres Charakters gelangt. Er bildet den Höhepunkt ihrer malerischen Entwicklung. In Deutschland liebt man es jetzt, Rembrandt als einen Deutschen in Anspruch zu nehmen; richtig ist nur, daß er der Sproß eines rein germanischen Stammes und seine Kunst eine echt germanische ist. Sie ist der mächtigste Ausdruck germanischer Kultur überhaupt, die unter ihren Künstlern keine vollkommeneren Vertreter kennt".

⁶⁶ Id., *Rembrandt und seine...* cit., pp. 3-4, dove Bode cita come esempi Raffaello e Michelangelo e l'apprezzamento che Delacroix esprime per Rembrandt nei suoi diari. È notevole che questa lettura fortemente attualizzante fosse stata applicata anche a Frans Hals, in particolare dal suo primo riscopritore, cioè Thoré-Bürger. In particolare negli anni Sessanta dell'Ottocento Bürger ripubblicò le sue recensioni ai Salons del 1840, cui antepose un saggio dedicato alle *Nouvelles Tendances de l'Art*: W. Bürger, *Nouvelles Tendances de l'Art*, in 'La Revue Germanique', 19, 1862, pp. 60-80; Id., *Frans Hals*, in 'Gazette des Beaux-Arts', 24, 1868, pp. 219-230 e pp. 431-448. Mi limito a segnalare che questo tipo di lettura può essere considerato il precedente diretto delle letture, in particolare, di Bode. Per delle più ampie considerazioni sul ruolo di Bürger cfr. F. S. Jowell, *Thoré-Bürger and the Revival of Frans Hals*, in 'The Art Bulletin', 56, 1, 1974, pp. 101-117, poi riconfuito in Ead. *The Rediscovery of Frans Hals...* cit., pp. 64-70.

espressivi in chiave tutta germanica⁶⁷.

Il saggio di Valentiner si concludeva, significativamente, con un capitolo dedicato all'“Importanza di Rembrandt per l'arte moderna”⁶⁸. Ed è assai significativo che proprio questo capitolo del testo venisse riproposto sulla rivista monacense ‘Jugend’⁶⁹. “Come ha dimostrato la celebrazione di Rembrandt quest'anno” scrive Valentiner,

doch ist, [...] die Schätzung des Künstler so allgemein, daß Beziehungen zwischen den künstlerischen Anschauungen der Zeit Rembrandts und der unserigen bestehen müssen, aus der auf eine irgendwie verwandte Ausdrucksweise in seiner Kunst und in der modernen Kunst geschlossen werden darf⁷⁰.

Il testo prosegue poi sulle capacità ‘pittoriche’ dell'artista e su come la ‘pittoricità’ delle sue opere fosse ottenuta con una padronanza tecnica assoluta, che gli permetteva di studiare la scomposizione della luce e delle ombre. È una lettura, quella di Valentiner, che rivela lo sbilanciamento dello studioso verso la modernità: egli spiega il modo in cui Rembrandt utilizza il colore, in stesure pittoriche che in taluni casi lasciano intravedere il processo di creazione del quadro, attraverso una sensibilità simile che unirebbe l'artista ai moderni⁷¹. Ma alla radice della predilezione moderna per questo artista, così come per la predilezione verso Michelangelo,

⁶⁷ Così scrive Bode: “er [Rembrandt, ndr] verdient vor allem der modernen Kunst immer von neuem als Vorbild entgegengestellt zu werden, seine Kunst muß tief in die Empfindung des Volkes eindringen um wahrhaft regenerierend wirken zu können”, *ibid.*, p. 2.

⁶⁸ W. R. Valentiner, *Rembrandts Bedeutung für die moderne Kunst*, in W. Bode (a cura di), *Rembrandt...* cit. pp. 153-160.

⁶⁹ W. R. Valentiner, *Rembrandt und die moderne Kunst*, in ‘Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben’, 11, 42, 1906, pp. 890-894. Ho tradotto l'articolo (che presenta poche varianti, non sostanziali, rispetto alla sua versione nel libro) nella sua interezza nell'Appendice a questo capitolo.

⁷⁰ W. R. Valentiner, *Rembrandt und die moderne Kunst...* cit., p. 890. Il passo, in traduzione, potrebbe suonare così: «l'apprezzamento dell'artista è così generale, che devono esistere dei rapporti tra le concezioni artistiche del tempo di Rembrandt e le nostre, dalle quali si può dedurre un modo di esprimersi simile, in qualche modo correlato, nella sua arte ed in quella moderna».

⁷¹ Mi sembra assai significativo questo passo: “Rembrandt ist einer der ersten, der erkannte, daß die Farben größere Helligkeit ausströmten, wenn sie zerlegt nebeneinander gestellt werden und dem Auge überlassen bleibt, die Mischung zu vollziehen. Bei manchem seiner Spätwerke öleiche die Farben in der Nähe Haufen bunter Diamanten; tritt man zurück, so schließen sie sich zu einem einzigen, von Licht durchfluteten Ton zusammen. Freilich führte er das Prinzip der Farbenzerlegens nicht bis zu den letzten Konsequenzen durch, wie die modernen Pointillisten. Er übte es unbewußt oder doch so, daß es sich dem Beschauer nicht aufdrängte; er füllte seinen Pinsel mit allerhand Tönen, und strich die ungemischte Masse auf die Leinwand, wo nun die Farben wie zufällig wieder auseinandertraten”, *ibid.*

starebbe l'altissimo grado di esperienze personali che questi riversano nelle loro opere, riuscendo così a catturare l'altrettanto ricettiva sensibilità contemporanea⁷². È interessante sottolineare, inoltre, la profonda differenza che corre tra la posizione espressa nei vari testi di Bode e quella di Valentiner. Se il più anziano studioso additava, infatti, Rembrandt come l'esempio che gli artisti avrebbero dovuto seguire contro lo snaturamento che minacciava l'arte moderna, lasciando trasparire il suo gusto formatosi sulle opere dell'impressionismo francese e degli artisti della Secessione⁷³, Valentiner, al contrario, non fa scendere in campo Rembrandt come una specie di panacea dei problemi pittorici moderni, ma, in chiave tutta spirituale, propone l'artista come un moderno egli stesso. Se l'arte di Rembrandt rappresentava, secondo Bode, l'apice dell'espressione di grandezza e profondità di sentimenti cui era necessario rivolgersi per combattere la tendenza tipica della modernità verso l'autonomia dei mezzi espressivi⁷⁴, la lettura di Valentiner sottolineava invece un'arte moderna che, oltre alle differenze, aveva anche delle profonde affinità e 'zone di continuità' con l'arte del pittore olandese⁷⁵. Entrambi gli studiosi sottolineano, dunque, la modernità dell'artista, ma da posizioni distinte ed in parte divergenti.

Se ancora, in questo tipo di lettura, si possono scorgere alcune delle caratteristiche che erano tipiche, ad esempio, dell'interpretazione di grandi personalità del

⁷² Ibid.

⁷³ Bode era stato, insieme a Hugo von Tschudi, tra i sostenitori della Secessione Berlese: cfr. P. Paret, *The Berlin Secession. Modernism and its Enemies in Imperial Germany*, Cambridge (Mass.) 1980; fondamentale è anche P. Paret, *The Tschudi Affair*, in Id., *German Encounters with Modernism, 1840-1945*, Cambridge 2001, pp. 92-118. Agli studi imprescindibili di Paret, si può affiancare R. Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton 1994, pp. 187-200, in particolare p. 188. Quello del rapporto di Bode con l'arte contemporanea, mi pare che sia un problema tutt'altro che chiuso. In particolare bisognerebbe giungere ad una più efficace messa a fuoco della sua posizione negli anni della Prima Guerra Mondiale e subito dopo, durante la Rivoluzione. Per alcune considerazioni in questo senso cfr. il capitolo successivo, par. 3 parte II, e par. 4. Non mi addentro in una disamina dettagliata del ruolo e della figura di Tschudi, che meriterebbe ben altro spazio. Mi limito a segnalare (oltre ai già citati contributi di Peter Paret) alcuni testi utili per mettere a fuoco il suo ruolo nel quadro dei problemi affrontati nel corso di queste pagine. Imprescindibile è B. Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993; J. G. Hohenzollern, P. K. Schuster (a cura di), *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, catalogo della mostra (Monaco-Berlino), Berlino 1997; A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresda 2001, in particolare pp. 145-165; T. W. Gaehtgens, *Hugo von Tschudi et sa conception de l'impressionisme français. La peinture d'histoire comme représentation du vécu*, in Id., *L'art, l'histoire...* cit., pp. 277-291 (originariamente in J. G. Hohenzollern, P. K. Schuster (a cura di), *Manet bis van Gogh...* cit., pp. 360-363).

⁷⁴ W. Bode, *Zur dreihundertjährigen...* cit., p. 158.

⁷⁵ W. R. Valentiner, *Rembrandt und die moderne Kunst*, cit.

passato che dava Henry Thode⁷⁶, mi pare che non si debba affatto sottovalutare l'intelligenza con cui il critico lega passato e presente, in una comune lettura che si rivela proficua per entrambi i versanti⁷⁷.

Giunti a questo punto è utile provare a fare un passo indietro, e tentare di seguire il percorso che permise a Valentiner di giungere sino a qui, inserendosi in quel contesto che stava ridisegnando il catalogo dell'artista ed il suo ruolo nella modernità.

2. 1905: la tesi dottorale e la collaborazione con Cornelis Hofstede de Groot

Valentiner si era iscritto all'Università di Heidelberg nel 1900, col proposito di studiare letteratura. Da Heidelberg, dove trascorse i primi due semestri, si spostò poi a Lipsia⁷⁸. Lì frequentò l'Accademia d'Arte, nel tentativo di trovare un maestro che gli insegnasse a dipingere, per poter continuare a copiare quadri di paesaggio che poi vendeva per mantenersi. In quegli anni l'attenzione del giovane studente è catturata dalle opere di Max Klinger, e da una predilezione per la pittura simbolista⁷⁹. Parallelamente si avvicinò allo studio della storia, seguendo i corsi di Karl Lamprecht⁸⁰. Lo studioso ebbe un grande impatto su Valentiner, che così lo ricorda:

⁷⁶ Thode fu maestro di Valentiner ad Heidelberg. Cfr. il paragrafo successivo. Quanto Thode fosse opposto ai movimenti moderni lo rivela la ben nota polemica che deflagrò tra lui ed il professore berlinese Julius Meier-Graefe: cfr. H. Belting, *I tedeschi e la loro arte. Un'eredità difficile*, Roma 2005, in particolare pp. 36-44; J. Stückerberger, *Rembrandt und die Moderne...*, cit., pp. 64-66. A questo si aggiunga, per alcune considerazioni su Meier-Graefe: Thomas W. Gaehtgens, *Les rapports de l'histoire de l'art et de l'art contemporain en Allemagne à l'époque de Wölfflin et de Meier-Graefe*, in 'Revue de l'art', 88, 1990, pp. 31-38. Su tutta questa problematica, cfr. comunque il capitolo successivo, par. 3, parte I.

⁷⁷ Anche se necessiterebbe di ben altro spazio, mi limito a segnalare che queste posizioni segnano la prima rivalutazione dell'arte di Rembrandt dopo l'*Estetica* di Hegel: cfr. V. Pinto, *Apoteosi della Germanicità...* cit., pp. 158-163.

⁷⁸ Cfr. M. Sterne, *The Passionate Eye*, cit., pp. 34-35. Detroit L'autrice ha utilizzato le memorie dello studioso, che sono uno strumento prezioso, ma bisogna mantenere un forte senso critico nel maneggiarle: vennero infatti iniziate a partire dagli anni Quaranta, con uno sguardo retrospettivo che va dal 1890 circa al 1920 (vennero interrotte alla morte dell'autore), e quindi è facile capire come si siano potute prestare a delle distorsioni. Nonostante tutto offrono degli spaccati interessanti, e sono indispensabili per ricostruire, sempre con un vigile senso critico, la vicenda di Valentiner. Il testo di Margaret Sterne verrà, ove necessario, integrato con passaggi tratti dai manoscritti e dattiloscritti di Valentiner, consultabili in copie microfilmate disponibili negli Archives of American Art, presso lo Smithsonian Institution di Washington (d'ora in poi citato come AAA).

⁷⁹ Klinger espose *Die blaue Stunde* a Lipsia nel 1903. L'opera impressionò Valentiner, che ricorda come "at this time was discovered that shadows are blue". Cfr. M. Sterne, cit., p. 35.

⁸⁰ Lamprecht era arrivato a Lipsia nel 1891. Sulla figura di Lamprecht come 'progenitore' della storia dell'arte si vedano, oltre alle pagine di E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1983 (ed. originale Londra 1970), pp. 34-41; K. Brush, *The Cultural Historian Karl*

A strong divergence of opinions had developed among the young historians [...] with the lines of argument of the two eminent Leipzig historians, thru [*sic*] attending their lectures, namely Karl Lamprecht and Erich Marcks. The former, an intelligent, broad-gauged and jovial person, represented the newer conception of living to the culture of peoples the same weight as to their political structures. Erich Marcks on the other hand, thug not disinterested in artistic culture, still assigned the central position in the unfolding of historic sequence to the great statesmen. Although temperamentally I was drawn toward the ideas of Lamprecht, who seemed also in his seminar to have some liking for me, yet in his case I missed the interest in great personalities whose characteristics Marcks ardently admired and knew how to describe in masterly⁸¹.

Le relazioni con Lamprecht si interruppero, però, una volta che Valentiner tornò ad Heidelberg, a causa della relazione del fratello maggiore con una delle figlie dello storico Dietrich Schaefer, il quale era in profonda opposizione nei confronti del professore di Lipsia⁸².

Sono, questi, anni in cui il giovane studente non ha ancora scelto un percorso definito, e si spinge a sondare più campi: ispirato dagli studi del fratello Theodor, si avvicinò alla filosofia e, sempre nel semestre speso a Lipsia, sviluppò una grande ammirazione per Wihlem Wundt⁸³ e si cimentò nella lettura di Kant la cui sintassi, però, Valentiner trovò particolarmente ostica⁸⁴. Anche le lezioni di Schaefer non riuscirono ad orientarlo nella scelta di un ben preciso ambito di studi. Aveva provato anche a seguire alcune lezioni di August Schmarsow, ma senza riuscire a trarne beneficio:

after I realized the insufficiency of my gifts to become a practicing artist, I thought briefly of taking up the history of art as my speciality because the museums attracted me and I was eager to become more intimately acquainted

Lamprecht: Practitioner and Progenitor of Art History, in 'Central European History', 2, 1993, pp. 139-164. Per quanto l'articolo della Brush si concentri sugli anni di Bonn, quando Lamprecht fu docente di tre futuri giganti della disciplina, Aby Warburg, Wilhelm Vöge e Paul Clemen, mette a fuoco alcuni aspetti importanti delle teorie di Lamprecht, come l'attenzione riservata al Medioevo, o l'alta considerazione riservata ai manufatti artistici, che dovettero indubbiamente esercitare la loro influenza anche sul giovane Valentiner, come egli stesso scriverà. Si veda K. Brush, cit., pp. 143-144.

⁸¹ Il passo è tratto dalle memorie di Valentiner, AAA, 15 pagine dattiloscritte. La citazione si trova a p. 10.

⁸² AAA, ibid., p. 11.

⁸³ AAA, ibid., p. 6. Theodor Valentiner (1878-1969) avrebbe infatti dedicato i suoi studi alla filosofia di Immanuel Kant.

⁸⁴ AAA, ibid., p. 7.

with the great figure in the art world of the past. But the pedagogical method of August Schmarsow, professor of the history of art at Leipzig, in whose course I registered, was not calculated to arouse any enthusiasm for this line of study. In intricate phraseology he began to unfold a complicated theory he had evolved pertaining to the interrelationship in different epochs between literature, music, and the plastic arts. On the blackboard he drew a pattern which, by manipulation and shifting of lines, was supposed to show which one of those categories would first attain a blossoming, certain cultural or political conditions being presupposed. To one who like myself was still ignorant of the great art epochs such a schematic theory, which I could not then accept, was of little interest. With all this preliminary theorizing it seemed that the whole semester would by by before he reached the advertised subject of the course, namely the history of Renaissance Art⁸⁵.

Fu seguendo i corsi di Henry Thode, invece, che maturò la scelta di dedicare le sue energie alla Storia dell'arte. Secondo la testimonianza dello stesso Valentiner, la decisione di dedicarsi ad una disciplina così giovane non fu affatto scontata, ed un grande peso ebbe proprio Thode:

When I was finally persuaded by the presence of Henry Thode [...] to take a course in a field in which I felt more at home, my change in attitude came not because of any obvious talent for that field but because of my intuitive conviction that this new study of the science of art was more lively intellectually than the general field of history as taught at that time⁸⁶.

La scelta di discutere una tesi su Rembrandt venne inizialmente osteggiata da Thode⁸⁷: l'argomento, troppo complesso e stratificato, sarebbe stato inadatto per un giovane alle prime armi. Di fatto però Valentiner insistette anche perché l'opera del pittore era facilmente accessibile in riproduzione, grazie al monumentale catalogo di Bode ed Hofstede de Groot⁸⁸. Che il punto di riferimento privilegiato fosse il

⁸⁵ AAA, *ibid.*, pp. 5-6. Su Schmarsow si vedano almeno A.-M. Châtelet, *August Schmarsow (1853-1936)*, in M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire...* cit., pp. 255-265; A. Emiliani, *August Schmarsow e l'incontro con l'arte di Federico Barocci (1909)*, in A. Schmarsow, *Federico Barocci. Un capostipite della pittura barocca*, a cura di L. Bravi, Urbino 2010, pp. 7-20. A questi si devono aggiungere, per situare il lavoro di Schmarsow nel più ampio panorama al passaggio tra Otto e Novecento, le considerazioni di Alina Payne, *From Ornament to Object...* cit., pp. 138-149.

⁸⁶ Il passo è citato in M. Sterne, *The Passionate Eye...* cit., p. 37.

⁸⁷ Cfr. M. Sterne, *cit.*, p. 44. Su Thode si hanno pochi studi critici. Si vedano almeno A. M. Szylin, *Henry Thode (1857-1920): Leben und Werk*, Francoforte 1993 e U. Kultermann, *The History of Art History*, New York 1993, pp. 133-135. A questi si possono aggiungere M. Passini, *Henry Thode (1857-1920)*, in M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire...* cit., pp. 301-308. Per ulteriori riferimenti si veda comunque il capitolo successivo, par. 3, parte I.

⁸⁸ M. Sterne, *cit.*, p. 44. La fotografia ed il suo sviluppo ebbero, come è noto, conseguenze incal-

lavoro dei due più anziani studiosi è chiaro sin dall'organizzazione del testo. La dissertazione è organizzata in due parti. Nella prima di queste vengono analizzati l'ambiente sociale e la vita del pittore. Più che una biografia, però, Valentiner scrive una sorta di ritratto caratteriale del pittore, seguendo la suddivisione in 'periodi' creativi stabilita da Bode⁸⁹.

Ampio spazio viene ad esempio dedicato alla questione della religiosità dell'artista⁹⁰, tema cui si legava la costruzione di un'immagine del pittore come esempio di artista libero dai dettami della Controriforma⁹¹. Proprio in quegli anni, anche da parte francese, si assisteva alla vera e propria creazione di un 'mito' dell'artista⁹², e l'ambito degli studi in cui si muove l'analisi di Valentiner è proprio quello franco-tedesco⁹³. La costruzione dell'immagine di un artista libero, ai margini dell'ambiente borghese, dalla profonda e tormentata religiosità; l'interesse per la sua vita privata, se fosse o meno avaro, per le sue relazioni sessuali, andava infatti di pari passo nei due paesi, e gli studi di Valentiner rispecchiano appieno questi problemi⁹⁴. E sempre seguendo la via indicata da Bode, nelle pagine successive lo studioso si spinge ad analizzare l'ambiente sociale del pittore, a partire dai documenti e dagli inventari, e tenta di identificare gli amici, i familiari, nelle opere da lui prodotte⁹⁵. A partire da un raggruppamento di opere che secondo lo studioso raffiguravano la stessa persona, fossero essi ritratti, scene storiche o di genere, ne ricavava poi una sorta di descrizione fisica del modello, in modo da poterlo poi riconoscere agevol-

colabili per la nascita della moderna Storia dell'arte. Su questo tema si veda almeno il recente C. Caraffa (a cura di), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlino-Monaco 2009. Si vedano anche le pagine di Catherine Scallen a proposito dell'uso della fotografia come strumento della *connoisseurship* della *Rembrandtforschung*: C. B. Scallen, *Rembrandt, Reputation... cit.*, pp. 31-33.

⁸⁹ W. R. Valentiner, *Rembrandt... cit.*, pp. 3-26. Già a partire dal primo articolo in materia Bode proponeva questo tipo di periodizzazione per collocare cronologicamente le opere: W. Bode, *Zur Rembrandt-Literatur... cit.*

⁹⁰ W. R. Valentiner, *Rembrandt... cit.*, pp. 17-26.

⁹¹ Cfr. M. Hellmold, *Rembrandts Einsamkeit... cit.*, pp. 167-179.

⁹² Il contesto francese è stato analizzato a fondo da A. McQueen, *The rise of the cult of Rembrandt. Reinventing an old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003. Va rilevato, però, che l'autrice si è concentrata esclusivamente sugli studi francesi, non analizzando il dialogo con il mondo degli studi tedesco. Per riequilibrare il quadro si veda M. Hellmold, *Rembrandts Einsamkeit... cit.*

⁹³ Ed è significativo che proprio l'anno della pubblicazione della tesi lo studioso recensisse i *Maitres d'autrefois* di Eugène Fromentin, tradotti proprio quell'anno: W. R. Valentiner, *Eugène Fromentins "Die alten Meister"*, in 'Die Rheinlande', 5, 1905, pp. 359-360.

⁹⁴ Si veda ad esempio il tentativo di identificare Geertje Dirckx in alcuni dipinti: W. R. Valentiner, *Rembrandt... cit.*, pp. 34-40.

⁹⁵ W. R. Valentiner, *ibid.*, pp. 27-63.

mente ogni qualvolta fosse stato rappresentato dall'artista⁹⁶.

La seconda parte del testo prendeva invece in esame i rapporti di Rembrandt con pittori più antichi, in particolare con artisti del Rinascimento italiano, ed analizzava, sempre a partire da dati empirici, verificati negli inventari, le possibili vie di contatto con l'arte di Rembrandt e, situandosi su una linea di ricerca inaugurata da Hofstede de Groot, tentava di cogliere il nesso tra la collezione di Rembrandt e l'uso che il pittore faceva delle composizioni più antiche⁹⁷.

Ma già dall'apertura di questa sezione del testo, Valentiner legava gli influssi italiani nell'opera dell'artista a due 'linee' ben precise: da un lato l'arte di Gerrit von Honthorst, influenzata da Caravaggio e Ribera, dall'altro l'esempio di Adam Elsheimer, interpretato alla luce di quanto aveva scritto Bode nel suo articolo del 1880⁹⁸.

Quello che emerge da questo scritto, e quello che qui più ci interessa, mi pare che sia la linea di continuità che si stabilisce con quella che, all'altezza del 1905, era ormai una tradizione, una pratica di studio affermata: si coglie la preferenza del giovane Valentiner per gli studi di Hofstede de Groot e di Bode, le cui posizioni vengono sempre citate a suffragare le ipotesi proposte. Ed è significativo che nello stesso anno in cui fu pubblicato, il testo di Valentiner sia stato recensito positivamente proprio da Bode, che non poteva non apprezzare e condividere il metodo seguito dal giovane studioso, anche se rilevava l'eccesso di voler identificare i familiari e gli amici dell'artista nelle opere da lui prodotte⁹⁹. Nella sua recensione Bode non esita a definire il libro di Valentiner come "[un testo] che darà nuova linfa vitale alla ricerca su Rembrandt"¹⁰⁰; ed egli ha ben presente che il più giovane studioso ha utilizzato le sue ricerche e quelle di Hofstede de Groot come principali punti di riferimento¹⁰¹. Bode dovette poi apprezzare particolarmente il punto di vista del

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid., pp. 64-138. Gli artisti presi in esame sono: Mantegna, Raffaello, Michelangelo, Leonardo, Correggio, i Veneziani (Tiziano, Tintoretto e Palma il Vecchio); Annibale Carracci, Ludovico e Agostino Carracci, pp. 67-91. A questi seguono altri paragrafi che si concentrano sui pittori tedeschi (dove Dürer ed Elsheimer hanno la parte del leone), pp. 91-97; sui fiamminghi (Rubens in particolare), pp. 98-103; sugli olandesi, pp. 103-113; arti applicate e scultura, pp. 113-138. Cfr. anche C. B. Scallan, *Rembrandt...* cit., pp. 193-194.

⁹⁸ Ibid., pp. 66-67; W. Bode, *Adam Elsheimer...* cit.

⁹⁹ Ibid., p. 339. Anche altri studiosi espressero le loro perplessità nei confronti di questo modo di procedere: cfr. J. Veth, *Rembrandt Studies*, in 'De Kroniek', 11, 1905, pp. 115-116. Per la recensione di Bode: W. Bode, *W. R. Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung*, in 'Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe', n. f. 16, 1904-1905, pp. 337-340.

¹⁰⁰ Ibid., p. 340: "[ein Buch] das der Rembrandtforschung nach verschiedenen Seiten wieder neue Anregung geben wird".

¹⁰¹ Ibid., p. 339. Scrive infatti Bode "Ein zweiter Teil des Buches betitelt sich: «Anmerkungen zu Rembrandts Kunstbesitz». Wie der erste sich an meine Studien anschließt, so dieser namentlich

più giovane collega anche perché, proprio attraverso questa recensione ed appoggiandosi a quanto scriveva Valentiner, egli poté cogliere l'occasione per attaccare Carl Neumann, definendolo uno “spiritoso *Feuilletonist*”¹⁰². Le aspre critiche nei confronti di Neumann vanno di pari passo con un apprezzamento del testo di Valentiner, dove le posizioni di Neumann vengono di volta in volta ribaltate. Con il sicuro avallo di Bode, egli iniziava così ad aprirsi una strada in quella cerchia di storici dell'arte che avrebbero ridefinito l'intero catalogo dell'artista.

Grazie all'aiuto di Thode, Valentiner iniziò a collaborare con Hofstede de Groot per allestire il catalogo dei disegni dell'artista¹⁰³. Nelle sue memorie Valentiner così ricorda l'incontro con lo studioso olandese:

one day Dr. Cornelis Hofstede de Groot appeared in Heidelberg. He was rightly considered the foremost authority on Dutch art. I had been recommended to him by Thode as his assistant, and we were now introduced¹⁰⁴.

I due iniziarono così una stretta collaborazione. Una volta completato il lavoro per il catalogo dei disegni di Rembrandt, Hofstede permise al più giovane studioso di raggiungerlo all'Aia per collaborare ad un progetto molto più ambizioso: il catalogo dei maggiori pittori olandesi del XVII secolo¹⁰⁵. Valentiner riconobbe ben presto l'utilità del metodo di lavoro che apprese per la preparazione di quel testo, che cresceva sul lavoro di catalogazione che Hofstede de Groot, con il suo aiuto, portava avanti. Questo si basava sul catalogo che John Smith aveva pubblicato a Londra nel 1842¹⁰⁶: Hofstede de Groot approntava delle note sulle opere viste e le passava poi a Valentiner che aveva il compito di trascriverle e in parte ampliarle¹⁰⁷.

E a molti anni di distanza da quel fondamentale apprendistato, Valentiner ricorderà la sua importanza:

an Dr. De Groots Vorarbeiten, die er sehr erweitert”.

¹⁰² Ibid., p. 340: “geistreiche Feuilletonist”. Bode fa riferimento alla monografia di Neumann del 1902: cfr. *supra* par. 1, parte II.

¹⁰³ C. Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem 1906. Anche Hofstede de Groot aveva recensito positivamente il testo di Valentiner: cfr. Id., recensione a W. R. Valentiner, *Rembrandt und seine Umgebung*, in ‘De Nederlandsche Spectator’, 1905, pp. 53-54.

¹⁰⁴ Cfr. M. Sterne, cit., p. 53.

¹⁰⁵ C. Hofstede de Groot, con l'assistenza del Dr. W. R. Valentiner, *Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the Seventeenth Century*, vol. 1, Londra 1908. L'opera ebbe una gestazione ventennale, completata solo nel 1926, in 9 volumi. Cfr. anche C. B. Scallan, *Rembrandt...* cit., pp. 238-240.

¹⁰⁶ J. Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, 8 voll., Londra 1829-1837. Un *Supplement* uscì a Londra nel 1842.

¹⁰⁷ Cfr. M. Sterne, cit., p. 41.

in my later scholarly research I often reverted, for the sake of discipline, to the pattern of my cataloguing work during those first years¹⁰⁸.

Nelle stesse pagine, subito dopo, aggiunge alcune considerazioni sul lavoro del conoscitore, su come la sua sia una pratica da coltivare giorno dopo giorno:

as a pianist may not forego his daily finger exercises, so the expert in art must daily practice detailed visual analysis. And for this purpose the best training is to describe pictures, whether by making notes from the originals or by interpreting photographs of them in a scientific manner¹⁰⁹.

E prosegue poi sottolineando l'importanza dei cataloghi delle collezioni pubbliche e private e la necessità di definire la produzione di un artista per poterne conoscere ed interpretare lo sviluppo artistico: una pratica, quella della catalogazione delle collezioni, di cui Bode ed Hofstede de Groot erano sostenitori ed attori, e della quale, ben presto sarebbe diventato esperto anche Valentiner.

I punti di riferimento sono, dunque, studiosi lontani dal mondo accademico, inseriti nell'amministrazione museale (Bode a Berlino; Hofstede all'Aia), che gli offrono un metodo sicuro e rigoroso, fatto di analisi degli originali e delle fotografie ed il cui fine è quello di giungere all'attribuzione delle opere.

3. *Il formalismo di Riegl ed un articolo del 1906*

Nel numero del *Burlington Magazine* del giugno 1906 compare un articolo a firma di Wilhelm Valentiner¹¹⁰. Il 1906 è anche l'anno del terzo centenario della nascita di Rembrandt, fatto che segnò, come abbiamo visto, l'apice di una serie di iniziative editoriali ed espositive¹¹¹. L'occasione per questo scritto è l'acquisizione da parte del Museo di Francoforte dell'*Accecamento di Sansone*. L'opera era a Vienna e nel 1905, dopo lunghe trattative, venne acquistata alla ragguardevole cifra di 330.000 marchi entrando a far parte delle collezioni dello Städelches Kunstinstitut. Valentiner stesso nelle sue memorie racconta come ebbe occasione di scrivere il

¹⁰⁸ Ead., cit., p. 55. Il ruolo di Hofstede de Groot nella *Rembrandtforschung* era, e sarebbe stato a lungo, centrale: cfr. G. Schwartz, *Rembrandt Research...* cit., pp. 317-319.

¹⁰⁹ Ead., ibid.

¹¹⁰ W. R. Valentiner, *The New Rembrandt at Frankfurt*, in 'The Burlington Magazine', 9, 39, 1906, pp. 168-175. L'opera si trova a tutt'oggi nel museo ed ha il numero d'inventario 1383. Cfr. *Corpus*, vol. III, pp. 183-195 (catalogato A116). Si veda anche, sull'acquisto dell'opera, J. Stückerberger, *Rembrandt und die Moderne...* cit., p. 56.

¹¹¹ Cfr. *supra*, paragrafo 1, parte II.

testo. L'articolo, tra l'altro, giungeva a scardinare una sorta di luogo comune sulla qualità di quest'opera: si citi solo il caso di Bode, che aveva parlato di *Schwächen*, debolezze, descrivendola nella scheda del catalogo generale nel 1899¹¹².

Il direttore del museo di Francoforte, Ludwig Justi, aveva acquisito l'opera dalla collezione Schönbron¹¹³; Justi chiese ad Hofstede de Groot di scrivere un articolo che commentasse l'acquisizione, ma lo studioso raccomandò invece il suo giovane assistente¹¹⁴. Questo scritto è passato quasi inosservato nella successiva storia degli studi. Credo però che ci permetta di leggere un aspetto che è di grande importanza per la sua prima formazione, e attraverso il quale giungerà, nel corso del tempo, a nuove acquisizioni metodologiche.

Il testo si apre sottolineando la forza vitale dell'artista, espressa nelle sue opere anche grazie alla tecnica pittorica: Valentiner parla di "Promethean strenght"¹¹⁵; prosegue poi dichiarando la capacità del pittore di restituire l'intensità della 'vita' attraverso le sue tele, allineandosi in questo alle posizioni di Bode. Lo studioso si concentra poi sugli aspetti formali. Nel fare questo egli introduce delle categorie

¹¹² Cfr. M. Neumeister, »Wann's des Bild net kauft, seid's verrückt!«. *Die Erwerbung von Rembrandts' Blendung' für das Städel vor 100 Jahren*, in 'Städel Jahrbuch', n. f., 20, 2009, pp. 187-200, in particolare p. 190. Per una sintesi delle posizioni della critica sul quadro cfr. Ead., cit., pp. 188-190. Utile punto di partenza è anche la corposa scheda della stessa studiosa nel catalogo dello Städel: Ead., *Holländische Gemälde im Städel. 1550-1800*, vol. I, *Künstler geboren bis 1615*, Francoforte s. M. 2005, pp. 395-422. In particolare, per una discussione della posizione di Valentiner, p. 403.

¹¹³ Su Ludwig Justi, dal 1909 direttore della Galleria Nazionale di Berlino, si veda il Beiheft del 'Jahrbuch der Berliner Museen', che raccoglie gli atti del convegno del 2007: K. Kratz-Kessemeier, T. Moormann-Schulz (a cura di), *Ludwig Justi: Kunst und Öffentlichkeit; Beiträge des Symposiums aus Anlaß des 50. Todestages von Ludwig Justi (1876 - 1957)*, numero monografico 'Jahrbuch der Berliner Museen', 52, Beiheft, 2011, cui bisogna affiancare L. Justi, *Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten*, a cura di T. W. Gaehtgens e K. Winkler, 2 voll., Berlino 2000, in particolare vol. I, pp. 184-190. Così Justi ricorderà quell'importante acquisizione: "Die Erwerbung des großen Rembrandt, Triumph der Delila, war der früheste, teuerste und wichtigste Ankauf in meinem Leben, und man wird daher nicht böse sein, wenn ich etwas ausführlicher davon plaudere. Dafür verspreche ich, bei allen meinen späteren Käufen mich um so kürzer zu fassen, wenn auch die Erwerbung-Geschichte oft merkwürdig genug war", *ibid.*, p. 184. E cfr. anche il capitolo successivo, par. 4. Sull'acquisto dell'opera di Rembrandt cfr. soprattutto M. Neumeister, »Wann's des Bild net kauft, seid's verrückt!«... cit. A proposito di questo capolavoro restano anche delle pagine bellissime scritte da Elias Canetti: Id., *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Milano 1994, in particolare pp. 124-126.

¹¹⁴ Cfr. M. Sterne, cit., p. 67: "I had visited Justi's museum [...]. He had a large picture of Rembrandt's Storm and Stress period, *The Blinding of Samson*, which had been purchased at a high price from the little-known Schönbron collection at Vienna, and he had asked Hofstede de Groot to comment on the purchase in an article for an international periodical. Hofstede de Groot instead suggested me and recommended the article on the picture which resulted to the editors of the prestigious *Burlington Magazine*, which to my great joy published it".

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 168.

ben precise: parla di ‘soggetto’ e di ‘aspetto formale’. A proposito di quest’ultimo l’analisi che compie si snoda a partire dalla composizione dell’opera, di cui sottolinea la particolare complessità e la capacità di bilanciare i movimenti, le ‘forme plastiche’, le ‘superfici piatte’. L’analisi prettamente formale, concentrata sugli aspetti di composizione ed orchestrazione dello spazio pittorico, lascia però anche spazio a considerazioni più generali, che rilevano come al fondo di un’opera così importante

it is only the unity of the master’s style that makes the figure appear so connected and unified. But it is in only a master of genius that style can hold such sway over the simplest and the most complicated subjects alike¹¹⁶.

Dopo queste considerazioni l’analisi si muove su un piano generale, tentando di definire da un lato alcune specifiche caratteristiche della pittura olandese, e dall’altro situando il suo stile all’interno del ‘barocco’¹¹⁷, e rintracciando i tratti dello spirito della ‘nazione’ e dello spirito del tempo nell’opera. Secondo lo studioso infatti sono molteplici gli elementi che permettono di collocare l’*Accecamento di Sansone* in quel momento culturale identificato come ‘barocco’: il gusto per le proporzioni non perfette, la predilezione per un’organizzazione dello spazio che tende all’ovale, il gusto per i costumi dei personaggi, l’uso della luce che esagera e sottolinea la differenza dei piani in cui si trovano ad agire i protagonisti¹¹⁸. La Dalila di Rembrandt è opposta alle figure femminili di Rubens, cui è paragonata per esplicitare la differenza che separa i due artisti: l’uno capace di infondere un soffio vitale alle sue figure, l’altro che invece esprime la ‘vita’ solo sulla superficie¹¹⁹. Nella conclusione del testo Valentiner torna a considerare le esperienze personali del pittore:

but everything in the work that tells of the spirit of a people or a period is resumed in the expression of personal experience. In this respect the Blinding of Samson is the greatest and almost inconceivable monument of the period in Rembrandt’s development which has been called his time of ‘Sturm und Drang’. This coincides with the first happy years of union with Saskia, whose type has rightly been recognized in the features of Delilah¹²⁰.

Ad individuare gli anni del matrimonio come uno dei momenti di maggiore creatività del pittore e ad etichettarli come momento dello ‘Sturm und Drang’ era stato

¹¹⁶ Ibid., p. 170.

¹¹⁷ Ibid., p. 173.

¹¹⁸ Ivi.

¹¹⁹ Ibid., p. 170.

¹²⁰ Ibid., p. 174.

proprio Bode nei suoi *Studien*¹²¹. Per un lettore colto, o che per lo meno avesse una qualche familiarità con i suoi scritti, doveva essere ovvio il riferimento a Bode, che nell'articolo non viene mai nominato, ed a quella particolare area degli studi di cui il direttore dei Musei di Berlino era il capofila¹²². Credo che meriti una disamina più attenta, però, il riferimento che Valentiner fa ad un altro studioso e la possibilità che questo non sia solamente una citazione, ma la spia di una più profonda conoscenza delle sue teorie.

Alois Riegl e la caratterizzazione che egli dà dei pittori olandesi come 'pittori dell'attenzione' vengono infatti esplicitamente citati nel testo¹²³. Il riferimento è ad un lungo saggio di Riegl, pubblicato nel 1902, incentrato sul *Ritratto di gruppo olandese*¹²⁴. In questo testo il professore austriaco svolge una serie di riflessioni su questo particolare genere pittorico fiorito in Olanda tra Cinque e Seicento, in cui l'autore riconosce il genere in cui la rappresentazione compie la sua emancipazione dai canoni di rappresentazione medioevali e riesce a cogliere il mondo che la circonda nella sua oggettività¹²⁵. L'analisi di Riegl si dipana attraverso una serie di concetti che via via definiscono i momenti dell'evoluzione del ritratto di gruppo. Lo studioso utilizza in particolare due categorie, la *concezione* e la *composizione*, che danno forma visibile a quel particolare tipo di 'volontà artistica' (*Kunstwollen*) che si manifesta nelle opere prese in esame. La *concezione* esprime "il comportamento psichico della figura verso il suo intorno"¹²⁶, e, nella pittura olandese tra XVI e

¹²¹ W. Bode, *Studien zur...* cit., pp. 397-440, in particolare pp. 397-399.

¹²² Nello stesso anno Valentiner aveva curato il catalogo di W. Bode (a cura di), *Rembrandt in Bild und Wort*, Berlino 1906.

¹²³ W. R. Valentiner, *The new Rembrandt...* cit., p. 173.

¹²⁴ A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses', XXIII, 3-4, 1902, pp. 71-278. Poi Id., *Das holländische Gruppenporträt*, 2 voll., ed. a cura di K. M. Swoboda, Vienna 1931. Ho utilizzato l'edizione inglese curata da Wolfgang Kemp: A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, a cura di W. Kemp, Los Angeles 1999 (a questa, dunque, sono da intendere i riferimenti alle pagine nel corso delle note). Importante è l'introduzione dello stesso Kemp, ibid., pp. 1-57. Utile pure l'edizione francese a cura di E. Jollet: Alois Riegl, *Le portrait de groupe hollandais*, Parigi 2008. Per un efficace inquadramento del testo nel percorso di Riegl: M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge (Mass.) e Londra 1993, pp. 93-123 e la già citata introduzione di Wolfgang Kemp alla traduzione inglese del testo di Riegl. A questi si possono aggiungere S. Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte: Alois Riegl, vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Milano 2006, pp. 80-89; C. Trautmann-Waller, *Alois Riegl (1858-1905)*, in M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire...* cit., pp. 217-228. Per una contestualizzazione della teoria riegliana dell' 'attenzione' nel contesto della Vienna *fin de siècle* cfr. M. Olin, *Forms of respect: Alois Riegl's concept of attentiveness*, in 'The Art Bulletin', 71, 2 1989, pp. 285-299 e, molto importante, W. Kemp, *Introduction*, in A. Riegl, *The Group Portraiture...* cit., pp. 15-24.

¹²⁵ Cfr. A. Riegl, cit., pp. 364-367, in particolare p. 366.

¹²⁶ Ibid., p. 77.

XVII secolo, questa diviene soggettiva, concentrata cioè nell'espressione del sentimento psichico dei personaggi rappresentati. E per raggiungere questo risultato, secondo Riegl, l'opera si organizza secondo un criterio di 'coordinazione'. Si giunge così alla *composizione*: le relazioni, cioè, tra le differenti componenti plastiche dell'opera¹²⁷. L'organizzazione plastica delle opere si compirebbe a partire dall'*attenzione*, una delle manifestazioni psichiche dell'esistenza, che trova espressione nelle opere d'arte¹²⁸. Questa è definita come quel particolare tipo di manifestazione psichica che permette al soggetto di comprendere un oggetto. E questa comprensione è perfettamente soggettiva, in quanto permette al soggetto di accogliere il mondo circostante, esteriore, ed in un certo senso renderlo soggettivo¹²⁹. Attraverso, dunque, un'organizzazione della composizione basata sulla coordinazione (e non sulla subordinazione) delle figure, si riesce ad esprimere il massimo grado di *attenzione*, in modo da rendere "una concentrazione interiore che permette [...] una apertura verso il mondo esterno, in una parola: ciò che noi chiamiamo interiorità"¹³⁰. Nel definire questi concetti, Riegl ne individua anche le differenze rispetto, ad esempio, al ritratto italiano del Quattrocento. Ed è una diversità che si esplica tutta in termini di 'latinità' e 'germanicità'¹³¹. Secondo lo studioso infatti, è evidente la distanza che separa un qualsiasi dipinto italiano da uno olandese: laddove il primo sarebbe giocato su un tipo di subordinazione dei vari personaggi rappresentati, a loro volta integrati nell'azione principale, il secondo troverebbe, invece, il suo elemento caratterizzante nell'assenza di un rapporto tra l'azione e chi vi dovrebbe partecipare, segno, continua Riegl, della coordinazione su cui si è voluta costruire l'opera. In questo solido ed articolato impianto teorico, la trattazione di Rembrandt giunge in quello che lo studioso individua come il terzo periodo dell'evoluzione del genere

¹²⁷ Questi elementi sono definiti attraverso l'analisi dell'opera di Gérard de Saint Jean, *La leggenda di San Giovanni Battista*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (inv. 993). Ibid., pp. 68-84, in particolare pp. 74-84.

¹²⁸ Riegl individua in particolare tre elementi: la volontà, il sentimento e, appunto, l'attenzione. Cfr. Ibid., p. 74. Per un'analisi di questi concetti: M. Iversen, *Alois Riegl...* cit., pp. 94-96.

¹²⁹ Ibid. pp. 74-75.

¹³⁰ Ibid., p. 79.

¹³¹ Ibid. pp. 76-77, dove dice anche che i 'semi-Latini', cioè i Lombardi ed i Francesi, hanno avuto la funzione di mediatori tra il Nord ed il Sud. Ma si vedano anche le considerazioni di E. Jollet nella sua prefazione, pp. 15-16. Su questa linea si muoverà, diversi anni dopo, anche Heinrich Wölfflin col suo *L'arte del Rinascimento. L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, a cura di M. Ghelardi, Livorno 2001 (ed. originale Monaco 1931). Questo clima culturale è ravvisabile anche in alcuni scritti di Valentiner, in special modo nella sua introduzione proprio del 1931 al monumentale *Rembrandt Paintings in America*, per cui cfr. *infra* nel testo, par. 5, parte II.

del ritratto di gruppo (1624-1662)¹³². Riegl dà subito ragione dell'‘italianismo’ di Rembrandt, spiegato attraverso una coincidenza tra la maniera italiana, che gli offriva l'esempio migliore per giungere ad una composizione governata dalla subordinazione interna, e la sua volontà artistica, che lo spingeva, secondo l'interpretazione di Riegl, a realizzare delle opere che fossero governate da un grado altissimo di unità esterna con lo spettatore¹³³. Attraverso l'analisi dei tre ritratti di gruppo di Rembrandt¹³⁴, Riegl dimostra come il pittore fu “l'esecutore – il più geniale, è vero e, provvisoriamente, perfetto – del volere artistico del suo popolo e del suo tempo. [...] Il punto di partenza [dell'analisi] sarà dunque non un approccio proprio a Rembrandt ma un problema che tocca l'insieme dell'Olanda”¹³⁵. Il testo di Riegl giungeva dopo la pubblicazione del suo *Industria artistica tardoromana*¹³⁶ e, come ha ben sottolineato Margaret Iversen, estende le ricerche sullo ‘sviluppo artistico’ avanzate nel testo del 1901 al tema del ritratto nella pittura Olandese¹³⁷: un'indagine su un arco temporale relativamente ristretto, che mostrasse come il genere preso in esame esprimesse di volta in volta la ‘volontà artistica’ olandese secondo differenti mezzi espressivi. Da qui deriva la periodizzazione in tre fasi successive, caratterizzata ognuna da un preciso modo di organizzare lo spazio pittorico e le relazioni tra i personaggi rappresentati¹³⁸.

Nell'articolo di Valentiner resta poco delle complesse teorie riegliane, lo sguardo ancora puntato sul lavoro di Hofstede de Groot e di Bode, e sul loro modo di interpretare e costruire l'immagine del pittore olandese. Ed è evidente soprattutto in quei passaggi in cui il critico descrive lo stato d'animo del pittore negli anni della maturità, o ancora quando legge l'opera originatasi come se

¹³² Ibid., pp. 239-367.

¹³³ Ibid., p. 253.

¹³⁴ *La lezione di Anatomia del Dr. Tulp*, L'Aia, Mauritshuis; *La ronda di notte*, Amsterdam, Rijksmuseum; *I direttori della Gilda dei venditori di tessuti di lana*, Amsterdam, Rijksmuseum. Riegl prende in esame anche il frammento rappresentante la *Lezione di anatomia del Dr. Deyman*, Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum. Cfr. anche M. Iversen, *Alois Riegl...* cit., pp. 111-122.

¹³⁵ A. Riegl, cit., p. 254.

¹³⁶ A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich Ungarn*, Vienna 1901. Trad. it. Id., *Industria artistica tardo romana*, Firenze 1953.

¹³⁷ Cfr. M. Iversen, *Alois Riegl...* cit. La Iversen ha mostrato anche come le categorie di ‘aptico’ e ‘ottico’, utilizzate da Riegl nel 1901, siano poi trasigrate in categorie più ampie, quelle di ‘soggettivo’ ed ‘oggettivo’, cfr. Ead., pp. 94-96.

¹³⁸ Riegl distingue tra un uso *simbolico* degli attributi dei personaggi, che caratterizza la prima fase del ritratto di gruppo; una seconda fase che è quella caratterizzata invece dall'uso di *scene di genere* in cui sono impegnati i personaggi; ed una terza fase invece è quella *drammatica*, in cui i personaggi sono relazionati ad un'azione rappresentata ma sono anche in relazione più stretta con lo spettatore. Cfr. M. Iversen, *Alois Riegl...* cit., pp. 105-111.

[it] does not spring from suffering – thught it pre-supposes, like every work of Rembrandt's a certain conflict – but from vigour and exubernace of life¹³⁹.

Questo tipo di considerazioni si comprendono alla luce di quanto aveva scritto Bode nelle schede e nei saggi introduttivi per il catalogo ragionato¹⁴⁰ ed alla sua tendenza a costruire anche un'immagine psicologica dell'artista¹⁴¹. Eppure, quando Valentiner scrive a proposito delle caratteristiche del 'barocco', enucleandone le qualità principali per mostrare come l'*Accecamento di Sansone* rientri entro questa definizione¹⁴², sembra già risentire del mutato clima nei confronti di quel periodo storico.

Come abbiamo visto, le considerazioni che spinsero ad una rivalutazione del Barocco hanno la loro scaturigine nel clima culturale che si era definito tra la fine del XIX ed il principio del XX secolo¹⁴³. In questo senso lo storico dell'arte che aveva fornito delle categorie interpretative anche per il periodo successivo al Rinascimento, era stato Heinrich Wölfflin. Sin dal suo libro del 1888, *Rinascimento e Barocco*, lo studioso proponeva infatti, un'interpretazione del 'barocco' come il momento in cui, nell'arte italiana, si giunge allo stile «libero e pittorico»¹⁴⁴, un momento che segna la trasformazione dal culmine del Rinascimento ad un nuovo stile che si caratterizza per la predilezione dello stile pittorico, e di tutto quello che questa scelta comporta (predilezione per il movimento, la scelta di luci e ombre orchestrate in modo da far scomparire gli spigoli¹⁴⁵, e così via).

Queste prime esperienze si collocano in una luce del tutto particolare: vediamo infatti Valentiner combinare da un lato gli aspetti della pratica dei conoscitori, così come era messa in atto da Bode, con una speciale attenzione per gli aspetti storici e di interpretazione quasi psicologica delle opere di Rembrandt; dall'altro iniziano a filtrare alcuni aspetti degli impianti concettuali di Wölfflin e di Riegl¹⁴⁶.

¹³⁹ W. R. Valentiner, *The new Rembrandt...* cit., p. 175.

¹⁴⁰ W. Bode, C. Hofstede de Groot, *The Complete Work of Rembrandt...* cit.

¹⁴¹ Su questi aspetti si veda A. McQueen, *The rise of the cult...* cit., pp. 125-156; J. Stückelberger, *Rembrandt un die Moderne...* cit., pp. 59-66.

¹⁴² W. R. Valentiner, cit., p. 173.

¹⁴³ Cfr. paragrafo 1.

¹⁴⁴ H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Milano 2010 (ed. originale Monaco 1888), p. 13.

¹⁴⁵ Si noti che in questo punto Wölfflin richiama un passo da un saggio di Heinrich Brunn sull'altare di Pergamo, cfr. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco...* cit., pp. 40-41.

¹⁴⁶ È di grande importanza riuscire a cogliere questo passaggio per non rischiare di compiere delle semplificazioni *tranchant* nel restituire la vicenda intellettuale di Valentiner. Il ritardo con il quale lo studioso risente di questi studi, non deve indurci a sottovalutarne la portata. La scarsa attitudine dello studioso per l'elaborazione teorica era stata già messa in luce da Lionello Venturi, cfr. Id., *Storia della critica d'arte*, Torino 1964, pp. 319-320, in cui il Venturi si concentra soprattutto sul

Credo che sia importante sottolineare come *anche* dal formalismo scaturisca quella particolare attitudine da conoscitore che sarà il suo metodo per più di mezzo secolo; e la collaborazione con Wilhelm Bode ebbe di certo un peso centrale nell'orientare le scelte dello studioso.

Di lì a breve, infatti, Valentiner avrebbe iniziato a collaborare con Bode al Kaiser Friedrich-Museum: un'esperienza, come egli stesso la definì, assolutamente fondamentale¹⁴⁷.

4. Al fianco di Bode, nei Musei di Berlino (1906-1908)

Valentiner venne invitato da Bode a Berlino alla fine del 1905. Il Kaiser Friedrich-Museum, il progetto centrale nell'attività di Bode come Direttore Generale dei musei di Berlino, era stato completato l'anno precedente¹⁴⁸. Il più anziano studioso aveva iniziato la sua carriera museale nel 1872, divenendo assistente della collezione di arte antica, con incarichi anche per la pinacoteca¹⁴⁹, e proprio nel 1905 era stato nominato Direttore Generale. Il suo approccio all'organizzazione del mu-

testo di Valentiner *Origins of Modern Sculpture*, New York 1946. Non si vuole qui fare di Valentiner un puro formalista. Ma non si deve nemmeno ignorare il peso che la ridefinizione della disciplina all'inizio del Novecento, esercitò nei paesi di lingua tedesca. E di tutto questo complesso intreccio di vicende risente, anche, il giovane Valentiner.

¹⁴⁷ "Working closely with Bode was one of my most valuable experiences and had a decisive influence on the rest of my life", cfr. M. Sterne, cit., p. 75.

¹⁴⁸ Sui musei berlinesi in epoca guglielmina si veda T. W. Gaehtgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, Monaco 1992, in particolare su Bode pp. 11-27 e sul Kaiser Friedrich-Museum pp. 29-65. A cui si dovrà affiancare l'altrettanto imprescindibile A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit. A questi, che restano i testi fondamentali, si possono aggiungere: I. Geismeyer, *Fünfundsiebzig Jahre Bodemusum 1904-1979. Festvortrag*, in 'Forschungen und Berichte', 23, 1983, pp. 130-137; B. Paul, "Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften", *Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museum, Kunsthandel und Privatsammlertum*, in 'Kritische Berichte', 3, 1993, pp. 41-64; T. W. Gaehtgens, *The Berlin Museums after reunification*, in 'The Burlington Magazine', 136, 1090, 1994, pp. 14-20; S. Waetzoldt, *Kunstgeschichtsforschung und Kennerenschaft an den Berliner Museen unter Richard Schöne und Wilhelm Bode*, in M. Pippal, R. Preimesberger (a cura di), *Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag*, Colonia 1994, pp. 443-449; Id., *Wilhelm Bode und die innere Struktur der Preussischen Museen zu Berlin*; C. Eisler, *Bode's Burden. Berlin's Museum as an Imperial Institution*; M. Baker, *Bode and Museum Display: The arrangement of the Kaiser Friedrich-Museum and the South Kensington Response*, in T. W. Gaehtgens, P.-K. Schuster, 'Kennerenschaft'... cit., rispettivamente alle pp. 7-14, 23-32, e 143-153; A. Joachimides, *The Museum's discourse...* cit.; J. J. Sheehan, *Museums in the German art world...* cit., pp. 139-184, in particolare pp. 157-164, con alcune considerazioni sulla struttura amministrativa dei musei e sulle relazioni tra i vari direttori. A questi testi si possono aggiungere un piccolo libretto scritto da Bode, ricco di informazioni sul suo lavoro nel museo, e le memorie dello studioso: W. Bode, *Fünfzig Jahre Museumsarbeit*, Lipsia 1922, e Id., *Mein Leben*, cit.

¹⁴⁹ Cfr. quanto scrive Bode stesso nel 1922: Id., *Fünfzig Jahre...* cit., p. 13.

seo era assolutamente spregiudicato, e con grande impegno Bode si era dedicato ad un completo rinnovamento delle collezioni, con campagne d'acquisto che garantirono ai Musei di Berlino assoluti capolavori¹⁵⁰. All'epoca in cui Valentiner iniziò a lavorarvi, oltre a Bode, svolgevano lì la loro attività alcuni dei più importanti studiosi europei: a dirigere la Pinacoteca era ad esempio Max Friedländer¹⁵¹; mentre la sezione di arte islamica era sotto la direzione di Friedrich Sarre¹⁵². Per il giovane studioso trovarsi a lavorare a stretto contatto con Bode doveva essere un'esperienza elettrizzante, come si percepisce dalle sue memorie. Egli coinvolgeva infatti i suoi assistenti nel lavoro del museo, e, a rotazione, gli permetteva di svolgere vari compiti nei vari dipartimenti, in modo da fornire loro competenze quanto più possibile ampie e diversificate sulle collezioni, e anche Valentiner svolse questo apprendistato. Questo gli permise di familiarizzarsi tanto con le differenti opere (che andavano da sculture del Rinascimento ai tappeti orientali) quanto con le strutture dei Musei di Berlino.

Così Valentiner descrive il suo impatto con il sessantenne studioso:

when I arrived, Bode recommended my living near him so that I might be reached at any time. [...] My acquaintance with Bode was my first experience with a person of true genius. When I arrived I had a childish notion of what is meant by genius, and was in some respects disappointed. [...] Bode was just as much a politician as he was a scholar. The fact that he was able to achieve so much in both spheres without becoming aware of their inherent moral contradictions was the source of his strength. He also loved his profession, was intensely interested in it, and showed that extraordinary diligence which is always linked to this kind of devotion. [...] Working closely with Bode was one of my most valuable experiences and had a decisive influence on the rest of my life. I was a silent and admiring observer of his lively intellectual discussion with the department heads of the museums, with the

¹⁵⁰ Basti ricordare il caso di opere di Rembrandt di cui si è discusso nel primo paragrafo. Cfr anche T. Baensch, *Wilhelm von Bode...* cit., pp. 15-17.

¹⁵¹ Su Max J. Friedländer si vedano almeno T.-H. Borchert, *From intuition to intellect: Max J. Friedländer and the verbalisation of connoisseurship*, in 'Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten', 2004-2005, pp. 9-18; D. Korbacher (a cura di), *Der Kenner im Museum: Max J. Friedländer (1867-1958)*, catalogo della mostra (Berlino), Berlino 2008; Id., "Wir sind hier Bahnbrecher, keine Pfadfinder": Max J. Friedländer und die Staatlichen Museen zu Berlin, in 'Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz', 45, 2008-09, pp. 453-457.

¹⁵² Su Friedrich Sarre (1864-1945) si possono consultare R. Ettinghausen, *Friedrich Sarre*, in 'Pantheon', 23, 1965, p. 319; J. Kröger, *The 1910 exhibition 'Meisterwerke muhammedanischer Kunst': its protagonists and its consequences for the display of Islamic art in Berlin*, in A. Lerner, A. Shalem (a cura di), *After one hundred years: the 1910 'Meisterwerke muhammedanischer Kunst' reconsidered*, atti del convegno (Monaco), Leida 2010, pp. 65-116. Sulla sezione islamica del Kaiser-Friedrich cfr. W. Bode, *Mein Leben...* cit., vol. I., p. 324.

private collectors who were his friends and whose activities he was constantly encouraging, and with art dealers, by whose experiences he expanded and evaluated his own knowledge. I was especially indebted to him because he was intent on making my education in art history both as extensive and as practical as possible. During the two years of our association he let me work for short periods in the various curatorial departments of the museum: first in the gallery of paintings, then in the Islamic department, later in the Museum of Decorative Arts, and finally in the collection of engravings¹⁵³.

Attraverso queste parole, oltre a cogliere l'importanza di questa esperienza, possiamo anche farci un'idea di quelli che furono gli aspetti che più colpirono il giovane assistente¹⁵⁴. Il rapporto di Bode con i collezionisti privati è un dato assolutamente peculiare della sua attività. Valentiner, una volta giunto negli Stati Uniti, si comporterà nello stesso modo con i collezionisti ed i mecenati d'oltreoceano.

È importante concentrarci qui, per il prosieguo del discorso che stiamo seguendo, sugli aspetti allestitivi e sul ruolo ed il valore che ha il Kaiser Friedrich-Museum nel progetto di Bode, per poi poter valutare al meglio il peso di questo esempio per la successiva esperienza di Valentiner a New York. Conviene dunque fare un passo indietro, e seguirne brevemente la nascita.

Bode aveva iniziato a pensare ad un museo dedicato interamente al Rinascimento dal 1896, in anni in cui, parallelamente, si creava a Firenze un istituto che avrebbe dovuto riunire gli studiosi di Storia dell'arte¹⁵⁵ proprio nel centro del Rinascimento *par excellence*. La centralità del Rinascimento italiano nel progetto era dichiarata sin dal nome che voleva dargli: Renaissance-Museum; furono le resistenze degli archeologi, che non avrebbero mai acconsentito a spartire i fondi per la realizzazione del Museo per l'altare Pergamo con l'ultimo arrivato tra i musei della Museumsinsel, a frenare il nuovo cantiere¹⁵⁶. Ed era una scelta ideologica più che pratica, dato che la parte rinascimentale delle collezioni era di gran lunga inferiore rispetto, ad esempio, alla collezione d'arte islamica. In questa vicenda Bode si

¹⁵³ M. Sterne, cit., pp. 71-72, 75.

¹⁵⁴ Sono, del resto, gli anni in cui i due studiosi approntarono il volume, pubblicato a quattro mani, in occasione del terzo centenario della nascita dell'artista: cfr. paragrafo 1, parte II.

¹⁵⁵ Sulla vicenda e sui suoi legami con la creazione del Kaiser Friedrich-Museum cfr. M. Seidel, *Il Renaissance-Museum di Berlino: Wilhelm Bode "allievo" di Jacob Burckhardt*, in Id., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., Venezia 2003, vol. 2, pp. 821-862. Il miglior punto di partenza per avere un'idea di ciò che rappresentò il Kaiser-Friedrich nel panorama museale berlinese e per i legami con la prassi espositiva tipica dei collezionisti privati è costituito da A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit., pp. 53-97.

¹⁵⁶ Per le vicende legate all'altare di Pergamo ed al suo ruolo nell'elaborazione di nuove categorie interpretative cfr. il paragrafo 1.

dimostrò un direttore accorto e scaltro, capace, come scriverà Valentiner, di essere “tanto un politico quanto uno studioso”.

Come spesso è stato notato, una chiave di lettura di come egli avrebbe organizzato il suo museo la si può ricavare dall’articolo apparso nel 1891 sulla *Fortnightly Review*¹⁵⁷. Bode descrive in modo molto chiaro come, secondo lui, dovessero essere esposte le opere, mirando verso

the greatest possible isolation of each work and its exhibition in a room which, in all material aspects, such as lighting and architecture, should resemble as near as be, the apartment for which it was originally intended¹⁵⁸.

Questo modello allestitivo in breve tempo divenne il punto di riferimento per i musei europei, che riconoscevano, con più o meno accondiscendenza, alla capitale prussiana il primato di essere l’avanguardia della cultura museale¹⁵⁹. L’aspetto centrale della sua concezione sta proprio nell’integrazione di sculture, dipinti, mobili, in uno stesso ambiente, in modo da suscitare nel visitatore l’impressione di un ben determinato periodo stilistico, con un’attenzione particolare alla disposizione degli oggetti, in modo da valorizzare al meglio i capolavori. E più che storico, il criterio d’organizzazione era estetico, ed incarnava alcuni dei principi della ‘storia culturale’ così come era concepita da Jacob Burckhardt¹⁶⁰. Inoltre, come ha dimostrato la ricostruzione di Max Seidel, sempre sull’esempio di Burckhardt cresceva l’idea di una presentazione della storia dell’arte per generi e compiti, incarnata nell’allestimento della ‘Basilica’ del Museo¹⁶¹. Proprio Seidel ha poi sottolineato come il carteggio tra Bode e Burckhardt tra 1887 e 1889, fu un momento di messa a fuoco molto importante per le scelte di Bode¹⁶². La scelta di allestire le sale secondo criteri tanto estetici quanto storici, influenzerà profondamente lo studioso più giovane allorché si troverà ad allestire la nuova ala del Metropolitan Museum.

Queste erano concepite come degli ambienti che, attraverso un allestimento quanto più organico possibile, permettessero al visitatore di immergersi nell’atmosfera del

¹⁵⁷ W. Bode, *The Berlin Renaissance Museum*, in ‘Fortnightly Review’, 50, 1891, pp. 506-515. Si vedano: M. Baker, *Bode and Museum Display...* cit.; C. Eisler, *Bode’s Burden...* cit.

¹⁵⁸ Il passo è citato in M. Baker, cit., p. 143. Cfr. anche A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit., pp. 61-62.

¹⁵⁹ Cfr. su questi aspetti la reazione della stampa inglese: M. Baker, cit. *passim*.

¹⁶⁰ Sull’importanza delle idee di Burckhardt per la nascita e l’allestimento del museo è fondamentale quanto ha scritto M. Seidel, *Il Renaissance-Museum di Berlino...* cit. Si veda anche L. Gossman, *Jacob Burckhardt as Art Historian*, in ‘Oxford Art Journal’, 11, 1, 1988, pp. 25-32.

¹⁶¹ M. Seidel, *Il Renaissance-Museum di Berlino...* cit., pp. 831-835.

¹⁶² Ibid., pp. 835-838.

tempo evocato dalle opere. Disposte in ordine cronologico, queste ultime dovevano poi rappresentare l'evolversi storico ed estetico dell'arte. La messa in pratica di queste idee, oltre che nell'allestimento del museo, che certo ne fu l'esempio più rappresentativo, possiamo rintracciarla anche nella disposizione del 'gabinetto Simon', dal nome del collezionista James Simon¹⁶³. Bode aveva consigliato e affiancato Simon sin dalla fine del XIX secolo, ed al momento dell'apertura del Kaiser Friedrich-Museum la collezione era stata allestita in un'apposita sala¹⁶⁴. Quello della collezione di Simon è un ottimo esempio di come Bode, attraverso la sua alacre attività di consulente per i collezionisti, riuscisse a far confluire nelle collezioni pubbliche parte delle raccolte private¹⁶⁵. Il paziente lavoro per creare le condizioni perché le opere non venissero vendute (con evidenti profitti per gli eredi), ma fossero invece donate ad un museo, in breve tempo venne messo a dura prova da un fenomeno di enorme portata.

In quegli stessi anni, infatti, si assistette alla nascita di un nuovo interlocutore rispetto all'Europa nel campo della compravendita di opere d'arte. Gli Stati Uniti in brevissimo tempo, riuscirono ad accaparrarsi un numero esorbitante di capolavori, entrando in diretta concorrenza con i musei ed i collezionisti d'Europa. In questo contesto Wilhelm Bode giocò un ruolo cruciale, soprattutto dopo il 1900 quando, ormai compreso il peso e le *chances* economiche dei collezionisti d'oltreoceano, decise di divenirne consulente¹⁶⁶. La sua prima visita negli Stati Uniti risaliva al 1893: vi era giunto in occasione della Great Columbian Exposition di Chicago, anche se il suo principale obiettivo era quello di esaminare alcune opere attribuite a Rembrandt per il catalogo ragionato che era in corso di pubblicazione¹⁶⁷. In due

¹⁶³ Sulla figura di questo grande collezionista si veda C.-M. Girardet, *James Simon*, in 'Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz', 19, 1982, pp. 77-88. Fu Simon, ad esempio, a finanziare la spedizione archeologica che permise l'acquisizione del magnifico busto della regina Nefertiti, oggi al Neues Museum di Berlino.

¹⁶⁴ W. Bode, *Das Kabinett Simon; Die Stiftung des Herrn James Simon im Kaiser Friedrich-Museum*, in 'Kunst und Künstler', 3, 1905, pp. 61-70.

¹⁶⁵ Ad esempio la collezione Suermondt, donata al museo nel 1874: cfr. W. Bode, *Mein Leben*, cit., *Die Sammlung Suermondt*, I, pp. 76-79. Sul rapporto di Bode coi collezionisti si vedano comunque le illuminanti pagine di T. W. Gaehtgens, *Wilhelm von Bode und seine Sammler*, in E. Mai, P. Paret (a cura di), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Colonia 1993, pp. 153-172.

¹⁶⁶ Sulle vicende dell'emergere del mercato americano e della concorrenza con l'Europa è imprescindibile F. Gennari Santori, *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America 1900-1914*, Milano 2003.

¹⁶⁷ Cfr. W. Bode, C. Hofstede de Groot, *The complete works of Rembrandt...* cit.. Si veda anche W. Bode, *Mein Leben* cit., I, pp. 256-259, il capitolo intitolato *Beständig auf Reisen*, dove lo studioso definisce il 1893 "das Reisejahr par excellence". Sull'esposizione di Chicago si veda anche A.

mesi riuscì a visitare le maggiori collezioni americane tra Boston, Philadelphia, New York e si spinse persino a Montreal. In questa occasione la posizione di Bode è quella di un grande studioso, conscio e sicuro del suo prestigio, che osserva come le collezioni americane non prediligano solo i grandi artisti o i nomi ‘giusti’, ma crescano nel segno di un gusto che si sta rapidamente evolvendo¹⁶⁸. Ma già a quelle date egli aveva ben compreso come, in breve tempo, gli americani sarebbero diventati una minaccia per l’Europa, in una competizione che avrebbe raggiunto l’acme nelle decadi seguenti¹⁶⁹.

Il mercato statunitense crebbe enormemente al principio del Secolo. I grandi magnati della finanza (Pierpont Morgan), dell’industria (Henry Havemeyer), avvocati prestigiosi e uomini d’affari (Johnson e Widener) iniziarono a collezionare arte europea sin dallo scorcio del XIX secolo. Prevalentemente orientati sulla pittura francese impressionista e sui pittori della ‘Scuola di Barbizon’, all’aprirsi del Novecento indirizzarono i loro sforzi verso l’acquisizione di opere di arte antica¹⁷⁰ e, tra queste, una speciale attenzione era dedicata ai quadri di Rembrandt. La prima opera di questo artista a giungere negli Stati Uniti fu il cosiddetto *Doratore*¹⁷¹. Ac-

Cohen-Solal, *Americani per sempre. I pittori di un mondo nuovo. Parigi 1867-New York 1948*, Truccazzano 2006, in particolare pp. 187-195.

¹⁶⁸ Bode visitò la collezione di Henry G. Marquand e Henry e Louisine Havemeyer a New York; le collezioni di Frederick Ames e di Isabella Stewart Gardner a Boston; a Chicago esaminò i dipinti di Charles T. Yerkes. Lo studioso scrisse degli articoli sulle collezioni americane che vennero pubblicati tra il 1894 ed il 1895: W. Bode, *Die Kunst in den Vereinigten Staaten*, in ‘Zeitschrift für bildende Kunst’, 5, 1894, pp. 137-145 e pp. 162-168 e Id., *Alte Kunstwerke in den Sammlungen der Vereinigten Staaten*, in ‘Zeitschrift für bildende Kunst’, 6, 1895, pp. 13-19 e pp. 70-76. Su Bode e gli Stati Uniti, per lo specifico della pittura olandese del Seicento un utile punto di partenza è C. B. Scallen, *Rembrandt... cit.*, pp. 184-192 cui va affiancato Ead., *Wilhelm von Bode and Collecting in America*, E. Quodbach (a cura di), *Holland’s Golden Age in America. Collecting the Art of Rembrandt, Vermeer, and Hals*, University Park, 2014.

¹⁶⁹ Cfr. W. Bode, *Alte Kunstwerke... cit.*, p. 76.

¹⁷⁰ Non mi addentro qui in una disamina dettagliata del contesto collezionistico americano. Mi preme, invece, seguire la posizione di Wilhelm Bode nei confronti del ‘pericolo’ statunitense. Per un’analisi del contesto dei collezionisti americani al principio del Novecento osservato, questa volta, dalla sponda opposta dell’Atlantico, cfr. i paragrafi seguenti. Per la predilezione dei pittori del tardo XIX secolo francese negli Stati Uniti cfr. A. Cohen-Solal, *Americani per sempre... cit.*, pp. 175-185 e pp. 197-206, ma si veda anche il classico, e sempre acuto, W. G. Constable, *Art Collecting in the United States of America. An outline of a history*, Londra 1964. Per lo specifico del contesto newyorkese si può vedere W. S. Ayres, *The domestic museum in Manhattan: Major private art installations in New York City, 1870-1920*, Ph. D. Diss., University of Delaware 1993, in particolare pp. 114-167. Alcune considerazioni anche in M. M. Mascolo, «America’s Rembrandt», in ‘Studi di Memofonte’, 12, 2014, in corso di pubblicazione.

¹⁷¹ L’opera è stata identificata come il *Ritratto di Herman Doomer*, ed è oggi conservata al Metropolitan Museum of Art di New York (29.100.1), dove giunse dalla collezione di Henry Oscar Hevemeyer. Cfr. *infra*. Ad identificare il ritratto fu Cornelis Hofstede de Groot: cfr. W. Bode, C. Hofstede de Groot, *The Complete work of Rembrandt... cit.*, vol. 4, n° 275. Cfr. anche W. Liedtke,

quisito da William Schaus ad un'asta a Parigi nel 1885, dove era stato messo in vendita da Charles-Auguste de Morny, l'opera venne poi comprata da Havemeyer nel marzo 1889¹⁷². Solo due anni dopo la pubblicazione degli *Studien* da parte di Bode, dunque, i grandi capolavori del pittore olandese iniziavano a migrare verso il Nuovo Mondo¹⁷³. A partire dal primo decennio del Novecento, dunque, la posizione di Bode mutò, e lo studioso non esitò a denunciare il vero e proprio pericolo che i collezionisti statunitensi rappresentavano per i musei europei. In una serie di articoli pubblicati tra il 1902 ed il 1910, egli attaccò i 'collezionisti milionari' che acquisivano *en bloc* intere collezioni¹⁷⁴; e lo studioso non aveva più i toni equanimi che aveva utilizzato al tempo del suo primo viaggio negli *States*, ma con grande veemenza attaccava gli americani come pericolosi ed incapaci. La faccenda non passò inosservata agli occhi dei giornalisti americani che, di rimando, attaccarono l'atteggiamento dello studioso dalle pagine del *New York Times*¹⁷⁵. La rapacità di Bode nell'accaparrarsi opere d'arte o nel seguire da vicino, e consigliare, i collezionisti era ormai un dato riconosciuto, tanto che, ad esempio, nel 1909 si poteva addittare dalle colonne del *Burlington Magazine* quello di Berlino come *il* modello, cui anche i principali musei londinesi avrebbero dovuto tendere¹⁷⁶, eppure questo modello era insidiato proprio dall'irruzione americana nel mercato. Il pericolo era costituito anche dalle enormi cifre che i magnati statunitensi potevano sborsare,

Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art, 2 voll., New Haven 2007, in particolare vol. II, pp. 604-612 (n. 148).

¹⁷² Sulla vicenda del cosiddetto *Doratore* si veda E. Quodbach, «Rembrandt 'Gilder' is here»: how America got its first Rembrandt and France lost many of its old masters, in 'Simiolus', 31, 2004, pp. 90-107. Si noti che negli stessi anni Ottanta del XIX secolo Henry Gurdon Marquand donò al Metropolitan Museum la sua collezione di quadri: tra questi vi erano anche un Van Dyck (*James Stuart, Duca di Richmond e Lennox*, 89.15.16) ed un Vermeer (*Donna con la brocca d'acqua*, 89.15.21). Si veda anche, per il più generale fenomeno del collezionismo di arte antica da parte degli statunitensi: W. G. Constable, *Art Collecting...* cit., pp. 91-140.

¹⁷³ Per gli *Studien* di Bode cfr. *supra* paragrafo 1.

¹⁷⁴ In una serie di articoli pubblicati tra il 1902 ed il 1910 lo studioso si lancia all'attacco degli statunitensi: W. Bode, *Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel und ihre Gefahr für Europa*, in 'Kunst und Künstler', 1, 1902-03, pp. 5-12; Id., *Die amerikanischen Gemäldesammlungen in ihrer neueren Entwicklungen*, in 'Kunst und Künstler', 2, 1904, pp. 387-389; Id., *Die amerikanische Gefahr im Kunsthandel*, in 'Kunst und Künstler', 5, 1907, pp. 3-6; Id., *Paris und Berlin unter dem Gestirn der amerikanischen Kaufwut*, in 'Der Cicerone', 1, 1909, pp. 441-443; Id., *Die Berliner Museen und die amerikanische Konkurrenz*, in 'Der Cicerone', 2, 1910, pp. 81-84. Si veda anche quanto ebbe a scrivere Bode nelle sue memorie su John Pierpont Morgan: W. Bode, *Mein Leben...* cit., I, pp. 296-298.

¹⁷⁵ Cfr. ad esempio, [Anonimo], *Germans ridicule American Taste*, in 'The New York Times', 20 febbraio 1910, sec. 3, 2.

¹⁷⁶ [Anonimo], *À Berlin!*, in 'The Burlington Magazine', 15, 73, 1909, pp. 3-4.

facendo così lievitare i prezzi alle aste¹⁷⁷. In generale, dall'Europa, si guardava con allarme a questo fenomeno, e, sempre dalle colonne del *Burlington Magazine*, non si esitò ad attaccare gli statunitensi, esemplificati dal 'collezionista americano medio' che "was only a spasmodic buyer who had no knowledge of art", e che, scrive l'anonimo editorialista, non avrebbe esitato a comprare falsi e opere di terz'ordine che avrebbero, invece, fatto ridere qualsiasi europeo ben coltivato in cose d'arte¹⁷⁸. Per Bode il punto di maggiore frattura si ebbe allorché due delle collezioni che aveva in larga parte contribuito a formare vennero smembrate e vendute. In particolare l'acquisizione in blocco della collezione di Rudolphe Kann da parte della casa d'aste di Duveen nel 1907 e la successiva vendita, fecero sfumare il suo progetto di ospitarla nelle sale del Kaiser Friedrich-Museum; e la stessa sorte toccò alla collezione di Maurice Kann, fratello di Rudolphe, nel 1909¹⁷⁹. Come Bode aveva previsto, buona parte delle opere finirono in collezioni private nord americane¹⁸⁰: in particolare Benjamin Altman e Peter Widener si aggiudicarono la maggior parte dei quadri di (o attribuiti a) Rembrandt¹⁸¹. È significativo, del resto, che a distanza di

¹⁷⁷ Cfr. W. Bode, *Paris und Berlin...* cit., p. 443; F. Jewett Mather Jr., *The Puzzle of Recent Auction Prices*, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, pp. 286-288.

¹⁷⁸ [Anonimo], *The Consequences of American Invasion*, in 'The Burlington Magazine', 5, 16, 1904, pp. 353-355. La citazione è a p. 353. Il testo è interessante perché, al di là delle critiche, filtra il disagio di chi, da parte europea, si sentiva insidiato in un campo che considerava sua prerogativa. Si noti però che, solo tre anni dopo, l'editoriale che apriva il numero di luglio del *Burlington* concludeva, alla luce, ad esempio, delle recenti leggi che limitavano le esportazioni di reperti archeologici, o in virtù della presenza nei musei europei di molte opere di grandi artisti (e vengono nominati Tiziano e Michelangelo) che "there would therefore seem to be no reason for fearing American competition on public grounds, although, there can be no doubt that it bears hardly upon our private collectors". Cfr. [Anonimo], *The Progress of American Collecting*, in 'The Burlington Magazine', 11, 52, 1907, p. 203.

¹⁷⁹ Anche la collezione di Maurice Kann venne acquistata da Duveen. Singolare coincidenza che, in quello stesso anno, si organizzasse a New York la prima grande mostra di pittura olandese del Seicento: per questi problemi cfr. il paragrafo successivo.

¹⁸⁰ W. Bode, *Der Verkauf der Sammlung Rudolf Kann in Paris nach Amerika*, in 'Die Kunst für alle', 23, 1907-1908, pp. 16-22; H. W. Singer, *Art in Germany*, in 'The Burlington Magazine', 12, 1907, pp. 55-56, in particolare p. 55; C. B. Scallen, *Rembrandt...* cit., pp. 204-208. Si veda anche C. J. Holmes, *Recent Acquisitions by Mrs C. P. Huntington from the Kann Collection*, in 'The Burlington Magazine', 12, 1907, pp. 195-232. Vicenda analoga è quella della collezione di Oskar Hainauer, che venne venduta nello stesso 1906: cfr. almeno H. W. Singer, *Art Affairs in Germany*, in 'The Burlington Magazine', 10, 1906, pp. 199-201.

¹⁸¹ Widener acquistò la *Donna con un garofano rosa* (14.40.622); *La vecchia che si taglia le unghie* (14.40.609); il *Ritratto di Tito* (14.40.608), opere poi entrate nelle collezioni del Metropolitan Museum di New York. Cfr. anche W. Liedtke, *Dutch Paintings in the Metropolitan...*, cit., rispettivamente vol. II, pp. 704-705 (n. 159); pp. 739-748 (n. 169); pp. 778-781 (n. 177). La *Testa di vecchia* (1942.9.64) e lo *Studio per una testa di San Matteo* (1942.9.58), sempre di Widener, si trovano oggi alla National Gallery di Washington. Dal canto suo Bode si aggiudicò solo due opere, oggi catalogate, come le precedenti, come 'scuola di Rembrandt': *Cristo e la Samaritana*

quasi trent'anni, Valentiner sottolineasse l'importanza delle opere provenienti dalla collezione Kann per lo sviluppo del collezionismo americano di questo artista¹⁸².

In questi anni di lavoro intenso, tra un dipartimento e l'altro, Valentiner ebbe occasione di viaggiare a Londra per mettere in pratica quanto aveva appreso nel dipartimento di arti islamiche fianco a fianco con Friedrich Sarre. L'occasione fu la catalogazione delle ceramiche moresche della collezione di Alfred Beit, amburghese di nascita, magnate dell'oro e dei diamanti, che aveva una collezione il cui catalogo, nel 1904, era stato approntato da Bode¹⁸³. Per Valentiner era il primo viaggio in Gran Bretagna, ed egli ricordò poi con grande vivacità quelle due settimane trascorse a Londra:

my first trip to England, for only two weeks, made an indelible impression to me. I was prepared to find a gloomy landscape amidst a foggy atmosphere, reminiscent of Ossian, and was very surprised when our ship approached the cliffs of Dover, which rose enchantingly from the blue sea, on a clear fall day. [...] As we approached London, we began to realize the size of the metropolis. [...] Far more than in Amsterdam or Berlin, one was conscious of being at the center of a world empire, and precisely this consciousness gave these people a superiority of bearing and an expression of impenetrability¹⁸⁴.

Una volta giunto a Park Lane, dove sorgeva la dimora di Beit, Valentiner si installò nella villa ed iniziò il suo lavoro di catalogazione. In quel momento stava lavorando lì anche Justus Brinckmann, il fondatore del museo di Arti Decorative di Amburgo, col quale però egli non sviluppò una relazione di dialogo, dato che Brinckmann non voleva assolutamente essere disturbato durante il suo lavoro¹⁸⁵. L'intensa attività

(811B) e una *Testa di Cristo* (811C).

¹⁸² W. R. Valentiner, *Rembrandt Paintings in America*, New York 1931. Per alcune considerazioni su questo testo cfr. *infra* nel testo, par. 5, parte II.

¹⁸³ W. Bode, *Die Kunstsammlungen des Herrn Alfred Beit in seinem Stadthause in Park Lane zu London*, Berlino 1904. Su Beit si veda l'editoriale [Anonimo], *Alfred Beit*, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, p. 295; F. J. Bagott Watson, *The collections of Sir Alfred Beit*, in 'The connoisseur', 585, 1960, pp. 156-163 e 586, 1960, pp. 216-224; H. Albrecht, *Alfred Beit. The Hamburg Diamond King*, Amburgo 2012, in particolare per la collezione di Beit pp. 90-108. Fra l'altro nel 1905 Beit aveva donato al Kaiser Friedrich-Museum un ritratto di Gainsborough: cfr. H. W. Singer, *Notes from Germany*, in 'The Burlington Magazine', 7, 25, 1905, pp. 88-89, in particolare p. 89. Per i rapporti di Wilhelm Bode con la Gran Bretagna ed i suoi collezionisti, da Beit a Salting, cfr. J. Warren, *Bode and the British*, in T. W. Gaehtgens, P.-K. Schuster (a cura di) *'Kammerschaft... cit.*, pp. 121-142.

¹⁸⁴ Cfr. M. Sterne, *cit.*, pp. 78-79.

¹⁸⁵ Cfr. M. Sterne, *cit.*, p. 80. Così scrive Valentiner "Brinckmann was so absorbed in his work that he did not like to be interrupted. When we were introduced, he said the best time to speak with him was five o'clock in the morning, when he began work. [...] I was unfortunately never able to

non permise allo studioso di visitare la città come avrebbe voluto:

of London I saw very little, as I kept at my work from morning till night. Yet I did manage, though somewhat hurriedly, to stroll through the most important public collections. I was astonished at the many masterpieces gathered there. This nation seemed to have garnered the greatest art treasures from all over the world, although – and possibly because – it had not been in itself very productive of creative works¹⁸⁶.

Il catalogo della collezione delle maioliche di Beit venne pubblicato nel 1906¹⁸⁷, e subito dopo lo studioso licenziò un articolo, dedicato al medesimo soggetto, nella *Zeitschrift*¹⁸⁸. Di certo, grazie al sostegno di Bode, all'aiuto di Hofstede de Groot, ed alle sue spiccate capacità, Valentiner aveva iniziato a guadagnarsi uno spazio all'interno di un mondo ristretto e competitivo. Di lì a non molto gli venne offerto un posto al Metropolitan Museum di New York, che egli accettò senza troppe riserve, dando così avvio ad una nuova tappa della sua attività di studioso. Tappa che si rivelerà ricchissima di conseguenze.

5. «*The most gifted and best equipped young student of art that I ever had in the Museum*»¹⁸⁹: l'arrivo di Valentiner negli Stati Uniti

I. Quando, nel 1908, Valentiner si accinse a solcare l'Atlantico, aveva di fronte anni di lavoro intenso, che gli avrebbero garantito un grande successo negli Stati Uniti e non solo. L'arrivo al Metropolitan Museum di New York era frutto dell'avvicinamento di Bode a John Pierpont Morgan¹⁹⁰, ed il suo insediamento alla presidenza del Museo, nell'autunno del 1904, aveva significato quasi da subito un cambiamento di rotta deciso rispetto agli anni precedenti¹⁹¹. Nel 1905 venne pubblicato

avail myself of Brinckmann's offer".

¹⁸⁶ Cfr. Ead., cit., p. 80.

¹⁸⁷ W. R. Valentiner, *Spanisch-Maurische Fayencen: Sammlungen des Herrn Alfred Beit in London*, Amburgo 1906.

¹⁸⁸ W. R. Valentiner, *Die Spanisch-Maurischen Fayencen der Sammlung Beit in London*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 42, 28, 1907, pp. 119-133.

¹⁸⁹ Così scriveva Bode a John Pierpont Morgan per raccomandargli il giovane Valentiner. Cfr. C. Tomkins, *Merchants and Masterpieces: the story of the Metropolitan Museum of Art*, Londra 1970, pp. 166-167.

¹⁹⁰ Bode catalogherà infatti la collezione di bronzetti di Morgan nel 1909: W. Bode, *Collection of J. Pierpont Morgan. Bronzes of the Renaissance and Subsequent Periods*, Parigi 1909. Id., *Mein Leben*, cit., I, pp. 296-298, dove Bode sostiene che la concorrenza americana all'Europa venne inaugurata da Morgan allorché iniziò a comprare opere dal mercante Mannheim di Parigi.

¹⁹¹ Su John Pierpont Morgan la bibliografia è molto ampia. Come utile punto di partenza si può

l'*Annual Report*¹⁹²: in questo documento vengono annunciate novità che avrebbero costituito le linee guida del rinnovato museo, e si colgono le speranze e lo slancio di un'impresa che era carica di grandi aspettative¹⁹³. Rispetto al passato, gli sforzi principali andavano nella direzione di trovare una *leadership* forte.

Alla presidenza, come detto, era Pierpont Morgan; per la direzione la scelta era caduta su Sir Caspar Purdon Clarke, che giungeva dalla direzione del South Kensington Museum di Londra¹⁹⁴. Purdon Clarke assommava in sé le caratteristiche ricercate dai *Trustees* del Metropolitan che volevano

to find a man of marked executive ability, of extensive practical museum experience, of sympathetic knowledge of art, not of the special art of a particular time or people, but of all the arts of all times and of all peoples; a man also in touch with the modern art movement and not only acquainted with but interested in the educational functions of museum work¹⁹⁵.

La struttura stessa del museo venne ripensata: si scelse di organizzarlo per Dipartimenti, ognuno legato ad uno specifico ambito e sotto la direzione di uno studioso che avesse, non solo una grande competenza ed una notevole capacità organizzativa, ma che fosse altresì in grado di pensare all'arricchimento del Dipartimento che dirigeva. E ancora una volta la vocazione 'educativa' del museo era dichiarata

utilizzare J. Strouse, *J. Pierpont Morgan: Financier and Collector*, 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin' (numero speciale), 57, 3, 2000. A questo si possono aggiungere: G. Wheeler, *Pierpont Morgan and friends: the anatomy of a myth*, Prentice-Hall 1973; C. Canfield, *The incredible Pierpont Morgan: financier and art collector*, Londra 1974. Per i rapporti di Morgan con il Metropolitan Museum si veda C. Tomkins, *Merchants...*, cit. Su Morgan come collezionista si veda anche A. B. Saarinen, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino 1977, in particolare pp. 48-79; cui si può aggiungere J. H. Duveen, *The Rise of the House of Duveen*, New York 1957, pp. 192-199. Per l'attenzione che le riviste newyorkesi dedicano a Morgan, alle sue acquisizioni, ed alla sua attività per il Metropolitan cfr. F. Gennari Santori, *The Melancholy...* cit., pp. 105-122.

¹⁹² *The Metropolitan Museum of Art. Thirty-fifth Annual Report of the Trustees*, New York 1905 (d'ora in poi *Report 1905*). Questo documento, e la svolta che annuncia verso un nuovo corso della storia del museo, sono recensiti sul *Burlington Magazine*: Cfr. [Anonimo], *Metropolitan Museum of Art*, in 'The Burlington Magazine', 7, 1905, p. 246. Questa nota è anonima, ma potrebbe essere stata scritta da Frank Jewett Mather Jr.

¹⁹³ Così infatti si legge in *ibid.*: "A generation ago the Museum was provisionally installed in a private house rented for the purpose, where were displayed a comparatively small number of objects mostly loaned for temporary exhibition. Now the Museum is permanently established in public buildings under an arrangement with the City which practically insures their maintenance and enlargement, and has become itself the owner of large collections which more than fill all its exhibition space. [...] Now that interest [in an art museum, *ndr*] is well right universal, and only require direction and leadership", pp. 8-9.

¹⁹⁴ Cfr. C. Tomkins, *Merchants...*, cit., pp. 102-103.

¹⁹⁵ *Report 1905*, p. 9.

apertamente¹⁹⁶. Abbiamo anche delle preziose informazioni su come il consiglio direttivo del museo decise di comportarsi rispetto alle opere. Dopo aver ricordato come, appena fondata, l'istituzione aveva dovuto vivere dei doni lasciati dai privati e non aveva potuto organizzare le sue collezioni secondo criteri 'scientifici', veniva marcata la differenza che divideva quella situazione dall'attuale:

our Museum has already taken a place among the great storehouses of art in the civilized world. Any works of art are honored by a place in its halls. We have resources, inadequate to be sure, but still considerable, with which to enlarge our collections. We have been at liberty in recent years to exercise more careful discrimination in accepting gifts, and we may now rigorously exclude all which do not attain to acknowledged standards. We can also now for the first time build up our collections according to a comprehensive scientific plan¹⁹⁷.

La scelta di Clarke come direttore del museo nel suo 'nuovo corso' non mancò di suscitare interesse e curiosità¹⁹⁸ anche perché questa, allineandosi con l'idea di dotarsi finalmente di una serie di figure dall'alto profilo professionale, capaci di garantire un'organizzazione basata su criteri scientifici, faceva intravedere la possibilità di riuscire ad eguagliare i musei europei¹⁹⁹. Il Metropolitan Museum stava infatti operando una 'svolta' verso un modello che, seppure mai dichiarato nelle pagine del *Report*, trovava chiaramente nel Vecchio Continente il suo esempio ideale.

È utile però ricordare, per contestualizzare al meglio la posizione e le scelte del museo, quale fosse la situazione delle collezioni pubbliche statunitensi, per poter giungere a cogliere il perché, questa 'svolta' verso i criteri museografici del Vecchio Continente, fosse una sorta di terremoto.

Il Metropolitan era stato fondato, come il Museum of Fine Arts di Boston, poco

¹⁹⁶ Ibid.: "Next in importance to the choice of Director is the more complete organization of the Museum into a greater number of departments, and finding for the head of each new department a curator thoroughly equipped by knowledge and experience for his speciality and capable of leadership not only in arranging and cataloguing his department, but in enlarging it and utilizing its educational possibilities".

¹⁹⁷ Ibid., p. 11.

¹⁹⁸ Si veda l'editoriale [Anonimo], *The Selection of Sir C. Purdon Clarke*, in 'The Collector and Art Critic', 3, 1, 1905, p. 7, che sottolinea, fra l'altro, come il Metropolitan Museum "has become more national than metropolitan in its scope and influence". E, ancora più importante per il nostro discorso, l'editoriale della sezione 'Art in America' del Burlington, di F. J. Mather Jr., *Sir Purdon Clarke in America*, in 'The Burlington Magazine', 7, 1905, pp. 479-480. Su tutta la vicenda della sezione 'americana' del Burlington cfr. il paragrafo seguente.

¹⁹⁹ Era prevista anche la costruzione di una nuova ala dell'edificio, affidata agli architetti McKim, Mead e White, che venne realizzata negli anni successivi. Cfr. *Report 1905*, p. 14.

dopo la metà del XIX secolo²⁰⁰. Sin dalla loro origine queste istituzioni avevano un grande bisogno di riproduzioni (perlopiù in gesso) di grandi capolavori d'arte europea, sul modello delle Scuole d'arte e delle Accademie, altrimenti inaccessibili alla maggior parte degli statunitensi. Il caso di Boston è esemplificativo di questa tendenza, anche perché Charles Callahan Perkins, uno dei fondatori, era uno strenuo sostenitore del compito educativo del museo, che avrebbe dovuto spingere ad un innalzamento del gusto estetico medio e fornire degli esempi per poter elevare anche il lavoro dell'artigianato, in un clima che potrebbe richiamare le *Arts & Crafts* inglesi²⁰¹. Come a Boston, così a New York, al passaggio tra Otto e Novecento crebbe sempre di più il numero di opere originali possedute dai musei. In questo senso, una volta che Morgan divenne presidente del Metropolitan, la scelta ricadde sulle sole opere in originale, abbandonando l'idea di esporre delle copie²⁰². Come hanno mostrato gli studi di Flaminia Gennari Santori, la direzione del museo rispondeva anche, in parte, alla pressione dell'opinione pubblica, che riconosceva in quell'istituzione la bussola che avrebbe orientato il gusto dell'intera nazione, e proprio quest'ultimo problema era, in quegli anni, al centro del dibattito culturale²⁰³. È sintomatico che, circa trent'anni prima, allorché Bode era appena divenuto assistente nella Gemäldegalerie di Berlino nel 1872, si sia trovato a dover affrontare l'allora direttore generale Graf von Uedem per convincerlo che il museo doveva prediligere l'acquisto di opere originali, soprattutto per quanto riguardava le sculture, e non calchi in gesso²⁰⁴. Lo standard verso cui i musei statunitensi tendevano, dunque, era proprio quello stabilito da Bode.

Nel 1906 veniva chiamato al Metropolitan un altro inglese: Roger Fry²⁰⁵. I con-

²⁰⁰ Il Metropolitan Museum era stato fondato nel 1870 ed aprì al pubblico nel 1872; il Museum of Fine Arts di Boston fu fondato nel 1870 ed inaugurò sei anni dopo, nel 1876.

²⁰¹ Sulla questione delle riproduzioni in gesso per il Museum of Fine Arts di Boston e sul ruolo di Perkins si veda K. McClintock, *The Earliest Public Collections and the Role of Reproductions (Boston)*, in E. Bradford Smith (a cura di), *Medieval art in America: patterns of collecting, 1800 – 1940*, catalogo della mostra (Palmer Museum of Art, Pennsylvania), University Park 1996, pp. 55-60. Su Perkins si veda anche l'*obituary*, anonimo, *Charles Callahan Perkins*, in 'Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences', 22, 1886, pp. 534-539.

²⁰² Cfr. *supra* il passo citato dal *Report* del 1905, p. 11 e C. Tomkins, *Merchants...*, cit., pp. 95-102.

²⁰³ Si fa riferimento a F. Gennari Santori, *European 'Masterpieces' for America. Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, in C. Green (a cura di), *Art Made Modern. Roger Fry's vision of Art*, catalogo della mostra (Londra), Londra 1999, pp. 107-118; Ead., *The melancholy of masterpieces*, cit.. E cfr. il paragrafo successivo.

²⁰⁴ Cfr. W. Bode, *Fünfzig Jahre...* cit., pp. 39-41; V. Krahn, *Wilhelm von Bode und die italienische Skulptur. Forschen – Sammeln – Präsentieren*, in 'Jahrbuch der Berliner Museen', 34, 1992, pp. 105-119, in particolare p. 108.

²⁰⁵ Su Roger Fry si vedano: V. Woolf, *Roger Fry*, in Ead., *Saggi Prose Racconti*, a cura di N. Fusini,

tatti di Fry con il *board* dei *Trustees* erano iniziati nel 1905, quando era giunto per la prima volta negli Stati Uniti in cerca di fondi per il *Burlington Magazine*²⁰⁶. Una serie di successive incomprensioni riguardo al tempo che avrebbe dovuto trascorrere a New York, la sua preoccupazione per le condizioni di salute della moglie Helen, l'offerta della direzione della National Gallery a Londra, nonché le sue difficoltà caratteriali, contribuirono a rendere quanto mai poco serena, e molto breve, l'esperienza di Fry al Metropolitan²⁰⁷. Inizialmente egli aveva il compito di *advisor*, una sorta di 'compratore' ben informato che doveva consigliare i *Trustees* su cosa comprare e cosa no. Ben presto venne però confermato come curatore del dipartimento di pittura²⁰⁸. Attraverso un articolo nel *Bulletin*, che aveva iniziato le sue pubblicazioni proprio nel 1905, possiamo avere un'idea di quale fosse l'opinione di Fry rispetto alla sua nuova posizione²⁰⁹. Lo studioso si chiedeva quale dovesse essere il compito di una galleria rispetto ad un pubblico non educato in fatti d'arte ma che, anzi, varcata la soglia del museo per le più diverse ragioni, avrebbe potuto farsi un'idea delle diverse manifestazioni artistiche. Ma le collezioni del Metropolitan Museum, da questo punto di vista, presentavano, scriveva lo studioso, alcuni problemi, data la loro eterogeneità ed il successivo accrescersi in assenza di un criterio fisso. Allora, sosteneva Fry, l'obiettivo di una grande istituzione come il Metropolitan, avrebbe dovuto essere quello di fornire la possibilità ad un pubblico non istruito di avere un'idea della "sequenza storica dell'espressione artistica", e di

Milano 1999, pp. 781-1092, in particolare pp. 915-930. A questa, che resta la più bella biografia dello studioso, si può affiancare F. Spalding, *Roger Fry: art and life*, Londra 1980. Utile anche D. Sutton (a cura di), *Letters of Roger Fry*, 2 voll., Londra 1972. Per l'attività di Fry al Metropolitan si vedano C. Tomkins, *Merchants...*, cit., pp. 103-110; F. Gennari Santori, *European 'Masterpieces'...*, cit. Per la vicenda di Fry e della già citata sezione 'americana' del Burlington cfr. il paragrafo successivo. Si veda anche F. Jewett Mather Jr., *Art in America*, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, pp. 204-214, in particolare pp. 210-213, dove Mather elenca le acquisizioni di Fry per il museo.

²⁰⁶ Cfr. F. Gennari Santori, *European 'Masterpieces'...*, cit., p. 107.

²⁰⁷ Ibid., pp. 108-109; V. Woolf, *Roger Fry...* cit., pp. 918-919. Per le difficoltà di Fry con Morgan ed il suo profondo disprezzo del milionario, che considerava un rozzo insensibile, si vedano le pp. 922-926. Fry rimase al Metropolitan solo dal 1906 al 1910. Ad esempio, nel *Report* del 1907 si annuncia che Fry è diventato *European adviser* per il Dipartimento di Pittura: "Mr. Roger E. Fry, Cuartor of Paintings, found himself unable to remain in the United States for as long a period of time as he originally anticipated when he accepted this Curatorship. He has consequently resigned, and has been appointed European Adviser [sic] to the Department of Paintings, in which position he will be able more efectively to represent the Museum abroad", cfr. *Thirty-Eight Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, New York 1907, p. 19.

²⁰⁸ Cfr. C. Tomkins, *Merchants...* cit.; F. Spalding, *Roger Fry...* cit., pp. 88-89.

²⁰⁹ R. Fry, *Ideals of a Picture Gallery*, in 'The Metropolitan Museum Art Bulletin', 1, 4, 1906, pp. 58-60.

poterlo fare attraverso opere di grandi artisti: da fini educativi simili discendeva la giustificazione di una spesa pubblica per la creazione di un museo²¹⁰.

È in questo contesto che arrivò al Metropolitan, all'inizio del 1908, Wilhelm Valentiner²¹¹. In una lettera spedita da New York il 18 dicembre 1907 Purdon Clarke gli chiedeva di giungere negli Stati Uniti il prima possibile²¹², ed il giorno seguente Edward Robinson, *assistant director* appena giunto dalla direzione del Boston Museum of Fine Arts, scrisse a Valentiner per discutere alcuni dettagli dell'incarico e per raccomandargli di apprendere la lingua inglese quanto prima²¹³. Robinson

²¹⁰ Ibid., pp. 58-59. Il passo merita di essere citato per esteso: "these [cioè le collezioni del museo, ndr] have been brought together by no fixed and determined law, they express the aim of no one intelligence nor even of what a museum may sometimes boast - a communal intelligence or tradition. Rather they are the result of generous and public spirited impulses springing up in the minds of very diversely gifted benefactors. As a result the uninstructed visitor can scarcely hope to acquire definite notions about the historical sequence of artistic expression, nor can he hope to increase his susceptibility to the finest artistic impressions by a careful attention, fixed with all patience and humility, only upon the works of the great creative minds. And yet these are surely the two great educational end which justify a city in spending the money of its citizens upon a public picture gallery. And as both are desirable end, either may become the basis for museum arrangement". Potrebbe spingere ad ulteriori riflessioni il fatto che, subito dopo il passo qui riportato, Fry citi come esempio e modello l'allestimento di Brera di Corrado Ricci. Che il problema della missione educativa del museo fosse una questione centrale per l'opinione pubblica statunitense si ricava anche da un bell'articolo a firma di M. S. Prichard, in cui l'autore sottolinea che, spesso, "few visitors understand the objects they see there [cioè nei musei, ndr]", e propone di colmare la distanza tra il visitatore e l'oggetto esposto a partire da un intervento nell'educazione pubblica. Cfr. M. S. Prichard, *The Museum and the Public School*, in 'The Burlington Magazine', 10, 1907, pp. 405-406.

²¹¹ Nel *Report* del 1907 viene annunciato l'arrivo di Valentiner nello staff del museo: cfr. *Thirty-Eight Annual Report...* cit., pp. 19-20: "Dr. Wilhelm R. Valentiner of Berlin has been appointed Curator of Decorative Arts. Dr. Valentiner is now the private assistant of Wilhelm Bode, the Director General of the Royal Museums of Berlin, as well as official assistant in the Kaiser Friedrich Museum. He was especially recommended to the Trustees of the Metropolitan Museum by Dr. Bode himself, whose recommendation was warmly seconded by Julius Lessing, Director of the Kunstgewerbe Museum in Berlin. Under both of these men, Dr. Valentiner has had thorough training in various branches of museum work, which has given him exceptional preparation for the duties of his new position here. His university degree was obtained at Heidelberg, where besides being a student he was for a year and a half the assistant of Henry Thode, the writer on the painters of the Renaissance. After leaving Heidelberg he went to Holland, where he worked under de Groot and Bredius, and became an assistant of the latter in the Gallery of The Hague. In 1905 he was summoned by Dr. Bode to Berlin, and for the last two years has been working under him in various branches of the Berlin collections, dividing his time between the Kaiser Friedrich Museum and the Kunstgewerbe Museum. Dr. Valentiner has published several important works, his first being a monograph on the restoration of the Castle of Heidelberg, followed by a book on Rembrandt and a catalogue of the Hispano-Moresque pottery in the Alfred Beit collection in London. He has also made special studies of the pottery of the Netherlands and of Italian majolica, and during the last year has been occupied with the collection of Moslem arts in the Kaiser Friedrich Museum".

²¹² AAA, C. Purdon Clarke a Valentiner, 18 dicembre 1907.

²¹³ AAA, E. Robinson a Valentiner, 19 dicembre 1907. L'incarico di Robinson venne puntualmente

precisò anche che la posizione come curatore del Dipartimento di Arti Decorative, appena fondato, gli avrebbe permesso di avere una grande libertà decisionale ed organizzativa, essendo il dipartimento appena creato ancora in pieno riordino. Anche Roger Fry scrisse a Valentiner per congratularsi dell'incarico appena ricevuto²¹⁴ e, più in generale, l'arrivo del nuovo curatore venne puntualmente registrato dalla stampa²¹⁵.

Nel museo esistevano solamente altri due Dipartimenti: quello di pittura, diretto da Fry, e quello di Antichità egizie, creato appositamente per accogliere i reperti donati da Morgan, che finanziava grandi campagne di scavo in Egitto. Di fatto, Valentiner si trovava a dover organizzare, esporre, scegliere materiali che andavano dai bassorilievi assiri al gruppo di sculture di Rodin donato nel 1910²¹⁶. È Valentiner stesso che ricorderà come quella situazione fosse assolutamente elettrizzante²¹⁷.

La scelta di dare vita ad un settore del museo che si sarebbe dovuto dedicare specificamente alle arti decorative (anche se abbiamo visto come questa specificità fosse, di fatto, solo nominale), era legata a ben precise ragioni, che ancora una volta vedono al centro della vicenda Pierpont Morgan.

La voracità del magnate nel collezionare ogni tipo di manufatto artistico aveva

registrato nella sezione 'Art in America' del *Burlington*: F. Jewett Mather Jr., *Art in America*, in 'The Burlington Magazine', 8, 1906, pp. 440-443, in particolare p. 440. Nello stesso articolo Mather dedica la sua attenzione alle acquisizioni del Metropolitan, sottolineando che "the Metropolitan Museum is buying with a rapidity that fairly baffles the chronicler", *ibid.*, p. 440. Si veda anche *Id.*, *Art in America*, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, pp. 62-63 e p. 67, dove Mather sottolinea che "combining unusual scholarship with executive ability, he [Robinson, ndr] is admittedly our most distinguished director of native growth", *ibid.*, p. 62.

²¹⁴ AAA, R. Fry a Valentiner, 13 gennaio 1908. Fry e Valentiner si erano incontrati nel 1902 a Bruges, in occasione della mostra dei primitivi fiamminghi ed olandesi, che entrambi visitarono. Valentiner, all'epoca, non parlava inglese, e quindi non ebbe modo di dialogare con Fry, che a sua volta non sapeva il tedesco. Il loro incontro è ricordato anche da Fry nella lettera citata, e si veda anche M. Sterne, *cit.*, p. 43.

²¹⁵ Cfr., *American Art News*, 6, 25 (4 aprile), 1908, il trafiletto si trova a p. 1. Data la sua brevità lo riporto per intero: "Dr. William R. Valentiner, curator of the new department of decorative art in the Metropolitan Museum, arrived Saturday last on the Mauretania. Dr. Valentiner, thirty-two years old, is an authority on many branches of research. He has degrees from several universities in Germany and has devoted much time to special studies. He has for several years been an assistant to Dr. William Bode, director of the Berlin Art Museum. On his arrival Dr. Valentiner went to the Museum. He began his duties on Monday. It has not been decided yet what will be included in the department. He will, however, have charge of the ceramics, and probably will catalogue the Hoentschel collection". Si noti che all'epoca Valentiner non aveva 32 anni, bensì 28.

²¹⁶ Cfr. C. Tomkins, *Merchants...* *cit.*, pp. 165-167, in particolare p. 167.

²¹⁷ Cfr. M. Sterne, *cit.*, pp. 93-94. "there were no others curators in the museum, and I was able to claim for my domain the entire Christian era as well as the Near Eastern and Chinese departments, to which a textile department and a graphics cabinet were soon added. [...] I was able to do whatever pleased me. I could work without any restrictions".

coinvolto oggetti di arte medioevale (avori, sculture, smalti) solo a partire dal 1902, tramite il mercante inglese Durlacher, con una forte accelerazione a partire dal 1906.

L'attenzione di Morgan per il medioevo era andata, sino a quel momento, principalmente ai libri miniati ma, dal 1902 in poi, iniziò a comprare avori dalla collezione di Jacques Seligmann²¹⁸ sino alla fine del 1912²¹⁹. Nel 1906 Morgan acquistò a Parigi una parte della collezione di Georges Hoentschel, architetto e decoratore, che utilizzava mobili antichi dai quali ricavava modelli per gli interni dei suoi clienti²²⁰. L'acquisto di Morgan comprendeva due diverse collezioni: una prima parte era costituita da pannelli per interni e decorazioni per mobili del XVIII secolo; la seconda, invece, era composta da sculture ed avori medioevali. Mentre quest'ultima venne solamente prestata al museo di New York, la prima parte venne donata, con un evidente scopo educativo: si intendevano offrire dei modelli che artisti e artigiani potessero copiare o a cui potessero ispirarsi²²¹. In vista del riordino e di un'adeguata esposizione al pubblico delle opere di questa collezione (la donazione vera e propria e la parte in prestito) venne istituito il Dipartimento di cui Valentiner era a capo. Il lavoro di allestimento fu eseguito a tempo di record se, il primo luglio

²¹⁸ Jacques Seligmann (1858-1923) fu uno dei più importanti mercanti di Parigi. Nel 1900, con i fratelli Arnold e Simon diede vita alla Seligmann & Co., ed in breve diede vita ad una filiale a New York (1904).

²¹⁹ Cfr. R. A. Rottner, *J. P. Morgan and the Middle Ages*, in E. Bradford Smith (a cura di), *Medieval Art in America...* cit., pp. 115-126; F. Gennari Santori, *Medieval art for America: the arrival of the J. Pierpont Morgan collection at the Metropolitan Museum of Art*, in 'Journal of the history of collections', 22, 2010, 1, pp. 81-98, in particolare p. 83; J. Strouse, *J. Pierpon Morgan...* cit., pp. 39-41. Morgan aveva scelto come sede della collezione la sua dimora londinese, e inviava al museo opere in prestito: questa scelta era dovuta anche alle alte tasse che i collezionisti dovevano pagare per far entrare le opere d'arte nel paese. Ad ogni modo, la maggior parte della sua collezione era esposta al Victoria & Albert Museum a Londra.

²²⁰ Geroges Hoentschel (1855-1915) fu responsabile del padiglione francese del Musée des Arts Decoratifs all'Esposizione del 1900 ed era famoso per i suoi interni 'in stile'. Su di lui e la sua collezione si vedano: E. Robinson, *The Hoentschel Collection*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 2, 6, 1907, pp. 93-99; N. Hoentschel, V. Bouvet, *Georges Hoentschel (1855-1915)*, Saint-Rémy-en-l'Eau 1999; M. Tomasi, *Monumenti d'avorio. I dossali degli Embriachi e i loro committenti*, Pisa 2010, pp. 47-52. A partire da questa prima acquisizione Morgan comprò altre due volte, nel 1907 e nel 1911, le collezioni costituite da Hoentschel. In particolare, nel 1911, Morgan si aggiudicò 117 smalti di Limoges pagandoli un prezzo altissimo (£ 240,000). Cfr. F. Gennari Santori, *Medieval art for America...* cit., p. 84. Le attenzioni di Morgan verso opere d'arte medioevale si diressero anche verso la collezione londinese del barone Albert Oppenheim: cfr. l'articolo [Anonimo], *The Oppenheim Collection at South Kensington Museum*, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, pp. 226-235; F. Gennari Santori, *Medieval Art for America...* cit., p. 83.

²²¹ Flaminia Gennari Santori in particolare, ha richiamato l'attenzione su questo punto rilevando come questo fine educativo fosse già presente nel catalogo della collezione, che è esplicitamente definita come un 'repertorio di modelli'. Cfr. F. Gennari Santori, *Medieval art for America...* cit., p. 85.

1908, nella Great Hall del museo, la collezione poteva essere presentata al pubblico. Le nuove sale che avrebbero dovuto accoglierla stabilmente, invece, progettate da McKim Mead & White, aprirono al pubblico solo nel marzo 1910²²². Lo studio cui era stato affidato il progetto, McKim Mead & White, appunto, era il più prestigioso del Paese, e Charles Follen McKim era un architetto di sicuro prestigio, sin dal 1902 coinvolto nella supervisione dei lavori alla Casa Bianca voluti da Theodore Roosevelt, e chiamato da Morgan nel 1904 per progettare la Morgan Library²²³. I tre architetti erano già consulenti dei *Trustees* dal 1896, e, scelti nel gennaio 1904 per proseguire i lavori di ampliamento, accettarono l'incarico solo nel marzo, allorché la ditta Hunt & Hunt lasciò il cantiere, rimanendo i responsabili delle costruzioni degli ampliamenti del Metropolitan sino al 1926²²⁴. Il progetto per la cosiddetta 'ala F' del museo (ribattezzata 'Pierpont Morgan Wing' nel 1918, allorché vi fu ospitata la donazione di parte della collezione di Morgan²²⁵) venne elaborato nell'autunno del 1906 ed approvato da Morgan nel marzo 1907. Da una descrizione del progetto, risalente al 1908, si evince quale fosse l'obiettivo perseguito da McKim:

in undertaking the development of the general plan, it was our aim, first, to secure an arrangement of buildings and courts, of galleries and corridors, which should provide ample exhibition spaces, abundant light, free circulation and unit of dimensions so flexible as to permit of the utmost freedom in the future development of individual parts.

Tutto questo con la precisa consapevolezza che i nuovi ambienti avrebbero dovuto

to house the greatest museum of fine arts in America, and which from its

²²² Nell'estate del 1906 Charles McKim viaggiò alla volta di Parigi per studiare come poter esporre la collezione nelle nuove sale del museo. Si veda E. Robinson, *The New Wing*, in *The Wing of Decorative Arts*, 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin' (numero monografico), 5, 3, 1910, pp. 5-7, in particolare p. 5, dove Robinson dice che l'architetto, per il suo progetto, ebbe l'iniziale ispirazione dal Musée des Arts Decoratifs del Louvre. Cfr. anche F. Gennari Santori, cit., p. 86; W. Rankin, *The Hoentschel Collection*, in 'The Burlington Magazine', 14, 67, 1908, pp. 61-62. Lo studio McKim Mead & White era composto da Charles Follen McKim (1847-1909), William Rutherford Mead (1846-1918) e Stanford White (1853-1906). Cfr. comunque la nota successiva.

²²³ Sulle vicende costruttive del museo si veda M. H. Heckscher, *The Metropolitan Museum of Art: An Architectural History*, 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin' (numero monografico), 53, 1, 1995, in particolare per la vicenda che qui interessa pp. 39-53. L'arrivo di Morgan alla presidenza del museo, nell'autunno del 1904, impresso una decisa accelerazione al ritmo dei lavori. Cfr. M. H. Heckscher, cit., p. 45 e p. 48, dove l'autore nota che, quello degli ambienti che avrebbero ospitato le arti decorative "was certainly the most rapid construction project in the Museum's experience".

²²⁴ Ibid., pp. 40-41.

²²⁵ Cfr. M. H. Heckscher, *The Metropolitan...* cit., p. 48 e F. Gennari Santori, *Medieval Art for America...* cit., pp. 92-94.

purpose, its setting, and its very dimensions was destined to be the most important public edifice in New York²²⁶.

Valentiner si trovò di fronte ad un compito arduo. Come lui stesso ricorda, i grandi spazi della Great Hall del museo non erano adatti ad ospitare la collezione, troppo vasti e improntati ad un gusto classicheggiante che male si coniugava con le opere gotiche; ed in aggiunta a questo problema la collezione non era sufficientemente grande per riempire l'intera Hall:

my first task was the installation of the Morgan donation. Hundreds of unopened cases containing the Hoentschel Collection were piled up in the entrance hall of the museum, where a preliminary showing of Gothic objects would be placed until the opening of the new wing. I saw immediately that the classical style of the hall was impossible as a background of the Gothic sculptures and that the collection, in spite of its size, was not large enough to fill both sides of the hall. I therefore restricted myself to the right half. The task was not a simple one because I had never yet undertaken anything comparable. Naturally, I mentioned this fact to no one. In Berlin Bode had himself jealously supervised even the slightest change in the arrangement of the collections. [...] Fortunately, there was a row of small twin columns from a cloister which I could use to close off the right-hand side of the hall. An opening in the center led directly to the principal piece of medieval sculpture in the collection, the *Entombment* from the Château de Biron, which was placed in the center of the right wall. Opening on both sides could be filled with other important stone groups, placed in front of early French tapestries. I was thrilled as I saw the strange effects which resulted when the large sculptured figures were placed directly in front of the giant shadowy figures of the Gothic tapestries. The round forms melted into the flat, but more realistic, background. Since there was an abundance of decorative objects like chest, chairs, and smaller sculptures in glass cases, it was not difficult to create a Gothic atmosphere. Morgan often came and watched, occasionally dropping a remark such as «It looks like a junk shop»²²⁷.

Valentiner nomina quella che era appunto l'opera di maggiori dimensioni e di più grande impatto: la *Deposizione nel sepolcro* proveniente dal castello di Biron²²⁸, ed

²²⁶ Il *report* cui si fa riferimento, dal quale si citano i due passi, è citato da Heckscher, *ibid.*, p. 42.

²²⁷ Cfr. M. Sterne, *cit.*, pp. 93-94; e AAA, memoria di 12 pagine dattiloscritte, intitolata 'Pierpont Morgan'. Le citazioni sono alle pp. 5-6. Le pagine sono significative anche perché lasciano una descrizione di Morgan molto vivida, ed in parte diversa rispetto a quella di Fry.

²²⁸ L'opera è oggi conservata al Metropolitan Museum (16.31.2a), al quale venne definitivamente donata nel 1916. Dallo stesso castello proviene anche una *Pietà* (16.31.1), sempre donata dal figlio di Morgan. Le due opere vennero comprate dal magnate nel 1907 a Parigi, da Jacques Seligmann.

effettivamente proprio su questo oggetto si concentrarono anche i cronisti e i recensori del nuovo allestimento²²⁹.

In tre successivi articoli del *Bulletin* venne presentata la collezione: il primo di questi, a firma di Robinson, annunciava l'arrivo e la successiva organizzazione delle opere nelle sale del museo²³⁰; i successivi due sono di Valentiner²³¹. In questi testi lo studioso presenta e discute alcune delle opere più importanti della collezione, dopo aver sottolineato come quell'evento fosse un'occasione unica per il pubblico statunitense, che sino ad allora non aveva avuto la possibilità di ammirare una collezione di opere così completa²³².

L'analisi di Valentiner si concentra su alcuni pezzi che esprimono, a suo modo di vedere, al meglio la variegata situazione della Francia gotica, riconducendo alle diverse scuole regionali le opere.

Sull'eccezionalità dell'occasione si concentrò anche William Rankin recensendo proprio la presentazione allestita dallo studioso nella sezione 'americana' del Burlington²³³, sottolineando come la presentazione della collezione medioevale fosse un modello di efficacia. E dopo aver dato importanza all'effetto d'insieme, all'*ensemble*, di architetture, sculture e pezzi decorativi, che contribuivano a creare un'atmosfera tale che ci si poteva sentire in un vero 'interno gotico', Rankin si concentrava sulla già citata *Deposizione*, e concludeva indicando le 'illuminanti note' di Valentiner pubblicate nel *Bulletin*.

Il 14 marzo 1910, ultimati i lavori per la nuova ala, la sezione di Arti Decorative che avrebbe ospitato, tra le altre opere, anche la donazione di Morgan, aprì al pubblico²³⁴. L'evento ebbe una vasta eco, e molto spazio venne dedicato sul *Times* alla

²²⁹ In particolare cfr.: *Gothic Art Shown at Metropolitan*, in 'The New York Times', 8 luglio 1908, pp. 6-7; E. L. Cary, *Mr. J. Pierpont Morgan's Examples of Gothic Art at the Metropolitan Museum*, in 'International Studio', 36, novembre 1908, pp. 30-36. Cfr. anche *Thirty-ninth Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, New York 1908, p. 22.

²³⁰ Cfr. E. Robinson, *The Hoentschel Collection...* cit., p. 98. In questo articolo vengono pubblicate cinque fotografie di come si presentava la collezione quando ancora era allestita a Parigi, in Boulevard Flandrin.

²³¹ W. R. Valentiner, *The Hoentschel Collection: Gothic Section. I. Sculpture*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 3, 7, 1908, pp. 129-133; Id., *The Hoentschel Collection: Gothic Section. II. Architectural Details and Furniture*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 3, 8, 1908, pp. 149-153.

²³² W. R. Valentiner, *The Hoentschel Collection: Gothic Section. I...* cit., p. 129.

²³³ W. Rankin, *Current Notes. The Hoentschel Collection*, in 'The Burlington Magazine', 14, 67, 1908, pp. 61-62.

²³⁴ *Forty-first Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art, New York 1910*, pp. 31-36, in particolare pp. 31-32.

vicenda²³⁵; nello stesso mese venne pubblicato un numero monografico del *Bulletin*, in cui trovò spazio un lungo articolo che dava ragione dell'allestimento della nuova sezione del museo²³⁶.

L'introduzione di Robinson sottolineava come la nuova ala del museo, per la prima volta nella sua storia, fosse stata pensata e costruita sapendo già quali oggetti avrebbe dovuto contenere, un edificio “planned and executed with reference to its internal needs and effect”, e come la collezione fosse stata allestita da Valentiner e dai suoi due assistenti: Joseph Breck²³⁷ e Garret C. Pier. La grande sala centrale lasciava spazio ad alcune sale laterali, più piccole. Ai due capi della hall centrale erano disposte, a sud, le sculture del Rinascimento italiano e spagnolo, a nord quelle tedesche, francesi ed olandesi. Un grande risalto era dato alle sculture provenienti dal castello di Biron, che vennero poste in una sala assieme agli arazzi borgognoni del XV secolo. Gli arazzi costituiscono il *trait-d'union* con la sala successiva, dove sono ospitati piccoli oggetti, per lo più sculture di medie dimensioni. Da qui si accedeva agli ambienti dedicati al Rinascimento: specifiche salette erano dedicate alle opere italiane del Quattro e Cinquecento (busti, ceramiche, rilievi in stucco e terracotta). Nelle sale successive trovavano posto i pannelli decorativi ed i mobili francesi dal XVII al XVIII secolo. A partire anche dalle fotografie che in quel numero del *Bulletin* vennero pubblicate²³⁸ possiamo farci un'idea di come Valentiner organizzò le sale: a partire da raggruppamenti stilistici e cronologici, le opere erano poi inserite in un contesto ‘evocativo’, in un insieme che, come aveva fatto Bode quando si trovò ad allestire le sale del Kaiser Friedrich-Museum, facesse sentire il più possibile il visitatore immerso in un contesto, in modo tale che le opere evocassero, appunto, il periodo Gotico o il Rinascimento. Questo nonostante, a volte,

²³⁵ [Anonimo], *The Opening of the New Wing of the Metropolitan Museum*, in ‘The New York Times’, 13 marzo 1910; [Anonimo], *Metropolitan Reception*, in ‘The New York Times’, 15 marzo 1910; [Anonimo], *Hoentschel Collection, Gift of J. Pierpont Morgan*, in ‘The New York Times’, 27 marzo 1910.

²³⁶ W. R. Valentiner, J. Breck, G. C. Pier, *The Arrangement*, in *The Wing of Decorative Arts...* cit., pp. 9-30.

²³⁷ E. Robinson, *The New Wing*, in *The Wing of decorative Arts...* cit., pp. 5-7. In particolare p. 5. La citazione si trova a p. 7. McKim morì tragicamente nel 1909 e non fece in tempo a vedere realizzato il suo progetto. Joseph Breck (1885-1933) divenne assistente di Valentiner nel 1909, e, dal 1917, ricoprì la posizione che era stata di Valentiner di direttore del Dipartimento di arti decorative. Nel 1932 venne nominato direttore dei nascenti *Cloisters*. Sulla collezione, che via via si accrebbe con le acquisizioni di Valentiner si veda anche L. Castelnovo-Tedesco, *A Brief History of the Collection*, in L. Castelnovo-Tedesco, J. Soultanian (a cura di), *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and the Cloisters*, New Haven – Londra 2010, pp. IX-XIII, in particolare pp. IX-X.

²³⁸ In tutto vi sono 15 fotografie degli interni delle sale.

si esponessero arazzi borgognoni a fare da sfondo alle sculture italiane. Ma ciò che contava, che aveva un peso tangibile, era il criterio estetico secondo cui si sceglieva di esporre le opere²³⁹.

È interessante rilevare, anche per le considerazioni che si svolgeranno in seguito, che lo studioso comprò la prima scultura medievale italiana che entrò a far parte del Museo²⁴⁰. Il successo e la risonanza di questa vicenda permisero a Valentiner di divenire un sicuro punto di riferimento in fatto di organizzazione museale.

Ma è necessario concentrare ora la nostra attenzione sugli eventi del 1909 quando, in occasione del terzo centenario della scoperta del fiume Hudson, vennero organizzate una serie di esposizioni. E, fra queste, anche una grande mostra di opere di pittura olandese del XVII secolo.

II. Come abbiamo visto²⁴¹ il fenomeno del collezionismo americano si era affacciato con prepotenza sul mercato dell'arte e da quando il primo quadro di Rembrandt entrò negli Stati Uniti, nel 1889, la passione per il pittore olandese era cresciuta enormemente²⁴². Quando, nel 1909, si decise di organizzare una mostra di pittura olandese del XVII secolo²⁴³, Valentiner, che ne venne designato curatore, poteva contare sulle opere di vari collezionisti, riuscendo a presentare 155 opere, di

²³⁹ M. Sterne, cit., p. 97, cfr. quanto scriverà Valentiner: "[I] was introducing the idea of period rooms, which I had learned from Bode, in an American museum. It was later pointed out to me that period rooms already could be found in one or two small museums of America, but these dealt only with a single late phase of local significance and did not attempt to portray the entire development of art, a task which, naturally, could be undertaken only in a large and well-stocked museum such as the Metropolitan promised to become. The great educational value of this system was really understood only with the opening of the Morgan wing. But the director of the museum resisted including paintings in the new arrangement, whereas I sought to realize the idea of the «totality of art»".

²⁴⁰ L'opera fu acquisita nel 1908 dal mercante monacense Julius Böhler. Si tratta di una statua-colonna, all'epoca creduta veneziana, che è poi stata riconosciuta come proveniente da Galeata, in Romagna (08.175.9). Cfr. L. Castelnovo-Tedesco, *A Brief History...* cit., p. IX, e la scheda (n° 22) di J. Souldanian, pp. 93-96.

²⁴¹ Cfr. *supra* paragrafo 4.

²⁴² Questi temi sono stati affrontati anche nel catalogo della recente mostra itinerante dedicata a Rembrandt: D. P. Weller, G. S. Keyes, T. Rassieur (a cura di), *Rembrandt in America. Collecting and connoisseurship*, catalogo della mostra (Cleveland-Minneapolis-Raleigh), New York 2011. In particolare, per i temi che qui ci interessano, si veda il saggio di D. P. Weller, *Rembrandt Paintings in America*, pp. 19-32. Per le opere olandesi del Metropolitan Museum, per rintracciarne provenienza e storia critica, ci si può avvalere oggi della monumentale opera di W. Liedtke, *Dutch Paintings in the Metropolitan...*, cit. Cfr. anche, sullo specifico della mostra connessa con la Hudson-Fulton Celebration, C. B. Scallen, *Rembrandt...* cit., pp. 196-199.

²⁴³ Le esposizioni celebravano la scoperta, da parte di Henry Hudson (1570?-1611), del fiume che porta il suo nome. L'impresa venne finanziata, nel 1609, dalla Compagnia Olandese delle Indie Orientali: da qui l'idea di dedicare un'esposizione alla pittura olandese del tempo di Hudson.

cui 37 quadri di (o attribuiti a) Rembrandt, 20 di Frans Hals e 6 opere di Vermeer²⁴⁴. Conviene, dunque, provare ad analizzare brevemente questo momento, per comprendere meglio quale fu il ruolo dello studioso.

L'attenzione degli statunitensi per la pittura olandese era stata preparata sin dagli anni Settanta dell'Ottocento, quando si poteva scorgere, in una generale chiave spirituale e religiosamente orientata, il valore 'morale' di questa pittura²⁴⁵: il protestantesimo olandese è letto in chiave tutta americana, e gli austeri e splendidi ritratti del Seicento divengono i punti di riferimento privilegiati per incarnare gli ideali,

²⁴⁴ W. R. Valentiner, *The Hudson-Fulton Celebration. Catalogue of an Exhibition held in the Metropolitan Museum of Art. Catalogue of a Collection of Painting by Dutch Masters of the Seventeenth Century*, 2 voll., New York 1909. Il primo volume è il catalogo della mostra a cura di Valentiner. Il secondo è il catalogo della mostra di pittura americana, argenti, e oggetti d'arte a cura di H. Watson Kent e F. N. Levy. Pertanto, nelle citazioni e nei rimandi, ove non altrimenti specificato, si fa riferimento al solo volume primo. Le opere sono elencate nella premessa di Valentiner a p. 9. Le opere dovevano essere inizialmente 149: il numero si accrebbe grazie ai prestiti di Benjamin Altman (vennero prestati un'opera di Hals, tre Rembrandt un Vermeer e un Jacob van Ruisdael. Tra i Rembrandt vi erano la coppia di ritratti *L'uomo con la lente di ingrandimento* e *La donna col garofano* – 14.40.621 e 14.40.622; ed il Vermeer è il magnifico *La ragazza che dorme* – 14.40.611). Unico contributo specifico dedicato alla mostra del 1909 è, a mia conoscenza, il saggio di D. P. Weller, *Old Masters in the New World: the Hudson-Fulton Exhibition of 1909 and its Legacy*, in J. D. Goodfriend, B. Schmidt, A. Stott (a cura di), *Going Dutch. The Dutch Presence in America, 1609-2009*, Leida-Boston 2008, pp. 237-265. Ho provato ad insistere sulla centralità di questo evento, tanto per la vicenda di Valentiner, quanto per il contesto statunitense in M. M. Mascolo, «America's Rembrandt»... cit. Per la posizione di Valentiner nel più ampio contesto dello studio della pittura olandese negli Stati Uniti si veda anche W. Liedtke, *The Study of Dutch Art in America*, in 'Artibus et historiae', 21, 41, 2000, pp. 207-220, in particolare p. 210. Liedtke, a ragione definisce Valentiner "the most influential authority on Dutch art in America from the 1920s through the 1950s", ibid. e si veda anche, per una panoramica dei rapporti tra collezionisti e Metropolitan Museum, Id., *Golden Age Paintings in the Gilded Age: New York Collectors and the Metropolitan Museum of Art, 1870-1920*, in E. Quodbach (a cura di), *Holland's Golden Age in America*... cit.

²⁴⁵ Quello del collezionismo americano di pittura fiamminga ed olandese del XVII secolo è un fenomeno di enorme ed interessantissima portata, oltre ai testi già citati nelle note precedenti si aggiunga: N. T. Minty, *Dutch and Flemish Seventeenth-Century Art in America, 1800-1940: Collections, Connoisseurship and Perceptions*, Ph. D. Diss., Institute of Fine Arts, New York University 2003, in particolare pp. 109-286; Ead., *Great Expectations: the Golden Age redeems the Gilded Era*, in J. D. Goodfriend, B. Schmidt, A. Stott (a cura di), *Going Dutch*... cit., pp. 215-236. Segnalo che la posizione della studiosa, a mio modo di vedere, presenta però alcuni punti problematici, in particolare là dove s'insiste sul contrasto tra il 'protestantesimo' delle opere olandesi letto in opposizione col 'cattolicesimo' europeo (in entrambe le voci bibliografiche citate). Se è vero, e certamente l'analisi della Minty porta molti elementi a favore, che una certa vena moraleggiante accompagnò le prime acquisizioni di opere olandesi e fiamminghe, mi pare altresì che tale atteggiamento sia il frutto delle letture e delle interpretazioni che giornalisti, pubblicisti e scrittori (Henry James, ad esempio) diedero del fenomeno. Per i collezionisti credo che le cose siano andate in modo un poco diverso, e che a spingerli verso quella particolare scuola fosse un fatto di gusto, più che di morale.

anch'essi austeri, dei 'collezionisti' statunitensi di inizio Ottocento²⁴⁶. La particolare attitudine attualizzante, che aveva le sue radici ben salde nel Vecchio Continente, soprattutto negli scritti di Eugène Fromentin e nella sua lettura dell'arte olandese, come frutto di un particolare equilibrio che si stabilirebbe tra la condizione in cui gli artisti vivono ed il loro stile che si traspone sulla tela, era in parte una delle chiavi di lettura della mostra del Metropolitan.

A ciò si associava anche la volontà dei magnati di allontanarsi dal collezionismo di arte più antica, considerato un terreno rischioso in cui le frodi erano praticamente dietro l'angolo, ed il progressivo volgersi verso opere ritenute indiscutibilmente capolavori e che avessero una provenienza sicura, un vero e proprio *pedigree*, che permettesse al collezionista di non essere frodato²⁴⁷.

I prestatori erano i maggiori collezionisti statunitensi, che non esitarono ad inviare i loro quadri a New York: Morgan prestò 15 opere, Harabella Huntington inviò 8 quadri, tra cui il famoso *Aristotele* proveniente dalla collezione Kann. Ed anche gli Havemeyer inviarono due opere di Rembrandt ed un quadro di Pieter de Hooch²⁴⁸. Indubbiamente, la vera *star* dell'esposizione era Rembrandt, sebbene, come è stato sottolineato in più occasioni, il numero delle opere a lui attribuite fosse smisuratamente alto²⁴⁹.

²⁴⁶ Si vedano in proposito le considerazioni di N. T. Minty, *Dutch and Flemish...* cit., pp. 135-140.

²⁴⁷ Nancy Minty ha sottolineato come lo *standard* qualitativo verso cui via via si orientò il mercato, era stato stabilito dall'acquisto degli Havemeyer nel 1889, e che i collezionisti, col tempo, fecero sempre più spesso ricorso a figure di indiscusso prestigio come Berenson o, appunto, Valentinier, per essere guidati e consigliati al momento dell'acquisto di opere. Che questo, però, non scampasse completamente il pericolo delle frodi, lo insegna la vicenda del commerciante Léonardus Nardus, che inzeppò la collezione di Widener di oggetti spuri e falsi. Per tutte queste problematiche si veda: N. T. Minty, *Dutch and Flemish...* cit., pp. 117-123 e, per Nardus, pp. 181-185. Su Nardus si veda anche J. Lopez, «Gross False Pretences»: the misdeeds of art dealer Leo Nardus, in 'Apollo', 166, 549, 2007, pp. 76-83. Per la collezione Havemeyer è fondamentale A. Cooney Frelinghuysen, G. Tinterow, S. A. Stein, G. Wold, J. Meech (a cura di), *Splendid Legacy. The Havemeyer Collection*, catalogo della mostra (New York), New York 1993, in particolare G. Tinterow, *The Havemeyer Pictures* e W. Liedtke, *The Havemeyer Rembrandts*, in ibid., rispettivamente pp. 3-53 e pp. 62-65.

²⁴⁸ La tela raffigurante *Aristotele col busto di Omero* si conserva oggi al Metropolitan Museum, che la acquistò nel 1961 (61.198). Cfr. anche W. Liedtke, *Dutch Paintings in the Metropolitan...*, cit., pp. 629-654 (n. 151). Il quadro di de Hooch prestato dagli Havemeyer è la cosiddetta *Visita*, anch'esso conservato al Metropolitan Museum (29.100.7).

²⁴⁹ E. Quodbach, *The Age of Rembrandt: Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin' (numero monografico), 65, 1, 2007, in particolare p. 28; Ead. (a cura di), *Holland's Golden Age in America...* cit. Si veda comunque anche D. P. Weller, *Old Masters in the New World...* cit. Utile è la tabella, alla fine di questo saggio, che elenca le attuali ubicazioni delle opere esposte alla mostra, cfr. pp. 261-265. Per una panoramica sul collezionismo americano di opere di Rembrandt, che fornisce alcuni spunti interpretativi interessanti, si veda G. S. Keyes, *Rembrandt Paintings and America*, in D. P. Weller, G. S. Keyes, T. Rassieur

Nel generale successo che ebbe l'intera macchina organizzativa delle celebrazioni, è bene sottolineare come la mostra fu la prima, negli Stati Uniti, dedicata alla pittura olandese; e anche il fatto che potesse contare un così alto numero di opere giocò a favore dell'enorme successo dell'evento²⁵⁰: incontrò, infatti, il favore dei recensori sui giornali e sulle riviste specializzate²⁵¹. Al momento dell'apertura, nel settembre del 1909, iniziarono ad apparire le recensioni: Royal Cortissoz sul *Tribune*, Byron Stephenson sul *The evening Post*, per non contare l'ampio spazio riservato all'evento sulle pagine di *American Art News*²⁵². Ed anche dalle pagine del *Bulletin*, sin dal numero del maggio 1909, si cominciò a dare conto del procedere dei lavori per l'esposizione²⁵³ e del suo progressivo accrescersi.

(a cura di), *Rembrandt in America...* cit., pp. 61-85.

²⁵⁰ L'esposizione contò un picco di 288.000 visitatori tra il 20 settembre (giorno dell'apertura) ed il 30 novembre 1909. Cfr. D. P. Weller, *Rembrandt Paintings...* cit., p. 26, dove lo studioso definisce la mostra "the first blockbuster show in America". Cfr. anche E. Quodbach, *The Age of Rembrandt...* cit., p. 28.

²⁵¹ Per avere un'idea del numero di iniziative organizzate in vari musei pubblici si veda G. F. Kunz, *The Museum Exhibition in Connection with the Hudson-Fulton Celebration*, in 'Science', 30, 768, 1909, pp. 359-362. George Kunz era il direttore incaricato delle esposizioni scientifiche. Nel numero di luglio del *Bulletin* del museo si annuncia l'esposizione, si elencano alcuni edei prestatori e si preannuncia il catalogo: *The Hudson-Fulton Exhibition*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 7, 1909, p. 130.

²⁵² R. Cortissoz, *Old Dutch Masters*, in 'The Tribune', 19 settembre 1909; B. Stephenson, *Great Dutch Artists*, in 'New York Evening Post', 20 settembre 1909; [Anonimo], *Hudson-Fulton Memorial Exhibition*, in 'American Art News', 7, 35, 20 settembre 1909, pp. 1-2., dove si legge tra l'altro che "it is not too much to say that a collection has been brought together which far outranks any exhibition of old masters even hold in this Country", p. 1. Si noti che su questo stesso numero alle pagine seguenti, viene annunciato l'acquisto, da parte di Duveen, della collezione di Maurice Kann: [Anonimo], *Kann Pictures bought by Duveen Bros.*, in *Ibid.*, p. 3. F. N. Levy, *The Hudson-Fulton Exhibition*, in 'Art and Progress', 1, 1, 1909, pp. 4-7. In ognuna di queste recensioni si fornisce un elenco dei prestatori. Quello più completo, che riporta una lista degli artisti, dei quadri, e dei prestatori apparve sulla recensione in *American Art News*. Per altre recensioni in giornali e riviste cfr. W. Pach, *Dutch Art Exhibited at the Metropolitan Museum*, in 'Harper's Weekly', 53, 23 ottobre 1909; [Anonimo], *Dutch Masters at the Hudson Fulton Celebration*, in 'Outlook', 93, 23 ottobre 1909, pp. 384-394; [Anonimo], *Dutch Pictures at the Hudson Fulton Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, in 'International Studio', 39, novembre 1909, pp. 3-10; E. Knaufft, *Hudson Fulton Art Exhibition*, in 'Review of Reviews', 40, novembre 1909, pp. 581-586; N. Curtis, *Hudson Fulton Memorial Exhibition in New York*, in 'Craftsman', 17, novembre 1909, pp. 124-141.

²⁵³ [Anonimo], *The Hudson-Fulton Celebration Exhibition*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 7, 1909, pp. 75-76, in cui viene fornito un elenco non definitivo dei prestatori ed il numero di opere che hanno messo a disposizione degli organizzatori; [Anonimo], *The Hudson-Fulton Exhibition*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 7, 1909, p. 130, cit.; [Anonimo], *The Hudson-Fulton Exhibition: Opening Reception*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 9, 1909, pp. 147-148, in cui si fornisce il programma d'apertura della mostra ed i concerti che l'avrebbero inaugurata; [Anonimo], *The Hudson-Fulton exhibition*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 10, 1909, pp. 162-185, in cui vengono riportate alcune recensioni apparse su riviste e giornali, tra queste anche quelle citate di Royal Cortissoz e di Byron

Anche da parte Europea l'evento non passò inosservato. Le recensioni apprezzavano soprattutto le scelte di Valentiner e la sua capacità di aver riunito un tale numero di opere e di così alta qualità, da rivaleggiare, senza temere il confronto, con le imprese di Bode ed Hofstede de Groot²⁵⁴. In particolare Friedländer, nelle sue pagine, non mancò di sottolineare come Valentiner mostrasse, nell'organizzazione della mostra e del catalogo, l'influenza degli studi di Bode ed Hofstede²⁵⁵; e nell'intervista rilasciata al corrispondente del *New York Times* a Berlino, Carl Justi non esitò a dichiarare che la mostra "sarebbe stata un evento anche nella vita artistica europea"²⁵⁶.

Alcune considerazioni merita la recensione, divisa in tre puntate, di Kenyon Cox apparsa sulla sezione americana del *Burlington Magazine*. Come negli altri casi, Cox analizza alcuni dipinti, per la maggioranza opere di Rembrandt, ma ciò che, rispetto alle altre riviste, emerge dalle pagine della rivista inglese è proprio il carattere di novità dell'evento: nuovo per gli Stati Uniti, ma anche rispetto ad una tradizione europea, invece, che era ben più stratificata. Cox infatti apre il suo testo sottolineando come l'esposizione permettesse di avere un'idea del gran numero di capolavori giunti negli *States*²⁵⁷, e come molti di questi fossero già in collezioni pubbliche. Prosegue poi Cox esaminando, come accennato, alcune opere di

Stephenson. Ognuno di questi articoli è illustrato, sia con riproduzioni dei quadri in mostra che con fotografie delle sale allestite.

²⁵⁴ In particolare si vedano: E. Waldmann, *Die Ausstellung holländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts in New York*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 21, 1910, pp. 73-85 (si noti che l'articolo è accompagnato da ben 18 fotografie di opere esposte a New York); M. J. Friedländer, *Die Ausstellung holländischer Bilder in Metropolitan Museum zu New York 1909*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', 33, 1910, pp. 95-99; J. Breck, *Hollandsche Kunst op de Hudson-Fulton tentoonstelling te New-York*, in 'Onze Kunst', 9, 1910, pp. 5-12 e 41-47. Valentiner stesso autorecensì la mostra nel 1910: Id., *Die Ausstellung holländischer Gemälde in New York*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', 3, 1910, pp. 5-12.

²⁵⁵ Cfr. M. J. Friedländer, *Die Ausstellung...* cit., in particolare p. 96.

²⁵⁶ [Anonimo], *Has America a Real Knowledge of Art? Professor Justi, the eminent German Authority, After a Tour of Inspection Answer the Question in Affirmative*, in 'The New York Times', 17 febbraio 1910, 5, 15. In questi anni molti quotidiani intervistarono vari studiosi europei, in particolare tedeschi (Bode, Friedländer, Justi) perché esprimessero delle opinioni sulle collezioni che avevano visitato negli Stati Uniti. È un fenomeno che è stato analizzato a fondo, per cogliere le dinamiche che si scatenarono nella stampa americana, da F. Gennari Santori, *The Melancholy...* cit., in particolare pp. 27-69.

²⁵⁷ K. Cox, *Dutch paintings in the Hudson-Fulton Celebration. I*, in 'The Burlington Magazine', 16, 81, 1909, pp. 178-184. Scrive infatti Cox che la mostra è "a somewhat astonishing revelation of America's recently acquired wealth of masterpieces", ibid., p. 178. Gli altri due articoli apparvero nei successivi numeri della rivista: Id., *Dutch paintings in the Hudson-Fulton Celebration. II*, in 'The Burlington Magazine', 16, 82, 1909, pp. 244-246; Id., *Dutch paintings in the Hudson-Fulton Celebration. III*, in 'The Burlington Magazine', 16, 83, 1910, pp. 302-306.

Rembrandt, sottolineando l'eccezionalità di poter ammirare ogni periodo creativo dell'attività dell'artista, ed apprezzando la completezza del catalogo²⁵⁸.

E proprio questo catalogo è un monumento per i collezionisti statunitensi. La premessa di Valentiner fornisce un quadro storico su come si sia sviluppata la pittura olandese nell'epoca d'oro, in un arco temporale, cioè, individuato dallo studioso tra il 1625 ed il 1670 circa²⁵⁹. La chiave interpretativa generale è quella di un'arte che scaturisce da un profondo sommovimento politico-sociale, in cui la società olandese, liberatasi dal giogo oppressivo della chiesa, inizia a produrre opere per committenti privati. Seguendo la stessa linea interpretativa, Valentiner spiega la nascita di nuovi soggetti attraverso un rinnovato interesse per il dato naturale ed un abbandono di forme espressive idealistiche²⁶⁰: un tipo di interpretazione dell'arte olandese del Seicento che era debitrice sia delle letture di Bode che di quelle di Riegl, e che può essere ricondotta sino a Fromentin²⁶¹.

Attraverso una rassegna dei principali pittori del periodo ed un'analisi tematica della loro produzione, Valentiner ha la possibilità di mostrare come, attraverso le opere delle varie collezioni private giunte a New York, fosse possibile allestire un'esposizione che non aveva nulla da invidiare ad analoghi eventi europei:

so representative a collection [...] is proof of the fortunate acquisitions made in this direction by American collectors in recent years. Some little astonishment will no doubt be felt in European art circles that it was possible to assemble in

²⁵⁸ Ibid. "the catalogue is very full and explicit, living everything necessary to an identification of the pictures and all that is known of their history". A proposito della completezza della mostra rispetto a Rembrandt: "this collection shows [the painter] to us in almost all of his many moods and at every time of his life", *ibid.*, p. 183.

²⁵⁹ W. R. Valentiner, *Paintings by Dutch Masters*, in *Id.*, *The Hudson-Fulton Celebration...* cit., p. XI.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. XII.

²⁶¹ Cfr. quanto detto su Riegl nel paragrafo 3. Per le letture attualizzanti e 'politicamente connotate' di Bode cfr. i paragrafi 1 e 2. Eugène Fromentin, nei suoi *Maîtres d'autrefois*, descrive il fiorire dell'arte olandese come frutto della riuscita della rivoluzione contro il giogo straniero e della chiesa, sostenuta da un rinnovato spirito nazionale: "Pour que le peuple hollandais vînt au monde, pour que l'art hollandais vît le jour avec lui, il fallait donc, et c'est pourquoi l'histoire de l'un et de l'autre est si concluante, il fallait qu'une révolution se fît, qu'elle fût profonde, qu'elle fût heureuse.", Cfr. E. Fromentin, *Œuvres complètes*, a cura di G. Sagnes, Parigi 1984, p. 656. Non si dimentichi che Valentiner recensì l'edizione tedesca dei *Maîtres d'autrefois*: W. R. Valentiner, recensione a Eugène Fromentin "Die Alten Meister", in 'Die Rheinlande', vol. 5, 1905, pp. 359-360. Ed anche nella tesi dottorale è presente un certo tipo di sensibilità per leggere le opere inserendole in un più generale quadro storico, o le descrizioni paesaggistiche che preludono alla descrizione delle opere, che sembrano il naturale prodotto di certi ambienti, sembrano tratti tipicamente *fromentiniani* della scrittura di Valentiner.

New York one hundred and forty-nine paintings of first importance²⁶².

Lo studioso continua sottolineando come i magnati americani avessero le idee ben chiare su cosa comprare, rivelando una particolare predilezione per un certo tipo di pittura e per certe opere:

in assembling the exhibition it became evident that American collectors evinced marked preference for certain masters and classes of paintings²⁶³.

In particolar modo i ritratti sono il genere prediletto, e subito dopo le pitture di paesaggio, mentre poco rappresentate risultano le nature morte e le scene bibliche. L'attenzione ai generi, ai temi, ed agli artisti, prosegue in tutte le pagine della premessa, dove largo spazio è riservato, ad esempio, ai ritratti ed agli autoritratti di Rembrandt²⁶⁴. Ovviamente i riferimenti privilegiati per datazioni ed attribuzioni sono gli studi di Bode e Hofstede de Groot²⁶⁵.

È interessante notare come lo studioso, nella sua premessa, sottolineasse la predilezione dei collezionisti per un ben determinato tipo di opere: i ritratti, i paesaggi, le nature morte, come detto quelle più rappresentate in mostra. Come abbiamo visto quella della pittura olandese del Seicento era una vera e propria 'moda': se ne era accorto anche John G. Johnson, ed attraverso le sue parole abbiamo una spia di quale fosse l'atteggiamento dei collezionisti nei confronti di quelle opere. Notava Johnson, allorché si trovò a visitare un museo olandese di ritratti, che quel particolare genere era prodotto 'all'ingrosso'²⁶⁶. E nel momento in cui New York celebrava la pittura olandese con la grande mostra del Metropolitan, Johnson sottolineava che i collezionisti erano "insaziabilmente ghiotti" di ritratti di Rembrandt²⁶⁷. La modernità del pittore poteva far pensare all'altrettanto moderna ascesa del modello collezionistico americano: la diversità di questa mostra, rispetto ad analoghi eventi europei, nasceva anche dalla specifica diversità dei prestatori. Se ripensiamo alla

²⁶² W. R. Valentiner, cit., p. IX.

²⁶³ Ibid., pp. IX-X.

²⁶⁴ Ibid., pp. XVIII-XXIII. E cfr. anche quanto scrive G. S. Keyes, *Rembrandt Paintings and America*... cit., p. 70.

²⁶⁵ La tavola delle abbreviazioni bibliografiche fa riferimento agli *Studien* di Bode, al catalogo completo delle opere di Rembrandt a cura di Bode ed Hofstede de Groot (per cui cfr. paragrafo 1), al *Catalogo Ragionato* dei pittori olandesi allestito da Hofstede, cui aveva collaborato lo stesso Valentiner (cfr. paragrafo 2). Ma del resto questo legame era già stato notato dai recensori europei, come ad esempio Friedländer. Cfr. *supra*.

²⁶⁶ Cfr. A. B. Saarinen, *I grandi collezionisti*... cit., p. 93.

²⁶⁷ Cfr. *ibid.*, p. 94.

grande mostra del 1898, ove si potevano ammirare i capolavori del protagonista della scuola olandese, dovremo notare che le opere lì presentate provenivano dalle collezioni reali di mezza Europa. Di fronte ad un collezionismo, in certo senso ereditario, frutto del trasmettersi delle quadrerie di generazione in generazione, la mostra di New York portava alla ribalta un modello affatto diverso. Di fronte alla storicità delle collezioni reali, qui venivano esposte opere che avevano solcato l'Oceano da neanche un decennio. E del resto, la passione per il realismo francese e per i paesaggi della scuola di Barbizon agirono sicuramente in direzione di un apprezzamento del realismo olandese, nel quale poteva essere riconosciuto un precedente di quello stile pittorico: Valentiner stesso era cosciente di questo legame, se scriveva, a proposito della pittura di paesaggio, che

reached in Rembrandt's period its highest perfection at the hands of Jacob van Ruisdael, nephew of the older master Salomon Ruysdael, and Meindert Hobbema, who was Ruisdael's pupil. A worthy representation of these masters is of special interest in America, showing as they do how much the older English masters and the Barbizon school, both so well represented in this country, owe to their inspiration²⁶⁸.

Ed il legame tra la pittura antica e quella più recente è individuato nuovamente a proposito di quel particolare genere che è la natura morta. Proprio alle nature morte Valentiner dedica alcune importanti considerazioni, leggendole come i precedenti diretti di una linea di sviluppo dell'arte europea che conduce a Chardin, Courbet e Manet²⁶⁹. Alla pittura olandese Valentiner riconosce infatti il primato di aver emancipato alcuni generi, come il paesaggio e la natura morta, rendendoli autonomi, e soprattutto affrancandoli dal legame con la pittura religiosa. Ed anche la pittura di Vermeer è còlta nei suoi aspetti di modernità, di vicinanza ai contemporanei, ad esempio nella scelta delle ombre colorate²⁷⁰. Come tre anni prima aveva sottolineato il legame tra Rembrandt e la pittura contemporanea, di nuovo Valentiner legge le opere degli artisti presenti alla mostra in una chiave di contiguità spirituale con la sensibilità contemporanea, sensibilità, questa volta, non più degli artisti ma dei collezionisti²⁷¹. È significativo che nel 1910, sulle pagine del *Century Magazine*

²⁶⁸ W. R. Valentiner, *Paintings by Dutch Masters...* cit., p. XXIX.

²⁶⁹ Cfr. *ibid.*, pp. XXXVII-XXXVIII.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. XLI, "In many respects Vermeer has more of the modern spirit than most of his contemporaries – in the painting of shadows, for instance, which in his works are blue, in contrast to the prevailing brown".

²⁷¹ Cfr. paragrafo 1, parte II.

comparisse un articolo a firma di Louis Arthur Holman intitolato *America's Rembrandts*²⁷². In questo articolo Holman elenca le opere del pittore presenti negli Stati Uniti e se queste fossero custodite in musei pubblici o in mano privata ed istituisce un paragone con l'Europa. Ma l'autore spiega anche l'interesse dei collezionisti per le opere del pittore olandese attraverso la profonda connessione che lo lega ai cittadini statunitensi:

a very evident democracy, which proclaimed his 'field the world' his 'countrymen all mankind', and it is little wonder that this independent, many sided artist should find in cosmopolitan, heterogeneous America a large and appreciative follow²⁷³.

Le opere dell'artista sono 'democratiche' perché riescono a raggiungere tutti, ed il pittore stesso è riconosciuto come l'incarnazione di una serie di qualità quintessenziali all'autorappresentazione dei cittadini americani: curioso, indipendente, assolutamente al di fuori di uno schema prestabilito²⁷⁴. Seppure in toni più calcati e giornalistici l'articolo dà voce a questo sentimento di identificazione con il pittore, e in un certo senso si allinea con quanto Valentiner aveva scritto nell'Introduzione al catalogo della mostra²⁷⁵.

E sempre in questa direzione vanno lette le pagine di Charles Caffin che, nella sua *Story of Dutch Painting*, diviene un divulgatore ed interprete delle idee di Formen-

²⁷² L. A. Holman, *America's Rembrandts. Remarkable Increase in American Purchase of Paintings by the Dutch Master*, in 'The Century Magazine', 80, 1910, pp. 881-886. Cfr. anche F. Gennari Santori, *The Melancholy...* cit., pp. 67-69. Holman (1866-1939) era un editore ed illustratore canadese, stabilitosi a Boston nel 1889, dove studiò pittura. Collaborò al *New England Magazine* come *art editor*.

²⁷³ Ibid., p. 882.

²⁷⁴ Flaminia Gennari Santori ha sottolineato inoltre che "«America's Rembrandts» voiced some of the crucial issues raised by American collecting: the sensationalized aspect of the phenomenon; the identification of the acquisition of a painting by a collector with its appreciation by the public; the definition of an American version of National patrimony comparable to that of the European nations; and, finally, the contradiction between the private ownership and public enjoyment of works of art.", cfr. Ead., cit., p. 69.

²⁷⁵ Si deve rilevare qui come, questo evento, costituisca di fatto uno dei momenti formativi di quel rapporto affatto peculiare che gli studiosi emigrati stabiliscono con le opere e, su un piano più generale, con la disciplina, che Erwin Panofsky ha messo a fuoco in modo molto efficace: E. Panofsky, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*, in Id., *Il significato nelle arti visive*, Torino 1999, pp. 305-329, in particolare pp. 313-314. Molto utili anche le considerazioni che Panofsky svolge a proposito dell'adozione di una lingua differente rispetto alla lingua madre (nel suo caso, come per Valentiner, il passaggio dal tedesco all'inglese), che costringe lo studioso ad una precisione che finisce per essere "una costrizione [...] incredibilmente salutare", ibid., p. 314.

tin ed apprezza la “directness and sanity of vision” che sarebbe propria degli olandesi. E, curiosamente, anche il libro di Caffin venne pubblicato nel 1909²⁷⁶.

Anche nelle sue memorie lo studioso ricorderà l’evento come di eccezionale portata:

I did not know whom to thank – I think Pierpont Morgan – but I was asked to arrange the picture gallery, which soon turned out as its [cioè delle esposizioni organizzate] biggest attraction, to arrange and catalogue it. Morgan donated (maybe with Walfer’s help) \$25,000 for an edition de luxe of the Dutch painters. [...] Nobody had known before of so many Dutch masterworks in the country and with Morgan as a leader of the committee it was easy to get the picture lent. Only in 1938 again was it possible to get together so many pictures at the World’s Fair²⁷⁷.

Nelle sale del museo, i quadri erano esposti secondo un criterio estetico, o per raggruppamenti tematici, mentre il catalogo era scandito da un ordine cronologico. La mostra forniva anche una mappatura degli acquisti dei collezionisti durante il primo decennio del Novecento, quando passarono dall’altro dell’Atlantico alcune grandi collezioni europee²⁷⁸.

E va sottolineato che in questa grande mostra era stato coinvolto anche il riservatissimo Benjamin Altman. L’industriale possedeva una collezione di opere d’arte, tra cui tre dei quadri allora attribuiti a Rembrandt tra i più noti al mondo: il cosiddetto *Ritratto di Tito*, *La vecchia che si taglia le unghie*, *Pilato che si lava le mani*²⁷⁹.

È ben più che una coincidenza, credo, che in quello stesso 1909 fosse pubblicato a New York, presso Scribner’s, un testo dedicato ai *Great Masters of Dutch and Fle-*

²⁷⁶ C. Caffin, *The Story of Dutch Painting*, New York 1909. Si legga, a titolo di esempio, la dedica del libro “to the present and future art of the new Republic of the United States of America the Story of the art of the old Dutch Republic is dedicated by the author”. Si noti che Caffin discute e riassume a lungo Fromentin, in particolare a proposito di Rembrandt. Cfr. pp. 78-86.

²⁷⁷ AAA, cit., pp. 10-11.

²⁷⁸ Ad esempio dalla collezione Demidoff, che venne messa all’asta nel 1880. Per la collezione Kann si veda *supra* paragrafo 4. Cfr. anche N. T. Minty, *Dutch and Flemish...* cit., pp. 117-123.

²⁷⁹ Su Benjamin Altman e la sua collezione è imprescindibile F. Haskell, *L’eredità di Benjamin Altman*, in Id., *Le Metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino 1989, pp. 276-312. Le opere sono oggi conservate al Metropolitan Museum, ma non hanno conservato la loro attribuzione alla mano di Rembrandt: *Ritratto di Tito* (stile di, 14.40.608); *La vecchia che si taglia le unghie* (stile di, 14.40.609); *Pilato che si lava le mani* (stile di, 14.40.610). Nella corrispondenza di Valentiner le lettere di Altman sono tutte posteriori al 1909, e non forniscono purtroppo alcun elemento per poter chiarire ulteriormente questa interessante vicenda. Sia detto per inciso, però, che Edward Robinson, scrivendo a Valentiner nel 1914, lo informa dell’apertura delle sale che ospitavano la collezione di Benjamin Altman, definitivamente donata al museo: AAA, Robinson a Valentiner, 3 dicembre 1914.

mish Painting: autore ne era Wilhelm Bode²⁸⁰. Rispetto a testi più scientificamente impegnati dello studioso (e penso, su tutti, agli *Studien*), questo libro raccoglieva una serie di saggi che erano stati riuniti, come dichiara Bode nella prefazione alla prima edizione del testo, per dare un'idea dello sviluppo della pittura olandese intorno a Rembrandt²⁸¹. Il libro era stato pubblicato per la prima volta nel 1906 – data non casuale, dato che in quell'anno cadeva, come abbiamo visto, il terzo centenario della nascita di Rembrandt – e già nell'estate dell'anno successivo era stata approntata una seconda edizione con aggiunte e cambiamenti²⁸². Richiamando gli eventi delle celebrazioni del 1906 avevamo visto come i testi di Bode e di Valentiner puntassero l'attenzione sulla modernità dell'artista²⁸³. Ora, all'altezza del 1909 riproporre un testo come quello di Bode al pubblico americano era un'operazione che andava perfettamente in linea con quanto scriveva Valentiner nella sua introduzione al catalogo della mostra del Metropolitan. La modernità dell'artista, ritrovata tanto nell'interpretazione della sua religiosità tormentata, che nella pittura di paesaggio e nella ritrattistica, si associavano perfettamente ad un'interpretazione del pittore che proprio Valentiner aveva promosso con la già citata esposizione dello stesso 1909. Ed è comunque significativo che il testo venisse pubblicato prima dell'inaugurazione della mostra nel settembre, rendendo disponibile un'agile raccolta di saggi il cui centro principale era il rapporto della pittura olandese del Secolo d'oro, sotto le sue varie specie – singole personalità artistiche come Rembrandt, Hals o Rubens; la natura morta; i pittori di paesaggio – con la modernità²⁸⁴; e se da parte di un recensore si poteva sottolineare l'eccessiva insistenza di Bode sullo 'spirito Germanico' tipico di Rembrandt²⁸⁵, mi pare ad ogni modo che possiamo ritrovare in questo libro quello stesso tipo di ragioni che spingevano Valentiner a leggere in continuità le scelte dei collezionisti: l'indipendenza, l'intraprendenza, la curiosità di Rembrandt

²⁸⁰ W. Bode, *Great Master of Dutch and Flemish Paintings*, Londra-New York 1909.

²⁸¹ W. Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen...* cit., Lipsia 1907, prefazione alla prima edizione (1906). Per l'edizione inglese del 1909 una nota alla fine dell'indice informa il lettore che l'edizione scelta a riferimento era la seconda, ampliata e rivista.

²⁸² Era stato ampliato il capitolo dedicato a Frans Hals, i capitoli su Adriaen Brouwer e Anton van Dyck erano stati abbreviati; cfr. W. Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, cit., prefazione alla seconda edizione. Si noti che in entrambe le prefazioni Bode ringrazia Valentiner per l'aiuto.

²⁸³ Cfr. *supra* paragrafo 1, parte II.

²⁸⁴ La mostra per le Hudson-Fulton Celebration inaugurò nel settembre. Le recensioni del testo di Bode compaiono già nell'agosto, segno che il testo dovette essere pubblicato qualche tempo prima.

²⁸⁵ Cfr. M. L. Clarke, recensione a W. Bode, *Great Masters of Dutch and Flemish Painting*, in 'The North American Review', 190, 645, 1909, pp. 259-261 (è il numero di agosto). A p. 260 l'autrice stigmatizza le considerazioni di Bode sullo spirito teutonico di Rembrandt.

erano le stesse dei magnati americani che compravano opere d'arte.

L'importanza dell'esposizione nel percorso di Valentiner si potrebbe ricavare anche dal volume che pubblicò nel 1921 dedicato alle *Opere riscoperte di Rembrandt*²⁸⁶, comprese, significativamente, in un periodo cronologico tra il 1910 ed il 1920. L'opera venne pubblicata nella serie dei 'Klassiker der Kunst', che aveva già dedicato un imponente volume al pittore olandese nel 1908; di questa serie è seguita l'impostazione: un saggio introduttivo, la riproduzione delle opere dell'artista, alcune brevi note bibliografiche ed esplicative. Nella sua introduzione Valentiner affermava che pensare di ripubblicare l'intero volume, con le aggiunte da lui proposte, sarebbe stato economicamente insostenibile dopo gli anni della guerra, e dunque si era optato per una sorta di *addenda* a quel corposo volume di qualche anno precedente²⁸⁷. Lo studioso stabiliva l'aggiunta al catalogo del pittore, che già allora contava un numero di opere sensibilmente alto (600), di 100 quadri. Molti di questi erano stati per la prima volta pubblicati da Valentiner stesso e, soprattutto, si trovavano negli Stati Uniti ed erano stati esposti per la prima volta in occasione della mostra di pittura olandese del Metropolitan Museum. L'opera suscitò una serie di reazioni che avevano al loro centro il problema di stabilire un metodo sicuro per la pratica dell'attribuzione, attirando l'attenzione sulla tendenza 'espansionista' di Valentiner, che era "incline ad includere piuttosto che escludere"²⁸⁸

Il modello che si affermò in questa mostra fu così importante che, a distanza di vent'anni, nel 1931, Valentiner avrebbe insistito nuovamente su problematiche simili. Quando, infatti, venne dato alle stampe il lussuosissimo volume che docu-

²⁸⁶ W. R. Valentiner, *Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde (1910-1920)*, Stoccarda-Berlino 1921.

²⁸⁷ Cfr. l'introduzione, pp. V-XIII, in particolare p. VI. Il libro era già in stato avanzato nel maggio del 1921, dato che in una lettera di Joseph Duveen a Valentiner del 26 di quel mese, il mercante propone a Valentiner alcuni giornali (Scribner's Magazine, Harpers Magazine) dove presentare le 'opere riscoperte del pittore, AAA, lettera di Joseph Duveen a Valentiner, 26 maggio 1921.

²⁸⁸ Sono parole di Roger Fry: cfr. Id., recensione a W. R. Valentiner, *Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde*, in 'The Burlington Magazine', 39, 1921, pp. 89-91, in particolare p. 91. Per un'analisi del dibattito legato al testo di Valentiner cfr. C. B. Scallen, *Rembrandt... cit.*, pp. 243-279. Si può avere un'idea del tono delle polemiche anche dalla recensione di A. Bredius, *Wiedergefundene „Rembrandts“*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 32, 7-8, 1921, pp. 146-152, cui seguì la pronta risposta di Valentiner: Id., *Erwiderung*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 32, 9-10, pp. 172-175. Che la tendenza 'inclusiva' ed 'espansionista' di Valentiner sia uno dei suoi tratti principali si desume anche dall'attitudine verso l'altro grande pittore del Seicento olandese: Frans Hals. Nello stesso 1921 venne pubblicato infatti il volume dei *Klassiker der Kunst* dedicato all'artista, e curato da Valentiner, in cui lo studioso dimostra proprio questa tendenza (includendo fra l'altro opere di Judith Leyster nel catalogo di Hals): W. R. Valentiner (a cura di), *Frans Hals*, Stoccarda-Berlino 1921.

mentava le opere di Rembrandt in America²⁸⁹ – e che, di riflesso, celebrava coloro che le possedevano, quelle opere – nella sua introduzione²⁹⁰ lo studioso metteva in luce le caratteristiche ‘spirituali’ dell’arte di Rembrandt:

The works by Rembrandt which are owned in America may be counted among the nation’s greatest possessions: for Rembrandt is more than merely a great painter; his art has ever had a spiritual, even a moral power. Thirty years ago there appeared in Germany a book with the title, *Rembrandt als Erzieher* (*Rembrandt as Educator*), which – in fantastic form to be sure – painted out the influence of the spirit of Rembrandt, demanding that it be practised in every field of life. [...] Of the seven hundred paintings by Rembrandt²⁹¹, the astonishing percentage of about one hundred and seventy have found their way to America, a much higher one than that of the works of any other great master of the past. This can be explained only by the fact that Rembrandt speaks more strongly to the American spirit than other artists.

Valentiner proseguiva poi considerando come, rispetto alla prima generazione di collezionisti di Rembrandt, e segnatamente gli Havemeyer, che avevano interesse solo per le opere ‘precoci’ dell’artista (opere, dice Valentiner, ‘realistiche’ degli anni Trenta, o al massimo dei primi anni Quaranta del XVII secolo), o ancora Vanderbilt, Widener, o Morgan (asessati sempre verso opere degli anni Trenta), si fosse assistito ad un rapido cambiamento di gusto:

A sudden change in the attitude of the collectors came about, mainly through the influence of the great Rembrandt scholar, Dr. Bode, after there had come to America the Rembrandt paintings from the collections of Rudolphe and Maurice Kann of Paris, collections in whose selection Dr. Bode had had a share.

²⁸⁹ W. R. Valentiner, *Rembrandt Paintings in America...* cit.

²⁹⁰ Il testo consta di sette pagine non numerate.

²⁹¹ A proposito del numero di opere attribuite all’artista, si vedano le undici righe di premessa alla lista cronologia delle opere, in fondo al volume, dove Valentiner spiega che ha lasciato da parte i molti attacchi contro il catalogo delle opere di Rembrandt da lui proposto, e spiega che, se è operazione semplice espungere dal catalogo dell’artista alcune opere in quanto non dipinte da lui, è invece difficilissimo stabilire l’identità del possibile autore: altrimenti detto, lo studioso si pone qui l’annoso e complicato problema della ‘bottega’ di Rembrandt e delle opere ‘in stile di’, optando, nell’impossibilità di attribuire le opere ad un artista preciso, per lasciarle nel catalogo di Rembrandt. Va da sé che una simile scelta avesse dei risvolti commerciali e collezionistici piuttosto evidenti.

Il risultato di quest'influenza si leggeva in filigrana nella predilezione per opere tarde, molte delle quali comprate da Benjamin Altman, seguito da molti altri: Widener, Frick, Mellon, Mrs. Huntington, Otto Kahn, Goldman²⁹².

Non a caso, quando nel 1930 il Detroit Institute of Arts, di cui Valentiner era direttore da sei anni, inaugurò una grande mostra dedicata a Rembrandt proprio l'esposizione delle Hudson-Fulton Celebration era il punto di riferimento²⁹³. L'esposizione di Detroit fu una sorta di prova generale prima della pubblicazione del *Rembrandt in America* l'anno successivo²⁹⁴. E se in Europa, a maggior ragione dopo la scomparsa di Bode (1929) e di Hofstede de Groot (1930), si era chiuso il "reign of the publicly recognized Rembrandt authorities"²⁹⁵, nell'America alle soglie della Depressione era ancora grande l'attenzione dedicata all'arte olandese; e proprio lì veniva raccolta l'eredità di quei grandi studiosi principalmente grazie all'attività del loro allievo.

Ancora nel 1936, in occasione di un'esposizione di grafica di Rembrandt al Worcester Art Museum, dietro il saggio introduttivo, intitolato efficacemente *Rem-*

²⁹² Il testo proseguiva poi costruendo un paragone con Leonardo: "Only one other name among the great masters awakens this mystical sound, that of Leonardo da Vinci; and indeed there is an outer relationship between the two artists, so that a comparison of the great northerner with the master of the south is repaid by a better understanding of their natures". Viene a galla qui la questione – sia detto per inciso, assolutamente wölflinniana – dell'incontro/scontro tra spirito artista del nord e quello del sud Europa. Per spiegare questo ideale rapporto Valentiner prende in esame i mezzi pittorici dei due artisti: *in primis* il "peculiar chiaroscuro" di Rembrandt che, scrive, è invenzione leonardesca. Ma se Leonardo lo utilizza per creare figure plastiche, Rembrandt invece carica l'uso del chiaroscuro di valenze spirituali, scegliendo di concentrarne l'uso per le parti più 'espressive': le mani o i volti dei personaggi, in modo da rendere più immediatamente evidente – e dunque più 'comunicabile' allo spettatore – la "interior life" dei protagonisti dei suoi quadri.

²⁹³ W. R. Valentiner (a cura di), *The Thirteenth Loan Exhibition of Old Masters: Paintings by Rembrandt*, catalogo della mostra (Detroit), Detroit 1930. Cfr. anche C. B. Scallen, *Rembrandt, Reputation...* cit., pp. 310-312.

²⁹⁴ Tanto sono legati i due eventi che l'introduzione al catalogo della mostra riprende quasi passo passo l'introduzione al volume dell'anno successivo. La mostra prese origine dopo che il museo acquisì, nel 1927, la *Visitazione* di Rembrandt (per cui cfr. il capitolo successivo, par. 5) e fu largamente pubblicizzata tanto che un numero monografico di *Art News* venne dedicato a Rembrandt: W. R. Valentiner, *Important Rembrandts in American Collections*, in 'Art News', 28, 30, 1, pp. 3-83. Ha notato Catherine B. Scallen, a proposito del volume di Valentiner, che «while Valentiner surely chose his bibliographic citations to indicate his commitment to the Bode-Hofstede de Groot-Valentiner conception of Rembrandt's œuvre, the result was that it was impossible to tell from this book alone which paintings were "discovered" from the 1890s onward and which were known long before. The Rembrandt of *Rembrandt in America* was in this sense a modern Rembrandt, one created by these scholars and promoted to the American clients above all, for in truth the majority of these paintings were ones that had been "rediscovered" during the previous forty years», Ead., cit., p. 314.

²⁹⁵ C. B. Scallen, cit., p. 306.

brandt as a Teacher, è possibile scorgere la duratura eredità degli eventi del 1909²⁹⁶, e Valentiner è, nelle pagine di quel catalogo, il punto di riferimento costante. Che a distanza di tanto tempo si facessero ancora i conti con quello che era diventato un vero e proprio modello per le esposizioni di *old masters* in America, e con il principale responsabile di quel successo, Valentiner, la dice lunga, mi pare, su quale dovette essere l'impatto e la portata delle novità messe in campo con la mostra del 1909, quando finalmente, da parte americana, si trovò il giusto modo di celebrare gli *America's Rembrandts* ed i loro possessori.

Attraverso l'esposizione del 1909 gli Stati Uniti statuirono la loro nuova posizione di fronte all'Europa. Fu un *exploit* davvero senza precedenti. Fu, insieme al lavoro di acquisizioni e di allestimento della nuova ala del Metropolitan, un momento fondativo per Valentiner, che si guadagnò il prestigio ed il riconoscimento che gli garantirono un posto di assoluto rilievo nel mondo dell'arte americano²⁹⁷. L'evento sancì il suo inserimento nel sistema collezionistico statunitense, permettendogli di entrare in contatto con i più grandi collezionisti del momento; e, proprio loro, qualche anno dopo, gli affideranno infatti la catalogazione delle loro collezioni.

La presenza di Morgan alla guida del Metropolitan ed i suoi legami con i principali di questi collezionisti (Johnson era, ad esempio, il suo avvocato, ed entrò a far parte dei *Trustees* del museo nel 1907²⁹⁸), dovette del resto facilitare di molto i prestiti delle opere, e di certo contribuì a far sì che Valentiner entrasse in contatto con questo circolo selezionato. Questa mostra si poneva del resto nella scia del profondo rinnovamento che lo stesso Morgan aveva deciso per il museo una volta insediato alla sua presidenza, e testimoniata nel *Report* del 1905, ribadendo la profonda missione educativa del museo e imponendo una sterzata verso criteri di moderna scientificità per la scelta ed esposizione delle opere²⁹⁹.

E non è forse un caso che il primo viaggio negli Stati Uniti di Hofstede de Groot sia caduto proprio nel 1909³⁰⁰. Lo studioso poté visitare la mostra organizzata dal

²⁹⁶ D. Catton Rich, *Rembrandt as a Teacher*, in *Rembrandt and his Circle. A Loan Exhibition of Paintings, Drawings and Etchings*, catalogo della mostra, Worcester (Mass.) 1936, pp. 7-13.

²⁹⁷ Ho provato a riassumere questi temi in M. M. Mascolo, «America's Rembrandt»... cit.

²⁹⁸ Cfr. A. B. Saarinen, *I grandi collezionisti*... cit., p. 82, e p. 85.

²⁹⁹ Cfr. *supra* la parte I di questo paragrafo.

³⁰⁰ Per il viaggio americano di Hofstede cfr. C. B. Scallen, *Rembrandt*... cit., pp. 199-204. E. Quodbach, *American Collectors Rich in Dutch Art: de eerste Amerikaanse Reise van Cornelis Hofstede de Groot in 1908*, in P. Luuk (a cura di), *Van Cuyp tot Rembrandt: de Verzameling Cornelis Hofstede de Groot*, catalogo della mostra (Groninga), Gent 2005, pp. 65-79. Hofstede de Groot scrisse a Valentiner da Washington a proposito della collezione di Johnson, che aveva visitato: AAA, C. Hofstede de Groot a Valentiner, 16 settembre 1909.

suo allievo a New York, anche se il motivo principale di quel viaggio era la visita alla collezione di Peter A. B. Widener a Philadelphia, per esaminare alcune opere della collezione per stabilirne l'autenticità, dato che Widener aveva fiutato le frodi del mercante Léonardus Nardus³⁰¹. In quell'impresa venne coinvolto anche Valentiner, che di lì a breve avrebbe curato una sezione della collezione dopo la 'bonifica' da parte di Hofstede e di altri studiosi³⁰². Ancora una volta vediamo lo studioso al fianco di uno dei suoi maestri, impegnato nel lavoro di catalogazione: il modello dei cataloghi europei giungeva così, in un modo assolutamente naturale, anche negli *States*.

Ma anche in un'altra occasione Valentiner fu al centro della diffusione di un modello 'europeo' negli Stati Uniti: quando diede vita alla prima rivista dedicata all' 'Arte in America'.

6. 'Art in America and Elsewhere'

Il principale obiettivo del viaggio di Roger Fry negli Stati Uniti nel gennaio del 1905 era quello di trovare dei fondi per il *Burlington Magazine*. Nata dalla volontà di proporre anche in Inghilterra una rivista specializzata, che potesse allinearsi agli *standards* stabiliti dalle più prestigiose riviste europee quali il *Repertorium für Kunstwissenschaft* (fondato nel 1876) o la *Zeitschrift für bildende Kunst* (fondata ancor prima, nel 1866), la testata si trovò a dover affrontare un periodo di profonda crisi economica nel 1903³⁰³. Per tentare di intercettare i floridi capitali americani

³⁰¹ Su Nardus cfr. *supra*. Per Hofstede de Groot e Widener: E. Quodbach, "The Last of American Versailles": The Widener Collection at Lynnewood Hall, in 'Simiolus', 29, 1-2, 2002, pp. 42-96, in particolare pp. 80-82; Ead., *American Collectors Rich in Dutch Art...* cit., pp. 74-75. Widener si insospettì allorché, nel 1907, si accorse che i tre Vermeer comprati da Nardus non erano stati inclusi nel nuovo catalogo ragionato dell'artista approntato da Hofstede de Groot: cfr. J. Lopez, «Gross False Pretences»... cit., pp. 78-79.

³⁰² Su suggerimento di Hofstede de Groot, che comprese la gravità della situazione, Widener raccolse un gruppo di studiosi che avrebbero dovuto incaricarsi di esaminare le opere della collezione: Berenson si scelse, ovviamente, i primitivi italiani; Fry si occupò della pittura inglese; Friedländer e Bode si incaricarono dei primitivi olandesi. Per i rapporti dei vari studiosi con Peter Widener e con il figlio Joseph cfr. E. Quodbach, "The Last of American Versailles"... cit., *passim*. Il catalogo della collezione Widener venne pubblicato, dopo la 'bonifica' effettuata dagli studiosi, tra 1913 e 1914: C. Hofstede de Groot, W. R. Valentiner, *Pictures in the Collection of P. A. B. Widener at Lynnewood Hall, Elkins Park, Pennsylvania. Early German, Dutch and Flemish Schools. With an Introduction by Wilhelm R. Valentiner and biographical and descriptive notes by C. Hofstede de Groot*, Philadelphia 1913 (vol. I); W. R. Valentiner, *Catalogue of a Collection of Paintings and Some Art Objects*, Philadelphia 1913-1914 (vol. II e III).

³⁰³ Per la nascita della rivista si veda C. J. Holmes, *Self and Partners (mostly self): being the Reminiscences of C. J. Holmes*, New York 1936, capitolo 11, pp. 217-234. A questo si devono ag-

Fry salpò alla volta di New York. Nel gennaio del 1905 lo studioso incontrò quello che si sarebbe rivelato un prezioso alleato per la sua causa: August Floriano Jaccaci³⁰⁴. Attraverso Jaccaci, egli riuscì ad entrare in contatto con un gruppo di collezionisti che si offrì di aiutare la rivista a sopravvivere³⁰⁵. Jaccaci era allora una delle personalità più in vista di New York: editorialista della rivista *McClure*, svolgeva in quegli anni un'intensa attività giornalistica ed aveva avviato, insieme a John La Farge, un monumentale progetto editoriale per dare vita ad una serie di volumi dedicati ai *Noteworthy Paintings in American Private Collections*³⁰⁶. La scelta di sostenere Fry si legava a filo doppio alla vicenda del volume progettato da Jaccaci. L'idea di elevare lo *standard* medio del collezionismo statunitense trovava, secondo Jaccaci, nella diffusione su larga scala del *Burlington Magazine* uno strumento privilegiato. Si inaugurò una sezione 'americana' della rivista, la cui curatela gli venne offerta da Fry e Holmes. L'obiettivo era duplice: da un lato si apriva la rivista anche alle vicende della scena americana, in modo analogo a quanto già avveniva con le note editoriali dei corrispondenti dalla Francia e dalla Germania³⁰⁷, dall'altro si sperava che, anche grazie ad una specifica attenzione a quel contesto, la rivista potesse diffondersi e costituire, anche al di là dell'Atlantico, un punto di riferimento soprattutto per i collezionisti³⁰⁸. La direzione venne però assunta da Frank Jewett Mather Jr., il critico del *New York Evening Post* e del suo settimanale, *The Nation*: le due testate allora più sofisticate e culturalmente *engagé* della scena newyorkese. In particolare la linea editoriale di *The Nation*, orientando la rivista verso i temi del nuovo collezionismo di arte europea, e della rapida nascita dei musei, entrava in un dibattito che era allora centrale: che cosa deve fare un museo per il suo pubblico? In un'ottica più generale si cercavano degli *standards* ben precisi per la costruzione delle collezioni, e si mettevano in pratica dei criteri di selezione (certo molto più stretti in Europa che non negli Stati Uniti) per l'acquisto e l'esposizione delle

giungere, almeno, C. Elam, 'A More and More Important Work': Roger Fry and The Burlington Magazine, in 'The Burlington Magazine', 145, 2003, pp. 142-152 e F. Gennari Santori, *Holmes, Fry, Jaccaci and the 'Art in America' Section of The Burlington Magazine, 1905-10*, in 'The Burlington Magazine', 145, 2003, pp. 153-163.

³⁰⁴ Su Jaccaci si vedano: F. Gennari Santori, *Holmes, Fry, Jaccaci...* cit., *passim*; Ead., *The Melancholy...* cit., pp. 151-158.

³⁰⁵ J. Pierpont Morgan, John G. Johnson, Henry Walters, John W. Simpson, James W. Ellsworth. Cfr. C. Holmes, *Self and Partners...* cit., p. 223; F. Gennari Santori, *Holmes, Fry, Jaccaci...* cit., p. 154.

³⁰⁶ Su quest'opera è fondamentale quanto ha scritto Flaminia Gennari Santori. Cfr. Ead., *The Melancholy...* cit., per la vicenda di progettazione ed edizione del volume si vedano le pp. 151-225.

³⁰⁷ Si noti però che la rubrica *Art in America* era qualcosa di più rispetto alle brevi note da Berlino o da Parigi, ed era molto spesso accompagnata da illustrazioni.

³⁰⁸ Cfr. F. Gennari Santori, *Holmes, Fry, Jaccaci...* cit., p. 154.

opere³⁰⁹. In questo senso questo tipo di preoccupazioni si legavano a filo doppio al dibattito che si stava svolgendo nel panorama statunitense, di cui uno dei principali animatori era proprio Mather³¹⁰. Come faceva dalle pagine del quotidiano e del settimanale, così anche dalle colonne del *Burlington* egli riservava una speciale attenzione a ciò che accadeva al Metropolitan Museum. Si possono cogliere le linee editoriali della rivista leggendo l'editoriale del settembre 1905, in cui Mather commentava l'arrivo di Purdon Clarke al Metropolitan³¹¹: augurandosi che il nuovo direttore attuasce una riorganizzazione del museo, sottolineava l'interesse che si era cristallizzato attorno alla scelta dei nuovi curatori dei dipartimenti³¹². E l'attenzione verso l'attività del museo fu seguita ancora più da vicino negli anni in cui Fry era assistente del dipartimento di pittura. Come ha rilevato Flaminia Gennari, però, negli anni in cui Mather fu editore di *Art in America*, non si era pensato a quale pubblico la rivista avrebbe potuto rivolgersi³¹³, dando una generale impressione di incoerenza per i temi e le vicende trattate, e solo con il passaggio della direzione a Jaccaci, nel 1907, la sezione della rivista inglese iniziò a trovare una sua specifica via nel panorama americano. Sono questi gli anni della vendita della collezione Kann e dell'arrivo negli Stati Uniti di molte di quelle opere³¹⁴: le sorti delle opere Kann erano infatti puntualmente seguite negli articoli del *Burlington*³¹⁵. Per un Paese in cui l'attività museale e collezionistica era, tutto sommato, un fatto recente, e che non poteva vantare i capolavori custoditi nelle quadrerie reali, nei musei, nelle collezioni private europee, il ruolo degli scrittori di cose d'arte nelle redazioni delle riviste fu assolutamente cruciale nel promuovere un vero e proprio modello che si tentava di importare. Anche le interviste agli studiosi europei sullo stato del collezionismo e dei musei d'Oltreoceano andavano nella precisa direzione di cercare una legittimità da parte di coloro che erano considerate le autorità indiscusse

³⁰⁹ In questa direzione si era mobilitato anche Morgan non appena divenuto presidente del Metropolitan Museum, cfr. *supra*, paragrafo 5.

³¹⁰ Per queste problematiche resta insostituibile F. Gennari Santori, *The Melancholy...*, cit. Mi limito a rilevare come, anche in una ricerca accurata e convincente come quella di Flaminia Gennari la figura di Valentiner entri, per così dire, di sbieco, in un panorama dove pure agì con un ruolo di primo piano. Segno, questo, di quanto ancora la sua attività necessiti di una sensibile messa a fuoco.

³¹¹ F. J. Mather, *Sir Purdon Clarke in America*, cit.

³¹² *Ibid.*, p. 279.

³¹³ F. Gennari Santori, *Holmes, Fry, Jaccaci...* cit., p. 157.

³¹⁴ Cfr. *supra*, paragrafo 4.

³¹⁵ Cfr. C. J. Holmes, *Rembrandt and Van Dyck in the Widener and Frick Collections*, in 'The Burlington Magazine', 13, 65, 1908, pp. 306-316.

in materia³¹⁶. Proprio Bode, in occasione del suo secondo viaggio in America nel 1911, venne intervistato dal *Lotus Magazine* circa le collezioni private statunitensi. Così scrive l'animo giornalista:

Bode frankly expressed himself as astonished at the beauty and extent of the art collections, both public and private, which he found in the United States. [...] He was prepared to find in the United States many masterpieces by old masters, well knowing that these had been sold to America out of European collections, and yet he was astonished to find so many. I gathered that he found here at least half a dozen private galleries containing masterpieces of such quality as are to be found only in a few private collections in Europe. The collections he especially mentioned were those of Mr. Henry C. Frick, Mr. Benjamin Altman, Mr. J. Pierpont Morgan, Mrs. John Gardner, Mrs. H. O. Havemeyer and Mr. Widener. [...] He found many American houses beautifully arranged and filled with rare pictures and works of art. [...] American museums he considers improved in an extraordinary manner since his first visit, which was to the World's Fair in Chicago. The Metropolitan Museum of Art he places at the head of the art movement in the United States, and ranks it high even when compared with the great European museums. It has gained this importance since Mr. J. Pierpont Morgan was elected president of its Board of Trustees and since Mr. Edward Robinson became its director and selected for his staff men like Professor Bashford Dean, Messrs Lythgoe, Bryson, Burroughs and Dr. William R. Valentiner. [...] European art directors he said, were interested and he especially so, in observing the generosity of Americans of wealth in living important collections and large sums of money to public museums³¹⁷.

Emergono da questo articolo alcuni dei temi fondamentali su cui si stava costruendo l'uso pubblico delle collezioni private e, inoltre, la presenza di questo tipo di interviste andava nella inequivocabile direzione di propagandare un ben preciso modello di studioso e di pratica di studio delle opere d'arte.

La pratica della *connoisseurship*, così come si era definita tra Otto e Novecento, era ben nota al pubblico americano. In particolare, grazie al sostegno di *The Nation*,

³¹⁶ Si vedano, ad esempio, le citate interviste a Friedländer e Justi, cfr. *supra*, paragrafo 5, parte II, o le interviste a Bode: [Anonimo], *Dr. Bode Amazed by Our Collections*, in 'The New York Times', 10 dicembre 1911, sec. 4, 2. Come già ricordato, tra il 1910 ed il 1911 (cfr. *supra* paragrafo 4) Bode mutò atteggiamento nei confronti degli americani, tanto che, sempre sulle colonne del *Times*, poterono essere pubblicati due articoli che lo studioso aveva pubblicato sul settimanale *Die Woche*: W. Bode, *More Spurious Pictures Abroad than in America: Director Bode Writes of the Private Art Collections He Saw Recently in This Country and Tells of Famous Masterpieces Here*, in 'The New York Times', 31 dicembre 1911, sec. 5, p. 4. Per il rapporto di Bode con la stampa americana cfr. F. Gennari Santori, *The Melancholy...* cit., pp. 45-48.

³¹⁷ [Anonimo], *Views on American Art Collections Expressed by Dr. Wilhelm Bode*, in 'The Lotus Magazine', 3, 3, 1911, pp. 84-88.

al metodo che Bernard Berenson aveva cristallizzato nei suoi saggi sulla pittura italiana venne riconosciuto un valore sociale e culturale³¹⁸. Il ruolo del ‘conoscitore’ come figura professionale specializzata nell’attribuzione di opere trovava il suo principale banco di prova nel campo della pittura del Rinascimento italiano, e proprio in questo senso il ruolo di Berenson, che aveva pubblicato i suoi *Italian Painters of the Renaissance* dal 1894 al 1907, era stato assolutamente centrale. In questi testi lo studioso proponeva, attraverso uno stile conciso, aforistico, un metodo per giungere alla fruizione delle opere d’arte coniugando le teorie estetiche ed estetico-psicologiche (su tutti i *Principles of Psychology* di William James) ed il metodo ‘scientifico’ di Morelli³¹⁹. Nei *Florentine Painters* (1896), dove si incontra la notissima teorizzazione dei ‘valori tattili’, Berenson giunge a formalizzare una vera e propria teoria del godimento artistico, proponendo la *connoisseurship* come un vera e propria ‘teoria estetica’³²⁰. In questo senso il lavoro di Berenson incontrò largo favore nella stampa americana, che riconosceva la sua critica come ‘moderna’. Il ruolo di Mather nel proporre Berenson come esempio fu cruciale: proprio dalle pagine del quotidiano e del settimanale di cui era editorialista, egli proponeva una ben precisa immagine del critico ed esperto ideale. Questo tipo di presupposti e propositi erano anche quelli che avevano animato Holmes e soprattutto Jaccaci nel loro impegno per la sezione ‘americana’ del *Burlington*. Mather aveva lasciato la direzione della rivista nel 1906, quando partì alla volta dell’Italia, dove entrò nel

³¹⁸ Mi riferisco ovviamente a B. Berenson, *Italian Painters of the Renaissance*, pubblicati tra il 1894 ed il 1897: *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-Londra 1894; *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York-Londra 1896; *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York-Londra 1897; *The North Italian Painters of the Renaissance*, New York-Londra 1907. La bibliografia su Berenson è sterminata. Utile punto di partenza è costituito dalla biografia dello studioso, in due successivi volumi: E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, Cambridge (Mass.) 1979; Id., *Bernard Berenson. The making of a legend*, Cambridge (Mass.) 1987. Per il ruolo di Berenson negli Stati Uniti ed il suo rapporto con i collezionisti: A. B. Saarinen, *I grandi collezionisti...* cit., *passim*. Per i rapporti, piuttosto tesi, tra Berenson e Wilhelm Bode: D. A. Brown, *Bode and Berenson: Berlin and Boston*, in T. W. Gaehtgens, P.-K. Schuster (a cura di) ‘*Kenntenschaft*’... cit., pp. 101-106. Per i rapporti di Berenson con il *Burlington Magazine*: E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, cit., pp. 390-401. Il primo contributo di Berenson per la rivista apparve nel primo numero del 1903: B. Berenson, *Alunno di Domenico*, in ‘*The Burlington Magazine*’, 1, 1, 1903, pp. 6-20.

³¹⁹ Su queste problematiche la bibliografia è, come è facile immaginare molto vasta. Si veda almeno Gia. Agosti, M. E. Manca, M. Panzeri (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori...* cit., in particolare D. A. Brown, *Giovanni Morelli and Bernard Berenson*, pp. 389-397. Si veda anche E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, cit., pp. 227-238.

³²⁰ Alcune considerazioni sul ruolo della *connoisseurship* come ‘teoria estetica’ nel contesto inglese si possono leggere in L. Walhout Hinojosa, *The Renaissance, English cultural Nationalism, and Modernism 1860-1920*, New York 2009, pp. 83-137.

circolo di Berenson a Firenze³²¹ e a lui subentrò Jaccaci. La sua visione di come avrebbe dovuto costruirsi la rivista, di quali fossero i suoi obiettivi rispetto al pubblico americano, erano molto chiari. Purtroppo tra Jaccaci e Fry, divenuto direttore responsabile del *Burlington* dopo che Holmes aveva accettato la direzione della National Portrait Gallery nel 1909, si consumò una rottura dovuta alla diversa linea editoriale che i due volevano intraprendere. In particolare Fry chiedeva a Jaccaci articoli che rispettassero gli *standards* della rivista inglese, giudicando bassa la qualità dei contributi della sezione americana.

La rottura vera e propria, che segnò anche il naufragio dell'intero progetto, si consumò nel 1910, allorché James Breck, assistente di Valentiner al Dipartimento di arti decorative al Metropolitan, sottopose a Fry e Jaccaci un articolo sulla recente acquisizione di un rilievo in terracotta attribuito all'*atelier* di Andrea del Verrocchio³²². L'articolo di Breck, che attribuiva l'opera alla mano di Verrocchio stesso³²³, venne rifiutato in modo deciso; e non valsero a far cambiare la posizione di Fry nemmeno le considerazioni di Jaccaci sul fatto che Mather era d'accordo con lui e Valentiner sull'attribuzione dell'opera a Verrocchio, giunto a questa conclusione dopo un lungo studio del bassorilievo³²⁴. In questo clima, già teso, la situazione precipitò rovinosamente quando Mather propose un articolo sulla collezione di Robert Hoe. Quando l'articolo venne pubblicato nel numero dell'agosto 1910, venne aggiunta una nota editoriale che dichiarava che i membri della redazione non concordavano sulle attribuzioni di Mather³²⁵. Jaccaci scrisse allora una lunga lettera a Fry, in cui difendeva i suoi giudizi e quelli di Mather e Valentiner, e affermava che la sezione della rivista poteva essere eliminata se le relazioni tra New York e Londra dovevano essere condotte in quei termini, riferendosi anche al precedente disaccordo sull'ar-

³²¹ Cfr. F. Gennari Santori, *Holmes, Fry, Jaccaci...* cit., p. 155.

³²² Il rilievo, rappresentante una *Madonna col Bambino* (09.215) venne acquistato da Julius Böhler nel 1909, e pubblicato nel Bulletin del Museo: W. R. Valentiner, *Relief from the Atelier of Andrea del Verrocchio*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 5, 3, 1910, pp. 32-33.

³²³ Probabilmente su suggerimento di Valentiner, il quale, seguito da Jaccaci, pensava che l'opera potesse essere riferita alla mano di Verrocchio stesso: lettera di Jaccaci a Fry, 14 aprile 1910, citato in F. Gennari Santori, *Holmes, Fry, Jaccaci...*, cit., pp. 162-163.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ F. Jewett Mather, *Paintings in the Robert Hoe Collection*, in 'The Burlington Magazine', 17, 89, 1910, pp. 315-316. L'articolo era accompagnato da alcune illustrazioni di opere nella collezione Hoe, tra cui anche il *Ritratto di ragazza* attribuito a Rembrandt; cfr. anche F. Gennari Santori, cit., p. 163. L'opera si trova oggi al Cincinnati Art Museum (1927.415) ed è considerata una copia da Rembrandt, datata al 1650 circa. Si noti che l'opera non è schedata nel volume di Valentiner del 1921, Id., *Rembrandt Wiedergefundene...* cit.

ticolo dedicato al presunto Verrocchio³²⁶. Nel numero di ottobre Fry pubblicò una lettera di Valentiner, ma non quelle di Mather e Jaccaci³²⁷. Come ha giustamente sottolineato Flaminia Gennari, questa vicenda pone un fondamentale interrogativo su che cosa si intendesse per *standard* cui la rivista doveva attenersi da parte delle due redazioni alle opposte sponde dell'Atlantico³²⁸. Accompagnata da una breve nota editoriale in cui si affermava che il *Ritratto di ragazza* attribuito a Rembrandt aveva fatto una cattiva impressione solo in base alla fotografia riprodotta, la lettera di Valentiner si concentrava principalmente sull'attribuzione a Ambrosius Benson di una *Sibilla*, attribuzione proposta da Mather nel suo precedente contributo³²⁹. Ad ogni modo, in apertura del suo contributo, lo studioso non manca di svolgere alcune considerazioni sull'attribuzione a Rembrandt, ribadita, scrive Valentiner, dai tre maggiori studiosi del pittore: Bode, Hofstede de Groot e Bredius³³⁰. Il problema di giudicare le opere dalle fotografie e non da un esame diretto degli originali, viene messo però a tacere da Valentiner richiamando sostanzialmente l'autorità degli studiosi che, avendo visto l'opera, non avevano dubitato ad attribuirgli al pittore.

Sulle ceneri di questo naufragio Jaccaci e Valentiner diedero vita alla prima rivista interamente dedicata all'arte negli Stati Uniti: *Art in America and Elsewhere*. I due si erano forse conosciuti nel 1909, quando Jaccaci era stato coinvolto, data la sua estesissima rete di contatti, nella progettazione dell'esposizione connessa con le Hudson-Fulton Celebration³³¹ e assieme avevano poi schedato la collezione di Matthew Borden, il cui catalogo venne pubblicato nel 1911³³². Jaccaci fu anche il

³²⁶ Cfr. F. Gennari Santori, cit., ibid., lettera di Jaccaci a Fry, 4 agosto 1910.

³²⁷ W. R. Valentiner, *Pictures in the Robert Hoe Collection*, in 'The Burlington Magazine', 18, 91, 1910, pp. 57-58.

³²⁸ Cfr. F. Gennari Santori, ibid.

³²⁹ La *Sibilla Persiana* apparteneva alla collezione Hainauer, e venne esposta a Bruges dove Hulin de Loo e Friedländer la attribuirono a Benson: cfr. W. R. Valentiner, cit., p. 58.

³³⁰ W. R. Valentiner, cit., p. 57.

³³¹ F. Gennari Santori, *The Melancholy...* cit., p. 157.

³³² Matthew Chaloner Durfee Borden (1842-1912) era un commerciante tessile che doveva la sua fortuna alla riorganizzazione dell'American Printing Compnay e, una volta stabilito a New York negli anni Ottanta del XIX secolo, diresse svariate banche. Per il catalogo: W. R. Valentiner, A. F. Jaccaci, *Old and Modern Masters in the Collection of M. C. D. Borden*, 2 voll., New York 1911. Valentiner curò le parti del primo volume dedicate ai maestri antichi (*Early Dutch, Flemish and Italian Masters*, dall'indice del primo volume). Jaccaci curò la sezione dedicata ai pittori inglesi in questo stesso volume e l'intero secondo volume, dedicato alla pittura moderna. Anche dalla ripartizione editoriale del volume, mi pare che si possa ipotizzare un coinvolgimento di Valentiner a lavoro già iniziato, segno del fatto che i due curatori dovevano essersi conosciuti da non molto tempo. Nel 1913, in seguito alla morte di Borden l'anno precedente, Valentiner e Jaccaci curarono il catalogo dell'asta della collezione alla American Art Association: A. F. Jaccaci, W. R. Valentiner, *Illustrated Catalogue of the Notable Paintings by Great Masters Belonging to the*

tramite attraverso cui Valentiner entrò in contatto, ad esempio, con Johnson³³³.

L'intraprendenza dei due e le loro capacità organizzative colsero immediatamente l'occasione di ampliare il progetto nato con il *Burlington* e poi naufragato. Come era capitato qualche anno prima con la mostra della pittura olandese del Seicento, anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un momento cruciale: un gruppo di studiosi decide di dare vita ad una rivista 'scientificamente' intesa, il cui modello e pietra di paragone erano proprio le prestigiose riviste europee.

Che l'operazione andasse nel segno di una continua affermazione del valore delle esperienze americane, capaci di porsi da pari a pari di fronte ad analoghe vicende europee, si evince chiaramente sin dal prospetto editoriale della neonata rivista. Nel progettato editoriale del primo numero venivano, infatti, dichiarati gli intenti del periodico: nel prospetto che Valentiner aveva inviato a Jaccaci era dichiarato che la rivista

is not intended solely for students, but proposes to combine accuracy of knowledge with a due regard for popular interest in the choice of materials

e proseguiva subito dopo affermando che

there is no reason why an art magazine, similar to the *Burlington Magazine*, the *Gazette des Beaux-Arts* and corresponding German periodicals, should not prosper in this country³³⁴.

Estate of the late M. C. D. Borden Esq., New York 1913. Si noti che, nel catalogare la collezione Borden, Valentiner espunse dal catalogo sei falsi, ancora una volta giunti dalle mani di Nardus: cfr. J. Lopez, «Gross False Pretences»... cit., p. 80.

³³³ È lo studioso stesso a raccontare la sua vicenda in un estratto dei suoi diari che venne pubblicato postumo sulla rivista *Art News*: W. R. Valentiner, *Diary of my first American Years*, in 'Art News', 58, 2, 1959 (aprile), pp. 34-36 e 51-53. Così scrive Valentiner: "My first acquaintance with collectors was made through August Jaccaci, a curious personality of the kind one finds now and then in all wealthy groups. Though outsiders, lacking money, this types create positions for themselves through intelligence, wit and manners, and at the same time become links between those classes and intellectuals. Jaccaci was not popular everywhere: not, for instance, among those who had nothing but their wealth to fall back on, who, because they feel insecure in their position, timidly shun association with persons of uncertain antecedents. He was better liked by the more intellectual among the collectors, men who had worked their way up by native ability and rather welcomed a bohemian of cosmopolitan complexion. [...] When I knew him his chief occupation was to market a publication dealing with the well known painter, John La Farge. [...] Through Jaccaci I became acquainted with James J. Hill of St. Paul, Sir William van Horne of Montreal and John G. Johnson of Philadelphia.", pp. 34-36.

³³⁴ Cfr. F. Gennari Santori, *Holmes, Fry, Jaccaci...*, cit., p. 163, lettera di Valentiner a Jaccaci, 26 ottobre 1912.

Nell'editoriale pubblicato, seppur con qualche modifica, si dice a chiare lettere che l'intento primo è quello di

further the knowledge of the works of art owned in this country, through the publication of scholarly articles upon these objects and others related to them, with particular reference to the many treasures which have enriched our private collections in recent years.

E l'editoriale prosegue specificando quali saranno gli ambiti di interesse, e cioè l'arte medievale e rinascimentale, motivando le ragioni di tale scelta in base alla già forte presenza di riviste che dedicavano la loro attenzione all'arte Moderna³³⁵.

La rivista era pubblicata da Frederic Fairchild Sherman³³⁶, e riceveva sostegno economico principalmente dalla casa d'aste di Joseph Duveen; lo stesso Valentiner era uno dei consulenti del mercante³³⁷. L'intento di presentare 'Art in America' come una piattaforma che unisse tanto la scientificità quanto la divulgazione delle opere d'arte era sicuramente uno degli aspetti centrali che hanno innervato la sua costruzione. Parallelamente al *Bulletin* del Metropolitan Museum, la rivista divenne la sede dove lo studioso pubblicava i suoi studi. Tra le due riviste si stabilì una sorta di intreccio, come accadde nel caso dei gruppi in terracotta di Antonio Rossellino e di quello attribuito a Matteo Civitali³³⁸.

Il primo numero accoglie articoli che vanno da argomenti di pittura olandese del Seicento alle maioliche italiane, dagli arazzi ad opere di Rubens e Van Dyck, tutti a firma di studiosi considerati autorevolissimi³³⁹. Il comitato editoriale della rivista annoverava come consulenti alcuni dei più importanti studiosi al passaggio tra Otto e Novecento, ma le fila erano rette saldamente da Valentiner stesso e da Jaccaci,

³³⁵ Editorial in 'Art in America and elsewhere', 1, 1913.

³³⁶ La stessa casa editrice di Shearman aveva pubblicato il catalogo della collezione Borden e pubblicò, nel 1914, un breve testo di Valentiner dedicato a Michelangelo: W. R. Valentiner, *The Late Years of Michelangelo*, New York 1914.

³³⁷ Sul legame tra Duveen e la rivista di Valentiner cfr. almeno F. Gennari Santori, *The Melancholy...*, cit., p. 157, e M. Sterne, *The Passionate Eye...* cit., pp. 178-179. Ma vedi anche il capitolo successivo, par. 1.

³³⁸ W. R. Valentiner, *A terra-cotta statue by Matteo Civitale*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 7, 1911, pp. 148-151; Id. *A group of the Nativity by Antonio Rossellino*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 11, 1911, pp. 207-210; Id., *Matteo Civitale*, in 'Art in America and elsewhere', 2, 1914, pp. 186-200. Ma si veda anche quanto scrive Francesco Caglioti in *Su Matteo Civitali scultore* in M. T. Filieri (a cura di), *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel Tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca), Cinisello Balsamo 2004, pp. 29-79, in particolare pp. 73-74.

³³⁹ In particolare vi sono ospitati scritti di Bode, Berenson, Marquand, Mather, e di Valentiner stesso, ma cfr. *infra*.

affiancati da Joseph Breck e da Frank Mather³⁴⁰. La rivista poteva contare anche sul sostegno dei collezionisti, in particolare la nuova impresa stava particolarmente a cuore a John G. Johnson, la cui collezione era in corso di catalogazione, in quegli anni, da parte di Valentiner e di Berenson³⁴¹, e si tentava di pubblicizzare la rivista anche all'estero³⁴².

Proprio a questa vicenda si lega la prima traccia, documentabile, di un rapporto di Valentiner con Bernard Berenson. Con una lettera datata 10 ottobre 1912, conservata nell'archivio Berenson³⁴³, Valentiner chiedeva allo studioso lituano di prendere parte alla nuova impresa. Chiedendogli aiuto, lo invita anche a pubblicare un articolo, dicendogli che il suo nome avrebbe giovato molto per la popolarità di cui godeva Berenson negli Stati Uniti; e non contento gli indica anche un possibile soggetto, optando per le opere di primitivi italiani nelle collezioni Johnson o Widener³⁴⁴.

Quello dei legami tra Berenson e Valentiner è un tema ricco di implicazioni per il discorso che qui stiamo svolgendo. Lo studioso lituano, dati i rapporti tesi con Bode, che considerava l'invasore della sua personalissima 'riserva', non era certo privo di pregiudizi nei confronti di Valentiner, che considerava, anzi, il 'braccio esecutivo' di Bode negli Stati Uniti³⁴⁵. Nonostante queste diffidenze i due si erano trovati a collaborare per la catalogazione di due tra le più importanti collezioni americane: quella di Widener e quella di Johnson. Berenson conosceva Johnson almeno

³⁴⁰ Gli altri membri del comitato editoriale, oltre ai già citati, erano: George H. Chase, Kenyon Kox, Albert M. Lythgoe, Allan Marquand, William A. Paton, Chandler R. Post.

³⁴¹ AAA, lettera di Johnson a Valentiner, 10 febbraio 1913.

³⁴² S. Bruzzese, W. Rotelli (a cura di), *Lettere a Guido Cagnola dal 1892 al 1954*, Brescia 2012, pp. 49-52: lettera di Joseph Breck a Guido Cagnola, New York 9 gennaio 1913. Breck scrive a Cagnola a proposito di un Canaletto che sarà effettivamente comprato dal Metropolitan Museum nel 1910 a Londra da Dowdeswell (p. 50). In conclusione Breck scrive: "Have you heard about the new art magazine to be published this month? It is called Art in America and is devoted to the same field as Rassegna d'Arte, The Burlington Magazine and other European magazines. Mr. Valentiner is the editor and Mather, Marquand, <...>, myself and some others constitute the Advisory Board. I shall send you the first number which will probably be out next week" (p. 49). Dove gli autori non identificano il nome tra le graffe, potrebbe essere quello di August F. Jaccaci, l'altro membro del comitato editoriale della rivista in prima linea nella sua promozione. Si vedano anche le lettere dell'editore Shearman a Jacques Seligmann, con le ricevute degli abbonamenti del mercante: AAA, box 9, folder 21 e 22.

³⁴³ La corrispondenza tra Valentiner e Berenson è conservata presso l'archivio di Bernard Berenson a Villa I Tatti (d'ora in poi ABT). Valentiner a Berenson, 12 ottobre 1912.

³⁴⁴ Il catalogo dei primitivi italiani della collezione Johnson era stato infatti curato da Berenson: B. Berenson, *Catalogue of a collection of paintings and some art objects. Italian Paintings*, vol. I, Philadelphia 1913.

³⁴⁵ Cfr. D. A. Brown, *Bode and Berenson...* cit., p. 104, dove lo studioso cita due lettere di Berenson a Frank J. Mather (22 novembre 1909, 5 marzo 1926) conservate ai Tatti, in cui lo studioso si riferisce a Valentiner con l'epiteto, non certo elogiavo, di "Bode-satva".

dal 1904, e l'idea di affidare a lui lo studio della sua collezione doveva essere maturato poco dopo³⁴⁶. In questo ambizioso progetto venne coinvolto anche Valentiner, a cui fu affidata la catalogazione delle opere francesi, tedesche ed olandesi³⁴⁷. Dalla copiosa corrispondenza tra Johnson e Valentiner possiamo farci un'idea non solo della cura con la quale l'avvocato americano pensava alla costruzione dei volumi, ma anche, in parte, di quali fossero i rapporti tra Valentiner e Berenson³⁴⁸: i due dovevano conoscersi personalmente e molto bene.

Merita spendere alcune considerazioni sul rapporto tra Johnson e Valentiner: questa fu una relazione assolutamente particolare. Tra lo studioso e quello che, anche fra i contemporanei, era considerato il collezionista meglio informato e più accorto³⁴⁹, si sviluppò una vera e propria amicizia. Valentiner stesso stimava Johnson, e lo ricordò con parole cariche di ammirazione:

[John G. Johnson] undoubtedly was at that time the outstanding collector and the best informed person in art matters of the United States. Through Bode I had heard much about him and hence was well pleased when Jaccaci, soon after my arrival in America, introduced me to him. [...] For in a short time, and, insofar as the great difference in our ages permitted, a warm friendship sprang up between us and I counted this as one of my most valued memories of the prewar period in America. Since Mr. Johnson had commissioned me to catalogue his collection (excepting the Italian pictures, on which Berenson was working), I spent every other week end with him during several winter semester. Generally I arrived Saturday evening for dinner and stayed till Sunday evening. [...] On his first trip to Italy it was my privilege to accompany him. It was a pleasure to act as guide and to share its enthusiasm³⁵⁰

³⁴⁶ Cfr. C. B. Strehlke, *John G. Johnson and the Italian Painting Collections at the Philadelphia Museum of Art*, in Id., *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004, pp. 1-19, in particolare p. 7.

³⁴⁷ Come detto il tramite per la conoscenza tra Valentiner e Johnson fu Jaccaci. Cfr. *supra*. Si veda inoltre quanto scrive Valentiner a proposito di Johnson, cfr. *infra*.

³⁴⁸ AAA, corrispondenza tra Johnson e Valentiner. Per tutto il 1913 la corrispondenza si concentra sul catalogo e sulla sua organizzazione. Valentiner e Johnson si incontrarono, nel luglio del 1913 in Germania, e da lì visitarono San Pietroburgo: AAA, Johnson a Valentiner, 21 giugno 1913; 23 giugno 1913;

³⁴⁹ Cfr. A. B. Saarinen, *I grandi collezionisti...* cit., pp. 80-101; C. B. Strehlke, *John G. Johnson and the Italian Painting Collections*, cit., p. 7. A questi si aggiunga N. T. Minty, *Dutch and Flemish...* cit., pp. 195-216.

³⁵⁰ W. R. Valentiner, *Diary of my first...* cit., p. 52. Si noti che Johnson, anche negli anni della Prima Guerra Mondiale, in cui Valentiner si arruolò nell'esercito tedesco (combattendo dunque contro gli Stati Uniti), scrisse allo studioso informandolo delle faccende museali e delle aste del Paese. È un carteggio, quello negli anni della guerra, umanamente davvero molto bello.

Proprio attraverso la stesura del catalogo della collezione di Johnson dovevano essere maturati i primi rapporti tra i due studiosi, che non riuscivano a trovare una catalogazione soddisfacente ad un'opera della raccolta. La questione ruotava intorno ad un quadro rappresentante una *Leda col cigno*, che si doveva decidere se fosse copia italiana o fiamminga da Leonardo: quando ormai si stavano approntando le ultime prove per la stampa del primo volume, Berenson, cambiando opinione sulla sua precedente attribuzione³⁵¹, esclude il quadro dalle opere italiane, e venne catalogata da Valentiner come copia fiamminga³⁵². Si ha ad ogni modo l'impressione che Berenson non sia mai giunto a fidarsi sino in fondo del più giovane collega ma, nonostante tutto, mi sembra che gli scambi tra i due dovettero essere assolutamente proficui, soprattutto per lo studioso tedesco³⁵³.

Proviamo a fermarci per un momento. A voler considerare i testi pubblicati da Valentiner, grosso modo dalla metà degli anni Dieci sino agli Trenta, credo che vada rilevata la crescente e sempre più chiara aderenza a quel metodo che era stato introdotto negli studi di Storia dell'arte dagli studiosi viennesi, e che avrebbe fornito gli strumenti per la definizione della *Kunstwissenschaft* tedesca. Quello che conta sono le strutture, la composizione e l'impaginazione generale delle opere. Ma in questo senso, tanto più per un tedesco di quella generazione, credo che abbiano agito an-

³⁵¹ Lo studioso aveva infatti attribuito l'opera a Cesare da Sesto come una copia di un'opera perduta di Leonardo: cfr. B. Berenson, *The North Italian Painters of the Renaissance*, Londra 1907, s. v.

³⁵² W. R. Valentiner, *Catalogue of a collection of paintings and some art objects. Flemish and Dutch painters*, vol. II, Philadelphia 1913, p. 45 (è il numero 393 del catalogo). Cfr. C. B. Strehlke, *Bernhard and Mary Berenson, Herbert P. Horne and John G. Johnson*, in 'Prospettiva' ('Scritti in ricordo di Giovanni Previtali'), 57-60, 1990, pp. 427-438, in particolare p. 430 e p. 437, nota 41. Si veda anche A. B. Saarinen, *I grandi collezionisti...* cit., pp. 86-87. A questi si può aggiungere A. Conti, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, in 'Prospettiva', 77, 1995, pp. 36-50, in particolare p. 45, con il tentativo di attribuire la copia a Leonbruno. Ringrazio Giovanni Agosti che mi ha segnalato questo contributo. Recentemente l'opera è stata riprodotta in V. Delieuvin (a cura di), *La Sainte Anne. L'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra (Parigi), Milano 2012, p. 115, fig. 94. In una lettera a Valentiner del gennaio 1913, Johnson scriveva allo studioso che Berenson voleva fortemente che la questione venisse conclusa (AAA, Johnson a Valentiner, 25 gennaio 1913). Nel febbraio Johnson scrisse allo studioso inviandogli le prove di stampa del primo volume e, tra le altre cose, gli dice che la *Leda* sarà catalogata nella parte relativa all'arte fiamminga (AAA, Johnson a Valentiner, 10 febbraio 1913). Il secondo volume, quello curato da Valentiner, venne pubblicato alla fine del 1913 e Johnson ne fu entusiasta: in una lettera a Valentiner del 5 febbraio 1914, affermava infatti che il volume era magnifico.

³⁵³ La corrispondenza conservata ai Tatti consta di 17 lettere, distribuite su un arco temporale molto ampio: dal 1912 al 1946. Nell'archivio Valentiner restano invece due lettere: una del 1930 e l'altra non datata, ma sicuramente successiva. I due studiosi dovettero essere in un contatto ben più esteso di quanto non lascino supporre queste poche testimonianze. Cfr. ad ogni modo *infra* e capitolo V.

che gli esempi di Riegl e di Wölfflin, come abbiamo visto³⁵⁴. Il libro di Wölfflin su *Rinascimento e Barocco*, con al centro il quesito fondamentale del perché gli stili cambino, credo che abbia stimolato le riflessioni di Valentiner spingendolo a tentare di individuare delle costanti piuttosto che delle variabili tra opere ed epoche diverse³⁵⁵. Certo, come è facile rilevare, e come ho già specificato, nulla, o per lo meno molto poco, resta negli scritti di Valentiner di quella sistematicità che caratterizza la scrittura e la trattazione di Wölfflin o di Riegl. Di certo questo tipo di attenzioni emergeranno nella loro completezza soprattutto a partire dagli anni Venti, in un momento, cioè, successivo al rientro di Valentiner in Europa per combattere durante la Prima Guerra Mondiale.

³⁵⁴ Cfr. *supra*, in particolare paragrafo 3.

³⁵⁵ H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco...* cit.

APPENDICE

Ripropongo il testo di Valentiner *Rembrandt und die moderne Kunst* pubblicato sul 'Jugend' nel 1906³⁵⁶.

L'aspetto primario dell'arte di Rembrandt, così come nella pittura moderna, è il colore. La linea è uno strumento o un fenomeno concomitante e non ha lo scopo, come per gli artisti del Rinascimento, di delineare e modellare le forme singole, bensì serve a separare le superfici colorate, o, come in Rembrandt, la luce e le ombre, senza badare alla forma singola, la quale conduce solo un'esistenza sotterranea, e viene inghiottita dall'intreccio dei colori e della luce.

A parte questa comunanza, – e resta da considerare che l'arte moderna nella dissoluzione della forma singola e plastica ben oltre, come in Rembrandt, verso un aspetto complessivamente pittorico – ad un veloce colpo d'occhio sembra che la composizione coloristica degli artisti contemporanei non sia in nulla paragonabile a quella del grande Olandese. Rembrandt non è un pittore en plein air. Le profondità dei suoi quadri non perseguono, come in un dipinto moderno, la massima luminosità; e egli non costruisce la sua composizione a partire dai contrasti relativi di chiaro e scuro, ma da quelli assoluti. L'oscurità supera le tonalità chiare, senza che siano sempre rappresentate scene notturne. Nelle atmosfere di crepuscolo e notturne di un pittore moderno la luminosità della luce è molto più debole che in Rembrandt, e mira solo a rischiarare il buio; mentre Rembrandt usa l'oscurità in modo tale che, la luce, concentrata in uno spazio delimitato, sospinga verso una maggiore luminosità. – Se il tono del cielo dei quadri del nostro tempo è un blu trasparente, con variazioni che vanno dal grigio perla, da un lato, sino al violetto dall'altro, così, il secolo di Rembrandt, amò più di ogni altro il marrone illuminato d'oro. È il colore contro il quale l'arte moderna condusse la sua prima battaglia vittoriosa. Considerandola correttamente, fu una battaglia contro Rembrandt. Perché egli era il capofila dei "Brunisten" e i suoi allievi, alcuni dei quali nel senso più ampio poterono essere considerati i grandi maestri della fioritura dell'arte olandese, hanno accresciuto

³⁵⁶ W. R. Valentiner, *Rembrandt und die moderne Kunst*, in 'Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben', 11, 42, 1906, pp. 890-894. Il testo verrà pubblicato inoltre, con minime variazioni, anche in W. Bode (a cura di), *Rembrandt in Bild und Wort*, Berlino 1906: W. R. Valentiner, *Rembrandts Bedeutung für die moderne Kunst*, pp. 153-160.

ulteriormente questa maniera, finché essi (gli allievi) si ispirarono ai maestri del XVIII secolo, ai simpatizzanti di Rembrandt del tempo di Goethe, Dietrich, Oefer, Traumann e ad altri, con saggia moderazione in Inghilterra a Reynolds ed alla sua cerchia, e comunicarono anche la semplice arte del XIX secolo. Tra i coloritori vi è anche un altro olandese dell'epoca di Rembrandt, Jan Vermeer di Delft, che, nella resa della luce, [fu] molto più vicino di Rembrandt all'arte moderna. E fortunatamente reali imitatori del nostro artista non vi sono neanche ai nostri giorni.

E tuttavia, come hanno dimostrato le celebrazioni di Rembrandt quest'anno, l'apprezzamento dell'artista è così diffuso, che devono esistere dei rapporti tra le concezioni artistiche del tempo di Rembrandt e le nostre, dalle quali si può dedurre un modo di esprimersi simile, in qualche modo correlato, tra la sua arte ed quella moderna. Abbiamo alcuni racconti circa i detti del pittore, dai quali possiamo comprendere la sua concezione artistica. Essi suonano come se fossero pronunciati da un artista moderno. L'altezzoso professore accademico Sandrart disse di Rembrandt: „Non aveva paura di contraddire le nostre regole, si opponeva anche al nostro magistero nelle più prestigiose Accademie e [si opponeva] anche a queste ultime, sostenendo invece che ci si dovrebbe legare solo e soltanto alla Natura, e a nessun'altra regola.”

Da un altro cronista veniamo a sapere che Rembrandt rispose ad un intenditore d'arte, che si era avvicinato troppo al suo lavoro: „L'odore della vernice potrebbe infastidirla “. Lo stesso significato lo rende il passo di una lettera, con cui l'artista accompagnava la spedizione di un quadro: „appendete il quadro in un luogo molto illuminato, così che si ritiri correttamente, poi si sistemerà al meglio”. – Infine, si dice che Rembrandt abbia sostenuto il principio che: “un'opera è terminata, quando l'artista ha raggiunto il suo scopo”.

Tali osservazioni apparivano, agli scrittori d'arte del tempo, nuove e preziose tali da essere registrate come curiosità. Le accuse, che spinsero l'artista alla concezione manifestata nelle sue opere, erano principalmente relative lett: riguardavano soprattutto, come apprendiamo dai particolari degli atti del processo, all'esecuzione delle sue opere ritenuta difettosa; si pensava che le lasciasse molto spesso incompiute, e che non andasse oltre lo schizzo; che forzasse troppo la tecnica. Un pittore di corte ora dimenticato, Gerard de Lairese, che dopo la morte di Rembrandt aveva contribuito alla vittoria di una corrente accademica derivata da uno stile pittorico leccato, mise in guardia da Rembrandt i suoi allievi: “voi non dovete dipingere come lui, che fa cadere giù il colore liquido come fosse sporco sulla tela, bensì in modo uniforme e temperato, in modo tale che i vostri oggetti sembrino tridimensionale e in

rilievo solo attraverso la perizia tecnica, e non imbrattando”.

Così, Rembrandt, già trecento anni fa, aveva dato ascolto a ciò che da tempo l'artista moderno ha da raccontare; così egli trecento anni fa ha raccolto da solo la sfida, che ora gli artisti di diversi Paesi hanno affrontato unendo le forze. È per questo che oggi gli siamo grati. A chi adesso sostiene che la pittura moderna non porti a termine il suo lavoro, e si dimostri sfavorevole per questa ragione alla sua arte, a costui si può obiettare che se si guarda con ammirazione a uomini colti come Rembrandt, – si citino non solo le opere accuratamente compiute eseguite del suo primo periodo, ma anche le più tarde, che lo mostrano al punto più alto e i suoi disegni, in cui egli concentra il meglio coi mezzi più semplici – allora non si ha nessun diritto di accusare l'arte moderna proprio di ciò che si è superato grazie a Rembrandt. Si dovrebbe dire, altrimenti, che si appartiene al genere di uomini che vuole ostacolare anche Rembrandt nella sua vita, e nella sua nuova arte.

Perché Rembrandt ha voluto che si indietreggiasse davanti alle sue opere? Perché ha dipinto e disegnato in modo così ampio e non è andato oltre nell'esecuzione, come desiderava il pubblico, bensì quanto a lui pareva giusto? Proprio per i motivi qui addotti è attaccata l'arte moderna.

Il popolo olandese al tempo di Rembrandt amava, come il nostro, finché si parla di arte moderna, una semplice, piana decorazione d'interni; nessun popolo nell'età del Barocco è stato più avverso a ogni tipo di sovraccarico nella decorazione dell'ambiente. Entrando in uno spazio, lo sguardo scivola sulle pareti vuote e bianche, finché aderisce a uno o due quadri. Pertanto si pretendeva molto di più dai dipinti, perché raccontassero una bella storiella; essi dovevano decorare la parte della parete che occupano con linee semplici e aree di colore poco evidenti, dovevano avere un valore decorativo, in modo che da ogni parte della stanza fossero efficaci, anche se non era chiaramente individuabile ciò che essi rappresentavano. Naturalmente solo alcuni tra i grandi pittori olandesi lavoravano a una così forte semplificazione. Da ultimo solo gli ultimi due antipodi, Rembrandt e Vermeer: poiché l'artista olandese strappò duramente al suo popolo l'amore per le cose piccole e raffinate. Inoltre fu necessaria una straordinaria forza artistica, per avere un effetto personale con la più grande semplificazione.

C'erano però all'epoca altre ragioni che portarono Rembrandt ad avere effetti sempre più forti; il suo carattere forte mirava a cose grandi; era per lui una necessità riprodurre l'intensa vita interiore. Per questo rappresentava dei personaggi. Viene rappresentata una forza spirituale ed un'espressione vivace, ma non nella direzione di una resa scrupolosa e meticolosa, che distrugge ogni impressione di movimento.

L'arte espressiva è la capacità di rappresentare il movimento, non il forte movimento degli arti, bensì il silenzioso gioco dei muscoli, che portano l'intero corpo a vibrare di una agitazione interiore. Ogni tipo di movimento è però reso solo attraverso una suggestione. Rembrandt si serviva di questi mezzi espressivi abbozzati tanto più frequentemente, quanto più cresceva la sua comprensione delle caratteristiche espressioni momentanee dell'animo. Così entrò nel campo della narrazione espressiva per la stessa via, che è seguita dagli artisti moderni, quando egli volle esprimere veloci ed esteriori movimenti; cosa che non era da Rembrandt.

Infine però l'artista riuscì con grande sforzo a rendere una luce abbagliante con effetti prolungati delle sue pitture. Questo problema stava al centro della sua arte, e per certi aspetti è anche al centro della pittura moderna. Naturalmente, come è stato giustamente osservato, Rembrandt e gli artisti moderni hanno presentato problemi diversi, poiché quello ha voluto rappresentare la luce, nel modo in cui essa cade in uno spazio chiuso attraverso uno stretto passaggio; questo si è sforzato di mostrare come essa fugga lo spazio senza confini. Tuttavia i mezzi trovati dall'una e dall'altra via, per i loro scopi, sono strettamente affini. Rembrandt è stato uno dei primi a comprendere che i colori emanano una maggiore luminosità se vengono scomposti e collocati uno accanto all'altro, e il compito di completare la fusione è lasciato all'occhio. In alcune delle sue opere tarde, i colori da vicino sembrano un mucchio di diamanti colorati; se si indietreggia, essi si fondono in un unico tono attraversato dalla luce. Naturalmente, egli non condusse il principio della scomposizione dei colori alle estreme conseguenze, come i moderni Pointillistes. Egli lo ha esercitato inconsciamente, o almeno così da non infastidire lo spettatore; ha riempito il suo pennello con tutti i tipi di toni, e ha distribuito la massa incoerente sulla tela, dove i colori apparivano di nuovo separati, come per caso.

Egli giunse poi ad una tecnica ruvida, grezza; e come nessun pittore aveva fatto prima di lui, spalmava i colori con uno spessore. Perché era nel contempo consapevole del vantaggio che una superficie non piana, ravvivata dalla luce e dal gioco dei colori, e dai piccoli imprevisti causati dalle particolarità di una stoffa o dal grosso pennello di setole, ricordi l'immagine della natura. In questo utilizzo del materiale, nel piacere per la massa di colore, nell'impulso inconscio a mostrare la potenza della propria personalità nel maneggiare il pennello, l'artista si avvicina forse nel modo più diretto a un artista moderno. E di certo non per caso. Il nostro tempo, come quello in cui Rembrandt visse, vanta un aumento del sentire personale. Se si compie, come presumiamo noi insieme ad alcuni storici, la storia culturale nell'epoca più recente nei termini di un crescente Individualismo, allora si devono trasferire

le tappe principali di questo sviluppo dopo il Rinascimento, nell'età di Rembrandt e nel Presente. Esse coincidono con i periodi di più alta cultura artistica. In quella tecnica che avanza viene ora accennato in modo apparentemente marginale, quanto un tipo di arte sia diventata soggettiva, come l'artista voglia dare [un'impressione] di individualità e creare un effetto immediato sullo spettatore. Mentre gli artisti del Rinascimento conoscevano solo una superficie liscia e piatta, nel secolo del Barocco entrò in scena in diversi Paesi in contemporanea un modo di dipingere arbitrario, personale, in Spagna con Velasquez, in Italia con Salvator Rosa, in Belgio con Rubens. Ma in nessun luogo in modo così violento, se si vuole in un modo ancor più moderno, come in Olanda con Frans Hals e Rembrandt, i più grandi glorificatori di una pennellata consapevole di sé. Qui, assieme alla natura dei popoli, ebbe un effetto lo spirito del tempo. Gli olandesi, che nelle loro rappresentazioni mostrano sempre un'essenza internamente forte, esternamente contenuta, spesso contadina, hanno sempre amato una pittura massiva, compatta, a differenza dei vivaci Belgi, che si appropriarono di una tecnica più fluida. Così quando gli Olandesi si trovarono all'indomani delle guerre di liberazione, era una necessità degli artisti parlare in un linguaggio formale proprio e ampio degli uomini più forti del loro popolo, che erano lo spirito della potente e forte terra olandese.

Ma cosa significherebbe per noi Rembrandt con un altro modo di dipingere, se non fosse riuscito ad esprimersi con le sue opere, a proposito delle quali si dimentica tutta l'abilità dell'esecuzione? Se egli non fosse stato più grande di Frans Hals, se non avesse posseduto solo la genialità della pittura, e inoltre da ogni pennellata non avesse espresso la passione del suo volere e la profondità della sua mente, così come Michelangelo non ci sembrerebbe superiore a Bernini, la potenza della sua anima non andrebbe oltre a quella dello scalpello dello scultore. Se il nostro tempo in realtà gioisse solo di ritrovati tecnici, come si è detto a volte, allora non avrebbe scelto questi due artisti, Rembrandt e Michelangelo, a suoi eroi favoriti; entrambi in ognuno dei loro lavori imprimono una potente, personale esperienza, in modo tale che la forma, nelle loro mani, cambi per spirito e contenuto. Ecco il legame più forte che ci unisce a Rembrandt, cosicché egli sembra dominare tutta la gamma dei sentimenti moderni. Egli si differenzia da qualsiasi altro artista antico per la sua vita interiore, unendo i sentimenti armoniosi e quelli tragici, quelli allegri e quelli di rassegnazione. Cosa significano i quaranta ritratti di Filippo IV di Velasquez, con tutta l'arte della loro rappresentazione per la diversità dell'espressione spirituale, messi di fronte alla stessa serie di autoritratti di Rembrandt, ciascuno dei quali dà mille enigmi?

E anche la nostalgia del nostro tempo, di individui integri e forti, cui non può nuocere l'acutezza della conoscenza psicologica, trova soddisfazione in Rembrandt. La sua arte deriva dalla grandezza del destino della sua vita. Ebbe sia gioie che sofferenze, cui attinse a piene mani. Il figlio del mugnaio era stato ricoperto con onore e ricchezza nelle rapide marce vittoriose dei primi anni ed ottenne grande fortuna sia nella vita privata che in quella pubblica. Poi, al culmine della sua vita, il suo destino mutò, ed egli perse tutto ciò che aveva ottenuto: la moglie e il figlio, la ricchezza e l'onore. Ma era ancora un uomo meravigliosamente semplice, che lavorando incessantemente ha domato le tempeste del destino. Così ci appare dalle opere della sua vita, l'immagine riflessa di un'animo ricco e mite.

IV. «CREARE UNA FEDE NUOVA» VALENTINER E L'ESPRESSIONISMO

Berlino divenne la Babele del mondo
STEFAN ZWEIG, *Il mondo di ieri*

Si potrebbe restare colpiti nello scoprire che Wilhelm Valentiner ebbe un ruolo di primo piano nell'orientare i gusti e le scelte di alcuni dei più facoltosi industriali del Michigan verso la produzione di artisti espressionisti. E grazie alla sua attività per il *Detroit Institute of Arts* (in queste pagine prenderemo in considerazione solo i suoi primi anni al museo, dal 1921 sino al 1925 circa) molte opere di artisti tedeschi – possedute o meno da privati – entrarono nelle collezioni del museo a date precoci. Questo fu il punto di arrivo di esperienze maturate negli anni trascorsi in Germania durante la Prima Guerra Mondiale e subito dopo, quando scoppiò la rivoluzione nel novembre del 1918. L'incontro con l'Espressionismo – con tutto ciò che l'uso ampio di questo termine indica: artisti, critici, circoli culturali – fu un momento di fondamentale evoluzione e messa a fuoco di istanze che lo studioso, probabilmente, stava maturando da tempo e che le esperienze di quegli anni catalizzarono verso una presa di coscienza cogente. Non fu solo una fiammata di entusiasmo sull'onda dei sommovimenti sociali e politici: attraverso il sostegno agli artisti ed agli intellettuali che gravitavano attorno ad uno dei gruppi formatisi all'indomani della rivoluzione, nel quale egli agì con un ruolo di primissimo piano, Valentiner sperava che finalmente si potesse affermare l'arte 'vivente', quella del suo immediato presente.

Forte dell'esperienza compiuta oltreoceano, alla guida di un'istituzione che stava avanzando sempre di più nel colmare il divario che la separava dalle corrispettive istituzioni europee, egli poteva adesso mettere in campo tutta la sua esperienza, al sostegno della battaglia per un rinnovamento dei musei, concepiti come 'centri educativi', in grado di ispirare ed educare il popolo, il *Volk* tedesco. In un momento di incertezza sociale e politica, proprio verso i musei, responsabili di incarnare, agli occhi degli artisti delle nuove generazioni, lo *status quo*, si indirizzarono le richieste di riforma e di svecchiamento. Quei musei, che ancora al principio del decennio, si guardavano dall'altro lato dell'Atlantico come il faro della modernità.

Vedremo incrinarsi il rapporto con l'onnipotente *Generaldirektor* Bode, ormai troppo vecchio per riuscire a stare al passo con la nuova generazione di artisti e,

suo malgrado, sul fronte opposto rispetto a quello di Valentiner nei turbolenti mesi tra il novembre 1918 ed il 1920. Quando sopraggiunse la delusione di fronte all'inefficacia della rivoluzione, e rimasero l'enorme debito di guerra da saldare ed una politica incerta che non riusciva a traghettare il Paese, dilaniato dai contrasti sociali, al sicuro, Valentiner pensò di fare ritorno negli Stati Uniti. Una volta lì, però, il suo sostegno verso gli artisti espressionisti e l'arte che essi proponevano non mancò, segno del suo profondo coinvolgimento in quei problemi cui si era tentato di dare una soluzione in Germania; e fu lui ad organizzare a New York la prima vera rassegna di arte tedesca 'vivente': un'esposizione, cioè, che presentasse al pubblico solo opere di artisti vivi e vegeti, e di riflesso non ancora consacrati dalla critica.

1. New York 1923: «A Collection of Modern German Art»

Wilhelm R. Valentiner, well-known authority on the old masters, and formerly curator of decorative art at the Metropolitan Museum, returned to the United States last week after an absence of seven years. He will remain until after the New Year.

In questo modo, dalle colonne di *American Art News*, veniva annunciato il rientro dello studioso in America il 22 ottobre del 1921¹. Quel ritorno, come scriveva la rivista, era motivato dall'impegno che egli aveva preso per catalogare tre collezioni private²; in realtà, come vedremo, saranno altre le cause che lo spingeranno a prolungare di molto la sua permanenza negli States. Valentiner aveva trascorso gli anni della Prima Guerra Mondiale arruolato nell'esercito tedesco e giungeva, dunque, in un Paese che era stato nemico della Germania, nel cui esercito lo studioso aveva combattuto³. La sensazione straniante che egli provò una volta rientrato a New York la ricaviamo anche dalle memorie, dove lo studioso descrive il suo ingresso al Metropolitan e la gelida accoglienza riservatagli, vissuta come una sorta di 'pellegrinaggio a Canossa'⁴. Il rientro non dovette essere facile: i legami di un tempo si

¹ [Anonimo], *W. R. Valentiner is here from Germany*, in 'American Art News', 20, 2, 1921, p. 4.

² Ibid.

³ Si ricordi che il trattato di pace tra Germania e Stati Uniti venne firmato separatamente solo il 25 agosto del 1921. Cfr. H. W. Gatzke, *Germany and the United States. A "Special Relationship"*, Cambridge (Mass.) 1980, pp. 87-90.

⁴ M. Sterne, *The Passionate Eye. The life of William R. Valentiner*, Detroit 1980, pp. 134-135. E anche AAA, *Journey to America*, dattiloscritto di 20 pagine, in particolare a p. XIX dove Valentiner descrive la freddissima accoglienza ricevuta da Joseph Breck, un tempo suo assistente al Department of Decorative Arts del Metropolitan Museum.

erano ormai indeboliti; dei mecenati che lo avevano sostenuto restava il ricordo. Le relazioni, che pure Valentiner aveva mantenuto durante gli anni di guerra, andavano adesso ricucite e lo studioso doveva affrontare un percorso che poteva rivelarsi dei più insidiosi.

Se così non fu, egli lo dovette certamente al grande impatto che la sua personalità e le sue idee avevano lasciato nelle *élites* statunitensi, ed in particolari newyorkesi, come del resto si evince dal breve trafiletto di *Art News*, che lo definisce una “ben nota autorità”. L’articolo che annunciava il suo ritorno riferiva, in aggiunta, anche alcune considerazioni che lo studioso faceva a proposito della situazione della moderna arte tedesca:

the war has had a profound influence on contemporary German painting, according to Mr. Valentiner. Psychology has entered deeply into the minds of the new German artists, so much so that the new school is called “Expressionism”. Cubism and futurism have had a little influence in its development, it being mainly a product of post-impressionism. Mr. Valentiner tells enthusiastically of the new attitude of the German nation toward the museum. Under the old regime, the museums were repositories of art, and could be made use of by the public only with difficulty. Now their educational possibilities are placed foremost, and every facility is afforded to craftsmen to make use of them⁵.

Questo entusiasmo per la contemporaneità artistica porterà Valentiner ad organizzare alla Anderson Gallery, un’esposizione di arte moderna tedesca, proponendo al pubblico americano una delle prime ampie rassegne su questi temi.

Vi erano state, negli anni precedenti, alcune mostre dedicate allo stesso tema. In particolare l’anno successivo all’arrivo di Valentiner per il suo primo lungo soggiorno negli Stati Uniti (1908) aveva inaugurato al Metropolitan Museum *Contemporary German Art*, curata da Hugo Reisinger (1856-1914), emigrato che possedeva la più ampia collezione di arte tedesca nel periodo antecedente la Prima Guerra Mondiale⁶. Questa esposizione, come quella del 1912 alla Berlin Photographic

⁵ [Anonimo], *W. R. Valentiner...* cit.

⁶ L’esposizione del 1909 venne recensita da Valentiner sulla rivista di Karl Scheffler: W. R. Valentiner, *Die deutsche Ausstellung in New York*, in ‘Kunst und Künstler’, 7, 1909, pp. 373-375. È interessante notare che Valentiner nella sua recensione apprezzasse la mostra come esempio della diffusione dell’arte tedesca per il pubblico americano, propenso ad apprezzare soprattutto l’arte francese: “Die Invasion der Barbizonschule und der französischen Impressionisten war so überwältigend, dass der unbedeutende Name eines Nachfolgers Rousseaus oder Corots mehr Klang hat als der Menzels oder Liebls”, *ibid.*, p. 373. Valentiner rievoca poi le vicende delle esposizioni di Chicago e di Saint Louis che, promuovendo solo arte accademica, avevano ‘inquinato’ il mercato per la migliore arte tedesca: quella degli artisti della Secessione (p. 374). Su Reisinger

Company, si iscrivevano in un quadro di collaborazione e amicizia tra i due Paesi. Del resto, come specifica l'articolo nel *Bulletin* del Metropolitan Museum del gennaio 1909⁷, il motore primo dell'esposizione era stato il governo di Berlino che, tramite il suo console generale Karl Bünz, aveva proposto al museo di ospitare una selezione di opere nei suoi spazi, con lo scopo principale di introdurre il pubblico americano alla moderna arte tedesca⁸. Il proposito era quello, scriveva Bünz, di esporre solo opere che fossero “truly representative of the best work of art of the present day”⁹, e queste dovevano essere selezionate da un comitato nominato dal governo, composto solo delle più alte autorità in materia, e scegliendo di esporre solo artisti viventi¹⁰. Il governo tedesco in particolare, sperava di accaparrarsi l'attenzione del mercato americano, e di recuperare dopo gli incidenti dell'Esposizione Mondiale di St. Louis¹¹.

si veda almeno C. Brinton, *The Collection of Hugo Reisinger. I. German and American Pictures*, in 'International Studio', 38, 1909, pp. 29-37. Sulla mostra del 1909: P. J. Bealle, *Obstacles and Advocates. Factors Influencing the Introduction of Modern Art from Germany to New York City, 1912-33: Major Promoters and Exhibition*, Ph. D. Diss., Cornell University 1990, pp. 40-49; G. Langfeld, *Deutsche Kunst in New York. Vermittler – Kunstsammler – Ausstellungsmacher. 1904-1957*, Berlino 2011, pp. 31-32, con l'avvertenza, però, che il testo segue passo passo quanto scrive P. J. Bealle. A questi si aggiunga anche S. Barron, *The Embrace of Expressionism: The Vagaries of its Reception in America*, in *German Expressionist Prints and Drawings. The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies*, 2 voll., Los Angeles-Monaco 1989, vol. 1, pp. 130-149, in particolare per l'esposizione del 1923 pp. 134-137. Non mi addentro qui in una disamina approfondita di questa esposizione, così come di quella del 1912. Mi interessa rilevare, invece, il differente e, gioco forza mutato a causa della guerra, panorama culturale e politico in cui si inserirà (e su cui insisterà lo stesso studioso) la mostra curata da Valentiner. Per avere un quadro più esaustivo sulle due esposizioni rimando alle note che di volta in volta indicheranno i necessari riferimenti.

⁷ [Anonimo], *The Exhibition of German Art*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 1, 1909, pp. 1-6. A questo si devono aggiungere il catalogo dell'esposizione: *Exhibition of Contemporary German Art. Metropolitan Museum of Art*, Berlino 1908 e la recensione di J. B. Townsend, *The German Art Exhibition*, in 'American Art News', 7, 13, 1909, pp. 2, 5. Si veda anche P. J. Bealle, *Obstacles and Advocates...*, cit., pp. 40-49.

⁸ Nel numero del *Bulletin* del giugno 1908 era apparsa una lettera a firma di Bünz che chiedeva ufficialmente, con l'avallo dell'Imperatore, al Board dei Trustees del museo di procedere con l'organizzazione della mostra. Attraverso sette punti il Console stabiliva le linee guida dell'organizzazione, esimendo, tra l'altro, il Metropolitan, da qualsiasi onere finanziario. Cfr. K. Bünz, *An Exhibition of Modern German Art*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 3, 6, 1908, pp. 109-110. Si noti come, in questi contesti 'americano' significhi soprattutto 'newyorchese': la metropoli era senza dubbio la testa di ponte delle novità museografiche ed artistiche. Cfr. *supra* cap. III, par. 5. La mostra venne poi riproposta all'Art Institute di Chicago ed alla Copley Society a Boston.

⁹ K. Bünz, *An Exhibition...* cit., p. 110.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Il governo di Berlino aveva fiutato per tempo le possibilità del mercato statunitense. Sulla situazione del mercato tedesco, un'utile *overview* la si legge in R. Lenman, *Painters, Patronage, and the Art Market in Germany 1850-1914*, in 'Past & Present', 123, 1989, pp. 109-140, in particolare

Nella realtà dei fatti, però, le opere scelte si allineavano piuttosto al gusto del Realismo e del Simbolismo – esponendo ad esempio Franz von Stuck – e derogando al principio di esporre solo artisti viventi, vennero incluse anche opere di Böcklin, von Lenbach, Liebl, e Menzel scomparsi tra il 1900 ed il 1905. Ed è tanto più significativo in quanto era stato lo stesso museo americano a richiedere questa deroga¹². Una mostra che annoverava nel comitato promotore Wilhelm Bode, del resto, non avrebbe di certo presentato una selezione di opere di Kirchner o di artisti affiliati alla *Brücke* come biglietto da visita per il pubblico di New York; e se rispetto a queste scelte la già ricordata esposizione del 1912 mostrerà qualche apertura ulteriore, includendo, ad esempio, opere di Kandinsky, Müller e Pechstein, o stampe di Barlach e Lehmbruck¹³, la mostra del 1923 segnerà un allontanamento

per l'esposizione del 1909 pp. 127-128. Giustamente Lenman ha individuato la mostra del 1909 come un perfetto esempio di “cultural *Weltpolitik*”, sintomatico dell’atteggiamento nella “post-Tschudi era”. L’esposizione va considerata una conquista della Secessione berlinese, dato che alla precedente Esposizione Mondiale di Saint Louis del 1904 erano state esposte opere quanto mai conservatrici. Per tutta la vicenda si vedano le bellissime pagine di Peter Paret, *The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial German*, Cambridge (Mass.) 1980, in particolare pp. 92-155. Si veda anche K. Brush, *Paul Clemen and Art History in America*, in ‘Jahrbuch der rehinischen Denkmalpflege’, 39, 2004, pp. 9-22. Su Clemen cfr. anche C. Kott, *Paul Clemen (1866-1947)*, in M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire des historiens d’art allemands 1750-1950*, Parigi 2010, pp. 42-51.

¹² Sulla scelta di questa inclusione così si legge nell’editoriale del 1909: “Although it was the original intention of its promoters to confine this exhibition to the works of living artists, by request of the Museum representative examples of four of the most eminent painters who have recently died have also been included”, *The Exhibition...* cit., p. 4. Cfr. anche quanto scrive Paul Clemen nell’introduzione del catalogo della mostra: P. Clemen, *Contemporary German Art*, in *Exhibition of Modern German Art...* cit., pp. 5-33, in particolare pp. 13-20. Questi artisti ed il loro stile non erano del resto sconosciuti al di là dell’Atlantico: cfr. le considerazioni di P. J. Bealle, *Obstacles and Advocates...* cit., pp. 38-39. Si noti che di Liebermann era esposto anche uno *Studio* per il *Ritratto di Wilhelm Bode*. Anche *Art News* scelse lo studio di Liebermann per illustrare il testo (assieme a questo vennero riprodotti l’*Autoritratto* di Böcklin e *Il bestiame che guada il fiume* di von Zügel).

¹³ M. Birnbaum, *Catalogue of an exhibition of Contemporary German Graphic Art. With an introduction by Martin Birnbaum*, New York, Berlin Photographic Company 1912 (ed. cons. The Art Institute of Chicago 1913, da cui si cita). Erano esposte opere di alcuni artisti che gravitavano nel movimento espressionista: Ernst Barlach, Max Beckmann, Lionel Feininger, Wassily Kandinsky (con una sola *Composizione n°4*), Käthe Kollwitz (con 5 opere singole e due cicli: *Weberaufstand* e *Peasant Rebellion*), Wilhelm Lehmbruck (6 opere), Franz Marc (una sola incisione); Max Pechstein (4 opere). La mostra venne presentata a New York, per poi essere ospitata all’Art Institute di Chicago, alla Albright Knox Art Gallery di Buffalo, al Worcester Art Museum, al St. Louis Museum per concludere il suo *tour* al Carnegie Institute di Pittsburgh. L’esposizione ebbe una discreta coperutra sulla stampa, seppure i giornalisti non condividessero del tutto le opere esposte, che a loro parere erano specchio di un gusto poco comprensibile: cfr. [Anonimo], *German Graphic Art Display*, in ‘American Art News’, 11, 7 dicembre 1912, p. 2; [Anonimo], *The Drift of Graphic Art in Modern Germany*, in ‘New York Tribune’, 15 dicembre 1912, sec. 2, p. 6, P. J. Bealle ha ipotizzato che questa recensione sia stata scritta da Royal Cortissoz (P. J. Bealle, *Obstacles*

deciso da questi *standards*.

Valentiner era stato spinto a rientrare negli Stati Uniti a causa della turbolenta situazione politico-sociale che il suo Paese stava attraversando¹⁴. Il suo vecchio maestro, Bode, gli aveva suggerito di continuare a catalogare la collezione Widener, adesso gestita dal figlio di Peter, Joseph¹⁵; e la notizia di un viaggio dello studioso doveva essere nota da almeno un anno¹⁶. Joseph Widener gli scrisse informandolo della morte del padre, ragguagliandolo sulla situazione della collezione e testimoniandogli la sua profonda stima, dichiarando che sarebbe stato la persona ideale per la curatela del catalogo¹⁷. È interessante notare che dietro il rientro del 1921 c'era anche il personale interesse di Joseph Duveen, che pare stesse ordendo un'elaborata tela per rendere effettivo il rientro dello studioso tedesco. In una lettera dell'aprile 1920¹⁸, infatti, sir Joseph dichiarava la sua più profonda ambizione: vedere di nuovo Valentiner negli Stati Uniti. Per questa ragione, specificava Duveen, la rivista *Art in America* poteva essere un lasciapassare per il suo rientro dopo la guerra, in modo da far riabituarne il pubblico americano al suo nome¹⁹; anche Bode, che il mercante aveva visitato a Berlino, era assolutamente d'accordo. A questo punto

and Advocates... cit., p. 64); W. H. De B. Nelson, *German Art: Berlin Photographic Company*, in 'International Studio', 49, supplement al numero del marzo 1913, pp. 19-20; [Anonimo], *Extraordinary Exhibition of German Graphic Art by Contemporary Artists Early and Modern*, in 'The New York Times', 1 dicembre 1912, sec. 5, p. 12. Si vedano anche P. J. Bealle, cit., pp. 49-68; L. A. M. Terjesen, *Collecting the Brücke: their prints in three american museums. A case study*, Ph. D. Diss., Case Western Reserve University 2003, pp. 4-10. Valentiner conosceva personalmente Birnbaum: in una nota del suo diario, alla data del 19 ottobre 1921, lo studioso annotava: "Dinner with Mr. Birnbaum, who at Scott and Fowler is an agent now for modern arts, an expert in this field" (AAA, dattiloscritto "Diary 1921-29", p. 2). Su Birnbaum si veda inoltre la sua autobiografia: Id., *The Last Romantic. The Story of more than a Half-Century in the World of Art*, New York 1960.

¹⁴ Non erano esclusi anche motivi personali e affettivi: Valentiner si era infatti sposato nel 1919, e nel settembre dell'anno successivo era nata la figlia Brigitta.

¹⁵ AAA, lettera di W. Bode a W. R. Valentiner, 11 aprile 1920. Cfr. anche M. Sterne, *The Passionate Eye...* cit., pp. 131-133.

¹⁶ Si veda la lettera Frederick Fairchild Sherman a Valentiner datata 25 maggio 1920 (AAA) in cui, oltre a varie informazioni legate ad *Art in America*, di cui negli anni della guerra Sherman era diventato direttore, egli si dice in attesa della visita di Valentiner nel Paese per l'inverno.

¹⁷ Cfr. la lettera del 22 marzo 1920 riportata in M. Sterne, *The Passionate Eye...* cit., pp. 132-133, dove si legge: "Everything is in such an unsettled condition for the moment that one is unable to make many plans for the future, but there is no one I would as soon see in charge of Phila's Art Possessions as yourself, if matters can be so arranged a little later. In the meanwhile I'm wondering if it could be arranged that you make me a Catalogue of my Art at Lynnewood Hall".

¹⁸ AAA, Joseph Duveen a Valentiner, 12 aprile 1920.

¹⁹ Un primo frutto della 'rete' di contatti messa in moto da Joseph Duveen fu l'incontro con Henry Goldman nel 1921 (AAA, lettera di Joseph Duveen a Valentiner 26 maggio 1921, dove Duveen scrive a Valentiner che Goldman è stato deliziato dall'incontro con lo studioso), della cui collezione Valentiner curò un catalogo: cfr. W. R. Valentier, *The Goldman Collection*, New York 1922.

entrava in gioco Widener, cui Duveen lo aveva raccomandato per il catalogo della collezione²⁰. Con grande calore Duveen scriveva poi a Valentiner che

After all, Berlin has its Bode, and for generations to come will continue along the lines laid down by him; perhaps in not so great a manner as his, but still, according to his plan; although never will there be another Dr. Wilhelm Bode. This country needs a junior Bode, and this points to your good self, and I above all, can appreciate this seeing and knowing what you have done in the few years you were here²¹.

Grazie dunque al loro sostegno ed al loro interessamento, Valentiner vide concretizzarsi il ritorno oltreoceano²².

Con il rientro negli Stati Uniti si riannodavano i fili di quella vicenda che era rimasta interrotta con l'inizio della Guerra, esperienza che aveva però arricchito l'intraprendente storico dell'arte di un bagaglio del tutto nuovo, che avrebbe utilizzato per dare vita alla mostra alle Anderson Galleries.

Queste erano una casa d'aste privata che svolgeva principalmente compravendite di

²⁰ Così scrive infatti Duveen: "I have suggested to Mr. Widener the real necessity of having a man like you in this country, and seeing opportunity which presented itself of getting you over here, he realized the importance of my suggestion, and agreed to invite you to compile his catalogue. I then went a step further, and told him in confidence, of the deplorable condition of the Decorative Arts Section of the Metropolitan Museum of Art since you left and how naive that Department had become and was being administrated. [...] I opened Mr. Widener's eyes in the matter by showing him how Philadelphia could with your assistance, and his money and following, be made a new Art centre. [...] He at once appreciated my argument and we mutually agreed that the first thing to do was to get you over here to compile his catalogue, and if after this had been finished, the time was not then ripe for you to take control of the Johnson Collection, the interval could be well utilized by your continuing to edit «Art in America». Mr. Widener and I are discussing every week a plan of campaign, as to how we should operate, and very possibly next fall it can be arranged that you shall take control of the Johnson Collection.", *ibid.*, pp. 2-4.

²¹ *Ibid.*, p. 4. Ancora nel maggio del 1921, però, Valentiner non aveva ancora un passaporto per gli States: AAA., lettera di Joseph Duveen a Valentiner, 26 maggio 1921.

²² La relazione con Joseph Duveen fu molto salda, tanto da scatenare, nel 1924, le ire di Berenson allorché il mercante affidò a Valentiner la curatela del catalogo dei primitivi italiani (cfr. E. Samuels, *Bernard Berenson. The making of a legend*, Cambridge (Mass.) 1987, pp. 323-326). In una lettera del 26 giugno (ABT), infatti, Valentiner scrisse a Berenson e, tra le altre cose, lo informò di aver curato il catalogo della Esposizione dei Primitivi italiani di Duveen tenutasi nella primavera a New York (il catalogo, in un'edizione extralusso, sarebbe stato stampato privatamente due anni dopo: cfr. W. R. Valentiner, *Catalogue of Early Italian Paintings Exhibited at the Duveen Galleries, New York*, New York 1926). La reazione di Berenson con Duveen allarmò il mercante, che fece di tutto, nel giugno 1924, per incontrare lo studioso e tentare di ricomporre la rottura: fu costretto ad una sorta di pellegrinaggio a Canossa, andando, nel settembre di quell'anno, ai Tatti per incontrare Berenson. La diffidenza di Berenson nei confronti di Valentiner, sia in quanto allievo del suo diretto concorrente – Bode – che come 'invasore' della sua personale riserva d'affari – gli States ed i suoi magnati – è un problema che ho tentato di ricostruire nel capitolo precedente, cfr. par. 5.

opere d'arte antica e libri rari. Dal 1916 era presidente Mitchell Kennerley (1878-1950), intraprendente emigrato inglese che fece fortuna nel campo dell'editoria²³. Oltre a Kennerley gli altri due protagonisti della vicenda erano Rudolf Riefstahl, incaricato della sezione tedesca della galleria, ed il mercante berlinese Ferdinand Möller²⁴.

I rapporti di Valentiner con la casa d'aste risalivano al 1910, quando aveva incontrato Riefstahl a Monaco²⁵, e si erano poi incontrati nuovamente a New York al momento del rientro dello studioso. Kennerley voleva impiegare Valentiner come consulente ed avvalersi delle sue capacità per valutare le opere che venivano presentate per la vendita²⁶, oltre che per riuscire, attraverso l'autorità di Valentiner, ad attirare collezionisti tedeschi che volessero vendere le loro opere negli Stati Uniti. Per quanto riguarda la mostra di opere d'arte tedesche Kennerley (attraverso Riefstahl), faceva sapere a Valentiner che gli delegava interamente la selezione delle opere, e che lo studioso avrebbe dovuto occuparsi dell'organizzazione dal 'lato Europeo' dell'Oceano²⁷. Si venivano così a delineare due versanti operativi: quello europeo, che vedeva attivi Valentiner e Möller, e quello newyorchese, composto da Kennerley e Riefstahl. Data anche la specifica vocazione commerciale della galleria, Riefstahl e Kennerley avevano ben presente che le opere avrebbero auspicabilmente potuto incontrare dei compratori²⁸.

Il problema più grosso che i quattro si trovarono a dover sciogliere fu quello economico: le opere venivano infatti prestate con un'indicazione di prezzo in marchi tedeschi, e questo prezzo doveva essere convertito in dollari americani. L'inflazione della moneta di Berlino ovviamente non giocava a favore degli artisti, che tramite i loro galleristi (ad esempio per Kokoschka e Barlach la galleria di riferimento era quella di Paul Cassirer) iniziarono una lunga trattativa per poter indicare il prezzo,

²³ Unico testo a stampa sulla figura di Kennerley è M. J. Bruccoli, *The Fortunes of Mitchell Kennerley*, Bookman, San Diego 1986. Kennerley collaborava con Alfred Steiglitz, cui concesse gli spazi della galleria per le sue mostre nel periodo compreso tra il 1921 ed il 1925. Cfr. M. J. Bruccoli, cit., pp. 145-146.

²⁴ La ricostruzione più dettagliata di questa vicenda è quella offerta in P. J. Bealle, *Obstacles and Advocates...* cit., pp. 104-150, cui si può affiancare G. Langfeld, *Deutsche Kunst...* cit., pp. 61-65. Per Ferdinand Möller si veda E. Roters, *Galerie Ferdinand Möller. Die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland. 1917-1956*, Berlino 1984, in particolare per l'esposizione del 1923: pp. 56-68.

²⁵ Si veda AAA, lettera di Riefstahl a Valentiner datata 9 gennaio 1922.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid. Si noti che Riefstahl era ben cosciente del carattere 'progressista' della mostra, che avrebbe incluso solo opere prodotte dal 1914 in poi.

al momento del prestito, in dollari americani²⁹. In aggiunta, dato il dilazionarsi dei tempi, né Valentiner né Möller si trovavano a New York quando l'esposizione venne aperta al pubblico, dal 1 al 20 ottobre 1923³⁰.

Rispetto alle precedenti esposizioni, assestata su una contemporaneità poco 'contemporanea' quella del 1909, concentrata prevalentemente su opere di grafica quella del 1912, l'esposizione curata da Valentiner comprendeva opere di trenta artisti viventi. Durante la prima settimana di apertura erano esposti acquerelli, grafica e scultura, dalla seconda si aggiunsero i quadri ad olio³¹.

Erano inclusi cinque degli artisti della *Brücke* – Erich Heckel, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff – di cui vennero esposte 97 opere³². Accanto a loro l'artista meglio rappresentato era Lyonel Feininger con 47 opere. Erano esposte anche opere di Heinrich Campendonk e Paul Klee. Anche gli scultori trovarono un'ampia rappresentazione: Herbert Garbe, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Gerhard Marcks, Emy Roeder, Edwin Scharff, Richard Scheibe, Renée Sintenis, Milly Steger, Rudolf Belling. Contava poi una piccola presenza anche Georg Grosz, con due disegni.

In un'intervista ad *Art news* del novembre 1922 lo studioso esprimeva il suo profondo apprezzamento per la nuova arte fiorita in Germania, capace di incarnare i più profondi sentimenti scaturiti dal disastro del dopoguerra. Il lungo articolo ci fornisce già alcuni elementi del mutato clima intellettuale di cui Valentiner aveva partecipato, e di cui era portatore al di là dell'Atlantico. e merita, per questo, di essere seguito da vicino³³. L'anonimo autore della nota esordisce ricordando i disastri e le umiliazioni subite dalla Germania durante la guerra, e sottolinea come

²⁹ Il complicato computo del rapporto tra marco e dollaro a queste date lo si ricava da P. J. Bealle, *Obstacles and Advocates...* cit., pp. 110-114, a cui rimando per una più approfondita disamina delle implicazioni dello squilibrio economico seguito alla Prima Guerra Mondiale e del suo ricaso sul piano della vendita delle opere in America.

³⁰ Quando Möller arrivò in città l'esposizione aveva già chiuso. Ad ogni modo il mercante scrisse a Valentiner dicendogli che Kennerley aveva abbassato i prezzi delle opere, generando una serie di ulteriori problemi tra organizzatori ed artisti: cfr. P. J. Bealle, *Obstacles and Advocates...* cit., pp. 118-128, dove si discute in particolare la polemica che coinvolse Max Pechstein e Valentiner.

³¹ Cfr. [Anonimo], *Modern Germany speaks by its art- "A Kind of Terrible Earnestness" Even in Landscapes- At Times, "An International Brutality"*, in 'Art News', 22, 1, 13 ottobre 1923, pp. 1-2.

³² Erano esposte 15 opere di Heckel, 14 di Mueller, 32 di Nolde, 12 di Pechstein, 24 di Schmidt-Rottluff.

³³ [Anonimo], *Valentiner sees German Renaissance. Expects the Expressionistic Movement to Bring About a Rebirth of the Human Soul-Talks of its Leaders*, in 'American Art News', 21, 5, 1922, pp. 1 e 5. L'intervista è di estremo interesse, e merita quindi di essere citata ed analizzata estesamente, più di quanto sia stato fatto sin'ora.

essa abbia trovato nell'arte un modo per riscattarsi, per tornare "alla ricerca della bellezza astratta", invece di inseguire lo stimolo della bellezza offerta dalla natura³⁴. Valentiner, come ricorda il testo,

has resided there [cioè in Germania] most of the time since the war, in which he played his part, and he has absorbed the meaning of the great changes that have taken place, and he brings with him names and facts about concrete achievements in the new movement to substantiate his theory of the modern Deutschland³⁵.

Il frutto di questo assorbimento, di questa profonda comprensione per il nuovo movimento, è riconosciuto proprio nella sua presenza in Germania in quei cruciali anni. Insomma, lo studioso è identificato come il migliore testimone della novità che gli artisti tedeschi portavano in campo. L'articolo prosegue poi lasciando la parola a Valentiner stesso:

"The new art may be broadly called Expressionism, which is almost the opposite of Impressionism, and is little understood as yet outside Germany" [...] "We have all heard of Expressionism, but many think it merely an extremer form of Impressionism. It is, on the contrary, a new system of expressing in the graphic and plastic arts the hidden and never entirely apparent beauties of life"³⁶.

Le radici del nuovo movimento espressionista hanno alla base, secondo lo studioso, il profondo sconvolgimento sociale e la ridefinizione operata all'interno del sistema di valori borghese attuato dalla guerra. Valentiner si premura subito di distinguere la nuova arte dall'Impressionismo: si tratta di qualcosa di molto diverso, che muove da differenti presupposti, e si affretta a proporre un paragone tra il presente ed il passato, tra la differenza che corre tra l'arte dell'Egitto antico e quella di Grecia e Roma. La linea che traccia è quella di un movimento che attinge alle forze spirituali più profonde e vive, un movimento che non ha paura di paragonare direttamente col Rinascimento italiano, tanta è la sua novità. La chiave per comprendere a fondo

³⁴ Ibid. Riporto il passo per intero: "Germany, defeated in war, humiliated, impoverished, torn by revolution and counterrevolution, finds in art a refuge, and through art will justify her claims to real greatness. Turning to the inner beauties of life, to mysticism and symbolism, she will evolve, is already evolving, a new school of painting and sculpture which will lead the world in a return to the pursuit of abstract beauty rather than the seeking after material splendor or the depiction of suavity, taste and elegance of life, or even of its apparent wonders or errors".

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

il nuovo movimento è l'astrazione cui gli artisti ricorrono, astrazione che è percepita e letta come un "misticismo" attraverso essi esprimono il loro nuovo stile. Il polo più distante rispetto a quello dell'astrazione è il naturalismo. Un naturalismo, quello cui pensa Valentiner, che è quello dell'arte greco-romana, della "bellezza ideale" che trionfa con la "rinascita degli animi" dopo i secoli del Medioevo. Così come si possono rintracciare delle regole convenzionali nell'arte del passato, frutto, secondo lo studioso, di un continuo oscillare tra gli estremi del 'naturalismo' (arte greco-romana) e dell' 'astrazione' (arte egizia, arte del Medioevo), in un analogo meccanismo di oscillazione, si è giunti con l'arte che irradiava dalla Germania post-bellica ad un momento in cui prevale il valore dell'astrazione. Compare qui, seppur delineato per sommi capi, un sistema di valori e di direttrici di forza, che costituirà la chiave attraverso la quale Valentiner leggerà i fenomeni artistici anche negli anni successivi³⁷. Seguendo poi il parallelo con l'arte del Rinascimento, Valentiner spiega che gli artisti moderni sono anch'essi "ossessionati da così tante visioni ispiratrici, da non riuscire a limitarsi ad una sola forma espressiva":

And these new masters of Expressionism, who are nearly all from Southern Germany, are executing work in sculpture that public and private galleries are acquiring. Their sculpture is mostly in wood carving, which is living Germany and the world and old art made wonderful in a new way. It is as though these artists, like those of the Renaissance, were obsessed by so many inspiring visions that they cannot limit themselves to one form of expression,

³⁷ [Anonimo], *Valentiner sees German Renaissance...* cit., p. 1 e p. 5. Riporto il passo per esteso: "In a way similar to that in which France was changed by defeat in the Napoleonic wars and in 1871, at which times her national soul found relief in the creation of works of beauty, Germany is now made over, and she is now developing a new art as Italy did in the Renaissance, and as Greece and Rome [...] produced art quite different from that of the ancient Egyptians. The Egyptian art was conventional and abstract, and in Greece and Rome the pendulum swung to the naturalistic, and when the Middle Ages ended, there came a new birth of the human soul, and idealistic beauty, in a greater sense than ever before, dominated the world's art. Now, after five hundred years, humanity's sufferings in Central Europe have resulted in another birth of conventionalism and abstraction, or mysticism. Already the new school has its leaders whose work has been recognized by several museums and art galleries [...]. The museums of Berlin and Dresden, and numerous other public galleries, have bought the works of Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Erich Heckel, Lyonel Feininger (of American birth, by the way), Otto Mueller, Georg Kolbe, Scheibe and Scharff. What is their style like? Well, it may be said to resemble somewhat in coloring and simplification – to give you an idea – the work of Matisse and Picasso and Edvard Munch, the Norwegian, and there may be some lingering traces of Cubism. But it must be seen to be understood in its real significance, for it is truly a new art". Un simile impianto teorico si ritroverà, ad esempio, in un articolo del 1941: W. R. Valentiner, *Expressionism and Abstract painting*, in 'The Art Quarterly', 4, 1941, pp. 210-238. Si noti che la spiegazione che Valentiner dà della nascita dell'Espressionismo risente della posizione di Wilhelm Worringer. Cfr. comunque, per alcune considerazioni su Worringer, il paragrafo successivo.

but burn to turn pigment and wood and metal and marble to their uses that the world may behold the many strange and wondrous things which they see. The new movement is affecting other fields of art, such as architecture and the drama, and it is at base a popular movement, as are all great changes in the social, political or artistic life of a nation. [...] Americans will, I think, have an opportunity before long to see the paintings and the sculpture of new masters, but I cannot now say as to when this may be³⁸.

L'articolo prelude chiaramente all'esposizione dell'anno successivo ma, soprattutto, lascia affiorare alcuni dei temi portanti del pensiero dello studioso, che sarà necessario provare a cogliere nella loro genesi e nel loro svolgimento³⁹.

Anche rispetto a quanto avevano proposto le altre due esposizioni di arte tedesca (quella del 1909 e quella di grafica del 1912) emerge in queste parole un afflato differente⁴⁰. La proposta di Valentiner, anche nella sua breve introduzione al catalogo, è quella di individuare una specificità nazionale nel movimento espressionista, di riconoscere i caratteri tipicamente germanici degli artisti e delle opere da loro prodotte. Ma, se questa idea trovava affinità, ad esempio, con quanto scriveva Birnbaum nella sua presentazione alla mostra del 1912⁴¹, ciò che faceva delle opere presentate nel 1923 dei contributi 'tipicamente tedeschi' all'arte, era, secondo lo studioso, proprio la specificità di essere state create negli anni della guerra, lasciando dunque un segno indelebile sulla loro *Stimmung*, così come erano stati segnati gli animi dei loro creatori.

Questa proposta interpretativa si accordava, singolarmente, anche con la lettura dell'Espressionismo che era stata data in Germania intorno alla metà degli anni Dieci, in un momento cioè, in cui ancora la categoria aveva delle maglie molto larghe, ed includeva tanto i cubisti quanto i *fauves*⁴². Una chiave di lettura che, mi pare, si poteva adattare molto bene alle aspettative del pubblico americano, inserendosi nel solco delle due già citate esposizioni newyorkesi.

Ovviamente le recensioni non si fecero attendere. Da parte delle riviste americane proprio la 'specificità tedesca' della mostra venne sottolineata come uno dei fattori che contribuivano a renderla di non facile lettura, in particolare perché si

³⁸ [Anonimo], *Valentiner sees German Renaissance...* cit., p. 7.

³⁹ Cfr. *infra* nel testo.

⁴⁰ Per le due esposizioni del 1909 e del 1912 cfr. *supra*.

⁴¹ Cfr. M. Birnbaum, *Contemporary German Graphic Art*, in Id., *Catalogue of an Exhibition...* cit., pp. 3-20, dove lo studioso insiste, ad esempio, sul carattere tipicamente tedesco della propensione all'arte grafica.

⁴² Cfr. *infra* il paragrafo successivo.

tentava di leggere le opere in relazione ai disastri della guerra appena conclusasi, lettura, peraltro, avallata e sostenuta, come abbiamo visto, dallo stesso Valentiner⁴³. Nella sua introduzione al catalogo della mostra lo studioso scriveva che

The exhibition in New York of a collection of modern German art is an experiment. Many people are entirely unacquainted with the German phase of the modern art movement; many are hostile to it. It is indeed very difficult to understand the artistic spirit of a country that has been cut off from the world for years and has developed an art more indigenous than ever before in its history.

E sottolineava subito dopo che gli Stati Uniti erano parsi il luogo ideale dove promuovere le novità artistiche tedesche dati i “well-known lack of prejudice and the broad understanding of American friends of art”⁴⁴. Valentiner proseguiva indicando la particolare apertura dimostrata dal pubblico americano verso l’arte francese di inizio secolo, e tracciava un parallelo tra la situazione della Francia dopo la sconfitta della guerra del 1870 e quella della odierna Germania, uscita perdente dalla Grande Guerra⁴⁵.

Quella della guerra restava, nella visione del critico, l’esperienza catalizzante, dalla quale e attraverso la quale la nuova arte era cresciuta, che aveva segnato gli animi degli artisti, rendendo ormai impossibile proseguire le strade del naturalismo:

Perhaps the condition of understanding are more difficult than they were in those movements of the past [Valentiner fa qui riferimento alla Scuola di Barbizon e all’Impresionismo, *ndr*]. Only he who does not see the extraordinary break of history caused by the war, by its antecedents and its consequences, can expect that art, this mirror of the nations, will continue

⁴³ Particolarmente sferzante in questo senso fu la recensione di Royal Cortissoz sul *New York Tribune*, che definì i tedeschi “deficient in taste”, e si distaccava dall’idea del curatore che le opere lì presentate fossero l’espressione della risposta dei loro animi di fronte alla Grande Guerra: R. Cortissoz, *Modern German Art in Exhibit here is Crude*, in ‘New York Tribune’, 3 ottobre 1923, p. 15. Più moderata, ma nel complesso negativa, fatta eccezione per uno spiccato apprezzamento per un acquerello di Nolde (*Paesaggio*), anche l’opinione del recensore del *Times* di New York: [Anonimo], *Modern German Art*, in ‘The New York Times’, 7 ottobre 1923, sec. 9, p. 12; [Anonimo], *Art Exhibition of the week*, in ‘The New York Times’, 14 ottobre 1923, sec. 8, p. 7.

⁴⁴ W. R. Valentiner, *A Collection of Modern German Art*, New York 1923, p. 2

⁴⁵ Ibid., “Americans were among the first to appreciate the masterpieces of French Impressionists and their followers, such as Van Gogh, Gauguin, and Cézanne, at time when people in Europe were generally skeptical. In the beginning of the movement, at the time of the Franco-Prussian War, France was politically prostrate, but her art was at highest point. Today, Germany is in a situation similar to that of France around 1870, and the friends of modern art in Germany believe that these creations may be a pride and a consolation to her.”

in its normal way as it did during the preeceding generations. In practically all countries a new conception of art was quietly developed, reflecting teh spiritual experiences during a turning point of the times. This movement had to come, for art had reached the end of the naturalism which was preponderant since the time of the Renaissance. [...] One does not expect that an art born out of the soul of the people, and expressing its deepest suffering, shall ingratiate itself through charm and surface agreeability. Such an art is in direct contrast with a superficial ideal of taste. That which is born out of revolutions, cannot be measured by the petty standards of an art based on luxury. Since the 18th century there has existed a 'society' art that even today dominates wide circle. This conception of art has poisoned the taste of the public and has only an appearance of life⁴⁶.

Particolari apprezzamenti vennero rivolti all'esposizione da parte di Frank E. Washburn Freund, recensore per la rivista *International Studio*, in cui l'autore si allineava all'interpretazione fornita da Valentiner e sperava che, grazie all'iniziativa delle Anderson Gallery, il pubblico americano potesse familiarizzarsi sempre di più con l'arte tedesca contemporanea sino a giungere ad apprezzarla⁴⁷. Significative appaiono poi due recensioni apparse su *Art News*. La prima, nel numero del 13 ottobre, si concentra sugli acquerelli e sulla diversa atmosfera che comunicano, rispetto ai quadri ad olio, per poi proporre, sulla scorta delle interpretazioni di Valentiner, una differenziazione tra 'espressionistico' e 'impressionistico', leggendo nel primo il deciso abbandono di quei canoni del naturalismo che apparivano inadatti dopo il disastro della guerra⁴⁸. La seconda recensione, pubblicata a mostra già chiusa,

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ F. E. W. Freund, *Modern Art in Germany*, in 'International Studio', 78, ottobre 1923, pp. 41-46. Freund era il corrispondente da New York per la rivista *Der Cicerone* dal 1916. Cfr. P. J. Bealle, *Obstacles and Advocates...* cit., p. 137. Oltre alla recensione di Freund, positivi apprezzamenti giunsero anche dalla rivista in lingua tedesca, di base a New York, *New Yorker Staats-Zeitung*: [Anonimo], *Deutsche Kunstausstellung in den Anderson Galerien*, in 'New Yorker Staats-Zeitung', 4 ottobre 1923, p. 3. A questa si aggiunga H. Appleton Read, *First Showing of Modern German Art*, in 'Brooklyn Daily Eagle', 14 ottobre 1923, sec. b, p. 2.

⁴⁸ [Anonimo], *Modern Germany speaks by its art- "A Kind of Terrible Earnestness"* ... cit. Riporto per intero la breve recensione: "The collection of modern German art, organized by Dr. W. R. Valentiner, and on view at the Anderson galleries until Oct. 20, gives New York its first comprehensive view of what German artists have been doing since the war. The first week of the show was given to water colors, the oils being added later. This was a wise arrangement for the former seemed destined to make the more friends of the two. Emil Nolde's group won praise even from conservatives because of his rich color and sense of design. Rohlf's with his brilliance, Degner with a crystalline purity of tone, Pechstein with his radiance, Mueller with subdued and delicate harmonies on woodland themes, all presented a phase of art which did not seem to have emanated from a wartorn country. Or if this art revealed any relation to the war, it seemed to have provided a refuge from its stress rather than an outlet for a troubled spirit. When the oils were hung a different aspects was presented. Here the break with the past was more evident. In order to look at this

registra invece il tempestivo apprezzamento del pubblico e le vendite delle opere⁴⁹, segno che, come scriverà Valentiner stesso, “a good start is made, this is decisive for the future, especially in a country like America”⁵⁰.

Emerge da questo complesso intreccio di relazioni il profondo coinvolgimento dello studioso nelle problematiche poste dall'arte Espressionista, tanto che, come abbiamo visto, non esitò a farsi promotore dell'esposizione del 1923, primo passo di un percorso che, come sarà per gli studi su Rembrandt e la pittura olandese del Secolo d'oro, resterà una costante nei suoi interessi e nei suoi scritti. In breve, la domanda che ci si potrebbe porre, semplificando, è questa: in che modo si concretizzò per Valentiner questa folgorante passione per l'arte a lui contemporanea, del suo presente più stretto? Su quali premesse poggiava la sua interpretazione di quei fenomeni?

work with any degree of understanding, a psychological adjustment to the picture was necessary. A recognition of the political and social changes that formed a background for these men's lives seems to be the key to their determination to paint with a new vision, to make new laws and standards. Dr. Valentiner has said that the new art is expressionistic, which is quite different from impressionistic, and deals with the abstract rather than with the naturalistic aspects of life. A kind of terrible earnestness runs through the river scenes of Pechstein, the sonorous landscapes of Nolde, the “Good Samaritan” of Heinrich Nauen. In these one sees little kinship with the modern art of France or Russia, so far as we have seen it here, although Feininger produces some sensitively organized cubistic abstractions. Probably even the greatest friends of this group would hardly claim beauty as an attribute of their pictures—power and virility are more in evidence and even, at times, intentional brutality. Of the sculptures Gerog Kolbe's marble torso of a woman seems the finest, while a little “Flora” in bronze by Richard Scheibe is the most pleasing and graceful. Etchings and wood blocks form an important section of the exhibition, the same artists represented in the other media showing their versatility in this field as well.”

⁴⁹ [Anonimo], *American buyers like German art-Modernist Works at Anderson Galleries Bring More Than \$4,000-museums among purchasers*, in ‘Art News’, 22, 3 (27 ottobre 1923), p. 5: “Unusual success attended the recent exhibition of modern German art at the Anderson galleries, a total of over \$ 4,000 being realized in sales. Not a few of individual artists represented sold every one of their works, while the buyers included Metropolitan Museum of Arts, the Chicago Art Institute, Scott & Fowles and other local dealers, and many local amateur collectors. The highest price was \$700, paid by Mrs. Hirschland for Wilhelm Lehmbruck's sculpture “The woman Bathing”. Geroge [sic] Kolbe's bronze figure, “Complaint”, went to Miss Hamilton, of Barnard College, for \$300; his “Mermaid” sold for \$300, and four of his drawings went for \$25 each, two being bought by the Chicago art institute. Five Otto Mueller's water colors brought \$35 each, Bryson Burroughs purchasing one of these. Three prints by Lionel Feininger went for \$25 each, one to the Metropolitan Museum. Miss Katherine Dreier bought a large woodcarving by Herbert Garbe for \$75 and also Paul Klee's painting “Flower Family V”, for the same price. Three of Max Kaus' oils went for \$32 each and two of Emil Nolde's water colors for \$200 each. Twelve of Max Pechstein's works were sold at prices ranking from \$7.50 to \$45 each.”

⁵⁰ AAA, *Diary*, novembre 1923.

2. «Die Sehnsucht der Zeit ist eine neue Gotik»⁵¹: temi e problematiche (primitivismo, religiosità, nazionalismo) tra Brücke e Blaue Reiter

Il contesto artistico tedesco allo schiudersi del Novecento fu caratterizzato, come è noto, dalla nascita di due dei più importanti movimenti d'avanguardia: nel 1905 viene fondata a Dresda *Die Brücke*; sei anni dopo a Monaco, presso la galleria Thannhauser, viene inaugurata una mostra che costituisce la presentazione di un nuovo gruppo di artisti: *Der Blaue Reiter*. Sono questi i due poli del complesso e sfaccettato movimento d'avanguardia che, sviluppandosi in area tedesca, si individua come 'Espressionismo'⁵².

L'esigenza di svecchiamento del sistema che controllava la produzione (ad esempio le Accademie) e l'acquisizione delle opere d'arte, sentito come una questione centrale da parte degli artisti, aveva fatto sì che si avviasse un processo di separazione

⁵¹ La citazione è da P. Fechter, *Der Expressionismus*, Monaco 1914, p. 39.

⁵² Come è noto il termine 'Espressionismo' nacque in ambito francese e giunse nel contesto tedesco per indicare l'arte di otto artisti francesi (Manguin, Marquet, Derain, Puy, Braque, Friesz, van Dongen, Vlaminck) nel 1911, in occasione della ventiduesima esposizione della Berliner Sezession. Per queste problematiche: D. E. Gordon, *On the Origin of the Word 'Expressionism'*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', 29, 1966, pp. 368-365; cui si può aggiungere R.-C. Washton Long, *National or International? Berlin Critics and the Question of Expressionism*, in T. W. Gaehtgens (a cura di), *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange*, atti del XXVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte (Berlino 1992), 3 voll., Berlino 1993, in particolare vol. III, pp. 521-534. Per una panoramica sull'uso del termine e sulla sua interpretazione, anche se legata prevalentemente all'ambito letterario, si vedano gli ormai classici L. Mittner, *L'espressionismo*, Bari 2005; P. Chiarini, *L'espressionismo tedesco*, Scurelle 2011, cui si può aggiungere M. Zimmermann, *Que veut dire expression autour de 1900? De Darwin à la peinture gestuelle*, in D. Jarrassé, M. G. Messina (a cura di), *L'expressionisme: une construction de l'autre/L'espressionismo: una costruzione d'alterità*, Le Kremlin-Bicêtre 2012, pp. 103-123. Di volta in volta si indicheranno in nota i necessari riferimenti sulla base delle esigenze del percorso che seguo in queste pagine: mi parrebbe pretenzioso e quasi ridicolo pensare di rifare una storia dell'espressionismo. Per un agile inquadramento d'insieme sulla temperie espressionista e sulle linee portanti della ricerca degli artisti: M. Passaro, *L'arte espressionista...* cit. Il testo più ricco sulla galassia espressionista è ancora P. Selz, *German Expressionist Painting*, Berkeley-Los Angeles 1974, da integrare con H. Boorman, *Rethinking the Expressionist Era; Wilhelmine Cultural Debates and Prussian Elements in German Expressionism*, in 'Oxford Art Journal', 9, 2, 1986, pp. 3-15; J. Lloyd, *German expressionism: primitivism and modernity*, New Haven-Londra 1991. Una utile e ampia antologia di documenti e testi dell'epoca è R. C. Washton Long (a cura di), *German Expressionism. Documents from the end of the Wilhelmine empire to the rise of National Socialism*, Berkeley 1995. Sulla spartizione ormai classica (anche se non esente da alcune semplificazioni) tra i due 'poli' dell'espressionismo, *Brücke* e *Blaue Reiter* e sulle vicende della prima all'indomani del suo trasferimento a Berlino cfr. almeno T. Belgin, *Brücke e Blaue Reiter, due poli dell'espressionismo*, in M. M. Möller (a cura di), *Gli espressionisti. 1905-1920*, catalogo della mostra (Roma), Milano 2002, pp. 28-41. Per una sintesi agile: J. Nigro Covre, s. v., *Espressionismo artistico*, in *Enciclopedia del Novecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1977, vol. II, pp. 763-780.

dalle vecchie Secessioni: è quanto accadde, ad esempio, alla Nuova Associazione degli Artisti di Monaco (*Neue Künstlervereinigung*), che si scisse nel 1909 dalla Secessione nata nel 1892⁵³.

Il problema che, come ha sottolineato Hans Belting, assillava artisti e critici nella ricerca di un'arte che mostrasse la sua 'specificità tedesca', persisteva; ed oltre a ciò quest'arte doveva anche essere sentita come 'moderna', adatta cioè ad incarnare i valori e l'idea della germanicità, un'arte che non fosse percepita come una semplice propaggine dei movimenti francesi, identificati *tout court* con l'Impressionismo⁵⁴. I nuovi movimenti proponevano con decisione la necessità della modernità, nel segno di una ricerca espressiva che mirasse a superare tanto l'impressionismo quanto le proposte simboliste⁵⁵. Sulla base delle teorie elaborate alla fine dell'Ottocento, in un *humus* culturale in cui si intrecciavano tanto la 'pura visibilità' di Fiedler, la teoria dell'*Einfühlung*, il relativismo di Riegl, attraverso una fondamentale influenza di Nietzsche e Schopenhauer, tra 1905 e 1910 il movimento stabilì anche il suo quadro teorico di riferimento⁵⁶.

Ciò che qui ci interessa più da vicino, per poter cogliere come queste idee influenzeranno il percorso di Valentiner, è il particolare atteggiamento che i protagonisti di questo rinnovamento hanno nei confronti di alcune problematiche precise.

⁵³ La secessione di Monaco fu la più antica a formarsi. Per avere un quadro del fenomeno e per collocarlo nel contesto europeo di quegli anni si veda P. Selz, *German Expressionist...* cit., pp. 173-198; R. Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton 1994, pp. 167-200, in particolare pp. 167-182.

⁵⁴ H. Belting, *I tedeschi e la loro arte. Un'eredità difficile*, Roma 2005. Si è visto, del resto, nel capitolo precedente, come questo anelito avesse investito anche le ricerche sull'arte olandese.

⁵⁵ Sul rapporto, problematico, tra espressionismo ed i suoi diretti precedenti, si veda P. Selz, *German expressionist...* cit., pp. 25-64; e, soprattutto, J. Lloyd, *German Expressionism...* cit., pp. 3-20. L'obiettivo della modernità era stato perseguito anche dalla Secessione di Berlino che, però, aveva stabilito il suo metro di giudizio sull'impressionismo, e si trovò a disagio ad includere gli artisti della nuova generazione, gli espressionisti. Se ancora Cézanne e Munch erano riconosciuti a pieno titolo, già van Gogh suscitò delle critiche: cfr. P. Paret, *The Berlin Secession...* cit., pp. 200-201.

⁵⁶ Sono, questi, problemi di grande complessità, su cui la bibliografia è quasi sterminata. Si vedano almeno P. Selz, *German expressionist...* cit., pp. 3-21; J. Nigro Covre, *Espressionismo artistico...* cit., pp. 768-770 e, per un quadro delle continuità, J. Lloyd, *German expressionism...* cit. Una utile e recente ricapitolazione di queste problematiche la si può leggere in K. Winkler, *Museum und Avantgarde. Ludwig Justis Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ und die Musealisierung des Expressionismus*, Opladen 2002, pp. 167-206. In particolare si vedano le pp. 181-194 per un'analisi delle diverse posizioni sulla 'nazionalità' o 'internazionalità' dell'avanguardia e per i suoi rapporti con l'arte europea. Non si deve del resto dimenticare che il termine Espressionismo riunisce sotto il suo domino anche cospicui ed importanti fenomeni letterari: cfr. L. Mittner, *L'espressionismo...* cit., al quale si deve affiancare anche G. Contini, *Espressionismo Letterario*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino 1988, pp. 41-105. Utili spunti anche in P. Chiarini, *L'espressionismo tedesco...* cit.

È utile perciò partire dall'esperienza del Cavaliere Azzurro, non tanto o non solo perché essa è un'esperienza fondante, carica di progettualità e di spinte creative, quanto piuttosto perché sembra che ad introdurre Valentiner a queste complesse problematiche sia stato uno dei due fondatori del *Reiter*, Franz Marc⁵⁷.

Il *Blaue Reiter* nacque da una scissione di un gruppo di artisti dalla Nuova Secessione di Monaco e ben presto si avviò sul doppio binario, dell'attività espositiva e della creazione di un testo che riunisse i testi degli artisti, l'*Almanacco*, che sarebbe stato pubblicato alla metà del maggio 1912⁵⁸.

Aspetto centrale per gli artisti era quello della ricerca di un'espressione che liberasse e rendesse visibili i segni della nuova epoca, e questa espressione veniva ricercata anche attraverso il richiamo "ai mezzi espressivi delle «popolazioni primitive»" nel tentativo di cogliere "in questa primitiva fredda intelligenza artistica la rinascita del nostro sentire artistico"⁵⁹. È sufficiente soffermarsi sui testi pubblicati nell'*Almanacco* e sulle illustrazioni che lo accompagnano per capire che cosa intendessero gli animatori del *Reiter*: i mosaici della Basilica di San Marco a Venezia affiancati ad un'illustrazione popolare russa; la *tour Eiffel* di Robert Delaunay affiancata da una piccola *Vanitas* in avorio e da un *San Giovanni Battista* di El Greco⁶⁰. Attraverso simili accostamenti (l'esempio potrebbe proseguire a lungo) si intendeva far emergere la costante formale ed espressiva delle opere, presente in esse indipendentemente dal contesto storico in cui erano nate, dalla funzione che avevano. Ciò che contava era la "loro vita interiore, che è garanzia della loro verità"⁶¹.

⁵⁷ Sull'incontro tra Valentiner e Marc cfr. il paragrafo successivo. Per un inquadramento generale del movimento all'interno della temperie espressionista e per i legami con la secessione monacense si veda P. Selz, *German expressionist...* cit., pp. 183-222; M. Passaro, *L'arte espressionista...* cit. *passim*. A questo si possono aggiungere K. Lankheit, *Storia dell'Almanacco*, in W. Kandinsky, F. Marc, *Il Cavaliere Azzurro*, a cura di K. Lankheit, Milano 1988, pp. 201-240; M. M. Moeller, T. Sparagni (a cura di), *Il Cavaliere azzurro. Kandinsky, Marc e i loro amici*, catalogo della mostra (Milano), Milano 2003.

⁵⁸ La rottura sanciva una situazione di tensione all'interno del gruppo degli artisti, che vedeva schierati Adolf Erbslöh e Alexander Kanold da un lato, e dall'altro Wassily Kandinsky e Franz Marc. Quando Kandinsky e Marc, in seguito al rifiuto della *Composizione V* di Kandinsky, dichiararono la loro uscita dalla *Vereinigung*, li seguirono anche Gabriel Münter, Alfred Kubin, Thomas von Hartmann e Henri Le Fauconnier. Cfr. K. Lankheit, *Storia dell'Almanacco...* cit., p. 203 e, per le vicende della pubblicazione pp. 212-216.

⁵⁹ Le due citazioni provengono da una lettera di August Macke a Franz Marc del gennaio 1911: cfr. A. Macke, F. Marc, *Il nostro sogno. Lettere 1910-1914*, a cura di M. Passaro, Milano 2006, p. 67.

⁶⁰ Sulle illustrazioni del testo si veda K. Lankheit, *Storia dell'Almanacco...* cit., pp. 224-225; P. Selz, *German expressionist...* cit., pp. 219-222; B. Salmen, *L'almanacco Der Blaue Reiter*, in M. M. Möller, T. Sparagni (a cura di), *il Cavaliere Azzurro...* cit., pp. 69-75; M. Passaro, *L'arte espressionista...* cit., pp. 41-46.

⁶¹ La citazione è tratta da F. Marc, *Due quadri*, in W. Kandinsky, F. Marc, *Il Cavaliere Azzurro...* cit.,

Il problema di rintracciare l'autenticità delle opere, intesa tanto come autenticità spirituale, quanto come garanzia di originalità che si contrapponesse e superasse l'arte naturalistica dell'impressionismo, era al centro della pratica artistica e del pensiero teorico dell'avanguardia. Si legga, ad esempio, quanto scriveva Franz Marc:

È strano come per la valutazione dei beni spirituali e dei beni materiali gli uomini si servano di criteri completamente diversi. Se qualcuno, ad esempio, conquista per la sua patria una nuova colonia, tutto il paese lo accoglie con giubilo e inni. [...] Ugual giubilo saluta le conquiste della scienza. Se invece qualcuno si propone di donare alla propria patria un nuovo bene esclusivamente spirituale, costui può star certo che nella maggior parte dei casi un tale dono verrà respinto con sdegno iracundo e guardato con sospetto⁶².

Il ragionamento di Marc prosegue scegliendo il caso di Julius Meier-Graefe, che aveva riscoperto El Greco, non riuscendo però a fare breccia nella sensibilità della maggioranza di critici ed artisti che, invece, “non solo restò indifferente, ma attaccò il donatore con furia e autentico sdegno”⁶³.

p. 31.

⁶² F. Marc, *Beni Spirituali*, in W. Kandinsky, F. Marc, *Il Cavaliere Azzurro...* cit., p. 15.

⁶³ Ibid. Il pittore divenne estremamente popolare in Germania dopo il 1909, quando gli vennero dedicate una serie di monografie e studi: J. Meier-Graefe, W. Weisbach, *Die Spanische Reise*, Berlino 1910; L. Mayer, *El Greco*, Lipsia 1911; H. Kehr, *Die Kunst des Grecos*, Monaco 1914. La questione è piuttosto vasta, e necessiterebbe di ben altro spazio per una trattazione sistematica, peraltro in parte già effettuata in sede critica. Mi limito, dunque, a rimandare ai principali contributi che ho utilizzato, dai quali si può risalire alla bibliografia pregressa: K. Moffet, *Meier-Graefe as Art Critic*, Monaco 1973, in particolare per El Greco pp. 103-107; E. Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid 2011, cui si possono aggiungere Id., *Julius Meier-Graefe, El Greco and the rise of modern art*, in ‘Mittellungen der Carl Justi-Vereinigung’, 20, 2008, pp. 113-133; J. Rößler, *Rythmus, Symbol des Lebens: Die deutsche El-Greco-Rezeption von den Anfänge bis zu Julius Meier-Graefe ‚Spanische Reise‘ (1910)*, in ‘Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft’, 36, 2009, pp. 391-411. Proprio a questo tema è stata dedicata recentissimamente una mostra a Düsseldorf: B. Wismer, M. Scholz-Hänsel (a cura di), *El Greco and Modernism*, catalogo della mostra (Düsseldorf), Ostfildern 2012, in particolare si vedano i contributi di E. Hipp, *El Greco in Munich 1909-1911*, in ibid., pp. 342-353 e V. Schröder, *Julius Meier-Graefe's Greco: the Artist as a Figure of Redemption in the Chaos of Early Modernism*, in ibid., pp. 362-373 (è in previsione un'esposizione incentrata su temi analoghi al Museo del Prado in occasione delle celebrazioni per il IV centenario della morte del pittore nell'autunno 2014). Per inquadrare questa problematica nel contesto della Germania all'alba della modernità, utile anche V. Schröder, *Spanien und die Moderne-Marczell von Nemes, Julius Meier-Graefe, Hugo von Tschudi*, in J. G. Hohenzollern, P. K. Schuster (a cura di), *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, catalogo della mostra (Monaco-Berlino), Berlino 1997, pp. 419-423. Su Julius Meier-Graefe cfr. il paragrafo seguente, parte I. Che l'artista fosse sentito come profondamente moderno lo dimostra anche la sua presenza all'esposizione del Deutsche Werkbund a Colonia nel 1912, dove, nelle sale di Van Gogh e Picasso, vennero esposte due opere del Greco, Cfr. A. M. Cestelli Guidi, *Colonia 1912: la mostra del Sonderbund*, in ‘Ricerche di Storia dell'Arte’, 47, 1992, pp. 19-33, in particolare pp. 26-27.

Bisogna sottolineare, peraltro, che proprio le vicende legate alla riscoperta del pittore cretese sono quanto mai sintomatiche di questa temperie culturale. Il suo caso esplica al meglio, infatti, la tendenza verso il recupero di una spiritualità e religiosità insita nell'attività artistica e, di riflesso, nelle personalità di chi la esercita⁶⁴. La lettura dell'artista, che in particolare Meier-Graefe aveva lanciato nella sua *Spanische Reise* (1910), è quella su cui si allineano i contributi di Marc per l'*Almanacco*, nella spinta verso la creazione di una nuova scala di valori che avesse al suo centro, appunto, i 'beni spirituali'⁶⁵.

Poche pagine dopo, in un breve scritto sui «fauves» tedeschi, lo stesso autore elenca i rappresentanti della nuova arte, prendendo a prestito l'etichetta che Louis Vauxcelles aveva creato per descrivere le opere esposte al Salon d'Automne del 1905 a Parigi⁶⁶, e fornisce al lettore una sommaria mappatura del movimento che avrebbe assunto il nome di Espressionismo:

In particolare, nella piccola sala dedicata alle opere di Van Gogh, fu esposto il *San Giovanni Battista* in possesso di Bernhard Köhler, comprato nello stesso anno su suggerimento di August Macke: è la stessa opera riprodotta nell'*Almanacco* del Balue Reiter affiancato alla *Tour Eiffel* di Robert Delaunay (anch'essa di proprietà del mercante). Non è un caso che, nelle pagine del suo *Quousque tandem*, che aprivano la *Protest deutscher Künstler*, Carl Vinnen lanciasse i suoi starli anche contro El Greco e la sua 'commercializzazione', cfr. P. Paret, *The Berlin Secession...* cit., p. 185. Su Bernhard Köhler e la sua collezione: S. Schmidt, *Bernhard Koehler – ein Mäzen und Sammler August Mackes und der Künstler des »Blauen Reiter«*, in 'Zeitschrift des deutschen Verein für Kunstwissenschaft', 42, 3, 1988 (numero monografico *Sammler der frühen Moderne in Berlin*), pp. 76-91, con un elenco delle opere nella collezione nel periodo 1907-1927 (pp. 88-91); S. Schmidt-Bauer, *Die Sammlung Bernhard Koehler*, in A. Pophanken, F. Billeter (a cura di), *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kuns in deutschen Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimaerer Republik*, Berlino 2001, pp. 267-286.

⁶⁴ Cfr. nota precedente e anche M. Padberg, *Passion and Ecstasy: the Reception of El Greco in the Context of a "New Religious Art"*, in B. Wismer, M. Scholz-Hänsel (a cura di), *El Greco and Modernism...* cit., pp. 280-293.

⁶⁵ Si noti che la posizione di Meier-Graefe subirà un significativo spostamento su posizioni 'conservatrici' verso la metà del decennio quando, disilluso dal fallito miglioramento sociale che avrebbe voluto si realizzasse attraverso l'arte, il critico stigmatizzerà l'arte moderna come un semplice esercizio di puro *divertissement*, riflesso del mutato rapporto tra gli artisti ed il reale, in cui egli legge il cambiamento fondamentale rispetto agli artisti del XIX secolo. Questi ultimi presentati come eroi che *creano* un nuovo mondo reificato nell'opera d'arte, mentre lo spirito artistico contemporaneo è stato inquinato dal materialismo. Cfr. J. Meier-Graefe, *Wohin treiben wir? Eine Rede über die Kunst der Gegenwart*, in 'Neue Rundschau', 24, 1913, pp. 479-501. Cfr. anche R. Jensen, *Marketing Modernism...* cit., p. 263.

⁶⁶ L'aneddoto secondo cui Vauxcelles scagliò la definizione di *fauves* alle opere di Matisse, Rouault e Derain è riportato in qualunque testo si occupi di queste vicende. Si veda, ad esmpio, J. Elderfield, *El Fauvismo*, Madrid 2007 (il testo è la traduzione del catalogo che accompagnava la mostra *The Wild Beasts* tenutasi al Metropolitan Museum of Art di New York nel 1976).

le temute armi dei «fauves» sono le loro *idee nuove*, che uccidono meglio dell'acciaio e infrangono ciò che era considerato infrangibile. Chi sono questi «fauves» in Germania? Buona parte di loro è assai nota e altrettanto malfamata: «Die Brücke» di Dresda, «Die Neue Sezession» di Berlino e «Die Neue Vereinigung» di Monaco. Il gruppo più anziano dei tre è quello della «Brücke». Questo gruppo si mise subito al lavoro con serietà e impegno, ma Dresda si rivelò un terreno troppo sterile per le sue idee, e d'altronde i tempi non erano ancora maturi affinché potesse esercitare una più vasta influenza sulla Germania. Solo qualche anno dopo, le mostre degli altri due gruppi introdussero una nuova e pericolosa vita nel paese. La «Neue Sezession» reclutò alcuni dei suoi membri tra gli artisti della «Brücke», pur risultando essenzialmente composta da un gruppetto di elementi scontenti della vecchia Secessione. [...] A Monaco [...] con la fondazione della «Neue Vereinigung» ebbero inizio quelle singolari, bellissime mostre che erano destinate a diventare la disperazione dei critici. Caratteristica degli artisti della «Vereinigung» fu l'importanza attribuita al *Programma*: uno imparava dall'altro e tutti facevano a gara a chi avesse meglio afferrato le idee. [...]

Abbiamo qui enucleati alcuni dei motivi cruciali che avevano dato corpo all'avanguardia tedesca che, prosegue Marc, aveva un obiettivo molto chiaro:

Il loro pensiero tende a una meta diversa: creare per il proprio tempo e con il proprio lavoro dei *simboli*, destinati agli altari della ventura religione dello spirito, e dietro ai quali il creatore tecnico scompare⁶⁷.

Questa 'nuova religione dello spirito' cui si doveva tendere, sarebbe stata anche il volano attraverso il quale rintracciare quei medesimi valori spirituali che si cercava di ricreare con la pratica artistica del presente, nell'arte del passato, ed in particolare nelle opere dei «primitivi» tedeschi – ma abbiamo visto come anche il caso di El Greco si allineasse in modo cogente a queste necessità. Come ha ben evidenziato Magdalena Bushart, a queste istanze si assommava anche una particolare lettura in chiave psicologica della Storia dell'arte, debitrice delle teorie di Wilhelm Wundt, che permetteva una definizione dei valori delle opere in base ai loro valori 'intimi', interni. Questo tipo di impostazione spianava la strada anche ad un'interpretazione in chiave nazionale dell'arte del presente, che si leggeva attraverso una doppia chia-

⁶⁷ F. Marc, *I «fauves» tedeschi*, in W. Kandinsky, F. Marc, *Il Cavaliere Azzurro...* cit., pp. 21-25. Per la secessione di Berlino, fondata nel 1898 è imprescindibile P. Paret, *The Berlin Secession...* cit. A questo si può aggiungere R. Jensen, *Marketing Modernism...* cit., pp. 187-200. Il 'gruppetto' di cui parla Marc era costituito, tra gli altri, da Max Liebermann, Ernst Barlach, Max Beckmann, Kate Köllwitz, Lovis Corinth, Max Klinger, Oskar Kokoschka, Edvard Munch, Max Slevogt.

ve: di ‘forma’, legata ad un’epoca precisa, e di ‘espressione’, caratteristica sovratemporale. Attraverso queste due categorie si poteva rintracciare così un’arte che fosse l’incarnazione e rappresentasse la nazione, il popolo, la razza⁶⁸.

In questo senso, già la *Brücke* si era orientata verso un recupero del passato ‘primitivo’, sia con scelte tecniche che tematiche⁶⁹. Questo percorso, come ha giustamente sottolineato Robin Reisenfeld, trova la sua icastica incarnazione nell’incisione di Kirchner del 1911 *Donna nuda con cappello nero*: attraverso la rielaborazione della figura femminile di due opere di Lucas Cranach, Kirchner salda la tradizione medievale con la modernità. E l’opera innerva il suo legame con la ‘primitività’ anche grazie alla particolare scelta della xilografia, identificata come tecnica tedesca per eccellenza, ispirata a Kirchner dalle antiche incisioni di Norimberga⁷⁰. E non

⁶⁸ Riemerge qui il problema della ‘germanizzazione’ dell’arte, della particolare individuazione cioè, di una via tutta tedesca dei fenomeni artistici, che abbiamo visto come innervasse anche altri campi della ricerca tra Otto e Novecento, per cui cfr. il capitolo III. M. Bushart, *Working a German Soil. The Nazionalization of German Expressionism before World War I*, in D. Jarrassé, M. G. Messina (a cura di), *L’expressionisme...* cit., pp. 91-102, in particolare pp. 92-93. Acutamente la studiosa conclude il suo ragionamento sull’interpretazione di tipo psicologico rilevando che “To the Expressionist, not only the relativization of form and the embrace of expression must have seemed attractive, but also the idea that true art is always in harmony with the “soul” of the people and the nation. [...] Even if this model aimed ostensibly a transnational system, the fact that it offered the option of being coded in national term is patently obvious”, *ibid.*, p. 93. Per citare, del resto, un caso visto poco sopra, El Greco veniva indicato come il migliore interprete del *Volkgeist* spagnolo, in barba alle sue origini cretesi. Cfr. E. Storm, *La nacionalización de El Greco*, in ‘Claves de la Razón Práctica’, 137, 2003, pp. 74-80 e *supra*. Nell’alveo di queste problematiche si situa anche la ‘germanizzazione’ di Vincent Van Gogh, che presenta però delle caratteristiche differenti rispetto al recupero di El Greco. In particolare, se al principio del Secolo era letto come l’esempio di un artista culturalmente ed etnicamente tedesco che era riuscito a non assoggettarsi all’influenza dell’arte francese, dagli anni Venti si assistette ad un continuo riferimento al pittore come *diretto* precedente degli espressionisti. Per questi problemi cfr. R. Manheim, *The “Germanic” van Gogh: A Case Study of Cultural Annexation*, in ‘Simiolus’, 19, 4, 1989, pp. 277-288. Utile (ma da leggere con i sensi all’erta data la non sempre eccellente traduzione) per avere un’idea degli intrecci tra i vari circoli culturali e gli intellettuali tedeschi anche C. Saltzman, *Ritratto del Dottor Gachet. Storia e Avventure del Capolavoro di van Gogh*, Torino 2009, in particolare pp. 103-175.

⁶⁹ Una fondamentale fonte di ispirazione per gli artisti della *Brücke* fu il Folkwang Museum di Hagen, fondato da Karl Ernst Osthaus. Il museo raccoglieva esempi di arte non-europea allestite in ambienti Jugendstil; lì Heckel vide per la prima volta delle opere di Gauguin nel 1907. Cfr. J. Lloyd, *German expressionism...* cit., pp. 8-12. Si veda anche A. Lepik, *Die Zurückführung der Kunst ins Leben. Karl Ernst Osthaus und das Museum Folkwang*, in J. G. Hohenzollern, P. K. Schuster (a cura di), *Manet bis van Gogh...* cit., pp. 302-307.

⁷⁰ Kirchner sostenne di aver tratto ispirazione dai maestri di Norimberga nella *Cronaca della Brücke*, scritta nel 1913, che ora si può leggere in R. C. Washton Long (a cura di), *German Expressionism. Documents...* cit., pp. 23-25. Cfr. P. Selz, *German expressionist...* cit., pp. 63-64 e pp. 79-83 per il legame tra le incisioni Jugendstil, a partire dall’influenza di Vallotton, van de Velde e Munch; J. Lloyd, *German expressionism...* cit., pp. 67-82, che in particolare ha ricollegato l’uso della xilografia all’interno di un più problematico rinnovamento, attuato dagli artisti della

sarà un caso che nella sua monografia su Karl Schmidt-Rottluff, la prima ad essere pubblicata sull'artista, Valentiner dedicherà ampio spazio alle xilografie come mezzo espressivo privilegiato per esprimere le "Ideen der Zeit und des Volkes"⁷¹.

Questa necessità di ritrovare, a ritroso, il *Primitivo*, dando vita ad una catena concettuale per cui ciò che più è 'primitivo' è anche autentico, e quindi più 'vero', scervro dai compromessi di un'estetica e di un gusto borghesi⁷², era sostenuto anche dall'elaborazione teorica della critica. In particolare il ben noto testo di Wilhelm Worringer del 1907, *Abstraktion und Einfühlung*, si pone come esempio principe per l'agglutinamento di queste teorie⁷³. Attraverso un percorso che definisce i due

Brücke, dello *Jugendstil*; R. Reisenfeld, *Cultural Identity and artistic practice: the revival of the German Woodcut*, Ph. D. diss., 2 voll., University of Chicago 1993, per i problemi qui trattati si veda in particolare vol. I, pp. 121-170; Id., *Cultural Nationalism, Brücke and German Woodcut: the formation of a Collective Identity*, in 'Art History', 20, 2, 1997, pp. 289-312. Reisenfeld ha messo bene in evidenza come, attorno al tema del recupero della tecnica antica, si catalizzassero una serie di istanze che andavano, da parte degli artisti, verso la loro autopromozione ad eredi legittimi di quella tradizione individuata come *assolutamente e tipicamente* tedesca, e, da parte dei critici, ad un'individuazione in quello specifico *medium* un carattere 'nazionale', come testimonia il libro di Max Osborn: Id., *Der Holzschnitt*, Bielefeld-Lipsia 1905 o la scelta di Wilhem Worringer: Id., *Lucas Cranach*, Monaco-Lipsia 1908. Utile anche la sintesi di Ida Katherine Rigby, *The Revival of Printmaking in Germany*, in *German Expressionist Prints and Drawings. The Robert Gore Rifkind Center...* cit., vol. 1, pp. 38-65.

⁷¹ Lo scritto sull'artista era apparso nel giugno del 1920 come articolo sulla rivista *Der Cicerone*, prima di essere edito come volume autonomo: W. R. Valentiner, *Karl Schmidt-Rottluff*, in 'Der Cicerone', 12, 1920, pp. 455-476 (da cui si cita); Id., *Schmidt-Rottluff*, Lipsia 1920. La citazione è a p. 473. Per le xilografie cfr. pp. 467-472. Secondo Valentiner infatti "Seit der ältesten Holzbaukunst der Germanen, seit der Holzplastik der deutsche Gotik und Renaissance, seit der Kunst des Holzschnittes zur Zeit Dürers hat der deutsche Künstler das Holz mit Vorliebe zum Ausdruck seiner Ideen für Baukunst, Plastik und Graphik verwertet. [...] Nirgends sonst in Europa ist in der künstlerischen Bearbeitung des Holzes in älterer Zeit ähnlich Bedeutendes wie in Deutschland geleistet worden." *ibid.*, p. 467.

⁷² È il fenomeno, di vastissima portata, grazie al quale si giunse all'apprezzamento delle forme d'arte tribali e dei popoli dell'Oceania e, più in generale, ad una rivalutazione della scultura. Sep-pure incentrato prevalentemente sul contesto francese è insostituibile su questi problemi M. G. Messina, *Le Muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino 1993.

⁷³ W. Worringer, *Astrazione e empatia*, Torino 2008, da cui si cita. A questa edizione, curata da Andrea Pinotti, si deve però affiancare l'acuta introduzione all'edizione einaudiana del 1975 di Jolanda Nigro Covre: Ead., *Introduzione*, in W. Worringer, cit., pp. VII-XLI. La bibliografia sullo studioso è vastissima. Per avere un'idea della messe di studi si scorra la nota bibliografica di Pinotti nell'edizione citata di *Astrazione e Empatia*, pp. XLIII-XLIX, a cui si potrà ricorrere per ulteriori approfondimenti su aspetti che esulano rispetto alla linea di ricerca di queste pagine. Un utile punto di partenza per i temi che qui interessano (se non vedo male, unico testo nel suo genere) è M. Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie, 1911-1925*, Monaco 1990. A questo si deve affiancare per lo meno N. H. Donahue (a cura di), *Invisible Cathedrals. The expressionist art history of Wilhelm Worringer*, University Park 1995 e, nello specifico, M. Bushart, *Changing Times, Changing Styles: Wilhelm Worringer and the Art of His Epoch*, in *ibid.*, pp. 69-85, che propone un'analisi per nulla scontata del rapporto dello studioso con l'Espressionismo. Su Worringer cfr. anche M. Galland-Szymkowiak,

poli della volontà artistica come, appunto, quelli dell'astrazione, cioè un impulso "conseguenza di una grande inquietudine interiore provata dall'uomo di fronte [ai fenomeni del cosmo che] corrisponde, nella sfera religiosa a un'accentuazione fortemente trascendentale di tutti i concetti"⁷⁴, e dell'empatia, cioè un volere che si estrinseca in un rapporto gioioso col mondo circostante, che costituisce, secondo Worringer, il presupposto del *Kunstwollen* "solo ove questo tenda alla realtà della vita organica, cioè al naturalismo nel suo senso più alto"⁷⁵ il testo di Worringer propone una chiave teorica che sostenga il recupero delle forme d'arte cosiddette tribali, primitive, che divenivano adesso il risultato di un diverso sentimento che ne era stato all'origine, che spesso si poteva rintracciare in una spinta all'astrazione⁷⁶. Worringer era conosciuto a Monaco, e sappiamo che Franz Marc e August Macke conoscevano ed apprezzavano il suo testo⁷⁷.

In questo senso è paradigmatico il testo che Macke scrisse per l'*Almanacco*: proponendo una comparazione di diverse forme artistiche, egli giunge a stabilire un rapporto di parità tra i quadri degli artisti e le forme d'arte tribali:

il gesto sprezzante con cui conoscitori d'arte e artisti hanno sino ad ora liquidato le forme d'arte dei popoli primitivi, confinandole nel campo dell'etnologia o dell'artigianato, è perlomeno sorprendente. I quadri che noi appendiamo alle nostre pareti sono analoghi, in via di principio, ai tronchi intagliati e dipinti di una capanna di negri. [...] Dietro le iscrizioni, dietro i quadri, i templi, i duomi e le maschere, dietro le opere musicali, dietro gli spettacoli di teatro, dietro le danze, stanno le gioie, i dolori degli uomini e dei popoli. Dove manca questo sottofondo, dove le forme nascono vuote e sradicate, lì manca anche l'arte.

Proprio perché l'origine del fenomeno artistico si situa nel medesimo territorio, comune all'intera umanità, la differenza sarà solo nella forma esteriore in cui si concretizza questo 'sentimento' che porta alla creazione di opere d'arte o, meglio, di forme d'arte. Infatti

ogni autentica forma d'arte sorge da un vivo e scambievole rapporto dell'uomo

Wilhelm Worringer (1881-1965), in M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire...* cit., pp. 372-381.

⁷⁴ W. Worringer, *Astrazione...* cit., p. 18.

⁷⁵ Ibid., p. 17.

⁷⁶ Per un quadro del concetto di 'astrazione' in un contesto ampio e di lunga durata: G. Roque, *Che cos'è l'arte astratta? Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*, Roma 2004, in particolare per Worringer pp. 61-64.

⁷⁷ Si veda, ad esempio, F. Marc, A. Macke, *Briefwechsel*, Colonia 1964, p. 60, lettera di Macke a Marc, del 19 luglio 1911.

con il materiale concreto delle forme di natura, delle forme d'arte: il profumo del fiore, il gioioso balzo del cane, della danzatrice, l'atto di adornarsi con un monile, il tempio, il quadro, lo stile di vita di un popolo, di un'epoca⁷⁸.

Se nel libro di Worringer possiamo trovare le premesse, per così dire, a monte, dell'espressionismo, una prima sistematizzazione, a valle, la si può leggere nell'*Expressionismus* di Hermann Bahr, pubblicato nel 1916⁷⁹. Partendo dalle elaborazioni di Riegl e Worringer, esplicitamente indicati come suoi punti di riferimento⁸⁰, egli contestualizza la nuova tendenza artistica come opposta e complementare all'Impressionismo, considerato il punto d'arrivo e di coronamento della tradizione 'classica' occidentale del *vedere*, intendendo con quest'ultimo la particolare facoltà dello spirito che intercetta lo stimolo del mondo esterno che colpisce l'occhio. L'impressionismo ha però eletto questa pura apparenza superficiale ad oggetto del fare artistico⁸¹. Al contrario, l'espressionismo agisce sull'aspetto mentale della visione, insistendo sul 'soggetto' che attua la visione medesima – al contrario dell'impressionismo che invece, tralasciando completamente il soggetto, scrive Bahr, opta per una completa rappresentazione del solo oggetto⁸². Ancora una volta richiamandosi a Goethe, egli auspica la congiunta realizzazione di 'esterno' ed 'interno', di una saldatura, cioè, tra gli "occhi dello spirito con gli occhi del corpo"⁸³: solo l'epoca barocca si è avvicinata alla realizzazione di questo obiettivo, essendo essa infiammata da fervori religiosi e spirituali⁸⁴.

⁷⁸ Questa e la precedente citazione si leggono in A. Macke, *Le Maschere*, in W. Kandinsky, F. Marc, *Il Cavaliere Azzurro...* cit., pp. 47-53, rispettivamente pp. 52-53 e p. 51. Per alcune considerazioni sull'atteggiamento nei confronti dell'arte del passato da parte di critici ed artisti: M. Bushart, *Der Geist der Gotik...* cit., pp. 53-92.

⁷⁹ H. Bahr, *Expressionismus*, Monaco 1916. Ne esiste una recentissima traduzione italiana che ha mantenuto le illustrazioni originali: Id., *Espressionismo*, a cura di F. Cambi, Scurelle 2012. Le citazioni ed i riferimenti sono da intendersi riferiti a questa edizione.

⁸⁰ Bahr dichiara espressamente il suo debito nei confronti delle idee di questi due studiosi: cfr. H. Bahr, cit., p. 58. E si noti che un intero capitolo del libro si prefigge di spiegare al lettore chi sia Alois Riegl: cfr. Id., cit., *Chi è Riegl?*, pp. 59-63.

⁸¹ Ibid., pp. 47-58. Secondo Bahr, infatti, l'Impressionismo incarnerebbe la risposta alla domanda di Goethe: "«Che cos'è il guardare senza il pensare?» [...] L'impressionista non fa che tentare di lasciare all'uomo nient'altro che la retina. Si è soliti accusare l'impressionista di non «concludere» un quadro. Sarebbe più corretto dire: non conclude l'atto del vedere. L'impressionista tralascia il prender parte dell'uomo al fenomeno per paura di contraffarlo.", ibid., p. 54.

⁸² Ibid., pp. 92-93.

⁸³ Ibid., p. 93.

⁸⁴ Tra questi due testi, che possono essere considerati come esempi di una parabola, erano nel frattempo apparsi altri contributi, tanto di artisti come di studiosi, che fornivano strumenti utili ad inquadrare teoricamente il movimento, aspetto, questo, che definì l'espressionismo sino agli anni postbellici. Nel 1912 era apparso *Sullo Spirituale nell'Arte* di Kandinsky; due anni dopo Paul

Alcune considerazioni a parte merita però un altro testo di Worringer, enormemente fortunato anche tra gli artisti⁸⁵, e letto come un vero e proprio manifesto della nuova arte: *Formprobleme der Gotik*. Pubblicato nel 1911, e concepito in stretta unità con il libro precedente, il contributo dello studioso tenta di definire il Gotico secondo “un’interpretazione psicologico-stilistica di questo fenomeno artistico, che ci faccia capire la regolare correlazione tra il sentire del Gotico e le forme esteriori della sua arte”⁸⁶. Il Gotico viene individuato come una categoria spirituale, al pari del Classico, e di questa Worringer rintraccia le costanti, individua le specificità, per giungere a delineare il ‘volere artistico’ (*Kunstwollen*) che nel Gotico si incarna, arrivando ad individuare tre costanti tipologiche umane (l’uomo primitivo, il classico e l’orientale) che, a seconda del rapporto col mondo circostante – in uno schema che abbiamo già visto attuato in *Astrazione e empatia* – dà vita ad uno stile ben preciso⁸⁷.

La posizione di Worringer si sarebbe saldata con le idee espresse da Paul Fechter nel suo libro del 1914, in cui il critico proponeva l’espressionismo come un fenomeno internazionale, originato dalla particolare tendenza ad una nuova sensibilità, che poneva l’accento sulla sensazione, e subordinava l’apparenza delle cose alla necessità di espressione⁸⁸. ‘Espressionismo’ diveniva così un’etichetta utilizzata per esprimere il movimento sovranazionale che si stava attuando nell’arte moderna, e

Fechter aveva dato alle stampe il suo *Der expressionismus*, per cui cfr. *infra*. Una grande cassa di risonanza in questo senso fu il contesto berlinese, dove a partire dal secondo decennio del secolo si affermarono gli espressionisti: l’attività della rivista e della galleria di Herwarth Walden, *Der Sturm*, sarà fondamentale in questo senso. Sulla capitale tedesca come centro dell’espressionismo cfr. comunque *infra*.

⁸⁵ Cfr. M. Bushart, *Der Geist der Gotik...* cit., pp. 46-50.

⁸⁶ W. Worringer, *Problemi formali del Gotico*, a cura di G. Franck e G. Gurisatti, Venezia 1985 (ed. originale Monaco 1911), p. 14.

⁸⁷ Così, ad esempio, le manifestazioni artistiche proprie dell’uomo primitivo, si possono rintracciare nelle forme inorganico-cristalline tipiche dell’arte egizia (la piramide su tutte) o nella linea ornamentale-dinamica dell’arte del Nord; simmetria, armonia, regolarità, dominano invece lo stile classico, fondato su una conoscenza che l’uomo acquisisce del mondo circostante che sostituisce al timore della natura il suo studio, alla religione la scienza e la filosofia. L’uomo orientale è invece caratterizzato da una predominanza delle tendenze all’astrazione, nonostante l’alto grado di cultura raggiunto. Cfr. W. Worringer, *Problemi formali...* cit., pp. 16-29. Cfr. anche M. Bushart, *Der Geist der Gotik...* cit., pp. 25-50.

⁸⁸ P. Fechter, *Der Expressionismus*, Monaco 1914, p. 22, dove si legge che “der Expressionismus legt den Akzent im wesentlichen auf das Gefühlserlebnis und seine möglichst intensive konzentrierte Gestaltung”. Su questo testo cfr. D. E. Gordon, *On the origin...* cit., pp. 376-378; M. Bushart, *Der Geist der Gotik...* cit., pp. 103-116, che indaga tra l’altro il complesso intreccio che caratterizza le letture dell’espressionismo, in una duplice chiave di internazionalità e nazionalismo. La studiosa ha indicato nella mostra del Sonderbund di Colonia del 1912 il primo momento in cui questa duplice visione viene allo scoperto, cfr. Ead., cit., pp. 100-103.

che leggeva i vari Cubismo, Futurismo, Fauvismo, come delle varianti nazionali della modernità artistica. Ancor più significativo, dal nostro punto di vista, è l'insistere di Fechter sullo spirito 'Gotico' della nuova arte, dove il critico nutre dalla riflessione di Worringer il concetto. A esempio cogente di questa unione tra antico e moderno, stava l'immagine di copertina del libro disegnata da Max Pechstein: una testa, probabilmente ispirata ad una scultura medievale, che con i suoi tratti semplificati e la sua espressività suggellava al meglio il discorso di Fechter⁸⁹.

Con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale la spinta creativa e l'entusiasmo nei confronti dell'affermazione di una nuova realtà artistica, che aveva guidato fra l'altro l'interventismo di molti artisti⁹⁰, si scontrarono con la terribilità degli eventi bellici, per non contare che, al chiudersi del conflitto nel 1918, molti dei protagonisti della prima stagione espressionista erano morti, e quell'anelito alla ricerca di una nuova espressione artistica lasciava il posto alle macerie ed alla povertà. Il disagio che gli artisti avevano rappresentato nelle opere era ormai un dato tangibile, reale, frutto di anni di massacri e miserie. Se per lungo tempo negli studi il divampare della guerra è stato indicato come una cesura rispetto all'espressionismo⁹¹, una diversa chiave di lettura ha dimostrato come anche l'attività degli artisti negli anni bellici e, poi, della rivoluzione, avesse le sue radici in quanto era stato sperimentato al principio del secolo, in particolare nel contesto berlinese degli anni 1911-1913⁹².

La rivoluzione del 1918, in particolare, diede vita ad una miriade di gruppi, che concentrarono la loro attività nelle principali città tedesche. Non seguiremo ognuno di questi, ma ci concentreremo su quello della capitale, perché fu lì che Valentiner

⁸⁹ Cfr. M. Bushart, cit., p. 105. Jill Lloyd ha indicato nel recupero della tecnica della vetrata, il cui esempio migliore è quello di Pechstein, un'implicita declinazione del Gotico come stile nazionale, allargando lo sguardo alle arti applicate: cfr. Ead., *German Expressionism...* cit., pp. 50-66, in particolare per la tecnica della vetrata pp. 52-56.

⁹⁰ Su tutti è esemplificativo il caso di Franz Marc, che considerava la guerra come una sorta di palingenesi dello spirito. Giustamente, Peter Paret ha osservato che "That a man of Marc's sophistication, who was neither a chauvinist nor an enthusiastic supporter of the war, could even for a moment think that to kill and be killed was preferable to go on living in an ambiguous, fragmented culture, throws a glaring light on the sense of isolation some intellectuals and artists felt in modern society", cfr. P. Paret, *The Great Dying. Notes on German Art, 1914-1918*, in Id., *German Encounters with Modernism, 1840-1945*, Cambridge 2001, pp. 133-143, in particolare p. 136. Ma si veda tutto lo scritto per utili considerazioni sull'atteggiamento di artisti e critici nei confronti della guerra.

⁹¹ Ad esempio P. Selz, *German expressionist...* cit. "Grande Cesura" è la definizione che l'artista Erich Buchholtz utilizzò per descrivere l'impatto della guerra sulla sua attività: H. Buchholtz, *Die grosse Zäsur*, Berlino 1953.

⁹² S. Barron (a cura di), *German Expressionism 1915-1925. The Second Generation*, catalogo della mostra (Los Angeles-Fort Worth-Düsseldorf-Halle), Monaco 1988.

prese attivamente parte alla Rivoluzione, e perché il gruppo berlinese si trovava ad operare nel centro che era stato più ricco e ricettivo (insieme a Monaco) per l'arte espressionista.

3. *Propensioni contemporanee. Dagli anni di formazione alle Arbeitsrat für Kunst*

I. Che Valentiner nutrisse una particolare attitudine verso le opere di artisti a lui contemporanei si coglie sin dagli anni della sua formazione. Del resto, per un giovane venticinquenne che si addottorava ad Heidelberg nel 1905, sarebbe difficile non considerare il ruolo che le polemiche che proprio in quell'anno si scatenarono tra il suo maestro, Thode, ed il più attivo promotore dell'arte francese in Germania, il critico Julius Meier-Graefe, probabilmente ebbero nell'accelerare una presa di posizione sulla contemporaneità⁹³. Nel giugno di quell'anno, infatti, il proteiforme professore scendeva nell'agone del dibattito sull'arte moderna con una serie di lezioni dedicate agli artisti che riteneva l'incarnazione dei valori tedeschi: Arnold Böcklin e Hans Thoma⁹⁴. Il contributo di Thode giungeva come risposta al testo

⁹³ Per il concetto di 'impressionismo' in Meier-Graefe cfr. K. Moffet, *Meier-Graefe...* cit., pp. 93-96.

⁹⁴ H. Thode, *Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei*, Heidelberg 1905. La più convincente e utile messa a fuoco del problema, anche (e soprattutto) per i suoi risvolti politici, si legge in P. Paret, *The Berlin Secession...* cit., pp. 170-182. La figura di Thode attende ancora una piena chiarificazione. L'unico testo monografico dedicatogli è A. M. Szylin, *Henry Thode (1857-1920). Leben und Werk*, Francoforte s. M. 1993, in particolare pp. 135-153 (cfr. il capitolo precedente, par. 2). Per i temi che qui interessano si vedano anche: W. Ranke, «*Le cas Böcklin*». *Un épisode toujours actuel de l'art en Allemagne*, in 'Revue de l'art', 45, 1979, pp. 37-49; M. Passini, *Henry Thode (1857-1920)*, in M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire...* cit., pp. 301-308; Ead., *Arte italiana e arte tedesca nell'opera di Henry Thode*, in S. Frommel, A. Brucculeri (a cura di), *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmission*, atti del convegno (Cortona), Roma 2012, pp. 273-283. Su Meier-Graefe, in generale, il testo di riferimento è ancora K. Moffett, *Meier-Graefe...* cit. (cui di volta in volta, nel corso delle note, si indicheranno i vari riferimenti), da integrare, per il 'caso Böcklin', con la bibliografia indicata su Thode. A questi si può affiancare, soprattutto per la posizione di Meier-Graefe nel contesto degli scambi tra Francia e Germania, R. Jensen, *Marketing Modernism...* cit., pp. 235-263. Un riepilogo in C. Krahmer, *Julius Meier-Graefe (1867-1935)*, in M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire...* cit., pp. 139-148. Da ultimo si veda T. W. Gaehtgens, *Le Cas Böcklin de Julius Meier-Graefe et les débats sur l'art moderne dans l'Empire allemand*, in S. Allard, D. Cohn (a cura di), *De l'Allemagne 1800-1939. De Friedrich à Beckmann*, catalogo della mostra (Parigi), Parigi 2013, pp. 210-221. Per la posizione di Richard Wagner e per il suo ruolo nella Germania alle porte del modernismo, si veda il ricco volume di W. Frisch, *German Modernism. Music and the Arts*, Berkeley-Los Angeles 2005, in particolare pp. 7-87. Ma tutto il testo è un'utile messa a fuoco dei temi della modernità e della loro circolazione nell'ambito dei compositori e degli artisti (si veda l'analisi del ciclo *Brahms Phantasie*, opus XII, pp. 95-106. Su questo ciclo klingeriano cfr. anche A. Stolzenburg, *L'artista figurativo come poeta: la grafica di Max Klinger*, in B. Buscaroli Fabbri, *Max Klinger*, catalogo della mostra (Ferrara), Ferrara 1996, pp. 137-167 e pp.

di Meier-Graefe che, invece, indicava in Böcklin l'esempio perfetto del perché i tedeschi non riuscissero a trovare una loro propria via verso la modernità artistica⁹⁵. I presupposti di questo attacco si trovavano già nella prima edizione della *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, pubblicato l'anno precedente⁹⁶. Ciò che si scontrava erano due posizioni che riassumevano in sé una serie di problematiche che avevano un lungo corso nella Germania guglielmina: icasticamente, dietro i due capofila, si raccoglievano le due opposte fazioni degli 'illuminati' e dei 'filistei', prendendo a prestito la definizione di Jensen⁹⁷, che contrapponevano due opposte visioni nei confronti della situazione artistica tedesca⁹⁸.

Quando l'anno successivo Meier-Graefe diede alle stampe *Der Fall Böcklin*⁹⁹, lo scontro verso il pittore svizzero divenne aperto. Richiamando nel titolo e nell'impostazione il nietzschiano *Der Fall Wagner*¹⁰⁰(1888), Meier-Graefe applicava le categorie che il filosofo aveva utilizzato per il compositore, all'arte di Böcklin. In questo senso anche il riferimento al concetto di 'unità' è mediato dallo scritto di Nietzsche, e il critico lo adotta in riferimento a Böcklin e Menzel per dimostrare come proprio queste 'unità', e cioè gli elementi ultimi che costituiscono le opere, le costanti invariabili – ad esempio in pittura la massa e la linea, i contrasti pittorici

229-235).

⁹⁵ J. Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stoccarda 1905; cfr. anche K. Moffet, *Meier-Graefe... cit.*, pp. 52-60. Si noti che Böcklin, nato a Basilea nel 1827, era appunto svizzero: ci troviamo di fronte al medesimo caso di 'annessione culturale' che da Berlino si era praticato anche nei confronti di Rembrandt. Cfr. il capitolo precedente.

⁹⁶ J. Meier-Graefe, *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stoccarda 1904. L'opera ebbe varie riedizioni, nelle quali l'autore apportò via via diverse modifiche. Cfr. K. Moffet, *Meier-Graefe... cit.*, pp. 47-51. In particolare Moffet ha osservato che "seen in historical perspective, what is indeed remarkable, however, is how close the book [cioè la *Entwicklungsgeschichte*, ndr] is to our present view of the nineteenth century. It is extraordinary as much for what it omits as for what includes. [...] One has only to compare it to Richard Muther's *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* of 1893 with its catalogue approach and its inclusion of masses of irrelevant academic artists to see how clearly Meier-Graefe was able to value the best artist of the nineteenth century", *ibid.*, p. 50.

⁹⁷ Cfr. R. Jensen, *Marketing Modernism... cit.*, p. 261.

⁹⁸ Giustamente ha notato Peter Paret che "All participants in the controversy, from Meier-Graefe to Thoma, were convinced that the issue went far beyond aesthetics, and it is difficult for the later observer not to agree with Thode that its implications were significant. Two views of life, of the culturally and politically permissible, had clashed; the intolerance of one side found the tolerance of the other pernicious.", *Id.*, *The Berlin Secession...*, *cit.*, p. 181. Un utile quadro emerge anche da *Id.*, *The Artist as Staatsbürger: Aspects of the Fine Arts and the Prussian State before and during the First World War*, in 'German Studies Review', 6, 3, 1983, pp. 421-437.

⁹⁹ J. Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin... cit.*

¹⁰⁰ F. Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanter-Problem*, Lipsia 1888. L'edizione italiana si trova in F. Nietzsche, *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, t. III, a cura di G. Colli, M. Montinari, Milano 1970.

e così via –, siano in realtà traditi, perché le loro opere non raggiungono il grado di indipendenza tale da poter fare a meno di un testo, che spieghi il *soggetto* rappresentato. Questa mancata autonomia riduceva le tele dei due artisti ad essere “un’illustrazione senza testo, un mosaico senza muro, un teatro senza spazio scenico”¹⁰¹.

Contro quello che venne considerato un vero e proprio affronto, Thode scagliò una imponente controffensiva, identificando nel suo avversario l’incarnazione del fanatismo per l’Impressionismo francese¹⁰², che conduceva ad un indebito riconoscimento dei valori della pittura ‘pura’ impressionista: ad un’arte autonoma nei suoi mezzi e nei suoi fini, lo studioso contrapponeva la pittura ‘d’ideale’ tedesca, contrassegnata e profondamente caratterizzata da una forte espressione del sentimento, da un rapporto privilegiato nei confronti della Natura – e da qui la vocazione ‘realista’ dell’arte tedesca –, una forza inventiva superiore¹⁰³. Le conferenze di Thode ebbero un’eco vastissima e suscitavano consensi in tutto il Paese¹⁰⁴, tanto che si

¹⁰¹ J. Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin...* cit., p. 258

¹⁰² H. Thode, *Böcklin und Thoma...*, cit. secondo Thode infatti i libri di Meier-Graefe “sie jedoch die Meinung nicht nur eines Einzelnen aussprechen, sondern die Parole einer großen, immer mächtiger werdenden Parthei, welche ihren Hauptsitz in Berlin ist” (p. 2). L’obiettivo verso cui questo ‘partito’ (cioè la Secessione berlinese ed i suoi sostenitori, segnatamente Paul Cassirer e la sua galleria) tendeva, era doppiamente pericoloso: tanto dal punto *etnico* che da quello di vista *estetico*, aspetti peraltro, secondo Thode, assolutamente inseparabili, cit., pp. 16-17. Cfr. P. Paret, *The Berlin Secession...* cit., pp. 174-177; A. M. Szylin, *Henry Thode...* cit., pp. 135-139; R. Jensen, *Marketing Modernism...* cit., pp. 257-263. In modo significativo, Thode, riecheggiò un articolo di Wagner stesso apparso nel *Bayreuther Blätter* del 1878 (ma scritto nel 1865), intitolando la sua seconda lezione *Was ist Deutsch?*. Cfr. H. Thode, cit., pp. 22-40. Per una panoramica sul collezionismo di arte francese nelle collezioni private tedesche, dal quale emerge un interessante quadro dei gusti della borghesia colta, si veda B. Paul, *Drei Sammlungen französischer impressionistischer Kunst im kaiserlichen Berlin – Bernstein, Liebermann, Arnhold*, in ‘Zeitschrift des deutschen Verein für Kunstwissenschaft’, 42, 3, 1988 (numero monografico *Sammler der frühen Moderne in Berlin*), pp. 11-30; A. Pophanken, F. Billeter (a cura di), *Die Moderne und ihre Sammler...* cit., in particolare A. Bambi, *Die französische Moderne und ihren deutschen Sammler*, in *ibid.*, pp. 11-21.

¹⁰³ Come ha sottolineato Michela Passini, il termine di paragone verso cui si costruisce il discorso di Thode è quello dell’arte italiana e non quello dell’impressionismo, cfr. Ead. *Arte italiana e arte tedesca...* cit., pp. 279-280. Vero è, del resto, che per i toni della polemica e per il suo carattere, Thode avrebbe difficilmente costruito la sua posizione in rapporto dialettico con l’Impressionismo. Da un lato perché avrebbe voluto dire riconoscerli un ruolo che dal punto di vista dello studioso esso non aveva affatto, e dall’altro (ma è una conseguenza di questa considerazione) perché il movimento francese costituiva una sorta di deriva della tradizione, autenticamente incarnata nel rapporto – certo complesso e riconosciuto come tale – tra arte tedesca e arte italiana.

¹⁰⁴ Con la consueta incisività, Peter Paret, ha icasticamente inquadrato la problematica: “In itself, nothing Thode said was new. It was a skillfull assembling of familiar claims and accusations into a consistent theory of German aesthetics that caused a storm of approval in Heidelberg and throughout Germany. His views were given additional weight by his accademic postion, by the scholarly setting of his lecutres, and also by their seemingly defensive occasion. Thode presented himself as merely responding to Meier-Graefe’s attacks and to the Berlin Secession, the real

generò una lunga polemica tra il giugno e il luglio del 1905, tra Max Leiber mann ed Hans Thoma sulla *Frankfurter Zeitung* cui prese parte anche Thode.

La posizione di Thode è tanto più interessante in quanto egli era forse il più accanito sostenitore di Richard Wagner, pubblicando con assiduità sul *Bayreuther Blätter* una serie di articoli dedicati al compositore, e giungendo, nel febbraio del 1903, a tenere una relazione pubblica su Wagner e il popolo tedesco alla Philharmonie di Berlino¹⁰⁵. Anche in Wagner, così come in Thoma, lo studioso vedeva realizzato il principio per cui ogni grande arte avrebbe la sua radice ultima in un bisogno religioso. Queste idee, rinfocolate anche dall'*exploit* delle lezioni heidelberghiane confluirono nella fondazione (1907) del *Werdandibund*, società artistica che avrebbe dovuto innescare la rigenerazione della Germania attraverso l'arte tedesca¹⁰⁶.

Queste polemiche dovettero acuire, nella sensibilità del giovane Valentiner, l'attenzione per i fenomeni artistici del suo presente. Se proprio sul wagnerismo del

power behind them; in this way he gave his supporters the important advantage of being able to see themselves as the threatened majority in a conflict not of their own making", Id., *The Berlin Secession...* cit., p. 177. Lo stesso studioso ha evidenziato come alcuni concetti di cui Thode si servì per argomentare le sue posizioni, avrebbero avuto larga fortuna negli anni del Nazional-socialismo, cfr. Id., cit., p. 176, nota 32; p. 179, nota 42, e p. 181.

¹⁰⁵ H. Thode, *Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern?*, Heidelberg 1903. Su questa conferenza cfr. anche A. M. Szylin, *Henry Thode...* cit., pp. 126-133. È utile qui richiamare il fatto che Thode aveva sposato la figlia adottiva di Wagner, Daniela von Bülow, e che intratteneva fitte relazioni con Cosima Wagner, la quale era spesso ospite del professore ad Heidelberg. Cfr. il capitolo precedente e *infra*. Come è noto a questa conferenza partecipò anche Heinrich Wölfflin, che però così scrisse, 15 febbraio 1903, in una lettera a i familiari: "Ich hätte ihn [Thode, ndr] nach dem Vortrag geschwind begrüßen sollen, aber diese Wagnerei steht mir so fern und kommt mir so veraltet vor, daß ich nicht wollte". Cfr. J. Gantner (a cura di), *Heinrich Wölfflin 1864-1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, Basilea-Stoccarda 1984, p. 183.

¹⁰⁶ P. Paret, *The Berlin Secession...* cit., p. 182; A. M. Szylin, *Henry Thode...* cit., pp. 170-173. Cfr. anche K. Scheffler, *Werdandi*, in 'Kunst und Künstler', 6, 5, 1908, pp. 195-199, dove si legge, tra l'altro: "Sodann schiesst man von allen Seiten mit dem Wort *décadence* und versetzt den franzoelnden Kunstrichtern, die Manet und Delacroix höher schätzen als Baluschek und Brandenburg, Seitenhiebe. Es wird der Kunst energisch ein „Zurück“ zugerufen. Zurück zum Guten, Wahren, Schönen, zum Grössen, Seelenvollen und Deutschen; zurück zum Idealismus und Individualismus fort vom Materialismus, von Naturalismus, von schamlosen Realismus. Die Kunst soll „wieder“ ein „Kulturfaktor“ werden. [...] Henry Thode hat in seiner Festrede dann wieder einmal dekretiert, was deutsch sei. Er kam ungefähr darauf hinaus, der Deutsche sei unter den Völkern dieser Erde der einzige tüchtige und anständige Kerl. Vor einem Parterre von befrachten Herren und dekollierten Damen hat dieser Oberkonsistorialrat, der das Rednerpodium für eine Kanzel, und die Kanzel für eine Komödiantenbühne hält, von der Anspruchslosigkeit des deutschen Wesens erzählt" (ibid. pp. 195-196). E così conclude l'autore: "Darum wünschen wir, im Interesse der deutsche Kunst und der deutsche Kultur diesem neuesten patriotischen Klub mit dem unglaublichen Nornennamen recht bald einen sanftselligen Tod" (ibid. p. 199). È utile, per avere un'idea di quali fossero i rapporti tra arte cultura e religione secondo lo studioso, leggere un breve libretto frutto di una conferenza pronunciata ad Heidelberg il 19 novembre 1900: Id., *Kunst, Religion und Kultur. Ansprache an die heidelberger Studentenschaft*, Heidelberg 1901.

suo maestro nutriva una serie di riserve, mi pare tuttavia che questo *milieu* non debba essere sottovalutato per il ruolo che può aver giocato nella sua formazione e per le successive inclinazioni verso l'arte moderna¹⁰⁷.

Ad Heidelberg abbiamo visto che Valentiner seguì alcuni corsi di Carl Neumann¹⁰⁸, e a lui si rivolse per avere un consiglio sulla carriera da intraprendere – se dedicarsi cioè alla pittura o allo studio della Storia dell'arte. Sebbene scritte ad anni di distanza, le memorie gettano una luce su quel momento del suo percorso, quando ancora il ventaglio delle possibilità e delle scelte, per un giovane intraprendente e dotato, era ampio e variegato:

Neumann, who had less [rispetto a Thode] artistic sensitivity but wrote more entertainingly than either of them [cioè di Thode e Bode], and whose books enjoyed great popular success, mainly because those who merely want to be diverted when they occupy themselves with art are much more numerous than those who seek in art a deeper emotional experience. [...] Thode objected to Neumann's representation of Rembrandt as an opponent of the Italian Renaissance and of antiquity, and his desire to base upon this theory a program for the development of the art of our times. In the first place, it contradicted historical fact; [...] Second, Thode dislike references to modern art, which was incomprehensible to him. I, on the other hand, was attracted to the ideas of Neumann, who knew instinctively what interested his audience and who, in his book *Der Kampf um die neue Kunst*, defended the rights of our own times. To be sure, this deftly written book with its intriguing title did not explore essential artistic problems. And yet, before I had decided whether to be an art historian or a painter, it was this book which induced me to ask Neumann, rather than Thode, for help in resolving my scruples of conscience¹⁰⁹.

¹⁰⁷ In questo senso è interessante ciò che Valentiner scriverà ricordando Thode e Carl Neumann a proposito di Rembrandt. Cfr. *infra* e il capitolo precedente.

¹⁰⁸ Carl Neumann (1860-1934) svolse un periodo di insegnamento ad Heidelberg dal 1894 sino al 1903-04, prima del suo trasferimento a Kiel. Tornò da professore nell'ateneo in cui aveva studiato nel 1911, succedendo, non senza proteste del predecessore, alla cattedra di Thode. Si veda A. Fink-Madera, *Carl Neumann 1860 bis 1934*, Francoforte 1993. Su di lui si leggano anche le pagine che scrisse Girogio Pasquali (pubblicate postume nel 1953 da Le Monnier a Firenze) a proposito di *Deutsche und antike Welt* (Monaco 1950), le *Lebenserinnerungen* di Ludwig Curtius: G. Pasquali, *Storia dello spirito tedesco nelle memorie di un suo contemporaneo*, Milano 2013, pp. 130-131, e, più in generale sull'ateneo di Heidelberg a inizio secolo, cfr. pp. 125-133. Cfr. anche *supra*, capitolo III.

¹⁰⁹ M. Sterne, *The Passionate Eye...* cit., p. 45. Il libro di Neumann cui fa riferimento Valentiner venne pubblicato a Berlino nel 1897, ed ebbe effettivamente un ampio successo. Penso che questo testo abbia comunque avuto una certa influenza su Valentiner, nonostante successivamente egli abbia teso a minimizzare l'ascendenza di Neumann, in un'abile costruzione *ex-post* del suo percorso.

L'esempio di Neumann era, come anche scrive lo studioso, di certo in parte contrastante con quello fornito da Thode, eppure in entrambi si può rintracciare una particolare sensibilità nei confronti delle persone degli artisti, individuate come figure dotate di una particolare sensibilità nei confronti del mondo circostante, capaci, grazie ad essa, di dare vita alle loro opere. È proprio questo tipo di lettura del genio artistico, cresciuta sui presupposti dell'estetica tedesca di fine Ottocento che, al di là delle divergenze, unisce i due studiosi e che avrà una certa presa anche su Valentiner¹¹⁰. Grazie ad un altro incontro, egli ebbe poi modo di conoscere “the strange new things going on all over the world in the fields of art and literature, which we in Heidelberg, under Thode’s biased leadership, knew nothing of”¹¹¹. A portare questa ventata di novità fu Eberhard von Bodenhausen, uno dei co-fondatori, insieme a Meier-Graefe, della rivista *Pan*, amico di Henry van de Velde e sostenitore della diffusione della modernità dell'arte francese in Germania, giunto ad Heidelberg per conseguire un dottorato¹¹².

La più grande distanza nei confronti di Thode, Valentiner la ebbe però riguardo al suo impegno wagneriano. Quando divenne assistente della sua cattedra (1904-1905), Thode lo invitò a partecipare alle riunioni della società wagneriana che presiedeva ad Heidelberg, dove lo studioso invitava gli ospiti di passaggio nella cittadina tedesca e dove, spesso, giungeva anche Cosima Wagner. Queste riunioni mettevano Valentiner a disagio, impacciato nel relazionarsi alla nobiltà tedesca e insofferente nei confronti della santificazione del compositore che lì si compiva, ma ancor di più, a voler dare fede a ciò che scrive nelle sue memorie, ciò che lo irritava era l'atteggiamento nei confronti della modernità artistica:

what disgusted me most about the conversation at the Wagner Society was the contempt for everything that might be called “modern” in art and life, and

¹¹⁰ Per questo particolare aspetto della critica di Thode cfr. M. Passini, *Arte italiana e arte tedesca...* cit., *passim*.

¹¹¹ Il passaggio è in M. Sterne, cit., p. 46.

¹¹² Su Eberhard von Bodenhausen cfr. D. Freifrau von Bodenhausen-Degener, *Eberhard von Bodenhausen. Ein Leben für Kunst und Wirtschaft*, Düsseldorf-Colonia 1953. Fondamentale è F. Billeter, *Zwischen Kunstgeschichte und Industriemanagement. Eberhard von Bodenhausen als Sammler neoimpressionistischer Malerei*, in A. Pophanken, F. Billeter (a cura di), *Die Moderne und ihre Sammler...* cit., pp. 125-147, con un elenco delle opere nella sua collezione (pp. 144-147). Ovviamente le reprimende di Thode nei confronti di Bodenhausen non si fecero attendere, cfr. M. Sterne, cit., pp. 46-47. Valentiner e Bodenhausen rimasero in buoni rapporti e si incontrarono negli Stati Uniti nella villa di Johnson a Philadelphia, e successivamente durante la rivoluzione in Germania. Cfr. anche D. Freifrau von Bodenhausen-Degener, *Eberhard von Bodenhausen...* cit., pp. 26-28, 189, 199, 347.

the less Thode's disciples knew about it, the more unreasonable they were in expressing their contempt for it. After several meetings my irritation reached the boiling point. Unable to control myself any longer, I burst out, unasked, in an impassioned defense of modern art, declaring that to ignore the new ideas of our own time was nothing less than sheer insanity. Deeply hurt, Thode, who was quite unprepared for such a denunciation from me, arose and passionately called me to task. He said he was well aware that Bodenhausen had misled me, but what hurt him most was that in making such statements I showed I no longer respected him, Thode, personally¹¹³.

Se anche lo studioso può aver enfatizzato alcuni aspetti di questo racconto, che in quegli anni fosse germogliata anche una passione verso la sua contemporaneità, emerge nondimeno dai successivi studi su Rembrandt e sulla pittura olandese¹¹⁴. Nel presentare la mostra della pittura del Seicento del 1909, abbiamo visto che la linea interpretativa attraverso la quale egli spiega lo sviluppo della natura morta a partire dalla fioritura del genere in Olanda, conduceva ai maestri francesi¹¹⁵.

Proprio da queste attitudini, alimentate nel corso del tempo e catalizzate dall'incontro con la Rivoluzione del 1918, sarebbe germogliato, durante il suo lungo soggiorno in Germania negli anni dieci, l'interesse per l'Espressionismo.

II. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale Valentiner si trovava in Europa dove era giunto, come d'abitudine, per comprare opere d'arte per il Metropolitan Museum, e dove, forse, sperava di trattenersi con ben altre aspettative: come si ricava dal carteggio tra Wilhelm Bode ed Aby Warburg, infatti, Valentiner sarebbe

¹¹³ Cfr. AAA, dattiloscritto di 15 pagine intitolato *Henry Thode* (cancellato) e rititolato *Under Wagner's and Goethe's spell*. In queste memorie Valentiner ricorda il primo impatto con il salotto wagneriano di Thode, l'incontro con Isadora Duncan, giunta dalla California e auditrice alle lezioni del professore di Heidelberg, il semestre passato a Lipsia (per cui cfr. comunque il capitolo precedente), la fascinazione per la poesia di Goethe, l'incontro con il poeta Rainer Maria Rilke durante la Prima Guerra Mondiale. Parte di questo materiale è confluito in M. Sterne, *The passionate Eye...* cit. pp. 45-48 e pp. 37-42. Vale sempre la pena ricordare che i materiali autobiografici dello studioso (come sempre, del resto, quando si ha a che fare con le autobiografie), si possono essere prestati a delle distorsioni, e vanno dunque maneggiati con senso critico.

¹¹⁴ Cfr. il capitolo precedente.

¹¹⁵ W. R. Valentiner, *Paintings by Dutch Masters*, in Id., *The Hudson-Fulton Celebration. Catalogue of an Exhibition held in the Metropolitan Museum of Art. Catalogue of a Collection of Painting by Dutch Masters of the Seventeenth Century*, 2 voll., New York 1909, in particolare vol. I., p. XXXVII. Cfr. comunque il capitolo precedente. Dagli scritti e dalle testimonianze di Valentiner non traspare una posizione netta su questi problemi. Si coglie, invece, l'impostazione generale che egli aveva assorbito da Thode: quella particolare attenzione all'elemento spirituale dell'opera d'arte, frutto di un bisogno quasi religioso cui l'opera risponde. Nello stesso anno, come abbiamo visto (cfr. *supra*, par. 1), lo studioso recensì la mostra di arte tedesca che si tenne a New York.

potuto diventare il successore di Lichtwark – scomparso improvvisamente il 13 gennaio – alla Kunststahle di Amburgo¹¹⁶ ma l'operazione purtroppo non riuscì, e la direzione del museo venne affidata a Gustav Pauli¹¹⁷.

La Germania entrò in guerra nell'agosto del 1914, ed egli, da Monaco, dove era arrivato alla fine di luglio, tentò di raggiungere Berlino, ma senza successo. Come molti giovani tedeschi in quel momento, decise di arruolarsi volontario nell'esercito, spinto da un forte sentimento patriottico¹¹⁸. Probabilmente non era conscio di ciò cui andava incontro, e si coglie l'anelito verso un attivismo che però andò presto deluso nel lungo tempo necessario per l'addestramento militare¹¹⁹.

Trascorso l'inverno del 1914-1915 in territorio francese e poi in Alsazia-Lorena, iniziò a patire la desolazione della guerra, e cominciò ad appellarsi a tutte le sue conoscenze perché intervenissero in suo favore in modo che potesse trovare posto in un'ambasciata tedesca in un paese neutrale. Purtroppo né Maria Sarre né Bode né altri riuscirono a trovare il modo di strapparli al fronte occidentale¹²⁰.

Eppure, proprio in quella situazione a lui così poco confacente, Valentiner ebbe un incontro fondamentale che, in parte, stando alla sua testimonianza, avrà un peso decisivo per il suo futuro. Franz Marc si trovava infatti a svolgere il suo addestramento nella stessa base militare in cui era alloggiato lo studioso. Si erano già incontrati a Monaco, quando l'artista svolgeva il suo servizio per la preparazione dei volontari. Valentiner ricorda che i due, una volta incontratisi nuovamente in territorio francese – ad Hagéville – ebbero modo di discutere dei recenti sviluppi

¹¹⁶ A mia conoscenza questo episodio non è mai stato rilevato dagli studi. Si veda la lettera di Wilhelm Bode a Aby Warburg del 2 febbraio 1914 (WIA, GC/5844), in cui Bode chiede un parere a Warburg su Valentiner come successore di Lichtwark. Il giorno successivo Warburg spedì una lettera a Bode in cui esprimeva il suo parere favorevole (WIA, GC/12027). Valentiner e Warburg ebbero alcuni sporadici contatti a partire dal 1908, quando Hugo von Tschudi passò a Warburg alcune note a proposito di Rembrandt stilate da Valentiner (WIA, GC/34959, lettera di H. von Tschudi a A. Warburg, 12 settembre 1907; WIA, GC/34960; lettera di W. R. Valentiner a A. Warburg, 13 giugno 1908).

¹¹⁷ All'altezza del 14 febbraio, infatti, scrivendo a Bode del suo soggiorno fiorentino previsto per l'aprile di quell'anno, Warburg informava lo studioso che il posto di Lichtwark era andato a Gustav Pauli (WIA, GC/12032). Su Gustav Pauli ad Amburgo cfr. almeno C. Ring, *Gustav Pauli und die Hamburger Kunststahle*, 2 voll., Berlino 2010. Su Lichtwark: C. Joschke, *Alfred Lichtwark (1852-1914)*, in M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire...* cit., pp. 131-138.

¹¹⁸ M. Sterne, *The passionata Eye...* cit., p. 111. Per il 'patriottismo' di intellettuali e artisti e, più in generale per l'atteggiamento nei confronti della guerra, dallo slancio interventista alla delusione, cfr. P. Paret, *The Berlin Secession...* cit., pp. 236-247, in particolare pp. 238-239 e Id., *The Great Dying...* cit.

¹¹⁹ M. Sterne, cit., p. 112: "I felt like a southerner transferred to the North Pole, like a free-thinking human being entering a monastery".

¹²⁰ Cfr. ibid., pp. 112-113.

della situazione artistica in Germania, e che, dati gli anni trascorsi negli Stati Uniti prima della guerra, non aveva avuto contatti con gli artisti tedeschi. Marc consigliò al critico di visitare la galleria di Bernhard Köhler, a Berlino, ma questo accadde dopo che Marc venne ucciso a Verdun nel 1916, pochi mesi dopo la fine dell'addestramento¹²¹.

È possibile che, col senno del poi, lo studioso abbia calcato la mano un poco *ad hoc* su questa vicenda, ma che tra i due fosse nato uno scambio proficuo si coglie anche dalle parole che Marc scrisse alla moglie¹²². Ad ogni modo dovette essere un incontro in grado di aprire al critico un orizzonte nuovo. Fu probabilmente attraverso Marc che ebbe modo di entrare davvero in contatto con il moderno movimento tedesco, aprendo l'incontro con il *coté* espressionista, che, come abbiamo visto, sarebbe stato ricco di conseguenze.

Il successivo passaggio a Berlino segnerà l'apertura verso i fermenti rivoluzionari e utopistici che attraversavano gli ambienti artistici della capitale.

Valentiner vi giunse nel 1916. Alla metà del decennio la città era in grado di offrire, seppure in tempi di guerra, attrattive di grande rilievo; era la terza metropoli mondiale per numero di abitanti dopo New York e Londra¹²³. Dopo l'unità tedesca aveva acquisito una grande importanza come centro culturale, distaccandosi dal panorama, frammentario, delle principali città (si pensi al ruolo di Monaco o di Dresda all'inizio del Secolo come centri culturali, ed al ruolo, ben diverso, che invece avrà Berlino come capitale del Reich¹²⁴). Sono gli anni in cui giungeva a concretizzarsi il progetto della *Groß-Berlin*, idea nata negli anni settanta dell'Ottocento subito dopo l'unità del Paese, che vide la luce tra il 1912 ed il 1920¹²⁵. La città aveva la sua

¹²¹ Ibid., pp. 113-115.

¹²² F. Marc, *Briefe, Schriften, Aufzeichnungen*, Lipsia 1989, pp. 115-117. Nella lettera a Maria Marc da Hagéville, datata 18 novembre 1914, il pittore scriveva: "Hab ich Dir eigentlich erzählt, daß ich jetzt viel mit Herrn Valentiner, dem Direktor vom Metropolitan-Museum, den ich als Kriegsfreiwilligen in München unter mir hatte – zusammen bin? Er ist seit einigen Wochen hier, als Schreiber bei der Abteilung. Er ist ein sehr feiner, hochgebildeter Mensch, dessen Verkehr mir eine große Wohltat ist ...", p. 117 (i puntini sospensivi sono nella lettera).

¹²³ A. Gargano, *Progetto Metropoli. La Berlino dell'espressionismo*, Scurelle 2012, pp. 13-37, in particolare p. 16. Il testo è un utile ed agile punto di riferimento in lingua italiana, anche se necessiterebbe di alcune più approfondite distinzioni rispetto agli artisti ed alla loro attività.

¹²⁴ La città non poteva vantare la tradizione artistica di Monaco o di Dresda, e Berlino veniva considerata una sorta di ultima arrivata nel *pantheon* delle capitali culturali di area austro-tedesca (appunto Monaco, Dresda e Vienna). Per avere un'idea di queste problematiche si vedano, ad esempio, A. Gargano, *Progetto Metropoli...* cit., pp. 13-37; C. Saltzman, *Ritratto del dottor Gachet...* cit., pp. 106-108; P. Paret, *The Berlin Secession...* cit., pp. 29-56.

¹²⁵ Nell'aprile del 1912 entrò in vigore il *Consorzio Comunale Grande Berlino*, mentre il primo ottobre 1920 venne varata la legge per la Grande Berlino che comprendeva l'inglobamento di

Secessione, fondata nel 1898 e presieduta da Max Liebermann, che con le sue attività era la principale forza promotrice della modernità artistica; nello stesso anno, a novembre, Bruno e Paul Cassirer avevano inaugurato il loro salone d'arte con una mostra dedicata a Degas, Liebermann e Meunier¹²⁶. Uno dei fulcri dell'attività artistica della scena berlinese era poi costituito dal circolo che si riuniva attorno alla rivista ed alla galleria di Herwarth Walden: *Der Sturm*. Se inizialmente gli interessi della rivista si focalizzarono intorno alla letteratura, ben presto l'orizzonte si ampliò, ed anche i fatti artistici guadagnarono uno spazio di rilievo: Max Pechstein fu il primo artista della *Brücke* a lavorare con Walden, e grazie a questa collaborazione l'editore-gallerista si interessò agli altri del gruppo di Dresda¹²⁷.

Come è stato giustamente rilevato, grazie all'ambiente della capitale, si determinarono per il movimento espressionista – che, è bene ricordarlo, non era nato a Berlino – una svolta e un cambiamento fondamentali¹²⁸. Ovviamente questi cam-

municipalità vicine e la spartizione della vecchia municipalità di Berlino in sette distretti: Mitte, Prenzlauer Tor (poi Prenzlauer Berg), Friedrichshain, Hallesches Tor (poi Kreuzberg), Tiergarten, Wedding. Cfr. A. Gargano, *Progetto Metropoli...* cit., pp. 15-18.

¹²⁶ Le vicende della galleria Cassirer e poi quelle della casa editrice (prima gestita dai due cugini congiuntamente, poi dal solo Bruno, sino ad un rientro in affari di Paul, che diede a sua volta vita, nel 1909, alla *Paul Cassirer Verlag*) attendono ancora uno studio sistematico. Per alcuni riferimenti si vedano i contributi apparsi nel numero 7 della nuova serie della rivista 'Imprimatur': H. Sarkowski, *Bruno Cassirer. Ein deutscher Verlag 1898-1938*, in 'Imprimatur', 7, 1972, pp. 107-131; K. Scheffler, *Bruno Cassirer und das illustrierte Buch*, ibid., pp. 139-142; W. Freiherr von Löhneysen, *Paul Cassirer. Beschreibung eines Phänomens*, ibid., pp. 153-180. Si vedano inoltre: P. Paret, *The Berlin Secession...* cit., pp. 69-79; alcune considerazioni anche in A. Gargano, *Progetto Metropoli...* cit., pp. 112-119. Sulla collezione di Paul Cassirer: V. Tafel, *Paul Cassirer als Vermittler deutscher impressionistischer Malerei in Berlin: zum Stand der Forschung*, in 'Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft', 42, 3, 1988 (numero monografico *Sammler der frühen Moderne in Berlin*), pp. 31-46. G. Brühl, *Die Cassires: Streiter für den Impressionismus*, Lipsia 1991. Altro contributo monografico sulla figura di Paul è il catalogo pubblicato in occasione dell'esposizione del 2006: R. E. Feilchenfeldt, T. Raff (a cura di), *Ein Fest der Künste: Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger*, catalogo della mostra (Berlino), Monaco 2006.

¹²⁷ L'attività e le ramificazioni dei contatti di Walden attendono ancora di essere chiarificati appieno. Come utili punti di partenza si possono utilizzare N. Walden, L. Schreyer (a cura di), *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*, Baden-Baden 1954; P. Selz, *German expressionist...* cit., pp. 250-273; M. Staruss, *Kandinsky and "Der Sturm"*, in 'Art Journal', 43, 1, 1983 (numero monografico: *Are we ready to memorialize Kandinsky?*), pp. 31-35; R. Lenman, *The Internationalisation of the Berlin Art Market 1910-1920 and the Role of Herwarth Walden*, in T. W. Gaehtgens (a cura di), *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange...* cit., in particolare vol. III, pp. 535-542. L'interessamento di Walden per l'espressionismo e la collaborazione con *Der Sturm* dureranno all'incirca sino al 1912, quando la rivista si orienterà verso il *Reiter*, i Futuristi, i Cubisti. Un elenco delle mosse della galleria lo si trova in N. Walden, L. Schreyer (a cura di), *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch...* cit., pp. 257-266.

¹²⁸ E. Roters, *Big-City Expressionism: Berlin and German Expressionism*, in T. M. Messer, H. T. Hopkins (a cura di), *Expressionism. A German Intuition 1905-1920*, catalogo della mostra (New

biamenti erano legati alla situazione politico sociale che la Germania stava attraversando alla fine dell'epoca guglielmina, che trovavano una loro cassa di risonanza privilegiata proprio nella realtà metropolitana. Se in una prima fase l'obiettivo degli artisti era la conquista del pubblico cittadino ed il successivo riconoscimento della qualità e del valore che essi portavano in campo, ciò che a noi più interessa è quel delicatissimo momento di passaggio in cui, da forma artistica nuova ed in parte osteggiata, l'Espressionismo divenne (o tentò di proporsi come) la forma artistica *nazionale*, nella quale si identificava l'originalità della Germania, e ciò accadde negli anni della Rivoluzione.

È, questo, un processo accidenatato, che nel giro di pochissimi anni vide attuato un ribaltamento piuttosto netto delle posizioni che sino ad allora avevano caratterizzato il dibattito sull'arte moderna nel paese. A esempio di questo complesso passaggio si può considerare la vicenda di Karl Scheffler: editore di *Kunst und Künstler*, vicinissimo a Bruno Cassirer ed alla Galleria d'arte di Paul, non aveva esitato a sostenere l'Impressionismo e la Secessione. Eppure, già all'altezza del 1913, Scheffler, nutriva serie riserve nei confronti dell'Espressionismo. La svolta sciovinistica vera e propria si ebbe, come è naturale aspettarsi, con il conflitto mondiale. Scheffler tacciava gli artisti della nuova generazione di essere dei *Dekorationstheoretiker*, in contrasto rispetto agli artisti impressionisti¹²⁹. Di fronte a queste posizioni, nel corso della guerra e al chiudersi del conflitto gli artisti espressionisti ed i critici che li sostenevano, promossero invece una lettura che individuava il carattere tipicamente tedesco del movimento¹³⁰. La rivoluzione offrì il contesto adeguato perché questo

York-San Francisco), New York 1980, pp. 238-251. L'impostazione di questo saggio, Roters, l'ha mantenuta anche per Id., *Prewar, Wartime, and Postwar: Expressionism in Berlin from 1912 to the Early 1920s*, in S. Barron (a cura di), *German Expressionism...* cit., pp. 39-55. I contributi di Roters presentano però delle problematiche: alcune, credo in modo piuttosto acuto, sono state messe in luce da R. Jensen, *Who Speaks for the Revolution? The End of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919* by J. Weinstein, in 'Oxford Art Journal', 17, 2, 1994, pp. 124-127, in particolare p. 125. Per un'analisi del peso che questo cambiamento di scenario ebbe per i vari artisti, a livello di scelte tematiche e stilistiche, cfr. J. Lloyd, *German Expressionism...* cit., pp. 130-160, cui si può aggiungere R. März, *Berlino, officina dell'espressionismo*, in M. M. Möller (a cura di), *Gli Espressionisti 1905-1920...* cit., pp. 168-177.

¹²⁹ La posizione di Scheffler è simile in questi anni, ad esempio, a quella di Meier-Graefe. In questa contrapposizione è facile cogliere anche l'inevitabile e, nel caso tedesco, stridente, conflitto generazionale. La guerra sicuramente contribuì a far precipitare la situazione verso una radicalizzazione delle posizioni, con la conseguenza di far apparire, a chi oggi osservi quei fenomeni, una apparente incoerenza nelle posizioni di questi critici. Per Scheffler si veda comunque: Id., *Die Jüngsten*, in 'Kunst und Künstler', 11, 8, 1913, pp. 391-409; P. Paret, *The Berlin Secession...* cit. *passim*; M. Bushart, *Der Geist der Gotik...* cit., pp. 110-112.

¹³⁰ Si deve tenere ben presente, però, la complessa problematica che fa tutt'uno con la ricezione dell'espressionismo. Come ha avvertito Peter Paret, spesso non si è riconosciuto il grado di con-

tipo di lettura incontrasse il favore di un pubblico più ampio, e grazie all'attività dei gruppi rivoluzionari esso si affermò come la forma d'arte adatta alla modernità.

Quando giunse nella capitale Valentiner venne destinato al Centro di Informazione per la Stampa estera (*Kriegspresseamt*), dove i vari addetti avevano il compito di collazionare gli articoli apparsi sui quotidiani. Il lavoro era noioso e ripetitivo, ma la vita nella capitale tedesca gli era certo più congeniale di quella nella campagna alsaziana¹³¹.

Dal momento che, formalmente, egli era ancora in carica al Metropolitan Museum, si creò una strana situazione: il museo newyorkese gli avrebbe garantito il posto, in attesa del suo rientro dalla Germania, ma questo ovviamente prima che gli Stati Uniti entrassero attivamente in guerra (la dichiarazione di guerra alla Germania cadde il 6 aprile 1917). Sino a quel momento, infatti, Robinson aveva assicurato a Valentiner che il posto sarebbe rimasto suo, pur senza ricevere il salario dal museo¹³². Nel momento in cui tra i due Paesi fu dichiarata la guerra, lo studioso perse la direzione al Metropolitan ed il visto americano. L'aiuto del suo vecchio maestro, Wilhelm Bode, fu importante per riuscire ad avere un posto nella capitale, e con la sua attività al *Kriegspresseamt* in breve divenne editore del periodico *NdA*, acronimo per *Nachrichten der Auslandspresse*, giornale che raccoglieva le notizie della stampa estera e le divulgava a Berlino. I contatti con i suoi vecchi amici e colleghi, ad esempio con Maria Sarre, favorirono la sua posizione nella società della capitale, ed in breve, attraverso la principessa Mechtilde Lichnowsky¹³³, conobbe Walther Rathenau, che nel 1922 sarebbe divenuto Ministro degli Esteri. Tra i due nacque una forte amicizia, ed il loro impegno per le sorti politiche della Germania si intrec-

tinuità con l'epoca guglielmina, e “students of expressionism have not always distinguished two related but different matters: the work itself; and the efforts to show the work, win acceptance for it, and sell it”, avvertendo altresì quanto, spesso, gli artisti coinvolti dalla retorica rivoluzionaria, che aveva eletto l'espressionismo a suo mezzo privilegiato, non avessero in molti casi una netta posizione politica. Si veda P. Paret, *L'espressionismo nella Germania imperiale*, in S. Barron, W.-D. Dube (a cura di), *Espressionismo Tedesco: Arte e Società*, catalogo della mostra (Venezia), Milano 1997, pp. 29-34; Id., *Revolutionary Continuities* (che costituisce un ampliamento del saggio precedente), e Id., *The Great Dying. Notes on German Art, 1914-1918*, in Id., *German Encounters...* cit., rispettivamente alle pp. 119-132 e 133-143.

¹³¹ M. Sterne, *The Passionate Eye*, cit., pp. 116.

¹³² AAA, lettera di E. Robinson a W. R. Valentiner, 3 dicembre 1914. In questa lettera Robinson dà anche rassicurazioni allo studioso a proposito del visto per entrare nel Paese, visto che Valentiner mantenne sino al 1917.

¹³³ Mechtilde Christiane Marie Gräfin von und zu Arco-Zinneberg (1879-1958) si dedicò alla letteratura. Sposò il diplomatico Karl Max von Lichnowsky (1860-1928) nel 1904. Seguendo il marito nelle varie sedi cui fu destinato, a Monaco entrò in contatto con l'ambiente di Wedekind, Max Reinhardt e dell'editore Kurt Wolff.

ciava con interessi artistici e culturali¹³⁴. Valentiner rimase profondamente colpito dall'industriale, che ricordava come una delle persone "più intelligenti e meglio educate che avessi mai incontrato nella mia vita"¹³⁵. I due iniziarono a incontrarsi spesso, e fu probabilmente anche grazie a lui che lo studioso entrò in contatto con i nuovi fermenti politici¹³⁶.

Ogni domenica lo studioso si recava nei musei, e studiava le opere d'arte, con l'intenzione di portare avanti, pur nello stato di guerra, la sua professione¹³⁷. In queste visite rimase colpito soprattutto dall'arte egizia, che a suo parere costituiva in modo particolarmente pregnante l'esempio di un'arte spinta da uno slancio creativo che lo studioso riconosceva nella religione che soggiaceva a simili creazioni.

¹³⁴ Cfr. M. Sterne, *The Passionate Eye...*, cit., pp. 117-121. Su Rathenau si veda anche C. Schölzel, *Walther Rathenau. Eine Biographie*, Paderborn 2006, in particolare per la sua attività negli anni della rivoluzione pp. 213-281. Rathenau e Valentiner si erano conosciuti probabilmente nel club «Deutschen Gesellschaft 1914» di cui entrambi erano soci, cfr. C. Schölzel, *Walther Rathenau...* cit., p. 263. La «Deutsche Gesellschaft» era un club politico, fondato il 28 novembre 1914 da Carl Gustav Vollmoeller (1878-1948) e presieduto da Wilhelm Solf (1862-1936) di cui Rathenau fu tra i membri fondatori. Il club contava la frequentazione, tra gli altri, del critico Hermann Bahr, dell'industriale Robert Bosch, dei pittori Lovis Corinth, Max Liebermann e Max Slevogt, di Richard Strauss, del regista Max Reinhardt e dello scrittore Frank Wedekind, di Hugo von Hofmannsthal, del veterano Helmuth J. L. von Moltke, e persino del figlio di Paul von Hindenburg, Oskar. Su questo club e sul suo ruolo si vedano B. Sösemann, *Politische Kommunikation im "Reichsbelagerungszustand". Programm, Struktur und Wirkung des Klubs Deutsche Gesellschaft 1914*, in M. Brobowsky, W. R. Langenbucher (a cura di), *Wege zur Kommunikationsgeschichte*, Monaco 1987, pp. 630-649; Id., *Jenseits von Partei und Parlament. Walther Rathenau 'aufbauende Ideenpolitik' in der Deutschen Gesellschaft 1914*, in H. Wilderotter (a cura di), *Die Extreme berühren sich. Walter Rathenau 1867-1922*, Berlino 1993, pp. 169-178.

¹³⁵ M. Sterne, cit., p. 117.

¹³⁶ Valentiner ricorderà, infatti, che nelle domeniche in cui veniva invitato da Rathenau nella sua villa a Grunewald, i due avevano modo di discutere sulle sorti della guerra, e che Rathenau fosse convinto che "the war would end without a victory on either side, and that the troops would march triumphantly in all the capitals of Europe. He rightly believed that, as long as there is no definite and ultimate decision in such a struggle, two opinions are always possible for the outsider, and that it depends solely on one's point of view as to which side is victorious. The best example of this, he thought, was the naval battle at Jutland, which both Great Britain and Germany claimed as a victory", M. Sterne, cit., p. 119. Quando Rathenau si fece promotore, insieme a Friedrich Naumann, di un partito – *Demokratische Volksbund* – di area liberal-democratica, e lo pubblicizzò, insieme ad una lista dei sostenitori, sulla *Vossische Zeitung* e Valentiner trovò il suo nome tra quelli, scrisse una lettera di protesta al giornale, negando la sua partecipazione: come ha giustamente notato Schölzel, la militanza di Valentiner nelle file del SPD ed il suo coinvolgimento con le *Arbeitsrat*, sarebbero state poco conciliabili con l'iscrizione ad un partito borghese, che sosteneva la necessità di insediare sul trono il principe ereditario e costringere Guglielmo II ad abdicare volontariamente. Cfr. C. Schölzel, *Walther Rathenau...* cit., p. 264; M. Sterne, cit., pp. 119-120; J. Weinstein, *The End of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919*, Chicago 1990, p. 251, nota 8. Quando Rathenau venne assassinato, il 24 giugno 1922, Valentiner stava viaggiando alla volta di Parigi, ed apprese la notizia a Colonia, cfr. M. Sterne, cit., p. 121.

¹³⁷ AAA, dattiloscritto di 11 pagine, intitolato *Views of life and the world, around the year 1917*.

In modo analogo, nell'arte del suo presente, lo studioso riconosceva un sistema di semplificazioni formali simili, tendenti verso l'astrazione¹³⁸.

Nei giorni finali della guerra Valentiner si iscrisse al Partito Social Democratico, sebbene solo per pochi mesi, ma tanto dovette bastare per farlo entrare in contatto con quelli che, di lì a una manciata di mesi, sarebbero stati gli animatori dei principali gruppi rivoluzionari¹³⁹. Ad agire in questo senso dovette essere anche Edwin Redslob, amico di Valentiner sin dagli anni di Heidelberg, che in quegli anni aveva già alle spalle un'attiva carriera museale e politica¹⁴⁰.

Questi gruppi si formarono a ridosso della rivoluzione del novembre 1918¹⁴¹, sul modello dei gruppi dei lavoratori. Già in dicembre l'*Arbeitsrat für Kunst* (*Consiglio dei lavoratori per l'arte*) di Berlino pubblicò il proprio 'manifesto', sotto forma di una serie di principi guida, nelle principali testate della capitale¹⁴². In questo pro-

¹³⁸ Ibid., p. 2. Queste idee sarebbero poi confluite nel primo capitolo, dedicato ad Amenophi IV, del suo libro del 1919: cfr. W. R. Valentiner, *Zeiten der Kunst und der Religion*, Berlino 1919, in particolare pp. 3-49, e cfr. *infra*.

¹³⁹ AAA, dattiloscritto di 142 pagine intitolato *Thoughts and ideas passing through my mind, during the war*, in particolare pp. 120-122. Cfr. M. Sterne, cit., pp. 117-121.

¹⁴⁰ Edwin Redslob (1884-1973) era, all'epoca della Rivoluzione, direttore dello Städtische Museum di Erfurt. Per la sua figura cfr. M. Sterne, cit., pp. 40-42 e, per un profilo generale sul futuro rettore della Freie Universität, si veda adesso C. Welzbacher, *Edwin Redslob. Biografie eines unverbeserlichen Idealisten*, Berlino 2009. A questi si può aggiungere anche K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kulturministerium 1918 bis 1932*, Berlino 2008, *passim*.

¹⁴¹ Avverto il lettore che non ripercorrerò nel dettaglio le vicende che portarono lo Stato tedesco dalla Monarchia costituzionale alla Repubblica democratica, essendo il panorama che si tenta di ricostruire in queste pagine osservato da un punto di vista parziale. Di volta in volta, dunque, rimanderò nel corso delle note ai necessari riferimenti del quadro storico generale in cui gli eventi che si stanno trattando si inseriscono. Per uno sguardo d'insieme su queste vicende utile punto di partenza è H. Schulze, *La Repubblica di Weimar*, Bologna 1987; a questo si può affiancare E. D. Weitz, *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*, Torino 2008, fermo restando il rimando, per un quadro generale su un tema così complesso, ad alcune sintesi storiografiche di riferimento: P. Gay, *La Cultura di Weimar*, Bari 1978; D. Peukert, *The Weimar Republic: the Crisis of Classical Modernity*, New York 1989.

¹⁴² *Eine neues künstlerisches Programm*, questo il titolo, davvero programmatico, del volantino di due pagine che apparve l'11 dicembre del 1918 su *Vorwärts*, giornale del Partito Social-Democratico (SPD). Il giorno dopo venne pubblicato anche su *Die Freiheit* – facente capo al Partito Social-Democratico Indipendente (USPD). Oltre a questi giornali, connotati politicamente, il programma venne pubblicato anche su alcune riviste specializzate, come ad esempio *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 30, 7, 1918, p. 143, di area conservatrice. Si noti che le adesioni al 'programma' erano da indirizzare a Wilhelm Valentiner. Su questi temi il miglior punto di partenza, che ripubblica in anastatica i materiali originali, è il catalogo della mostra di Berlino del 1980: M. Schlösser (a cura di), *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918-1921*, catalogo della mostra (Berlino), Berlino 1980, con un'utilissima appendice biografica per i vari aderenti al gruppo (pp. 127-156). Per il 'programma' del dicembre 1918 cfr. *ibid.*, p. 87. A questo si può aggiungere E. Steneberg, *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918-1921*, Düsseldorf 1987. Alcuni materiali (parziali) sono stati inclusi anche in R. C. Washton Long (a cura di), *German Expressionism. Documents...* cit., pp.

gramma si formulava una critica radicale al vecchio sistema accademico dell'impero guglielmino: nel mirino dei firmatari era tanto l'Accademia quanto i Musei Statali, ma la protesta si estendeva anche alla progettazione urbana, ai monumenti pubblici, alla posizione che il governo federale avrebbe dovuto prendere per la futura promozione delle arti, insistendo in particolar modo sull'unità tra le arti e l'architettura, in un generale programma di ripensamento della funzione sociale del fare artistico¹⁴³. Il manifesto contò l'appoggio di molte personalità, non solo tra gli artisti: da Georg Swarzenski a Wilhelm Worringer, da Hans Poelzig a Hugo Simon, ministro delle finanze, da Käthe Kollwitz alla principessa Lichnowsky¹⁴⁴. Come ha sottolineato Joan Weinstein, questo testo non dichiarava apertamente una posizione politica, e rimaneva, da questo punto di vista, vago¹⁴⁵. La posta in gioco era altissima: riuscire ad avere una parte nella riorganizzazione dello Stato socialista che si sperava si costituisse dopo le elezioni. Se questo era il comune obiettivo, però, sui modi e sui tempi vi fu un generale disaccordo, e ancora una volta il panorama si frammentò. In particolare, si formò un altro gruppo nello stesso dicembre 1918, e da subito è possibile riscontrare alcune differenze rispetto al programma dell'*Arbeitsrat*. La *Novembergruppe* fu infatti caratterizzata da una più marcata partecipazione degli artisti, ed essi stessi si definivano, nel loro documento fondati-

191-209. Utile testo che getta uno sguardo d'insieme sui vari movimenti nel contesto di Berlino, Monaco e Dresda è J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., da integrare però col recentissimo e ponderoso volume di Kristina Kratz-Kessemeier che, per quanto non si concentri specificamente sui movimenti rivoluzionari, ma indagli il passaggio dal *Kulturministerium* al *Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* tra il 1918 ed 1932, è ricchissimo di materiali e di dati anche per le problematiche qui prese in esame: Ead., *Kunst für die Republik...* cit.

¹⁴³ Per un panorama del 'sistema artistico' tedesco tra Otto e Novecento cfr. P. Paret, *The Berlin Secession...* cit., pp. 9-28; T. W. Gaehtgens, *De la fin du modèle académique dans les beaux-arts en Allemagne*, in Id., *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Parigi 2011, pp. 239-260. Per i cambiamenti negli anni della Rivoluzione e della Repubblica di Weimar: K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit., *passim*.

¹⁴⁴ Per l'elenco completo dei firmatari cfr. M. Schlösser (a cura di), *Arbeitsrat für Kunst...* cit., p. 87.

¹⁴⁵ J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., p. 25. Che fra gli artisti non vi fosse una posizione politica comune, o condivisa, è un fatto che è stato indagato da Peter Paret, *German Encounters...* cit., pp. 119-143. Emerge da un panorama frammentario, nel quale solo alcuni manifestavano idee chiare, come ad esempio Bruno Taut, anarchico riformista. Per molti altri l'adesione ai movimenti rivoluzionari, come è stato già ricordato, rappresentò solo il tentativo di far sì che la loro arte ottenesse un riconoscimento 'ufficiale', ferma restando la loro sostanziale apoliticità. Su questi aspetti cfr. P. Paret, *The Great Dying...* cit., in Id. *German Encounters with Modernism...* cit., in particolare pp. 141-143. Attenta a non appiattare queste problematiche è anche J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit. È questo un elemento da tenere ben presente per comprendere come, all'altezza del 1921, i vari movimenti si sciolsero, ed insieme a loro l'Espressionismo esaurì il suo afflato di novità.

vo, “espressionisti, cubisti e futuristi”¹⁴⁶. Per quanto alcuni, tra i membri delle due associazioni, facessero parte di entrambe, queste furono, se non in aperto contrasto, di certo non in termini amichevoli¹⁴⁷. Tra le due, ad ogni modo, e come emerge del resto dall’analisi dei loro manifesti, l’associazione più ‘politicamente’ impegnata era l’*Arbeitsrat für Kunst*¹⁴⁸.

Ciò è tanto più significativo in quanto, insieme a Bruno Taut, Valentiner fu uno dei principali animatori delle *Arbeitsräte*, e non tardò, con la sua esperienza d’oltreoceano, a farsi portatore di una serie di idee riformatrici soprattutto per l’organizzazione e lo sviluppo dei musei¹⁴⁹. Insieme a Taut e a Walter Gropius, fu proprio Valentiner che faceva da rappresentante per l’intero gruppo nelle discussioni con i nuovi dirigenti del riformato *Kulturministerium*: Konrad Haenisch ed Adolf Hoffmann¹⁵⁰. Dopo una riunione al club *Deutsche Gesellschaft*¹⁵¹, sabato 1 marzo 1919, Gropius diede vita ad un ‘comitato radicale’ (*radikal gerichteter Arbeitsausschuss*), che doveva “portare avanti il lavoro preparatorio sino a che, con una forse non troppo lontana seconda rivoluzione, non sembri il momento opportuno di presentare in pubblico le richieste degli artisti radicali”. Valentiner fu, ovviamente, un sostenitore della prima ora di questa nuova svolta del direttivo dell’*Arbeitsrat*¹⁵². Nonostante i

¹⁴⁶ Non seguirò nel dettaglio le vicende di questa associazione, e mi limito dunque a rimandare alla necessaria (seppur scarsa) bibliografia. Il testo di riferimento sulla *Novembergruppe* è ancora H. Kliemann, *Die Novembergruppe*, Berlino 1969. Si veda anche R. C. Washton Long (a cura di), *German Expressionism. Documents...* cit., pp. 210-221 che raccoglie alcuni materiali (particolarmente interessante è il manifesto del gruppo e le linee guida lì enunciate, pp. 211-214). Per avere un panorama aggiornato, si possono aggiungere J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit. e, per un quadro d’insieme, soprattutto nella relazione con il nuovo Ministero, K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit.

¹⁴⁷ J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., pp. 27-28.

¹⁴⁸ Ad esempio solo i membri delle *Arbeitsrat* inviarono il loro manifesto ai gironali socialisti, mentre la *Novembergruppe* si limitò alle riviste espressioniste. Cfr. J. Weinstein, cit., pp. 28-29 e P. Guenther, *An Introduction to the Expressionist Movement*, in *German Expressionist Prints and Drawings. The Robert Gore Rifkind Center...* cit., vol. 1, pp. 1-37, in particolare pp. 10-15.

¹⁴⁹ Cfr. *infra*.

¹⁵⁰ Konrad Haenisch (1876-1925) era un militante del SPD e venne nominato, dopo la rivoluzione di novembre, insieme al socialista Adolph Hoffmann (1858-1930), che nella riorganizzazione del partito aveva abbracciato le idee dell’ala sinistra dei socialisti (USPD), Ministro del nuovo *Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung*. Sulle posizioni di Haenisch all’interno del generale riordino del ministero tedesco è fondamentale K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit., pp. 5-20. Il programma di Haenisch per l’Educazione Nazionale portava a compimento delle istanze che erano presenti, seppur latenti, nella società tedesca, almeno dallo scorcio del XIX Secolo, quando cioè si fece pressante la necessità di dar vita ad un’educazione che ‘unificasse’ i tedeschi una volta raggiunta l’unità politica.

¹⁵¹ Su questo club cfr. *supra*.

¹⁵² W. Gropius a L. Meidner, lettera del 6 marzo 1919, in M. Schlösser (a cura di), *Arbeitsrat für Kunst...* cit., pp. 117-118. Si veda anche la lettera di Gropius a Behne dello stesso 6 marzo 1919

contrasti che si originarono, e quasi ovvi, dato l'ampio spettro delle posizioni politiche dei differenti membri, Gropius riuscì a tenere unito il gruppo¹⁵³.

Con questo atto, i differenti comitati direttivi per la pittura, scultura e architettura venivano sostituiti da un unico comitato con a capo lo stesso Gropius, Behne e Cesar Klein¹⁵⁴.

La pubblicazione del *Programma per l'architettura* di Bruno Taut, inoltre, segnò un deciso avvicinamento verso la sinistra, avviando un processo di radicalizzazione delle posizioni delle *Arbeitsrat* che si sarebbe accentuato nei mesi seguenti¹⁵⁵. In quel testo Taut sosteneva la necessità di raggruppare tutte le arti sotto l'architettura, in un anelito condiviso verso un progetto utopico: attraverso un intervento in settori cruciali, dall'educazione degli architetti alla destinazione di aree specifiche per poter 'sperimentare' nelle costruzioni – e Taut cita il caso del campo di Tempelhof –, dalla necessità di costruire edifici pubblici e privati in base ai medesimi principi, al bisogno di dare vita ad un'edilizia popolare lontana dai centri cittadini, corrotti e simbolo della disfatta sociale, Taut proponeva quella che doveva essere una vera e propria ri-fondazione del fare artistico¹⁵⁶.

Proprio il problema economico, del resto, spinse in particolare gli architetti in una situazione paradossale: non potendo più costruire, mancando le commesse pubbliche e private, si trovarono ad elaborare teoricamente ed utopicamente nuove

in cui, rammaricandosi perché il critico non era presente all'incontro, ed informandolo di una grossa somma di denaro che la signora Friedländer (chiamata nelle lettere Baby Fridländer) vuole dare alle *Arbeitsrat*, scrive tra l'altro: "nur aber folgendes: Ich habe die Absicht, weiter zu radikalisieren. Es muß aus dieser ganzen Sache eine reinliche Vereinigung werden [...] Wenn wir beide zusammenhalten, so würde uns sicher die Radikalisierung glücken", *ibid.*, p. 199. Si veda anche parte del discorso di Gropius tenuto quel sabato: *ibid.*, pp. 106-107.

¹⁵³ Cfr. J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., p. 66, che ha notato come "These artist [cioè gli inclusi nel comitato direttivo, *ndr*] represented a broad political spectrum: Taut, Meidner, and even Gropius stood politically far to the left of Pechstein and Valentiner".

¹⁵⁴ Cfr. J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., p. 66. L'*Arbeitsausschuss* era composto da: Georg Kolbe, Ercih Heckel, Gerard Marcks, Ludwig Meidner, Max Pechstein, Heinrich Richter-Berlin, Karl Schmidt-Rottluff, Bruno Taut, Max Taut, Wilhelm Valentiner.

¹⁵⁵ B. Taut, *Ein Architektur-Programm (Flugschriften des Arbeitsrat für Kunst Berlin)*, Berlino 1918. Il testo è riprodotto in anastatica in M. Schlösser (a cura di), *Arbeitsrat für Kunst...* cit., pp. 85-86. Si veda anche la traduzione italiana: U. Conrads (a cura di), *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Firenze 1970, pp. 35-37.

¹⁵⁶ Il programma di Taut non si esaurisce certo a questi pochi esempi che ho menzionato, e la sua complessità emerge ad una lettura attenta. L'idea, ad esempio, di eliminare i concorsi pubblici, e di affidare l'assegnazione dei progetti agli architetti in base ad una selezione da parte di un "piccolo consiglio, composto per metà di architetti creativi e per metà di profani orientati in senso radicale" (punto Ic, cfr. U. Conrads, *Manifesti e programmi...* cit., p. 35) si legava alla speranza che l'intero sistema artistico subisse un profondo mutamento grazie alla rivoluzione.

proposte per l'architettura¹⁵⁷. E proprio all'architettura fu dedicata la prima mostra organizzata dall'*Arbeitsrat*, programmaticamente dedicata agli *unbekannte Architekten*¹⁵⁸. Attraverso quest'esposizione, gli artisti statuivano il loro rifiuto dell'estetica 'industriale', del *Werkbund*, e rifiutavano – come indicava Behne del *Flugblatt* distribuito all'esposizione – la dipendenza dell'artista dal sistema capitalistico¹⁵⁹.

Queste posizioni saranno riecheggiate anche nelle successive pubblicazioni. In particolare è utile prendere in considerazione un libretto che l'associazione editò nel dicembre del 1919. Significativamente intitolato “Voci dell'*Arbeitsrat für Kunst*”, in quelle pagine si dava appunto ‘voce’ ad alcuni dei rappresentanti più in vista del movimento che venivano interrogati su alcune questioni specifiche¹⁶⁰. Curato da Adolf Behne, il testo raccoglieva le risposte a tredici domande che erano state inviate ai partecipanti dell'associazione all'inizio dell'anno¹⁶¹: prevalen-

¹⁵⁷ Cfr. ad esempio E. D. Weitz, *La Germania di Weimar...* cit., pp. 196-240; A. Gargano, *Progetto Metropoli...* cit., pp. 193-218.

¹⁵⁸ *Ausstellung für unbekannte Architekten veranstaltet vom Arbeitsrat für Kunst im Graphische Kabinett J. B. Neumann, Kurfürstendamm 232, April 1919*: questa ciò che recita il volantino pubblicitario. Cfr. M. Schlösser (a cura di), *Arbeitsrat für Kunst...* cit. p. 90, e ibid. pp. 91-97 per alcuni testi collegati alla mostra apparsi in alcune riviste, gli unici attraverso i quali poter avere un'idea di ciò che era esposto, in mancanza di un catalogo. Cfr. anche J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., pp. 70-77. Non ripercorrerò in dettaglio le vicende di questa importante mostra, che ha segnato uno dei momenti di più alta utopia nel panorama creativo delle avanguardie contemporanee. Siano sufficienti i rimandi citati nelle note precedenti, attraverso i quali si potrà risalire alla bibliografia più specifica.

¹⁵⁹ A. Behne, *Flugblatt zur Ausstellung 'Für unbekannte Architekten'*, in M. Schlösser (a cura di), *Arbeitsrat für Kunst...* cit., p. 91.

¹⁶⁰ *Ja! Stimmen des Arbeitsrat für Kunst in Berlin*, Berlino 1919. Il testo è stato ristampato integralmente in M. Schlösser (a cura di), *Arbeitsrat für Kunst...* cit., pp. 10-76 e da questa anastatica si cita. Ogni riferimento a numeri di pagina, pertanto, è da intendersi a essa riferito. Nel novembre del 1919 la principessa Lichnowsky e 'Baby' Friedländer possedevano già una *Luxusausgabe* del libro, come si evince dallo stralcio del protocollo del 18 novembre 1919, pubblicato in M. Schlösser (a cura di), *Arbeitsrat für Kunst...* cit., pp. 108-109.

¹⁶¹ A. Behne, *Zur Einführung*, in *Ja! Stimmen...* cit., p. 13, dove Behne specifica, tra l'altro, che le immagini degli artisti che accompagnano il testo, sono da intendersi alla stregua delle risposte scritte. Vennero pubblicate le risposte di: **Adolf Allwohn** (pp. 17-19); **Adolf Behne** (pp. 20-22); **Rudolf Belling** (pp. 23-25); **Hermann Finsterlin** (pp. 26-29); **Walter Gropius** (pp. 30-33); **Bernhard Hasler** (p. 33); **Herwin Haß** (pp. 34-36); **Paul Rudolph Henning** (p. 36); **Oswald Herzog** (pp. 37-38); **César Klein** (pp. 39-41); **Eva Lau** (p. 42); **Gerhard Marcks** (p. 43); **Moriz Melzer** (p. 44); **Franz Mutzenbecher** (p. 45); **Hermann Obrist** (pp. 46-48); **Karl Ernst Osthaus** (pp. 48-49); **Friedrich Perzynski** (pp. 50-51); **Richard Scheibe** (pp. 52-53); **Werner Scheibe** (pp. 54-62); **John Schikowski** (p. 62); **Karl Schmidt-Rottluff** (pp. 63-64); **Milly Stegger** (p. 65); **Georg Tappert** (pp. 66-67); **Bruno Taut** (pp. 68-70); **Max Taut** (pp. 71-72); **Arnold Topp** (pp. 73-74); **Wilhelm Reinhold Valentiner** (pp. 75-76). Per alcuni dati biografici su questi personaggi cfr. la già citata appendice al catalogo a cura di M. Schlösser, *Arbeitsrat für Kunst...* cit. Per le domande e le risposte di Valentiner cfr. *infra* l'Appendice a questo capitolo. Cfr. anche J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., pp. 99-103; K. Winkler, *Museum und Avantgarde...* cit., pp. 404-409. Behne è figura centrale in questi anni. Su di lui cfr. M. Bushardt (a cura

temente incentrate sul rapporto tra artisti e ‘Stato socialista’, che essi speravano vedersi concretizzare dopo le elezioni, il testo riflette anche i contatti con la Russia rivoluzionaria, avviatisi probabilmente proprio nei primi mesi del 1919¹⁶². A rileggere oggi i quesiti che venivano proposti si può avere un’idea delle complesse problematiche che erano giunte ad un punto di non ritorno negli anni della Prima Guerra Mondiale. L’annoso e dibattutissimo problema del ‘proletariato artistico’, ad esempio, era al centro delle preoccupazioni dei rivoluzionari, che speravano di porvi soluzione una volta per tutte¹⁶³; veniva invocata una riforma del sistema educativo, dalle Accademie alle Scuole tecniche; si chiedeva di proporre idee per il riassetto urbano delle città. Il più ampio e generale accordo riguarda la riforma del sistema educativo: una riforma invocata una volta di più dato che, nonostante una rivoluzione compiuta, era più il grado di continuità che non quello di rottura con il sistema educativo d’epoca guglielmina¹⁶⁴.

Altro problema centrale era quello del rapporto tra artisti e stato: come regolarlo? Contare ancora sulle sovvenzioni e sulle commesse pubbliche?

Il ventaglio delle risposte, inutile dirlo, è vasto ma piuttosto compatto. Si va dall’anarchismo di Taut, contrario a qualsiasi compromissione del ‘sistema artistico’ con lo Stato e, più in generale, con forme di regolamentazione del fare arti-

di), *Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik*, Berlino 2000; F. J. Schwartz, *Forms Follows Fetish: Adolf Behne and the Problem of Sachlichkeit*, in ‘Oxford Art Journal’, 21, 2, 1998, pp. 47-77. Da ultimo M. Bushart, *Adolf Behne (1845-1929)*, in M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire...* cit., pp. 3-11.

¹⁶² I primi contatti tra la Russia e la Germania sembrano essere iniziati nel gennaio 1919: sembra che il gruppo fosse riuscito ad ottenere un manifesto da Mosca grazie a Ludwig Baher, che era giunto là nel corpo della missione diplomatica tedesca dopo il trattato di Brest-Litovsk. Ad ogni modo, nel numero di metà marzo del *Kunstblatt*, venne pubblicato un articolo su Lunacharsky e le misure per la riorganizzazione del sistema artistico russo: cfr. J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., pp. 67-71.

¹⁶³ La sovrapproduzione di opere d’arte è ben documentata sin dall’inizio del secolo: era un dato di fatto, come scriveva Konrad Lange, che molti pittori, anche docenti nelle Accademie, spesso non vendessero un quadro da un anno all’altro. È anche da questo tipo di clima, teso, che scaturì ad esempio la *Protesta degli artisti tedeschi* di Carl Vinnen. Cfr. comunque P. Paret, *The Berlin Secession...* cit., pp. 168-170.

¹⁶⁴ Si veda, ad esempio, la risposta di Behne, che invoca un’unica regola: la sponataneità artistica del popolo: “Dem Reglement haben wir kein besseres Reglement entgegenzusetzen, sondern unsere und des Volkes künstlerische Spontanität. [...] Hier lautet unsere Aufgabe: Zerstörung der Bildung”, in *Ja! Stimmen...* cit., ripubblicato in M. Schlösser (a cura di), *Arbeitsrat für Kunst...* cit., pp. 20-22, in particolare p. 20. Oppure l’appello di Georg Tappert, insegnante all’Accademia di Berlino, agli insegnanti affinché incoraggiassero i bambini al disegno ma senza correggerli in base a norme legate alla correttezza o alla pulizia del tratto, cfr. *ibid.*, pp. 66-67, in particolare p. 66. La risposta di Valentiner non fa eccezione: cfr. l’Appendice.

stcio¹⁶⁵, alle non meno nette posizioni di Gropius che, nonostante insegnasse alla Bauhaus – un’istituzione statale dunque – affermava che «Kunst und Staat sind unvereinbare Begriffe»¹⁶⁶.

Le risposte di Valentiner si allineavano all’ala più radicale del gruppo. Attraverso un’abolizione completa del sistema educativo, lo studioso sperava che rifiorisse un’arte libera (e anche pura). Un altissimo ruolo ha l’artista nel nuovo ‘stato socialista’: a lui, infatti, il compito di sostituire l’etica del passato con un nuovo sistema sociale, attraverso l’arte; a lui il compito di “creare una nuva fede”, attraverso la quale sarà possibile dare vita ad una nuova arte¹⁶⁷. Un’eco, forse, a distanza di anni, della “nuova religione dello spirito” invocata da Fran Marc nel 1911¹⁶⁸, conferma di come quei problemi fossero presenti, come un fiume carsico, sino al punto di frattura – politica, sociale, economica – della rivoluzione.

In questo contesto lo studioso rivestiva anche il ruolo di un *Museumsmann*, ed è interessante rilevare come l’esperienza statunitense avesse lasciato su di lui un segno profondo¹⁶⁹. Ed anche la sua esperienza nel raccogliere finanziamenti e trovare risorse economiche ebbe un ruolo importante, dato che, come avrebbe ricordato egli stesso, trovare i fondi per mandare avanti le attività dell’associazione non era cosa facile, specialmente con l’inflazione alle stelle¹⁷⁰.

¹⁶⁵ B. Taut, in *Ja! Stimmen...* cit., pp. 68-70, in particolare p. 68. Per la posizione di Taut e, più in generale della pratica degli architetti nella Germania post-bellica cfr. E. D. Weitz, *La Germania di Weimar...* cit., pp. 197-235.

¹⁶⁶ W. Gropius, *ibid.*, pp. 30-32, in particolare p. 31. Per Taut, Gropius e Behne lo Stato e la sua influenza in fatti artistici vanno assolutamente osteggiati e rifiutati. Dunque anche le acquisizioni per i musei, i musei di stato e l’elargizione di denari per esposizioni statali. In modo analogo i tre sostenevano allora l’assoluta dipendenza, per la sopravvivenza del ‘nuovo’ sistema artistico, dalle masse del popolo, intercettate attraverso i *Consigli dei lavoratori*. Sensibilmente diverse a questo rispetto le risposte dei pittori, come Tappert, Klein o Melzer, più inclini a concepire il sostegno dello stato per l’arte espressionista. Cfr. J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., pp. 101-102.

¹⁶⁷ Per il testo di Valentiner cfr. *infra*, l’Appendice.

¹⁶⁸ Cfr. *supra* par. 2.

¹⁶⁹ In questo senso si veda W. R. Valentiner, *Amerikanische Privatsammlungen*, in ‘Kunst und Künstler’, 18, 8, 1920, pp. 347-372, dove lo studioso descrive alcune delle collezioni americane che lui stesso aveva contribuito a creare o catalogare, come quelle di Johnson o di Morgan.

¹⁷⁰ AAA, dattiloscritto di 142 pagine intitolato *Thoughts and ideas passing through my mind, during the war*, p. 132: “To enable us to pay the salary for a secretary, I went begging to the Duchess Lichnowsky and Miss. Friedländer-Fuld, who each donated RM 5000, an amount, which during inflation melted away quickly. The continuation of our business-transactions was made even harder by the lack of a suitable meeting-place. At the beginning we used for our meetings a club “Gesellschaft von 1914” I was a member of, but the presence of a few ladies at our meetings annoyed some of the more pendantic club-members, as this was meant to be a club for men exclusively. After this I had them assemble at my home “In den Zelten”, but soon these meetings deteriorated into social events, where refreshments became the most important factor, and the main attraction”.

Da queste considerazioni emerge il profondo coinvolgimento di Valentiner nel tentativo di rifondare su basi nuove il sistema artistico – nel senso più ampio del termine: dai rapporti con lo Stato, al mercato, al problema delle costruzioni – in Germania. Ed i suoi scritti in questi anni, del resto, lasciano trasparire non solo un profondo coinvolgimento con le tematiche e le problematiche poste da artisti e critici di area espressionista, ma segneranno anche una vera svolta nel suo percorso, tanto che, come abbiamo visto all’inizio di queste pagine, si farà promotore dell’espressionismo negli Stati Uniti¹⁷¹.

Ma si legga anche quanto scriveva Stefan Zweig, ricordando i giorni che seguirono l’assassinio di Rathenau: “Vi furono dei giorni in cui il mattino pagai il giornale cinquantamila marchi e la sera centomila: chi doveva cambiare denaro straniero distribuiva il cambio ad ore vicine, giacché alle quattro riceveva ben più che alle tre e la metà che alle cinque. [...] Si pagavano milioni per il tram; ci volevano grandi carri da trasporto per distribuire i biglietti di carta alle banche; quindici giorni dopo si trovavano fra la spazzatura biglietti da centomila marchi che anche i mendicanti gettavano via come inutili. [...] Per cento dollari si potevano avere palazzi a sei piani sul Kurfürstendamm e una fabbrica non costava più di una carriola”, Id., *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, Milano 1949, pp. 323-324.

¹⁷¹ Mi limito a segnalare il già citato articolo su Karl Schmidt-Rottluff del 1920 ed il libro su Georg Kolbe del 1922: W. R. Valentiner, *Karl Schmidt-Rottluff*, in ‘Der Cicerone’, 12, 1920, pp. 455-476; Id., *Georg Kolbe. Plastik und Zeichnungen*, Monaco 1922 (per cui cfr. *infra* cap. V, par. 4). Merita segnalare la presenza di uno scritto di Valentiner in una rivista d’avanguardia solo recentemente recuperata al dibattito critico: Id., *Ein Altersentwurf Rembrandts*, in ‘Genius. Zeitschrift für Wertende und Alte Kunst’, 1, 1920, pp. 44-56. Significativamente, l’illustrazione del frontespizio del primo articolo (di C. G. Heise, per cui cfr. *infra*) riproduceva un acquerello di Schmidt-Rottluff di proprietà di Valentiner. Questa rivista, fondata da Carl Georg Heise (1890-1979) e Hans Marderstein (1892-1977), uscita dal 1919 al 1921 con due fascicoli all’anno presso Kurt Wolff (1887-1963), si segnala come un episodio di ricchissimo dialogo tra artisti, critici e poeti. L’unico contributo che abbia iniziato a dissodare il terreno è quello apparso nel numero monografico della rivista ‘L’uomo Nero’ del 2006: N. Mocchi, C. Schieppati, *Genius, Zeitschrift für Alte und Wertende Kunst*, in ‘L’uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità’, 3, 4/5, 2006, pp. 89-130. Questo lungo articolo costituisce il miglior punto di partenza in italiano anche per avviare ulteriori approfondimenti sia sulla figura di Wolff che sul contesto di ‘Genius’, e ad esso rimando per l’estesa bibliografia sulle personalità coinvolte nella vicenda. Significativamente, il testo di Valentiner pubblicato nella rivista, si occupava di Rembrandt: un duplice segnale, mi pare, che da un lato dimostra la sua instancabile attività su questo fronte – non si dimentichi che nel 1921 Valentiner avrebbe pubblicato *Wiedergefundene Gemälde Rembrandts* –, e dall’altro potrebbe lanciare il volano per una riflessione ulteriore sulla fortuna dell’artista a fine anni Dieci. Il coinvolgimento di Valentiner nella rivista potrebbe essere avvenuto tramite C. G. Heise, principale animatore del progetto di ‘Genius’, dati i suoi contatti con lo studioso. Presso Wolff, tra l’altro, uscì nel 1925 la traduzione tedesca dei *Painters of the Italian Renaissance* di Bernard Berenson (nell’archivio Berenson si conservano ventisei lettere dell’editore, dal 13 maggio 1924 al 13 dicembre 1949), tradotti da Robert West, pseudonimo della scrittrice Anne von Schlieffen-Renard (restano due sue lettere a Berenson, l’una del 19 ottobre 1924, l’altra del 20 aprile 1927): che fosse stato Valentiner a consigliare il testo da tradurre, mi pare si possa ipotizzare a partire da una lettera dello studioso a Berenson, datata 26 giugno 1924 (ABT), in cui, oltre ad informarlo dell’uscita del nuovo catalogo della collezione Widener, lo informa delle intenzioni di Wolff. Ad ogni modo il *milieu* che ruota attorno alla rivista sarà fondamentale per molte vicende degli anni successivi, come la pubblicazione del testo che Valentiner dedicò a Tino di Camaino nel 1935: cfr. *infra* cap. V, par. 3.

4. Il 'problema' dei Musei

Ciò che però, probabilmente, stava più a cuore a Valentiner in questi anni era il problema della modernizzazione dei musei, modernizzazione che doveva compiersi, ancora una volta, nel senso di ciò che stava accadendo dall'altro lato dell'Atlantico. Nel 1919 infatti, pubblicò un libretto intitolato *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*. Quelle pagine sono il frutto di una conferenza pronunciata il 30 dicembre 1918 al Ministero che, con alcune aggiunte, venne poi data alle stampe¹⁷². Vale la pena considerare come, in un brevissimo giro d'anni, gli Stati Uniti, stavano colmando quello iato che li distanziava, dal punto di vista della cultura museale, dall'Europa. In questo senso, come abbiamo visto¹⁷³, ebbe un ruolo seminale il Metropolitan Museum di New York, e la svolta imposta dalla presidenza di Morgan.

Ora, per la Germania all'altezza del 1918, dopo la rovinosa sconfitta subita, lo scoppio della Rivoluzione, e la conseguente messa in discussione dello *status quo* che toccava anche i problemi artistici, l'obiettivo era quello di liberare il sistema culturale – in particolare a Berlino – dal controllo del Kaiser¹⁷⁴, ed aprire le collezioni pubbliche all'arte vivente, all'arte contemporanea; in una parola, alla modernità. Ripensare il ruolo dei musei era tanto importante, a quanto emerge dagli articoli e dai *pamphlets* di quegli anni, quanto la riorganizzazione economica. Almeno

¹⁷² W. R. Valentiner, *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*, Berlino 1919. La nota del colophon informa che il testo, eccezion fatta per i capitoli terzo e quarto, è quello di una conferenza presentata al *Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung*. I capitoli aggiunti sono: *Nationales oder Internationales Museum?* (pp. 28-41) il terzo, e *Der neue Museumsleiter* (pp. 41-54) il quarto. Il terzo capitolo è stato ripubblicato recentemente – ma non nella sua interezza – in K. Kratz-Kessemeier, A. Meyer, B. Savoy (a cura di), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*, Berlino 2010, pp. 247-253 (ripropone le pp. 28-38 del capitolo di Valentiner). La conferenza del 30 dicembre era stata anticipata da un articolo apparso sul *Vorwärts* che ne portava il titolo: Id., *Die Museen als Bildungstätten für das Volk*, in 'Vorwärts', 35, 339, 10 dicembre 1918. Il volumetto di Valentiner è stato poco analizzato; un utile punto di partenza è M. Flacke-Knoch, *Wilhelm R. Valentiners Museumskonzeption von 1918 und die zeitgenössischen Bestrebungen zur Reform der Museen*, in 'Kritische Berichte', 8, 4-5, 1980, pp. 49-58, ad oggi l'unico contributo monografico sul libro dello studioso. A questo si possono aggiungere J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., pp. 40-42; A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresda 2001, pp. 187-198, in particolare pp. 190-195; K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit. pp. 41-46 e 52-54; K. Winkler, *Museum und Avantgarde...* cit. Il testo del memorandum consegnato al ministero si trova in AAA, *Denkschrift über eine Neuordnung der Museen als Bildungstätten für das Volk*, e consta di 29 fogli dattiloscritti. Questo testo, con minime varianti, sarà riproposto dallo studioso nel suo libro del 1918. Per ulteriori riferimenti bibliografici cfr. *infra* testo e note.

¹⁷³ Cfr. il capitolo precedente.

¹⁷⁴ Per un quadro d'insieme cfr. A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit., *passim* e K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit., pp. 22-35.

dal 1917, da quando cioè Karl Koetschau, Georg Swarzenski e Gustav Pauli avevano dato vita al *Deutscher Museumsbund*, la questione della ‘popolarizzazione’ dei musei e delle collezioni era divenuto un problema centrale. Attraverso quella che si stava configurando come una vera e propria associazione professionale, ci si proponeva di dare avvio ad un movimento di educazione popolare attraverso queste istituzioni¹⁷⁵. Giungeva dunque ad un punto di rottura la vecchia polemica contro i musei di cui già Julius Langbehn, sulla scorta delle teorie di Nietzsche, si era fatto portavoce sullo scorcio del XIX secolo¹⁷⁶.

Gli animatori dell’associazione guardavano alla conferenza di Mannheim del 1903, ed al famoso discorso di Alfred Lichtwark, come ad un punto saldo dal quale prendere esempio¹⁷⁷. Il primo testo che l’associazione pubblicò, infatti, era dedicato proprio ai *Kunstmuseen und das deutsche Volk*¹⁷⁸, e proponeva una serie di saggi che avevano ad oggetto una profonda riforma dei musei, scritti dai principali esponenti del *Museumsbund*¹⁷⁹. Emergeva una sostanziale critica non solo nei confronti del Museo come istituzione, ma anche verso la prassi espositiva, maturata alla fine

¹⁷⁵ Swarzensky era direttore dello *Städtisches Kunstinstitut* di Francoforte, Koetschau delle *Städtischen Kunstsammlungen* di Düsseldorf e Pauli della *Kunsthalle* di Amburgo. Cfr. comunque A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit., pp. 187-190, in particolare p. 188. Per avere un’idea della reazione di Bode di fronte al *Museumsbund*, cfr. Id., *Mein Leben*, 2 voll., a cura di T. W. Gaetgens e B. Paul, Berlino 1997, vol. I, pp. 411-412.

¹⁷⁶ Cfr. capitolo precedente e J. J. Sheehan, *Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford 2000, pp. 140-151.

¹⁷⁷ Cfr. A. Lichtwark, *Museen als Bildungsstätten. Einleitung zum Mannheimer Museumstag*, in Centrastelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen (a cura di), *Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centrastelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen*, Berlino 1904, pp. 6-12. Sul ruolo di Lichtwark e sulla sua figura la bibliografia è molto ampia. Per il discorso che qui stiamo svolgendo mi pare che un ottimo punto di partenza sia costituito da A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit., pp. 110-113; da integrare con K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit., pp. 42-43. A questi si possono aggiungere H. Junge, *Alfred Lichtwark und die ‘Gymnastic der Sammlertätigkeit’*, in E. Mai, P. Paret (a cura di), *Sammler, Stiften und Museen: Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Monaco 1993, pp. 202-214; J. J. Sheehan, *Museums in the German Art World...* cit., pp. 162-167; C. Joschke, *Alfred Lichtwark (1852-1914)...* cit.

¹⁷⁸ *Deutscher Museumsbund* (a cura di), *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*, Monaco 1919; cfr. anche K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit., pp. 52-57.

¹⁷⁹ Cfr. in particolare G. Pauli, *Das Kunstmuseum und die Zukunft*; F. Wichert, *Die bildenden Künste als Mittel zur Selbstgestaltung des Volkes*; E. Waldmann, *Galerien alter Meister*, in *Deutscher Museumsbund* (a cura di), *Die Kunstmuseen...* cit., rispettivamente alle pp. 3-20; 21-44; 45-63. Si noti che anche Edwin Redslob partecipò al volume, significativamente con un contributo dedicato ad un tema che era (e sarebbe stato una volta rientrato negli Stati Uniti) al centro degli interessi di Valentiner: Id., *Zeitgenössische Kunst in öffentlichen Sammlungen*, in ibid., pp. 64-75. Su tutta la questione il punto di riferimento resta la messa a fuoco di A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit., pp. 187-190. A questo si possono aggiungere K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit., pp. 41-77; K. Winkler, *Museum und Avantgarde...* cit., pp. 396-409.

del secolo precedente, e che aveva ovviamente in Bode il suo principale promotore. I *Königlichen Museen* di Berlino, ed il *Kaiser-Friedrich* in particolare, erano adesso il modello da superare, dismettendo la parteca delle *Stilräume*, e optando per spazi più semplicemente organizzati, con colori delle pareti chiari, evitando di affastellare i quadri e le sculture¹⁸⁰. Ma un altro problema si legava a questa invocata riforma: da parte dei gruppi rivoluzionari – ed in ciò sia le *Arbeitsrat* che la *Novembergruppe* avevano un medesimo obiettivo – si affermava con forza l'esigenza dell'inclusione nelle collezioni pubbliche di opere di artisti espressionisti, è a dire di artisti che rappresentavano la modernità¹⁸¹.

Come è stato rilevato da più parti, del resto, proprio il libretto di Valentiner ebbe la funzione di catalizzare il dibattito su quella questione dei musei all'inizio del 1919¹⁸². La posizione di Valentiner, in questo complesso scacchiere, si allineava certamente sul fronte dei 'riformatori', anche se nelle pagine del suo scritto l'omaggio nei confronti di Bode e di ciò che aveva fatto a Berlino è smaccatamente aperto¹⁸³.

¹⁸⁰ Cfr. A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit., pp. 99-109 per le differenti scelte rispetto a ciò che si metteva in opera al *Kaiser-Friedrich Museum*. Bode si trovò, di fatto, ad essere attaccato, anche per le sue critiche a chi sosteneva l'arte moderna all'estero: atteggiamento che egli bollava come collaborazionista nei confronti del nemico. Per avere un'idea della posizione di Bode in questi difficili anni si può vedere il suo articolo apparso nella rivista di Scheffler: W. Bode, *Die „Not der geistigen Arbeiter“ im Gebiet der Kunstforschung*, in 'Kunst und Künstler', 18, 7, 1920, pp. 297-300. Cfr. anche P.-K. Schuster, *Bode als Problem*, in *Wilhelm Bode als Zeitgenosse der Kunst: zum 150. Geburtstag*, catalogo della mostra (Berlino), Berlino 1995, pp. 1-31, in particolare pp. 22-29. Inoltre: J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., pp. 38-39; M. Ohlsen, *Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsstempel*, Berlino 1995, pp. 278-292; K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit., pp. 28-30. Acutamente la studiosa ha sottolineato, la posizione difficile in cui si ritrovò l'anziano Bode – nel 1918 aveva 73 anni – in questi anni: in modo quasi automatico si trovò a rappresentare il 'vecchio' impero guglielmino; in aggiunta, data anche la frattura generazionale che lo sperava dalla nuova avanguardia, non era certo ben disposto nei confronti dei giovani artisti. Cfr. Ead., cit., pp. 49-50. Quello di Bode e dell'arte 'contemporanea' è un problema piuttosto rilevante che, mi pare, non è stato sufficientemente analizzato dalla critica. Attraverso i suoi contributi di questi anni – sia per la rivista di Scheffler che per alcuni quotidiani – si può avere un'idea proprio di quel complesso passaggio generazionale che poco fa richiamavo. E nemmeno la mostra del 1995 ha posto questo tema al centro delle sue indagini, concentrando l'analisi sul rapporto dello studioso con l'arte francese. Utili spunti si ricavano dalla lettura delle memorie dello studioso, adesso rese accessibili anche per gli anni Dieci e Venti grazie all'eccellente edizione del *Mein Leben* del 1997: W. Bode, *Mein Leben...* cit., vol. I, pp. 392-417, in particolare pp. 414-417.

¹⁸¹ Cfr. J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., p. 39. La *Nationalgalerie* di Berlino, ad esempio, non possedeva nessuna opera espressionista all'altezza del 1918; la *Gemäldegalerie* di Dresda possedeva una sola opera di Pechstein.

¹⁸² Cfr., ad esempio, J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., p. 41; K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit., p. 52.

¹⁸³ Cfr. W. R. Valentiner, *Die Umgestaltung...* cit., dove, in particolare, nel capitolo dedicato al *neue Museumsleiter* (pp. 41-54), mi pare che si possa leggere a distanza un ritratto proprio di Wilhelm Bode. Cfr. anche M. Flacke-Knoch, *Wilhelm R. Valentiner Museumskonzeption...* cit., p. 52. Si

Traspare, da esse, un sistema fortemente centralizzato, gerarchicamente concepito, che aveva al suo vertice il *Museo per l'arte Internazionale*, che doveva accogliere capolavori dell'arte mondiale provenienti dalle collezioni tedesche ed essere costruito, significativamente, in un punto al centro della Germania, al di fuori dei caotici centri cittadini¹⁸⁴. A questi si affiancavano, nella visione di Valentiner, dei *Musei per l'arte Nazionale*, che avrebbero dovuto accogliere gli esempi migliori di opere in grado di spiegare e far ammirare l'evolvere dello spirito nazionale¹⁸⁵. A questi lo studioso proponeva di affiancare della 'raccolte tipologiche', adatte a raccogliere opere d'arte ordinate non dal punto di vista storico – come sarebbe dovuto avvenire nei musei per l'arte Internazionale e Nazionale – ma dal punto di vista delle tecniche ed al loro fianco proponeva di costituire una *wissenschaftliche Studiensammlung*, cioè un vero e proprio archivio di materiali: questi dovevano servire soprattutto per lo studio degli storici dell'arte, che avrebbero svolto lì la loro attività, alla stregua di una biblioteca o un archivio¹⁸⁶. L'ultima parte del testo è poi dedicata ad uno specifico affondo sui musei di Berlino, per i quali Valentiner proponeva una serie di miglioramenti – da un prolungato orario d'apertura serale, alle aperture domenicali, alla gratuità d'ingresso¹⁸⁷ – per il pubblico e per i quadri istituzionali e la loro politica di acquisizione di opere¹⁸⁸.

legga, ad esempio, quanto scrive Valentiner a p. 47: "Wie das bedeutendste Buch nicht gelesen wird, wenn es nicht gut geschrieben ist, so können die Museen mit den kostbarsten Werken keine Wirkung ausüben, wenn diese werke nicht anziehend ausgestellt werden". Ad ogni modo, come è stato rilevato, lo studioso non si allineò mai completamente alle proposte che giungevano dall'ala riformatrice, mantendendo sempre un certo *understatement* tra le due posizioni: cfr. J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., pp. 40-41 e A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit., p. 192.

¹⁸⁴ W. R. Valentiner, *Die Umgestaltung...* cit., pp. 7-14 e nello specifico pp. 14-28. Cfr. anche M. Flacke-Knoch, *Wilhelm R. Valentiner Museumskonzeption...* cit., pp. 49-51; A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit., pp. 190-193.

¹⁸⁵ W. R. Valentiner, cit., pp. 12-13. Degna di nota è la proposta di fare in modo che, specialmente nelle città di provincia, i musei divenissero dei veri e propri 'centri per il popolo' (*Volksstätten*). Come ha notato M. Flacke-Knoch, qui Valentiner riprende la posizione che Lichtwark aveva espresso nel 1905 in una conferenza. Cfr. W. R. Valentiner, cit., p. 39; M. Flacke-Knoch, *Wilhelm R. Valentiner Museumskonzeption...* cit., p. 55. Per la conferenza di Lichtwark: Id., *Museumsbauten*, in AA. VV. *Der deutsche der Zukunft*, Berlino 1905, p. 127.

¹⁸⁶ W. R. Valentiner, *Die Umgestaltung...* cit., pp. 11-14. La suddivisione generale proposta dallo studioso è la seguente: *Museum für internationale Kunst*; *Das Museum für nationale Kunst*; *Die wissenschaftliche Typensammlung*; *Die Studiensammlung*; *Die Typensammlung für das Kunsthandwerk*; *Die Sammlung von Werken lebender Künstler*. Cfr. anche M. Flacke-Knoch, *Wilhelm R. Valentiner Museumskonzeption...* cit., pp. 52-53.

¹⁸⁷ W. R. Valentiner, *ibid.*, p. 55.

¹⁸⁸ W. R. Valentiner, cit., *Besondere Vorschläge für die Berliner Museen*, pp. 55-80. Il capitolo si organizza in cinque punti principali: *Offnung der Museen. Wechselnde Ausstellungen alter Kunst*, pp. 55-61; *Schaffung eines Ressorts für Erziehung des Volkes zur Kunst*, pp. 61-65; *Einheitliche*

I suoi legami con l'*establishment*, i suoi fitti contatti con Bode, la sua carriera americana erano il miglior biglietto da visita per far sì che, da parte delle *Arbeitsrat*, Valentiner fosse investito di un ruolo di rappresentanza presso il Ministero. Ed i suoi incontri, come abbiamo visto insieme a Taut e Gropius, con Hoffmann e Haenisch, avevano ad oggetto proprio la nuova *facies* organizzativa da dare ai musei.

È utile avere un'idea di uno di questi incontri – probabilmente avvenuto nel 1919 – dalle parole dello stesso Valentiner. Così, infatti, lo studioso lo ricorderà:

Concerning one of the several problems, we had had in mind at the “Arbeitsrat–” I wrote an article about transforming our museums in a modernistic sense, satisfying the needs in that respects of our generation. Completed by a few illuminating letters by several other members of our organization, we sent this article or memorandum to the new ministry for culture and education¹⁸⁹. This was probably the reason, why I was asked by the representative of the socialist-party, the one who was responsible for educations connected with arts¹⁹⁰, to take part at a meeting at the ministry in his company. They planned to discuss “museums” and possible changes in the spirit of the revolution. – At this meeting I fully realised, that the revolution at the bottom had not changed anything and that the old “system” was still alive. While fighting was going on in the streets, the old, clever officials had been diplomatically fighting in order to keep their little governemental jobs. The energetic sculpturer Rudolf Belling¹⁹¹ already had informed us, that at the ministry everything went in its old track and that there was little hopes for us to get somebody there interested for our new ideas. [...] Among them we saw the old, well-known art-referent of the old regime¹⁹², as chairman, a dried-out Dr. Juris, the others were the rich art-collectors of Berlin, and Bode, my old, reactionary teacher, who very well [I] knew, it would embarasse me to be his opponent. [...] We then started a

durch Führung des im Kaiser-Friedrich Museum erprobten Ausstellungs gedankes, pp. 65-77; *Abgabe von Kunstwerken an Volkstätten und Provinzmuseen*, pp. 77-79; *Bildung einer öffentlichen Sammlung für Werke lebender Künstler*, pp. 79-80. Sul problema del museo per ‘l’arte di artisti viventi’ e la polemica con il direttore della *Nationalgalerie* Ludwig Justi cfr. *infra*.

¹⁸⁹ Le ‘lettere’ – che sono in realtà dei brevi saggi – sono pubblicate come appendice al volume di Valentiner, *Die Umgestaltung...* cit.: Karl Ernst Osthaus, *Über die Aufgabe der Museen*, pp. 83-88; Paul Zucker, *Über Volkserziehung zur Kunst durch Schule, Museen und öffentliche Vorträge*, pp. 88-93; Otto Grautoff, *Über Besuchszeiten der Museen und die Wirkung populärer Vorträge über Kunst*, pp. 93-96; Paul F. Schmidt, *Vorschläge zu einem volkstümlichen Kunstprogramm*, pp. 97-103.

¹⁹⁰ Dovrebbe trattarsi di Kersten-Heinrich Döschner, al Ministero come consigliere, e redattore del *Vorwärts* dal 1918, cfr., K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit., p. 16.

¹⁹¹ Rudolf Belling (1886-1972) fu da subito sostenitore delle *Arbeitsrat für Kunst*. Su di lui si veda almeno W. Nerdinger, *Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin. 1918-1923*, Berlino 1981.

¹⁹² Si tratta di Ludwig Pallat (1867-1946), archeologo, dal 1911 al Ministero con l’incarico di referente per l’educazione all’arte (*Kunstunterricht*). Cfr. K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit., p. 16

discussion about the Private art-collections of Berlin and my irritation grew, while I made the proposition, that these private collections, which had been founded with the help of the museums, should be open to the public and should be on permanent exhibition at the Kaiser Friedrich-Museum, to be finally in exchange for some kind of private income (yearly revenue) become property of the State. At this point the private collectors looked at me furiously, and the chairman remarked that such comunistic ideas did hardly agree with a socialistic government; my socialist-colleague did not utter a sound, only Bode greeted me with a smile in full agreement with my idea, but he did not dare to support my proposition. Later on the time came, when Bode had to be a witness to the public sale of all these art-collections, he had spent a lifetime to bring together, seing to no ends of trouble, while doing it, and he had to look on helplessly, while all these art-objects were shipped over-seas, and the rich collectors meantime had lost not only everything, they had possessed, before they had to sell thier collections to museums of foreing countries, but they soon after lost all the money, they had collected by the sale on account of starting inflation. My article was printed and criticised in such an aggressive way, I never had thought possible¹⁹³.

Le polemiche cui Valentiner fa riferimento, effettivamente, divamparono nel 1919 su quotidiani e riviste specializzate¹⁹⁴. Le sue proposte erano in linea con le posizioni riformatrici che avevano preso avvio ed erano giunte ad una concretizzazione con il *Museumsbund*, ed anzi, come abbiamo visto, in molti punti la sua impalcatura concettuale era debitrice delle idee di Lichtwark¹⁹⁵, e l'unico punto sensibilmente

¹⁹³ AAA, dattiloscritto di 142 pagine intitolato *Thoughts and ideas...* cit., pp. 132-134. La sorpresa dello studioso nei confronti delle polemiche che si sarebbero scatenate a causa del suo intervento, mi pare che dia la misura di quanto, da parte dei protagonisti di quella stagione, da un lato spesso gli eventi siano stati sottovalutati e dall'altro di come in quei febbrili momenti di caos le posizioni fossero molto più sfumate di quanto le ricostruzioni storiche a posteriori lascino intendere. Del resto, un settore strategico come quello dei musei e dell'autorappresentazione di una nazione che attraverso quelli si compie, sarebbe stato negli anni del Nazionalsocialismo al centro della vita politica, per citare solo l'esempio peggiore, ma più vistoso, da una lunga serie possibile.

¹⁹⁴ Cfr. M. Flacke-Knoch, *Wilhelm R. Valentiner Museumskonzeption ...* cit., pp. 53-57; J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., pp. 40-41; A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit., pp. 193-195; K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit., pp. 44-59.

¹⁹⁵ J. Weinstein ha sottolineato i debiti della posizione di Valentiner nei confronti di Alfred Lichtwark e Fritz Wichert. Cfr. Ead., *The End of Expressionism...* cit., pp. 40-41. Per Lichtwark cfr. *supra*, nota 170. In particolare, il museo per le 'opere di artisti viventi' sembra non differenziarsi di molto da ciò che aveva proposto Ludwig Justi nel 1918 allorché scrisse un *pamphlet* sulla *Nationalgalerie* e la sua gestione negli anni del Kaiser e, in controparte, le riforme che lui proponeva: L. Justi, *Die Nationalgalerie und die moderne Kunst*, Lipsia 1918, in particolare pp. 30-31; cfr. anche K. Winkler, *Museum und Avantgarde...* cit., pp. 83-88. Justi venne attaccato immediatamente da Paul Westheim come un opportunista, che non più tardi del 15 luglio 1918, aveva proposto l'acquisto di un gruppo di opere per la *Nationalgalerie* e, di queste, nemmeno una era 'espressionista'. Cfr. J. Weinstein, *The End of Expressionism...* cit., p. 40. Sulla figura di Justi, direttore

differente rispetto alle varie posizioni era il favore accordato all'espressionismo. Eppure, proprio il favore dato a questo movimento, la non particolare attenzione all'arte dell'Ottocento¹⁹⁶, fecero sì che dai contemporanei le sue pagine fosse avvertite come un attacco da parte di un esponente del campo nemico che, fra l'altro, con i suoi anni trascorsi negli *States* era ancora più sospetto.

Una delle recensioni più accanite, che Valentiner stesso ricorderà come particolarmente violenta, fu quella di Curt Glaser e Otto von Falke, apparsa sulla rivista di Scheffler¹⁹⁷. Nella lunga recensione ciò che più veniva criticata era la scelta di dare vita ad un 'museo dei capolavori', dismettendo quella pratica dell'esposizione 'integrata' di opere diverse, che rendevano però il senso di un'evoluzione storica, secondo quanto lo stesso Valentiner aveva appreso lavorando con Bode. In particolare, la scelta di presentare i capolavori isolati, in modo da permetterne una migliore

della *Nationalgalerie* dal 1909, la bibliografia è molto vasta. Per i problemi che qui interessano utili riferimenti si possono trovare nei testi citati sin qui nelle note. Utile si rivela la lettura della sua autobiografia: L. Justi, *Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten*, a cura di T. W. Gaetgens e K. Winkler, 2 voll., Berlino 2000. Nel 2007 gli è stato dedicato un convegno in occasione del cinquantenario dalla morte, i cui atti sono stati raccolti in un numero monografico del 'Jahrbuch der Berliner Museen': si vedano in particolare K. Kratz-Kessemeier, *Justis Nationalgalerie und die republikanische Kunstpolitik*; K. Winkler, *Ludwig Justi und der Expressionismus. Zur Musealisierung der Avantgarde*; A. Joachimides, *Museumpraxis und historische Selbstreflexion. Justis Umgestaltung der Berliner Nationalgalerie vor dem Erste Weltkrieg*, in K. Kratz-Kessemeier, T. Moormann-Schulz (a cura di), *Ludwig Justi. Kunst und Öffentlichkeit. Beiträge des Symposium aus Anlaß des 50. Todestages von Ludwig Justi (1876-1957)*, (numero monografico 'Jahrbuch der Berliner Museen', 52, Beiheft, 2011), Berlino 2011, rispettivamente alle pp. 33-40; 81-87; 91-97.

¹⁹⁶ In particolare si veda W. R. Valentiner, *Die Umgestaltung...* cit., p. 79, dove lo studioso propone di chiudere le acquisizioni per la *Nationalgalerie*, fermandole ad opere di Max Liebermann. Così facendo essa sarebbe divenuta un 'museo di arte antica', e le opere di artisti viventi sarebbero state destinate ad un museo a parte. È facile comprendere come una simile idea attaccasse proprio Ludwig Justi. Tale progetto sarebbe stato poi realizzato con l'apertura del *Kronprinzenpalais* come sede distaccata della *Nationalgalerie* idea che prese corpo proprio nell'estate del 1919. Del resto, in una lunga nota nelle pagine precedenti, lo studioso aveva già attaccato Justi apertamente, la sua gestione delle collezioni e le scelte allestitivo (cfr. pp. 73-74). Per il *Kronprinzenpalais* cfr. almeno A. Janda, *Die Gemälde und Bildwerke der Expressionisten im ehemaligen Kronprinzen-Palais. Ein Ausschnitt aus der Geschichte der Neuen Abteilung der Nationalgalerie von 1918-1945*, in Ead. (a cura di), *Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais Unter den Linden 1918-1945*, catalogo della mostra (Berlino), Berlino 1988, pp. 22-87, in particolare pp. 22-30; A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit., pp. 199-210; K. Winkler, *Museum und Avantgarde...* cit., pp. 369-386; K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik...* cit., pp. 126-146.

¹⁹⁷ O. von Falke, C. Glaser, *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*, in 'Kunst und Künstler', 17, 8, 1919, pp. 334-339 (sino a p. 336 la parte di von Falke, da lì sino a p. 339 la parte di Glaser). Von Falke era direttore del *Kunstgewerbemuseum* di Berlino, e Glaser era *Directorial-Assistent* al *Kupferstichkabinett*.

fruizione da parte degli osservatori, era assolutamente osteggiata¹⁹⁸. I trascorsi americani dello studioso erano, come detto, sempre rievocati, e puntualmente i recensori accusavano Valentiner di voler dare vita ad un «Monstremuseum, ein Bayreuth der Kunst, eine Attraktion für reisende Amerikaner»¹⁹⁹.

Wilhelm Weckbecker, dalle pagine del *Österreichische Rundschau*, qualificava lo studioso come uno “snob”, che proponeva un’assurdità simile come la costruzione di un nuovo museo per i capolavori, con conseguente perdita di tempo e denari²⁰⁰, e sulla stessa linea si collocava anche Emil Waldmann²⁰¹.

Gli stessi dardi venivano lanciati dagli archi di Fritz Knapp, direttore della *Badische Kunsthalle* di Karlsruhe, e Karl Koetschau, che scrisse una premessa al contributo del collega²⁰². In particolare Knapp accusava Valentiner di aver perso completamente il polso della situazione dei musei tedeschi a causa del suo soggiorno americano²⁰³.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ C. Glaser, *ibid.*, p. 338. E si legga von Falke, poche pagine prima: “Für Valentiner sind [die Museen] eben noch die Bedürfnisse der reisenden Amerikaner massgebend, die ein Museum mit einem einmaligen kurzen Besuch abtun wollen.”, *ibid.*, p. 335. Così Valentiner (AAA, *Thoughts and ideas...* cit. p. 134) ricorderà questo articolo: “Otto v. Falke director of the museum of industry together with Curt Gleiser wrote an embittered article for the protection of industry, I seemingly had attacked, by doubting its importance as a factor in the modern-art-developement”. Effettivamente i due si concentrano parecchio sulla scelta di destinare gli oggetti di arte decorativa e opere, per così dire, di second’ordine alla *Studiensammlung* ed alla *Typensammlung*, rilevando il rischio di relegare questi oggetti al solo interesse degli specialisti.

²⁰⁰ W. Weckbecker, *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*, in ‘Österreichische Rundschau’, 61, 3, 1919, pp. 131-136.

²⁰¹ E. Waldmann, *Die Walhalla, der Klubsessel und das Möbel als Erzieher*, in ‘Vossische Zeitung’, 15 agosto 1919. Il testo di Waldmann riprende alcune posizioni di Justi, estremizzandole (oltre alla battuta del “Möbel als Erzieher”): cfr. *infra*.

²⁰² Fritz Knapp e Karl Koetschau (premessa al contributo di Knapp): F. Knapp, *Randbemerkungen zur Valentinerschen Museumsschrift*, in ‘Museumskunde’, 15, 1920, pp. 70-79. Fritz Knapp (1870-1938) era stato volontario ai musei di Berlino dal 1898 al 1904, così come Koetschau, che dal 1909 aveva affiancato Bode come *zweiter Direktor* della *Gemäldegalerie* e delle *Skulpturensammlungen*, sino a che, dopo un diverbio con Bode (1913), non andò a Düsseldorf. Cfr. W. Bode, *Mein Leben...* cit., vol. I, p. 368, e vol. II, p. 326 per Knapp; vol. I, pp. 365-367 e vol. II, p. 322.

²⁰³ *Ibid.*, p. 70. Cfr. anche M. Flacke-Knoch, *Wilhelm R. Valentiner Museumskonzeption ...* cit., p. 54; A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung...* cit., p. 194. Il critico attaccò indirettamente anche Bode, che era intervenuto in favore di Valentiner: W. Bode, *Darf man in den Museen Kunstwerke mischen und die Räume mit zeitgemäßen Dekorationstücke ausstatten?*, in *Almanach 1920 des Verlages Bruno Cassirer*, Lipsia 1920, pp. 13-27. Valentiner ricorderà così quest’articolo: “Another attack was aimed at me by an old now long forgotten, sterile magazine “Museumskunde” by Professor F. Knapp and Karl Koetscheu, the editor of the magazine. The latter, as a successor of Bode soon proved to be an utter failure acknowledged by the whole world as such”, in AAA, *Thoughts and ideas...* cit. p. 134.

Anche la ricezione da parte di Carl G. Heise, sulle pagine di *Genius*, se certo non attaccò con durezza le posizioni dell'amico Valentiner, non fu del tutto positiva²⁰⁴. Per quanto i toni non siano apertamente polemici, non arrivando ad un attacco personale, la posizione è quella di un rifiuto dei musei come luoghi (*Stätten*) nei quali si possa incontrare la vita – intendendo *Leben* nel suo senso più ampio possibile: un rifiuto, quindi, tanto dei musei come 'centri educativi' per il popolo, quanto come 'contenitori' per l'arte vivente²⁰⁵. Per Heise valeva ancora la necessità di ordinare le opere esposte secondo il principio storico-cronologico, e non secondo un presunto criterio di 'qualità', pena la generale confusione²⁰⁶. Merita notare, però, come nelle pagine di Heise il centro della discussione fosse spostato sugli artisti e sulle opere, sulla necessità di trovare nuovi modi per esporre le opere contemporanee più che su questioni di politica museale vera e propria²⁰⁷.

Nell'agone, dati anche i riferimenti espliciti nel testo, non esitò a scendere anche il direttore della *Nationalgalerie*: Ludwig Justi. Nel maggio del 1919, infatti, Justi pubblicò sulla *Zeitschrift* un lungo articolo in risposta alle proposte di Valentiner²⁰⁸. Particolarmente sferzanti risultano le critiche all'idea del *Museo per l'arte internazionale*, cioè di quel museo che doveva riunire i capolavori, le opere somme. L'idea di raccogliere quelle opere in un luogo come la foresta della Turingia o a Marburgo, e sperare che tale museo agisse come catalizzatore per un'educazione del popolo al bello doveva parere quasi folle a Justi: "la maggior parte del popolo vive nelle grandi città, non nella foresta della Turingia"²⁰⁹.

In modo particolare, poi, le critiche di Justi si rivolgevano al ritratto ideale del 'nuo-

²⁰⁴ C. G. Heise, *Das Museum*, in 'Genius. Zeitschrift für Werdende und Alte Kunst', 1, 1920, pp. 1-4. Per Heise cfr. *supra*.

²⁰⁵ C. G. Heise, cit., p. 3: "Was ist ein Museum? Niemals eine Stätte des „Lebens“ im einfachen, absoluten Sinn. Wohl kann von ihm Leben ausgehen, aber niemals direkt in der schlichten Darstellung dessen, was unsere Zeit an befruchtenden, künstlerischen Kräften bedarf, sondern nur durch eine Schulung des Geistes an den ästhetischen Werten der Vergangenheit".

²⁰⁶ Ibid., p. 2.

²⁰⁷ Heise era di certo più vicino alle posizioni di Valentiner e, in generale, all'*Arbeitsrat* rispetto, ad esempio, a Fritz Knapp.

²⁰⁸ L. Justi, *Valentiners Vorschläge zur Umgestaltung der Museen*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 54, 1919, pp. 190-200. Il tono dell'articolo lo si comprende anche solo dalle prime righe: "Wilhelm R. Valentiner, vor dem Kriege am Metropolitan Museum in New York, Berater und Reisebegleiter amerikanischer Sammler, hat entdeckt, daß die Kunst nicht ein Vorrecht einzelner sein dürfe, sondern der Masse des Volkes gehören müsse", ibid., p. 190. Come si può notare, immediatamente Justi mette in campo la vicinanza di Valentiner con i collezionisti ed i *reisende Amerikaner*. Cfr. anche M. Flacke-Knoch, *Wilhelm R. Valentiner Museumskonzeption ... cit.*, pp. 53-54; A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung ... cit.*, pp. 193-194.

²⁰⁹ L. Justi, *Valentiners ... cit.*, p. 191.

vo direttore' di un museo²¹⁰: senza dubbio quelle pagine dovettero toccare dei punti delicati ed è verosimile che Justi stesso, in quanto direttore della *Nationalgalerie*, si sentisse attaccato.

Ma ancor più nette, se possibile, furono le critiche al principio della *Mischung*, cioè dell'allestimento 'evocativo', che mescolasse – appunto – quadri, sculture, e arti decorative. In breve: il principio delle *Stilräume* così caro a Bode. L'idea che Valentiner proponeva, e cioè che attraverso un allestimento siffatto le opere riuscissero ad essere più comunicative per il pubblico, che questi riuscisse ad evocarsi il loro contesto, era recisamente negata da Justi. A parer suo, infatti, 'l'uomo del popolo', non avrebbe alcun giovamento da un simile accostamento, e non gli riuscirebbero chiarificate le opere di Leonardo o Michelangelo se esposti al loro fianco fossero collocati cassoni o intagli²¹¹. E nemmeno sarebbe utile l'accostamento con opere d'arte applicata: una proposta, questa, che pagherebbe, secondo Justi, lo scotto di una moda delle arti applicate sviluppatasi a partire dall'Ottocento, e verso la quale Valentiner sarebbe particolarmente sensibile²¹². Ad esempio di quanto possa essere controproducente una simile prassi allestitiva, Justi ricordò, – pubblicandone quattro fotografie – la mostra tenutasi alla *Nationalgalerie* per celebrare l'appena scomparso pittore Gustav Richter nel 1884, ai tempi dunque della direzione di Max Jordan: in quella mostra, scrive Justi, si possono vedere incarnate le proposte di Valentiner e si può cogliere come, seguendo quelle idee, le sale del museo fossero diventate quelle di un appartamento borghese del tempo²¹³.

Ovviamente non mancarono nemmeno i riferimenti alle polemiche che avevano coinvolto Justi dopo la pubblicazione del suo *pamphlet*²¹⁴, e lo studioso non perdette l'occasione per sottolineare il suo impegno nei confronti dell'arte contemporanea²¹⁵.

²¹⁰ W. R. Valentiner, *Die Umgestaltung...* cit., pp. 41-54; L. Justi, *Valentiners...* cit., pp. 191-192.

²¹¹ L. Justi, *Valentiners...* cit., p. 193: "Enthielte das Kaiser-Friedrich-Museum Meisterwerke der Malerei von Michelangelo oder Lionardo – würden sie dem Mann aus dem Volke verständlicher, wenn danese oder darunter bemalte Teller oder geschnitzte Truhen ausgestellt wären? Wird irgen etwas Wesentliches von Rembrandts Kunst dadurch erklärt, daß man holländische Vasen oder Möbel in die Nähe stellt? [...] Was in aller Welt soll denn bei Rembrandt begreiflich gemacht werden, das nur aus seiner Umgebung zu begreifen wäre? All die Menschen, und nicht zuletzt unsere Künstler, denen Rembrandts Kunst ein lebendiger Besitz ist, ein Heiligtum – wissen sie, wie die zugehörigen Möbel aussahen?"; e Justi così conclude il suo ragionamento: "Man braucht nicht das Möbel als Erzieher", *ibid.*

²¹² *Ibid.*, p. 195.

²¹³ *Ibid.*, p. 196.

²¹⁴ L. Justi, *Die Nationalgalerie...* cit. cfr. *supra* nota 182.

²¹⁵ L. Justi, *Valentiners...* cit., p. 199. Nonostante questo momento di tensione tra i due, però, Justi coinvolse Valentiner nel suo progetto per una rivista devota all'arte contemporanea ed alla sua musealizzazione: *Museum der Gegenwart*. Nel prospetto dei collaboratori 'fissi' della prima

Uniche voci positive, che recepirono parte delle proposte di Valentiner, furono quelle di Paul Küppers e la recensione anonima comparsa nel *Neue Preußische Kreuzzeitung*²¹⁶, ma per quanto lodassero alcune proposte dello studioso²¹⁷, si può affermare con un ristretto margine d'errore che il testo di Valentiner suscitò un compatto rifiuto da parte dell'*establishment* tedesco.

La disillusione nei confronti della ventata di rinnovamento che si sperava coinvolgesse le strutture del vecchio stato prussiano, avrebbe portato lo studioso a ritirarsi dalla scena attiva della politica. Una disillusione che Valentiner ricorderà molto bene:

Now I could well see, what it meant to be a politician, when even a subject, so little connected with politics like a question of art, could become a reason for over-heated debates. While nobody seemed to care about or even take notice of my book, I had worked on for years: "Zeiten der Kunst und Religion" and no criticism was attired on its behalf, people got excited about a short article, a pamphlet, not of much interest in [interesting, *ndr*] comparison to the book, with a topic of no special interest for the public problems, concerning the arrangement and organisation of the museums. [...] The fact that my article became target of so many attacks was a proof, shown of an un-important example, that the reactionary feelings and the particularism were even stronger, as after the heavy fighting against the old institutions and the general revolutionary movement had to be expected. And why was that so? In spite of the victory of the socialists, who had now the government under their control, the revolution had not been successfully carried through in all respects, as the new officials in charge lacked brutality and did not try thorough job in destroying the old institutions. Whenever I assisted a meeting of the socialists, I heard them say, that they did not intend to change the outward appearances of the state, this was unnecessary, no force should be applied and efficient officials could stay in their jobs, if they were satisfactory. They intended to build up instead of tearing down in the sense of evolution and not revolution. They were too decent for their job, too human, and they forgot, that while building a really new and useful house, it is necessary to abolish the old one, by replacing it completely. The new government was powerless in respect to the masses of starved people lacking in discipline and inheritance of the

annata, infatti, figura anche il nome di Valentiner. Lo studioso però non scrisse mai nulla per la rivista di Justi, forse complice la breve durata della rivista. Per tutta questa vicenda, di fatto inesauribile in brevi cenni, rimando all'unica trattazione oggi disponibile: K. Winkler, *Museum und Avantgarde...* cit., pp. 95-165.

²¹⁶ P. E. Küppers, *Das Museum der Zukunft*, in 'Weser Zeitung', Brema, 20 aprile 1921; [Anonimo], *Die Zukunft der Museen*, in 'Neue Preußische Kreuzzeitung', 138, 14 marzo 1919. Cfr. M. Flacke-Knoch, *Wilhelm R. Valentiners...* cit., pp. 54-56.

²¹⁷ In particolare Küppers accettò positivamente l'idea che i musei nei centri di provincia dovessero costituire dei 'luoghi di aggregazione per il Popolo'.

wartimes, and besides the Allied tried everything to stop the government, whenever it tried to make use of its power. This became clear in the summer 1919, while my friends and I were busy trying to find a new basis for a new culture in Germany²¹⁸.

Questo fallimento dell'impegno per una "new culture in Germany" – e abbiamo visto quanto egli tenesse in considerazione il ruolo degli artisti, coloro che dovevano "creare una fede nuova" nel nuovo stato – l'inflazione che attanagliava i cittadini, un quadro politico incerto, le sue vicende private e familiari, furono tutti fattori che spinsero lo studioso a decidere di solcare l'Atlantico e fare ritorno a New York²¹⁹. Le parole che Kirchner scrisse a Valentiner nel 1938, mi pare che si possano ben adattare a descrivere anche questo delicatissimo passaggio nella sua vita:

America has a direct relationship to art and therefore a clearer vision of the modern development. It is our land of hope²²⁰.

5. «*This marble book of art and beauty*»²²¹: i primi anni a Detroit (1921-1927)

Il primo novembre 1921, la *Art Commission* della città di Detroit, presieduta da Ralph H. Booth, decise di invitare Valentiner "for the purpose of studying our problems with particular reference to the new building in order that the architects might have the benefit of his experienced judgment"²²².

Quell'incarico giungeva in un momento cruciale per la storia di quell'istituzione, ed avrebbe determinato il suo corso per i venti anni successivi.

La città di Detroit diede vita al museo nel 1883. In quell'anno, sulla spinta dell'esposizione organizzata da William H. Brearley (1849-1909), si decise di riunire una commissione che presiedesse alla creazione di un 'Art Institute'²²³. Sin dai suoi pri-

²¹⁸ AAA, dattiloscritto di 142 pagine intitolato *Thoughts and ideas...* cit., pp. 134 e 138.

²¹⁹ Cfr. *supra*, par. 1.

²²⁰ E. L. Kirchner a W. R. Valentiner, lettera del 24 gennaio 1938, in W. R. Valentiner (a cura di), *Ernst L. Kirchner. German Expressionist*, catalogo della mostra (Raleigh), Raleigh 1958, pp. 47-48.

²²¹ La citazione proviene dal discorso di Ralph H. Booth del 7 ottobre 1927, pronunciato per inaugurare la nuova sede del museo in Woodward Avenue. Cfr. J. Abt, *A Museum on the Verge: A Socioeconomic History of the Detroit Institute of Arts, 1882-2000*, Detroit 2001, pp. 122-124, in particolare p. 123. E cfr. *infra* testo e note.

²²² M. Sterne, cit., p. 140.

²²³ Cfr. *The Detroit Museum of Art. Historical Report*, Detroit 1891, in particolare p. 3. Sul Detroit Institute of Arts e sulla sua storia è fondamentale J. Abt, *A Museum on the Verge...* cit. Non insisterò pertanto nel dettaglio delle vicende che hanno determinato la nascita e la crescita del DIA negli anni precedenti la nomina di Valentiner, rimandando all'esauriente trattazione di Abt.

mi passi, il museo era, né più né meno, una piccola istituzione di provincia, che si accresceva con i doni ed i lasciti dei privati. Amministrato da un *Board* di *Trustees*, come era consuetudine, si accrebbe rapidamente, rimanendo però, è bene sottolinearlo, una piccola realtà, ai margini del sistema museale che aveva il Metropolitan Museum di New York come suo centro propulsivo. Se ne può avere un'idea scorrendo i numeri del *Bulletin*, dove si incontrano articoli sulle principali acquisizioni e sui vari progetti promossi in quegli anni²²⁴.

Una tappa importante per la definizione degli scopi e degli obiettivi del museo si ebbe tra il 1909 ed il 1919. In questo giro d'anni, infatti, si ridefinirono l'assetto istituzionale ed amministrativo: il controllo venne assunto da una *Art Commission*, direttamente dipendente dall'amministrazione cittadina; si decise di cambiare il nome dell'istituto, da *Detroit Museum* a *Institute of Arts* e, non ultima, si decise di cambiarne anche la sede, avviando un grandioso progetto che sarebbe giunto a conclusione solo nel 1927²²⁵. L'insediamento della *Art Commission*, composta da membri del *Board of Trustees* – come Ralph H. Booth e William J. Gray – e da due esperti – in questo caso Albert Kahn e Clyde H. Burroughs, l'*art director* – scelti dal sindaco della città, era di fatto una novità nel panorama dell'amministrazione museale statunitense:

It is a novel, if not unique, experience among American municipalities to have, as a part of their civic function, the erection, operation and maintenance of a public art gallery. [...] Detroit and St. Louis are the first two cities in which the ownership and management of the Museum of Art is actually vested in the city²²⁶.

Per la città si auspicava una rinascita artistica, attuata attraverso la funzione educativa che si sperava potesse ricoprire il nuovo museo:

Detroit [...] needs a new birth in Art. It is Art hungry and maybe it does not know it. Vast fortunes of money are being accumulated in our city. Shall it be left to future generations to gain with this wealth the attainable finer attribute

²²⁴ Cfr. il *Bulletin of the Detroit Museum of Art*, pubblicato dal 1904 al 1919. Dal 1919 in poi il periodico cambiò titolazione, divenendo *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*. Si veda anche J. Abt, cit., pp. 51-80.

²²⁵ Cfr. J. Abt, *A Museum on the Verge...* cit., pp. 81-112. All'inizio del 1922 i progetti erano approvati e la *Art Commission* era pronta a procedere. Una serie di resistenze da parte del sindaco impedirono che si avviassero le costruzioni sino alla primavera.

²²⁶ C. B. [con tutta evidenza l'articolo è di Clyde Burroughs], *The Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit', 1, 1, 1919, pp. 2-5, in particolare p. 2 e si veda p. 4 dove si stabilisce la composizione della *Art Commission*.

of life? [...] Who will be the first man among our citizens of wealth to prove himself a prince indeed? Let him bring to Detroit examples of the master work of the past in paintings, sculpture, tapestries, rugs, furniture, and other objects of art. These works of the past that are proven by the test of time will develop that fine sense of discrimination to enable him to judge and patronize and so help to develop in our midst contemporary productions in the Field and Applied Arts. [...] How shall we build and develop a great Institute of Arts in our city if we have no liberal regard for the Arts among our foremost citizens? [...] We must start with the positive understanding that Art is for all people. Too often we hear the idea expressed that Art, particularly the Fine Arts, is something exclusive and for a few who are supposed to have a peculiar understanding of it [...]. This Museum and its influence is the answer to those who will but take an interest [in the Fine Arts, *ndr*] and it is the function of this society to stimulate the whole people that they shall take an interest²²⁷.

Dalle parole di Booth si coglie l'anelito verso quella funzione educativa e di innalzamento del gusto che si sperava potesse fungere anche da volano per le arti industriali, e che abbiamo visto fu anche la cifra peculiare della presidenza di Morgan al Metropolitan Museum di New York²²⁸.

Nel 1921 si decise di affidare la costruzione della nuova sede a Paul Philippe Cret, francese emigrato, che aveva eretto la sede della *Pan American Union* a Washington (1907)²²⁹. Nelle pagine dell'*Annual Report* del 1921 si dà conto di come sarebbero stati organizzati nuovi spazi, e delle scelte allestitivie:

All objects of a given period, including paintings, sculpture, furniture, textiles and other decorative arts, will be housed together in a room especially designed in the manner of the period and these period rooms will be arranged in their logical sequence. In this way we will have the art of every period represented and so arranged that the progress of civilization and the influences which molded the aesthetic impulses of different ages and races will be esposte even in the architecture itself. This will place the Detroit Institute of Arts in a unique position among American Museums in the matter of the beauty of

²²⁷ R. H. Booth, *Detroit's Aesthetic Needs Visualized*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit', 1, 1, 1919, pp. 6-7.

²²⁸ Cfr. capitolo precedente, par. 5.

²²⁹ Cfr. J. Abt, *A Museum on the Verge...* cit., pp. 115-117. Su Paul P. Cret (1876-1945) cfr. B. White (a cura di), *Paul Philippe Cret: Architect and Teacher*, Philadelphia 1973; E. Greenwell, *The Civil Architecture of Paul Cret*, Cambridge (Mass.) 1996, in particolare per Detroit, cfr. il capitolo sesto: *The Detroit Institute of Arts: The Art Museum between History and Pleasure*, pp. 102-139; J. E. Farnham, *The Staging of Time: Paul Cret and the Delaware River Bridge*, in 'Journal of the Society of Architectural Historians', 57, 3, 1998, pp. 258-279. Cret era nato in Francia e si trasferì negli Stati Uniti per insegnare alla Pennsylvania University nel 1903. Nel 1915 costruì anche la Indianapolis Public Library.

installations of its collections²³⁰.

La scelta delle *period rooms* attraverso cui organizzare gli oggetti della collezione, va interpretata come un allineamento alla modernità che veniva propagata da New York, ed è proprio richiamandosi a quell'esempio che si scelse di chiamare a Detroit Valentiner, lo studioso, cioè, che più di altri si identificava con l'introduzione in America di questa prassi allestitiva *moderna*²³¹.

Nel novembre del 1921, infatti, arrivò nel Michigan, dove sarebbe rimasto per tre giorni. Da quel momento, oltre a ricoprire il ruolo di consulente per il nuovo edificio in Woodward Avenue, divenne anche *adviser*: avrebbe dovuto, cioè, comprare opere d'arte per il museo²³².

La prima traccia di quest'incarico la si ricava dal lungo articolo del *Bulletin* che pubblicava le nuove acquisizioni del museo nel 1922: una serie di sculture che andavano ad integrarsi con le opere di pittura giunte con la donazione di James Scripps²³³. L'integrazione tra pitture e sculture era sostenuta da Valentiner come un

²³⁰ *Report of the Arts Commission for the year 1921*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit', 3, 4, 1922, p. 33.

²³¹ Che ciò fosse un dato radicato si coglie abbastanza chiaramente, mi pare, da una lettera di Walter W. S. Cook a Charles R. Morey datata 10 luglio 1924. Nel 1924 infatti, Cook scriveva a Morey dall'Europa dove, a Berlino, aveva incontrato Valentiner, appena nominato direttore del museo di Detroit, che di lì a breve avrebbe accolto nel Vecchio Continente Mrs. Rockefeller e la figlia, insieme alla sorella di Abby Rockefeller, per poi condurle a visitare i musei tedeschi. Concludendo la sua lettera Cook scriveva: "He is a delightful fellow and one of the best museum men we have had in America. He did a lot of good work at the Metropolitan, and it's a pity that he gave it up and returned to Germany". Il fatto che ancora nel 1924 si ricordasse l'esperienza dello studioso al Metropolitan come una pietra angolare dello sviluppo museale statunitense, mi pare che getti una doppia luce, tanto sul nuovo Metropolitan di Morgan – e sul ruolo che Valentiner vi esercitò – quanto sulla profonda impressione che dovette lasciare nella classe dirigente. La lettera si legge nella sua interezza in K. Brush, *The Unshaken Tree: Walter W. S. Cook on Kunstwissenschaft in 1924*, in D. J. Johnson, D. Ogawa (a cura di), *Seeing and Beyond. Essays on Eighteenth- to Twenty-First-Century Art in Honor of Kermit S. Champa*, New York 2005, pp. 329-360, in particolare p. 346.

²³² Cfr. M. Sterne, cit., p. 140. Negli stessi anni Valentiner era anche *adviser* per il Chicago Art Institute, cfr. Ead., cit., p. 141. Cfr. anche l'annuncio dell'ingresso dello studioso nello staff del museo di Detroit in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit', 3, 3, 1921, p. 29, dove si specifica che "Dr. W. R. Valentiner has been appointed as a non-resident member of the staff of the Museum as Expert and Adviser [...]. Dr. Valentiner is regarded as one of the best experts in museum work today, having a thorough knowledge of almost all the public and private collections in the capitals of Europe".

²³³ W. R. Valentiner, *Recent Accessions*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit', 3, 3, 1921, pp. 22-29. Tra le acquisizioni vi erano un fonte battesimale romanico attribuito a scuola veneziana; un rilievo in terracotta catalogato come 'stile ghibertiano' (poi riconosciuto come copia moderna); una *Madonna col Bambino* in terracotta attribuita ad un 'seguace senese di Jacopo della Quercia' e datata 1430 ca. Per le sculture italiane del museo si veda A. P. Darr, P.

elemento dal forte valore educativo:

Great periods of art cannot be understood by a knowledge of their paintings alone, even if that art expresses sometimes the highest ideas of such a period. The foundation of all artistic culture lies in the development of the minor arts, whose importance in the earlier periods should be made clear in every museum. It is only more enjoyable to see rooms in which decorative arts of a period are shown together with paintings, so that after looking at flat surfaces the eye may rest by looking at plastic forms; it is also of great educational value to have the style of paintings explained by the similar style found in sculpture or objets d'art [*sic*] of the same epoch. Besides it should encourage the workmen of our day to see how essential the development of the minor arts has been in the past for the building up of artistic culture²³⁴.

Questa integrazione di opere abbattéva il precedente *display* degli oggetti, che erano raggruppati ed esposti per *tecnica*, e non in base all'ambito culturale da cui le opere provenivano: su un simile presupposto si comprende ancor meglio la svolta che lo studioso mise in atto col suo operato²³⁵. Assieme a questo riordino, Valentiner propose di spostare nei depositi opere di minor interesse, in modo da non sovraffollare le sale. In questo modo riuscì a ridefinire la crescita delle collezioni orientando l'*Institute* prevalentemente verso le arti figurative, facendo piazza pulita degli oggetti etnografici o dei reperti naturali, ed acquistando, con i fondi messi a disposizione dalla città di Detroit, reperti archeologici greci²³⁶, sculture italiane del medioevo, opere di Giovanni Bellini, di Rembrandt, così come quadri espressionisti²³⁷.

Barnet, A. Boström (a cura di), *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, 2 voll., Londra-Detroit 2002, in particolare per il rilievo ghibertiano: vol. 2, p. 218 (cat. n° 264).

²³⁴ W. R. Valentiner, *Recent Accessions...* cit., p. 22.

²³⁵ Si veda anche W. R. Valentiner, *Institute's New Treasures Are Arranged by Period*, in 'Detroit News', 10 dicembre 1922.

²³⁶ Cfr. ad esempio W. R. Valentiner, *Greek Vases*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 2, 1924, pp. 10-15.

²³⁷ Per avere un'idea delle acquisizioni dello studioso in questi primi anni si veda M. Sterne, cit., p. 141, oltre naturalmente agli articoli pubblicati nel *Bulletin* del museo. La *Madonna col Bambino* di Bellini (datata 1509) venne acquisita nel 1928; la *Visitazione* di Rembrandt venne acquisita nel 1927 (inv. 27.200). A proposito di quest'opera, va rilevato che essa costituisce una duplice novità. Da un lato, infatti, l'opera è una delle rare opere a soggetto religioso ad entrare in un museo statunitense a queste date così precoci. Dall'altro, per la propria veste finanziaria che aveva il museo, essa venne acquisita con denari pubblici. E da questo punto di vista essa costituisce davvero un *hapax*: la maggior parte dei quadri di Rembrandt entrati al Metropolitan Museum di New York o alla National Gallery di Washington sono infatti il frutto di lasciti testamentari. Questi aspetti sono stati sottolineati recentemente anche da D. P. Weller, *Rembrandt's History Paintings in America*, in D. P. Weller, G. S. Keyes, T. Rassieur (a cura di), *Rembrandt in America. Collecting and connoisseurship*, catalogo della mostra (Cleveland-Minneapolis-Raleigh), New York 2011, pp. 143-169, in particolare nota 31, p. 169.

Il fatto che i fondi per l'acquisto di queste opere fossero messi a disposizione dalla città, rappresentava (e rappresenta) un esempio raro nel panorama statunitense: un esempio che suggellava, come meglio non si sarebbe potuto, quella politica culturale nella quale Valentiner si trovò immerso a New York al momento del suo arrivo nel 1908. Se però in quel caso si trattava di privati che investivano ingenti quantità di denaro in opere d'arte – e va tenuto presente non solo l'investimento economico ma anche, per così dire, l'investimento in termini di 'capitale simbolico' – nel caso di Detroit, Valentiner aveva a che fare con un'intera comunità che decideva di compiere quest'investimento.

È anche grazie alle sue scelte ed alla sua attività in questi anni se, nel 1924, la *Art Commission* offrì allo studioso il posto che era stato di Bourroughs: la direzione del *Detroit Institute of Arts*²³⁸.

Dal momento in cui assunse la direzione, questi orientamenti divennero, se possibile, ancor più forti. È sufficiente leggere le pagine del numero del *Bulletin* del dicembre 1924, quasi interamente dedicato al riallestimento delle sale, per cogliere il senso delle novità che si portavano in campo²³⁹.

²³⁸ Già nel giugno di quell'anno Valentiner sapeva che avrebbe ricoperto la carica di direttore, se in una lettera a Berenson del 26 di quel mese (ABT), informava da Berlino lo studioso che nell'autunno sarebbe stato a Detroit. Cfr. comunque M. Sterne, cit., p. 150; J. Abt, *A Museum on the Verge...* cit., pp. 119-121; *Appointment of Art Director*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 1, 1924, come si dice nell'articolo, l'incarico di Valentiner sarebbe stato effettivo a decorrere dal primo di ottobre di quell'anno. Come ha sottolineato Jeffrey Abt, Burroughs non lasciò lo staff del museo, ma anzi mantenne la carica di segretario della *Art Commission*. Si stabilì un efficace connubio: Valentiner si occupava delle acquisizioni e dell'allestimento, mentre Burroughs gestiva le questioni amministrative ed i rapporti con la *Art Commission*. Abt, inoltre, ha giustamente rilevato che questa particolare gestione: "also established an unusual model for structuring art museum management that has only rarely been repeated in the United States, and for terms much shorter than the Valentiner-Burroughs partnership, which lasted two decades until Valentiner's retirement in 1945", cfr. Id., *A Museum on the Verge...* cit., pp. 120-121, la citazione è a p. 121. Negli anni seguenti Valentiner fece anche in modo di far arrivare dall'Europa uno staff di prim'ordine: Walter Heil (1890-1973), la svizzera Adèle Coulin Weibel (1880-1963) – formata con Josef Strzygowski a Vienna – chiamata appositamente a dirigere il neonato dipartimento di *Textiles*, creato da Valentiner; William E. Suhr (1896-1984); Benjamin March (1899-1934) come curatore della sezione di arte asiatica. Cfr. comunque M. Sterne, cit., pp. 157-159, oltre naturalmente ai numeri del *Bulletin* del museo. Da una lettera ad Abby A. Rockefeller del 9 settembre 1929 (AAA), risulta poi che Valentiner avesse 'assoldato' come consigliere per la sezione egittologica nientemeno che Howard Carter (1874-1939), che aveva conosciuto a Londra.

²³⁹ W. R. Valentiner, *Rearrangements in the Collections*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit', 6, 3, 1924, pp. 22-28; così lo studioso concludeva il suo testo: "It is hoped that the new arrangement, in which stress has been laid upon a clear division of the art of the different countries, will enable the public to find its way more readily through the museum", ibid., p. 28. Nello stesso numero vengono presentate alcune opere donate al museo, doni effettuati per celebrare l'assunzione della direzione da parte di Valentiner: il mercante monacense Julius Boehler donò tre pagine di un evangelario romanico; A. S. Drey, invece omaggiò il museo di un dittico

E del resto, il nuovo allineamento alla ‘politica’ inaugurata da Valentiner, si può leggere anche nei discorsi che lo studioso e Booth pronunciarono in occasione dell’apertura al pubblico della nuova sede. Il 7 ottobre del 1927, infatti, le sale del nuovo museo progettato da Cret vennero inaugurate, con un grande programma musicale, ed il presidente della *Art Commission* ed il nuovo *art director* tennero i loro discorsi inaugurali che, come ha sottolineato Jeffrey Abt, furono probabilmente pensati per essere complementari l’uno rispetto all’altro²⁴⁰. Booth si concentrò sull’importanza del museo come *monumento civico* e sul suo ruolo di *public resource* per la cittadinanza di Detroit, in questo, come ha notato Abt, lanciando probabilmente un ponte per far sì che l’amministrazione non cessasse, una volta terminata la costruzione del nuovo edificio, di elargire fondi per l’acquisizione di opere per la collezione²⁴¹. Valentiner, dal canto suo, proponeva dunque una riflessione sui benefici spirituali che derivavano dal contatto con le opere d’arte, e sulla necessità di future acquisizioni:

At this moment, so important in the art life of the city, let me ask: What is the reason for the desire to possess masterpieces of art in our museum and what is it that constitutes the enjoyment of such works of art? [...] works of art that we collect in museums [...] preserve in the fullest measure the sweetest and most beautiful sentiments of the humanity of the past. [...] We believe therefore, that the museum, erected on the banks of the turbulent streams of traffic of this hurrying city, will afford a refuge to those who, tired by the battle for material gain, are half-unconsciously drawn within its walls. Enwrapped in the atmosphere that we have endeavored to create in the various rooms, they can not fail to imbibe something of the wealth of noble thought that has

eburneo francese del XIV secolo; e perfino Abby Rockefeller donò una coperta d’altare svizzera del Cinquecento: cfr. W. R. Valentiner, *Recent Gifts*, in *ibid.*, pp. 27-28.

²⁴⁰ J. Abt, *A Museum on the Verge...* cit., pp. 121-128, in particolare p. 122.

²⁴¹ Così si esprimeva Booth: “The special significance that attaches to the Detroit Institute of Arts is that it is a purely municipal enterprise belonging to all of the people of the city and entirely maintained by them. What can be more vital than that our great city, having assumed its place as the most dynamic industrial community of all time, has taken in hand the creation of such enterprising evidences of culture as the public library and this institute of art comprising our art center [...]. It is no mere chance or coincidence that this building, this marble book of art and beauty, stands open on the busiest highway of our city, closet o the center of Detroit’s population, accessible to all, for all of its citizens to use, profit by and admire. [...] What then is this message written in this book of marble for all of us Detroiters, rich and poor, high and low? To my mind, the message [...] is that the beauty of art and the spiritual and moral beauties which lie beyond and above the beauty of art alone, are as essential in the life of a community as are the material comforts and modern facilities and improvements which it is the pride of every prosperous, enlightened community of today to furnish its citizens”, cfr. J. Abt, *A Museum on the Verge...* cit., pp. 122-124; per le tensioni tra l’amministrazione di Detroit e la *Art Commission* per i fondi destinati all’acquisto di opere: cfr. *ibid.*, pp. 124-125.

been stored for centuries in these works of art. [...] There is no theme, not even the most tragic, that has not been transfigured by art and changed into an expression of life's beauty; there is no work of art that does not stand out more clearly because of that peculiar illumination brought about by the passage of time. [...] It is not art alone, but the unalterable depth and intensity of the human sentiment, which underlies all true art, that enable us to understand the spirit of past ages. [...] Thus we find to our own satisfaction the confirmation of what we had been looking for: that the great of former ages were animated by the same impetus that direct us; that they met with the same world as we²⁴².

Perché il visitatore potesse cogliere al meglio il valore insito in queste opere, Valentiner allestì le sale, come abbiamo visto, secondo il principio delle *period rooms*, recuperando il principio della *Mischung* tanto caro a Wilhelm Bode²⁴³, e sfruttando l'architettura che aveva progettato insieme a Cret, riuscì a presentare, al pianterreno dell'edificio, una sorta di *abregé* di varie culture figurative²⁴⁴. E mi pare che si possa cogliere molto bene dalle parole di Valentiner anche quanto avesse influito su di lui l'esperienza rivoluzionaria: l'idea che l'arte, con i suoi mezzi, riesca a rendere espressione di bellezza anche i temi più tragici era già affiorata negli scritti degli anni precedenti, ed anche la profonda funzione educativa del museo era debitrice del dibattito che si era scatenato a Berlino²⁴⁵.

Oltre a questa fondamentale attività per il museo, in questi anni (1921-1923), come abbiamo visto, Valentiner era impegnato anche per l'organizzazione della mostra espressionista a New York e per il catalogo della collezione di Joseph Widener²⁴⁶. Non è, del resto, una coincidenza, il fatto che proprio durante la sua prima attività a Detroit Valentiner agì, ancora una volta, come promotore dell'espressionismo. L'interesse che gli industriali della città avevano in campo artistico vennero infatti guidati dallo studioso verso quegli artisti cui in quegli anni era stato vicino. In particolare Robert H. Tannahill e Ralph H. Booth furono tra i primi collezioni-

²⁴² Cfr. J. Abt, cit., pp. 125-127. Si veda anche, per avere un'idea di come il museo venne organizzato: *The Detroit Institute of Arts. The Architecture*, Detroit 1928.

²⁴³ Cfr. *supra*.

²⁴⁴ Cfr. M. Sterne, cit., pp. 166-167; J. Abt, *A Museum on the Verge...* cit., p. 128. Lo studioso ha notato, mi pare a ragione, che "Valentiner's belief in art's transparency and comprehensibility to all regardless of social status or education seems naive today. [...] Valentiner's convictions speak more of his own acculturation and formal training than what, to a more wordly observer, would have been obvious in 1920s Detroit: not everyone in American society possessed the cultural sophistication and educational preparation to immediately apprehend the moral or spiritual content of a Renaissance painting or an Egyptian bas-relief", *ibid.*, p. 127.

²⁴⁵ Cfr. paragrafo precedente.

²⁴⁶ Cfr. *supra* paragrafo 1.

sti a rivolgere il loro sguardo verso gli espressionisti e le loro opere vennero poi donate al museo²⁴⁷. Nel 1925, inoltre, Edsel Ford – il figlio del magnate dell'auto Henry – entrò a far parte della *Art Commission*, inaugurando così una lunghissima frequentazione con Valentiner. Il sostegno di Ford e della moglie, Eleanor, si rivelarono fondamentali per la crescita del museo e, guidati dai consigli di Valentiner, riuscirono ad acquisire molte opere d'arte che sarebbero poi entrate a far parte della collezione pubblica²⁴⁸.

Sono, questi, anche gli anni in cui lo studioso entrò in stretto contatto con i Rockefeller. In particolare tra lui ed Abby Aldrich, la moglie di John D. Rockefeller Jr., si strinse una speciale intesa: la ricca figlia del senatore, infatti, rivolse presto i suoi interessi verso l'arte tedesca, e trovò un punto di riferimento proprio in Valentiner. E proprio a lui si rivolgerà John D. Rockefeller Jr. per avere un parere per l'organizzazione dei *Cloisters*: ancora una volta, dunque, un episodio che lascia intravedere tanto l'altissima considerazione di cui godeva lo studioso e, insieme, il ruolo davvero cruciale che ricoprì nell'orientare i collezionisti e nel definirne, al contempo, le ambizioni 'pubbliche'²⁴⁹.

²⁴⁷ Cfr. H. Uhr, *Masterpieces of German Expressionism at the Detroit Institute of Arts*, New York 1982. In particolare la collezione di Robert Hudson Tannahill (1893-1969) era particolarmente ricca di opere di espressionisti, come Beckmann, Dix, Barlach, Macke e Marc. Tra il 1921 ed il 1929, principalmente tramite Valentiner, vennero acquisite, come *City Appropriation*, cioè grazie ai fondi elargiti dall'amministrazione cittadina: L. Feininger, *Battello*, 1913; H. Heckel, *Donna*, 1920; E. L. Kirchner, *Paesaggio costiero a Fehman*, 1913; O. Kokoschka, *Dresden Neustadt II*, 1921 ca; O. Mueller, *Bagnanti*, 1920 ca; M. Pechstein, *Sotto gli alberi*, 1911; K. Schmidt-Rottluff, *Cactus in fiore*, 1919; E. Barlach, *Assunta*, 1921. Nel 1922 venne acquisito, grazie a Ralph H. Booth, anche H. Matisse, *La fenêtre (Intérieur aux myosotis)*, 1916: fu la prima opera dell'artista francese ad entrare in una collezione pubblica americana. Cfr. D. Fourcade, I. Monod-Fontaine (a cura di), *Henri Matisse. 1904-1917*, catalogo della mostra (Parigi), Parigi 1993, pp. 368-369. Si veda anche M. Sterne, cit., pp. 170-171. Dal collezionismo di pittura antica, gli statunitensi si orientarono progressivamente verso l'arte moderna. Per avere un'idea di questo fenomeno si veda almeno W. G. Constable, *Art Collecting in the United States of America. An Outline of a History*, Toronto-New York 1964, pp. 169-191; per lo specifico del collezionismo di arte tedesca G. Langfeld, *Deutsche Kunst...* cit., pp. 67-102.

²⁴⁸ Su Edsel Ford (1893-1943) si veda R. Bak, *Henry and Edsel. The Creation of the Ford Empire*, Hoboken 2003; e per lo specifico delle questioni legate al museo di Detroit, M. Sterne, cit., *passim*.

²⁴⁹ Ad esempio, quando il 9 settembre 1929 lo studioso rispondeva a Abby Rockefeller che gli annunciava l'apertura del nuovo Museum of Modern Art, esprimeva le sue più vive congratulazioni per essersi assicurati un direttore competente come Alfred Barr che Valentiner aveva conosciuto quando si era recato a Detroit per studiare la collezione di arte contemporanea del museo (AAA). Abby Rockefeller chiedeva del resto spesso consiglio allo studioso su quali opere acquistare: il 16 settembre dello stesso anno, ad esempio, oltre ad esprimere a Valentiner la sua soddisfazione per l'approvazione della scelta di Barr, e a chiedere ulteriori dettagli sia sulla cooperazione con Carter (per cui cfr. *supra*) che per una esposizione di arte cinese a Detroit, chiudeva così la sua missiva: "I have just bought a bust and some prints by Lehnbruck [*sic*] myself. I should like to buy a few

Ad ogni modo, nonostante l'impegno profuso in questa nuova impresa, le prime serie difficoltà sarebbero giunte di lì a non molto: la grave crisi del 1929 avrebbe infatti colpito duramente anche l'industria dell'auto e dell'acciaio, tanto che, all'altezza del 1932, il museo era minacciato dalla chiusura²⁵⁰. Complici le polemiche scatenatesi dopo l'inaugurazione degli affreschi di Diego Rivera nel chiostro del museo, e a causa dell'impossibilità di svolgere adeguate campagne di acquisti, dovuta al continuo assottigliarsi dei fondi stanziati dall'amministrazione di Detroit, Valentiner chiese alla *Art Commission* un congedo tra la fine del 1932 ed il settembre 1933²⁵¹.

German paintings. Whom would you suggest for me to begin with?”. All'altezza del 5 giugno 1930 Mrs. Rockefeller scriveva allo studioso: “You will find enclosed a check for \$500 and a list of German prints and lithographs which I already have. You see I really have very few, and many of the best men are missing from the list. If you find anything very fine in the way of water colors and not too expansive please cable me”. L'acquisto venne concluso nei mesi seguenti se il 23 agosto 1930 Abby Aldrich scriveva a Valentiner di aver ricevuto le stampe tramite Duveen, e si diceva particolarmente felice di aver ottenuto alcune opere di Nolde e lo ringraziava di averle inviato degli acquerelli di Grosz. Sui Rockefeller un agile quadro si ricava da A. B. Saarinen, *I Grandi Collezionisti...* cit., pp. 294-336. A questo si aggiungano, per il murales di Rivera, i riferimenti citati nelle note successive. Particolarmente interessante è la vicenda legata ai *Cloisters*. Per quanto esuli dalla trattazione di queste pagine, è una vicenda che merita di essere riportata all'attenzione degli studi. L'episodio è ricordato solo nella biografia di M. Sterne, cit., pp. 234-240. John D. Rockefeller, scrivendo a Valentiner il 14 agosto del 1931, gli chiedeva un parere su come organizzare le sale del museo e su come esporre le opere. Valentiner rispose con un abregé di 7 pagine che, per punti, consigliava il magnate su come procedere (per questo 'memorandum' di Valentiner cfr. M. Sterne, cit., pp. 236-240). In nessun altro contributo (eccezion fatta per la biografia di Margaret Sterne già ricordata) relativo a questa importante impresa museografica si cita il coinvolgimento dello studioso. E tuttavia, mi pare che tale episodio sia l'ennesima conferma di quanto Valentiner fosse ben inserito nell'ambiente dei collezionisti americani, e getta altresì una luce importante sulla fiducia che essi avevano nelle sue capacità organizzative.

²⁵⁰ J. Abt, *A Museum on the Verge...* cit., pp. 131-142. In particolare cfr. pp. 136-137 per l'allarme che si diffuse di fronte ad una paventata chiusura dell'*Institute*.

²⁵¹ Cfr. M. Sterne, cit., pp. 205-210; J. Abt, *A Museum on the Verge...* cit., 131-142. Valentiner tornò in Europa, dove viaggiò tra le principali capitali europee. Per gli affreschi di Rivera cfr. M. Sterne, cit., pp. 188-204. Lo studioso conobbe Rivera in occasione del suo primo viaggio in California nel dicembre del 1930, grazie alla comune amica Helen Wills, tennista professionista: cfr. M. Sterne, cit., p. 189. Il muralista messicano aveva poco prima terminato un grande affresco – poi distrutto e sostituito da un'opera di José María Sert – per il Rockefeller Center, la cui commissione ebbe probabilmente grazie alla mediazione di Valentiner. Cfr. M. Sterne, cit., p. 196. Sugli affreschi di Rivera la bibliografia è ampia. Mi limito a segnalare i contributi che possano costituire un utile punto di partenza per successivi approfondimenti. S. Ortoll, A. B. Ramírez de Arellano, *Diego Rivera, José María Sert, y los Rockefellers: una historia con cuatro epílogos*, in 'Journal of Iberian and Latin American Studies', 10, 1, 2004, pp. 1-21; G. W. J. Beal, *Mutual Admiration, Mutual Exploitation: Rivera, Ford and the Detroit Industry Murals*, in 'Berkeley Review of Latin American Studies', spring-summer 2010, pp. 34-43. Sarebbe fuori luogo voler riassumere qui la bibliografia relativa a Diego Rivera. Mi limito a segnalare, per lo specifico caso di Detroit C. Newman Helms (a cura di), *Diego Rivera. A Retrospective*, catalogo della mostra (Detroit), Detroit 1986; L. Bank Downs, *Diego Rivera. The Detroit Industry Murals*, New York

Se di certo l'attività per il Metropolitan fu, lo abbiamo visto, uno snodo cruciale per più motivi²⁵², gli anni alla guida del *Detroit Institute of Arts* avrebbero segnato la vera e propria pietra miliare tanto nella carriera dello studioso quanto nella politica museale americana. E proprio in questi anni sarebbe giunto al suo punto di più alto sviluppo un particolare ambito degli studi di Valentiner, verso i quali sarà bene concentrare la nostra attenzione: lo studio della scultura, in particolare della scultura del medioevo e del rinascimento europeo. Un campo, questo, in cui, attraverso una *Kunstkennerschaft* cresciuta sull'esempio di Bode, egli agì da vero pioniere.

1999.

²⁵² Cfr. il capitolo precedente.

APPENDICE

Sì! Voci delle Arbeitsrat für Kunst, Berlino 1919

Adolf Behene, nella prefazione, scriveva che: “Questo libro contiene una selezione delle risposte ricevute alle domande. Le opere di artisti delle *Arbeitsrat* illustrate, fanno parte della risposta”.

1. Programma di studi. Quali misure sono considerate adatte a realizzare una profonda riforma della formazione per tutta l’attività artistica?

2. Il sostegno del governo. Quali criteri ha lo stato socialista per rendere disponibili i fondi statali per problemi artistici e per il sostegno degli artisti? (acquisizioni, commissioni statali d’arte, musei, scuole, mostre ecc..)

3. Insediamenti. Quali garanzie si dovrebbero richiedere al governo, in modo da garantire che gli insediamenti che sorgeranno nei prossimi anni si curino degli aspetti culturali di vasta portata?

4. Trasformazione dell’artista in artigiano. Come si può ottenere che le grandi masse del proletariato artistico sfuggano al disastro economico imminente ed al naufragio con il lavoro manuale? Quali richieste devono essere dirette allo Stato in modo che la nuova generazione si formi, sin da subito, sulla base di una formazione puramente artigianale?

5. L’artista nello stato socialista.

6. Esposizioni. Quali nuovi modi possono suscitare di nuovo interesse nel Popolo per ‘L’opera d’arte totale’ - Architettura, Scultura e Pittura nella loro unità? Tentare con Pubbliche Piazze invece che con Esposizioni d’arte

7. Come possono, oggi, gli artisti di diversi settori dell’arte formare un’associazione ed un’unità?

8. Trattamento a colori del paesaggio urbano. Idee per il trattamento del colore del panorama urbano, aspetto delle case colorato, la pittura delle facciate e degli spazi interni, eliminare il telaio delle finestre.

9. Progettazione di edifici pubblici da parte degli artisti. Quali richieste pratiche si devono inviare allo Stato in modo che gli edifici pubblici siano progettati dagli artisti, al posto dei precedenti Tecnici e Funzionari delle costruzioni?

10. Accordo con il Popolo. Quali percorsi sono adatti per portare gli sforzi degli

artisti moderni a contatto ed in armonia il Popolo?

11. Quali predisposizioni si devono adottare per rendere, al momento opportuno, il materiale preparato in silenzio, di dominio pubblico? Preparazione di articoli per la stampa, lezioni, esposizioni, incontrare la protezione di molti organi di stampa per questo scopo

12. Quali strade si devono seguire per garantire la migliore connessione possibile con i gruppi di artisti stranieri che hanno idee affini?

13. Opinione sull'anonimità degli artisti nelle loro opere. Sigla invece della firma.

Le risposte di Valentiner:

1. La riforma più approfondita sarebbe raggiunta da una (almeno parziale) abolizione di tutte le scuole. Forse l'arte sarà migliore una volta che crescerà ancora selvaggia, come è al principio di tutte le cose, quando crebbe un'arte ingenua [spontanea?]. I grandi artisti trovano la loro strada comunque. L'insegnamento della mediocrità che è promosso attraverso le scuole incrementa, forse, l'educazione generale, ma non rafforza il potere creativo di un Popolo che, del resto, giunge da solo. Le scuole dovrebbero invece essere istituite così come si consiglia nel Programma di Bartning²⁵³.

L'educazione del 'Consiglio dei Pittori', dovrebbe irradiarsi anche dai problemi educativi, credo, come la formazione di ogni organismo creativo nella Storia del mondo, sì, nel mondo, si irradia attraverso l'auto-generazione: da una rivoluzione si costruisce, dal caos, una volontà creativa (Wille) che si chiarisce e si rafforza sino a quando non è in grado di esercitare un dominio.

2. Lo Stato deve essere indotto a riconoscere la scelta dei migliori artisti ('Consiglio dei Pittori') come l'autorità più alta in materia di arte, e mettere loro a disposizione ampi fondi per i loro progetti. Con l'uso dei sostegni statali si deve assicurare che si curerà in primo luogo la creativa arte contemporanea, solo secondariamente si considererà tutto ciò che è favorevole all'educazione (Musei, conservazione della antichità, scuole). L'uso dei fondi per la costruzione di edifici, nei quali l'architetto, lo scultore, il pittore operino insieme, dev'essere preceduto da quello per le esposizioni, che non sono creazioni organiche.

4. Può essere raggiunto solo attraverso misure coercitive, che la massa di artisti

²⁵³ Otto Bartning (1883-1959) era l'architetto che, con Gropius, stabilì il programma pedagogico che poi lo stesso Gropius applicò nel Bauhaus.

inferiori rinunci alle loro pretese: ogni artista si sottopone prima ad un esame del “consiglio dei Pittori”; se l’esame delle sue opere è sfavorevole, l’artista si trasforma così in un artigiano ed ha un sussidio per il periodo transitorio di studio.

5. Il compito dell’artista, nello stato socialista, è quello di creare una fede nuova. Chi altri sarebbero i creatori di una nuova Religione, senza la quale non potrebbe esistere una grande arte, se non gli artisti? L’etica del passato non è più sufficiente, e il progetto sociale non è ancora una religione. Del nuovo modo di pensare, l’artista sarà il portatore del senso comunitario. Pertanto, egli deve diffondere la sua arte a coloro che amano l’arte per se stessa, e alla massa del popolo, che non è ancora diseducato, e fare in modo (preoccuparsi) che le sue opere non cadano nelle mani di capitalisti collezionisti.

6. Un modo per interessare il Popolo all’opera d’arte totale, è il seguente: si deve ottenere che ai principali artisti (attraverso il “Consiglio dei Pittori” ed il “Ministro delle Costruzioni”) sia affidata la costruzione di una serie di piccole città in diverse parti della Germania, e che lì, sul luogo, siano organizzati i loro progetti sull’opera d’arte totale. Le città create insieme, in perfetta armonia, da architetti, scultori e pittori, guideranno l’attenzione del Popolo sulla necessità della ‘unione’ delle arti. Non è possibile fondare in Germania queste piccole città, così i grandi gruppi di artisti e di artigiani di ogni genere dovrebbero riunirsi e in modo compatto emigrare in America, dove sarebbe fornito per legge ulteriore terreno per un simile scopo. Si potrebbe iniziare con insediamenti nella forma più semplice in diverse zone del Nord e del Sudamerica (col legno) e svilupparli sempre di più nella misura di piccole città nella più moderna architettura. Dovrebbe anche essere accresciuto il traffico aereo, in modo tale che la distanza tra America ed Europa si potrebbe ridurre ad un viaggio di qualche giorno, così queste costruzioni potrebbero divenire oggetto d’interesse per tutto il mondo. Coerentemente, dovrebbe essere organizzata una estensiva attività di propaganda per l’importanza artistica di queste ‘Opere d’arte totali’ e perché si promuovano simili creazioni.

12. Si dovrebbe pensare a un modo sistematico per la creazione di un governo dell’intero insieme mondiale degli artisti, basato su una selezione dei migliori di ogni paese, come potrà esserci in futuro un governo dell’insieme dei politici di tutto il mondo a partire dalla Società delle Nazioni. Una conferenza mondiale degli ambiti artistici internazionali ed un ufficio internazionale stabile, che sostenga le relazioni tra i diversi Paesi, sarebbero i passi principali in questa direzione. Il requisito spirituale sarebbe uno sviluppo delle arti verso un’arte sopranazionale, da cui risultereb-

be una incorruttibile unione di spiriti comuni nella totalità del mondo artistico. – Ma una simile organizzazione contraddirebbe del tutto lo Spirito dell'arte, che cresce al meglio nel disordine piuttosto che nella disciplina. Dove inizia l'organizzazione, lì l'arte giunge al termine.

La politica e l'arte sono incompatibili.

13. L'anonimato degli artisti ha senso solo se la loro arte divenisse ancora una volta impersonale, e fosse sommersa nella corrente nata dall'idea di un lavoro artistico collettivo. Sino a quel momento, così come l'opera di un pittore o di uno scultore è riconoscibile per ogni amante dell'arte, attraverso la sua caratteristica precipua, subito messa in risalto dalle opere dei loro contemporanei, non è essenziale se sia firmata o meno.

V. «UN OCCHIO FINISSIMO»

VALENTINER E LA *CONNOISSEURSHIP* DELLA SCULTURA

Il Valentiner, che [Previtali] considerava il più grande conoscitore della scultura italiana del Tre e Quattrocento

LUCIANO BELLOSI, *Previtali e la scultura*

Per chi abbia avuto a che fare con gli studi sulla scultura del medioevo italiano Valentiner sarà di certo una figura familiare. Nella miriade di scritti che si dipanano a partire dalla fine degli anni Dieci sino a tutti gli anni Cinquanta del Novecento, è possibile infatti circoscrivere alcuni nuclei forti degli interessi dello studioso in questo ambito.

A ben vedere, però, questo interesse nasce da una doppia radice. Da un lato, infatti (e non lo si sottolineerà mai abbastanza), Valentiner è allievo del più grande conoscitore di scultura allora vivente, e proprio da Bode apprese il modo di avvicinarsi alle opere ed ai loro creatori. Dall'altro, sulla spinta degli avvenimenti rivoluzionari e post-rivoluzionari, il rinnovamento artistico del presente ha fatto sì che si operasse un proficuo e fruttuoso recupero dell'arte del passato. Sono queste le basi sulle quali cresce e matura, come una miccia lenta, la sua passione per le sculture.

Per comprendere come l'interesse per gli scultori medievali sia di fatto l'altra faccia del problema posto dalle sculture contemporanee di Kolbe o Rodin, sarà allora necessario seguire questi scritti nel loro dipanarsi, e tentando di cogliere i punti di contatto più forti. Ma sempre tenendo presenti le due facce del problema, sforzandosi di non compiere semplificazioni indebite rispetto a problemi ben altrimenti stratificati.

La passione per uno scultore come Tino di Camaino, l'interesse per la scultura pisana del Trecento, le indagini sulla scultura di Giovanni di Balduccio, sono tutti aspetti che hanno nell'esperienza espressionista un forte momento di maturazione, ma che non si spiegherebbero senza la vicinanza con Bode (e quindi con i suoi strumenti di analisi) e senza un progressivo e inesorabile affermarsi della Storia dell'arte come disciplina scientifica (e dunque dotata di uno *specifico* disciplinare, che pone anche problemi di linguaggio al critico che voglia dedicarvisi).

Non si potrà, però, non rilevare quanto giuste e sensate fossero molte attribuzioni dello studioso, che spesso riuscì a cogliere la specificità di alcune opere in

modo perspicuo e, per i tempi, nuovo. Proprio sulla base di queste grandissime e riconosciute doti di *connoisseur* si è giocata gran parte della fortuna dei suoi studi nel corso degli anni. Ancora, però, è stato un fenomeno lento, che ha dovuto aspettare una ripresa (soprattutto da parte italiana) degli studi sulla scultura rispetto a quelli sulla pittura del Medioevo. All'inizio, infatti, i contributi dello studioso sono rimasti quasi isolati, raccolti da pochi studiosi (Enzo Carli, Giulia Brunetti, Carlo L. Ragghianti). Nel momento in cui gli strumenti di analisi si sono affinati e questi temi sono diventati oggetto di studio da parte di una generazione più giovane di studiosi (Previtali, ad esempio) i pareri, le attribuzioni, le proposte di Valentiner sono state recuperate. E, molto spesso, confermate.

1. *Presupposti*

Assieme alla progressiva separazione della Storia dell'arte dall'ambito delle scienze filosofiche (dall'estetica in particolare), ed alla sua affermazione come autonoma materia di studio nelle Università tedesche, crebbe l'attenzione verso il Medioevo, e verso uno studio dell'arte di quei secoli inteso su nuove basi 'scientifiche'¹. L'interesse per le opere ed i monumenti medievali (basti pensare alle cattedrali romaniche e gotiche) affondava infatti le sue radici in un momento ben precedente a quello dell'istituzionalizzazione della disciplina, e trovava spazio nelle trattazioni generali dedicate alla *Kunstgeschichte* di area tedesca, o all'*Histoire de l'art* francese, giungendo, in piena epoca romantica, ad un vero e proprio apice di popolarità (tanto in Germania quanto in Francia)²; e, spesso, questa riscoperta si

¹ Sulla progressiva affermazione della Storia dell'arte come autonoma materia di studio negli atenei tedeschi mi sono già soffermato nel corso di queste pagine: non riporterò pertanto le voci bibliografiche utili ad un inquadramento della problematica, rimandando il lettore ai precedenti capitoli.

² Si pensi, a titolo puramente esemplificativo, a *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo, pubblicato nel 1831. Per una disamina della letteratura Otto Novecentesca, sino a Wagner, cfr. M. Domenichelli, *Miti di una letteratura medievale. Il Nord*, in E. Castelnuevo, G. Sergi (a cura di), *Arti e Storia nel Medioevo*, vol. IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, pp. 293-325. Non mi addentro qui in una disamina dettagliata dello sconfinato fenomeno della riscoperta ed apprezzamento del Medioevo. Di volta in volta si indicheranno in nota i necessari riferimenti. Resta fermo il riferimento all'ormai classico P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960. A questo, punto di partenza imprescindibile, per i temi che qui interessano si possono affiancare K. Brush, *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge-New York 1996; E. Castelnuevo, *Il fantasma della Cattedrale*, in E. Castelnuevo, G. Sergi (a cura di), *Arti e Storia nel Medioevo...* cit., pp. 2-29, ma tutto il volume costituisce un utilissimo strumento per mettere a fuoco, secondo i casi, implicazioni ed aspetti specifici di quella che è una problematica ampia e che rivestì un ruolo centrale non solo nel dibattito storico-artistico.

inseriva in una più generale interpretazione in chiave ‘politica’ del passato³.

In tal senso fu fondamentale il clima che si definì a partire dagli anni Ottanta del XIX secolo, quando, dopo le guerre franco-prussiane, da entrambi i lati del Reno si registrò un fiorire di studi sul Medioevo artistico⁴: il Gotico e le sue origini, in particolare, furono il banco di prova privilegiato per la messa a punto e la definizione degli strumenti degli storici.

In questo contesto il ruolo di Riegl non può essere sottovalutato. Un filo saldo lega infatti i suoi studi e quelli della generazione successiva: senza il suo esempio, e la sua rivalutazione in sede storico-critica di quei periodi di decadenza e transizione, non si sarebbe giunti ad una piena *mise en valeur* dell’epoca medievale⁵. In un campo d’azione che vedeva coinvolte soprattutto Francia e Germania, quest’ultima, in special modo dopo la raggiunta unità politica, riconobbe il Gotico come la vera espressione del carattere artistico del nord Europa⁶. In questo senso, le polemiche che divamparono tra August Schmarsow e Georg Dehio a proposito dello *Spätgotik* e della sua posizione nel più ampio panorama dell’arte tedesca, sono l’esempio migliore di questa temperie culturale⁷. Emergeva con forza in questi anni, in un costante incontro-scontro con la critica francese⁸, il problema che abbiamo visto affiorare più volte nel corso di queste pagine⁹: la ricerca, cioè di una via tutta tedesca all’arte, che fosse in grado di circoscrivere la specifica ‘germanicità’ di alcuni

³ Ha richiamato opportunamente l’attenzione su questo aspetto K. Brush, *The Naumburg Master: A Chapter in the Development of Medieval Art History*, in ‘Gazette des beaux-arts’, 122, 6, pp. 109-122. E cfr. anche Ead., *Gothic Sculpture as a Locus for the Polemics of National Identity*, in S. Forde, L. Johnson, A. V. Murray (a cura di), *Concepts of National Identity in Middle Ages*, Leeds 1995, pp. 189-213.

⁴ A questo proposito sono molto importanti, per il contesto tedesco, le considerazioni di K. Brush, *The Shaping of Art History...* cit., pp. 19-53.

⁵ Per un quadro su questi problemi cfr. il capitolo III, par. 1, e par. 3. Per lo specifico del rapporto tra Riegl e la rivalutazione del gotico cfr. P. Frankl, *The Gothic...* cit., pp. 627-638; K. Brush, *Sculptures as a Locus...* cit.; Ead., *The Shaping of Art History...* cit., pp. 68-69 (soprattutto per l’influenza di Riegl su Vöge). Cfr. anche S. Scarrocchia, *Oltre la Storia dell’Arte. Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Milano 2006, *passim*.

⁶ La complessità della questione necessiterebbe ben altro spazio, che ci porterebbe però troppo lontano dal filo principale del discorso. Per un primo inquadramento cfr. P. Frankl, cit., pp. 650-686, cui si possono affiancare i riferimenti bibliografici dati nel capitolo precedente.

⁷ A questo proposito si veda adesso M. Passini, *La fabrique de l’art national. Le nationalisme et les origines de l’histoire de l’art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Parigi 2012, pp. 168-180. Si ricordi che Valentiner ebbe modo di seguire i corsi di Schmarsow a Lipsia nel 1904-1905: cfr. *supra* capitolo III, par. 2.

⁸ Uno sguardo d’insieme recente su queste vicende è offerto da M. Passini, *La fabrique de l’art National...* cit., in particolare pp. 145-228; con l’avvertenza, però, che il testo va integrato per lo meno con le considerazioni svolte da Kathryn Brush, per cui cfr. *infra* le note successive.

⁹ Cfr. *supra* cap. III, par. 1 e cap. IV.

momenti e fenomeni artistici.

Non si deve sottovalutare, inoltre, che negli anni universitari Valentiner ebbe modo di entrare per tempo in contatto con le teorie di Karl Lamprecht, seguendo i suoi corsi a Lipsia¹⁰. Come è noto, lo studioso fu uno dei principali promotori di una rivalutazione del medioevo artistico, tassello di un più ampio mosaico in chiave di storia culturale; e proprio la volontà di volgere lo sguardo, in un'ampia trattazione storica, agli oggetti d'arte medioevali come testimonianze storiche *tout court* fu uno degli elementi che contribuirono a convogliare l'attenzione degli studiosi verso quel periodo storico.

L'alunnato presso Henry Thode deve, anche in questo caso, aver giocato un ruolo catalizzatore. Il suo studio su san Francesco d'Assisi (1885) si era posto come un esempio di una lettura del medioevo in certo senso complementare rispetto a quella offerta da Lamprecht: le maggiori differenze si situavano nella ricerca dell'origine dei fenomeni artistici, legati a questioni socio-culturali per quest'ultimo; originati da un profondo fermento religioso, di cui sono la traccia, per Thode. Questa lettura, venata di irrazionalismo, nondimeno offriva a Valentiner una chiave di accesso a fenomeni artistici di indubbia portata. La particolare lettura che Thode avrebbe dato in seguito anche di altri fenomeni, così legata al suo fervore wagneriano e quindi al culto per le personalità artistiche, si ritrova già nel *Franz von Assisi*, significativamente dedicato, oltre che al Poverello di Assisi, anche agli *Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*¹¹.

All'altezza del 1906 Valentiner, inoltre, registrava prontamente il saggio di Alois Riegl sul *Ritratto di Gruppo* nella pittura olandese¹². Il peso che gli studi di Riegl dovettero avere nell'evoluzione dell'approccio di Valentiner si può ricavare solo indirettamente, e tuttavia dovette essere di primaria importanza. È proprio a partire

¹⁰ Per il ruolo che Lamprecht ebbe nella nascita di una moderna storia dell'arte cfr. K. Brush, *The Cultural Historian Karl Lamprecht: Practitioner and Progenitor of Art History*, in 'Central European History', 26, 2, 1993, pp. 139-164.

¹¹ H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlino 1885. A questa seguì una seconda edizione ampliata, nel 1904. Il testo è stato tradotto, a partire dalla prima edizione, solo recentemente in italiano: Id., *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Roma 1993. Si veda la *Prefazione* di Luciano Bellosi (pp. IX-XX) per un efficace inquadramento del testo nel percorso di Thode. Giustamente Bellosi notava che quello studio era scaturito dalla penna di un giovane ventottenne "di religione protestante e di convinzioni antipositivistiche e neoromantiche, che concepisce per l'argomento della propria vasta ricerca un entusiasmo quasi da nuovo apostolo" e, proseguiva Bellosi, "non c'è dubbio che l'entusiasmo del Thode per San Francesco è ben in sintonia col proprio tempo e con l'ambiente cui era legato", cit., pp. XV-XVI.

¹² Cfr. *supra*, capitolo III, par. 3.

dai contributi dello studioso austriaco, infatti, che si poté strutturare una vera e propria messa a fuoco, che uscisse dall'ambito dell'estetica e aprisse la strada per un settore di studi che si concentrasse sulla specificità dei fenomeni artistici medioevali.

Le grandi sintesi di studiosi quali Vöge o Goldschmidt, ad esempio, o l'impresa di catalogazione di Paul Clemen, in un certo senso sono il frutto proprio di questi presupposti¹³. Di pari passo si pose il problema, cogente, della definizione e della messa a punto di un 'linguaggio specifico' per la descrizione delle opere, per rilevarne i caratteri formali, per coglierne le specificità (e si pensi, su tutti, al caso di Wölfflin)¹⁴.

Nel momento in cui sempre più si cercava di proporre una *Kunstwissenschaft* dotata di strumenti propri, vale a dire di approntare strumenti in grado di liberare la disciplina dalle maglie dell'estetica, si comprenderà l'importanza dello studio delle opere d'arte del medioevo. Proprio in un ambito in cui, spesso, le opere non offrono allo studioso né nomi cui ancorarle né tantomeno date, poteva essere fruttuoso l'esercizio del loro studio in base a presupposti nuovi, che aiutavano a cogliere la specificità delle opere, ad analizzare il loro stile, ad istituire nessi che permettevano di creare dei *corpora*.

Il caso della scultura delle cattedrali francesi e tedesche è sintomatico, ed offre uno degli esempi migliori sul modo di procedere dei giovani storici dell'arte impegnati ad affinare i loro strumenti di ricerca. A tale proposito si può considerare la posizione di Dehio che, in un articolo del 1890, leggeva il gruppo della *Visitazione* della cattedrale di Bamberg, capolavoro riconosciuto del gotico tedesco, come opera d'ispirazione francese, legata alla circolazione dei maestri della cattedrale di Reims¹⁵. Una simile proposta, al di là della posizione specifica dello studioso, che

¹³ V. Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit der französischen Plastik*, Strasburgo 1894; A. Goldschmidt, *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts*, Berlino 1895; P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Provinzialverbandes*, Düsseldorf 1891-1919. Una particolareggiata analisi dei rapporti tra questi studiosi, legati da una comune formazione, la si ricava da K. Brush, *The Shaping of Art History...* cit., *passim*; utile è anche Ead., *The Cultural Historian Karl Lamprecht...* cit.

¹⁴ In questo senso mi pare che manchi una riflessione organica. Il miglior punto di partenza, anche per la linea di ricerca di queste pagine, è costituito dagli spunti offerti dagli studi di Alina Payne: cfr. Ead., *On sculptural relief: malerisch, the autonomy of artistic media and the beginning of Baroque studies*, in H. Hills (a cura di), *Rethinking the Baroque*, Londra 2011, pp. 38-64; Ead., *Portable Ruins: the Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin and German Art History at the fin de siècle*, in 'Res. Journal of Aesthetics and Anthropology', 53, 4, 2008, pp. 168-189; Ead., *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven-Londra 2012.

¹⁵ G. Dehio, *Zu den Skulpturen des Bamberger Doms*, in 'Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen', 11, 1890, pp. 194-199, e cfr. *supra* testo e note. Ho scelto questo esempio non a caso, dato

si segnala per la sua indipendenza rispetto alle idee espresse da molti colleghi tedeschi, è tanto più significativa se considerata come il frutto di uno studio cresciuto sui nuovi metodi della *Kunstwissenschaft*.

Su simili presupposti si può facilmente comprendere come il portato di questo acceso clima culturale trovasse un suo privilegiato campo d'applicazione nella pratica museale. È infatti all'interno dei musei – ed in particolare dei musei della nuova capitale tedesca – che sempre di più gli strumenti della moderna *Kunstkennerschaft* trovavano una viva applicazione: è un aspetto, questo, che rivestirà un'importanza centrale per il percorso di Valentiner e per i suoi interessi. E, ancora una volta, l'esempio d'eccezione di Wilhelm Bode avrebbe permesso al più giovane assistente di entrare nel vivo di un'esperienza ancora *in fieri*.

2. Il modello di Bode: sculture per il museo, sculture nel museo

Affermare che Wilhelm Bode è stato uno dei più grandi conoscitori di scultura sembra, oggi, quasi un'ovvietà. Al momento del suo ingresso nei ranghi dell'amministrazione museale di Berlino (1872) venne incaricato ufficialmente alla *Antikensammlung*, ma avrebbe svolto anche un'intensa attività per la *Gemäldegalerie*, accrescendone sensibilmente le collezioni¹⁶.

Per lo studioso di Braunschweig, aveva giocato un ruolo cruciale e determinante il lavoro per la seconda edizione del *Cicerone* di Jacob Burckhardt, pubblicato nel 1874: una fucina difficilmente sottovalutabile, sia nel percorso dello studioso che, più in generale, per lo sviluppo della disciplina¹⁷. Bode aveva avuto carta bianca

che Valentiner dedicherà una delle sue ultime fatiche proprio alle sculture del duomo di Bamberg: Id., *The Bamberg Rider. Studies of Medieval German Sculpture*, Los Angeles 1956 (per la *Visitazione*, che Valentiner tendeva a slegare dall'esempio di Reims, nel tentativo di una restituzione di più forte originalità, pp. 81-97). Per quanto in sostanziale ritardo rispetto al dibattito che si svolse a inizio secolo, il testo reca la traccia proprio di quella temperie culturale, con cui lo studioso dovette entrare in contatto negli anni della sua formazione.

¹⁶ Come precisò lo stesso Bode: “Berufen wurde ich an die Königlichen Museen in Berlin als Assistent der Gemäldegalerie oder richtiger – da 1872 kein Assistentenposten an dieser Abteilung vorhanden war – als Assistent der Antikensammlung mit dem Auftrage, auch an der Galerie den gleichen Posten zu versehen.”, Id., *Fünfzig Jahre Museumsarbeit*, Bielefeld-Lipsia 1922, p. 13; Id., *Mein Leben*, a cura di T. W. Gaehtgens e B. Paul, 2 voll., Berlino 1997, I, pp. 47-55, dove Bode descrive anche i colleghi attivi allora nei vari dipartimenti dei *Königlichen Museen*: si noti, per inciso, che il direttore della sezione egittologica era Richard Lepsius, il nonno materno di Valentiner (ibid., p. 48). Cfr. anche *supra* capitolo III, par. 4.

¹⁷ Come ha sottolineato Volker Krahn “die Mitarbeit am »Cicerone« prägte Bode als Wissenschaftler und als Museumsmann. Sie bildete die geistige Grundlage für seine zahlreichen Veröffentlichungen zur italienischen Kunst und vertiefte nicht nur seine Denkmälerkenntnis, sondern vermittelte

tanto per la revisione del testo quanto per la sua integrazione¹⁸: lo studioso ampliava così l'altrimenti succinto testo dello storico di Basilea, e lì veniva precipitato tutto il sapere della sua *Kunstkennerenschaft*, facendo delle riedizioni del *Cicerone* un vero "grande monumento della *Kunstwissenschaft*"¹⁹; e, del resto, proprio il legame privilegiato con Burckhardt offre la migliore (e al contempo più semplice, ma non meno efficace) spiegazione della distanza incolmabile tra Bode e Giovanni Morelli. Oltre al fatto che Morelli avesse ignorato la scultura, è anche l'impianto generale della sua teoria che Bode rifiutava: alle note valutazioni di Morelli, ricavate a partire dai dettagli, egli opponeva la rivendicazione di una valutazione più complessiva, che contemplasse anche altri aspetti, quali il colore, la tecnica pittorica, la valutazione delle 'firme'²⁰. Proprio l'esempio di Burckhardt offriva a Bode gli strumenti per non rinunciare ad un impianto storico nella trattazione dell'arte italiana, un metodo che gli avrebbe permesso non "di interpretare singole opere, ma di dar ragione delle forze motrici e delle condizioni che dominano il tutto", secondo le parole dello stesso Burckhardt premesse ad un lavoro sulla scultura italiana rimasto inedito. Le scelte e l'organizzazione che egli aveva dato al suo manoscritto sarebbero infatti

ihm gleichzeitig ein facettenreiches Bild von der Kunst und Kultur der italienischen Renaissance, so wie es Burckhardt vorgezeichnet hatte. Bode sah in Burckhardt, der als Historiker die Kunst als etwas Gewordenes, als Teil der gesamten Kulturentwicklung ansah, seinen eigentlichen Lehrer", Id., *Wilhelm von Bode und die italienische Skulptur. Forschen-Sammeln-Präsentieren*, in T. W. Gaehtgens, P.-K. Schuster (a cura di) 'Kennerenschaft'... cit., pp. 105-119, la citazione è a p. 106. Ma si veda, ad ogni modo, quanto ebbe a scrivere Bode stesso nelle sue memorie a proposito dell'importanza del lavoro al *Cicerone* burckhardtiano per il suo studio della scultura: Id., *Mein Leben*, cit., p. 96. Bode aveva anticipato alcune aggiunte al *Cicerone* sin dal 1872: Id., *Zusätze und Berichtigungen zu Burckhardt's »Cicerone«*, in 'Jahrbücher für Kunstwissenschaft', 5, 1872, pp. 1-45. Su Bode e Burckhardt è imprescindibile M. Seidel, *Il Renaissance Museum di Berlino. Wilhelm Bode "allievo" di Jacob Burckhardt*, in Id., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., Venezia 2003, vol. 2, pp. 821-862.

¹⁸ M. Seidel, cit., pp. 842-843.

¹⁹ La definizione è di Francesco Caglioti: cfr. Id., *Una conferma per Andrea dell'Aquila scultore: la 'Madonna' di casa Caffarelli*, in 'Prospettiva', 69, 1993, pp. 2-27, la citazione è a p. 7. Il tema (gigantesco) delle riedizioni del *Cicerone* e del ruolo che vi ebbe Bode – e che quell'impresa, come detto, ebbe sullo studioso – attende un lavoro sistematico. L'unico che abbia affrontato la questione delle diverse edizioni del *Cicerone* e delle note ed aggiunte di Bode è stato Francesco Caglioti che, in numerosi articoli, non solo ha fatto tesoro delle attribuzioni dello studioso tedesco, ma ha fatto finalmente emergere la necessità di un'analisi più ravvicinata di quel complesso cantiere.

²⁰ W. Bode, recensione a I. Lermolieff, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino: Saggio Critico*, Bologna 1886, in 'Deutsche Literaturzeitung', 7, 42, 1886, pp. 1497-1501; Id. *Mein Leben*, a cura di T. W. Gaehtgens, B. Paul, 2 voll., Berlino 1997, in particolare vol. I., pp. 221-227; V. Krahn, *Wilhelm von Bode und die italienische Skulptur...* cit., p. 106. Una sintesi su questi temi la si legge ora in C. B. Scallan, *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam 2004, pp. 89-102.

state assimilate da Bode, come una linfa preziosa, nel suo compendio sulla scultura italiana²¹.

Su queste premesse si può interpretare l'attività di Bode presso la sezione di scultura dei *Königlichen Museen* di Berlino. La sua volontà di arricchire le collezioni di scultura dovette ben presto scontrarsi con l'allora direttore generale Graf von Usedom: già nel 1880 lo studioso era infatti entrato in polemica contro l'espansione della Gipsoteca, che causava una battuta d'arresto nell'acquisizione di opere in originale²². Bode dovette ad esempio attendere che Usedom fosse giubilato prima di poter donare al museo il *Putto mictans* di Girolamo della Robbia, acquistato (di tasca propria) a Firenze da Stefano Bardini nel 1875 e rifiutato da von Usedom²³. Tale riserva di Usedom era il frutto, da un lato, della convinzione che non fosse possibile avere esemplari autentici di sculture del Rinascimento italiano, essendosi da tempo esaurito il mercato; dall'altro, giungeva come un mancato riconoscimento del pieno valore delle opere in terracotta, in quanto, a suo giudizio, calchi, e come tali disponibili nella Gipsoteca²⁴. Ciò che si cercava, e che ci si aspettava che Bode procurasse, erano dipinti, meglio ancora se ascritti a nomi prestigiosi²⁵.

Ed è bene ricordare come l'acquisizione di sculture andasse di pari passo con gli studi che Bode pubblicava: il *Jahrbuch* dei musei imperiali, la *Zeitschrift*, e altre riviste²⁶, si arricchivano così di affondi monografici su singole opere e sui loro autori.

²¹ La vicenda è stata ricostruita ed analizzata nel dettaglio da Max Seidel, *Il Renaissance Museum di Berlino...* cit. La premessa alla *Italienische Skulptur* di Burckhardt è citata da Seidel a p. 839. Come è noto dal contributo di Seidel, in una notte del giugno 1875 Bode ebbe modo di leggere il manoscritto di Burckhardt, e da quello trasse ispirazione per la sezione dedicata al primo Rinascimento della sua *Italienische Plastik*, apparsa per la prima volta nel 1891 come testo pubblicato dai musei reali di Berlino (Seidel, cit., pp. 838-840). Pertanto la scelta di organizzare i materiali secondo un principio che desse conto dei 'generi' e dei 'fini' (formali, materiali ecc...) delle opere va spiegata come una consapevole presa di posizione e di omaggio di Bode nei confronti di Burckhardt (come specifica lo stesso Seidel, rispetto a quanto invece proposto da Krahn, che era però all'oscuro del carteggio tra i due studiosi: cfr. Id., cit., p. 859, nota 119). Che il libretto fosse guardato come un testo che avrebbe dovuto avere un'ampia diffusione presso un pubblico di non specialisti, lo testimonia una lettera di Burckhardt a Bode del 6 novembre 1891 resa nota da Seidel: cfr. Id., cit., p. 840.

²² W. Bode, *Die Skulpturen und Gipsabgüsse der christlichen Zeit*, in AA. VV., *Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880*, Berlino 1880, pp. 116-128, in particolare pp. 123-126. Sul testo si è soffermato V. Krahn, *Wilhelm von Bode und die italienische Skulptur...* cit., p. 108.

²³ Cfr. W. Bode, *Mein Leben...* cit., I, p. 103.

²⁴ W. Bode, *Mein Leben*, cit., p. 97.

²⁵ Di fronte a simili circostanze mi pare che si debba ancora una volta sottolineare la statura gigantesca di Bode, il quale, sicuro del proprio giudizio, non esitò a scegliere le terracotte, le sculture e i mobili per quelli che sarebbero divenuti i *suoi* musei.

²⁶ Mi sembrerebbe fuori luogo voler specificare uno ad uno i contributi dello studioso. Valga il

Quando Valentiner iniziò il suo apprendistato come assistente di Bode²⁷, allora, la maggiore fatica dello studioso, come abbiamo visto, era stato l'allestimento e l'apertura del Kaiser Friedrich-Museum²⁸. Anche in questo progetto l'«impegno» burckhardiano era stato fortissimo per Bode, e avrebbe costituito un esempio anche per Valentiner.

Ci sarebbe voluto però molto tempo perché l'allora giovane assistente iniziasse a approfondire un impegno costante nello studio delle arti plastiche: se è vero che i primi contributi legati alla scultura sono i brevi articoli che iniziò a pubblicare nel Bulletin del Metropolitan Museum in occasione dell'acquisizione delle opere, va del resto sottolineato che essi non hanno il carattere ampio e sistematico che si manifesterà negli anni a venire; e tuttavia dimostrano già una sensibile e diramata conoscenza della scultura europea. Sono scritti, come detto, d'occasione, molto spesso stringati, che commentano le opere entrate a far parte della collezione del Metropolitan Museum²⁹. È necessario, dunque, considerare più da vicino la sua attività e le sue scelte tanto rispetto alle opere acquistate quanto all'allestimento delle sale del museo.

Innanzitutto, la scelta degli originali. Per i musei americani, sprovvisti di collezioni sufficientemente ampie, e spesso sprovvisti di sculture, vigeva la prassi di esporre calchi in gesso delle opere, seguendo l'esempio delle Accademie. Le sculture presenti nei musei erano per lo più frutto di donazioni di privati, e spesso esempio di un gusto attardato: così si spiega anche la quasi totale assenza di sculture antiche³⁰. Come in altri casi, il Metropolitan fu una delle prime istituzioni che iniziò una campagna sistematica di acquisizioni in questo settore. Proprio Valentiner, ben consapevole della necessità di colmare questo vuoto, profuse un grande impegno tanto nell'ampliamento della collezione del suo dipartimento quanto nell'allestimento delle sale. È sintomatico, del resto, che nel momento in cui si trovò a dover

rimando, per una panoramica generale, alla bibliografia di Bode approntata nel 1996: J. Zimmer, *Bibliographie Wilhelm (von) Bode. Vorbemerkungen. Nebst Einem Text von Wilhelm von Bode: Eine Neue Kunstzeitschrift Wie Wir Sie Brauchen*, in T. W. Gaehtgens, P.-K. Schuster (a cura di) 'Kennerschaft': *Kolloquium zum 150jährigen Geburtstag von Wilhelm von Bode*, 1996 (numero monografico del 'Jahrbuch der Berliner Museen', 38, 1996), pp. 183-249.

²⁷ Ricordo per comodità (anche se una precisa tempistica può essere ricavata dai precedenti capitoli) che lo studioso iniziò il suo lavoro di assistente nel 1906, un anno dopo, dunque, la nomina di Bode a *Generaldirektor*.

²⁸ Cfr. *supra* cap. III, par. 4.

²⁹ Evito di riportare in nota i cinquantuno titoli, scalati dal 1908 al 1914: si potrà ricorrere alla bibliografia degli scritti dello studioso in fondo a questo lavoro.

³⁰ Un'unica eccezione in questo contesto potrebbe essere rappresentata dalle antichità egizie, che però costituiscono un modello in certo senso distinto rispetto alla scultura antica europea.

gestire il Detroit Institute of Arts, come primo atto della sua direzione, abbia dismesso il vecchio allestimento, che prevedeva sculture e calchi. Non solo: restituì anche molti dei doni che avevano inzeppato le sale del museo ai proprietari. Dopo questa radicale bonifica avrebbe avuto campo libero per concentrare i suoi sforzi verso opere di prim'ordine, acquisite grazie ai fondi elargiti dall'amministrazione cittadina o attraverso donazioni di Edsel e Eleanor Ford³¹.

Il problema delle copie in gesso era ancor più cogente per i musei e gli istituti americani, in quanto "America [...] was sorely deficient in the type of art then recognized as upholding the highest aesthetic ideals"³², e così la scelta ricadeva naturalmente sulle copie, poco costose ed efficaci sia per il pubblico medio dei visitatori che per l'educazione degli artisti. A poco a poco, col volgere del secolo, l'acquisizione degli originali iniziò a soppiantare i gessi³³, e sempre di più le scelte dei curatori – ad esempio di Edward Robinson a Boston, prima del suo incarico al Metropolitan di New York – iniziarono a rivolgersi verso gli originali.

Valentiner giunse negli *States* proprio nel momento in cui questo processo stava entrando nella sua fase più entusiastica e in certo senso 'sistematica', e proprio grazie a lui subì una significativa accelerazione³⁴. In ripetuti viaggi, compiuti di solito durante le estati, attraverso l'Europa, lo studioso visitava i maggiori antiquari e comprava le opere, agendo cioè secondo una pratica che era stata quella dei direttori di museo e dei collezionisti sino ad allora. Il continuo misurarsi con le opere che avveniva al momento dell'acquisto, e quindi una loro valutazione qualitativa, implicita nella scelta; l'idea che queste sarebbero finite a costituire i tasselli di una collezione ancora in fieri; l'allestimento delle opere infine acquisite nelle sale a New York: tutto questo credo che abbia costituito un momento fondante per il nostro studioso, centrale anche per le sue successive esperienze.

Nel 1913 venne pubblicata la guida della collezione di sculture del museo, a

³¹ Per il Detroit Institute of Arts ed il suo particolare *status* di museo 'cittadino', cfr. *supra* cap. IV, par. 5. Per le sculture *deaccessioned* dalla collezione di Detroit cfr. A. P. Darr, P. Barnett, A. Boström (a cura di), *Catalogue of Italian sculpture in the Detroit Institute of Arts*, 2 voll., Londra 2002, vol. II, pp. 239-243. Su cinquantuno sculture elencate, ben ventuno sono quelle restituite nel 1924, quando cioè Valentiner divenne direttore del museo.

³² K. McClintock, *The Earliest Public Collections and the Role of Reproductions (Boston)*, in E. Bradford Smith (a cura di), *Medieval art in America: patterns of collecting, 1800 – 1940*, catalogo della mostra (Palmer Museum of Art, Pennsylvania), University Park 1996, pp. 54-60, la citazione è a p. 55.

³³ Ad esempio, entro il 1902 poche copie erano esposte al museo di Boston: tra esse una impressionante replica del pulpito senese di Nicola Pisano nella sala del Rinascimento italiano: cfr. K. McClintok, cit., p. 57 e la fig. 2 a p. 58.

³⁴ Le questioni qui evocate sono trattate con più ampiezza nel capitolo III.

cura di Joseph Breck, assistente di Valentiner³⁵: il modello che stava alle spalle di quell'impresa erano ovviamente i 'cataloghi' delle collezioni di scultura dei *Königliche Museen* di Berlino, approntati e pubblicati nel 1888 da Bode e Hugo von Tschudi³⁶. Come diceva il titolo stesso, il catalogo era una 'descrizione' delle opere scultoree³⁷ delle collezioni, quindi delle brevi schede davano in modo succinto le informazioni necessarie per un inquadramento critico degli oggetti e, in carattere minore, venivano fornite delle coordinate storico-critiche. I materiali seguivano una prima divisione secondo le dimensioni: e dunque i *Grosse* ed i *Kleine Bildwerke*; entro ognuna di queste macro-aree erano poi divisi cronologicamente e secondo una ripartizione geografica per scuole³⁸.

Questa impostazione venne seguita da Breck e Valentiner quasi alla lettera, eccezion fatta per la suddivisione dei materiali secondo il formato – date anche le minori dimensioni della collezione newyorkese rispetto a quella di Berlino.

Il riferimento al lavoro di Bode e Tschudi emerge *in primis* nella schedatura delle opere, dalla quale si comprende assai bene come il lavoro degli studiosi tedeschi fosse praticamente l'unica 'fonte' per le attribuzioni delle opere. Ed anche quel grande banco di prova, la presentazione ufficiale dello studioso al pubblico di New York, cioè l'allestimento della collezione Hoentschel donata da Morgan e, a ruota, l'apertura della nuova sezione del museo dedicata alle Arti Decorative³⁹, ci lascia alcuni indizi riguardo al ruolo educativo dell'allestimento, che evocasse al pubblico il *contesto* delle opere.

Rileggendo le memorie dello studioso, dove egli ricordò l'allestimento della donazione di Morgan, traspare la sua attenzione verso l'allestimento 'evocativo', secondo quel principio della *Mischung* appreso a Berlino, e la consapevolezza, det-

³⁵ J. Breck, *The Metropolitan Museum of Art. Catalogue of Romanesque, Gothic and Renaissance Sculpture*, New York 1913. Per le sculture del medioevo italiano ci si può oggi avvalere del recentissimo catalogo Lisbeth Castelnovo-Tedesco, Jack Soultanian (a cura di), *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, New Haven-Londra 2012.

³⁶ W. Bode, H. von Tschudi (a cura di), *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, 2 voll., Berlino 1888. Bode, nella premessa, ricorda anche la collaborazione di Heinrich Weizsäcker (1862-1945) per la parte relativa ai *Kleine Bildwerke* e di Ludwig Kämmerer per la sezione sulla scultura tedesca.

³⁷ Erano incluse le opere dall'epoca paleocristiana sino al 1800 circa.

³⁸ Mi pare che nell'organizzazione del testo agisse ancora una sorta di criterio 'da Salon' per come la materia è trattata e per come è organizzata. E del resto è sufficiente aprire il secondo volume, quello delle tavole, per avere davanti agli occhi un affastellamento di piccole riproduzioni di tutte le sculture, organizzate stavolta però secondo criteri storico-geografici: a voler dare così un colpo d'occhio sulla produzione di una determinata scuola o di un determinato autore.

³⁹ Si è visto quanto la definizione fosse ampia e comprendesse, di fatto, anche la scultura praticamente di ogni tempo e latitudine tranne quella dell'antico Egitto: cfr. *supra*, cap. III, par. 5, parte I.

tata forse dal senno del poi, che ciò che stava facendo a New York era una grande novità⁴⁰.

Sarà però necessario compiere un passo in avanti nel tempo per veder sbocciare in tutta la sua pienezza l'interesse dello studioso per la scultura.

Il primo vero contributo dedicato specificamente al lavoro degli scultori medioevali⁴¹ è, infatti, l'articolo apparso sulla *Zeitschrift* nel 1919, che pubblicava alcune opere *um Giovanni Pisano* negli Stati Uniti⁴². Lo studioso rendeva note alcune piccole sculture di ambito giovanneo appartenenti a collezioni private americane⁴³ e nell'analizzarle schizzava una rapida panoramica sul percorso di Tino di Camaino, sulla ricezione che alcune opere lasciavano intendere di Giovanni Pisano, sulla derivazione di alcuni gruppi di Madonna col Bambino da quella giovannea del Kaiser Friedrich-Museum di Berlino. Partendo dalla *Vergine col Bambino* della collezione di George Blumenthal, per la quale Valentiner citava il giudizio, un po' altisonante, di Berenson, lo studioso ripercorreva il legame tra Tino di Camaino e Giovanni Pisano, analizzando i rilievi del senese già in termini tutti giocati sui contrasti di piani

⁴⁰ L'attività di Valentiner per l'allestimento della collezione Hoentschel e l'apertura del Dipartimento che dirigeva sono state analizzate nel capitolo III, par. 5, parte I. Non ripropongo perciò la bibliografia lì citata, ma spero che il lettore scorra all'indietro le pagine, oltre che per avere gli adeguati riferimenti, per rileggere quell'evento alla luce delle considerazioni fatte nel corso di questo capitolo.

⁴¹ Come ho specificato (cfr. *supra* nel testo), sino a questa data Valentiner profuse le sue più ampie energie nello studio della pittura olandese del Seicento ed in altre imprese (cfr. capitolo III), mentre l'interesse per l'arte plastica emerge solo in modo tangenziale – e funzionale – alla pubblicazione di opere acquisite per il Metropolitan: non era, cioè, un interesse sistematico, ad ampio raggio, come invece diverrà negli anni successivi. Si noti anche che, in occasione dell'ingresso nel museo di opere di un certo prestigio, come ad esempio i due pilastri con *Angeli tubicini* (10.203.1, 2; cfr. L. Castelnovo-Tedesco, J. Soultanian (a cura di), *Italian Medieval Sculpture...* cit., pp. 160-1165, scheda n°36. Le opere provenivano dalla collezione di John Ruskin) ascritti alla bottega di Giovanni Pisano, lo studioso ne delegò la pubblicazione – beninteso, sempre nella misura di brevi, stringati contributi sul *Bulletin* del museo – al suo giovane assistente: J. Breck, *Giovanni Pisano: A Recent Purchase of Two Sculptured Pilasters*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 2, 1911, pp. 44-45 e Id., *The Metropolitan Museum of Art. Catalogue...* cit., pp. 6 (n°3-4). Nello stesso giro d'anni lo studioso pubblicò anche due gruppi in terracotta entrati al Metropolitan ed ascritti ad Antonio Rossellino e Matteo Civitali: W. R. Valentiner, *A Group of the Nativity by Antonio Rossellino*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 11, 1911, pp. 207-210; Id., *Matteo Civitali*, in 'Art in America', 2, 3, 1914, pp. 186-200. Su queste opere si veda adesso F. Caglioti, *Su Matteo Civitali scultore* in M. T. Filieri (a cura di), *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel Tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca), Cinisello Balsamo 2004, pp. 29-79, in particolare pp. 73-74.

⁴² W. R. Valentiner, *Werke um Giovanni Pisano in Amerika*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', n. s., 31, 5-6, 1919-1920, pp. 111-114.

⁴³ Ma non solo: riprendeva anche in considerazione, infatti, i due pilastri giovannei provenienti dalla collezione di Ruskin ed entrati al Metropolitan nel 1911; *ibid.*, p. 114

e sulle strutture che differenziano le creazioni dei due artisti⁴⁴. Rende nota anche la *Madonna col Bambino*, purtroppo acefala, del Museo di Boston⁴⁵, e ne individua-

⁴⁴ W. R. Valentiner, cit., pp. 111-112. A p. 111 il giudizio di Berenson: "I consider this marble Madonna as belonging to the highest order of art. It seems to me to be of that class of great masterpieces, the appeal of which is so human and profound that they can leave no sensitive person untouched. I would, especially, class this Madonna with the most graceful, the most tender and most exquisite achievements of the finest school of sculpture Europe possessed after the Greek, I mean the mediaeval [*sic*] French. The Madonna is fit to hold its own with the best at Rheims, Troyers or Bourges". Cfr. però L. Castelnovo-Tedesco, J. Soutanian (a cura di), *Italian Medieval Sculpture...* cit., pp. 282-284 (scheda n° 54), che hanno relegato l'opera nella sezione *In Medieval Style* del loro catalogo, sulla base di considerazioni stilistiche e compositive: le sproporzioni anatomiche e, soprattutto, le incongruenze del panneggio hanno fatto sì che l'opera venisse considerata non del tutto autentica. Infatti, come recita l'intestazione della scheda, i curatori considerano l'opera "In the style of Giovanni Pisano, probably early 20th century". A voler ben vedere, però, pur ammettendo una rilavorazione a date più avanzate (del panneggio, del volto del Bambino), mi pare che non vada affatto messa in dubbio la sostanziale originalità dell'opera. Per quanto la figura presenti una grossa rottura alla base del panneggio (e forse la parte sottostante che ne completa il ricasco può essere stata aggiunta in seguito), mi pare tuttavia che essa si sposi bene con quel gruppo stilistico individuato da Roberto Bartolini come il *corpus* di Ciolo di Neri da Siena, collaboratore di Giovanni Pisano nell'impresa del pulpito per la Cattedrale pisana e autore delle sculture esterne della fiancata della chiesa di Santa Maria della Spina a Pisa, nonché dell'architrave del portale maggiore del Duomo di Siena. Cfr. R. Bartolini, *I Santi Patroni e la Caritas della cupola del duomo, la bottega pisana di Giovanni e Ciolo di Neri*, in M. Lorenzoni (a cura di), *Le sculture del duomo di Siena*, Cinisello Balsamo 2009, pp. 55-60; Id., *Nell'orbita di Giovanni Pisano: Ciolo di Neri*, in Id. (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese, 1260-1350*, Torino 2011, pp. 75-89. A questi si aggiunga S. Spannocchi (scheda n° 13), in A. Bagnoli, (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra (Casole d'Elsa), Cinisello Balsamo 2010, pp. 200-205. L'aver ricondotto convincentemente l'architrave del Duomo senese allo scalpello di Ciolo di Neri, costringe a riesaminare la questione del *corpus* (in vero mai risolta pianamente dalla critica) di Camaino di Crescentino. Su questi temi si veda Alessandro Bagnoli, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Marco Romano...* cit., pp. 14-37, in particolare pp. 27-35 oltre a Id., *Scultore senese fra primo e secondo decennio del Trecento* (scheda n° 19), e 'Maestro del sepolcro Malavolti' (scheda n° 20), in *ibid.*, rispettivamente pp. 222-225 e 226-229. Mi pare che, nel caso della *Madonna col Bambino* ex Blumenthal, si sia di fronte ad uno di quei casi in cui, data l'impossibilità per l'opera di reggere l'attribuzione ad un nome piuttosto impegnativo, nel prosieguo degli studi l'opera stessa sia stata data per falsa, "un paradosso nel quale sempre più spesso e inconsapevolmente si cade da parte di quanti (la maggioranza) ritengono che prendere per falsa un'opera autentica sia in fondo una leggerezza ben più veniale che prendere per autentico un falso", F. Caglioti, *Due false attribuzioni a Giovanni Bastianini falsario, ovvero due busti di Gregorio di Lorenzo, ex «Maestro delle Madonne di marmo»*, in M. M. Donato, M. Ferretti (a cura di), *«Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnovo. Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa 2012, pp. 207-217, la citazione è da p. 207.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 113-114; Boston, Museum of Fine Arts, 1895.1383. Sull'opera, attribuita alla bottega di Giovanni Pisano, cfr. almeno la scheda di Anita Fiderer Moskowitz in D. Gillerman (a cura di), *Gothic Sculpture in America. I. The New England Museums*, New York-Londra 1989, pp. 97-98 (scheda n° 70); e, soprattutto, M. Seidel, *Die Berliner Madonna des Giovanni Pisano*, in 'Pantheon', 30, 3, 1972, pp. 181-192; Id., *Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino: die Rezeption des Spätwerks von Giovanni Pisano*, in 'Städel-Jahrbuch', n. f., 5, 1975, pp. 37-84. Per le vicende collezionistiche di quest'opera cfr. K. McClintok in E. Bradford Smith (a cura di), *Medieval art in America...* cit., p. 93. Non per caso l'opera faceva parte della collezione di Charles

va i legami con la *Madonna* del museo di Berlino⁴⁶, iniziando così a raggruppare ed incrementare il gruppo di *Madonne* ascritte allo scalpello del grande scultore⁴⁷.

La data del testo certo è significativa, segnando il momento di più profonda adesione alla Rivoluzione e l'impegno di Valentiner per un rinnovamento del sistema culturale della capitale tedesca⁴⁸, ma conviene seguire ora il filo degli studi che avrebbero portato Valentiner a recuperare uno degli artisti più importanti del Trecento italiano.

3. Una lunga fedeltà: gli studi su Tino di Camaino

Of the past only that⁴⁹ is truly alive for us which is related to the ideas of our time. For this reason, the historian of art can be greatly helped by the artist, who, unhampered by historical concepts, grasps by intuition what is essential to his generation. The rediscovery in the nineteenth century of artists like Frans Hals and Vermeer and in the twentieth of Greco and Magnasco, was mainly due to painters, although art critics—those with an affinity to artists—were quick to realize the importance of the discoveries and to make them generally known. An example from personal experience shows how the scholar may be influenced by living artists, to whom, in my own field of early Italian sculpture, I have been indebted more than once.

After the First World War, when I was in Pisa studying the sculptures of Giovanni Pisano, Giotto's great contemporary, in the Campo Santo and the Cathedral, I noticed a German woman painter making drawings of separate statues that remained from the tomb of the Holy Roman Emperor, Henry VII. She told me that she preferred these works to those of the celebrated

Callahan Perkins, uno dei fondatori e primo direttore del Museum of Fine Arts di Boston, che, dopo aver studiato a Harvard ed in Europa (dove scrisse un volume dedicato ai *Tuscan Sculptors*, 1864, ed uno agli *Italian Sculptors*, 1868), tornò a Boston, dove si dedicò ad imprese culturali tra cui, appunto, il museo cittadino. Per avere un'idea della posizione di Perkins, importante nel panorama statunitense al passaggio del secolo, si veda il suo *American Art Museum*, Boston 1870. Per il discorso di queste pagine l'unico caso, a mia conoscenza, in cui si sia tentato di affrontare organicamente il problema è il già citato catalogo E. Bradford Smith (a cura di), *Medieval art in America...* cit.

⁴⁶ Cfr. i riferimenti citati nella nota precedente. L'opera era già schedata da Bode e Tschudi nel 1888: W. Bode, H. von Tschudi (a cura di), *Beschreibung...* cit., p. 10 (scheda n°23).

⁴⁷ Solo negli anni successivi, quando cioè avrebbe svolto la sua attività alla direzione del Detroit Institute of Arts, le premesse che affondavano le loro radici nell'esperienza berlinese, prima, e newyorkese, poi, avrebbero fruttato appieno, permettendogli di organizzare le sale del museo del Michigan sì secondo il criterio delle *period rooms*, ma in cui giocava in parte un ruolo anche la sua esperienza in Germania durante la prima guerra mondiale. Per questi problemi cfr. *supra* capitolo IV, par. 5.

⁴⁸ Cfr. *supra* capitolo IV.

⁴⁹ Il dattiloscritto reca *that*, probabile errore per *what*.

Giovanni Pisano because the unknown sculptor had created compact volumes like Maillol and had given his figures a mystic expression recalling Barlach while in Giovanni Pisano's reliefs the surface was too much torn apart by the masters's dramatic excitement. I happened to be able to identify the unknown artist, but mostly from an historical-literary association, since the tomb was that of the emperor whom Dante elevated to "Paradise". He was Tino di Camaino, an early fourteenth century sculptor and architect from Siena, who was contemptuously referred to in art books as a bad imitator of Giovanni Pisano and scarcely worth mention. Now, in studying his work again, I found the point of view of the artist I talked convincing; it seemed to me that Tino was indeed a great, original master, who deserved a prominent place among the Gothic sculptors of Italy. After an attempt to reconstruct the emperor's tomb from various sections scattered about the Campo Santo and the Cathedral, I went on to Florence to discover that one of Tino's masterpieces, the tomb of Bishop Orsi in the Cathedral, had likewise been broken un long before. The individual statues had been disposed of to private and public collections in Italy and in country north of the Alps, and I was later able to trace them as different anonymous works. When I got to know the magnificent tombs of the Anjous in Naples—described in guidebooks as of no artistic importance—I began to write a book on Tino, who was soon rediscovered also by Italian scholars. He is now regarded as an equal of the great Sienese painter, Simone Martini, and much has been written about him in recent years.

Così Valentiner introduceva una serie di 'ricordi di artisti', all'altezza del 1950-1951⁵⁰. La vicenda che queste pagine ci raccontano è piuttosto interessante alla luce del rapporto che abbiamo seguito tra lo studioso e gli artisti nel corso della Rivoluzione tedesca del 1918 e, poi, per l'esposizione del 1923 a New York⁵¹. Ma qui, il legame con la contemporaneità è evocato in rapporto ad una *mise en valeur* ed una riscoperta dell'arte antica, di uno scultore antico. La tematica che soggiace a questo episodio è, per la vicenda in cui si inserisce e per il percorso di Valentiner, importantissima. E fornisce anche le conferme necessarie per valutare correttamente lo scambio tra 'contemporaneo' ed 'antico' che, abbiamo visto, fu una delle caratteristiche precipue e più spiccate del modo d'intendere i fenomeni storici da parte dello studioso⁵². Il caso di Tino di Camaino ci permette, inoltre, di seguire un suo particolare campo d'interesse che, inauguratosi all'altezza del 1919, non avrebbe più abbandonato⁵³.

⁵⁰ AAA, dattiloscritto intitolato *Remembering Artists*. La data la si ricava dalla prima pagina, dove lo studioso appose fra parentesi: "Finished manuscript 1950/51".

⁵¹ Cfr. *supra* capitolo IV.

⁵² Ovviamente tutto ciò si deve integrare con quanto detto nel capitolo precedente.

⁵³ L'ultimo contributo monografico sull'artista è infatti del 1954: W. R. Valentiner, *Tino di Camaino*

Sulla sua rivista, *Art in America*, una volta rientrato negli Stati Uniti, Valentiner pubblicò infatti un articolo diviso in due parti, dedicato alla *Italian Gothic Plastic Art*⁵⁴ ed incentrato sull'analisi della scultura senese della prima metà del Trecento. Quegli studi erano il frutto dei viaggi compiuti in lungo e in largo nella Penisola sin dai tempi in cui, negli anni Dieci, accompagnava John G. Johnson alla scoperta dell'Italia, o quando viaggiava per cercare opere da comprare per il Metropolitan Museum⁵⁵. In una pratica che era stata, ad esempio, quella di Bode, ma anche di tanti storici dell'arte del secolo passato (e spesso anche del presente), in cui la scoperta delle opere avveniva, per così dire, in presa diretta: era cioè il frutto delle varie ispezioni in chiese, collezioni, complessi monumentali.

Lo scultore senese è letto in rapporto a Giovanni Pisano secondo un legame che è accostabile, scrive lo studioso, a quello tra Giotto e Simone Martini. Grazie al suo "sense of form [...] quite independent"⁵⁶ dall'esempio così pervasivo e difficile di Giovanni, Tino è considerato l'iniziatore di un nuovo stile, che assomma i risultati migliori della progressiva affermazione della scultura in autonomia rispetto all'architettura. Questo processo avviene secondo criteri che sono quelli della differente 'luminosità' tra nord e sud dell'Europa, che spinge gli scultori del sud a concepire il rilievo in termini più *ottici*, pittorici, che non plastici; e questo, specialmente in Italia, dove ancora agisce l'esempio della scultura classica col suo richiamo al naturalismo. Questa idea pittorica del rilievo scultoreo fa sì che l'artista debba lavorare con un maggiore contrasto luministico e, dunque

[the] tendency toward cubic form such as is seen in Tino di Camaino, and later in Donatello and Michelangelo is very seldom able to hold its own for long. In the Gothic, as well as in the Renaissance and Baroque it soon gives way to the pictorial. In fact even those who work for the purest plastic art, the architectural sculpture, do not go as far as the Northern artists in their endeavors toward simple cubic form, as for instance the Romanesque sculptures of Germany and Northern France⁵⁷.

in Florence, in 'The Art Quarterly', 17, 1954, pp. 117-133.

⁵⁴ W. R. Valentiner, *Studies in Italian Gothic Plastic Art. I. Tino di Camaino*, in 'Art in America and Elsewhere', 11, 6, 1923, pp. 275-306; Id., *Studies in Italian Gothic Plastic Art. II. Agostino di Giovanni and Agnolo di Ventura*, in 'Art in America', 13, 1, 1924, pp. 3-18.

⁵⁵ I viaggi in Italia sono ricordati da Valentiner stesso nelle sue memorie, di cui un estratto fu poi pubblicato su *Art News*: cfr. W. R. Valentiner, *Diary of my first American years*, in 'Art News', 58, 2, 1959, pp. 34-36 e pp. 51-53, in particolare pp. 52-53 e cfr. *supra* capitolo III, par. 6. Ma si veda anche *infra* testo e note.

⁵⁶ W. R. Valentiner, *Studies in Italian Gothic Plastic Art. I...* cit., p. 275.

⁵⁷ Ibid., p. 276. Il termine 'pictorial' è da intendersi come traduzione inglese di 'malerisch', concetto che abbiamo visto quanta fortuna abbia avuto in Germania tra Otto e Novecento: cfr. *supra*,

L'innovatore, che spezza la tradizione della chiarezza compositiva del rilievo romano, è Nicola Pisano, il quale dà vita a creazioni in cui il primo piano della scena – e qui Valentiner ha in mente gli specchi del pulpito di Pisa e, soprattutto, di quello senese – è misurato secondo le medesime leggi compositive del piano di fondo. Sulla stessa via prosegue, accentuandone le caratteristiche, il figlio Giovanni, che porta ai suoi estremi le possibilità espressive delle sue sculture, secondo

the Gothic idea of reducing the materialistic form to the smallest degree, which influences toward a pictorial conception of the subject. [...] The compositions are based on light and shadow effects and as is usual in impressionistic plastic art the silhouette with the profile of zig-zag lines finds favor. Characteristic of his artistic conception is the manner in which he places some of his statues (for instance on the facade [*sic*] of Siena) in an open window so that they appear against a black shadow background and hardly anything else but the silhouette is visible⁵⁸.

E a questo punto intesse un parallelismo tra lo scultore del Due-Trecento ed il massimo scultore del suo tempo, Auguste Rodin: accomunano i due le medesime tendenze impressionistiche, lo stesso “elemental temperament”, l’uso e la predilezione di effetti ottici, *pittorici*; tutti elementi che derivano dalle forti personalità dei due scultori, e che, in un caso e nell’altro, avrebbero scatenato “a strong reaction [...] against *their* style which drove plastic art almost to the verge of an abyss”⁵⁹.

Già a questo punto, mi pare, il testo dà da pensare, a proposito tanto di una lettura e di una meditazione da parte di Valentiner sui ben noti *Concetti Fondamentali* di Wölfflin⁶⁰, quanto circa il suo rapporto e il suo profondo coinvolgimento con l’arte contemporanea; ma è, questa, un’adesione che permette allo studioso di leggere i

cap. III (anche per gli opportuni riferimenti bibliografici). Si legga, ad esempio, quanto scriveva Heinrich Wölfflin nei suoi *Concetti fondamentali*: “Pur senza avere le possibilità che si offrono alla pittura che è, per principio, l’arte che dà la parvenza alle cose, la scultura ricorre a un tipo di rappresentazione formale che non ha più nulla a che vedere con la realtà oggettiva e non può definirsi se non come impressionistica. Le si aprono in tal modo dinanzi campi interamente nuovi. Ormai essa gareggia con la pittura nella rappresentazione di quel che è effimero: anche la pietra viene piegata a creare l’illusione, a riprodurre lo sguardo luminoso dell’occhio, la lucentezza della seta, la morbidezza della carne. [...] Anche l’ombra di una nicchia assume, per la figura in essa racchiusa, un’importanza diversa da quella di un tempo; non serve più unicamente da sfondo, ma partecipa al gioco dinamico, fondendosi con l’ombra della figura”, Id., *Concetti fondamentali della Storia dell’arte. La formazione dello stile nell’arte moderna*, Milano 2012, pp. 77-78 (ed. originale Id., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Monaco 1915).

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ H. Wölfflin, *Concetti fondamentali*... cit.

fenomeni artistici del passato operando una rivalutazione di alcuni particolari aspetti che proprio grazie all'esempio fornito dalle opere contemporanee chiarivano i loro meccanismi⁶¹. Molti degli studiosi della generazione di Valentiner avrebbero avuto trascorsi e coinvolgimenti con i movimenti a loro contemporanei, ma nessuno, mi pare, ha così scopertamente utilizzato l'esempio ed il paradigma del presente per compiere una rivalutazione, in sede critica, dell'arte del passato⁶².

Quest'accostamento rivela la sua utilità quando permette a Valentiner di spiegare, utilizzando il parallelismo con la scultura post-rodiniana, la differenza che caratterizza le opere di Tino di Camaino da quelle di Giovanni Pisano, in un momento in cui gli scultori

turn back to the principles of their art, to simple cubic forms and a greater simplification of composition toward a clear relief style and a uniform mass treatment of statues. This tendency we find during the 30's and 40's in almost all the Sienese and Pisan masters of the fourteenth century, as for instance, Giovanni Balducci, Cellino di Nese and Andrea Pisano. But the first among these artists who shows these characteristics most decidedly and who heads this new movement is Tino di Camaino⁶³.

L'attività dello scultore è indagata a partire dalle opere note⁶⁴, cui lo studioso reca alcune aggiunte, in larga parte opere di collezione privata⁶⁵, presentando in appen-

⁶¹ In questo senso il punto di arrivo e di messa a fuoco più sistematico è W. R. Valentiner, *The Front Plane Relief in Medieval Art*, in 'The Art Quarterly', 2, 1939, pp. 155-177, per una discussione del quale cfr. *infra*.

⁶² Basti pensare, per restare in Germania, al caso di Worringer ed al suo coinvolgimento con gli espressionisti. Chiaro è, del resto, che non può non venire alla mente la vicenda, macroscopica, di Roberto Longhi, ben più coinvolto di Worringer in un impegno sull'arte contemporanea. Per questi temi manca un lavoro di sintesi. Per avere un'idea della posizione longhiana imprescindibile punto di partenza sono le insostituite antologie che Paola Barocchi, con una generosità intellettuale rara, iniziò ad allestire a partire dagli anni Settanta. In particolare cfr. Ead., *Testimonianze e Polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze 1974, pp. 245-247 e *passim*; Ead., *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, vol. III, t. I, *Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale. 1925-1945*, Torino 1990, *passim*. La via indicata da Paola Barocchi per studiare il rapporto di scambio tra antico e moderno resta uno degli approcci più fecondi, in generale, per evitare indebite semplificazioni; e ancora di più lo è nel caso di Valentiner.

⁶³ W. R. Valentiner, *Studies in Italian Gothic Plastic Art. I...* cit., p. 276. Il paragone sarebbe stato riproposto anche nel 1935: Id., *Tino di Camaino. A Sienese Sculptor of the Fourteenth Century*, Parigi 1935, p. 2.

⁶⁴ Principalmente il monumento ad Arrigo VII; la tomba-altare di San Ranieri; il monumento funebre del vescovo d'Orso; ma anche i monumenti funebri di Maria d'Ungheria e Carlo di Calabria.

⁶⁵ La *Madonna col Bambino* ex coll. Blumenthal oggi al Metropolitan Museum (cfr. *supra*, par. 2); il bassorilievo con *Madonna col Bambino e due Santi* già a Detroit (Detroit Institute of Arts); la *Madonna col Bambino*, già in collezione Contini a Roma; un *Santo* presso un antiquario fioren-

dice al suo testo un elenco di venticinque voci.

Una simile, scoperta rivalutazione dell'artista non è affatto scontata a queste date, soprattutto se si pensa al ruolo riservato a Giovanni Pisano nella storiografia tra Otto e Novecento⁶⁶.

A rileggere oggi le pagine di Valentiner, alla luce di quasi un secolo di studi che si sono accumulati su questi argomenti, mi pare che emerga ancora in modo molto forte la loro carica di novità. Come non pensare agli studi, altrettanto importanti, che Antje Kosegarten ha dedicato alla scultura senese, riuscendo a cogliere e caratterizzare proprio quella svolta nello stile *post* giovanneo che già Valentiner – certo su basi e presupposti completamente diversi – rilevava, grazie ad un'attenta valutazione delle opere e ad un'analisi stilistica che colpisce ancora, e che intendeva tutta in termini di contrasto tra il temperamento artistico di Giovanni Pisano e l'incapacità dei suoi successori di seguire il suo esempio?⁶⁷

tino; il bassorilievo con la *Madonna col Bambino, Angeli Santi e la regina Sancia di Maiorca*, oggi alla National Gallery of Art di Washington (già in collezione Goldman). Molte delle attribuzioni dello studioso sono state, nel corso del tempo e col progredire degli studi, rifiutate. Non mi pare, però, che questo possa nuocere alla novità della sua lettura dell'artista. Per avere un'idea dello stato attuale delle ricerche si dispone adesso della monografia di Francesca Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007. A dispetto della monumentalità del lavoro, però, il testo è da maneggiare con cura: le frequentissime sviste bibliografiche, soprattutto nelle note del testo, potrebbero generare una cascata di errori (costante, ad esempio, è la confusione tra l'articolo di Valentiner del 1923 e quello del 1933, che va avanti per interi capitoli). In generale, più affidabile del testo e delle note, sono le schede delle singole opere che chiudono il volume; ma anche qui spesso si cercheranno gli scioglimenti bibliografici invano e, soprattutto, le pagine indicate come pertinenti sono, in realtà, inserite spesso un po' a casaccio. Più ponderati: C. Bardelloni, *L'attività toscana di Tino di Camaino* e F. Aceto, *Tino di Camaino a Napoli*, in R. Bartolini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese...* cit., rispettivamente alle pp. 119-182 e pp. 183-231.

⁶⁶ A titolo esemplificativo, si veda l'apertura dell'articolo, per altri aspetti assolutamente meritorio, di Supino del 1895: I. B. Supino, *Tino di Camaino*, in 'Archivio Storico dell'Arte', s. 2, 1, 3, 1895, pp. 177-187: "Per quel suo spirito innovatore, per quella concezione così intensamente drammatica, da cui le sue opere hanno assunto una fisionomia così originale, Giovanni Pisano non era in condizione di crearsi degli allievi propriamente detti, e quelli infatti che vollero seguirlo, riuscirono solo a mostrarci i difetti della sua maniera" (cit. p. 177). Il recupero delle opere e lo scavo archivistico in clima positivista (appena un decennio prima si era conclusa l'edizione delle *Vite* del Vasari a cura del solo Gaetano Milanesi) non andava di pari passo con un apprezzamento estetico. Per la fortuna critica dello scultore *ante* monografia di Valentiner si veda F. Baldelli, *Tino di Camaino...* cit., pp. 3-24, in particolare pp. 3-8; cfr. anche *infra*.

⁶⁷ Mi riferisco ovviamente ad A. Kosegarten, *Beiträge zur sienesischer Reliefkunst des Trecento*, in 'Mittlungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 12, 3-4, 1966, pp. 207-224; A. Middeldorf Kosegarten, *Einige sienesische Darstellungen der Muttergottes aus dem frühen Trecento*, in 'Jahrbuch der Berliner Museen', 8, 1966, pp. 96-118; Ead., *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena 1250-1330*, Monaco 1984. Certo c'è, nelle pagine di Valentiner, uno slittamento cronologico sensibile rispetto ai fenomeni messi a fuoco dalla Kosegarten: nonostante questo mi pare comunque che le pagine dello studioso siano il frutto di una lettura

Lasciando da parte alcune proposte, che al lettore odierno possono sembrare un po' naïf⁶⁸ – ma che sono comunque il frutto di uno *Zeitgeist* ben preciso – resta il dato di verità insito nelle attribuzioni, che ha permesso agli studi di progredire e che, poco a poco, ha consentito il recupero alla storiografia di interi tratti della vicenda di artisti ed opere⁶⁹.

del carattere dello stile davvero straordinaria. Tanto più che pesava ancora la vecchia idea che Giovanni Pisano avesse condizionato *tout court* lo sviluppo della scultura senese del Trecento. Lo studioso, in un passo del suo studio su Tino di Camaino del 1935 (per cui cfr. *infra*), così spiegava il rifiuto dell'esempio giovanneo, con una lucidità che stupisce non poco: "It is significant that the Sienese style of sculpture developed most purely in Orvieto, outside the circle of influence of Giovanni Pisano, while in Siena itself scarcely one of the native sculptors, could dissociate himself from that artist's strong personality. To be sure there are also preserved in Siena isolated works of the tendency, so characteristic of the Sienese spirit, which developed in Orvieto, such as the St. Francis in San Francesco and the related statuettes on the entrance gate before the church square, or the Madonna in the Oratorio della Notte; but these works were certainly done only after the departure of Giovanni Pisano", W. R. Valentiner, *Tino di Camaino. A Sienese Sculptor of the Fourteenth Century*, Parigi 1935, p. 7. Da ultimo su questi argomenti si vedano le importanti osservazioni di R. Bartalini, *La Madonna del convento delle cappuccine e le reazioni senesi alla scultura di Giovanni Pisano*, in Id., *Scultura Gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 66-87; da integrare con la scheda di S. Colucci (n°18), in A. Bagnoli (a cura di), *Marco Romano... cit.*, pp. 220-221.

⁶⁸ Precedo subito chi avanzerà la mozione che alcune attribuzioni appaiono piuttosto generose. Anche in questo caso, come abbiamo visto per Rembrandt, una certa tendenza a 'largheggiare' nelle ascrizioni può essere interpretata come conseguenza dei molti legami di Valentiner con antiquari e collezionisti privati: non si deve dimenticare infatti il costante impegno per far sì che le opere finissero a far parte delle collezioni dei musei che dirigeva. Ma a ciò si deve aggiungere una considerazione di carattere più generale, che ha a che fare con lo sviluppo della disciplina: la formazione dei *corpora*, la necessità di istituire *distinguo*, era allora agli albori. Mi pare che lo stato degli studi debba sempre essere valutato, in modo da non liquidare semplicisticamente (e piuttosto ingenerosamente) le attribuzioni dello studioso come 'sbagliate' o, peggio, quali frutto semplicemente di interessi mercantili.

⁶⁹ A lungo le ricerche di Valentiner sulla scultura italiana sono rimaste isolate. Si legga, ad esempio, quanto scriveva Enrico Castelnuovo introducendo la raccolta di scritti di Enzo Carli pubblicata nel 1996: "Ricordo anche [...] di aver molte e molte volte sfogliato le belle tavole del *Goro di Gregorio* (1946), il volume dedicato a quello straordinario artista che nell'Arca di San Cerbone a Massa Marittima realizzò [...] uno dei più singolari raggiungimenti del gotico italiano di cui per la prima volta grazie alle illustrazioni, sontuose pur nei tempi austeri, si poteva valutare la suprema qualità. Con questo libro Enzo Carli portava avanti quel suo discorso sulla scultura gotica senese e sui suoi protagonisti [...]. Questo cruciale aspetto dell'arte di Siena era stato fino ad allora coltivato da pochi (Valentiner, Cohn-Goerke) ed era rimasto in qualche modo appartato e in secondo piano rispetto all'infittirsi degli studi sulla pittura" (E. Castelnuovo, *Prefazione*, in E. Carli, *Arte Senese e Arte Pisana*, Torino 1996, s. n. p.). Ma si veda anche quanto ebbe a scrivere Luciano Bellosi nella sua introduzione, *Previtali e la scultura*, in G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. XXI-XXXIII, in particolare p. XXIX. È stato lo stesso Bellosi a fornirmi, seppure involontariamente, il titolo di questo capitolo. Quando, infatti, in un pomeriggio di maggio del 2010 approfittai della sua cortesia per esaminare assieme alcune fotografie presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, sentendomi rispondere che stavo lavorando su Wilhelm Valentiner, Bellosi esclamò 'Ah! Un occhio davvero finissimo!'.

All'altezza del 1923 lo studioso non conosceva ancora i marmi dell'abbazia di Cava de' Tirreni, nei quali sarebbe incappato solo qualche anno più tardi in occasione di un viaggio nel sud Italia (1925), segnalandoli in seguito nel denso articolo pubblicato nel 1927 sull'*Art Bulletin*⁷⁰. In questo secondo contributo dedicato alla scultura senese e pisana, Valentiner tornava sulla vicenda di Tino, per precisare alcuni passaggi dei suoi anni a Pisa, in base ad un più dettagliato affondo storico, e per concludere dando notizia, come detto, delle “portions of an altarpiece that exist unrecognized in the Chiostro della Trinità, in Cava dei Tirreni, not far from Salerno”⁷¹.

Al lettore attento non sarà sfuggito che proprio il 1923 è l'anno in cui lo studioso organizzò a New York l'esposizione di arte espressionista alle Anderson Galleries: una simile, palmare coincidenza non è sottovalutabile, e conferma, se ce ne fosse bisogno, la necessità di una lettura dell'attività di Valentiner che tenti il più possibile di intrecciare e provare a rendere la complessità delle sue posizioni⁷².

In una lettera a Bernard Berenson del giugno 1933 vergata a Roma, Valentiner

⁷⁰ W. R. Valentiner, *Observations on Sieneese and Pisan Trecento Sculpture*, in ‘The Art Bulletin’, 9, 3, 1927, pp. 177-221. L'articolo prende in considerazione alcuni scultori (Nicola di Nuto, Agostino di Giovanni e Giovanni d'Agostino, Tino di Camaino, Lupo di Francesco e Giovanni di Balduccio) e ne segue le vicende delineando una geografia della scultura senese e pisana (che comprende nella sua orbita anche la scultura orvietana e Lorenzo Maitani). L'anno della scoperta dei frammenti di Cava, 1925, lo conferma lo stesso studioso nel 1935: W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., p. 109.

⁷¹ Ibid., p. 204. Ne pubblicava anche alcune fotografie, in particolare del frammento con le *Pie donne*, originariamente appartenente ad una più ampia scena di *Crocifissione*, e della *Madonna col Bambino, due Santi ed il donatore*. Quest'ultima fotografia testimonia lo stato in cui si trovavano le sculture che già Valentiner, nel 1935, avrebbe riconosciuto come appartenenti al sepolcro di Filippo de Haya: W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., pp. 110-111. Cfr. in merito anche l'estesa scheda di F. Baldelli, *Tino di Camaino...* cit., p. 417 (scheda 37b) e soprattutto F. Aceto in R. Bartalini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese...* cit., p. 203 (scheda n°22), e cfr. *infra*.

⁷² D'altro canto bisognerebbe essere accorti a non compiere semplificazioni indebite: agiscono, nella lettura e nella rivalutazione che lo studioso compì della scultura medievale, tanto l'esempio della contemporanea arte espressionista quanto, è bene tenerlo a mente, il portato dell'impostazione data agli studi da Wölfflin e Riegl. Bisogna cioè evitare di proporre uno schema secondo il quale per lo studioso, nel 1923, la rivalutazione di Tino di Camaino, ad esempio, si compie *solo* attraverso la lente dell'arte tedesca del momento. Certo l'arte medievale si prestava di più, per chi aveva negli occhi le opere di Barlach, di Kirchner o di Schmidt-Rottluff, ad accostamenti suggestivi. Ma, in fondo, perché un tale rischioso schematismo cada da sé, è sufficiente ampliare il punto d'osservazione. Non si potrebbe dire, infatti, che a proposito degli studi su Leonardo o su Ghiberti e Donatello egli adottasse categorie ‘espressioniste’ per una lettura delle opere; eppure, ancora in questi articoli, resta traccia di quell'impostazione – che si trova anche quando si ha a che fare con il Medioevo – secondo cui alla base delle grandi creazioni artistiche sta la personalità creatrice del “genio”. E, del resto, sarebbe come voler proporre una separazione col bisturi di modi d'intendere, di leggere, di valutare le opere che per Valentiner erano inscindibilmente legati.

scriveva che stava passando un periodo difficile con la Art Commission della città di Detroit a causa degli affreschi di Rivera e che sarebbe rimasto per un po' di tempo in Europa. Prendendo congedo, lascia cadere la notizia di un suo impegno per un "little book" su Tino di Camaino, e chiede consiglio allo studioso dei Tatti su cosa fare del manoscritto una volta finito il lavoro⁷³.

È, questa, la prima traccia del lavoro dello studioso a quella che sarebbe stata, per tutto il corso del Novecento, la più influente monografia sullo scultore senese⁷⁴. Assommando una serie di studi e di riflessioni sulle quali probabilmente stava lavorando da tempo, Valentiner proponeva così un testo che restituiva allo scultore il suo giusto posto tra i grandi artisti del passato. La casa editrice prescelta fu la Pegasus Press di Parigi, l'impresa editoriale che John Holroyd-Reece (nato Hermann Reiss) fondò nel 1927, ma è bene sottolineare come, nella pubblicazione del libro di Valentiner, *magna pars* fu Giovanni Mardersteig, che curò la preparazione per l'edizione⁷⁵. Come spesso accade in questi casi, il volume appare come la sintesi e

⁷³ ABT, lettera di W. R. Valentiner a B. Berenson, 11 giugno 1933. L'anno precedente, infatti, date le polemiche per gli affreschi del muralista messicano ma anche per la difficile situazione finanziaria del museo, lo studioso aveva chiesto un *leave of absence* sino al settembre 1933: cfr. comunque *supra*, cap. IV, par. 5.

⁷⁴ W. R. Valentiner, *Tino di Camaino*... cit. Prima del libro di Valentiner erano comparsi alcuni studi, soprattutto in Italia, che tentavano di chiarificare il contesto della scultura medioevale. Non può non essere ricordata l'attività di Iginio Benvenuto Supino ed il suo meritorio lavoro, frutto dell'incontro con le opere sul territorio pisano. Si vedano, ad esempio, I. B. Supino, *Tino di Camaino*... cit.; Id., *La scultura in Pisa nel secolo XIV*, Pisa 1896; Id., *Arte Pisana*, Firenze 1904. Ovviamente un passo in avanti notevole giunse con l'uscita del quarto volume della *Storia dell'Arte* del Venturi, dedicato alla scultura del Trecento (A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. IV. La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano 1906, in particolare per Tino di Camaino, pp. 253-284) in cui lo scultore senese ebbe il suo posto al fianco dei Pisano. Merita segnalare l'eccezione, in questo panorama, costituita dal libretto di E. Carli, *Tino di Camaino scultore*, Firenze 1934 (per cui cfr. *infra*, nota 82). Solo l'attività napoletana restò, per così dire, in ombra, sempre accantonata per l'avanzare della bottega e l'inflazionarsi delle 'idee' del maestro. L'unico che dedicò una specifica attenzione a Tino a Napoli fu Émile Bertaux, *Santa Maria Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli 1899.

⁷⁵ Una breve nota che dà conto della composizione del libro, posta in apertura del volume, infatti, così informa: "This edition is composed in Baskerville type cut by the monotype corporation. The book was designed by Hans Mardersteig and printed under his supervision by messrs. R. & R. Clark, LTD., Edinburgh, on paper supplied by Tullis, Hunter & Co. LTD., Edinburgh. The blocks for the illustrations and plates were made by the firm of Robert Seyss, Vienna. The binding is the work of Messrs. Nevett Limited, Colindale, London". Il rapporto con Mardersteig era maturato durante l'avventura della rivista berlinese *Genius* (cfr. *supra*, cap. IV, par. 3), e fu probabilmente lui a fare da tramite perché Valentiner pubblicasse il *Tino di Camaino* presso la Pegasus Press. A ripercorrere le vicende di Mardersteig, infatti, si incappa spesso in Holroyd-Reece. È lo stesso Mardersteig a raccontare come si conobbero: "Durante il ritorno da un mio viaggio a Londra nel dicembre 1926, incontrai a Parigi Frederic Warde, che mi fece conoscere l'editore John Holroyd-Reece, introducendomi anche nella sua casa editrice «A l'enseigne du Pégase» in Rue Boulard. Intelligentissimo, pieno di fantasia, molto colto, di grande sensibilità, Holroyd-Reece sapeva in-

la messa a punto di un impegno intellettuale cresciuto col tempo, di uno sforzo di ripensamento dei suoi precedenti contributi, ma permette anche di leggere la crescita e la maturazione di nuove istanze intervenute nel frattempo. E già in apertura è dichiarato il diretto legame ideale con gli artisti che Valentiner aveva conosciuto nei tormentati anni Dieci:

it is no accident that we are just to-day rediscovering, so to speak, this Sienese sculptor. His plastic conception, with his accentuation of the cubic mass, its simplification of outline and its intense spiritual life, is closer to the present-day art of sculpture as represented, for instance, by Maillol, Kolbe, Lehmbruck and Barlach, than the impressionistic, passionately agitated form and billow outline of Giovanni Pisano, which may be compared with the art of Rodin. With all admiration for these great impressionists in the field of sculpture, we should not close our minds to the forces which cleared the way for a new departure and led the development of art, which never stands still, a step farther⁷⁶.

cantare tutti e far sì che si entusiasmassero per i suoi progetti grandiosi. Amico di Stanley Morison e di Warde, desiderava entrare in relazione con me e vedere stamato nella mia Officina il testo dell'alfabeto di Moyllus, scoperto pochi anni prima, del quale Morrison avrebbe poi dovuto pubblicare presso di lui un facsimile. [...] Questo primo incontro portò ad un lavoro in comune per tanti anni finché l'attività, all'inizio così piena di successo, finì sfortunatamente per le esagerazioni di Holroyd-Reece, nonostante le sue idee geniali.", G. Mardersteig, *L'Officina Bodoni. I libri e il mondo di un torchio 1923-1977*, Verona 1980, pp. 33-34. Frederic Warde (1894-1939) lavorò per la Monotype Corporation; Stanley Morison (1889-1967), il noto designer del Times New Roman, entrò in contatto con Mardersteig per l'importante pubblicazione del facsimile di Damian Molloy appena scoperto da Leo Olschki (cfr. anche L. Tedeschi, *Montagnola di Lugano: la montagna incantata di Hans (Giovanni) Mardersteig*, in Ead. (a cura di), *Giovanni Mardersteig a Montagnola. La nascita dell'Officina Bodoni 1922-1927*, catalogo della mostra (Montagnola), Verona 1993, pp. 13-53, in particolare p. 27). Le uniche (a dire il vero scarse) informazioni a proposito della casa editrice di Reece si trovano in J. Lewis, *The Life and Time of Allen Lane*, New York 2005, p. 77. A questo si può affiancare S. Frost, Robert W. Rix (a cura di), *Moveable Type, Mobile Nations: interactions in transnational book history*, København 2010 (gentilmente segnalatomi da Sergio Momesso, che ringrazio). Holroyd-Reece pubblicò anche i *Dubliners* di James Joyce, con la sua seconda casa editrice, la Albatross Press. Emerge, dunque, da questa vicenda, anche se così sommariamente delineata, la centralità (ancora una volta) degli anni berlinesi di Valentiner ed il suo contatto con il *coté* riunito attorno a *Genius*, sorta di lievito lento che avrebbe giocato, anche negli anni successivi, una parte non trascurabile nelle vicende dello studioso. In questo modo credo sia da escludere la partecipazione di Berenson alla vicenda della pubblicazione del *Tino di Camaino*. Proprio i legami con Kurt Wolff avrebbero infatti spinto l'Officina Bodoni a prendere parte nella vicenda della casa editrice Pantheon di Firenze, con la quale, si annunciava in un manifesto pubblicato nel 1926, avrebbero dovuto collaborare nientemeno che Bernard Berenson, Wilhelm Bode, Arduino Colasanti, Adolfo Venturi, Heinrich Wölfflin e, ovviamente, anche Wilhelm Valentiner. Per approfondire queste vicende cfr. L. Tedeschi, *Montagnola di Lugano...* cit., pp. 28-29.

⁷⁶ W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., p. 2. Il tipo di paragone tra antico e moderno (Giovanni Pisano come Rodin; Tino come Barlach) era stato già proposto nel 1923: cfr. *supra*.

Lo studio prende le mosse dall'attività giovanile dello scultore a Pisa, al seguito di Giovanni Pisano, un maestro dalla personalità ingombrante e difficile da seguire: in questo il più giovane scultore riesce a mettere a frutto le caratteristiche tipiche dell'arte senese, quel "tender, religious feeling, reflecting the gentle, elevated spirit of its nature"⁷⁷, ed una volta ancora andrà rilevata l'impostazione wölffliniana di una simile posizione, per cui ad agire nell'animo dell'artista è una radice di terra, di razza quasi⁷⁸, che rivela le caratteristiche più tipiche dell'arte senese, e cioè un

⁷⁷ W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., p. 3.

⁷⁸ Ibid., p. 3: "No one can deny his own place of origin, least of all an artist, gifted with a finer sensitivity to his surroundings than other men, and especially when this city is Siena, whose charm is even to-day directly transmitted to every responsive person". Nel 1931 Wölfflin aveva pubblicato il suo *Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*, Monaco 1931, un testo che di certo Valentiner avrà letto e anche in parte condiviso: ritorna spesso, infatti, questo schema à la Wölfflin nelle pagine dello studioso. Riemerge qui il problema della Volkskunst e della sua messa a fuoco in sede teorica in rapporto alla concreta analisi degli oggetti (cfr. supra, cap. III, par. 1). Valga qui il rimando alle importanti considerazioni di A. Payne, *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven-Londra 2012, *passim*. In questi anni i due studiosi erano del resto in stretto contatto. Fu Valentiner stesso, infatti, a pubblicare la sua corrispondenza con Wölfflin a proposito della *querelle* che divampò tra il 1938 ed il 1940 a proposito della proposta di Valentiner di identificare un *San Giovannino* (ricondotto convincentemente da Ulrich Middeldorf allo scalpello di Giovan Francesco Rustici già nel 1935) di collezione Morgan come il *San Giovannino* di Michelangelo (cfr. W. R. Valentiner, *Michelangelo's lost "Giovannino"*, in 'The Art Quarterly', 1, 1938, pp. 24-39). Lo studioso aveva infatti pubblicato un lungo articolo nel 1938 per sostenere tale attribuzione. Quando Luitpold Dussler recensì C. de Tolany, *The youth of Michelangelo*, Princeton 1947, in 'Kunstchronik', 3, 1950, pp. 129-132, attaccò l'attribuzione di Valentiner, e fu allora che lo studioso rese pubblica la sua corrispondenza con Wölfflin: W. R. Valentiner, *Zuschrift an die Redaktion*, in 'Kunstchronik', 3, 1950, pp. 199-200, dalla quale si viene a sapere che proprio Wölfflin aveva per così dire 'commissionato' a Kurt Gerstenberg un articolo sul *San Giovannino* data la scarsa 'risonanza' che in Germania aveva avuto il contributo di Valentiner (K. Gerstenberg, *Der jugendliche Johannes von Michelangelo*, in 'Pantheon', 27, 1941, pp. 19-22). Data la brevità della corrispondenza, la riporto integralmente: 1) Zürich, 6. 3. 38 // Lieber Herr Valentiner, ich gratuliere zu der brillanten Entdeckung des ächten "Giovannino". Die Bestimmung ist absolut schlagend. So genau aber die Figur an ihre Stelle unter den Jugendwerken paßt, wird sie doch für alle eine Überraschung sein und auf den Mann, der sie gemacht hat, ein neues Licht werfen. Unter den Abbildungen vermisste ich eine reine Frontaufnahme. Warum sind Sie ihr ausgewichen? Auch zu der neuen Zeitschrift muß man Ihnen gratulieren. Sie ist so appetitlich, daß man versucht sein könnte, selber einmal dort etwas zu veröffentlichen. Umsomehr als – wie Friedländer mir letzthin sagte – die nächste Zukunft der Kunstwissenschaft in Amerika liege. // Mit besten Grüßen // der Ihrige H. Wölfflin; 2) Zürich, 14. 6. 38 // Sehr verehrter Herr Valentiner! Die Aufführungen von Hindemiths "Grünwald" Oper haben stattgefunden, leider ohne daß ich Sie bei dieser Gelegenheit zu Gesicht bekommen hätte. (Ein Curiosum: das Theater wollte mich veranlassen, am Vorabend der Premiere einen Vortrag über den wirklichen Grünwald zu halten). So muß ich Ihnen meinen Dank für die wunderschönen Giovannino – Photos schriftlich aussprechen. Es fällt mir auf, daß Ihre Entdeckung in Deutschland noch wenig Resonanz gefunden hat. Werden Sie nicht auf Deutsch noch einmal zur Sache sprechen? // Alles Gute! // Der Ihrige H. W.; 3) Zürich, 20. 9. 40 // Lieber Herr Valentiner. Die Photos Ihres "Giovannino" habe ich kürzlich an Professor Gerstenberg (Würzburg) weiter gegeben, der, wie ich, von der absoluten Richtigkeit Ihrer Zuschreibung überzeugt ist und einen Artikel darüber

sentimento ‘lirico’ delle forme e dei volumi, tanto che Valentiner non esita a definire quello di Tino il tipico “Sienese style”⁷⁹. Lo scultore è messo a paragone con i due grandi artisti contemporanei, Simone Martini e Pietro Lorenzetti: se col pittore della *Maestà* la relazione che Valentiner scorge è così stretta che non esita a definire le sculture di Tino “like paintings of that artist [Simone Martini] translated into stone”⁸⁰, con Pietro il legame si ravvisa soprattutto a partire dalle “massiveness of [...] forms” che via via porteranno lo scultore “at a dramatic expression of his tragic representations similar to that of Pietro”⁸¹, esemplificata dalle sculture dell’ultimo periodo napoletano.

Proprio sull’attività napoletana dello scultore Valentiner si concentra a lungo, inserendola per la prima volta – se si esclude il libretto di Enzo Carli pubblicato l’anno precedente – in una trattazione complessiva dell’attività dell’artista⁸², e

schreiben wird. Es ist besser, wenn ere s tut: ich bin gewissermaßen Partei. //Alles Gute! // Der Ihrige H. Wölfflin. Là dove Wölfflin parla della nuova rivista (nella lettera 1), si sta riferendo all’*Art Quarterly*, fondato e diretto da Valentiner nel 1938. Com’è felicemente noto, la statua (o meglio: ciò che ne resta) è stata identificata da Francesco Caglioti, *Il ‘San Giovannino’ mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, in *‘Prospettiva’*, 145, 2012, pp. 2-81, che ha altresì riassunto molto efficacemente le posizioni dei vari studiosi. In particolare per Valentiner, Wölfflin e Bode, cfr. *ibid.*, pp. 7-8. È interessante notare come, in apertura del suo articolo sul presunto *San Giovannino*, Valentiner tratteggiasse molto bene i due diversi metodi di Bode e di Wölfflin. Così, infatti, scriveva lo studioso: “Dr. Bode’s method was always an intuitive one, based upon a great knowledge of the characteristics of the individual artists and the material they used combined with an extraordinary memory of their forms and technic. It happened in rare cases, especially in connection with art works acquired for his own museum, that for some reason or other his intuition failed. And as people are inclined to remember the mistakes of remarkable men better than their contributions to mankind, the few wrong attributions which Dr. Bode made, like that of the Giovannino or the wax bust in the Berlin Museum, are remembered more than the innumerable correct ones in many hitherto unexplored fields which have since become common property. Dr. Wölfflin’s contribution lies in an entirely different direction. His more intellectual method made us first conscious of the constant changes of style in every epoch and of certain principles employed by every artist in accordance with the tendencies of such an epoch. He proved especially in connection with the art of the Renaissance and the Baroque, that this development of style from decade to decade took place regardless of the individual personalities, although it could be best recognized in the artistic expression of the leading masters. This method, if applied correctly as in this case of the dating of the Berlin figure, is unfailing if it comes to the dating of an art work” (W. R. Valentiner, *Michelangelo’s lost...* cit., p. 25). Su Wölfflin ed il ‘sentimento della forma’ e sul suo uso si veda W. Schlink, „Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst“. *Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl*, in S. Frommel, A. Brucculeri (a cura di), *L’idée du style dans l’historiographie artistique. Variantes nationales et transmissions*, Roma 2012, pp. 165-176 e A. Payne, *From Ornament to Object...* cit., pp. 116-128.

⁷⁹ W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., p. 1.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Enzo Carli (1910-1999) aveva pubblicato infatti nel 1934 presso Felice Le Monnier la sua tesi di laurea su Tino discussa all’Università di Pisa con Matteo Marangoni. Il risultato fu un libretto acuto (E. Carli, *Tino di Camaino...* cit.), in cui si preannunciavano già alcune fini letture stilisti-

riuscendo così a far emergere il ruolo, fondativo, che Tino ebbe nella diffusione del linguaggio della scultura senese nel sud Italia. In un capitolo appositamente dedicato alla “Artistic Atmosphere in Naples”⁸³, lo studioso ripercorre le vicende della corte partenopea regnanti gli Angiò, evoca il passaggio in città di letterati e intellettuali come Cino da Pistoia, Petrarca e Boccaccio. Gli artisti, Giotto su tutti, ed il ruolo che ebbero nel definire quel peculiare accordo di “synthesis of the arts, in which French and Italian characteristics combined in such a manner that the more highly developed French art assisted Italian art, which was again finding itself, to reach complete emancipation”⁸⁴, attraverso la benevolenza di re Roberto che, scrive lo studioso, sebbene francese dovette adattarsi meglio dei suoi predecessori all’atmosfera artistica italiana⁸⁵. Così come per il sovrano, Napoli e la sua ‘atmosfera’ influenzano il successivo percorso dell’artista, imprimendo una svolta nel suo stile:

Tino’s style can [...] not have remained untouched by the atmosphere of Naples and of the royal court. His forms become softer and fuller, the surfaces rounder and more finely smoothed, the expression of the heads produces a sweeter and more enchanting effect, the style of the draperies is more luxurious and flowing. The artist was fascinated by the beauty of French sculpture, and was moved by the sensuousness of the Southern-Oriental spirit, without losing the realistic Italian sense for characterful forms. We must not in no wise consider, as has been done, this greater love of life shown in his conception, the greater charm of his style, as a retrogression from the compactness and austerity of the works he executed in Tuscany. As in general way the association with French art worked to the advantage of the art of Naples, and developed the best sides of of the Italian character in artistic fields, so also was Tino’s Sienese nature,

che che sarebbero state tipiche degli studi di Carli sulla scultura senese e pisana. Valentiner instaurò un dialogo proficuo col più giovane Carli, ma in molti punti prese le distanze dal suo libro su Tino, nel quale Carli esprimeva dei dubbi su alcune opere, o tendeva a correggere le posizioni espresse da Valentiner nel 1927 o nel 1919. Ad ogni modo dalla metà degli anni Trenta, quando si conobbero, in poi, mantennero sempre una vivissima amicizia: M. Sterne, *The Passionate Eye. The Life of William R. Valentiner*, Detroit 1980, p. 214.

⁸³ W. R. Valentiner, *Tino di Camaino*... cit., pp. 83-90: è il sesto capitolo del libro.

⁸⁴ W. R. Valentiner, *ibid.*, p. 87.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 87-88. Così prosegue Valentiner: “King Robert, with his strange character, in which energy and sensuality, piety and licentiousness, melancholy and love of life were mixed, fitted excellently into the *milieu* of Naples, but at the same time with his sure instinct for the significant in art, shaped this *milieu* by the determination with which he summoned to his court the greatest masters from other parts of Italy, after he had realized that the soft climate of Naples was not conducive to the production of native masters”. Torna qui il tema dell’influenza, anzi, del legame ineliminabile tra un artista ed il suo luogo di origine che, come abbiamo visto, era stato affrontato negli anni immediatamente precedenti nientemeno che da Heinrich Wölfflin (cfr. *supra*). Alcuni spunti utili ad inquadrare la tematica si possono ricavare da T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago-Londra 2004, pp. 68-88, oltre ai già citati riferimenti nelle note precedenti.

which from the start was delicate and sensitive, completely released through the new impressions, losing the last of its hardness, to which at the beginning it had been compelled through the school of Giovanni Pisano and which to a certain degree still clung to it even in the Florentine works. Significant as are his works in Tuscany, his activity in Naples brought about a new and unsuspected unfolding of his nature⁸⁶.

L'analisi dell'attività napoletana, dai monumenti funebri dei sovrani angioini ai marmi dell'Abbazia di Cava de' Tirreni, si dipana in senso cronologico, prendendo avvio dallo splendido monumento di San Lorenzo Maggiore eretto per accogliere le spoglie di Caterina d'Austria (†1323)⁸⁷. I frammentari marmi di Cava trovano qui la loro prima estesa presentazione, e vengono ricollegati da Valentiner ad una commissione di Filippo de Haya, abate del convento benedettino, il cui nome, in base ad una fonte settecentesca, era apposto sulla pala marmorea che decorava l'altare maggiore e che Valentiner datava, giustamente, al 1329-1332 circa⁸⁸. Ancora una

⁸⁶ W. R. Valentiner, *Ibid.*, p. 90.

⁸⁷ In generale, sui monumenti funerari angioini: T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttinga 2000; Ead, *Mater Serenissimi Principis: the tomb of Maria of Hungary*, in J. Elliot, C. Warr (a cura di), *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-century Naples*, Aldershot 2004, pp. 61-77. Sul monumento di Caterina d'Austria si vedano, almeno, J. Gardner, *A princess among prelates: a fourteenth-century Neapolitan tomb and some northern relations*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte', 23-24, 1988, pp. 29-60; F. Baldelli, *Tino di Camaino...* cit., pp. 252-262 e pp. 414-415 (scheda n°31); e da ultimo la scheda di Francesco Aceto in R. Bartolini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese...* cit., p. 196 (scheda n°1). Per i marmi di Cava cfr. ivi le schede dello stesso autore, pp. 199-200 (schede n°7-10) e p. 203 (scheda n°22) e cfr. *infra*.

⁸⁸ La datazione era indotta, tra l'altro, da considerazioni stilistiche, rilevando Valentiner come i marmi cavensi si situassero a metà tra il monumento funebre a Maria d'Ungheria († 25.III.1323) e quello di Carlo di Calabria († 9.XI.1328). La testimonianza di una "tabula marmorea" collocata sull'altare è tradata da Salvatore Maria De Blasi, che scrisse, nel 1780 circa, una cronaca della badia (*Chronicon ex Tabularii SS.æ Trinitatis Cavæ Priscis Monumentis excerptum*, Badia di Cava de' Tirreni, Archivio, coll. XIII, 172, il passo si trova al f.112v del manoscritto). Valentiner ipotizzava che a consigliare all'abate lo scultore fosse stato il fratello, Giovanni de Haya, dal 1329 in stretta relazione con Tino di Camaino, in quanto 'supervisore' amministrativo per la costruzione della certosa di San Martino e del castello di Belforte. Cfr. W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., pp. 110-111. L'ipotesi è stata raccolta ed articolata dalla storiografia successiva: cfr. F. Aceto, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni di Capua e di Orso Minutolo*, in 'Prospettiva', 53-56, 1988-1989, pp. 134-142, in particolare pp. 140-141; Id., *Una proposta per Tino di Camaino a Cava dei Tirreni*, in T. Michalsky (a cura di), *Medien der Macht: Kunst der Zeit des Anjous in Italien*, atti del convegno (Francoforte s. M.), Berlino 2001, pp. 275-294, in cui lo studioso proponeva di riconfigurare la pala d'altare come un insieme opistoglitico, ipotesi poi accolta anche da Gert Kreytenberg, *Ein doppelsetiges Triptychon in Marmor von Tino di Camaino aus der Zeit um 1334*, *ibid.*, pp. 261-274 (che proponeva, inoltre, di raccogliere ulteriori frammenti come pertinenti ad una pala per una cappella del convento benedettino; cfr. anche F. Aceto, in R. Bartolini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura*

volta l'analisi dei sottili rilievi dello scultore è tutta giocata attraverso il confronto con gli esempi della pittura contemporanea, senese in particolare. Pietro Lorenzetti è evocato infatti per spiegare l'unità di questi rilievi, raggiunta attraverso mezzi lineari più che plastici, che hanno tratto ispirazione dall'esempio del ciclo della Basilica Inferiore di Assisi:

Apart from the crowding of the composition [of the Crucifixion, *ndr*], however, the style of the relief has nothing in common with the conception of the great Pisan [Giovanni Pisano], but keeps far more to the line of development which Tino followed from the beginning. As hitherto, indeed even more systematically, the relief is joined together by a flatly arched, unified front plane. Nowhere are there strong undercuttings or hard corners pressing upon one another. A soft Gothic system of lines, in which S-curves, running from top to bottom, predominate, pervades the closely knit composition with its rounded outlines. The incentive to the heaping up of the figures, which are united much more by linear than plastic means, obviously came to the artist from the painting rather than from the sculpture of his time. We do not need to search long to determine who was the intermediary: his fellow-townsmen and friend, Pietro Lorenzetti, who not long before had finished his splendid frescoes with the story of the Passion of Christ in Assisi⁸⁹.

La spregiudicatezza delle attribuzioni di Valentiner, che non esitò un momento ad ascrivere, pur nel loro stato frammentario, i marmi cavensi allo scultore senese riconoscendone la grande qualità, fu davvero “un brillante avvio” per lo studio della questione, per recuperare il quale, però, ci sono voluti quasi settant'anni⁹⁰.

Gotica Senese... cit., p. 200, scheda n°11). Su tutta la questione si veda comunque adesso F. Aceto, in R. Bartolini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese...* cit., p. 189, e p. 199 (schede n°6, 7, 8, 9). Lo stesso Francesco Aceto, inoltre, nel 2001 ha proposto di legare alcune sculture al sepolcro di Filippo de Haya, tra cui anche gli *Angeli reggicortina* del Liebieghaus di Francoforte (inv. 207-208): cfr. F. Aceto, in R. Bartolini (a cura di), cit., p. 203 (schede n°22 e 23). Sempre sul Tino di Camaino negli anni napoletani, ed in particolare per le opere di Cava, si veda anche la scheda di Paola Vitolo del *San Benedetto* oggi al Louvre (inv. R. F. 4692), in D. Thiébaud (a cura di), *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Parigi), Milano 2013, pp. 174-175. L'abbazia di Cava doveva perciò configurarsi come un vero e proprio scrigno iperdecorato grazie alle creazioni dello scultore senese.

⁸⁹ W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., pp. 112-113. Si tenga conto, però, che per Valentiner gli affreschi del transetto sinistro della Basilica Inferiore di Assisi si datavano ancora nel pieno degli anni Venti del Trecento. Sul rapporto tra Tino ed il Giotto degli anni napoletani è tornato, con grande lucidità, F. Aceto, *Una proposta per Tino di Camaino...* cit., in particolare pp. 290-292. Il saggio resta un punto di riferimento imprescindibile per l'attività dello scultore a Cava de' Tirreni.

⁹⁰ La definizione è di Francesco Aceto: Id., *Una proposta per Tino di Camaino...* cit., p. 279. Per il problema critico di queste opere e per la necessità di un approccio ‘interno’: pp. 275-279. Come ho già sottolineato, questo saggio costituisce la messa a fuoco più lucida su tutta la questione dei marmi cavensi. In queste pagine si può anche rintracciare il peso e l'intelligenza delle posizioni

Si deve sottolineare, a questo punto, come gli studi di Valentiner siano, di fatto, uno dei rari casi a queste date in cui il ‘canone’ artistico stabilito, tra gli altri, da Burckhardt, e poi seguito da Bode, cioè uno studio che principalmente considerava e concentrava i suoi sforzi esegetici sull’arte italiana fiorita tra il nord ed il centro della Penisola, venisse aperto al meridione. I ripetuti viaggi in Campania, tra Napoli, Amalfi, Cava de’ Tirreni, permisero allo studioso di recuperare alla storiografia interi segmenti delle vicende artistiche soprattutto medioevali, ma non solo⁹¹.

L’attività fiorentina dello scultore, cioè il momento precedente alla sua partenza per Napoli, era in parte già stata studiata da Valentiner nel 1927⁹², anche se l’occasione per dedicare un contributo monografico a questi temi gli giunse solo nel 1933 – lo stesso della lettera a Berenson in cui gli annunciava di voler scrivere un libro su Tino. L’articolo venne pubblicato su ‘L’Arte’ di Adolfo Venturi, ma dovette avere una gestazione piuttosto lunga se, già in una lettera del 1926, Valentiner preannunciava la preparazione del testo⁹³. Ma non ci si lasci trarre in inganno: sebbene dedi-

di Valentiner, come ben sottolineato da Aceto. Di nuovo, sulla necessità di tornare a riflettere sull’ultimo tratto di attività dello scultore, ha insistito giustamente nel 2011: “a dispetto dei molti apprezzamenti di merito e delle accostanti rilevazioni stilistiche di cui è intessuta la trama delle datate, ma ancora stimolanti, monografie di Valentiner e di Morisani [...], nelle trattazioni di sintesi e nell’opinione corrente di solito questa fase è liquidata come una mera appendice di quella toscana, persino troppo folta di opere, ma priva di acuti e soprattutto senza storia, quando non è stata presentata come un rapido declino causato da progressivo inaridirsi della vena creativa dello scultore, sempre più proclive, di fronte all’accavallarsi degli impegni e al palato buono dei suoi interlocutori meridionali, a delegare le mansioni di scultore ad abili mestieranti locali, riservandosi il ruolo di supervisore e organizzatore del lavoro. [...] Senza misconoscere la piccola dose di verità che pure s’annida al fondo di questo severo giudizio, comunque troppo ingeneroso rispetto alle dispersioni e soprattutto alla condizione di informi «ruderii» di tante opere del periodo napoletano, resta il fatto che questo prevenuto atteggiamento [...] ha finito per convogliare verso altri lidi e altri tempi opere erratiche di eccelsa fattura, che hanno invece tutti i numeri per essere incluse nel catalogo partenopeo del senese.” (Id., *Tino di Camaino a Napoli*, in R. Bartolini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese...* cit., pp. 183-193, la lunga citazione è da p. 183). La monografia di Ottavio Morisani cui Aceto fa riferimento è il fondamentale volume: O. Morisani, *Tino di Camaino a Napoli*, Napoli 1945.

⁹¹ Si pensi, ad esempio, al contributo su Domenico Gagini: W. R. Valentiner, *The Early Development of Domenico Gagini*, in ‘The Burlington Magazine’, 74, 444, 1940, pp. 76-87. Si veda anche H.-W. Kruff, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, Monaco 1972. Ancora una volta Francesco Caglioti ha fatto tesoro delle attribuzioni di Valentiner, riuscendo a riassetare alcuni momenti del percorso del Gagini padre: F. Caglioti, *Sull’esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in ‘Prospettiva’, 91-92, 1998, pp. 70-90.

⁹² W. R. Valentiner, *Observations on Sienese...* cit., soprattutto p. 203.

⁹³ AVSNS, lettera di W. R. Valentiner ad Adolfo Venturi, 12 ottobre 1926. L’oggetto di questa lettera (che lascia peraltro intendere che i due studiosi erano in contatto da qualche tempo) era la richiesta di un parere di Venturi a proposito di una predella di Perugino (inv. 25.146, *San Nicola da Tolentino rifiuta un piatto di uccelli arrostiti e li riporta in vita*) acquisita dal museo di Detroit e di cui Valentiner ha identificato il soggetto in un episodio della vita di san Nicola da Tolentino, sulla possibilità di una connessione tra quest’opera e la commissione a Raffaello (1500) da parte

cato ad una *Statua ignota* dello scultore senese⁹⁴, oltre al mero dato attributivo che ne incrementava il catalogo, il ritrovamento offriva l'occasione allo studioso di considerare il contesto artistico fiorentino della prima metà del Trecento per riaffermare la maggiore importanza ed il maggior peso degli esempi scultorei proposti da Pisa: “voler fare di Firenze un centro della scultura nel primo periodo del trecento [*sic*], sarebbe altrettanto assurdo quanto il voler fare di Pisa il centro dei giotteschi”⁹⁵. L'obiettivo polemico erano gli scritti di Heinrich Bodmer (derivati da una conferenza del 26 gennaio 1929) che avevano ricostruito un ‘contesto’ per i monumenti Baroncelli e Bardi in Santa Croce⁹⁶: Bodmer sosteneva infatti che quei monumenti avessero costituito un esempio per i successivi sviluppi della scultura fiorentina, e proprio lì individuava l'incunabolo della tradizione che avrebbe condotto sino ad Orcagna⁹⁷.

Dopo aver passato in rassegna la diffusione dei modelli irradiatisi dalla bottega pisana di Giovanni, soprattutto di quello, normativo, della *Madonna col Bambino* presente sulla lunetta della porta di san Ranieri nel Duomo di Pisa, e riabilitando le sculture della chiesa di Santa Maria della Spina a Pisa⁹⁸, Valentiner si avvicina al

dell'ordine agostiniano. L'impossibilità di svolgere ulteriori ricerche sull'argomento a Detroit, scrive Valentiner, lo ha spinto a chiedere il parere di Venturi. La predella in questione era stata pubblicata nel dicembre precedente sul *Bulletin* del museo: W. R. Valentiner, *Two Predella Pictures*, in ‘Bulletin of the Detroit Institute of Arts’, 7, 3, 1925, pp. 28-30.

⁹⁴ W. R. Valentiner, *Una statua ignota di Tino da Camaino in Santa Croce in Firenze*, in ‘L'Arte’, n. s. 4, 36, 1933, pp. 83-107.

⁹⁵ Ibid., cit., p. 83.

⁹⁶ Cfr. il resoconto delle conferenze del Kunsthistorisches Institut in Florenz pubblicato nelle *Mitteilungen* del 1930: *Berichte über die Sitzungen des Institutes im Jahre 1928/29*, in ‘Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz’, 3, 4, 1930, pp. 186-196, in particolare pp. 188-189, da cui si apprende che Bodmer dedicò una conferenza ai *Baroncelli- und Bardigräber in S. Croce zu Florenz*, il cui scopo era quello, a partire dai sepolcri Bardi e Baroncelli, appunto, di affrontare il complesso nodo della scultura fiorentina della prima metà del Trecento, affermando una precoce fioritura della scultura a Firenze, in grado di rivaleggiare con la ‘scuola pisana’. Lo studioso aveva poi pubblicato i suoi studi l'anno seguente sulla rivista di Ugo Ojetti: H. Bodmer, *Una scuola di scultura fiorentina nel Trecento: i monumenti dei Baroncelli e dei Bardi. I*, in ‘Dedalo’, 3, 1929-1930, pp. 616-639 e Id., ivi., parte II, pp. 662-678.

⁹⁷ H. Bodmer, *Una scuola di scultura...* cit., p. 671, e p. 678.

⁹⁸ W. R. Valentiner, *Una statua ignota...* cit., pp. 84-89. Valentiner attribuiva la *Madonna in trono col Bambino* della chiesa della Spina ad una generica “Maniera di Andrea Pisano” (p. 84) e la datava “intorno all'anno 1325” (p. 89). L'opera è stata ricondotta convincentemente a Giovanni di Balduccio da Enzo Carli, *Sculture pisane di Giovanni di Balduccio*, in ‘Emporium. Rivista mensile d'arte e di cultura’, 97, 580, 1943, pp. 143-154. Cfr. comunque la scheda di R. P. Novello, in E. Castelnuovo (a cura di), *Niveo de Marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana), Genova 1992, pp. 250-251 (scheda n°59). Per la *Madonna col Bambino* di Giovanni Pisano mi limito a segnalare M. Seidel, *L'artista e l'Imperatore. L'attività di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante*, in Id., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., Venezia 2003, in particolare vol. I, pp. 463-562, in particolare pp. 546-559. Nel 1939 lo studioso avrebbe incrementato ulteriormente il

cuore del problema.

Partendo dalle considerazioni di Adolfo Venturi a proposito del sepolcro Baroncelli, e rilevando l'errore venturiano nel ricondurne le sculture ad ambito senese, egli recuperava invece l'attribuzione dell'*Angelo Annunciante* e dell'*Annunciata* all'ingresso della Cappella eponima già avanzata da Oskar Wulff⁹⁹, e poteva così, in virtù del raffronto stilistico, risolutamente assegnare l'intero sepolcro allo scalpello di Giovanni di Balduccio¹⁰⁰, cogliendone le affinità di impaginato costruttivo con quella di Guarnerio degli Antelminelli nella chiesa di san Francesco a Sarzana¹⁰¹.

catalogo delle *Madonne* di Giovanni Pisano, riuscendo a riconoscere come opera dello scultore quella, frammentaria, del museo di Sant'Agostino a Genova. È lo stesso Seidel a rammentare la vicenda: «un vecchio custode ricordava ancora che nel 1939 un visitatore aveva segnalato alla sua attenzione questa statuetta come opera di Giovanni Pisano. Il visitatore era lo storico d'arte Wilhelm R. Valentiner», *ibid.*, cit., p. 464.

⁹⁹ A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. IV...* cit., p. 544. A ripercorrere la bibliografia si comprende come Valentiner, nel suo articolo, si riferisse alla conferenza tenuta al Kunsthistorisches Institut a Firenze da Oskar Wulff il 22 marzo 1905, e riassunta (da Federico Hermanin), sulla 'Kunstchronik': F. Hermanin, *Institute. Florenz. Kunsthistorisches Institut*, in 'Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe', n. f. 16, 22, 1905, pp. 358-360, in particolare pp. 358-359.

¹⁰⁰ Valentiner stesso aveva sostenuto questa attribuzione nel suo articolo del 1927: W. R. Valentiner, *Observations on Sienese...* cit., p. 219 e ancora in Id., *Giovanni Balducci a Firenze e una scultura di Maso*, in 'L'Arte', n.s. 6, 38, 1935, pp. 3-29, in particolare p. 14 (per alcune osservazioni su questo contributo cfr. *infra* par. 4). L'attribuzione del monumento funebre è stata ripresa dalla storiografia successiva: per uno sguardo d'insieme cfr. E. Carli, *Giovanni di Balduccio a Milano*, in Id., *Arte Senese...* cit., pp. 53-68 (ma originariamente pubblicato nel 1989), in particolare p. 56; più recentemente, R. Bartolini, "Monumenta laicorum": i sepolcri della Cappella Bardi in Santa Croce a Firenze, in Id. *Scultura gotica in Toscana...* cit., pp. 179-203, in particolare pp. 190-194.

¹⁰¹ La cronologia del monumento è controversa, non essendo chiaro quando morì Guarnerio degli Antelminelli, figlio di Castruccio Castracani. L'unico dato certo (dato anche l'aspetto del *gisant*) è che il figlio morì in giovane età, intorno al 1322 (cfr. *infra* nel corso della nota). La datazione al 1327-1328 proposta da Valentiner nel 1927 e ancora sostenuta nel 1935 (*Observations on Sienese...* cit., pp. 217-218; *Giovanni Balducci...* cit.), riconduceva il complesso ad una commissione del condottiero, padre di Guarnerio, che secondo logica dovrebbe cadere prima della sua scomparsa († 3.IX.1328). Successivamente, Valentiner anticipò la datazione al 1324-1325 (Id., *Notes on Giovanni Balducci and Trecento Sculpture in Northern Italy*, in 'The Art Quarterly', 10, 1, 1947, pp. 40-60, in particolare p. 43). La questione viene riassunta da Enzo Carli nel 1989: Id., *Giovanni di Balduccio a Milano...* cit., che propendeva per una datazione al 1324-1325 (p. 54). Il problema dell'epigrafe che sottostà al monumento, la quale, informandoci sull'identità del defunto, è però sicuramente posteriore alla scomparsa del padre (così infatti recita il testo: «PRINCIPIUS EST NATUS GUARNERIUS IMMACULATUS // EIUS IN HOC PULCHRO CLAUDUNTUR MEMBRA SEPULCHRO // CASTRUCCIUS GENITOR FUIT AC AD SINGULA VICTOR // QUI DUX LUCANUS VIXITQUE COMES LATERANUS // ATQUE TRIUMPHALIS VEXILLIFER IMPERIALIS // ET PATER ET NATUS QUAESO SIT UTERQUE BEATUS», per un'analisi dei versi cfr. E. Carli, cit., nota 14, p. 65), veniva risolto dal Carli recuperando il giudizio che Pietro Toesca aveva espresso sin dal 1951: e cioè che il *Grabmal* dovette essere iniziato prima del 1328, e concluso solo successivamente (avevano guidato Toesca verso questa proposta le "figure [...] appena sbazzate, [...] di fattura debolissima" del rilievo col *Cristo e i Dolenti* e degli *Angeli* che coronano i pilastri su cui si imposta il timpano. Cfr. P. Toesca, *Storia dell'Arte Italiana. II. Il Trecento*, Torino 1951, nota 53, pp. 268-269). Su questa tomba si veda comunque l'accurata

I due monumenti funebri hanno in comune lo stesso vocabolario costruttivo e de-

scheda di Roberto Paolo Novello in E. Castelnuovo (a cura di), *Niveo de Marmore...* cit., pp. 324-326 (scheda n°119). La *Vergine col Bambino* che sovrastava il *gisant* finì nella collezione di John G. Johnson, come informa Valentiner nel 1927. Infatti, allorché, nell'estate 1923, vide il monumento, lo studioso notava che "the statue of the Madonna had been replaced by an appallingly modern copy" e subito dopo dava notizia dell'originale "I succeeded in locating the original statue in an American collection, that of the late John G. Johnson, in Philadelphia, to which it was added during the world war [sic] in 1915 or 1916. It was one of the last acquisitions of this collector, who died in 1917 and who undoubtedly had never associated it with the Madonna stolen from the famous tomb", Id., *Observations on Sienese...* cit., p. 219. Riconosciuta l'opera, da parte della Soprintendenza genovese si tentò di riaverla indietro, nel 1928-1930, proponendo uno scambio con un dipinto italiano: ne ha dato notizia R. P. Novello nella scheda relativa alla *Vergine col Bambino* in E. Castelnuovo (a cura di), *Niveo de Marmore...* cit., p. 327 (scheda n°120). È bene sottolineare come proprio i contributi di Valentiner abbiano aperto la strada per il recupero storiografico di Giovanni di Balduccio e abbiano inaugurato (eccettuati alcuni sporadici contributi apparsi in Germania, per cui cfr. *supra*) la fortuna Novecentesca dell'artista. Su Giovanni di Balduccio, mancata la pubblicazione della tesi dottorale di Roberto Paolo Novello, *Giovanni di Balduccio da Pisa*, Tesi di Dottorato, 2 voll., Pisa 1990, si deve ricorrere ad una serie di contributi sparsi (per una parte dei quali cfr. *supra* in questa nota) che affrontano i vari momenti del suo percorso. Un utile punto di partenza è il profilo di J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik*, Monaco 2000, pp. 182-186. A questo si devono per lo meno aggiungere i densi contributi di Francesco Caglioti, *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'“Annunciazione” per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in 'Prospettiva', 117-118, 2005, pp. 21-62 e Id., *Giovanni di Balduccio at Orsanmichele: the tabernacle of the Virgin before Andrea Orcagna*, in C. B. Strehlke (a cura di), *Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*, atti del convegno (Washington), New Haven-Londra 2012, pp. 75-110 (tanto più utile, quest'ultimo, per le considerazioni sulle attribuzioni di Valentiner). Infine, per il passaggio bolognese dello scultore, si veda M. Medica, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in Id., (a cura di), *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando dal Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna), Cini-sello Balsamo 2005, pp. 37-53. Segnalo che un'ulteriore opera attribuite allo scultore può essere riconosciuta in quella che Enzo Carli pubblicava come opera del periodo napoletano di Tino di Camaino, riconoscendovi un lacerto del monumento funebre di Mahaut d'Haynaut, 1331-1332, per la cappella angioina del Duomo di Napoli: cfr. E. Carli, *Sculture senesi del Trecento tra Gano, Tino e Goro*, in 'Antichità Viva', 29, 2-3, 1990, pp. 26-39 (in realtà credo che Carli si riferisse alla tomba per Matilde d'Hainaut, di cui ci resta un pagamento della cancelleria angioina allo scultore del 14 luglio 1332: cfr. F. Aceto, *Regesto Documentario*, in R. Bartolini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese...* cit., p. 194). Si tratta di un piccolo *Diacono* (l'altezza contenuta è riportata dal Carli: 39,4 cm) di collezione privata (in realtà Carli presentava una coppia di 'Diaconi', ma pubblicava la fotografia solamente di uno di essi: fig. 21 e 22 a p. 35, e fig. 23 a p. 36), che, mi pare, debba essere ricondotto senz'alcun dubbio a Giovanni di Balduccio (i caratteri del volto mi paiono inconfondibili). Conoscendo l'opera solo dalle riproduzioni del Carli, mi pare però che si possa ipotizzare una pertinenza alla fase tarda dell'attività dell'artista, per intendersi agli anni Trenta del Trecento, dalla pala marmorea per il castello di Porta Galliera in avanti (i confronti con l'*Angelo annunciante* pubblicato dal Caglioti mi sembrano in questo senso assai chiarificatori). Merita sottolineare che il citato articolo del 1947 (cfr. *supra* in questa nota), sarebbe stato il punto di avvio che avrebbe permesso a Giovanni Previtali, nel 1983, di ricucire il fra loro in un *corpus* coerente le opere di Marco Romano: G. Previtali, *Alcune opere “fuori contesto”. Il caso di Marco Romano*, in 'Bollettino d'Arte', 22, 1984, pp. 43-68 (il saggio è stato poi incluso in Id., *Studi sulla scultura gotica...* cit., pp. 115-136 e ristampato il A. Bagnoli (a cura di), *Marco Romano e il contesto...* cit., pp. 39-71).

corativo, condividendo una serie simile di motivi e di strategie impaginative – la fronte del sarcofago con il *Cristo passo* affiancato dalla *Vergine* e dall'*Evangelista*, la medesima struttura a baldacchino¹⁰². Riaffermata così la paternità dello scultore pisano per quella che è l'opera-chiave della prima parte del contributo di Valentiner, vero snodo concettuale attorno al quale si organizzano i materiali da lui proposti, lo studioso può passare ad affrontare i sepolcri Bardi, in particolare quello, opistoglitico, della Cappella di san Ludovico. Già nel 1927 aveva proposto di accostare le tombe dei Bardi agli scultori senesi Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura¹⁰³,

¹⁰² W. R. Valentiner, *Una statua ignota...* cit., pp. 90-93.

¹⁰³ W. R. Valentiner, *Observations on Sienese...* cit., pp. 188-191. Per l'attribuzione, Valentiner si era basato soprattutto sulle "statuettes of the prophets beneath the sarcophagus", dato che un'esame accurato delle figure principali dei complessi sepolcrali "is impossible owing to their height and the lack of photographic reproductions", (p. 191). Per 'sepolcri Bardi' si intendono le sepolture monumentali a parete dotate di fastigio che si trovano nella Cappella dei Confessori e nella Cappella di San Ludovico, nel transetto sinistro della chiesa di Santa Croce a Firenze. Come è noto, la questione è piuttosto delicata, soprattutto per quanto riguarda la cronologia, per il sepolcro nella Cappella dei Confessori, dato che ad esso si legano gli affreschi di Maso di Banco. Su tutta la questione si veda il contributo di Roberto Bartalini, che ha proposto di ricondurre ai Bardi di Mangona il patronato della Cappella dei Confessori, riuscendo a far risalire così ad entro il 1335 la datazione degli affreschi di Maso, ed ha altresì proposto di ricondurre i sepolcri della Cappella di san Ludovico ad una "Maestranza fiorentina (?)", attiva negli anni Trenta del Trecento, giungendo al *post quem* del 1335 (l'anno in cui Andrea dei Bardi acquisì il feudo di Mangona e quindi lo poté rappresentare nello stemma della casata): R. Bartalini, "Et in carne mea videbo Deum meum": Maso di Banco, la Cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi. A proposito di un libro recente, in 'Prospettiva', 98-99, 2000, pp. 58-103 (si veda, per un'efficace schema della decorazione pittorica e scultorea della Cappella dei Confessori la ricostruzione grafica approntata da Rovenzo Batignani e Fausto Lucherini: fig. 23, p. 72). Sull'importanza di riuscire a circoscrivere la datazione degli affreschi, e a tale scopo la necessità di considerare anche il sepolcro, già Massimo Ferretti insisteva nel 1976: Id., *Una Croce a Lucca, Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca*, in 'Paragone', 27, 317-319, 1976, pp. 19-40, in particolare p. 25 e nota 14, pp. 35-36, sostenendo la precocità degli affreschi di Maso, entro il 1340. Da ultimo, Andrea De Marchi si è espresso, però, a favore di una datazione più tarda ("tra il 1338 e il 1341") degli affreschi di Maso raffiguranti le *Storie di San Silvestro* rispetto a quanto proposto da Bartalini nel 2000: cfr. A. De Marchi, *Maso di Banco in Giotto's Workshop in Naples and an Unpublished Saint Dominic*, Firenze 2013, in particolare p. 44 e nota 19, p. 47. Secondo De Marchi, infatti, il "monumento [sepolcrale, nella Cappella dei Confessori], realizzato in rottura del muro, non può che precedere la decorazione pittorica, le cui incorniciature vi si adeguano organicamente", cit., p. 47. Per il sepolcro della Cappella di San Ludovico, si veda G. Kreytenberg, *Agnolo di Ventura und zwei Grabmäler der Bardi in Florenz*, in 'Städel-Jahrbuch', n. f. 15, 1995, pp. 53-84, in particolare pp. 67-80. Come si evince già dal titolo del contributo citato, lo studioso, sulla scorta del suggerimento di Valentiner, attribuiva ad Agnolo di Ventura (e Domenico d'Agostino) i sepolcri della Cappella dei Confessori e quelli della Cappella di San Ludovico. Sull'impossibilità cronologica di una simile attribuzione si veda R. Bartalini, "Et in carne mea videbo Deum meum" ... cit., pp. 82-83. Che l'attribuzione fosse da rifiutare era già chiaro, del resto, a Werner Cohn-Goerke, *Scultori senesi del Trecento. I*, in 'Rivista d'Arte', 20, 3, 1938, pp. 242-289, che, studiando l'attività di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, non nomina nemmeno i sepolcri della Cappella dei Confessori e della Cappella di san Ludovico. Anche quest'ultimo sepolcro si situa cronologicamente intorno al 1335 (la cancellata, firmata dal senese Conte di Lello, tra l'altro

ma in questa occasione lo studioso si concentra sull'*Annunciata* che svetta sul timpano di uno dei baldacchini per riconoscervi un'opera di Tino di Camaino nel pieno della sua attività a Firenze:

che questa Madonna in piedi, con un libro, la quale evidentemente faceva parte d'un gruppo dell'Annunciazione, qui sia fuori posto, si evince subito gettando uno sguardo sull'altra tomba [quella nella Cappella dei Confessori], in cima alla quale v'è un reggistemma come nella tomba del Balducci a Sarzana; e si deduce altresì dal fatto che essa è troppo grande per il posto in cui si trova¹⁰⁴.

La nuova attribuzione costituisce allora il punto d'avvio per riconsiderare (o meglio: per dare seguito ad un'ipotesi delineata¹⁰⁵ e che trovava conferme ed elementi positivi a sorreggerla) la questione del sepolcro del patriarca di Aquileia, Gastone della Torre († 20.VIII.1318). Come aveva ben compreso Valentiner sin dal 1927, il complesso doveva presentarsi ben altrimenti ricco e decorato rispetto al solo sarcofago sovrastante il basamento pensile decorato con formelle che rappresentano scene *post mortem* della vicenda di Cristo, ed appariva allora logico riunire attorno a quest'opera i vari pezzi dispersi in collezioni private fiorentine¹⁰⁶. Allorché nel 1933 un nuovo pezzo del *puzzle* giungeva all'appello, esso costringeva il critico ad interrogarsi su quale dovesse essere il suo posto nella complessa 'macchina' del *Grabmal*: si innescava così un processo che avrebbe portato Valentiner a capire

riporta tale data): cfr. R. Bartalini, "*Et in carne mea videbo Deum meum*"... cit., p. 86.

¹⁰⁴ W. R. Valentiner, *Una statua ignota*... cit., p. 94.

¹⁰⁵ W. R. Valentiner, *Observations on Sienese*... cit., pp. 198-203.

¹⁰⁶ Ibid., cit., p. 198. In particolare, Valentiner segnalava gli *Angeli adoranti* di collezione Loeser, l'uno (oggi al Museo di Palazzo Vecchio, sul quale cfr. F. Baldelli, *Tino di Camaino*... cit., pp. 175, 406; C. Bardelloni, *L'attività toscana di Tino di Camaino*, in R. Bartalini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese*... cit., p. 144, scheda n°32), e l'altro proveniente da Palazzo Tempi – poi Bargagli Petrucci – a Firenze, ed oggi nel Cenacolo di Santo Spirito (inv. Mcf. Fr. 1946-38, cfr. F. Baldelli, cit., C. Bardelloni, in R. Bartalini (a cura di), cit., p. 145, scheda n°39). Già nel 1923 lo studioso aveva riconosciuto come appartenenti al *lectus funebris* del patriarca i due angeli reggicortina che erano murati all'esterno della chiesa insieme ad un rilievo raffigurante la *Madonna col Bambino* (più tardo): cfr. W. R. Valentiner, *Studies in Italian Gothic Plastic Art. I*... cit., p. 293, (F. Baldelli, cit., p. 405, scheda 17a; C. Bardelloni, in R. Bartalini (a cura di), cit., pp. 143-145, schede n°29-36), e a questi avvicinava un'altra coppia di *Angeli reggicortina* conservati al Victoria & Albert Museum di Londra (inv. 7567-1861), questi ultimi oggi ricondotti ad un disperso monumento (W. R. Valentiner, cit., p. 294; F. Baldelli, cit., p. 407, scheda n°19; C. Bardelloni, cit., p. 145, scheda n°38). Nel riallestimento del monumento nel Museo di Santa Croce, *post* 1966, essi sono stati incorporati nella struttura. Sul sepolcro della Torre si veda adesso S. Novelli, *Sulla committenza e il contesto del monumento funebre per Gastone della Torre di Tino di Camaino*, in 'Prospettiva', 141-142, 2011, pp. 132-144. Si valuti, ad ogni modo, l'acutezza della proposta di Valentiner, che si trovava di fronte a lacerti malamente assemblati tra loro.

molto bene che il sepolcro doveva essere coronato da un fastigio, poggiante su colonne, e che l'*Annunciata* di Tino stesse, con un *Angelo annunciante*, sui piedistalli di imposta dell'arco¹⁰⁷. Ovviamente il paragone immediato era con l'altro monumento funebre, quello di Antonio d'Orso in Duomo, del quale Valentiner sottolineava la qualità più sostenuta rispetto al monumento di Santa Croce, addebitato, data quest'inflessione qualitativa, alla bottega dello scultore, del quale però riconduceva l'*inventio* a Tino stesso, in ragione del rapporto di dipendenza con il monumento senese del cardinale Riccardo Petroni († 26.II.1314)¹⁰⁸. I molti fili che si intessono in questo densissimo contributo del 1933 sarebbero poi stati dipanati più pianamente (ma non meno intelligentemente) nel libro del 1935.

Partendo sempre da un quadro 'storico', così come abbiamo visto per gli anni napoletani, l'attività dello scultore per la città guelfa viene ricondotta alla tradizione di chiamare artisti 'forestieri' a lavorare a Firenze, dato che "as in the political field, so also in the artistic was the creative spirit already awake in the city of the Arno"¹⁰⁹. Rielaborando i materiali emersi nel corso degli anni, lo studioso propone qui la prima ricostruzione grafica del monumento della Torre, presentandola, anche sulla scorta dell'esempio del monumento Petroni, come un tipico 'monumento pensile

¹⁰⁷ W. R. Valentiner, *Una statua ignota...* cit., p. 94, dove, nelle righe successive, avanza l'ipotesi che anche la tomba monumentale di Arrigo VII fosse così configurata; mentre negava l'incorniciatura col fastigio al monumento Petroni nel Duomo di Siena. La ricerca sulle tipologie funerarie del basso Medioevo si è sviluppata solo recentemente. Imprescindibile resta I. Herklotz, "*Sepulcra*" e "*Monumenta*" del Medioevo: studi sull'arte sepolcrale in Italia, Roma 1985; a cui si può affiancare J. Garms, A. M. Romanini (a cura di), *Skulptur und Grabmal des spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del convegno (Roma), Vienna 1990. A questi si può affiancare, per i sepolcri papali, punto di confronto imprescindibile per i sepolcri degli ecclesiastici di rango minore, J. Gardner, *The Tomb and the Tiara: curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford 1992. Per il contesto senese si dispone oggi dell'ottimo libro di Silvia Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento. Analisi storica, iconografica e artistica*, Firenze 2003, in particolare per Tino e la tomba pensile senese, pp. 142-159; a questa si può affiancare per il contesto toscano medievale G. Tigler, *Tipologie di monumenti funebri*, in M. Seidel (a cura di), *Storia delle Arti in Toscana. Il Trecento*, Firenze 2004, pp. 45-74. Per il monumento di Riccardo Petroni si veda la scheda della stessa Colucci in Ead., *Sepolcri a Siena...* cit., pp. 339-342; F. Baldelli, *Tino di Camaino...* cit., pp. 403-404, scheda n°15; C. Bardelloni, in R. Bartolini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese...* cit., p. 141, scheda n°21.

¹⁰⁸ W. R. Valentiner, *Una statua ignota...* cit., p. 103. Si tenga conto che ancora nel 1934 Enzo Carli non accettava l'attribuzione a Tino di Camaino, e legava il monumento ad un "ignoto scultore tinesco, diversissimo per educazione e temperamento da Tino" (E. Carli, *Tino di Camaino Scultore...* cit., p. 29). Come ebbe a precisare Valentiner: "it is in no way [...] a question of a copy, but a free reorganization; the compositions of the end parts of the sarcophagus [i. e. *Andata in Emmaus* e *Pie donne al sepolcro*], about which no one has hitherto concerned himself, are even superior to those of the Petroni tomb" (W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., nota 11, p. 150).

¹⁰⁹ W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., pp. 57-58, la citazione è a p. 58.

senese¹¹⁰. Lo stile dei rilievi con le storie *post mortem* di Cristo è letto in rapporto alle scene, di analogo soggetto, del monumento senese; e in quello fiorentino Valentiner ne rileva un cambiamento stilistico, “harder in outline”¹¹¹, guidato da scelte d’impaginazione del rilievo differenti rispetto alla “more richly agitated and fuller composition of the Petroni tomb”¹¹². L’esempio della pittura, che come abbiamo visto è sempre tenuto in grande conto dal critico per spiegare alcuni esiti dello stile dello scultore, anche in questo caso è suggerito per chiarificare lo stile dei rilievi del monumento: Giotto in persona, il Giotto della cappella Bardi, è la cauta ipotesi avanzata da Valentiner¹¹³.

Il vertice dell’attività fiorentina è riconosciuto nel monumento funebre al vescovo Antonio d’Orso nella Cattedrale. L’opera offre maggiore agio di studio, dato che l’artista vi appose la sua firma e che l’esecuzione è riconducibile ad un arco di tempo tra il 1320 ed il 1321¹¹⁴. Ma anche l’aspetto del vescovo, rappresentato seduto, con un’espressione davvero peculiare, dovette esercitare, sullo studioso che aveva così ammirato le semplificazioni di Schmidt-Rottluff e Lehmbruck, un grande fascino:

It is not easy to explain how the artist arrived at the idea of portraying the bishop seated in the spleen of death, a motif unique in the art of tomb sculpture of the time, unless we simply assume it to have been a whim of the master for æsthetic reasons, in line with his striving for closed cubic forms. [...] Although from the beginning Tino was inclined towards a block-like treatment of his figures and a marked simplification of outline [...] this figure, with its repose and dignity, would not have been conceivable without the influx of the Florentine spirit, whether through the intermediary of Giotto’s painting or Arnolfo di Cambio’s sculpture¹¹⁵.

¹¹⁰ Si veda la dettagliata analisi che Valentiner riserva alle scene sul basamento del sarcofago ed ai suoi legami col precedente della tomba Petroni: *ibid.*, cit., pp. 60-61. Su questa tipologia di monumento funebre, nella definizione della quale proprio Tino di Camaino ebbe un ruolo cruciale, cfr. S. Colucci, *Sepolcri a Siena...* cit. Si veda l’utile schema riassuntivo delle varie ricostruzioni proposte nel tempo in F. Baldelli, *Tino di Camaino...* cit., p. 176.

¹¹¹ W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., p. 61.

¹¹² *Ibid.*, p. 62. S’è visto come anche Carli notasse un intervenuto cambiamento di stile nei rilievi, e per questo scegliesse di espungere l’opera dal *corpus* dello scultore. Cfr. *supra*, nota 101.

¹¹³ W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., p. 62. Si è visto che anche Francesco Aceto ha fatto notare, a proposito dei marmi di Cava de’ Tirreni, la necessità di indagare i rapporti con la pittura, ed in particolare per quelle opere proprio con le creazioni giottesche: cfr. F. Aceto, *Una proposta per Tino di Camaino...* cit.

¹¹⁴ *Ibid.*, cit., pp. 62-63. Si veda la trascrizione della famosa iscrizione in C. Bardelloni, in R. Barattini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese...* cit., p. 146, scheda n°44.

¹¹⁵ *Ibid.*, cit., p. 64 e p. 74.

Valentiner prosegue il suo ragionamento prendendo in considerazione le opere da lui riunire attorno a questa tomba, anch'essa, come aveva ben chiaro, mutila e depauperata¹¹⁶. Il rilievo frontale, con la rappresentazione del giudizio del vescovo, offre l'occasione allo studioso di indugiare nella descrizione, per rilevare la "rhythmical composition" che lo governa, per analizzare i gruppi degli angeli alle estremità della scena e per rilevarne il legame con il gotico francese, col quale lo scultore dovette entrare in contatto¹¹⁷. Il risultato del monumento funebre, con il suo equilibrio di elementi gotici francesi e di caratteri tipicamente italiani, fa sì che Valentiner evochi più volte il *dolce stil novo* per spiegare al lettore la peculiarità di quest'opera: così come lo *stil novo* dantesco affondava le sue radici nella poesia provenzale, ed aveva dato origine ad una produzione affatto italiana, capace di raggiungere vertici come la *Vita Nova*, così, nello stesso modo era da intendere il rapporto con la scultura francese nelle opere dello scultore senese¹¹⁸.

Infine, anche l'attività per il più civico e rappresentativo dei monumenti fiorentini, il Battistero di San Giovanni, viene esaminata dallo studioso: e ancora una volta l'analisi di Valentiner lascia colpiti data la capacità di cogliere, nella loro intrinseca importanza, i dati stilistici. Così, ad esempio, attraverso la *Caritas* del Museo Bardini, lo studioso riesce a leggere, da un lato, la distanza che Tino mette in atto tra le sue sculture ed i modelli, irrinunciabili, di Giovanni Pisano a Pisa e, dall'altro, tratteggia in chiusura del suo capitolo l'importanza delle opere tinesche a Firenze

¹¹⁶ La ricostruzione di Valentiner è stata poi corretta in varie occasioni (anche da lui stesso nel 1954: *Tino di Camaino in Florence*, in 'The Art Quarterly', 17, 2, 1954, pp. 117-133. Segnalo che chi cercasse quest'articolo nella rivista 'Art in America', come indica F. Baldelli nella sua bibliografia – p. 460 –, lo cercherebbe invano). Si veda il lungo ed impegnato saggio di Tiziana Barbavara di Gravellona (del quale si attende ancora la pubblicazione della seconda parte), *Tino di Camaino a Firenze e il monumento funerario al vescovo Antonio d'Orso in Duomo. I. Per una nuova lettura del sepolcro*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia', ser. 4, 6, 2001, pp. 265-295. Cfr. anche R. Bartalini, *Immagini funebri: a proposito del sepolcro Bardi e del monumento al vescovo Antonio d'Orso di Tino di Camaino*, in Id., *Scultura Gotica in Toscana...* cit., pp. 205-213, in particolare pp. 208-211; F. Baldelli, *Tino di Camaino...* cit., pp. 408-410 (scheda n°23); C. Bardelloni, in R. Bartalini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese...* cit., pp. 146-147 (schede n°44-46).

¹¹⁷ W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., p. 73: "These angels on Tino's sarcophagus reliefs, with their slender, delicate features, their luxurious curls and their rustling garments, clearly anticipate the pilaster figures of the first Neapolitan tombs, notably that of Mary of Hungary in Santa Maria Donna Regina, and one asks whether the artist could have already studied French sculptures in Florence: Gothic ivories [...]. The enthroned Christ suggests the influence of French Gothic, whereas the striking portrait of the kneeling bishop is evidence of the powerful Italian realism which our artist, with all his leaning towards Gothic attractiveness, always preserves".

¹¹⁸ Ibid., cit., p. 73 e p. 74.

per scultori quali Giovanni di Balduccio o Andrea Pisano¹¹⁹.

Ancora nel 1954, a quattro anni dalla morte, Valentiner tornava sul problema di Tino a Firenze, e di nuovo, aprendo il suo articolo, sottolineava quanto, nel tempo, il gusto e l'apprezzamento per le opere del passato possa cambiare¹²⁰. Di fatto, però, proprio i suoi contributi hanno inaugurato la larghissima fortuna di cui lo scultore ha goduto per tutto il Novecento.

Una volta ricostruito lo speciale interesse di Valentiner per Tino, seguendolo nei suoi passaggi principali e tentando di ricollocarlo sul più ampio sfondo storico da cui prese origine, non ci si stupirà nell'accorgersi che, scegliendo le illustrazioni da inserire nel corpo del testo per il suo libro del 1935, lo studioso recuperasse proprio gli schizzi dell'artista tedesca che aveva visto copiare, dopo la Prima Guerra Mondiale, le sculture dell'*Arrigo VII* e dei '*Consiglieri*' a Pisa. Martel Schwichtenberg non avrebbe potuto suggellare in modo migliore l'affezione dello studioso per quell'antico scultore¹²¹.

¹¹⁹ La questione dei gruppi scultorei tineschi per le porte del Battistero ha avuto una lunga gestazione storiografica. La proposta di Valentiner di identificare la *Caritas* Bardini come pertinente al gruppo di *Virtù* che coronavano uno dei portali (avanzata nel 1935) venne poi rifiutata dallo stesso Valentiner nel 1954: Id., *Tino di Camaino in Florence...* cit. In questo più tardo articolo proponeva inoltre l'attribuzione ad Andrea Pisano di una statua acefala del Museo dell'Opera del Duomo, in cui riconosceva la statua di un santo Stefano per l'Arte della Lana ad Orsanmichele (su cui vedi ora E. Neri Lusanna, *Andrea Pisano's Saint Stephen and Monumental Sculpture at Orsanmichele*, in C. B. Strehlke (a cura di), *Orsanmichele and the History...* cit., pp. 55-74). Per i gruppi scultorei dei portali: R. Bartalini, *Tino di Camaino: le sculture dei portali del battistero di Firenze*, in Id., *Scultura Gotica in Toscana...* cit., pp. 163-177; C. Bardelloni, in R. Bartalini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese...* cit., pp. 147-149, schede n°47-49.

¹²⁰ W. R. Valentiner, *Tino di Camaino in Florence...* cit., p. 117: "If we consider the change through the centuries in the appreciation of the art of Tino di Camaino, the great Sienese sculptor, we become aware of the relativity of taste".

¹²¹ È infatti lei l'artista che Valentiner rievoca nelle memorie da cui ha preso avvio questo paragrafo. Ci sono arrivato grazie al disegno che lo studioso inserì a p. 34 del libro del 1935. Nella pagina precedente, lo studioso così aveva scritto: "The outline drawings given here, sketched by a modern artist who was fascinated by the related feeling which he [*sic*] believed he [*sic*] had discovered [...], bring out the decorative, architectonic character of the figures perhaps even better than the photographic reproductions" (W. R. Valentiner, *Tino di Camaino...* cit., p. 33). In realtà Valentiner e la Schwichtenberg, legata da amicizia profonda alla moglie dello studioso, Cecile, si erano conosciuti in Germania dopo la guerra e, stando alle poche informazioni disponibili su di lei, pare che avesse compiuto viaggi in Italia con i coniugi Valentiner. Non mi spiego però il fatto che non nomini esplicitamente l'artista nelle memorie. Esiste un'autobiografia che non ho potuto consultare: M. Schwichtenberg, *Mein Leben*, Laufen 1944. Più recentemente, si veda il breve profilo di Gerard Wietek in S. Barron (a cura di), *German Expressionist Sculpture*, catalogo della mostra (Los Angeles-Washington-Colonia), Los Angeles 1984, pp. 188-191. L'artista ebbe una lunga attività presso il biscottificio Bahlsen, per il quale lavorò come disegnatrice di pubblicità: cfr. F. Engel, *Martel Schwichtenberg. Eine Malerin zwischen Kunst und Werbegrafik. Entwürfe für Verpackungen und Anzeigen (1916-1945)*, catalogo della mostra (Hannover), Hannover 1996.

4. Studi sulla scultura e sugli scultori: dagli anni dell'Espressionismo alle Origins of Modern Sculpture (1922-1946)

Che da parte degli artisti della 'costellazione' espressionista vi fosse una particolare attenzione alla scultura traspariva già dalle pagine, programmatiche, dell'*Almanacco* del Blaue Reiter. È, questo, un fenomeno che può essere letto in parallelo al recupero della scultura gotica e romanica attraverso gli studi che si svilupparono in sede accademica. Da parte degli artisti il richiamo alle forme primitive era, come abbiamo visto, una necessità pressante, che inizia a dilagare tanto nel dibattito teorico quanto nella prassi operativa. E se, prima della Guerra Mondiale, il ventaglio delle possibilità era ancora piuttosto ampio, e comprendeva tanto la scultura africana quanto quella egizia, fu in una fase successiva che l'accento ricadde costantemente sul passato gotico. Per cogliere questi passaggi, ci concentreremo su alcuni momenti ed alcuni scritti, puntuali, di Valentiner, nel duplice tentativo di chiarificare la parabola intellettuale e di cogliere alcune delle sue posizioni che possano essere considerate esemplificative¹²².

Nel momento in cui Valentiner, dopo i sei anni trascorsi a New York, rientrò stabilmente in Europa¹²³, il lavoro degli artisti e dei critici attorno a questi temi aveva già subito una prima sistemazione¹²⁴. È a contatto con questo ambiente che si acuirono alcune letture attualizzanti riguardo la scultura antica e che, parimenti, presero vita alcuni scritti sugli artisti contemporanei.

Già nel 1920 Valentiner aveva dedicato un lungo articolo a Karl Schmidt-Rottluff¹²⁵; nel 1922 fu la volta di un libretto, pubblicato da Kurt Wolff, dedicato a Georg Kolbe¹²⁶. Il testo s'inseriva nella serie editoriale inaugurata poco tempo prima, in parallelo alla rivista *Genius*. Dal volantino pubblicitario che accompagnava la rivista e presentava le pubblicazioni in campo artistico della casa editrice, si

A partire da questa mostra, l'attività dell'artista è stata poi indagata per lo specifico della creazione delle cartoline pubblicitarie, ma con uno sguardo ampio rispetto al contesto, da R. Meyer, *Die Reklamekunst der Keksfabrik Bahlsen in Hannover von 1889-1945*, tesi di dottorato, Università di Göttinga, Münster 1999, in particolare pp. 227-281.

¹²² In proposito cfr. *supra*, *Introduzione*, parte IV.

¹²³ Abbiamo visto come lo studioso compisse lunghi viaggi in cerca di opere da acquistare per il Metropolitan durante il suo incarico al museo. Anche per questo, e per il continuo andirivieni da un continente all'altro, sino al 1914 non pare che egli abbia avuto un qualche coinvolgimento con la scena artistica tedesca, e berlinese in particolare.

¹²⁴ Cfr. *supra* cap. IV, par. 2.

¹²⁵ W. R. Valentiner, *Karl Schmidt-Rottluff*, in 'Der Cicerone', 12, 1920, pp. 455-476, e cfr. *supra*, cap. IV.

¹²⁶ W. R. Valentiner, *Georg Kolbe. Plastik und Zeichnung*, Monaco 1922.

apprende infatti dell'uscita del testo di Valentiner¹²⁷. I due, l'artista e il critico, dovevano essersi conosciuti nei mesi febbrili della Rivoluzione, e avevano condiviso l'esperienza dell'*Arbeitsrat für Kunst*.

Nelle sue pagine Valentiner si concentra in particolare sulla *Ballerina* (1912) e sulla *Assunta* (1921), lette come due esiti che permettono di riassumere icasticamente il percorso di Kolbe.

A partire da un'analisi formale della *Ballerina* della Nationalgalerie, così permeata di vitalità e di movimento, lo studioso definisce l'*Einfangen des Raumes* che informa le opere dello scultore a queste date. La caratteristica resa *spaziale* dei corpi, il movimento del ballo, il torcersi delle forme, contribuiscono a superare la tradizione rinascimentale, e si allineano con lo spirito Barocco e rodiniano¹²⁸. A distanza di tempo, però, l'*Assunta* lascia trapelare valori completamente differenti.

Tanto nella scultura più antica Kolbe utilizza linee libere e sciolte, che permettono di articolare gli arti della *Danzatrice* in modo che si muovano quasi indipendentemente, e conquistino cioè un loro proprio valore plastico¹²⁹, così, nell'*Assunta*, la struttura diviene chiara, priva di quell'avviluparsi capriccioso di curve che guidavano lo spettatore; una struttura verticale giocata su piani e linee piatte, che risolve

¹²⁷ *Werke über Kunst und Künstler* è il titolo delle undici pagine che presentavano le opere di maggiore impegno della casa editrice di Wolff. Grande spazio è dato alla rivista *Genius* (per cui cfr. *supra*, cap. IV, par. 3, parte II); dalle righe che la descrivono si riesce a datare con precisione il libretto alla metà del 1922, dato che viene annunciata la pubblicazione del secondo tomo della rivista per l'autunno di quell'anno (la datazione viene anche confermata dall'annuncio della pubblicazione di alcuni volumi e alcune riedizioni, sempre per la fine dell'anno). I testi presentati già editi o dati per imminenti, oltre al Kolbe di Valentiner, sono: *Der Genter Altar der brüder Van Eyck*, a cura di M. J. Friedländer; H. Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse. Eine reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000* (nuova edizione ampliata); A. Feulner, *Bayerisches Rokoko*; A. Vollard, *Paul Cézanne*; M. Sauerlandt, *Emil Nolde*; G. Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*; G. Pauli, *Paula Modersohn-Becker*; W. Hausenstein, *Kairuan. Oder die Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*; A. Feuerbach, *Briefe an seine Mutter*, a cura di G. J. Kern e H. Uhde-Bernays; A. Feuerbach, *Ein Vermächtnis*, a cura di H. Feuerbach; P. Modersohn-Becker, *Briefe und Tagebuchblätter*; A. Rodin, *Die Kathedralen Frankreichs* (annuncia la nuova edizione, inverno 1922); A. Rodin, *Die Kunst. Gespräche des Meisters, gesammelt von Paul Gsell* (annuncia la nuova edizione, inverno 1922); P. Gauguin, *Vorher und Nachher*; O. Fischer, *Chinesische Landschaftsmalerei* (annuncia la nuova edizione, autunno 1922); L. Bachhofer, *Die Kunst der Japanischen Holzschnittmeister* (annunciata la pubblicazione per l'autunno 1922); F. Perzysky, *Von Chinas Göttern. Reisen in China*; A. Suarès, *Die Fahrten des Condottiere*; M. Lichnowsky, *Götter, Könige und Tiere in Ägypten*; C. Einstein, *Negerplastik*; G. F. Hartlaub, *Kunst und Religion. Eine Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst*; A. Behne, *Die Wiederkehr der Kunst; Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*, a cura del Deutschen Museumsbund. Ogni titolo è accompagnato da una breve descrizione dell'opera o da alcune righe di recensioni apparse in quotidiani; in alcuni casi si fornisce l'indice dell'opera.

¹²⁸ W. R. Valentiner, *Georg Kolbe...* cit., pp. 7-11.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 10.

l'opera in un'apparenza più calma, li lascia quasi apparentare alla imperturbabilità delle statue di Buddha, e cede però, in una visione laterale, ad un profilo più dolce ed aggraziato¹³⁰.

Com'è possibile spiegare questo passaggio apparentemente così brusco, si chiede Valentiner? La spiegazione è rintracciata nello sviluppo artistico di Kolbe, sviluppo nel quale si rispecchiano anche la "transizione dell'epoca e del popolo" (*der Wandel der Zeiten und des Volkes*) cui l'artista appartiene¹³¹. Il travagliato passaggio della Guerra Mondiale e successivamente la Rivoluzione hanno infatti lasciato la loro traccia sulla "empfindlichen Seele eines mitfühlenden Künstlers" come Kolbe¹³². Da qui il punto di osservazione si allarga, ed entrano in campo altre sculture: l'*Adamo* (1919) o la *Najade* (1912), che vengono raggruppate attorno alle due opere scelte da Valentiner come esemplificative dei due momenti dello scultore, pre- e post- Guerra Mondiale. Il problema fondamentale che si pone è dunque quello di ridurre ad unità esiti così diversificati, e di cogliere quale è il problema formale (*Formproblem*) che l'artista si prefigge di risolvere¹³³. Come specifica l'autore, la "curva dello sviluppo artistico" non segue le leggi della ragione, ma quelle del sentimento, e per tale motivo essa compie bruschi scarti, risulta irregolare, determinando quella apparente incoerenza creativa testimoniata dalle opere. Ma ad uno sguardo attento si coglie come esse siano di volta in volta la soluzione a dei problemi che lo scultore si pone, in un concorso di cause che coinvolgono tanto il suo percorso personale quanto il momento storico¹³⁴. Kolbe diviene così il migliore esempio di un progressivo "Loslösung des Körpers von der Materie, auf der die Befreiung des Irdischen durch die Geist"¹³⁵. In un paragone tra Rodin e Kolbe, è tratteggiata la differente essenza di ciò che sono l'Impressionismo e l'Espressionismo in scultura: la mobilità dei piani attraverso cui Kolbe dà vita alle sue figure è il risultato di una profonda sensibilità, che trova così la sua via d'*espressione*. Anche Rodin, dato l'alto grado di contenuto spirituale delle sue opere, potrebbe essere definito 'espressionista'¹³⁶, ma agli occhi odierni, scrive Valentiner, lo scultore rivela il suo

¹³⁰ Ibid., pp. 12-13, dove si legge: "Aus der Strenge der frontalen Haltung wird in der seitlichen Stellung ein sanftes Sichvornüberneigen, aus der buddha-gleichen Ruhe großer Gesichtszüge die zarte Lieblichkeit eines kindlichen Mädchenprofiles", cit., p. 13.

¹³¹ Ibid., p. 13.

¹³² Ibid., p. 14.

¹³³ Ibid., p. 20.

¹³⁴ Ibid., pp. 20-29, dove Valentiner analizza alcune opere del periodo 1912-1920 per spiegarne le esigenze formali da cui hanno avuto origine.

¹³⁵ Ibid., p. 29.

¹³⁶ Ibid., p. 34.

legame con i quadri Impressionisti, cioè la fugace registrazione dell'esperienza del momento, della resa del gioco delle luci e delle ombre in un dato, preciso, momento atmosferico¹³⁷. Rispetto a questa concezione della scultura, diversa è la via indicata da Kolbe, che recupera la forma nella sua leggibilità, nella sua presenza e sensazione fisica. Se ancora nel 1912 egli sembra risentire del legato dell'Impressionismo (leggi: Rodin), con l'*Assunta* giunge al pieno superamento di quel momento, creando una scultura simmetrica, chiusa, che veicola il suo contenuto spirituale grazie alla sua concentrazione formale. Questo contrasto si spiega anche secondo la diversa nazionalità degli artisti: tanto Rodin dà voce allo spirito francese di una generazione, così Kolbe è il migliore “poeta lirico tedesco”¹³⁸. Il problema, tutto wölffliniano, della nazionalità dello stile e della sua espressione, trova nelle pagine di Valentiner, una notevole eco, e doveva essere del resto un aspetto molto dibattuto all'indomani della Rivoluzione, quando cioè da parte di artisti e critici si tentò di avallare l'Espressionismo come arte ‘nazionale’¹³⁹.

Il problema dell'eterno incontro-scontro tra arte tedesca e arte francese viene riproposto da Valentiner anche per il caso di Kolbe; ma, ad un livello più generale, lo studioso appare ben conscio di quanto Rodin avesse imposto una immane ridefinizione di ciò che si chiama ‘scultura’, e di come gli scultori tedeschi avessero o meno reagito¹⁴⁰.

¹³⁷ Ibid., pp. 34-35.

¹³⁸ Il passo merita di essere citato per intero: “Rodin und Kolbe gehören aber auch zwei verschiedenen Nationen und Rassen an, und wie sich der Unterschied der Generationen in ihren Werken spiegelt, so drückt sich auch der andersgeartete nationale Charakter in ihnen aus. Rodin ist dramatisch begabt, Kolbe ist wie die besten deutschen Dichter Lyriker. Seine Gestalten sind zu feinfühlig und nachdenklich, zu sehr in ihr eigenes Innenleben versunken, um sich, wie die Rodins, ihren Schmerzen und ihren Freuden vor aller Welt explosiv hingeben zu können.”, ibid., p. 37.

¹³⁹ Ovviamente il problema della ‘nazionalità’ dell'arte ha radici ben lontane (cfr. ad esempio *supra* quanto detto nel cap. III). Ciò che però distingue Wölfflin in questo contesto è, da un lato, la chiarezza con cui scrisse i suoi libri (e penso, su tutti, ai già citati *Concetti fondamentali* che vennero pubblicati nel 1915) e, dall'altro, il problema di fondo che lo anima, e cioè la spiegazione del mutare dello stile, in relazione al tempo ed alla radice nazionale degli artisti. Quest'insieme di problematiche lascia ovviamente più di una traccia negli scritti di Valentiner.

¹⁴⁰ Proprio a Lipsia, dove abbiamo visto Valentiner fu nel 1903 e dove rimase colpito dall'opera di Max Klinger *Die Blaue Stunde* (cfr. *supra* cap. III, par. 2), si svolse una delle esposizioni di sculture di Rodin. Quello fu l'anno in cui allo scultore vennero dedicate varie esposizioni, oltre che a Lipsia, a Weimar, a Berlino, a Dresda e Düsseldorf. La questione è tanto più interessante dato che uno dei principali promotori di alcune di queste esposizioni fu Harry Graf Kessler. Proprio Kessler, presentando al pubblico di Weimar nell'estate del 1904 le opere dello scultore, insisteva su quegli aspetti che abbiamo visto caratterizzano anche la lettura di Valentiner: la scultura di Rodin è il trionfo del chiaroscuro, essa indaga la vita vera e propria e si allontana dall'accademismo. Attraverso le sue opere si manifesta la transitorietà del momento, la sfuggenza dell'attimo: in una

Sono questi del resto gli anni in cui, proprio dalle pagine di *Genius*, Heise magnificava il *Crocifisso* di Ludwig Gies già a Lubeca, e sempre dalle pagine dello stesso periodico si rifletteva sulla “Linea come mezzo espressivo”¹⁴¹. Scorrendo le pagine della stessa rivista capita di incontrare anche un breve articolo di Georg Kolbe che si allinea in modo inequivocabile alle pagine che Valentiner dedicherà allo scultore nel 1922¹⁴². Infatti, appena l’anno precedente, Kolbe scriveva a proposito del rapporto tra disegno e scultura, sottolineando, col suo tipico stile frammentario ed apodittico, la relazione tra i due, e si dovrà rilevare quanto le parole dello scultore siano in accordo e si muovano in consonanza con quanto scriverà Valentiner l’anno successivo.

Mi pare che ci si trovi di fronte, come meglio non si potrebbe sperare, ad un caso in cui la prassi dell’artista si mescola ed influenza la visione del critico: una volta di più, allora, si dovrà tentare una lettura ponderata di questi eventi, in modo da tracciare i contorni di un’esperienza ben altrimenti complessa. E del resto, per valutare sino a che punto, in questi anni, il contesto tedesco fosse sensibile alle tematiche messe in campo dagli espressionisti, un elemento significativo è offerto da un articolo dedicato a Lehmbruck che comparve nientemeno che sulla *Zeitschrift*, rivista

parola, l’Impressionismo. Al di là che Valentiner conoscesse *questo* o *quel* testo specifico, mi pare innegabile che la sua lettura di Rodin abbia in questi fenomeni d’inizio secolo le sue radici più profonde. Per Rodin e la Germania la bibliografia è piuttosto estesa (ma problematica). Ad ogni modo, si vedano: C. Keisch, *Rodin im Wilhelminischen Deutschland. Seine Anhänger und Gegner in Leipzig und Berlin*, in ‘Forschungen und Berichte’, 29, 1990, pp. 251-301; Ead., *Rodin dans l’Allemagne de Guillaume II. Partisans et detracteurs à Leipzig, Dresde et Berlin*, Parigi 1998. Per il fenomeno inverso (cioè della ricezione degli scultori tedeschi in Francia), che getta comunque una luce sul problema delle relazioni tra i due paesi: S. Kähler, *Deutsche Bildhauer in Paris: die Rezeption französischer Skulptur zwischen 1871 und 1914 unter besonderer Berücksichtigung der Berliner Künstlerschaft*, Francoforte s. M. 1996. Su Harry Graf Kessler e ‘lo scandalo Rodin’ a Weimar cfr. L. Easton, *The Rise and Fall of the “Third Weimar”: Harry Graf Kessler and the Aesthetic State in Wilhelmian Germany, 1902-1906*, in ‘Central European History’, 29, 4, 1996, pp. 495-532, in particolare pp. 520-525. Utile per fissare alcuni aspetti del problema più generale della reazione degli scultori a Rodin (con l’avvertenza però che per il contesto tedesco l’opera si concentra solo su Lehmbruck) è C. Chevillot (a cura di), *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905-1914*, catalogo della mostra (Parigi-Madrid), Parigi 2009, in particolare F. Kitschen, *Sculpteurs et sculptures entre la France et l’Allemagne: cinq instantanés*, in *ibid.*, pp. 55-63. Per alcuni spunti si può leggere anche R. Krauss, *Passaggi. Storia della Scultura da Rodin alla Land Art*, Milano 1998, pp. 15-49.

¹⁴¹ C. G. Heise, *Der Kruzifixus von Gies*, in ‘Genius. Zeitschrift für Alte und Werdende Kunst’, 2, 1921, pp. 198-202; E. Würtenberger, *Die Linie als Ausdrucksmittel*, in ‘Genius. Zeitschrift für Alte und Werdende Kunst’, 2, 1919, pp. 245-253. Nel primo volume del 1921 era stato pubblicato un contributo dello stesso Ludwig Gies, *Kunsthandwerk. Bemerkungen zu meinen Arbeiten*, in ‘Genius. Zeitschrift für Alte und Werdende Kunst’, 1, 1921, pp. 97-100.

¹⁴² G. Kolbe, *Plastik und Zeichnung*, in ‘Genius. Zeitschrift für Alte und Werdende Kunst’, 1, 1921, pp. 13-16.

tradizionalmente consacrata all'arte antica¹⁴³.

Abbiamo visto quanto impegno lo studioso profondesse, in questo stesso giro d'anni, nella riscoperta della scultura del Trecento senese, basandosi quasi sempre, è bene ricordarlo, su una accortissima lettura dei caratteri stilistici delle opere. Così, ad esempio, nella seconda parte del suo studio sulla *Italian Gothic Plastic Art*, pubblicato su *Art in America*¹⁴⁴, Valentiner si concentrava sulle opere di Agostino di Giovanni, del figlio Giovanni e di Agnolo di Ventura, ed esaminava le sculture di quella bottega a partire, come ebbe a fare Vasari, dal monumento funebre di Guido Tarlati (†1327) nella Cattedrale di Arezzo, che l'epigrafe con i nomi dei due scultori indica compiuto nel 1330. Proprio il testo vasariano è la base a partire dalla quale Valentiner costruisce il percorso di questi artisti¹⁴⁵. E proprio a partire dal Vasari, che descrive Agostino e Agnolo da Siena come successori di Giovanni Pisano, Valentiner legge il loro stile, così come quello di Tino, nei termini di una "reaction toward the picturesque, broken and dissolving art of this master [Giovanni Pisano]"¹⁴⁶; al 'dissolvimento' delle forme di Giovanni, essi opponevano "their severely compact cubic forms"¹⁴⁷, che si apparentavano alla concezione giottesca della forma, più che a quella giovannea¹⁴⁸. Attraverso una scelta tecnica prima che stilistica, le figure e le superfici sono "sharply set off from one another"¹⁴⁹. E ciò è tanto più vero, oltre che per i rilievi con le storie del vescovo Tarlati, per il monumento di Cino da Pi-

¹⁴³ Si veda K. Badt, *Die Plastik Wilhlem Lehmbruck*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', n.f. 31, 1920, pp. 169-182. Cfr. anche H. Behtge, *Wilhelm Lehmbruck*, in 'Kunst und Künstler', 17, 8, 1919, pp. 329-332.

¹⁴⁴ W. R. Valentiner, *Studies in Italian Gothic Plastic Art. II., Agostino di Giovanni and Agnolo di Ventura...* cit.

¹⁴⁵ Com'è noto, Vasari dedica un intero medaglione biografico ai due scultori: G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1988, vol. II, testo, pp. 125-131.

¹⁴⁶ W. R. Valentiner, *Studies in Italian Gothic Plastic Art...* cit., p. 4. Come già sottolineato *supra* (nota 57), ciò che lo studioso intende con "picturesque" è da leggersi alla luce dell'ampio significato che il concetto di *malerisch* aveva assunto nel contesto tedesco tra Otto e Novecento, per cui cfr. *supra*, cap. III, par. 1.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Prendendo per buono quanto afferma Vasari, sulla raccomandazione dei due scultori da parte di Giotto per l'erezione del monumento funebre del vescovo Tarlati nel 1326 (G. Vasari, *Le Vite...* cit., p. 126), conclude così il suo ragionamento: "their manner with the compact architectural forms and the simple straight line silhouette is more like that of Giotto than Giovanni Pisano" (ibid). Ma si legga anche quanto scriverà nel 1927 a proposito dei riquadri con le imprese di Guido Tarlati: "We have here the same Giottesque brevity of story, the same simplified forms, creating a monumental effect, even with small figures, the deeply carved draperies, the precise drawing and sharp outlines, and the same fine profiling of the frame work", (W. R. Valentiner, *Observations on Sienese...* cit., p. 188).

¹⁴⁹ Ibid., p. 7.

stoia (1337-1339) nella cattedrale di quella città. Qui si apprezza “the monumental effect of the middle figure [which] is astonishing, due to the enlargement, for it is quite double the other figures, and also to the fact that all details have been made to coordinate with the essential outline of the whole”¹⁵⁰; lo studioso ne apprezza la varietà di atteggiamenti messi in scena dallo scultore, che riesce a caratterizzare ogni personaggio variandone l’espressione ed i gesti¹⁵¹. Nell’insieme il monumento fa pensare all’altro grande scultore del Trecento di quegli anni: Tino di Camaino. Proprio a lui si apparentano infatti

the tense cubic compression of form, the severe architectural composition [...]. Here too as with Tino the outline is confined to simplest possible form in a firm inclusive line, the limbs are close to the body, the immediate impression of the whole figure is of its cubic weight as a block; the featured and hands are reduced to outline, here as well as with Tino the naturalism of Giovanni Pisano is purposely avoided¹⁵².

Qui si arrestano però i punti di contatto, dato che, infatti, le sculture di Agostino di Giovanni e di Agnolo ottengono un maggiore

schematic and structural [...] effect than Tino’s [sculptures] without showing any lack of inner animation, in fact they seem to been designed so clearly according to certain laws of composition and rules that we are reminded of the manner of artists of the present, especially the cubists¹⁵³.

Come si vede, anche in questo caso l’esempio dell’arte contemporanea agisce in modo tale da indicare la via al critico per la comprensione dei fenomeni del passato. Proprio attraverso essa, infatti, come un inchiostro che stinga sulla carta, le categorie interpretative si ampliano, e nello stesso tempo si fanno più specifiche, più accorte a rilevare alcuni fenomeni e a tentare di interpretarli. L’apparentamento alla pittura cubista è suggerito dagli elementi ‘astratti’ con cui l’immagine si costruisce, a partire dagli ampi spazi triangolari generati dal ricasco del panneggio sulle braccia o sul petto¹⁵⁴. Per non parlare dei volti. Essi infatti

show long threecornered noses, rectangular cheek lines, horizontal mouth

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid., pp. 7-8.

¹⁵³ Ibid., p. 8.

¹⁵⁴ Ibid.

lines and similarly formed head covering or hair dressing are compatible with such forms¹⁵⁵.

Sebbene molte delle attribuzioni proposte in quell'articolo siano poi state rettificate dallo stesso Valentiner¹⁵⁶ o da altri studiosi¹⁵⁷, resta il fatto che le efficaci e suggestive caratterizzazioni dello studioso hanno instradato verso una corretta interpretazione critica della produzione di questi scultori¹⁵⁸.

Si deve inoltre considerare che proprio gli anni Venti e il principio degli anni Trenta, in consonanza quindi con i suoi studi sulla scultura italiana, sono quelli in cui il Detroit Institute of Arts arricchì le sue collezioni proprio in questi ambiti grazie all'infaticabile attività di Valentiner. Al dicembre del 1925 risale infatti la pubblicazione dell'acquisizione della statuetta di *Madonna col Bambino* di Tino di Camaino e del rilievo raffigurante la *Madonna col Bambino e due Angeli* attribuita in un primo tempo dallo studioso a Giovanni d'Agostino¹⁵⁹. Molto spesso gli studi

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ È il caso, ad esempio, del gruppo di sculture sul portale meridionale del Duomo di Arezzo, per le quali Valentiner nel 1933 (*Una statua ignota...* cit., nota 1, p. 93) rettificò l'attribuzione sulla scorta della proposta di Ugo Procacci di riconoscere l'artefice di quelle opere in Niccolò Spinelli. Sulle sculture (e sulla confusione vasariana chiarita da Procacci) si veda ora A. Galli, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in A. Galli, P. Refice (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, Firenze 2005, pp. 113-137, in particolare pp. 117-122, a partire dal quale sarà possibile recuperare la bibliografia pregressa.

¹⁵⁷ Su tutti si vedano gli importanti contributi di W. Cohn-Goerke, *Scultori Senesi...* cit.; Id., *Scultori senesi del Trecento. II*, in 'Rivista d'Arte', 21, 1, 1939, pp. 1-22; Id., *Giovanni d'Agostino*, in 'The Burlington Magazine', 75, 440, 1939, pp. 180-194.

¹⁵⁸ Per un quadro sull'attività di Agostino di Giovanni, dei due figli Giovanni d'Agostino e Domenico d'Agostino e di Agnolo di Ventura, sono imprescindibili gli studi che ha dedicato a questo tema Roberto Bartalini sin dalla fondamentale mostra senese del 1987: A. Bagnoli, R. Bartalini (a cura di), *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena, 1250-1450*, catalogo della mostra (Siena), Firenze 1987. Si veda ora R. Bartalini, *L'attività di Agostino di Giovanni*; Id., *Agostino di Giovanni e compagni: una traccia per Agnolo di Ventura*; Id., *La scultura di Giovanni d'Agostino*; Id., *Giovanni d'Agostino, la facciata del battistero e il "duomo nuovo" di Siena*; Id., *Il possibile Domenico d'Agostino*, in Id., *Scultura Gotica in Toscana...* cit., rispettivamente alle pp. 215-257; 259-269; 291-323; 325-335; 337-347. Infine cfr. anche i profili dedicati ai singoli scultori dallo stesso Bartalini in Id. (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese...* cit., rispettivamente alle pp. 263-288 (*Agostino di Giovanni*); 289-301 (*Agnolo di Ventura*); 329-367 (*Giovanni d'Agostino*); 369-382 (*Domenico d'Agostino*). L'importanza delle intuizioni di Valentiner la si potrà cogliere anche leggendo i contributi di Bartalini che, meglio e più di altri, ha fatto tesoro dei giudizi del critico tedesco.

¹⁵⁹ W. R. Valentiner, *Gothic Sculpture from Siena and Pisa*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 3, 1925, pp. 26-28. Per la *Madonna col Bambino* di Tino cfr. F. Aceto, in R. Bartalini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, p. 207 (scheda n°33). Per il rilievo, poi ricondotto già da Valentiner ad Agostino di Giovanni nel 1938, cfr. R. Bartalini, in Id. (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese...* cit., pp. 278-279 (scheda n°18). Bartalini, nell'analizzare il rilievo in questione, ha giustamente

pubblicati da Valentiner sono proprio il frutto dell'ingresso delle opere nelle collezioni del museo. Poco a poco, infatti, il Detroit Institute of Arts divenne uno dei musei americani con una delle collezioni più rappresentative di scultura italiana¹⁶⁰, tanto da poter presentare al pubblico cittadino una grande (e per molti aspetti epocale) mostra nel 1938¹⁶¹.

Quello che emerge con grande forza, mi pare, dalla grande messe dei suoi contributi di questi anni è una costante attenzione al dato stilistico, interpretato con giudizio sicuro, rilevando gli scarti e le differenze e proponendo una spiegazione. È emersa, in precedenza, a proposito di Agostino di Giovanni (ma anche nell'analisi delle opere di Tino di Camaino) proprio questa capacità di leggere ed interpretare lo scarto stilistico che corre, poniamo, tra la scultura di Giovanni Pisano e le creazioni degli scultori senesi successivi, cogliendo spesso nel segno e rilevando specificità che si sarebbero rivelate preziose per una messa a fuoco più puntuale di quel momento¹⁶².

Per valutare appieno gli esiti di questo percorso, alcuni indizi ci vengono da un articolo del 1939, intitolato *The front plane relief in Medieval Art*¹⁶³. In questo

rilevato le oscillazioni attributive di Valentiner di fronte ad un'opera, cioè, che “sembra segnare uno dei punti di maggiore congiunzione tra la produzione dei due scultori [Agostino di Giovanni e Giovanni d'Agostino]”, cfr. R. Bartalini, *L'attività di Agostino di Giovanni...* cit., p. 248. Per le opere cfr. comunque A. P. Darr, P. Barnet, A. Boström (a cura di), *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, Londra 2002, 2 voll., in particolare le schede di Peter Barnet in ibid., vol. I., pp. 72-73 (scheda n° 43) per Tino di Camaino; pp. 57-59 (scheda n° 32) per il rilievo di Agostino di Giovanni, con la segnalazione che però i curatori hanno prudentemente ascripto il rilievo al “Workshop of Agostino di Giovanni”.

¹⁶⁰ Cfr. A. P. Darr, *A Valentiner legacy: Italian sculpture*, in ‘Apollo’, 124, 298, 1986, pp. 476-485 e cfr. *supra*, cap. IV, par. 5.

¹⁶¹ W. R. Valentiner (a cura di), *Catalogue of an Exhibition of Italian Gothic and Early Renaissance Sculptures 1250-1450*, catalogo della mostra (Detroit), Detroit 1938. La mostra, aperta tra il 7 gennaio ed il 20 febbraio del 1938, fu la prima, in territorio statunitense, a presentare organicamente una rassegna sulla scultura italiana. Certo, una simile impresa fu possibile *proprio perché* lo studioso aveva accumulato pazientemente nel corso di più di dieci anni alla guida del museo la maggior parte delle opere esposte. Molte altre provenivano dalle collezioni private per le quali lui stesso aveva fatto da *advisor*. Si veda anche la recensione di E. P. Richardson, *Italian Sculpture 1250-1500*, in ‘Parnassus’, 10, 2, 1938, pp. 8-9. Da parte italiana: C. L. Ragghianti, *La mostra di scultura italiana antica a Detroit (U.S.A.)*, in ‘Critica d'Arte’, 3, 1938, pp. 170-183. La lunga recensione di Ragghianti è importante anche perché lo studioso segnala una serie di contributi apparsi su riviste italiane nel corso degli anni Dieci e Venti. Da ciò si comprende anche l'arretratezza degli studi italiani, fatti salvi gli scritti di Carli e di pochissimi altri.

¹⁶² Si veda, ad esempio, la giusta e per nulla scontata collocazione di Agostino di Giovanni nel solco dell'esempio di Tino di Camaino che lo studioso propone a partire dal 1924: W. R. Valentiner, *Studies in Italian Gothic Plastic Art. II...* cit., pp. 4-8; ma si veda anche Id., *Observations on Sienese...* cit., p. 188. Del resto il problema è stato raccolto e sviluppato da Roberto Bartalini, per cui cfr. *supra*.

¹⁶³ W. R. Valentiner, *The Front Plane Relief in Medieval Art*, in ‘The Art Quarterly’, II, 1939, pp.

scritto lo studioso elabora un'idea molto precisa di quelle che a suo modo di vedere sono le leggi che governano la composizione della messa in scena del 'primo piano' (quello che lo studioso definisce il 'front plane relief') nelle opere d'arte medievali. Con una puntuale analisi, partendo da alcuni esempi, Valentiner giunge a enunciare delle linee guida che sarebbero rintracciabili nella composizione dei rilievi, tanto nelle opere di date più alte, quanto in quelle più recenti. Alla base di simili considerazioni credo vadano poste da un lato la rivalutazione e riscoperta dell'arte altomedievale (compiuta a fine Ottocento da storici dell'arte come Goldschmidt e Vöge¹⁶⁴) e dall'altro la rivalutazione dei cosiddetti 'periodi di decadenza' che avevano in Riegl il loro più grande difensore¹⁶⁵. L'idea di tentare di cogliere una specificità dei rilievi romanici, o dei mosaici, e che questa sia governata dalle medesime leggi compositive delle opere contemporanee, è da interpretare nel segno di una vera e propria presa di coscienza del valore di queste opere d'arte *anche grazie* all'esempio fornito dagli esiti cui era giunta l'arte contemporanea¹⁶⁶. Prendiamo, ad esempio, il caso di Duccio. Dopo aver condotto un'analisi minuziosa di alcune delle storiette della *Maestà*, scrive Valentiner:

Duccio cannot be simply indifferent to tactile values, to space composition in the later sense and to perspective. He must have been consciously opposed to these means of producing plastic reality. They were adverse to his idea of flat surface compositions with irrational figures of visionary content. We cannot expect to find plastic reality and a front relief style of imaginary character in the same picture. One exclude the other. Duccio's great visionary art is not conceivable in plastic, realistic terms. We may not like his art and may prefer a plain trascription of nature. This is a matter of taste. But if we like the expression of his grand transcendental ideals, we must also like the means which enabled him to express them. It was not a fault, but a merit, on Duccio's part, that he clung to the medieval principles, which have the same relative values as those of later periods¹⁶⁷.

155-177. Cfr. anche E. Neri Lusanna, "Consacrare gli studi all'arte Dedalea": l'avvio alle ricerche sulla scultura italiana del Medioevo ed il contributo di Wilhelm Reinhold Valentiner (con una digressione filologica), in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma), vol. X, Milano 2008, pp. 601-602, che però non insiste sui riferimenti a Berenson in quel testo. In generale, questo contributo è un utilissimo spunto di partenza ma presenta alcune semplificazioni rischiose.

¹⁶⁴ Su questi temi cfr. *supra*, par. 1.

¹⁶⁵ Cfr. *supra* par. 1 e capitolo III, par. 3.

¹⁶⁶ E del resto questa è anche la lettura che ne dà Valentiner. Ma è interessante notare come attraverso questo processo ne esca in qualche modo legittimata e nobilitata anche, e soprattutto, l'arte contemporanea stessa.

¹⁶⁷ W. R. Valentiner, *The front plane...*, cit., p. 164.

Ed è proprio la ‘relatività’ di questi principi che permette di spiegare i mutamenti dello stile di epoca in epoca. L’idea che questa semplificazione formale corrisponda ad una più acuta sensibilità spirituale trova preciso riscontro ed amplifica i suoi significati se messa a confronto con gli scritti e la prassi artistica degli espressionisti¹⁶⁸. Ma si deve compiere uno sforzo ulteriore per cogliere queste idee nella loro complessità e nella loro ‘stratificazione’: infatti, se certo l’esempio degli espressionisti dovette fungere da catalizzatore, è poi a contatto con le moltissime opere del Medioevo e del Rinascimento (italiani in particolare) che le idee di Valentiner trovano un preciso riscontro e misurano la loro efficacia.

In questo testo trova anche spazio una critica a Bernard Berenson ed al suo sistema dei ‘valori tattili’. E questo perché, come scrive in una nota Valentiner, sono passati quarant’anni da quando Berenson ha scritto i suoi *Central Italian Painters* “and modern art has taught us to apply other standards”¹⁶⁹. La volontà di una messa in opera cosciente delle semplificazioni stilistiche, così come avveniva per gli scultori ed i pittori contemporanei, è utilizzata per ricercare le ragioni espressive anche dell’arte del passato. La conclusione del testo dello studioso, a questo proposito, è eloquente

We find the same relationship between front plane relief and a newly awakened spiritual life (“expressionism”) in modern art. The only difference is that through the long centuries of the middle ages a complete formal system for expressing the spiritual ideas had been developed; while modern art, being in its first stage, has just broken the old forms and has not yet found a clear common language in which to formulate these new ideas¹⁷⁰

A voler risalire all’indietro, una simile impostazione è debitrice tanto del notissimo e fondamentale libretto di Adolf von Hildebrand, quanto del recupero della scultura medievale compiuto proprio dagli espressionisti¹⁷¹. Proprio *Il problema della*

¹⁶⁸ Cfr. *supra* in questo capitolo e specialmente il capitolo IV.

¹⁶⁹ W. R. Valentiner, *The front plane...*, cit., nota 6, p. 177: “Forty years have passed since then [dal momento cioè della pubblicazione del testo di Berenson], and modern art has taught us to apply other standards”. Per alcune considerazioni sui rapporti tra Valentiner e Berenson cfr. *supra* cap. III, par. 6.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 172.

¹⁷¹ Il riferimento è ad A. von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasburgo 1893. Si veda la traduzione italiana: *Id.*, *Il problema della Forma nell’arte figurativa*, a cura di A. Pinotti, F. Scrivano, Palermo 2001. Il testo di Hildebrand ebbe ampia diffusione, come dimostrano le varie riedizioni susseguites (nel 1913 venne edita la quinta, cfr. *l’Appendice bibliografica* all’edizione italiana, pp. 135-136). Per un primo inquadramento si può utilizzare la *Presentazione* scritta a quattro mani da Pinotti e Scrivano, pp. 7-32. Da qui si potrà risalire ad alcuni problemi

Forma veniva recepito come un *locus* in cui si incontravano “problematiche ad un tempo *kunstwissenschaftlich* e percettologiche”¹⁷², e in cui erano analizzati i *modi puri* della percezione visiva: questi modi puri sarebbero poi stati declinati in senso storico proprio da Riegl e da Wölfflin grazie alle loro analisi che chiarificavano il legame tra un momento storico ed il *suo* modo della visione¹⁷³. Ora, questo sistema trovò un suo punto di coagulo e di rilancio nel libro che Worringer pubblicò nel 1907, e nel quale venivano in parte riprese le posizioni di Hildebrand¹⁷⁴. Il lungo tempo che separa questo primo momento di riflessione, di certo ben noto a Valentiner, ed il suo articolo del 1939 ha in mezzo proprio quelle esperienze che richiamavo poco fa, e cioè l’attività di critico ‘militante’ e l’intenso ed attento studio della scultura. Quando, nel 1950, questo articolo verrà ripubblicato in un libro, Valentiner ne muterà significativamente il titolo, adattandolo ad un’analisi di alcune opere di Donatello¹⁷⁵.

Questo lungo percorso avrebbe portato lo studioso a dare una veste in parte sistematica alle sue riflessioni, esponendole organicamente in un libro del 1946 che rappresenta il punto di arrivo e di sistematizzazione della lunga esperienza maturata nel diretto confronto con la scultura¹⁷⁶.

specificamente inerenti il testo ed il suo autore. Il riferimento a Hildebrand torna nel libro del 1946 a proposito della questione del rilievo e del rapporto con le sculture a tutto tondo: cfr. *infra*.

¹⁷² A. Pinotti, *Presentazione*, in A. von Hildebrand, *Il Problema della Forma...* cit., p. 23.

¹⁷³ Come nelle pagine precedenti, non si ha la pretesa dell’esaustività assoluta riguardo a temi che hanno registrato un costante dibattito e tentativi esegetici molto agguerriti. Valgano i riferimenti in nota per un orientamento.

¹⁷⁴ Cfr. W. Worringer, *Astrazione e Empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, a cura di A. Pinotti, Torino 2008. Si veda in particolare là dove Worringer discute la questione della reazione dell’impulso di astrazione di fronte al mondo esterno (pp. 24-25), giungendo a sostenere la necessità dell’uomo “di liberare l’oggetto sensibile dalla poca chiarezza che gli deriva dalla sua tridimensionalità per mezzo della rappresentazione artistica” (cit., p. 26) e a sostegno di ciò ricorda che “un artista moderno, e nella fattispecie proprio uno scultore, ha ricoperto, sentendola molto intesamente” (cit., pp. 26-27) e ha chiarito la necessità delle forme artistiche scolpite di agire ‘come qualcosa di piano’, nonostante la loro tridimensionalità. L’artista in questione è proprio Hildebrand, che, nel capitolo *Apprensione e rilievo* de *Il problema della Forma*, aveva parlato di “carattere angoscioso” delle forme naturali: cfr. A. von Hildebrand, cit., pp. 72-73.

¹⁷⁵ W. R. Valentiner, *Donatello and the Medieval Front Plane Relief*, in Id., *Studies of Italian Renaissance Sculpture*, Londra 1950, pp. 1-21. Rispetto al testo pubblicato nel 1939 non ci sono sostanziali varianti, salvo la modifica del primo paragrafo, che viene qui adattato a Donatello ed illustrato attraverso il paragone a Ghiberti e Michelangelo.

¹⁷⁶ W. R. Valentiner, *Origins of Modern Sculpture*, New York 1946. Specifico che non si tratta di un catalogo di mostra, come invece è stato affermato di recente: E. Neri Lusanna, “*Consacrare gli studi*”... cit., p. 601. La mostra di Detroit (22 gennaio-3 marzo 1946) e St. Louis (30 marzo-15 maggio 1946) cui la studiosa si riferisce ha lo stesso titolo, ma il catalogo che la accompagnava è poco più che un opuscolo di una trentina di pagine nel caso di St. Louis; per quella di Detroit, come informa l’*Annual Report* pubblicato nel 1947, è un *flyer* di dodici pagine: cfr. *Annual Re-*

In quell'anno, infatti, veniva pubblicato a New York un agile libretto incentrato sulle *Origins of Modern Sculpture*. In modo significativo, la collana della casa editrice Wittenborn & Company nella quale il testo di Valentiner era pubblicato era diretta da Robert Motherwell, ed aveva al suo attivo la pubblicazione di testi di Mondrian, Moholy-Nagy e Apollinaire¹⁷⁷. Nella sua introduzione lo studioso dichiara la volontà di rintracciare uno schema, delle costanti e fa anche i conti con l'astrazione più pura, che tenta di inserire in uno sviluppo organico della scultura come ultimo gradino di uno sviluppo che giunge alla piena definizione nell'epoca contemporanea¹⁷⁸.

A partire da alcuni problemi con i quali gli artisti si sono dovuti fronteggiare, lo studioso estrapola certe costanti, alcuni schemi, che descrivono l'emergere di aspetti che sono caratteristici tanto della scultura antica quanto di quella moderna. Il problema della 'vitalità' della scultura, ad esempio, costringe gli scultori ad *esagerare*, ad *accentuare* alcune parti della propria opera, ad infondervi un sovrappiù di energia creativa, in modo tale che essa appaia a chi la guarda "the most life-creating parts"¹⁷⁹. Partendo dalla questione della copia dal vero, Valentiner dipana i proble-

port, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 26, 2, 1947, in particolare p. 27, con l'elenco delle mostre dell'anno precedente.

¹⁷⁷ Dal prospetto dell'ultima pagina del libro, infatti, risulta che erano pubblicati, ad esempio, Guillaume Apollinaire, *The Cubist Painters, aesthetic meditations*, 1913, 1944; Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, 1945; L. Moholy-Nagy, *The New Vision* e Id., *Abstract of an Artist*, 1946. La casa editrice pubblicava anche edizioni di portfolio di incisioni ed edizioni limitate, come nel caso di A. Masson, *Mythology of Being*, 1942 o G. Braque, *Still Life*, 1913, 1943. Non sono riuscito a concludere, però, se l'approdo del testo di Valentiner a questa collana sia una curiosa coincidenza o si debba spiegare, invece, con più estesi rapporti con l'artista. Sia detto per inciso, nella catalogazione della documentazione della casa editrice, indicizzata sul sito del Museum of Modern Art di New York (<http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/Wittenbornf>), il testo di Valentiner risulta catalogato come "Modern Scripture", un patente errore di trascrizione.

¹⁷⁸ W. R. Valentiner, *Origins...* cit., *Preface*, pp. V-VIII, in particolare pp. VI-VII. Si deve rilevare come, a dispetto di quanto possa risultare dalla sintesi qui proposta, le idee e le posizioni del critico siano, a proposito dell'arte astratta, sempre molto 'fluide', attente cioè a rilevare una situazione non ancora del tutto definita e 'chiusa'. Valentiner dichiara il suo debito nei confronti del libro, fortunatissimo, di Carola Giedion-Welcker, *Modern Plastic Art: Elements of Reality, Volume and Disintegration*, New York 1937 (dello stesso anno è anche un'edizione tedesca, stampata a Zurigo) e di L. Moholy-Nagy, *The New Vision*, New York 1946. Su Carola Giedion-Welcker si veda R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura...* cit., p. 76. C. M. Lerm-Hayes, *Aspects of Giedion-Welcker's Reception in the English-Speaking World*, in Henry Moore Institute, On-line Papers and Proceedings (conferenza del 9 giugno 2006, consultabile all'indirizzo <http://www.henry-moore.org/hmi-journal/homepage/view-by-conference/carola-giedion-welcker/aspects-of-giedion-welckers-reception-in-the-engl/page-1>).

¹⁷⁹ Tutto il problema costituisce l'oggetto del terzo capitolo del libro: *Means of Creating the Appearance of Life*, pp. 27-65. La citazione è a p. 27.

mi di una simile pratica, giungendo a stabilire che “the only people who seem to have been able to treat life masks in an artistic manner were the Egyptians”¹⁸⁰, ma anch’essi, afferma, utilizzavano la copia dal vero solo come primo passo prima di giungere ad un’opera d’arte vera e propria, la quale si definisce come tale “only if it is penetrated throughout every part by the personality of the artist”¹⁸¹. È chiaro (e ci viene confermato nelle righe successive) che Valentiner ha qui ben presente il problema della ridefinizione dello statuto della scultura avvenuto all’inizio del Novecento, principalmente grazie a Rodin ed alla sua pratica del *sur moulage*: il problema fondamentale è quello della rielaborazione del dato naturale e della sua trasposizione in qualcosa che è altro, che guadagna un suo statuto differente rispetto alla semplice copia della realtà¹⁸². Le possibilità messe in campo dagli artisti – dalla scelta di creare figure più grandi del naturale a quella di suggerire il movimento degli arti – sono analizzate con lo scopo di cogliere le costanti che, nell’ottica di analizzare fenomeni di lunga durata, creano gli anelli di una catena che si dipiega sino al presente. Mi pare molto significativo che lo studioso analizzi alcune opere di Arturo Martini, di De Fiori, di Lehmbruck per cogliere in esse gli “ideals of social revolution of our time expressed with the same high-mindedness as in the Gothic cathedral sculptures”¹⁸³; attraverso questi esempi egli può infatti sottolineare e spiegare l’assenza di *individualità* nelle loro sculture, a favore invece della “resemblance of sentiment” che si coglie, ad esempio, nella *Giustizia corporativa*

¹⁸⁰ Ibid., p. 29.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Si legga infatti quanto scrive Valentiner a proposito di Rodin, al quale, ancora una volta, viene affiancato Kolbe: “Often the great sculptor does not himself realize how much of his own personality and life power he infuses into his works. Rodin, among others, is a typical example. Gsell, while watching Rodin study from the life model, observed that the sculptor changed certain forms, accentuating here and there parts which gave expression to the movement of the figure. When Gsell remarked to Rodin that he was changing nature to accord with his own ideas, Rodin was annoyed and said that this was not true, that all he did was to copy nature. Similarly, when a young woman who was studying with the sculptor Kolbe asked how she might be able to imbue her works with more style, she was told, «It is quite sufficient if you imitate nature; if you do it faithfully, you will create good sculpture.» Even so, there can be no doubt that Rodin as well as Kolbe unconsciously altered nature when they created”, *ibid.*, cit., p. 29. Il problema del corpo mutilo, che soggiace a queste riflessioni, è ancora una volta un problema rodiniano *par excellence*: si veda A. E. Elsen, *The Partial Figure in Modern Sculpture from Rodin to 1969*, Baltimora 1969. Più recentemente ha insistito su questi problemi Flavio Fergonzi, i cui contributi su questi temi, in mancanza di studi più specifici per i contesti che qui ci interessano, indicano la traccia da cui partire: *Id.*, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*. 1 e 2, in ‘Prospettiva’, 89-90, 1998, pp. 40-73 e *ibid.*, 95-96, 1999, pp. 24-50. Spunti non specificamente focalizzati ma utili, si possono ricavare da C. Chevillot, *Forme close avant éclatement*, in *Ead.*, (a cura di), *Oublier Rodin? ... cit.*, pp. 159-164.

¹⁸³ W. R. Valentiner, *Origins of modern...* cit., p. 44.

di Arturo Martini¹⁸⁴.

I problemi posti dal rilievo e dal rapporto di questo con la scultura a tutto tondo sono centrali nell'analisi di Valentiner. Per affrontare questi problemi egli parte da una considerazione dei 'piani': cosa s'intende quando si parla, appunto, di 'piani' riferendosi ad una scultura? La varietà del termine e del concetto – e Valentiner ne è perfettamente avvertito – viene ristretta ad alcuni casi, quelli in cui “planes [...] applied to sculpture of human or other organic forms [...] which are cut or modeled in such a manner that the characteristic traits of the object represented are brought out more clearly through these «planes»”¹⁸⁵. E qui, per illustrare questo concetto, ricorre ad un paragone illuminante tra il volto di Cino da Pistoia scolpito da Agostino di Giovanni, il ritratto di Ezra Pound di Gaudier-Brezska e quello di Baudelaire di Duchamp-Villon¹⁸⁶: in questi esempi la caratterizzazione avviene proprio attraverso “the same stressing of characteristics with the help of planes as in the Gothic head”¹⁸⁷. Ed ovviamente simili caratteristiche sono indagate anche nelle maschere africane, nelle quali è rintracciato lo stesso modo di procedere per “clear-cut planes to give construction to the composition and to express characteristics”, ma con la sostanziale differenza che l'anonimo intagliatore “is less interested in the rendering of individual portrait features”¹⁸⁸.

Questa definizione dei *piani* è necessaria per permettere a Valentiner di affrontare il problema – già del resto ben presente sin dall'articolo del 1939 – del rilievo e delle sue relazioni col soggetto che rappresenta, da un lato, e, dall'altro, con i contesti – per lo più architettonici – in cui i rilievi sono inseriti, per poi passare a tratteggiare le origini della scultura libera da un 'fondo', cioè da un contesto architettonico o

¹⁸⁴ Ibid., p. 43.

¹⁸⁵ Ibid., p. 69 e, oltre, p. 73: “we see that the meaning of «planes» in sculpture is necessary for the understanding of the origin of the modern movement, because it signifies not only a constructive, formal element, but also a characteristic related to the spiritual content of the sculptures”.

¹⁸⁶ Le sculture, inoltre, hanno anche in comune il fatto di essere ritratti di poeti: fatto che non dovette sfuggire a Valentiner.

¹⁸⁷ Ibid., p. 71.

¹⁸⁸ Ibid. Queste riflessioni hanno la loro genesi nelle teorie elaborate da Hildebrand e nella sua concezione del rapporto tra 'piani' e scultura. Tali teorie erano del resto state recepite dagli scultori di inizio secolo e, in un contesto che si preoccupava fortemente dei problemi artistici e dedicava larga attenzione ai problemi posti dalla scultura di Rodin, il libretto di Hildebrand dovette apparire quanto mai attuale. Lo stesso Harry Graf Kessler, davanti a *Il Desiderio*, scultura di Aristide Maillol, non esitò a porre allo scultore alcune domande per mettere a confronto le sue idee con quelle di Hildebrand: cfr. C. Barbillon, *Après la Porte de l'Enfer, la leçon d'Adolf von Hildebrand*, in C. Chevillot (a cura di), *Oublier Rodin? ... cit.*, pp. 141-146 (l'episodio relativo a Maillol e Kessler si ritrova a p. 144).

decorativo¹⁸⁹. Proprio il problema della scultura tridimensionale, inserita nello spazio e libera da funzioni architettoniche, è spiegato attraverso l'esempio del monumento equestre, in una suggestiva caratterizzazione della progressiva affermazione di questa tipologia in modi sempre più autonomi¹⁹⁰. La scelta non è casuale, perché, come specifica lo studioso,

the execution of equestrian statues presents many problems from the sculptor's point of view. The horse with his elongated body looks best from the side, although the wide opening between front and hind legs in an obstacle not easy to overcome. [...] When the horse stands still or walks, the weight of the body seems heavy in comparison to the supports [the legs]¹⁹¹.

Anche da questi brevi esempi emerge (ed è l'aspetto che certo più colpisce) quella diramata ed efficace conoscenza delle opere, dei loro processi compositivi e creativi, in una pratica che, come specifica Valentiner in una nota in fondo al volume, è il risultato della frequentazione assidua degli studi degli artisti¹⁹². E bisogna ricordare che l'obiettivo del testo non è quello di una legittimazione della scultura astratta, ma il tentativo di rintracciare un percorso che spieghi, giustifichi e offra al lettore degli strumenti per riuscire ad orientarsi¹⁹³.

Riprendendo alcune riflessioni che aveva sviluppato già nel 1919, chiude il volume una trattazione del senso religioso che veicola l'arte della scultura¹⁹⁴: detto in altri termini, è il problema del 'feticcio' e del suo significato. In una visione ottimistica delle cose, che filtra dalle pagine del libro – come poteva essere altrimenti per un libro approntato durante la Seconda Guerra Mondiale e apparso dopo la sua conclusione? – emerge anche l'apprezzamento per l'arte astratta, “creative Energy in its purest form”¹⁹⁵. Ad illustrare quest'idea sta una fotografia di *World Egg*, di

¹⁸⁹ *Relief and Sculpture in the Round*: è il quinto capitolo del libro, pp. 77-101. Esso andrebbe letto in stretto legame proprio con l'articolo del 1939: W. R. Valentiner, *The front plane...* cit., per cogliere come le idee messe in campo e le categorie utilizzate siano pressoché le stesse.

¹⁹⁰ *Horse and Rider* è infatti il titolo del sesto capitolo del testo, pp. 105-133.

¹⁹¹ Ibid., p. 105.

¹⁹² Ibid., p. 178.

¹⁹³ Si veda a questo proposito ibid., *Preface*, pp. V-VI.

¹⁹⁴ La radice di queste riflessioni si trova infatti in W. R. Valentiner, *Zeiten der Kunst und der Religion*, Berlino 1919.

¹⁹⁵ Ibid., 176. Lo studioso aveva dedicato un articolo nel 1941 al problema del rapporto tra Espressionismo ed Arte astratta, rilevando come l'arte astratta sia “the highest art form our time has produced”: W. R. Valentiner, *Expressionism and Abstract Painting*, in ‘The Art Quarterly’, 4, 1941, pp. 210-239. La citazione è a p. 232.

Mark Tobey¹⁹⁶, segno, questo, che siamo ormai in un altro momento, un momento in cui Jackson Pollock stava per iniziare ad usare il *dripping*; siamo agli albori dell'Espressionismo Astratto¹⁹⁷.

¹⁹⁶ È la fotografia n. 134 a p. 160.

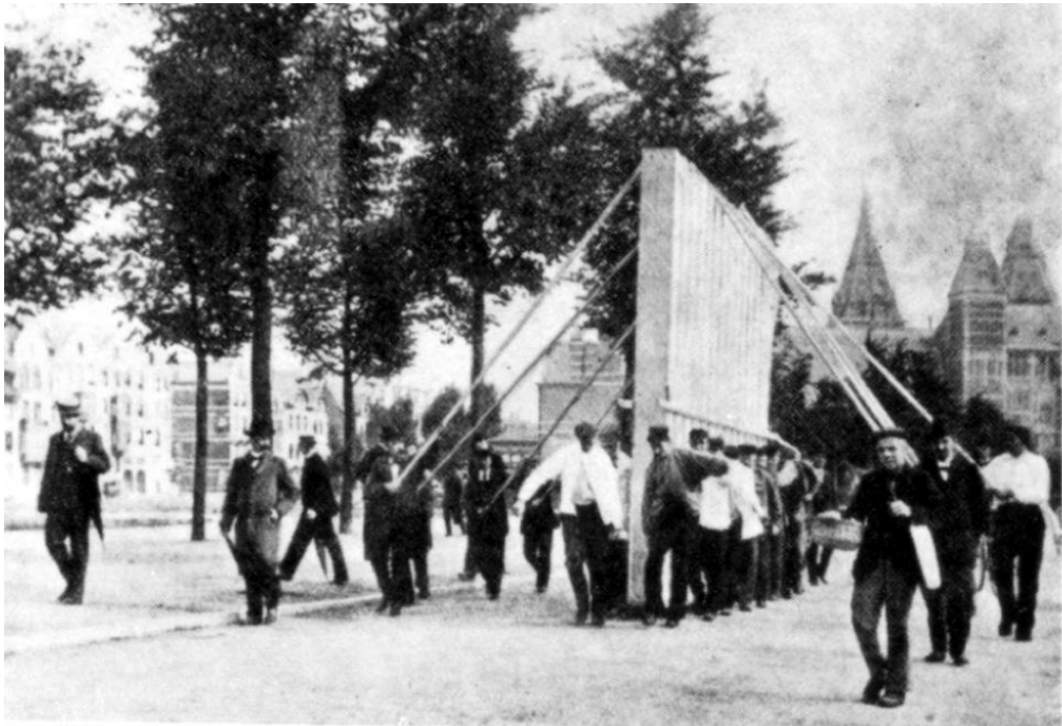
¹⁹⁷ Che però Valentiner apprezzasse le opere di questo momento lo dimostra la scelta di una tela di Francis Bacon per la sua collezione privata: si tratta di uno studio, *Crouching Nude*, di grandi dimensioni (1,4x2 m) del 1952. L'opera è stata poi donata al Detroit Institute of Arts da Valentiner stesso (55.353). Quello della collezione privata dello studioso è un tema molto affascinante e che merita di essere affrontato di per sé. Potrebbe chiarire ulteriormente alcuni momenti del suo percorso, oltre a dare la misura di quanto ampie fossero le sue predilezioni.



Apparato iconografico

Nella pagina seguente:

1. Il trasporto della *Ronda di notte* dal Rijksmuseum allo Stedelijk il 30 agosto 1898.
2. AUGUST JERNBERG, *Treppenhuis*, 1865. Malmö, Konstmuseum.





3. FRANS HALS,
Malle Babbe, 1633-
1635 ca. Berlino,
Gemäldegalerie.



4. FRANS HALS, *L'Allegro
bevitore*. Amsterdam,
Rijksmuseum.

5. GUSTAVE CORUBET,
Malle Babbe, 1869.
Amburgo, Kunsthalle.



6. ÉDOUARD MANET,
Le bon bock, 1873.
Philadelphia,
Museum of Art.





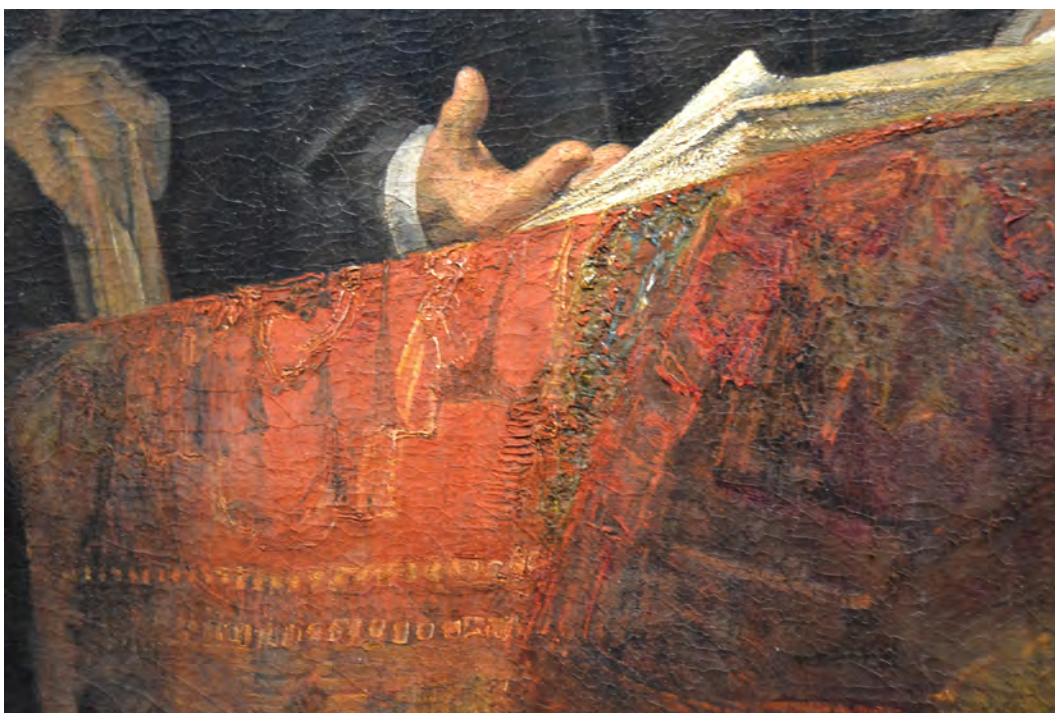
7. GUSTAVE COURBET, *Le rocce nere a Trouville*, 1865-1866. Washington, National Gallery of Art.



8. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN, *I sindaci della Gilda dei Drappieri*, 1663. Amsterdam, Rijksmuseum.



7a. GUSTAVE COURBET, *Le rocce nere a Trouville*, 1865-1866, particolare. Washington, National



8a. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN, *I sindaci della Gilda dei Drappieri*, 1663, particolare. Amsterdam, Rijksmuseum.



9. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN, *Autoritratto*, 1665 ca. Londra, Kenwood House



10. MAX LIEBERMANN, *Autoritratto*, 1916. Brema, Kunsthalle



11. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN, *Autoritratto con Saskia*, 1636, acquaforte. New York, The Morgan Library and Museum, Department of Drawings and Prints.



UM 1628 (B. 4)



1636 (B. 19)



1648 (B. 22)



UM 1665 (WIEN)

SELBSTBILDNISSE REMBRANDTS



1. MÄDCHEN (HENDRICKJE?)
IN DULWICH COLLEGE

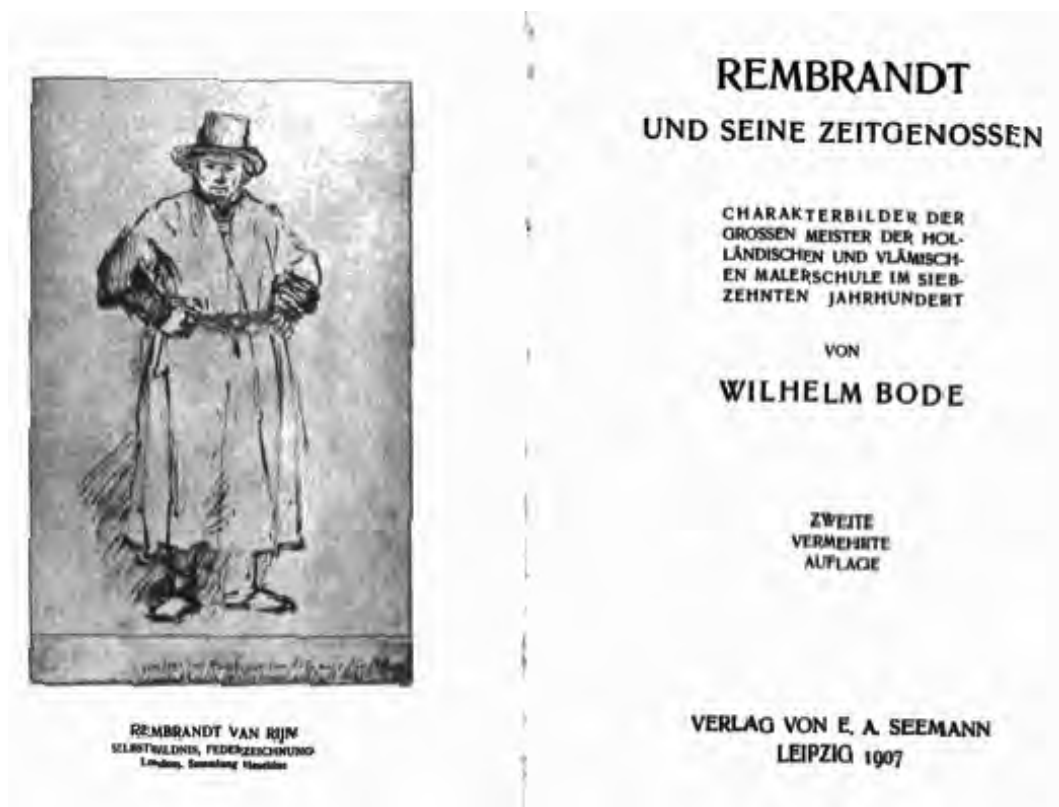


2. AUSSCHNITT AUS DER SUSANNA
IN BERLIN



3. HENDRICKJE IN BERLIN

12. Tavole I, II, da W. R. VALENTINER, *Rembrandt und seine Umgebung*, 1905.



13. Frontespizio di W. BODE, *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Lipsia 1907.



14. MAX SLEVOGT, *Rembrandt passeggia per il porto di Amsterdam*, illustrazione del numero di *Jugend* del 1906.

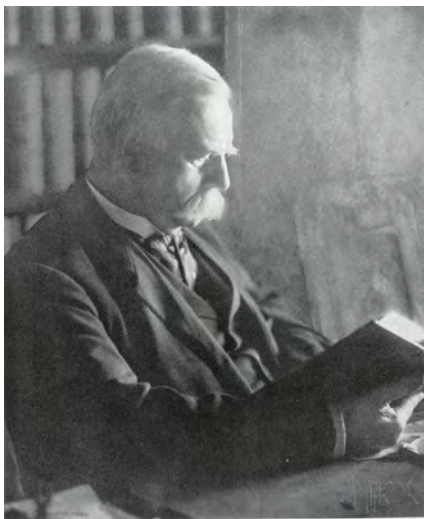


15. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN, *Accecamento di Sansone*, 1636 ca. Francoforte, Städelsches Kunstinstitut.

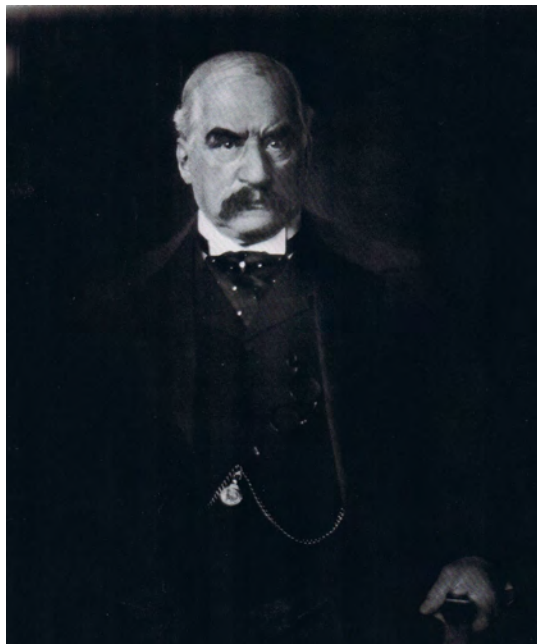


16. HENRY THODE in una fotografia di inizio Novecento.
17. MAX LIEBERMANN, *Wilhelm Bode*, 1904, Berlino, Alte Nationalgalerie.
18. MAX LIEBERMANN, *Cornelis Hofstede de Groot*, 1928, Groningen, Groninger Museum.

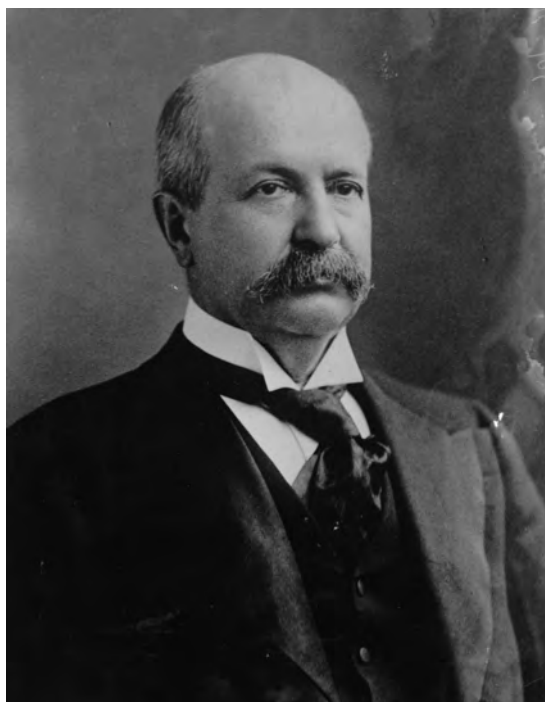




John G. Johnson



19. EDWARS STEICHEN, *J. P. Morgan*, 1903, New York, Alfred Stieglitz Collection.
20. JOHN G. JOHNSON in una fotografia del 1913 ca.
21. PETER ARREL BROWN WIDENER, fotografia della George Grantham Bain Collection. Washington, Library of Congress.





22. Il Metropolitan Museum all'inizio del Novecento.



23. Una sala del nuovo Dipartimento di Arti Decorative. New York, Metropolitan Museum of Art, 1910.



24. Casa Havemeyer, New York, 1890-1892.



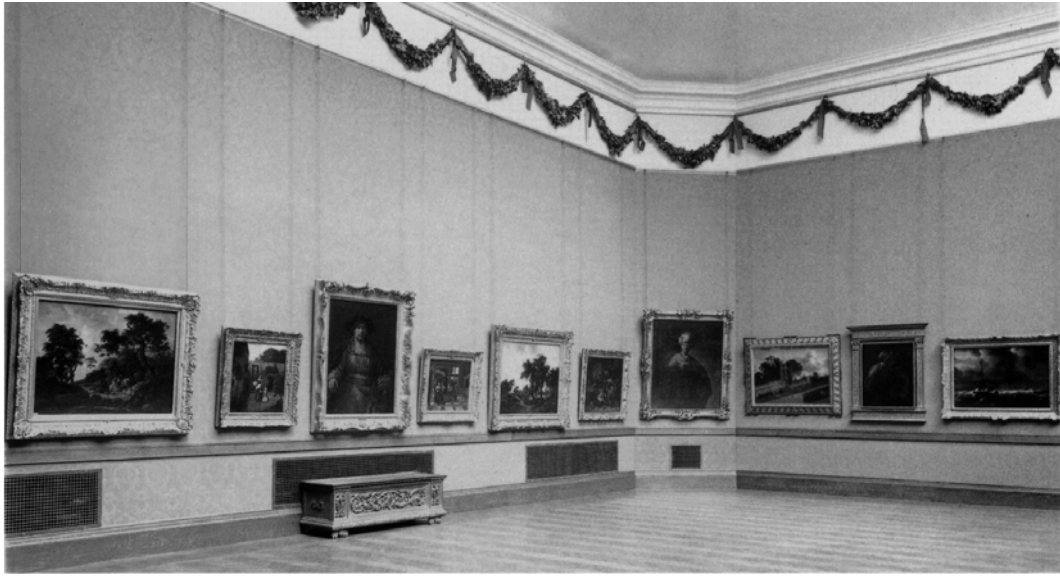
25. Una sala del nuovo Dipartimento di Arti Decorative. New York, Metropolitan Museum of Art, 1910.



26. Il 'corridoio' donatelliano del Kaiser Friedrich-Museum, 1904 ca.



27. *Uncle Sam with a Dutch Girl*, cartolina pubblicitaria per le Hudson-Fulton Celebration, 1909.



28. Una sala dell'esposizione di antica pittura olandese al Metropolitan Museum di New York per le Hudson-Fulton Celebration, 1909.



29. THÉODORE ROUSSEAU, *Sentiero tra le rocce*, 1861 ca. New York, Metropolitan Museum of Art, lascito Benjamin Altman.



30. MEYNDERT HOBBEEMA, *Ingresso al villaggio*, 1665 ca. New York, Metropolitan Museum of Art, lascito Benjamin Altman.



31. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN, *Uomo con la lente di ingrandimento*.
New York, Metropolitan Museum of Art, lascito Benjamin Altman.



32. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN, *Donna col garofano*.
New York, Metropolitan Museum of Art, lascito Benjamin Altman.



33. Seguace di REMBRANDT, *Pilano che si lava le mani*.
New York, Metropolitan Museum of Art, lascito Benjamin Altman.



34. Seguace di REMBRANDT, *La vecchia che si taglia le unghie*.
New York, Metropolitan Museum of Art, lascito Benjamin Altman.



35. Anonimo scultore francese, *Deposizione nel sepolcro*, 1515 ca. New York, Metropolitan Museum of Art (dal castello di Biron).



36. Bottega di ANTONIO ROSSELLINO, *Natività*. New York, Metropolitan Museum of Art.



37. NICOLAUS RANIERIUS ed i figli GIOVANNI E GUITTONE, *Ciborio*, 1150 ca. Fotografia inizi del Novecento. New York, Metropolitan Museum of Art.



38. NICOLAUS RANIERIUS ed i figli GIOVANNI E GUITTONE, *Ciborio*, 1150 ca. Fotografia dell'allestimento attuale. New York, Metropolitan Museum of Art.



39. *Sant'Ilario*, statua-colonna, tardo XII secolo. New York, Metropolitan Museum of Art.

40. CIOLO DI NERI DA
SIENA, *Madonna
col Bambino*. New
York, Metropolitan
Museum of Art (ex.
Coll. Blumenthal).





41. Sala del secondo piano del Kronprinzenpalais. Berlino, 1919.



42. Il 'corridoio' donatelliano del Kaiser-Friedrich Museum. Berlino, 1904 ca.



43. Una sala del Kaiser-Friedrich Museum. Berlino, 1904 ca.



44. Sala della pittura francese, terzo piano della Nationalgalerie di Berlino, 1908.



45. Parete con opere di Rembrandt, Sala dello Städelches Kunstinstitut. Francoforte, 1905.

46. Copertina
di
*Ja! Stimmen
des
Arbeitsrat
für Kunst in
Berlin, 1919.*

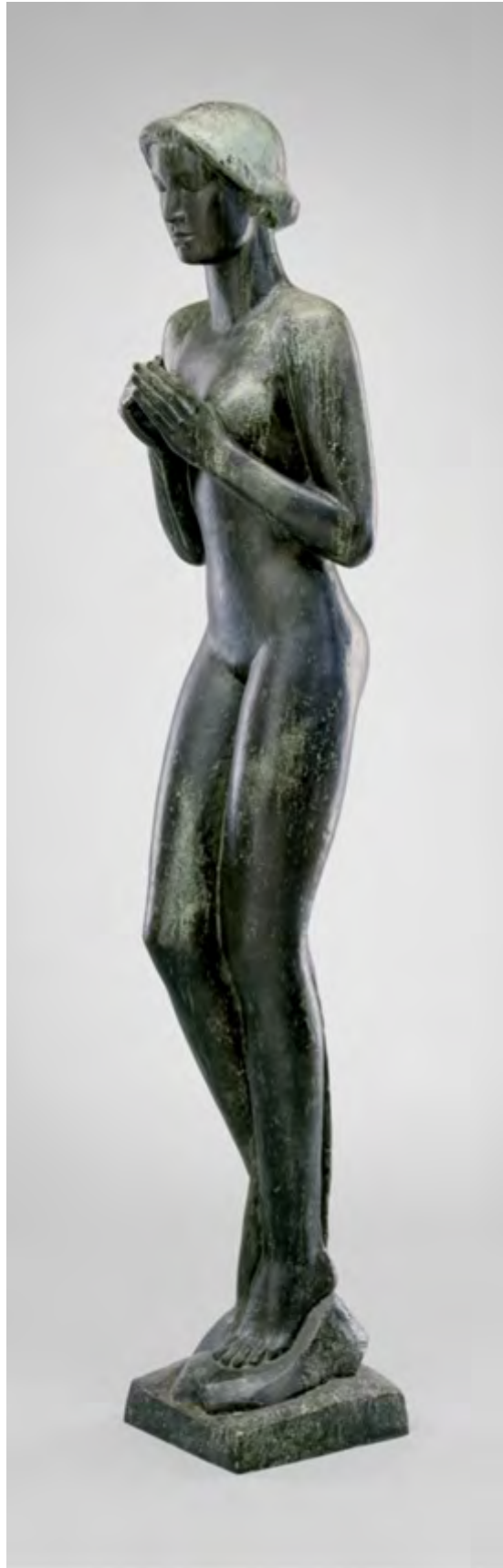


47. MAX PECHSTEIN, volantino dell' *Arbeitsrat für Kunst*, 1919 ca.



48. MAX BECKMANN, *Natura morta con candele cadute*, 1929. Detroit, Detroit Institute of Arts.

49. GEORG KOLBE, *Assunta*, 1921.
Detroit, Detroit Institute of Arts.





50. La posa della prima pietra del nuovo edificio del Detroit Institute of Arts, 29 aprile 1924.

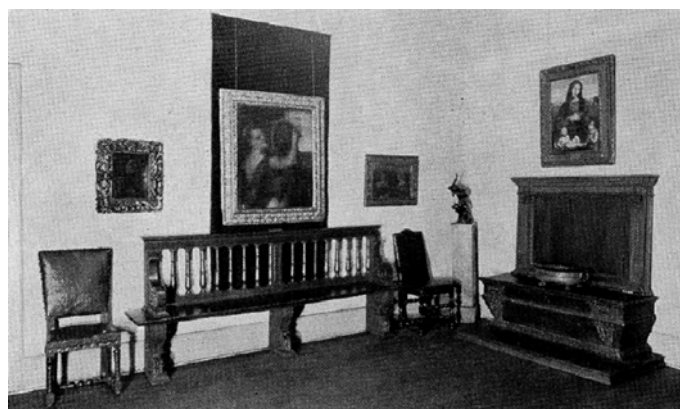


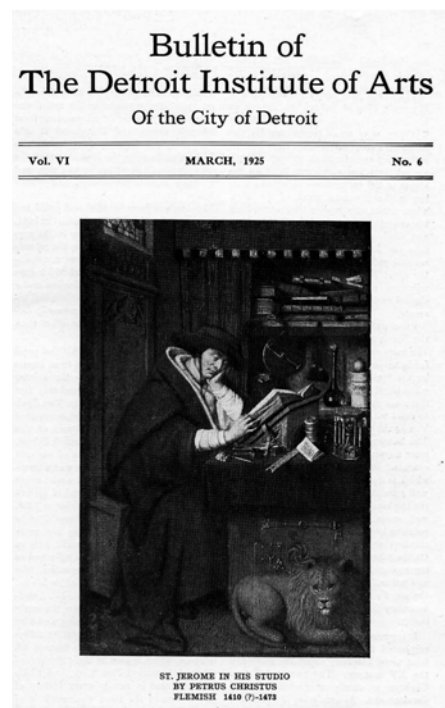
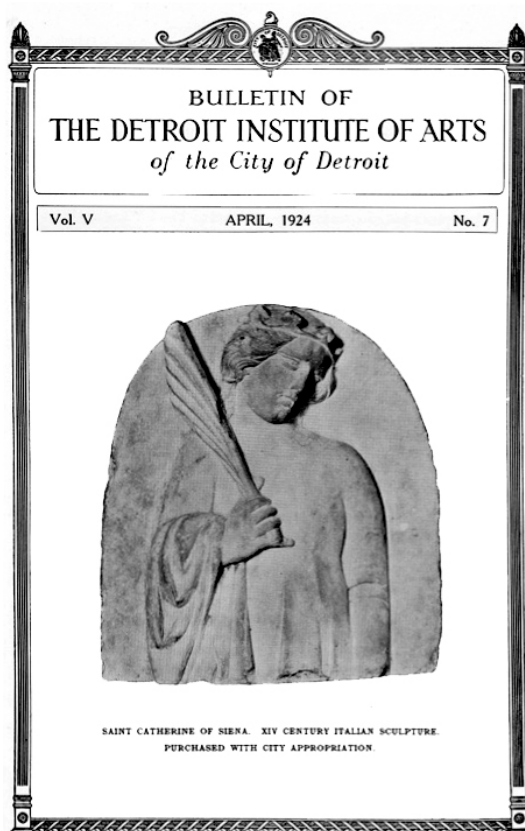
51. Il chiostro del Detroit Institute of Arts nel 1927.



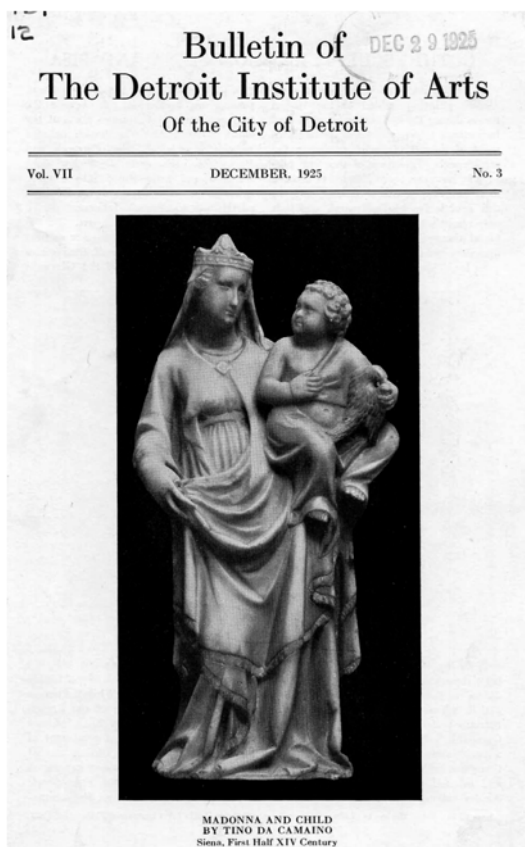
52. Una sala del nuovo Dipartimento di Arti Decorative. New York, Metropolitan Museum, 1910.

53-54. Detroit Institute of Arts, 1924:
Sala della pittura italiana;
La Medieval Hall.





55. Copertine del *Bulletin del Detroit Institute of Arts*: april 1924, march 1925, december 1925, march 1927, may 1927, october 1927.



Bulletin of
The Detroit Institute of Arts
Of the City of Detroit

Vol. VIII

MARCH, 1927

No. 6



MADONNA AND CHILD
NINO PESANO
PISA AND FLORENCE. ca. 1315-1368

Bulletin of
The Detroit Institute of Arts
Of the City of Detroit

Vol. VIII

MAY, 1927

No. 8



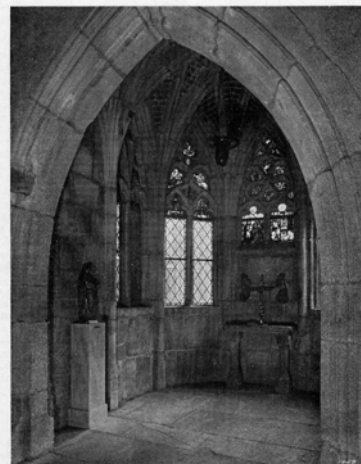
THE VISITATION OF ELIZABETH
REMBRANDT. 1608-1669

Bulletin of
The Detroit Institute of Arts
Of the City of Detroit

Vol. IX

OCTOBER, 1927

No. 1



FRENCH GOTHIC CHAPEL. C. 1500
GIFT OF MR. RALPH H. BOOTH



56. Il chiostro del Detroit Institute of Arts nel 1927.



57. DIEGO RIVERA, *L'industria di Detroit*, particolare degli affreschi del chiostro, 1932-1933. Detroit, Detroit Institute of Arts.



- Sopra e nella pagina seguente:
58. DIEGO RIVERA, *Ritratti di Edsel Ford e W.R. Valentiner*, particolari, 1932. Detroit, Detroit Institute of Arts.

These frescoes,
painted between July
25, 1932 and March 13
1933 while Doctor William
R. Valentiner was Direc-
tor of the Art Institute
are the gift to the City
of Detroit of Mr. Edsel
B. Ford, President of
the Art commission.



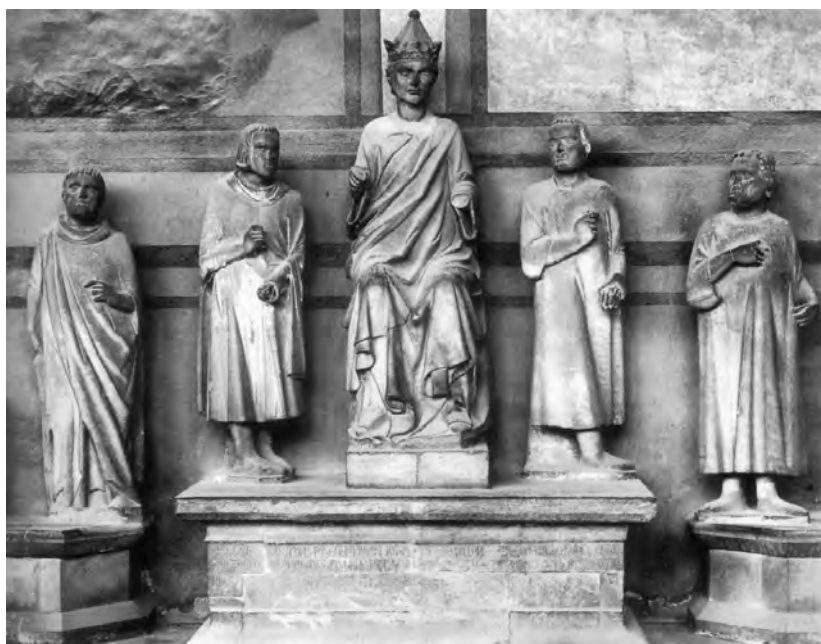
59. HENRI MATISSE, *La finestra*, 1916. Detroit, Detroit Institute of Arts.

Nella pagina seguente:

60. Bottega di DESIDERIO DA SETTIGNANO, *Profilo di donna*, 1460 ca. Detroit, Detroit Institute of Arts.
61. Copertina del catalogo della mostra organizzata da W. R. Valentiner nel 1938.



Italian Sculpture
1250 - 1500



62. TINO DI CAMAINO, *Arrigo VII e i cosiddetti 'Consiglieri'*. Pisa, Camposanto.

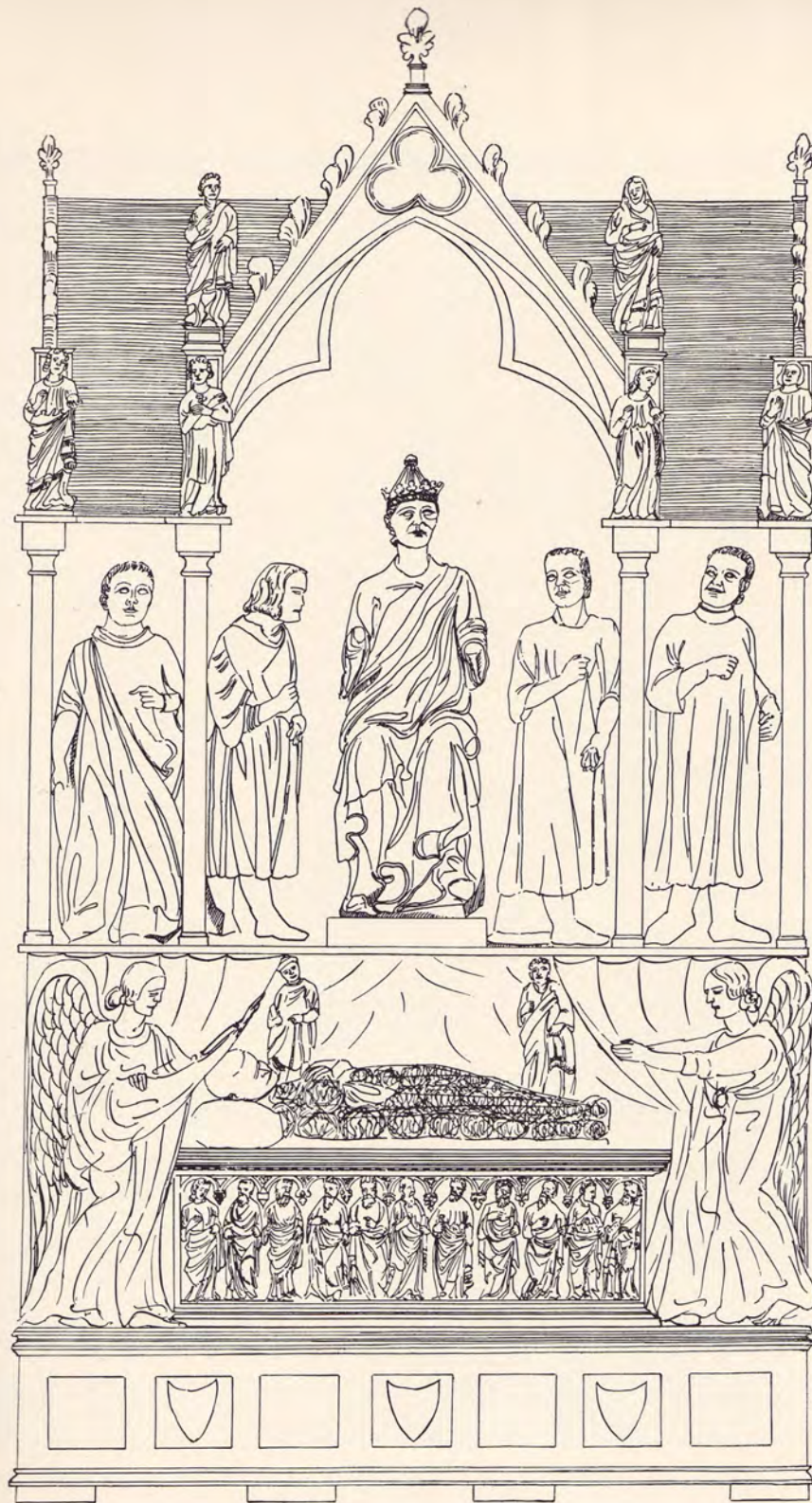


Fig. 6. *Modern Sketches (by M. Schwichtenberg) after the statues of the Emperor Henry and his Councillors. Pisa, Campo Santo.*

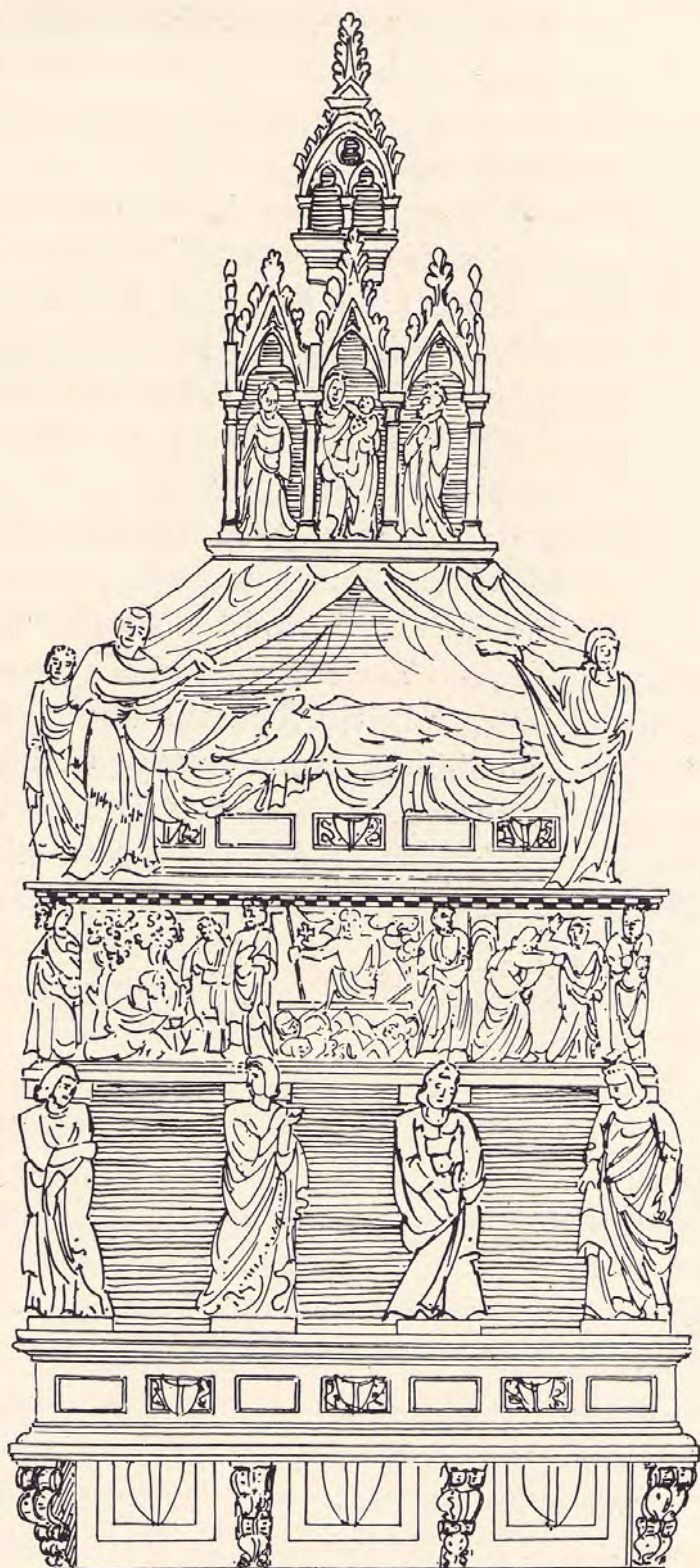
63. MARTEL SCHWICHTENBERG, *D'après Tino di Camaino*, da W. R. VALENTINER, *Tino di Camaino. Sienese sculptor of the Fourteenth Century*, Parigi 1935.

Nella pagina seguente e successive da W. R. VALENTINER, *Tino di Camaino. Sienese sculptor of the Fourteenth Century*, Parigi 1935:

- 64. Ricostruzione del monumento funebre di Arrigo VII, tav.6;
- 65. Ricostruzione del monumento funebre di Riccardo Petroni, fig. 13, p. 55;
- 66. Ricostruzione del monumento funebre di Gastone della Torre, fig. 14, p. 59.



6. *Reconstruction of the Tomb of the Emperor Henry.*



*Fig. 13. Reconstruction of Tino's tomb of
Riccardo Petroni. Siena, Cathedral.*

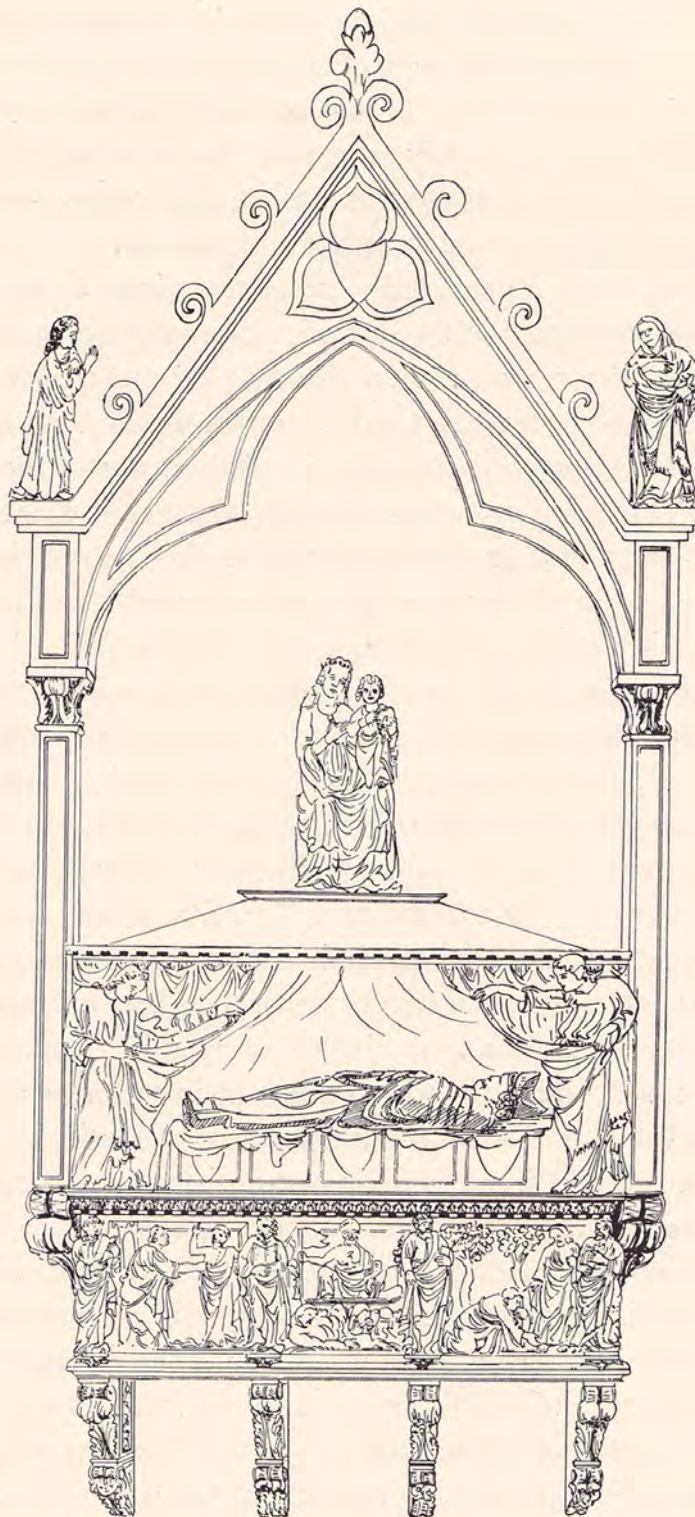


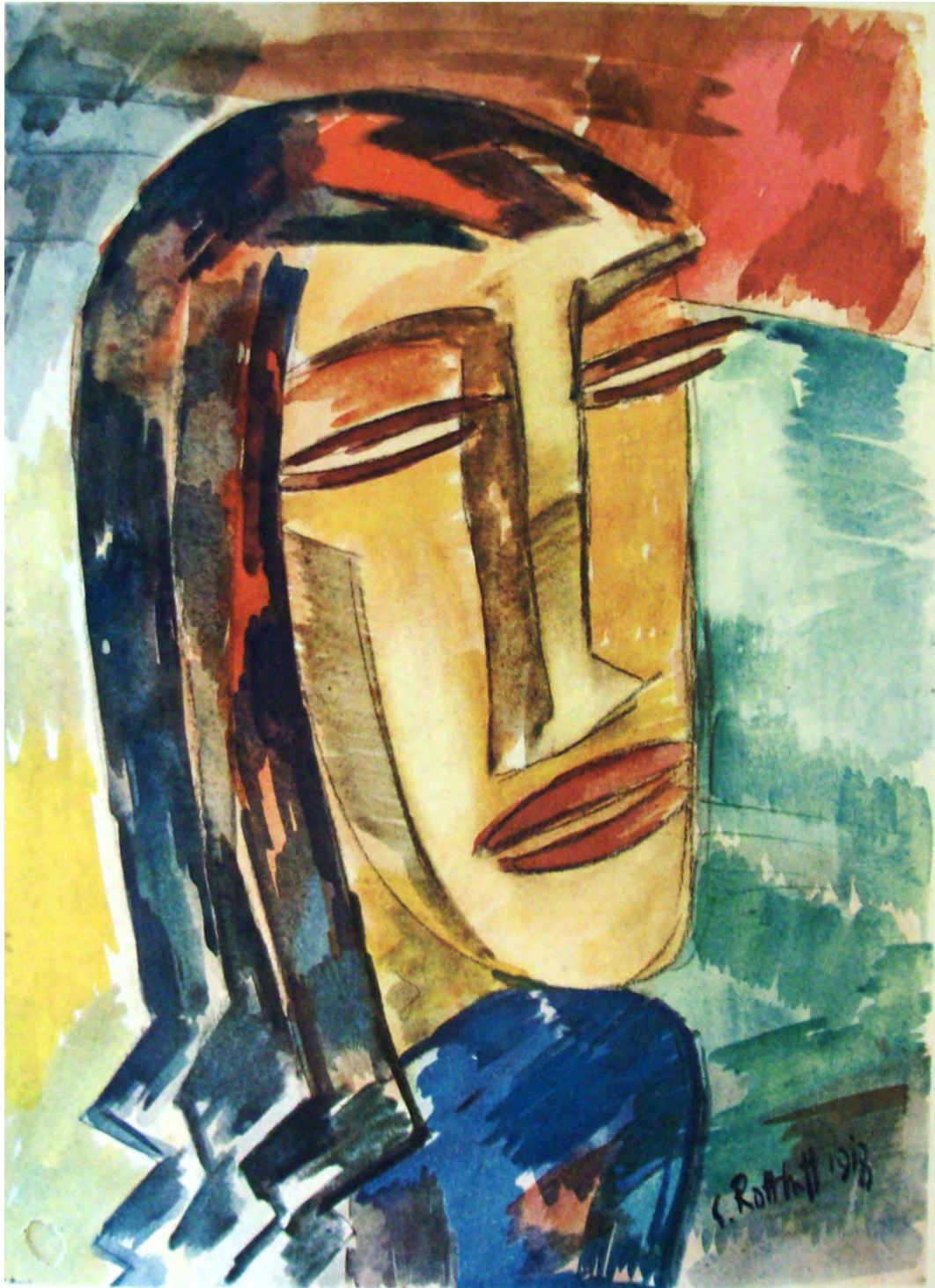
Fig. 14. Reconstruction of Tino's tomb of Gastone della Torre. Florence, Santa Croce.



67. KARL SCHMIDT-ROTLUFF, *Uomo con la barba verde*, 1920-1923 ca. Detroit, Detroit Institute of Arts, lascito W. R. Valentiner.

68. KARL SCHMIDT-ROTLUFF, *Sera vicino al mare*, 1919. Detroit, Detroit Institute of Arts, lascito W. R. Valentiner.





69. KARL SCHMIDT-ROTTLUFF, in 'Genius. Zeitschrift für Werdende und Alte Kunst', 1, 1920.



70. ERNST LUDWIG KIRCHNER, *Paesaggio invernale al chiaro di luna*, 1919. Detroit, Detroit Institute of Arts, dono di C. Valentin per i sessant'anni di W. R. Valentiner nel 1940



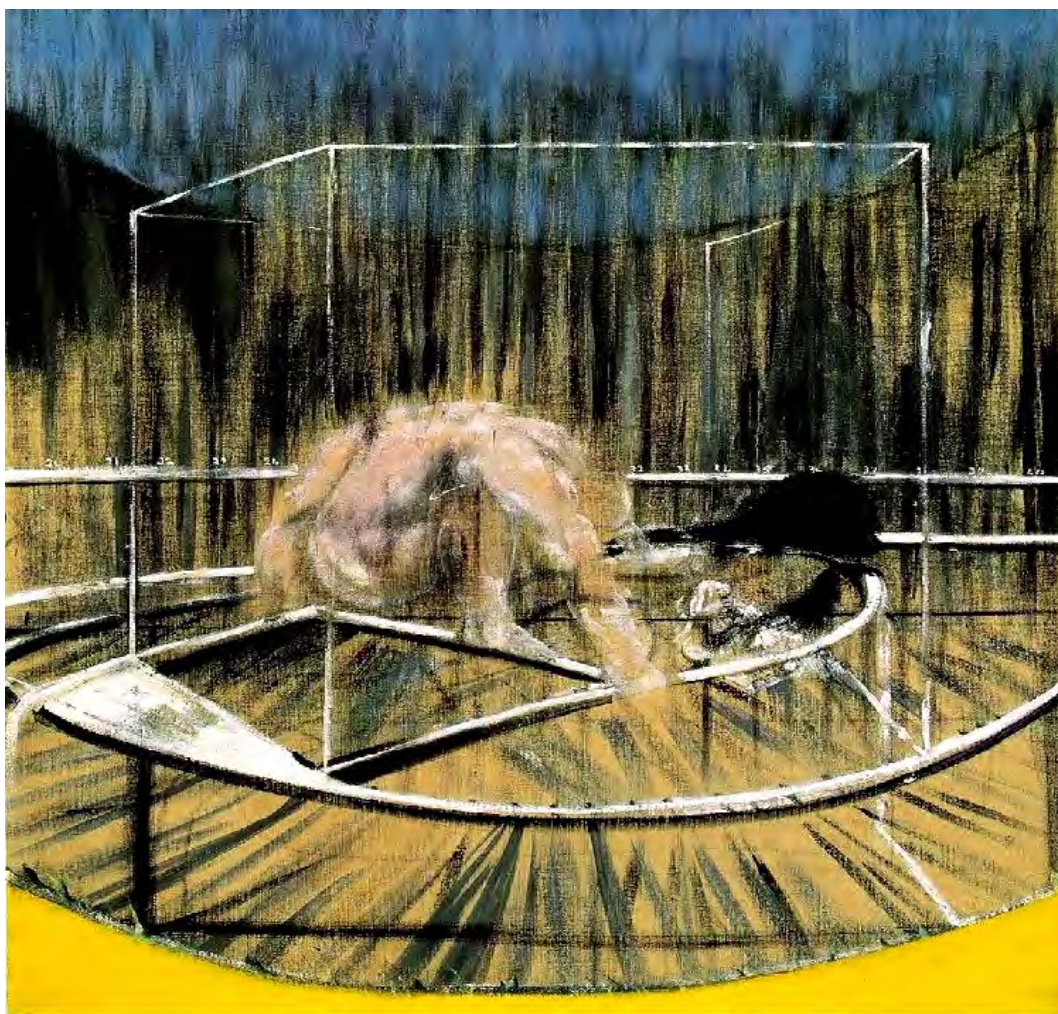
71. OSKAR KOKOSCHKA, *Ragazza con bambola*, 1921-1922 ca. Detroit, Detroit Institute of Arts, lascito W. R. Valentiner.



72. Vaso Qing, XIX secolo. New York, Metropolitan Museum of Art, dono di W.R. Valentiner (1909).



73. GEORG KOLBE, *Ritratto di W.R. Valentiner*, 1920. New York, Metropolitan Museum of Art.



74. FRANCIS BACON, *Crouching nude*, 1952. Detroit, Detroit Institute of Arts, dono di W. R. Valentiner.

Bibliografia

Nota

La bibliografia è divisa in due parti. Nella prima sono raccolti gli scritti di Wilhelm R. Valentiner. Ho deciso di rendere disponibile una bibliografia il più possibile completa – alcuni articoli e contributi non sono infatti segnalati nella bibliografia del 1959 – degli scritti dello studioso in ordine cronologico. Ne esiste una, che si può trovare nel catalogo della mostra commemorativa tenutasi al North Carolina Museum of Art di Raleigh nel 1959, ma presenta, a mio avviso, il grosso inconveniente di essere ordinata tematicamente (esiste anche una bibliografia parziale, che giunge sino al 1940, pubblicata in un supplemento al numero del maggio di quell'anno del *Bulletin* del Detroit Institute of Arts), e, per il tipo di lavoro qui presentato, era utile riuscire a seguire nel suo svolgersi l'attività dello studioso, senza applicare uno sguardo retrospettivo alle sue pubblicazioni.

Si è scelto di organizzarla prendendo a modello la *Bibliografia di Giovanni Romano* curata da Giovanni Agosti nel 2009. Ogni voce è preceduta da una lettera che ne indica l'appartenenza ad un volume o ad un periodico; seguono le traduzioni e le ripubblicazioni. I volumi (inclusi i cataloghi delle esposizioni da lui curate, i cataloghi delle collezioni private, o i testi in cui si trovano suoi saggi) sono elencati per primi, in maiuscoletto; gli articoli seguono in corsivo.

La seconda parte raccoglie invece la bibliografia generale, organizzata anch'essa cronologicamente. In essa i cataloghi delle mostre sono indicati a partire dal nome del curatore e dell'anno, così come gli atti di convegno.

LEGENDA

V= pubblicazione in volume

P= pubblicazione in periodico

T= traduzioni

R= ripubblicazioni

< = rimando ad una voce bibliografica precedente

> = rimando ad una voce bibliografica successiva

SCRITTI DI W. R. VALENTINER

1903

IN PERIODICO

- P1 *Zur Geschichte des Streits um die Erhaltung des Ottheinrichbaues auf dem Heidelberger Schloss*, in 'Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses', vol. 4, 3-4, 1903
- P2 *Der Hausbuchmeister in Heidelberg*, in 'Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen', vol. 24, 1903, pp. 291-304

1904

IN PERIODICO

- P1 *Alte und neue Kunst in Grötzingen*, in 'Die Rheinlande', 4, 1904, p. 488-493

1905

- V1 REMBRANDT UND SEINE UMGEBUNG, Strasburgo 1905

IN PERIODICO

- P1 *Augsburger Urkunden*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', 28, 1, 1905, pp. 59-62
- P2 *Die Gewölbemalereien in Naarden*, in 'Bulletin van der Nederlandsche oudheidkundige Bond', s. 1, 6, 1905, pp. 84-86
- P3 *Oeuvre satiriques de Quentin Metsys*, in 'Les arts anciens de Flandre', 1, 1905, pp. 40-43
- P4 *Otto und Jenny Fikentscher*, in 'Die graphischen Künste', 28, 1905, pp. 95-101
- P5 *Zwei Orley-Schüler*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', 28, 3, 1905, pp. 252-262
- P6 [recensione], *Eugène Fromentin "Die Alten Meister"*, in 'Die Rheinlande', 5, 1905, pp. 359-360
- P7 [recensione], *Franz Dülberg, Frühholänder II: Altholländische Gemälde im erzbischöflichen Museum zu Utrecht*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', 28, 2, 1905, pp. 175-178

1906

- V1 *Rembrandts Bedeutung für die moderne Kunst*
in *Rembrandt in Bild und Wort*, a cura di W. Bode, Berlino 1906, pp. 150-163
- V2 SPANISCH-MAURISCHE FAYENCEN: SAMMLUNGEN DER HERRN ALFRED BEIT IN LONDON, Amburgo 1906

IN PERIODICO

- P1 *The New Rembrandt at Frankfurt*, in 'The Burlington Magazine', 9, 39, 1906, pp. 168-175
- P2 *Rembrandt Darstellungsgebiete*, in 'Baltische Frauenzeitschrift', 1, 1906, pp. 20-29
- P3 *Rembrandt auf der Lateinschule*, in 'Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen', 27, 1906, pp. 118-128

RIPUBBLICAZIONI

- R1 *Rembrandt und die moderne Kunst*, in 'Jugend', 42, 1906, pp. 890-894 (< 1906. V1)

1907

- V1 REMBRANDT, Meulenhoffs Künstler-Kalendar, I, Amsterdam 1907
- V2 HANDZEICHNUNGEN ALTHOLLÄNDISCHER GENREMALER, a cura di W. Bode, Berlino 1907
Introduzione (pp. 9-22) e schede di W. R. Valentiner
- V3 s. v. *Karl Albiker* in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildende Kunst*, Lipsia 1907, vol. I, p. 227

IN PERIODICO

- P1 *Remarques sur quelques tableaux de Rembrandt*, in 'L'art flamand et hollandais', 1, 1907, pp. 221-246
- P2 *Eine angebliche Radierung Elsheimers*, in 'Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe', 19, 7, 1907-1908, pp. 118-120
- P3 *Opmerkingen over enkele schilderijen van Rembrandt*, in 'Onze Kunst', 6, 11, 1907, pp. 157-170 e pp. 245-256

- P4 *Die Spanisch-Maurischen Fayencen der sammlung Beit in London*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 42, 1907, pp. 119-133
- P5 *Rembrandts Darstellungen der Susanna*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 43, 1907, pp. 32-38
- P6 [recensione], H. Wendland, *Ein wiedergefundenes Gemälde Martin Schongauers*, in 'Monatshefte der kunstwissenschaftlicher Literatur', marzo 1907; Id. *Martin Schongauer als Kupferstecher*, Berlino 1907; Id., *Über neue Bildwerke*, Berlino 1907, in 'Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe', 18, 30, 1906-1907, pp. 498-501

1908

- V1 REMBRANDT DES MEISTERS GEMÄLDE, Stoccarda-Lipsia 1908
- V2 con C. Hofstede de Groot, CATALOGUE RAISONNÉ OF THE WORKS OF THE MOST EMINENT DUTCH PAINTERS OF THE SEVENTEETH CENTURY, vol. 1, Londra 1908

IN PERIODICO

- P1 *Two German stained glass windows*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 3, 1908, pp. 92-93
- P2 *The Hoentschel Collection. Gothic section, I. Sculpture*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 3, 1908, pp. 129-133
- P3 *Mediaeval stuffs*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', vol. 3, 1908, pp. 141-144
- P4 *The Hoentschel Collection: Gothic Section. II. Architectural Details and Furniture*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 3, 8, 1908, pp. 149-153
- P5 *Italian Renaissance Furniture*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', vol. 3, 1908, pp. 191-192
- P6 *Early Spanish Decorative Art*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', vol. 3, 1908, p. 192
- P7 *German Furniture*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', vol. 3, 1908, p. 192
- P8 *Rugs and Textiles from Hither Asia*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', vol. 3, 1908, p. 192-193

- P9 *Two Nymphenburg Figurines*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', vol. 3, 1908, p. 193
- P10 *Swiss Paesant Work*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', vol. 3, 1908, p. 211
- P11 *Dutch Tiles*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', vol. 3, 1908, pp. 225-226
- P12 *Italian Renaissance Statuettes and Plaques*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', vol. 3, 1908, pp. 229-231

1909

- V1 CATALOGUE OF A COLLECTION OF PAINTINGS BY DUTCH MASTERS OF THE SEVENTEETH CENTURY, (catalogo della mostra, New York 1909), New York, Metropolitan Museum of Art, *The Hudson-Fulton Celebration. Catalogue of an Exhibition held in the Metropolitan Museum of Art*, vol. I, New York 1909
- V2 REMBRANDT. DES MEISTER GEMÄLDE, Stoccarda-Lipsia 1909
Terza edizione aggiornata (<1908.V1)

IN PERIODICO

- P1 *Die deutsche Ausstellung in New York*, in 'Kunst und Künstler', 7, 1909, pp. 373-375
- P2 *Chinese Rugs*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 2, 1909, pp. 20-22
- P3 *A Chinese Screen*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 2, 1909, p. 30
- P4 *A Collection of Textiles*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 2, 1909, p. 30
- P5 *Rhages Ware*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 4, 1909, p. 66
- P6 *Spanish Carpets*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 4, 1909, p. 70
- P7 *The Blackburn Collection of Lace*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 5, 1909, pp. 82-84

- P8 *Italian Renaissance Sculpture. I*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 4, 11, 1909, pp. 206-208

1910

- V1 CATALOGUE OF A LOAN EXHIBITION OF EARLY ORIENTAL RUGS AT THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, New York 1910

IN PERIODICO

- P1 *Frühwerke des Anton Van Dyck in Amerika*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', n. s., 21, 1910, pp. 225-231
- P2 *Die Ausstellung holländischer Gemälde in New York*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', 3, 1910, pp. 5-12
Recensione alla mostra di New York dell'ottobre 1909 (<1909.V1)
- P3 *Italian Renaissance Sculpture. II*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 5, 1, 1910, pp. 17-27
- P4 con J. Breck, G. C Pier, *The Arrangement*, in *The Wing of Decorative Arts*, 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin' (numero monografico), 5, 3, 1910, pp. 9-30
- P5 *Relief from the Atelier of Andrea del Verrocchio*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 5, 3, supplement, 1910, pp. 32-33
- P6 *Persian Carpets*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 5, 5, 1910, pp. 108-113
- P7 *An Important Piece of Irish Silver*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 5, 8, 1910, p. 126
- P8 *The Decorative Arts*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 5, 9, 1910, pp. 214-216
- P9 *A Carved Chair from the Tyrol*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 5, 9, 1910, p. 216
- P10 *The Exhibition of Rugs*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 5, 10, 1910, pp. 221-222
- P11 *French Faience*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 5, 11, 1910, pp. 251-252

- P12 *The so-called Polish Rugs*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 5, 12, 1910, pp. 282-283
- P13 con J. Veth, *Zwei urkundliche Notizien über Rembrandt*, in 'Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe', n. s., 21, 25, 1909-1910, pp. 402-403

1911

- V1 con A. F. Jaccaci, *OLD AND MODERN MASTERS IN THE COLLECTION OF M. C. D. BORDEN*, 2 voll., New York, 1911
Paintings by Old Masters, vol. I, pp. 9-21 e relative schede, pp. 26-79

IN PERIODICO

- P1 *Geertgen tot Sin Jans*, in 'Das Museum', 11, 1911, pp. 21-24
- P2 *Stefano Magnasco*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', n.s., 22, 1911, pp. 85-88
- P3 *A Collection of Germanic Antiquities*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 2, 1911, pp. 37-39
- P4 *Bronze by Riccio*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 5, 1911, pp. 108-109
- P5 *A terra-cotta statue by Matteo Civitale*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 7, 1911, pp. 148-151
- P6 *German Stoneware*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 8, 1911, pp. 159-163
- P7 *Decorative Arts*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 10, 1911, pp. 195-197
- P8 *A Venetian Door-knocker*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 10, 1911, p. 198
- P9 *A group of the Nativity by Antonio Rossellino*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 11, 1911, pp. 207-210
- P10 *A Gift of Furniture*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 11, 1911, pp. 217-218
- P11 *A Thirteenth Century Bust*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 11, 1911, p. 218

- P12 con E. F. von Bodenhausen, *Zum Werke Gerard Davids*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', n. s., 22, 1911, pp. 183-189

1912

- V1 con C. Hofstede de Groot, CATALOGUE RAISONNÉ OF THE WORKS OF THE MOST EMINENT DUTCH PAINTERS OF THE SEVENTEETH CENTURY, vol. 4, Londra 1912

IN PERIODICO

- P1 *Gemälde des Rubens in Amerika*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', n. s., 23, 1912, pp. 181-187 e pp. 263-271
- P2 *Tomb Jades*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 7, 1, 1912, pp. 6-7
- P3 *Persian Miniatures*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 7, 1, 1912, pp. 35-39
- P4 *More Merovingian Antiquities*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 7, 4, 1912, pp. 71-72
- P5 *Early Chinese Bronzes*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 7, 6, 1912, pp. 109-112
- P6 *A Relief by Donatello*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 7, 7, 1912, pp. 128-130
- P7 *A Relief in the Style of Veit Stoss*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 7, 10, 1912, pp. 195-196

1913

- V1 CATALOGUE OF A COLLECTION OF PAINTINGS AND SOME ART OBJECTS IN THE JOHN G. JOHNSON COLLECTION, vol. II, *Flemish and Dutch Paintings*, Philadelphia 1913
- V2 PICTURES IN THE COLLECTION OF P. A. B. WIDENER AT LYNNWOOD HALL, ELKINS PARK, PENNSYLVANIA, Philadelphia 1913
- V3 THE RITA LYDIG COLLECTION. CATALOGUED BY WILHELM R. VALENTINER WITH THE ASSISTANCE OF DURR FRIEDLY, New York 1913

IN PERIODICO

- P1 *Esaias Boursse*, in 'Art in America', 1, 1, 1913, pp. 30-39
- P2 *Tapestries from Designs by Bernaert van Orley*, in 'Art in America', 1, 1, 1913, pp. 53-58
- P3 *On the Beginning of Majolica in Tuscany*, in 'Art in America', 1, 1, 1913, pp. 58-61
- P4 *Mrs. Lydig Library*, in 'Art in America', 1, 2, 1913, pp. 65-67
- P5 *Rubens and Van Dyck in Mr. P. A. B. Widener's Collection*, in 'Art in America', 1, 3, 1913, pp. 158-170
- P6 *An Early Forger*, in 'Art in America', 1, 3, 1913, pp. 195-208
- P7 *The Brothers Govert and Raphael Camphuysen. I*, in 'Art in America', 2, 1, 1913, pp. 15-28
- P8 *Cochran Collection of Persian Manuscripts*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 8, 4, 1913, pp. 80-86
- P9 *Near Eastern Art*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 8, 5, 1913, pp. 107-108
- P10 *Landscape and Still Life Paintings of the Sung Period*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 8, 7, 1913, pp. 148-152
- P11 *Renaissance Sculpture*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 8, 11, 1913, pp. 245-248

RIPUBBLICAZIONI

- R1 *Illustrated Catalogue of the Rita Lydig Collection*, New York 1913 (<1913. V3)

1914

- V1 THE LATE YEARS OF MICHELANGELO, New York 1914
- V2 AUS DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST, Berlino 1914
- V3 CATALOGUE OF A COLLECTION OF PAINTINGS AND SOME ART OBJECTS IN THE JOHN G. JOHNSON COLLECTION, vol. III, *German, French, Spanish and English Paintings and Art Objects*, Philadelphia 1914

IN PERIODICO

- P1 *Zur Benennung einiger Bilder Rembrandts*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', 7, 1914, p. 279
- P2 *The Brothers Govert and Raphael Camphuysen. II*, in 'Art in America', 2, 2, 1914, pp. 125-133
- P4 *A Portrait by Titian in the Cincinnati Museum*, in 'Art in America', 2, 2, 1914, pp. 159-163
- P5 *Two Paintings acquired for the Minneapolis Institute of Fine Arts*, in 'Art in America', 2, 2, 1914, pp. 163-164
- P6 *The Hobbema from the Oppenheim Collection*, in 'Art in America', 2, 2, 1914, pp. 165-166
- P7 *Matteo Civitale*, in 'Art in America', 2, 3, 1914, pp. 186-200
- P8 *The Rembrandts of the Altman Collection. I*, in 'Art in America', 2, 5, 1914, pp. 350-361
- P9 *The Rembrandts of the Altman Collection. II*, in 'Art in America', 2, 6, 1914, pp. 385-396
- P10 *Two Chinese Sculpture*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 9, 6, 1914, pp. 138-140
- P11 *Renaissance Sculptures*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 9, 6, 1914, pp. 142-145
- P12 *A Florence Cassone*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 9, 6, 1914, pp. 145-147

TRADUZIONI

- T1 THE ART OF THE LOW COUNTRIES, New York, 1914 (<1914.V2)

1916

- V1 CATALOGUE OF THE COLLECTION OF POTTERY AND PORCELAIN IN THE POSSESSION OF MR. OTTO BEIT, Londra 1916

1918

- P1 *Die Museen als Bildungstätten für das Volk*, in 'Vorwärts', 35, 339, 10 dicembre 1918

1919

- V1 UMGESTALTUNG DER MUSEEN IM SINNE DER NEUEN ZEIT, Berlino 1919
Con contributi di K. E. Osthaus, P. Zucker, O. Grautoff, P. F. Schmidt
- V2 ZEITEN DER KUNST UND DER RELIGION, Berlino 1919

IN PERIODICO

- P1 *Schicksale eines Bildes*, in 'Kunst und Künstler', 18, 1919, pp. 132-136

1920

- V1 SCHMIDT-ROTTLUFF, Lipsia 1920 (>1920.P3)

IN PERIODICO

- P1 *Ein Altersentwurf Rembrandts*, in 'Genius. Zeitschrift für Werdende und Alte Kunst', 2, 1920, pp. 44-56
- P2 *Amerikanische Privatsammlungen*, in 'Kunst und Künstler', 18, 1920, pp. 347-372
- P3 *Karl Schmidt-Rottluff*, in 'Der Cicerone', 12, 1920, pp. 455-476
- P4 *Werke um Giovanni Pisano in Amerika*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', n.s. 31, 1919-1920, pp. 111-114

1921

- V1 REMBRANDT. WIEDERGEFUNDENE GEMÄLDE (1910-1920), Stoccarda-Lipsia 1921
- V2 FRANS HALS, DER MEISTERS GEMÄLDE, Stoccarda-Lipsia 1921

IN PERIODICO

- P1 *Erwiderung* (risposta alla recensione di A. Bredius), in 'Zeitschrift für bildende Kunst', n.s. 32, 9-10, 1921, pp. 172-175
- P2 *Deutsche Romantik*, in 'Alte und neue Kunst', 1, 1921, pp. 1-4
- P3 *The Annunciation Group of Matteo Civitale*, in 'Art in America', 9, 5, 1921, pp. 202-205
- P4 *Zwei Rembrandt Bildnisse*, in 'Kunstchronik und Kunstmarkt', n.s. 33, 1921, pp. 56-58

- P5 *Recent Accessions*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 3, 3, 1921, pp. 22-29

1922

- V1 THE HENRY GOLDMAN COLLECTION, New York 1922
- V2 GEORG KOLBE. PLASTIK UND ZEICHNUNG, Monaco 1922
- P1 *Rubens and Van Dyck in the Detroit Museum*, in 'Art in America and Elsewhere', 10, 5, 1922, pp. 203-209
- P2 *Ein unbekanntes Meisterwerk Tizians*, in 'Belvedere', 1, 1922, pp. 90-94
- P3 *Institute's New Treasures Are Arranged by Period*, in 'Detroit News', 10 dicembre 1922

1923

- V1 PAINTINGS IN THE COLLECTION OF JOSEPH WIDENER AT LYNNWOOD HALL, Philadelphia 1913
- V2 A COLLECTION OF MODERN GERMAN ART INTRODUCED BY W. R. VALENTINER TO BE EXHIBITED FROM OCTOBER 1-20, 1923 AT THE ANDERSON GALLERIES, NEW YORK, New York 1923

IN PERIODICO

- P1 *Early Drawings by Nicolas Maes*, in 'The Burlington Magazine', 43, 1923, pp. 16-22
- P2 *Studies in Italian Gothic Plastic Art. I. Tino di Camaino*, in 'Art in America and Elsewhere', 11, 6, 1923, pp. 275-306
- P3 *Aus Rembrandts Häuslichkeit*, in 'Jahrbuch für Kunstwissenschaft', 1, 1923, pp. 277-282
- P4 *Deutung der Judenbraut*, in 'Kunst und Künstler', 22, 1923, p. 17
- P5 *Die Sammlung Henry Goldman in New York*, in 'Kunst und Künstler', 21, 1923, I, pp. 148-156, II, pp. 186-192
- P6 *New Period Rooms*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 4, 4, 1923, pp. 26-32
- P7 *Ralph H. Booth Loan Collection*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 4, 6, 1923, pp. 50-55

1924

V1 NICOLAS MAES, Stoccarda-Lipsia 1924

IN PERIODICO

- P1 *Studies in Italian Gothic Plastic Art. II. Agostino di Giovanni and Agnolo di Ventura*, in 'Art in America', 13, 1, 1924, pp. 3-18
- P2 *Greek Vases*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 2, 1924, pp. 10-15
- P3 *Marie Antoinette by Madame Vigée LeBrun*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 2, 1924, pp. 16-17
- P4 *Rearrangements in the Collections*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 3, 1924, pp. 22-26
- P5 *Recent Gifts*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 3, 1924, pp. 27-28
- P6 *Madonna by Matteo di Giovanni*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 3, 1924, p. 32

1925

V1 REMBRANDT, DES MEISTER HANDZEICHNUNGEN, Stoccarda-Lipsia 1925

IN PERIODICO

- P1 *Loan Exhibition of 17th Century Dutch Paintings, Detroit*, in 'American Magazine of Art', 16, 1925, pp. 126-134
- P2 *Self-Portrait of Frans Hals*, in 'Art in America and Elsewhere', 13, 1925, pp. 148-154
- P3 *Andrea and Silvestro dell'Aquila*, in 'Art in America and Elsewhere', 13, 1925, pp. 166-176
- P4 *Drawing by Van Orley for the Crocifixion Tapestry in the Widener Collection*, in 'Art in America and Elsewhere', 13, 1925, pp. 277-281
- P5 *Clarence H. Mackay Collection of Italian Renaissance Sculptures*, in 'Art in America and Elsewhere', 13, 1925, pp. 239-265
- P6 *Clarence H. Mackay Collection of Early Italian Renaissance Art*, in 'International Studio', 81, 1925, pp. 335-345

- P7 *Sienese Paintings of the XIV-XV Centuries*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 1925, pp. 34-39
- P8 *Saint Gerome by Petrus Christus*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 1925, pp. 58-59
- P9 *A Madonna Statuette by Andriolo de Sanctis*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 1925, pp. 66-67
- P10 *Persian Silk Animal Rug of the XVI Century*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 1925, pp. 70-72
- P11 *Bronze group by Antonio Susini*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 1925, pp. 72-73
- P12 *Madonna by Matteo di Giovanni*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 1925, pp. 74-75
- P13 *Two Italian Renaissance Statues*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 1925, pp. 82-83
- P14 *Pietà by Carlo Crivelli*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 6, 1925, pp. 87-89
- P15 *Painting by Engelbrechtsen*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1925, pp. 6-7
- P16 *Bust of a Florentine lady by Mino da Fiesole*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1925, pp. 15-17
- P17 *Early Florentine Paintings*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1925, p 18-21
- P18 *Gothic Sculpture from Siena and Pisa*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1925, pp. 26-28
- P19 *Two Predella Pictures*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1925, pp. 28-29

TRADUZIONI

- T1 *DIE HANDZEICHNUNGEN REMBRANDTS*, New York 1925 (<1925.V1)

1926

- V1 A CATALOGUE OF EARLY ITALIAN PAINTINGS EXHIBITED AT THE DUVEEN GALLERIES,
New York 1926
- V2 CATALOGUE OF THE CLARENCE H. MACKAY COLLECTION, New York 1926

IN PERIODICO

- P1 *Unknown Statuette of the Madonna by Niccolò Pisano*, in 'Art in America and Elsewhere', 14, 1926, pp. 60-73
- P2 *Unglazed terra-cotta groups by Andrea della Robbia*, in 'Art in America and Elsewhere', 14, 1926, pp. 120-130
- P3 *Two Early Self-Portraits by Rembrandt*, in 'Art in America and Elsewhere', 14, 1926, pp. 117-119
- P4 *Bust of a boy by Donatello*, in 'Art in America and Elsewhere', 14, 1926, pp. 181-187
- P5 *Pieter de Hooch. I.*, in 'Art in America and Elsewhere', 15, 1926, pp. 45-64 (>1927.P2)
- P6 *Komödiantendarstellungen Rembrandts*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 59, 1926, pp. 265-277
- P7 *French Renaissance Portrait*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1926, p. 38
- P8 *Portrait by Bartholomeus van der Helst*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1926, pp. 38-40
- P9 *Italian rooms rearranged*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1926, pp. 45-46
- P10 *Portrait of Joseph Highmore*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1926, pp. 46-47
- P11 *The Cemetery by Jacob van Ruysdael*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1926, pp. 55-58
- P12 *Combined work by Titian, Giorgione and Sebastiano del Piombo*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1926, pp. 62-65
- P13 *Statue of St. John by Hans Leinberger*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1926, pp. 68-69

- P14 *Bronze bell by Andrea Pisano*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 7, 1926, pp. 80-81
- P15 *Gift of four important paintings: Correggio, Van Dyck, Poussin and Zurbaran*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 8, 1926, pp. 2-8
- P16 *Three Archangles by Neri di Bicci*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 8, 1926, pp. 14-16
- P17 *St. John the Baptist by Benedetto da Majano*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 8, 1926, pp. 22-24
- P18 *Portrait of Sir Henry Guildford by Hans Holbein, the Younger*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 8, 1926, pp. 26-28

1927

- V1 con C. H. Burroughs, A GUIDE TO THE COLLECTIONS OF THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS, Detroit 1927
- V2 *Zwei Predellen zu Raffaels frühestem Altarwerk*, in FESTSCHRIFT FÜR MAX J. FRIEDLÄNDER ZUM 60. GEBURTSTAGE, Lipsia 1927, pp. 244-258
- P1 *Die Skulpturen Nino Pisanos in Venedig*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 60, 1927, pp. 242-243
- P2 *Pieter de Hooch. II*, in 'Art in America and Elsewhere', 15, 1927, pp. 66-77 (<1926.P5)
- P3 *Observation on Sienese and Pisan Trecento Sculpture*, in 'The Art Bulletin', 9, 3, 1927, pp. 177-221
- P4 *Nino Pisano*, in 'Art in America and Elsewhere', 15, 5, 1927, pp. 195-216
- P5 *Once more the Venetian three-figure painting in Detroit*, in 'Art in America and Elsewhere', 16, 1927, pp. 40-44
- P6 *The Madonna in the Rose Garden by the Master of the Lucia Legend*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 8, 1927, pp. 38-39
- P7 *Mexican and Peruvian antiquities*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 8, 1927, pp. 56-60
- P8 *The Visitation by Rembrandt*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 8, 1927, pp. 86-91

- P9 *The Annunciation by Gerard David*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 8 1927, pp. 92-93
- P10 *Monument to Detroit, Speakers Call New Art Institute*, in 'Detroit News', 8 ottobre 1927

1928

- V1 GUIDE TO THE GALLERIES OF MODERN ART IN THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS, Detroit 1928

IN PERIODICO

- P1 *Pieter de Hooch: Gesellschaft im Garten beim Kegelspiel*, in 'Pantheon', 1, 1928, p. 10
- P2 *A newly discovered Vermeer*, in 'Art in America and Elsewhere', 16, 1928, pp. 101-107
- P3 *Dutch Painters of the schoole of Pieter de Hooch*, in 'Art in America and Elsewhere', 16, 1928, pp. 168-180
- P4 *A marble statuette by Alberto Arnoldi*, in 'Art in America and Elsewhere', 16, 1928, pp. 264-270
- P5 *Rediscovered Paintings by Frans Hals*, in 'Art in America and Elsewhere', 16, 1928, pp. 235-249
- P6 *An unknown work by Benedetto da Majano*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 9, 1928, pp. 41-42
- P7 *Portrait of an Old Lady by Rembrandt*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 9, 1928, pp. 66-67
- P8 *Two Panels by Carlo Crivelli*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 9, 1928, pp. 72-73
- P9 *Paintings by Pieter de Hooch and Jacobus Vrel*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 9, 1928, pp. 78-81
- P10 *Travel Notes*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 10, 1928, pp. 6-12
- P11 *Giovanni Bellini's Madonna and Child*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 10, 2, 1928, pp. 18-22
- P12 *André Derain*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 10, 1928, pp. 24-26

- P13 *The Italian Renaissance Sculptures of the Widener Collection*, in 'Art News', 26, 28, 1928, pp. 15-16 e p. 17

1929

- V1 PIETER DE HOOCH, DES MEISTER GEMÄLDE MIT EINEM ANHANG ÜBER DIE GENRE-MALER UM PIETER DE HOOCH UND DIE KUNST HENDRIK VAN DER BURCHS, Stoccarda 1929
- V2 JACQUES LOUIS DAVID AND THE FRENCH REVOLUTION, New York 1929 (>1929. P4)
- V3 CATALOGUE OF A LOAN EXHIBITION OF DUTCH GENRE AND LANDSCAPE PAINTING AT THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS, Detroit 1929
- V4 PAINTINGS BY ANTHONY VAN DYCK AT THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS, Detroit 1929

IN PERIODICO

- P1 *Dutch Genre Painters in the manner of Pieter de Hooch*, in 'Art in America and Elsewhere', 17, 1929, pp. 87-92
- P2 *The importance of Exhibitions of old Masters*, in 'American Magazine of Art', 20, 1929, pp. 127-131
- P3 *Ein unbekannte Meisterwerk der holländische Genre-Malerei*, in 'Pantheon', 3, 1929, pp. 105-114
- P4 *David and the French Revolution*, in 'Art in America and Elsewhere', 17, 1929, pp. 115-142, e pp. 153-175 (<1929.V2)
- P5 *Van Dyck Ausstellung in Detroit*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 63, 1929, pp. 105-111
- P6 *Dutch Loan Exhibition in Detroit Museum*, in 'Art News', 28, 19 ottobre 1929, p. 3, pp. 6-10 e pp. 19-21
- P7 *Correggio's Mater Amabilis*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 10, 1929, pp. 46-47
- P8 *A Painting by Mathieu LeNain*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 10, 1929, pp. 47-49
- P9 *The Card Players by Hendrik van der Burch*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 10, 1929, pp. 102-103

- P10 *Portrait of a Man Reading by Gerard Terbroch*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 11, 1929, pp. 2-3
- P11 *Bust of Venus by Aristide Maillol*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 11, 1929, pp. 6-8
- P12 *Portrait of a Nobleman by Diego Velasquez*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 11, 1929, pp. 18-20

1930

- V1 con AA. VV., *Unknown Masterpieces in Public and Private Collections*, vol. I, Londra 1930
- V2 PIETER DE HOOCH, *THE MASTER'S PAINTINGS*, New York 1930
- V3 CATALOGUE OF A LOAN EXHIBITION OF PAINTINGS BY REMBRANDT, Detroit Institute of Arts, Detroit 1930
- V4 AA. VV., *A GUIDE TO THE COLLECTIONS OF THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS*, Detroit 1927

IN PERIODICO

- P1 *Leonardo as Verrocchio's co-worker*, in 'The Art Bulletin', 12, 1930, pp. 43-89 (>1950.V1)
- P2 *Rembrandt and Samuel van Hoogstraten*, in 'Art in America and Elsewhere', 18, 1930, pp. 123-143
- P3 *Important Rembrandts in American Collections*, in 'Art News', 28, 26 aprile 1930, pp. 3-84
- P4 *Detroit's Exhibition of Rembrandts*, in 'Art News', 28, 10 maggio 1930, p. 28
- P5 *Anton van Dyck*, in 'Art News', 29, 15 novembre 1930, pp. 18-21
- P6 *Rediscovered Painting by Pieter Bruegel, the Elder*, in 'Apollo', 12, 1930, pp. 395-399
- P7 *Rediscovered Rembrandt Paintings*, in 'The Burlington Magazine', 57, 333, 1930, pp. 258-271
- P8 *The Birth of Venus by Boucher*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 11, 1930, pp. 48-50

- P9 *A predella painting by Filippino Lippi*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 11, 1930, pp. 93-96
- P10 *Bust Christ by Rembrandt*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 12, 1930, pp. 2-3
- P11 *A Painter's Atelier by Michiel Sweerts*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 12, 1930, pp. 4-6
- P12 *Modigliani and Pascin*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts' 12, 1930, pp. 9-11
- P13 *The Wedding Dance by Pieter Bruegel, the Elder*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts' 12, 1930, pp. 16-18
- P14 *The Village Piper by Antoine LeNain*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 12, 1930, pp. 28-29

1931

- V1 REMBRANDT PAINTINGS IN AMERICA, New York 1931
- V2 EXHIBITION OF DUTCH PAINTINGS OF THE SEVENTEENTH CENTURY, New York 1931

IN PERIODICO

- P1 *Pieter Bruegel, a painter of the people, and Antonio Moro, a painter of the Court*, in 'Art in America and Elsewhere', 19, aprile e giugno, 1931, pp. 101-121 e pp. 149-167
- P2 *Rembrandt Drawings in the Havemeyer Collection*, in 'Metropolitan Museum Studies', 3, 2, 1931, pp. 135-146
- P3 *Rainer Maria Rilke and Renée Sintenis*, in 'Omnibus. Sonderheft: Almanach für das Jahr 1931', 1931, pp. 52-54
- P4 *Eine Verkündigung Masolinos*, in 'Pantheon', 8, 1931, pp. 413-416
- P5 *Dutch Paintings in exhibition at Kleinberger's*, in 'Art News', 30, 31 ottobre 1931, pp. 5-6
- P6 *Three Ferrarese paintings*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 12, 1931, pp. 66-70
- P7 *A Dragon Relief of the time of Nebuchadnezzar*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 12, 1931, pp. 78-81

- P8 *Portrait of an Old Man by Domenico Ghirlandaio*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 13, 1931, pp. 5-7
- P9 *Supplementary remarks on already published works of art in the possession of the Museum*, I, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 13, 1931, pp. 33-36 (>1932.P6)

1932

IN PERIODICO

- P1 *An Erroneous Callot Attribution*, in 'Art in America and Elsewhere', 20, 1932, pp. 114-121
- P2 *Ein Familienbild des Leendert van der Cooghen*, in 'Pantheon', 10, 1932, pp. 212-216
- P3 *Leonardo and Desiderio*, in 'The Burlington Magazine', 61, 353, 1932, pp. 53-61
- P4 *Carel and Barent Fabritius*, in 'The Art Bulletin', 14, 1932, pp. 197-241
- P5 *Zum 300. Geburtstag Jan Vermeers*, in 'Pantheon', 10, 1932, pp. 305-324
- P6 *Supplementary remarks on already published works of art in the possession of the Museum*, II, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 13, 1932, pp. 42-44 (<1931.P9)
- P7 *A Florentine Fountain Figure of the High Renaissance*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 13, 1932, pp. 90-93

1933

- V1 *Rembrandts Selbstbildnis aus de Jahre 1652*, in Gustav Glück, AUS DREI JAHRHUNDERTEN EUROPÄISCHER MALEREI, Vienna 1931, pp. 344-347
- V2 *Rembrandts Zeichnungen zur römischen Geschichte*, in ACTES DU CONGRÈS, XIII^E CONGRÈS INTERNATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART, Stoccolma 1933, pp. 204-205

IN PERIODICO

- P1 *Letter. Leonardo and Desiderio*, in 'The Burlington Magazine', 62, 1933, p. 21
- P2 *Una statua ignota di Tino da Camaino in Santa Croce in Firenze*, in 'L'Arte', n.s., 36, 1933, pp. 83-107

- P3 *Exhibition of Italian Paintings fro Giotto to Raphael*, in 'Art News', 31, 18 marzo 1933, pp. 3-4 e pp. 8-9
- P4 *Verrocchio's lost candelstick*, in 'The Burlington Magazine', 62, 1933, pp. 228-232
- P5 *Die Leihausstellung Frühitalienischer Malerei in Detroit*, in 'Pantheon', 12, 1933, pp. 236-243
- P6 *Zum Werk Gerrit Willemsz Horst's*, in 'Oud-Holland', 50, 1933, pp. 241-249

1934

- V1 REMBRANDT, DES MEISTER HANDZEICHNUNGEN, vol. 2, Stoccarda 1934 (>1934. R1)

IN PERIODICO

- P1 *Madonna Drawing by Giovanni Bellini*, in 'The Burlington Magazine', 65, 1934, p. 239
- P2 *Eine römische Büste in Rembrandts Besitz*, in 'Jahrbuch der Berliner Museen', 55, 1934, pp. 76-77
- P3 *A Painting by Jan van Scorel and a Drawing by David Joris*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 14, 1934, pp. 2-7
- P4 *A Portrait of Barend van Orley*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 14, 1934, pp. 18-20
- P5 *In Memoriam Benjamin March*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 15, 1934, p. 39

RIPUBBLICAZIONI

- R1 DIE HANDZEICHNUNGEN REMBRANDTS, vol. 2, New York 1934 (<1934.V1)

1935

- V1 TINO DI CAMAINO. A SIENESE SCULPTURE OF THE FOURTEENTH CENTURY, Parigi 1935
- V2 AN EXHIBITION OF FIFTY PAINTINGS BY FRANS HALS AT THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS, Detroit 1935

IN PERIODICO

- P1 *Great Hals Exhibition opens in Detroit*, in 'Art News', 33, 12 gennaio 1935, pp. 3-9 e p. 11

- P2 *Giovanni Balducci a Firenze e una scultura di Maso*, in 'L'Arte', n.s., 38, 1935, pp. 3-29
- P3 *Carel Fabritius*, in 'Gazette des beaux-arts', ser. 6, 13, 1935, pp. 27-34
- P4 *Detroit receives Titian's Judith as a recent gift*, in 'Art News', 33, 27 aprile 1935, pp. 3-4
- P5 *Ein Alterswerk Tizians*, in 'Pantheon', 16, 1935, pp. 287-290 (<1935.P4)
- P6 *Über zwei Kompositionen Leonardos*, in 'Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen', 56, 1935, pp. 213-230
- P7 *Christ at the column by Antonello da Messina*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 14, 1935, pp. 42-44
- P8 *St. John in the Wilderness by Correggio*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 14, 1935, pp. 70-73
- P9 *The one-hundredth anniversari of James Edmund Scripps*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 14, 1935, pp. 73-74
- P10 *Judith with the head of Holofernes*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 14, 1935, pp. 102-104
- P11 *An unknown Raphael*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 15, 2, 1935, pp. 18-27
- P12 *An equestrian statuette of Philip IV of Spain*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 15, 1935, pp. 34-38

1936

- V1 FRANS HALS PAINTINGS IN AMERICA, Westport (Conn.) 1936
- V2 AN EXHIBITION OF SIXTY PAINTINGS AND SOME DRAWINGS BY PETER PAUL RUBENS AT THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS, Detroit 1936 (>1936.P2)

IN PERIODICO

- P1 *Some early compositions by Rembrandt*, in 'The Burlington Magazine', 68, 1936, pp. 73-81
- P2 *Art and Personality of Rubens*, in 'Art News', 34, 15, 1936, pp. 5-7 (<1936.V2)

- P3 *Still life paintings*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 15, 1936, pp. 46-50
- P4 *Selene and Endymion by Poussin*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 15, 1936, pp. 96-99
- P5 *Frescoes by John Carroll*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 15, 1936, pp. 115-119
- P6 *A terra-cotta relief by Pietro Lombardo*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 16, 1936, pp. 21-24

1937

IN PERIODICO

- P1 *Leonardo's Portrait of Beatrice d'Este*, in 'Art in America and Elsewhere', 25, 1937, pp. 3-23
- P2 *Letter. The Master of San Giovanni*, in 'The Burlington Magazine', 70, 1937, pp. 143-145
- P3 *Castagno for Detroit*, in 'Art News', 35, 1 maggio 1937, p. 11 e p. 22
- P4 *Madonna Statuette by Domenico Gagini*, in 'Art in America and Elsewhere', 25, 1937, pp. 104-117
- P5 *Le Maître du Triomphe de la mort à Palerme*, in 'Gazette des beaux-arts', ser. 6, 18, 1937, pp. 23-46
- P6 *A Pollaiuolo for Detroit*, in 'Art News', 36, 6 novembre 1937, p. 9
- P7 *Der "Rote Mersyas" des Verrocchio*, in 'Pantheon', 20, 1937, 329-334
- P8 *Andrea dell'Aquila, Painter and Sculptor*, in 'The Art Bulletin', 19, 4, 1937, pp. 503-536
- P9 *Zu dem neugefundenen Raphael*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 6, 1937, pp. 327-329
- P10 *Verrocchio or Leonardo*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 16, 1937, pp. 50-59
- P11 *Portraits by Jacques Blanchard*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 16, 1937, pp. 100-102

- P12 *St. John by Andrea del Castagno*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 16, 1937, pp. 122-126
- P13 *A Madonna by Jacopo Bassano*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 17, 1937, pp. 6-7

1938

- V1 CATALOGUE OF AN EXHIBITION OF ITALIAN GOTHIC AND EARLY RENAISSANCE SCULPTURES, catalogo della mostra (Detroit), Detroit 1938

IN PERIODICO

- P1 *Sculpture of the early Renaissance shown at Detroit*, in 'Art News', 36, 15 gennaio 1938, pp. 14-15 e pp. 27-28
- P2 *Michelangelo's lost "Giovannino"*, in 'The Art Quarterly', 1, 1, 1938, pp. 25-39
- P3 *Portrait bust of King Alphonso I of Naples*, in 'The Art Quarterly', 1, 2, 1938, pp. 61-89
- P4 *Saint Ansano by Meo da Siena*, in 'The Art Quarterly', 1, 2, 1938, pp. 104-108
- P5 *Isaac Luttichuys, a little known Dutch portrait painter*, in 'The Art Quarterly', 1, 3, 1938, pp. 150-179
- P6 *Andrea dell'Aquila in Urbino*, in 'The Art Quarterly', 1, 4, 1938, pp. 274-288
- P7 *Detroit Seghers Landscape*, in 'Art News', 37, 5, 1938, p. 14 e p. 22
- P8 *Zu Hans van Houten*, in 'Oud-Holland', 55, 1938, p. 215
- P9 *Unknown painting by Georges de la Tour*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 17, 1938, pp. 50-51
- P10 *Crucifixion of the Giotto school*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 17, 8, 1938, p. 70
- P11 *Landscape by Hercules Seghers*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 18, 1938, pp. 4-8

1939

- V1 DUTCH AND FLEMISH OLD MASTERS IN THE COLLECTION OF DR. C. J. K. VAN AALST, HUIS-TE-HOEVELAKEN, Verona 1939
- V2 CATALOGUE OF EUROPEAN PAINTINGS AND SCULPTURE FROM 1300-1800, MASTERPIECES OF ART, NEW YORK WORLD'S FAIR, compiled by G. H. McCall under the editorship of W. R. Valentiner, New York 1939

IN PERIODICO

- P1 *Two unknown bronze statuettes by Cellini*, in 'The Art Quarterly', 2, 1, 1939, pp. 34-47
- P2 *The Front Plane Relief in Medieval Art*, in 'The Art Quarterly', 2, 2, 1939, pp. 154-177(>1950.V1)
- P3 *William Drost, pupil of Rembrandt*, in 'The Art Quarterly', 2, 4, 1939, pp. 294-325
- P4 *Two Lombard sculptures of the Renaissance*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 19, 1939, pp. 3-7
- P5 *Masterpieces of Art from foreing collections*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 19, 1939, pp. 10-12

1940

- P1 *The Early development of Domenico Gagini*, in 'The Burlington Magazine', 76, 1940, pp. 76-78
- P2 *An Early Work by Verrocchio*, in 'Art in America and Elsewhere', 28, ottobre 1940, pp. 150-156
- P3 *Donatello and Ghiberti*, in 'The Art Quarterly', 3, 2, 1940, pp. 182-215 (>1950.V1)
- P4 *The Fair at Oegstgeest by Jan Steen*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 19, 1940, pp. 66-69
- P5 *A Bibliography of the Writings of William R. Valentiner Director of the Detroit Institute of Arts*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts' (supplement), 19, 8, 1940, pp. 90-111
- P6 *A statuette in wood of Jacopo della Quercia*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 20, 2, 1940, pp. 14-15

1941

IN PERIODICO

- P1 *Bronze David by Francesco di Giorgio in the Frick Collection*, in 'Art in America and Elsewhere', 29, 1941, pp. 200-208
- P2 *A Portrait of Dürer's Master Michael Wolgemut*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 20, 1941, pp. 58-60 (>R1.1941)
- P3 *A Note on the two Raphael predella panels*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 20, 1941, pp. 70-72
- P4 *A Madonna by Cristoforo Solari*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 21, dicembre 1941, pp. 18-20
- P5 *On Leonrado's relation to Verrocchio*, in 'The Art Quarterly', 4, 1, 1941, pp. 2-31 (>1950.V1)
- P6 *Expressionism and abstract painting*, in 'The Art Quarterly', 4, 3, 1941, pp. 210-239
- P7 *Jan van de Cappelle*, in 'The Art Quarterly', 4, 4, 1941, pp. 272-296

RIPUBBLICAZIONI

- R1 *Recent Important Acquisitions of American Collections*, in 'The Art Quarterly', 4, 1, 1941, (supplement), pp. 78-80 (<1941.P2)

1942

IN PERIODICO

- P1 con F. W. Robinson, *Down to the sea in pictures for 500 years*, in 'Art News', 41, 15 marzo 1942, pp. 15-17
- P2 *John Flannagan: return to the rock*, in 'Art News', 41, 1 novembre 1942, pp. 16-17
- P3 *Michelangelo's statuettes of the Piccolomini Altar in Siena*, in 'The Art Quarterly', 5, 1, 1942, pp. 3-44 (>1950.V1)
- P4 *Alessandro Vittoria and Michelangelo*, in 'The Art Quarterly', 5, 2, 1942, pp. 149-157 (>1950.V1)
- P5 *The Coat-of-arms of the Minerbetti by Donatello*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 21, gennaio 1942, pp. 26-27 (>R1.1942)

- P6 *Laurana's portrait busts of women*, in 'The Art Quarterly', 5, 4, 1942, pp. 273-299
- P7 *An Early Work by Claude Lorrain*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 21, 1942, pp. 58-61 (>1942.R2)
- P8 *Eleonora da Toledo by Bronzino*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 22, 1942, pp. 2-3

RIPUBBLICAZIONI

- R1 *Recent Important Acquisitions of American Collections*, in 'The Art Quarterly', 5, 1, 1942, (supplement), pp. 108-110 (<1942.P5)
- R2 *Recent Important Acquisitions of American Collections*, in 'The Art Quarterly', 5, 2, 1942, (supplement), pp. 190-194 (<1942.P7)

1943

IN PERIODICO

- P1 *Aelbert van Ouwater*, in 'The Art Quarterly', 6, 2, 1943, pp. 75-91
- P2 *Late Gothic Sculpture in Detroit*, in 'The Art Quarterly', 6, 4, 1943, pp. 276-305 (>1950.V1)
- P3 *Two wood Sculptures of the Late Gothic Baroque*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 22, aprile 1943, pp. 67-70 (>1943.R1)

RIPUBBLICAZIONI

- R1 *Recent Important Acquisitions of American Collections*, in 'The Art Quarterly', 6, 2, 1943, (supplement), pp. 153-156 (<1943.P3)

1944

- V1 *The Museum of Tomorrow*,
in P. Zucker (a cura di), *NEW ARCHITECTURE AND CITY PLANNING, A SYMPOSIUM*, New York 1944, pp. 656-674

IN PERIODICO

- P1 *Two terracotta Reliefs by Leonardo*, in 'The Art Quarterly', 7, 1, 1944, pp. 3-22
- P2 *Mino da Fiesole*, in 'The Art Quarterly', 7, 3, 1944, pp. 151-180 (>1950.V1)

- P3 *Morris Graves*, in 'The Art Quarterly', 7, 4, 1944, pp. 251-256
- P4 *A Late Work by Tiepolo in the Detroit Museum*, 7, 4, 1944, pp. 301-305 (>1945.P5)
- P5 *J. B. Tiepolo's Saint Joseph and the Christ Child*, in 'The Art Quarterly', 7, 2, 1944, pp. 301-303
- P6 *Log Jam by Marsden Hartley*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 23, 1944, p. 33
- P7 *Adoration of the Kings, by Jacob Cornelisz*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 23, 1944, pp. 45-46
- P8 *The Penitent Saint by Jacob Jordaens*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 24, 1944, pp. 16-18

RIPUBBLICAZIONI

- R1 *Adoration of the Kings, by Jacob Cornelisz*, in *Recent Important Acquisitions of American Collections*, in 'The Art Quarterly', 7, 2, 1944 (supplement), pp. 138-141 (<1944.P7)

1945

IN PERIODICO

- P1 *Jan de Vos, the Master of Frankfort*, in 'The Art Quarterly', 8, 3, 1945, pp. 197-215
- P2 *Roger van der Weyden, mass of St. Gregory*, in 'Recent Important Acquisitions of American Collections', supplement 'The Art Quarterly', 8, 3, 1945, pp. 240-243
- P3 *A Pupil of Jan van Eyck*, in 'The Art Quarterly', 8, 4, 1945, pp. 297-302
- P4 *The Last Prince of Urbino*, in 'Gazette des beaux-arts', ser. 6, 27, 1945, pp. 27-38
- P5 *J. B. Tiepolo's Saint Joseph and the Christ Child*, 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 24, 1945, pp. 26-27 (<1944.P4)
- P6 *Two Child Portraits by Federico Barocci*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 24, 1945, pp. 30-35

1946

- V1 ORIGINS OF MODERN SCULPTURE, New York 1946
- V2 LOAN EXHIBITION OF FORTY-THREE PAINTINGS OF RUBENS AND TWENTY-FIVE PAINTINGS BY VAN DYCK, catalogo della mostra (Los Angeles County Museum), Los Angeles 1946

IN PERIODICO

- P1 *Rubens' Paintings in America*, in 'The Art Quarterly', 9, 2, 1946, pp. 153-168
- P2 *Paul Veronese's Christ Healing a Paralytic*, in 'The Art Quarterly', 9, 4, 1946, pp. 349-353 (>1947.P9)
- P3 *A Landscape by a Contemporary of Rubens*, in 'The Art Quarterly', 9, 4, 1946, pp. 359-360

1947

- P1 *Andrea Pisano as marble sculptor*, in 'The Art Quarterly', 10, 3, 1947, pp. 163-187
- P2 *Notes on Giovanni Balducci and Trecento Sculpture in Northern Italy*, in 'The Art Quarterly', 10, 1, 1947, pp. 40-60
- P3 *The Smile in sculptural composition*, in 'The Art Quarterly', 10, 4, 1947, pp. 263-277
- P4 *The Holy Family by Correggio*, in 'The Art Quarterly', 10, 1, 1947, pp. 75-76
- P5 *Italian Renaissance Sculpture: the tomb of Roberto Malatesta*, in 'Art in America and Elsewhere', 35, ottobre 1947, pp. 300-312
- P6 *Rembrandt vs. Hals in 1947*, in 'Art News', 46, dicembre 1947, pp. 16-19
- P7 *Baroque Paintings*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 1, spring 1947, pp. 6-13
- P8 *Paul Veronese's "Christ Healing a Paralytic"*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 1, fall 1947, pp. 25-26 (<1946.P2)
- P9 *An Early Flemish Landscape*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 1, 1947, pp. 16-19

- P10 *Two Landscapes by Contemporaries of Rubens*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 1, 1947, p. 23

RIPUBBLICAZIONI

- R1 *Correggio's The Holy Family*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 1, Fall 1947, pp. 20-21 (<1947.P4)

1948

IN PERIODICO

- P1 *Rembrandt conception of historical portraiture*, in 'The Art Quarterly', 11, 2, 1948, pp. 117-135
- P2 *The Annunciation by Andrea della Robbia*, in Recent Important Acquisition of American and European Collections', supplement 'The Art Quarterly', 11, 2, 1948, pp. 167-172
- P3 *The Name of the Master E. S.*, in 'The Art Quarterly', 11, 3, 1948, pp. 218-249
- P4 *The St. James by Garofalo in the Los Angeles County Museum*, in Recent Important Acquisition of American and Canadian Collections, 'The Art Quarterly', 11, 3, 1948 (supplement), pp. 290-291
- P5 *Sculpture by David Smith*, in 'Art and Architecture', 65, 1948, pp. 22-23
- P6 *A Portrait of Louis XIII by Pourbus*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 1, 1948, pp. 27-28
- P7 *A Dutch Tapestry of 1620*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 1, 1948, pp. 29-31
- P8 *The Annunciation by Andrea della Robbia*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 1, spring 1948, pp. 3-6
- P9 *Baroque Portraits*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 1 spring 1948, p. 18
- P10 *Portrait of S. Bernardino da Siena*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 2, 1948, pp. 11-13
- P11 *Christ in Limbo by Alonso Cano*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 2, 1948, pp. 16-19

1949

- V1 LEONARDO DA VINCI LOAN EXHIBITION, Los Angeles County Museum, catalogo della mostra (Los Angeles), Los Angeles 1949

IN PERIODICO

- P1 *Orcagna and the black death of 1348*, in 'The art quarterly', 12, 1949, pp. 48-72 (parte I) e pp. 113-128 (parte II)
- P2 *Late Drawings by Leonardo*, in 'The Burlington Magazine', 91, dicembre 1949, pp. 342-343
- P3 *Teniers and Brouwer*, in 'The Art Quarterly', 12, 1949, pp. 89-91
- P4 *Van Dyke's Portrait of Marie of Villiers, Duchesse Richmond and Lennox*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 3, 1949, pp. 12-15
- P5 *Genius of Leonardo*, in 'Los Angeles County Museum Quarterly', 7, 1949, pp. 17-21

1950

- V1 STUDIES OF ITALIAN RENAISSANCE SCULPTURE, Londra 1950

IN PERIODICO

- P1 *Acquisition of the Art Division 1946-1950*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 3, 1950, pp. 3-23
- P2 *Seventeenth-century gamut in Los Angeles' new acquisitions: meat, saints and poetry*, in 'Art News', 49, marzo 1950, pp. 34-37
- P3 *Van Dyck's character*, in 'The Art Quarterly', 13, 1950, pp. 87-105
- P4 *Notes on the so-called Jan de Cock*, in 'The Art Quarterly', 13, 1950, pp. 61-65
- P5 *Rinaldo and Armida by Van Dyke*, in 'Los Angeles County Museum Quarterly', 8, 1950, pp. 8-10

1951

IN PERIODICO

- P1 *The Master of the Tomb of Philippe de Courtenay in Assisi*, in 'The Art Quarterly', 14, 1951, pp. 3-18

- P2 *Notes on the Early Works of Donatello*, in 'The Art Quarterly', 14, winter 1951, pp. 307-325
- P3 *Rembrandt's Landscape with a Country House*, in 'The Art Quarterly', 14, 1951, pp. 341-347
- P4 *Dutch Paintings, new acquisitions*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 4, 1951, pp. 1-12
- P5 *The Portrait of Mathilde Lintermans*, in 'Quarterly, Los Angeles County Museum', 8, 1951, pp. 12-14

1952

IN PERIODICO

- P1 *Studies on Nicola Pisano*, in 'The Art Quarterly', 15, spring 1952, pp. 9-36
- P2 *"La Madre di Corradino"*, in 'The Art Quarterly', 15, 1952, pp. 242-251
- P3 *Shorter notes: Pietro Toesca's "Il Trecento"; a critical study*, in 'The Art Quarterly', 15, 1952, pp. 150-160
- P4 *Studies on Nicola Pisano*, in 'The Art Quarterly', 15, 1952, pp. 9-36

1953

IN PERIODICO

- P1 *An Early Portrait by Rubens*, in 'The Art Quarterly', 16, 1953, pp. 67-69
- P2 *The relief from Anversa*, in 'The Art Quarterly', 16, autunno 1953, pp. 181-194
- P3 *The Equestrian Statue of Paolo Savelli in the Frari*, in 'The Art Quarterly', 16, inverno 1953, pp. 281-293
- P4 *Dutch Paintings, more new acquisitions*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 5, 1953, pp. 3-9

1954

IN PERIODICO

- P1 *Tino di Camaino in Florence*, in 'The Art Quarterly', 17, 2, 1954, pp. 117-133
- P2 *Il Giudizio Finale della Cattedrale di Ferrara*, in 'Critica d'Arte', 2, 1954, pp. 119-132

- P3 *The Maarten Looten by Rembrandt*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 6, 1954, pp. 3-5
- P4 *An unfinished Altarpiece by Rosso Fiorentino*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 6, summer, 1945, pp. 3-6
- P5 *The Holy Family with the Dove by Rubens*, in 'Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum', 6, winter 1954, pp. 3-5

1955

IN PERIODICO

- P1 *An Italian portrait statue of the Hohenstaufen period*, in 'The Art Quarterly', 18, spring 1955, pp. 11-26
- P2 *A still-life by Jacques de Gheyn*, in 'The Art Quarterly', 18, 1955, pp. 159-162
- P3 *A Portrait by Rembrandt in the Wadsworth Atheneum*, in 'The Art Quarterly', 18, 1955, pp. 215-219
- P4 *Bandinelli, rival of Michelangelo*, in 'The Art Quarterly', 18, autunno 1955, pp. 241-262
- P5 *Simon van Harlem, the Master of the Morrison Triptych*, in 'Gazette des beaux-arts', ser. 6, 45, 1955, pp. 5-10
- P6 *The Morrison Triptych*, in 'The Art Quarterly', 18, 1955, pp. 317-319 (>1955.R1)

RIPUBBLICAZIONI

- R1 *The Morrison Triptych*, in 'Toledo Museum of Art, Museum News', estate 1955 (<1955.P6)

1956

- V1 REMBRANDT AND HIS PUPILS: A LOAN EXHIBITION, catalogo della mostra (Raleigh), Raleigh 1956
- V2 THE BAMBERG RIDER. STUDIES OF MEDIEVAL GERMAN SCULPTURE, Los Angeles 1956
- V3 *An Early work by Francesco da San Gallo*, in SCRITTI DI STORIA DELL'ARTE IN ONORE DI LIONELLO VENTURI, Roma 1956, 2 voll., vol. I, pp. 359-367

IN PERIODICO

- P1 *Il Cupido dormiente di Michelangelo*, in 'Commentari', 7, ottobre 1956, pp. 236-248
- P2 *Raleigh museum's first 220 paintings: notes on the collection*, in 'Art News', 55, aprile 1956, pp. 46-55
- P3 *A neglected sculptor in the Mannerist Exhibition at Amsterdam*, in 'The Art Quarterly', 19, spring 1956, pp. 41-49
- P4 *Rembrandt Exhibitions in Holland*, in 'The Art Quarterly', 19, 1956, pp. 390-403
- P5 *The Toppers by Goya in the North Carolina Museum of Art*, in 'The Art Quarterly', 19, 1956, pp. 437-440

1957

IN PERIODICO

- P1 *Simone Talenti scultore*, in 'Commentari', 8, ottobre 1957, pp. 235-243
- P2 *A Portrait of Rachel Ruysch, in her studio*, in 'The Art Quarterly', 19, 1957, pp. 338-340
- P3 *Drawings by Bol*, in 'The Art Quarterly', 20, 1957, pp. 48-68
- P4 *A newly discovered Leonardo*, in 'The Art Quarterly', 20, autumn 1957, pp. 234-243
- P5 *Recensione: Flowering east of the Rhine*, in 'Saturday Review', dicembre 1957, pp. 18-19
- P6 *Leonardo's Madonna of the Scales (La Vierge au balance)*, in 'Gazette des beaux-arts', ser. 6, 49, 1957, pp. 129-148
- P7 *A Madonna by Berlinghiero Berlinghieri*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 1, spring 1957, pp. 1-3
- P8 *In the Sphere of Rubens*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 1, 1957, pp. 6-10
- P9 *Tiepolo, The Banquet of Cleopatra*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 1 spring 1957, p. 11
- P10 *Goya's The Toppers*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 1, spring 1957, pp. 12-13

- P11 *Cellini's Neptune Model*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 1, fall 1957, pp. 5-10
- P12 *Joan of Arc by Rubens*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 1, fall 1957, pp. 11-16
- P13 *Two Portraits of the Jacobean Period*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 1, 1957-1958, pp. 8-12

1958

- V1 *Noch einmal Die Judenbraut*,
in FESTSCHRIFT KURT BAUCH, KUNSTGESCHICHTLICHE BEITRÄGE ZUM 25.
NOVEMBRE 1957, Monaco 1957, pp. 227-237
- V2 E. L. KIRCHNER, GERMAN EXPRESSIONIST: A LOAN EXHIBITION, catalogo della mostra (Raleigh), Raleigh 1958

IN PERIODICO

- P1 *A Florentine Master of the tomb of Pope Pius II*, in 'The Art Quarterly', 21, summer 1958, pp. 116-150
- P2 *Michelangelo's Cupid for Jacopo Gallo*, in 'The Art Quarterly', 21, autunno 1958, pp. 257-264
- P3 *Notes on Duccio's space conception*, in 'The Art Quarterly', 21, 1958, pp. 353-380
- P4 *Portrait of Federigo da Montefeltro, Duke of Urbino, Marble relief by Laurana*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 2 summer 1958, p. 15
- P5 *A Relief by Benedetto Briosco*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 2 summer 1958, p. 17-18
- P6 *Hercules: Bronze Statuette by Francesco da San Gallo*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 2, summer 1958, pp. 20-21
- P7 *The Bird Catcher by Giovanni da Bologna*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 2, summer 1958, pp. 22
- P8 *A bronze plaque by Clodion*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 2, summer 1958, pp. 23-27

- P9 *Bronze statuette of Daniel Webster by Thomas Ball*, in 'The North Carolina Museum of Art Bulletin', 2 summer 1958, pp. 28-29

1959

- V1 *Chronology of Donatello's early works*, in FESTSCHRIFT FÜR PROF. FRIEDRICH WINKLER, Berlino 1959
- V2 *Emigration to America—First Tasks*, in MASTERPIECES OF ART IN MEMORY OF WILLIAM R. VALENTINER, 1880-1958, REPRESENTING HI ACHIEVEMENTS DURING 50 YEARS OF SERVICE IN AMERICAN MUSEUMS, catalogo della mostra (Raleigh, N.C.), Raleigh 1959, pp. 5-18

IN PERIODICO

- P1 *Scholarship in Museums: Personal Reminiscences*, in 'College Art Journal', 19, 1, 1959, pp. 65-68
- P2 *Jacobus Vrel or Jacques de Ville*, in 'Bulletin of the J. Paul Getty Museum', 1959, p. 12
- P3 *Diary of my first American years*, in 'Art News', 58, 2, 1959, pp. 34-36 e pp. 51-53

BIBLIOGRAFIA GENERALE

1829-1837

SMITH 1829-1837

J. Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, 8 voll., Londra 1829-1837

1862

BÜRGER 1862

W. Bürger, *Nouvelles Tencences de l'Art*, in 'La Revue Germanique', 19, 1862, pp. 60-80

1864

CALLAHAN PERKINS 1864

C. Callahan Perkins, *Tuscan Sculptors: their Lives, Works and Times*, 2 voll., Londra 1864

1868

CALLAHAN PERKINS 186

C. Callahan Perkins, *Italian Sculptors: Being a History of Sculpture in Northern, Southern, and Eastern Italy*, Londra 1868

BÜRGER 1868

W. Bürger, *Frans Hals*, in 'Gazette des Beaux-Arts', 24, 1868, pp. 219-230 e pp. 431-448

VOSAMER 1868

C. Vosmaer, *Rembrandt: sa vie et son oeuvres*, L'Aia 1868

1870

BODE 1870

W. Bode, *Zur Rembrandt-Literatur*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 5, 1870, pp. 169-176 e pp. 237-248

1876

BODE 1876

W. Bode, *Die ersten Selbstporträts des Rembrandt van Rijn*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 6, 1876, pp. 125-126

1880

BODE 1880

W. Bode, *Die Skulpturen des Gipsabgüsse der christlichen Zeit*, in KÖNIGLICHEN MUSEEN 1880, pp. 116-128

KÖNIGLICHEN MUSEEN 1880

Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880, Berlino 1880

1883

BODE 1883

W. Bode, *Studien zur Geschichte der holländische Malerei*, Braunschweig 1883

1886

BODE 1886

W. Bode, recensione a I. Lermolieff, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino: Saggio Critico*, Bologna 1886, in 'Deutsche Literaturzeitung', 7, 42, 1886, pp. 1497-1501

1888

BODE-TSCHUDI 1888

W. Bode, H. von Tschudi (a cura di), *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, 2 voll., Berlino 1888

LIPPMANN 1888-1892

F. Lippmann, *Original Drawings by Rembrandt Harmenszoon van Rijn*, L'Aia, 1888-1892

NIETZSCHE 1888

F. Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikante-Problem*, Lipsia 1888

WÖLFFLIN 1888

H. Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Monaco 1888

1890

BODE 1890

W. Bode recensione a J. Langbehn, *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Lipsia 1890, in 'Preussische Jahrbücher', 65, 1890, pp. 301-314

DEHIO 1890

G. Dehio, *Zu den Skulpturen des Bamberger Doms*, in 'Jahrbuch der preußischer Kunstsammlungen', 11, 1890, pp. 194-199

LANGBEHN 1890

J. Langbehn, *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Lipsia 1890

1891

BODE 1891

W. Bode, *Italienische Plastik*, Berlino 1891

DETROIT REPORT 1891

The Detroit Museum of Art. Historical Report, Detroit 1891

GRIMM 1891

H. Grimm, *Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte*, in 'Deutsche Rundschau', 66, 1891, pp. 390-413

LAUTNER 1891

M. Lautner, *Wer ist Rembrandt? Grundlagen zu einem Neubau der höllandischer Kunstgeschichte*, Breslau 1891

CLEMEN 1891-1919

P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Provinzialverbandes*, Düsseldorf 1891-1919

1893

HILDEBRAND 1893

A. von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasburgo 1893

1894

BODE 1894

W. Bode, *Die Kunst in den Vereinigten Staaten*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 5, 1894, pp. 137-145 e pp. 162-168

VÖGE 1894

W. Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit der französischen Plastik*, Strasburgo 1894

1895

BODE 1895

W. Bode, *Alte Kunstwerke in den Sammlungen der Vereinigten Staaten*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 6, 1895, pp. 13-19 e pp. 70-76

GOLDSCHMIDT 1895

A. Goldschmidt, *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts*, Berlino 1895

VON SEIDLITZ 1895

W. von Seidlitz, *Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts. Zugleich eine Anleitung zu deren Studium*, Lipsia 1895

SUPINO 1895

I. B. Supino, *Tino di Camaino*, in 'Archivio Storico dell'Arte', s. 2, 1, 3, 1895, pp. 177-187

1896

SUPINO 1896

I. B. Supino, *La scultura a Pisa nel secolo XIV*, Pisa 1896

1897-1906

BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897-1906

W. Bode, C. Hofstede de Groot, *The Complete Work of Rembrandt, History, Description and Heliographic Reproduction of all the Master's Pictures, with a study of his life and his art*, 8 voll., Parigi 1897-1906

1899

BERTAUX 1899

É. Bertaux, *Santa Maria Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli 1899

1902

BODE 1902

W. Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlino 1902

BODE 1902-03

W. Bode, *Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel und ihre Gefahr für Europa*, in 'Kunst und Künstler', 1, 1902-03, pp. 5-12

NEUMANN 1902

C. Neumann, *Rembrandt*, 2 voll., Berlino 1902

RIEGL 1902

A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses', XXIII, 3-4, 1902, pp. 71-278

1903

THODE 1903

H. Thode, *Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern?*, Heidelberg 1903

1904

[ANONIMO] 1904

[Anonimo], *The Consequences of American Invasion*, in 'The Burlington Magazine', 5, 16, 1904, pp. 353-355

BODE 1904a

W. Bode, *Die amerikanischen Gemäldensammlungen in ihrer neueren Entwicklungen*, in 'Kunst und Künstler', 2, 1904, pp. 387-389

BODE 1904b

W. Bode, *Die Kunstsammlungen des Herrn Alfred Beit in seinem Stadthause in Park Lane zu London*, Berlino 1904

CENTRASTELLE 1904

Centrastelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen (a cura di), *Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centrastelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen*, Berlino 1904

LICHTWARK 1904

A. Lichtwark, *Museen als Bildungsstätten. Einleitung zum Mannheimer Museumstag*, in CENTRASTELLE 1904, pp. 6-12

MEIER-GRAEFE 1904

J. Meier-Graefe, *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stoccarda 1904

1904-1905

BODE 1904-1905

W. Bode, recensione a W. R. Valentiner, *Rembrandt und seine Umgebung*, in 'Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe', n. f. 16, 1904-1905, pp. 337-340

1905

[ANONIMO] 1905a

[Anonimo], *Metropolitan Museum of Art*, in 'The Burlington Magazine', 7, 1905, pp. 246

[ANONIMO] 1905b

[Anonimo], *The Selection of Sir C. Purdon Clarke*, in 'The Collector and Art Critic', 3, 1, 1905, p. 7

BODE 1905a

W. Bode, *Das Kabinett Simon; Die Stiftung des Herrn James Simon im Kaiser Friedrich Museum*, in 'Kunst und Künstler', 3, 1905, pp. 61-70

BODE 1905b

W. Bode, *Rudolf Kann und seine Sammlung*, in 'Heft', 19 (24 marzo 1905), pp. 291-293

HERMANIN 1905

F. Hermanin, *Institute. Florenz. Kunsthistorisches Institut*, in 'Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe', n. f. 16, 22, 1905, pp. 358-360

MEIER-GRAEFE 1905

J. Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stoccarda 1905

MATHER 1905

F. Jewett Mather Jr., *Sir Purdon Clarke in America*, in 'The Burlington Magazine', 7, 1905, pp. 479-480

OSBORN 1905

M. Osborn, *Der Holzschnitt*, Bielefeld-Lipsia 1905

REPORT 1905

The Metropolitan Museum of Art. Thirty-fifth Annual Report of the Trustees, New York 1905

SINGER 1905

H. W. Singer, *Notes from Germany*, in 'The Burlington Magazine', 7, 25, 1905, pp. 88-89

THODE 1905

H. Thode, *Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei*, Heidelberg 1905

VETH 1905

J. Veth, *Rembrandt Studies*, in 'De Kroniek', 11, 1905, pp. 115-116

1906

[ANONIMO] 1906a

[Anonimo], *Alfred Beit*, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, p. 295

[ANONIMO] 1906b

[Anonimo], *The Oppenheim Collection at South Kensington Museum*, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, pp. 226-235

BODE 1906a

W. Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakterbilder der grossen Meister der holländischen und vlämischen Malerschule im Siebzehnten Jahrhundert*, Lipsia 1906

BODE 1906b

W. Bode, *Rembrandt. Des Meister Gemälde in 565 Abbildungen*, Stoccarda-Lipsia 1906

BODE 1906c

W. Bode, *Zur dreihundertjährigen Wiederkehr von Rembrandt Geburtstag*, in 'Vossische Zeitung', 326, 15 luglio 1906, p. 2

BODE 1906d

W. Bode (a cura di), *Rembrandt in Bild und Wort*, Berlino 1906

CUST 1906

L. Cust, recensione a W. Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, p. 341

FRY 1906

R. Fry, *Ideals of a Picture Gallery*, in 'The Metropolitan Museum Art Bulletin', 1, 4, 1906, pp. 58-60

HOFSTEDE DE GROOT 1906a

C. Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem 1906

HOFSTEDE DE GROOT 1906b

C. Hofstede de Groot (a cura di), *Die Urkunden über Rembrandt (1575-1721)*,

L'Aia 1906

HOLMES 1906

C. Holmes, *Rembrandt*, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, pp. 56-57

MATHER 1906a

F. Jewett Mather Jr., *Art in America*, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, pp. 204-214

MATHER 1906b

F. Jewett Mather Jr., *The Puzzle of Recent Auction Prices*, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, pp. 286-288

MATHER 1906c

F. Jewett Mather Jr., *Art in America*, in 'The Burlington Magazine', 8, 1906, pp. 440-443

MATHER 1906d

F. Jewett Mather Jr., *Art in America*, in 'The Burlington Magazine', 9, 1906, pp. 62-63 e pp. 67

SINGER 1906

H. W. Singer, *Art Affairs in Germany*, in 'The Burlington Magazine', 10, 1906, pp. 199-201

VENTURI 1906

A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. IV. La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano 1906

1907

[ANONIMO] 1907

[Anonimo], *The Progress of American Collecting*, in 'The Burlington Magazine', 11, 52, 1907, p. 203

BODE 1907a

W. Bode, *A new book on the Pollaiuoli*, in 'The Burlington Magazine', 11, 51, 1907, pp. 180-182

BODE 1907b

W. Bode, *A new book on the Pollaiuoli. Letter to the editor*, in 'The Burlington Magazine', 12, 56, 1907, pp. 106-107

BODE 1907c

W. Bode, *Die amerikanische Gefahr im Kunsthandel*, in 'Kunst und Künstler', 5, 1907, pp. 3-6

BODE 1907-1908

W. Bode, *Der Verkauf der Sammlung Rudolf Kann in Paris nach Amerika*, in 'Die Kunst für alle', 23, 1907-1908, pp. 16-22

COLVIN-PHILLIPS 1907

S. Colvin e C. Phillips, *A new book on the Pollaiuoli. Letter to the editor*, in 'The Burlington Magazine', 11, 52, 1907, p. 249

HOLMES 1907

C. J. Holmes, *Recent Acquisitions by Mrs C. P. Huntington from the Kann Collection*, in 'The Burlington Magazine', 12, 1907, pp. 195-232

PRICHARD 1907

M. S. Prichard, *The Museum and the Public School*, in 'The Burlington Magazine', 10, 1907, pp. 405-406

REPORT 1907

Thirty-Eight Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art, New York 1907

ROBINSON 1907

E. Robinson, *The Hoentschel Collection*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 2, 6, 1907, pp. 93-99

SINGER 1907

H. W. Singer, *Art in Germany*, in 'The Burlington Magazine', 12, 1907, pp. 55-56

1908

[ANONIMO] 1908

[Anonimo], in *American Art News*, 6, 25, 1908, p. 1

BODE 1908

W. Bode, *Florentine Sculptors of the Renaissance*, Londra 1908 (trad. di BODE 1902)

BÜNZ 1908

K. Bünz, *An Exhibition of Modern German Art*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 3, 6, 1908, pp. 109-110

CLEMEN 1908

P. Clemen, *Contemporary German Art* in NEW YORK-CHICAGO-BOSTON 1908, pp. 5-33

CARY 1908

E. L. Cary, *Mr. J. Pierpont Morgan's Examples of Gothic Art at the Metropolitan Museum*, in 'International Studio', 36, novembre 1908, pp. 30-36

HOFSTEDE DE GROOT 1908

C. Hofstede de Groot con l'assistenza del Dr. W. R. Valentiner, *Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the Seventeenth Century*, vol. 1, Londra 1908

CONTEMPORARY GERMAN ART 1908

Exhibition of Contemporary German Art. Metropolitan Museum of Art, catalogo della mostra (New York-Chicago-Boston) Berlino 1908

RANKIN 1908

W. Rankin, *Current Notes. The Hoentschel Collection*, in 'The Burlington Magazine', 14, 67, 1908, pp. 61-62

REPORT 1908

Thirty-ninth Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art, New York 1908

TIMES 1908

Gothic Art Shown at Metropolitan, in 'The New York Times', 8 luglio 1908, pp. 6-7

WORRINGER 1908

W. Worringer, *Lucas Cranach*, Monaco-Lipsia 1908

1909

[ANONIMO] 1909a

[Anonimo], À Berlin!, in 'The Burlington Magazine', 15, 73, 1909, pp. 3-4

[ANONIMO] 1909b

[ANONIMO], *Hudson-Fulton Memorial Exhibition*, «American Art News», 7, 35, 20 settembre 1909, pp. 1-2

[ANONIMO] 1909c

[ANONIMO], *Dutch Masters at the Hudson Fulton Celebration*, «Outlook», 93, 23 ottobre 1909, pp. 384-394

[ANONIMO] 1909d

[ANONIMO], *Dutch Pictures at the Hudson Fulton Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, «International Studio», 39, novembre 1909, pp. 3-10

[ANONIMO] 1909e

[ANONIMO], *The Hudson-Fulton Celebration Exhibition*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 4, 7, 1909, pp. 75-76

[ANONIMO] 1909f

[ANONIMO], *The Hudson-Fulton Exhibition*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 4, 8, 1909, p. 130

[ANONIMO] 1909g

[ANONIMO], *The Hudson-Fulton Exhibition: Opening Reception*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 4, 9, 1909, pp. 147-148

[ANONIMO] 1909h

[ANONIMO], *The Hudson-Fulton Exhibition*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 4, 10, 1909, pp. 162-185

BODE 1909a

W. Bode, *Paris und Berlin unter dem Gestirn der amerikanischen Kaufwut*, in 'Der Cicerone', 1, 1909, pp. 441-443

BODE 1909b

W. Bode, *Great Masters of Dutch and Flemish Painting*, Londra-New York 1909
(trad. di *Rembrandt und seine Zeitgenossen*)

BODE 1909c

W. Bode, *Collection of J. Pierpont Morgan. Bronzes of the Renaissance and Subsequent Periods*, Parigi 1909

BRINTON 1909

C. Brinton, *The Collection of Hugo Reisinger. I. German and American Pictures*, in 'International Studio', 38, 1909, pp. 29-37

TOWNSEND 1909

J. B. Townsend, *The German Art Exhibition*, in 'American Art News', 7, 13, 1909, pp. 2, 5

1910

[ANONIMO] 1910a

[Anonimo], *The Opening of the New Wing of the Metropolitan Museum*, in 'The New York Times', 13 marzo 1910

[ANONIMO] 1910b

[Anonimo], *Metropolitan Reception*, in 'The New York Times', 15 marzo 1910

[ANONIMO] 1910c

[Anonimo], *Hoentschel Collection, Gift of J. Pierpont Morgan*, in 'The New York Times', 27 marzo 1910

[ANONIMO] 1910d

[Anonimo], *Germans ridicule American Taste*, in 'The New York Times', 20 febbraio 1910, sec. 3, 2

BODE 1910

W. Bode, *Die Berliner Museen und die amerikanische Konkurrenz*, in 'Der Cicero-ne', 2, 1910, pp. 81-84

BRECK 1910a

J. Breck, *La scultura italiana nel Metropolitan Museum*, in 'Rassegna d'arte', 10, 2, 1910, p. 21

BRECK 1910b

J. Breck, *Hollandsche Kunst op de Hudson-Fulton tentoonstelling te New-York*, in 'Onze Kunst', 9, 1910, pp. 5-12 e 41-47

FRIEDLÄNDER 1910

M. J. Friedländer, *Die Ausstellung holländischer Bilder in Metropolitan Muzeum zu New York 1909*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', 33, 1910, pp. 95-99

MEIER-GRAEFE-WEISBACH 1910

J. Meier-Graefe, W. Weisbach, *Die Spanische Reise*, Berlino 1910

METROPOLITAN 1910

The Wing of Decorative Arts, 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin' (numero monografico), 5, 3, 1910

REPORT 1910

Forty-first Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art, New York 1910

ROBINSON 1910

E. Robinson, *The New Wing*, in METROPOLITAN 1910, pp. 5-7

WALDMANN 1910

E. Waldmann, *Die Ausstellung holländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts in New York*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 21, 1910, pp. 73-85

1911

[ANONIMO] 1911a

[Anonimo], *Die kranke deutsche Kunst; Nachträgliches zu „Rembrandt als Erzieher“*, Lipsia 1911

[ANONIMO] 1911b

[Anonimo], *Views on American Art Collections expressed by Dr. Wilhelm Bode*, in 'The Lotus Magazine', 3, 3, 1911, pp. 84-88

BRECK 1911

J. Breck, *Giovanni Pisano: A Recent Purchase of Two Sculptured Pilasters*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 6, 2, 1911, pp. 44-45

MAYER 1911

L. Mayer, *El Greco*, Lipsia 1911

WORRINGER 1911

W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Monaco 1911

1912

[ANONIMO] 1912a

[Anonimo], *German Graphic Art Display*, in 'American Art News', 11, 7 dicembre 1912, p. 2

[ANONIMO] 1912b

[Anonimo], *The Drift of Graphic Art in Modern Germany*, in 'New York Tribune', 15 dicembre 1912, sec. 2, p. 6

[ANONIMO] 1912c

[Anonimo], *Extraordinary Exhibition of German Graphic Art by Contemporary Artists Early and Modern*, in 'The New York Times', 1 dicembre 1912, sec. 5, p. 12

1913

BERENSON 1913a

B. Berenson, *A Nativity and adoration of the school of Pietro Cavallini in the collection of Mr. John G. Johnson*, in 'Art in America and elsewhere', 1, 1913, pp. 17-24

BERENSON 1913b

B. Berenson, *Catalogue of a collection of paintings and some art objects. Italian Paintings*, vol. I, Philadelphia 1913

GERMAN GRAPHIC ART 1913

M. Birnbaum, *Catalogue of an exhibition of Contemporary German Graphic Art. With an introduction by Martin Birnbaum*, catalogo della mostra (New York-Chicago-Buffalo-Worcester-St. Louis-Pittsburgh), Chicago 1913

BRECK 1913

J. Breck, *The Metropolitan Museum of Art. Catalogue of Romanesque, Gothic and Renaissance Sculpture*, New York 1913

MEIER-GRAEFE 1913

J. Meier-Graefe, *Wohin treiben wir? Eine Rede über die Kunst der Gegenwart*, in 'Neue Rundschau', 24, 1913, pp. 479-501

NELSON 1913

W. H. De B. Nelson, *German Art: Berlin Photographic Company*, in 'International Studio', 49, *supplement* al numero del marzo 1913, pp. 19-20

SCHEFFLER 1913

K. Scheffler, *Die Jüngsten*, in 'Kunst und Künstler', 11, 8, 1913, pp. 391-409

1914

FECHTER 1914

P. Fechter, *Der Expressionismus*, Monaco 1914

KEHRER 1914

H. Kehrler, *Die Kunst des Grecos*, Monaco 1914

1916

BAHR 1916

H. Bahr, *Expressionismus*, Monaco 1916

BERENSON 1916

B. Berenson, *Venetian painting in America: the Fifteenth Century*, Londra 1916

1918

JUSTI 1918

L. Justi, *Die Nationalgalerie und die moderne Kunst*, Lipsia 1918

TAUT 1918

B. Taut, *Ein Architektur-Programm (Flugschriften des Arbeitsrat für Kunst Berlin)*, Berlino 1918

1919

[ANONIMO] 1919

[Anonimo], *Die Zukunft der Museen*, in 'Neue Preußische Kreuzzeitung', 138, 14 marzo 1919

ARBEITSRAT 1919

Ja! Stimmen des Arbeitsrat für Kunst in Berlin, Berlino 1919

BEHTGE 1919

H. Behtge, *Wilhelm Lehmbruck*, in 'Kunst und Künstler', 17, 8, 1919, pp. 329-332
Booth 1919

R. H. Booth, *Detroit's Aesthetic Needs Visualized*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit', 1, 1, 1919, pp. 6-7

BURROUGHS 1919

C[lyde] B[urroughs], *The Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit', 1, 1, 1919, pp. 2-5

DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1919

Deutscher Museumsbund (a cura di), *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*, Monaco 1919

FALKE-GLASER 1919

O. von Falke, C. Glaser, *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*, in 'Kunst und Künstler', 17, 8, 1919, pp. 334-339

GRAUTOFF 1919

O. Grautoff, *Über Besuchszeiten der Museen und die Wirkung populärer Vorträge über Kunst*, in VALENTINER, 1919, V1, pp. 93-96

JUSTI 1919

L. Justi, *Valentiners Vorschläge zur Umgestaltung der Museen*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', 54, 1919, pp. 190-200

OSTHAUS 1919

K. E. Osthaus, *Über die Aufgabe der Museen*, in VALENTINER, 1919, V1, pp. 83-88

PAULI 1919

G. Pauli, *Das Kunstmuseum und die Zukunft*, in DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1919, pp. 3-20

ROTHERS 1919a

W. Rothers, *Parallelen in der Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance zum modernen Expressionismus. I*, in 'Die Kunst für Alle', 35, 1-2, 1919, pp. 28-35

ROTHERS 1919b

W. Rothers, *Parallelen in der Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance zum modernen Expressionismus. II*, in 'Die Kunst für Alle', 35, 3-4, 1919, pp. 54-60

SCHMIDT 1919

Paul F. Schmidt, *Vorschläge zu einem volkstümlichen Kunstprogramm*, in VALENTINER, 1919, V1, pp. 97-103

WALDMANN 1919a

E. Waldmann, *Galerien alter Meister*, in DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1919, pp. 45-63

WALDMANN 1919b

E. Waldmann, *Die Walhalla, der Klubsessel und das Möbel als Erzieher*, in 'Vossische Zeitung', 15 agosto 1919

WECKBECKER 1919

W. Weckbecker, *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*, in 'Österreichische Rundschau', 61, 3, 1919, pp. 131-136

WICHERT 1919

F. Wichert, *Die bildenden Künste als Mittel zur Selbstgestaltung des Volkes*, in DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1919, pp. 21-44

WÜRTEMBERGER 1919

E. Würtenberger, *Die Linie als Ausdrucksmittel*, in 'Genius', 2, 1919, pp. 245-253

ZÜCKER 1919

P. Zucker, *Über Volkserziehung zur Kunst durch Schule, Museen und öffentliche Vorträge*, VALENTINER, 1919, V1, pp. 88-93

1920

ALMANACH CASSIRER 1920

Almanach 1920 des Verlages Bruno Cassirer, Lipsia 1920

BADT 1920

K. Badt, *Die Plastik Wilhlem Lehmbruck*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', n.f. 31, 1920, pp. 169-182

BODE 1920a

W. Bode, *Die „Not der geistigen Arbeiter“ im Gebiet der Kunstforschung*, in 'Kunst und Künstler', 18, 7, 1920, pp. 297-300

BODE 1920b

W. Bode, *Darf man in den Museen Kunstwerke mischen und die Räume mit zeitgemäßen Dekorationstücke ausstatten?*, in ALMANACH CASSIRER 1920, pp. 13-27

KNAPP-KOETSCHAU 1920

Fritz Knapp, Karl Koetschau, *Randbemerkungen zur Valentinerschen Museumsschrift*, in 'Museumskunde', 15, 1920, pp. 70-79

1921

GIES 1921

L. Gies, *Kunsthandwerk. Bemerkungen zu meinen Arbeiten*, in 'Genius. Zeitschrift für Alte und Werdende Kunst', 1, 1921, pp. 97-100

HEISE 1921

C. G. Heise, *Der Kruzifixus von Gies*, in 'Genius. Zeitschrift für Alte und Werdende Kunst', 2, 1921, pp. 198-202

KOLBE 1921

G. Kolbe, *Plastik und Zeichnung*, in 'Genius. Zeitschrift für Alte und Werdende Kunst', 1, 1921, pp. 13-16

KÜPPERS 1921

P. E. Küppers, *Das Museum der Zukunft*, in 'Weser Zeitung', Brema, 20 aprile 1921

1922

[ANONIMO] 1922

[Anonimo], *Valentiner sees German Renaissance. Expects the Expressionistic Movement to Bring About a Rebirth of the Human Soul-Talks of its Leaders*, in 'American Art News', 21, 5, 1922, pp. 1 e 5

BODE 1922

W. Bode, *Fünfzig Jahre Museumsarbeit*, Lipsia 1922

DETROIT REPORT 1922

Report of the Arts Commission for the year 1921, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit', 3, 4, 1922, p. 33

1923

[ANONIMO] 1923a

[Anonimo], *Modern Germany speaks by its art- "A Kind of Terrible Earnestness" Even in Landscapes- At Times, "An International Brutality"*, in 'Art News', 22, 1, 13 ottobre 1923, pp. 1-2

[ANONIMO] 1923b

[Anonimo], *Deutsche Kunstaustellung in den Anderson Galerien*, in 'New Yorker Staats-Zeitung', 4 ottobre 1923, p. 3

[ANONIMO] 1923c

[Anonimo], *Modern German Art*, in 'The New York Times', 7 ottobre 1923, sec. 9, p. 12

[ANONIMO] 1923d

[Anonimo], *Art Exhibition of the week*, in 'The New York Times', 14 ottobre 1923, sec. 8, p. 7

[ANONIMO] 1923e

[Anonimo], *American buyers like german art-Modernist Works at Anderson Galleries Bring More Than \$4,000-museums among purchasers*, in 'Art News', 22, 3, 27 ottobre 1923, p. 5

APPLETON READ 1923

H. Appleton Read, *First Showing of Modern German Art*, in 'Brooklyn Daily Eagle', 14 ottobre 1923, sec. b, p. 2

CORTISSOZ 1923

R. Cortissoz, *Modern German Art in Exhibit here is Crude*, in 'New York Tribune', 3 ottobre 1923, p. 15

FREUND 1923

F. E. W. Freund, *Modern Art in Germany*, in 'International Studio', 78, ottobre 1923, pp. 41-46

1924

BRECK 1924

J. Breck, *The Metropolitan Museum of Art. The Pierpont Morgan Wing. A handbook*, New York 1924

1928

DETROIT ARCHITECTURE 1928

The Detroit Institute of Arts. The Architecture, Detroit 1928

1929-1930

BODMER 1929-1930

H. Bodmer, *Una scuola di scultura fiorentina nel Trecento: i monumenti dei Baroncelli e dei Bardi. I*, in 'Dedalo', 3, 1929-1930, pp. 616-639 e parte *II*, pp. 662-678

1934

CARLI 1934

E. Carli, *Tino di Camaino scultore*, Firenze 1934

1936

HOLMES 1936

C. J. Holmes, *Self and Partners (mostly self): being the Reminiscences of C. J. Holmes*, New York 1936

1937

COLLINS BAKER 1937

C. H. Collins Baker, *Sir Charles Holmes*, in 'The Burlington Magazine', 70, 407, 1937, pp. 93-94

GIEDION-WELCKER 1937

C. Giedion-Welcker, *Modern Plastic Art: Elements of Reality, Volume and Disintegration*, New York 1937

1938

COHN-GOERKE 1938

W. Cohn-Goerke, *Scultori senesi del Trecento. I*, in 'Rivista d'Arte', 20, 3, 1938, pp. 242-289

RAGGHIANI 1938

C. L. Ragghianti, *La mostra di scultura italiana antica a Detroit (U.S.A.)*, in 'Critica d'arte', 3, 1938, pp. 170-183

RICHARDSON 1938

E. P. Richardson, *Italian Sculpture 1250-1500*, in 'Parnassus', 10, 2, 1938, pp. 8-9

1939

COHN-GOERKE 1939a

W. Cohn-Goerke, *Scultori senesi del Trecento. II*, in 'Rivista d'Arte', 21, 1, 1939, pp. 1-22

COHN-GOERKE 1939b

W. Cohn-Goerke, *Giovanni d'Agostino*, in 'The Burlington Magazine', 75, 440, 1939, pp. 180-194

1941

GERSTENBERG 1941

K. Gerstenberg, *Der jugendliche Johannes von Michelangelo*, in 'Pantheon', 27, 1941, pp. 19-22

1943

CARLI 1943

E. Carli, *Sculture pisane di Giovanni di Balduccio*, in 'Emporium. Rivista mensile d'arte e di cultura', 97, 580, 1943, pp. 143-154

1944

SCHWICHTENBERG 1944

M. Schwichtenberg, *Mein Leben*, Laufen 1944

1945

MORISANI 1945

O. Morisani, *Tino di Cmaino a Napoli*, Napoli 1945

1949

ZWEIG 1949

S. Zweig, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, Milano 1949

1950

DUSSLER 1950

L. Dussler, recensione a C. de Tolany, *The youth of Michelangelo*, Princeton 1947, in 'Kunstchronik', 3, 1950, pp. 129-132

1951

TOESCA 1951

P. Toesca, *Storia dell'Arte Italiana. II. Il Trecento*, Torino 1951

1953

BODENHAUSEN-DEGENER 1953

D. Freifrau von Bodenhausen-Degener, *Eberhard von Bodenhausen. Ein Leben für Kunst und Wirtschaft*, Düsseldorf-Colonia 1953

BUCHHOLTZ 1953

H. Buchholtz, *Die grosse Zäsur*, Berlino 1953

1954

WALDEN-SCHREYER 1954

N. Walden, L. Schreyer (a cura di), *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*, Baden-Baden 1954

1957

DUVEEN 1957

J. H. Duveen, *The Rise of the House of Duveen*, New York 1957

1958

VENTURI 1958

L. Venturi, *W. R. Valentiner (in memoriam)*, in 'Commentari', 9, 1958, p. 313

1959

RALEIGH 1959

AA. VV. *Masterpieces of Art in Memory of William R. Valentiner (1880-1958)*, catalogo della mostra (Raleigh), North Carolina Museum of Art, Raleigh 1959

1960

BAGOTT WATSON 1960

F. J. Bagott Watson, *The collections of Sir Alfred Beit*, in 'The Connoisseur', 585, 1960, pp. 156-163 e 586, 1960, pp. 216-224

BIRNBAUM 1960

M. Birnbaum, *The Last Romantic. The Story of more than a Half-Century in the World of Art*, New York 1960

BRUNETTI 1960

G. Brunetti, *Wilhelm Reinhold Otto Valentiner*, in 'Raccolta Vinciana', 18, 1960, pp. 353-354

FRANKL 1960

P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960

TRAUMAN STEINITZ 1960

K. Trauman Steinitz, *Ricordo di W. R. Valentiner*, 'L' Arte', n.s. 25, 1960, pp. 181-188

1963

PÄCHT 1963

O. Pächt, *Art Historians and Art Critics-VI: Alois Riegl*, in 'The Burlington Magazine', 722, 1963, pp. 188-193

1964

CONSTABLE 1964

W. G. Constable, *Art Collecting in the United States of America. An outline of a history*, Londra 1964

MARC MACKE 1964

F. Marc, A. Macke, *Briefwechsel*, Colonia 1964

VENTURI 1964

L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino 1964

1965

ETTINGHAUSEN 1965

R. Ettinghausen, *Freidrich Sarre*, in 'Pantheon', 23, 1965, p. 319

1966

KOSEGARTEN 1966

A. Kosegarten, *Beiträge zur sienesischer Reliefkunst des Trecento*, in 'Mittelungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 12, 3-4, 1966, pp. 207-224

GORDON 1966

D. E. Gordon, *On the Origin of the Word 'Expressionism'*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', 29, 1966, pp. 368-385

MIDDELDORF KOSEGARTEN 1966

A. Middeldorf Kosegarten, *Einige sienesische Darstellungen der Muttergottes aus dem frühen Trecento*, in 'Jahrbuch der Berliner Museen', 8, 1966, pp. 96-118

1969

ELSEN 1969

A. E. Elsen, *The Partial Figure in Modern Sculpture from Rodin to 1969*, Baltimora 1969

RINGER 1969

F. Ringer, *The decline of the German Mandarins: the German Academic Community, 1890-1933*, Cambridge (Mass.) 1969

1970

CONRADTS 1970

U. Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Firenze 1970

NIETZSCHE 1970

F. Nietzsche, *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli, M. Montinari, vol. VI, t. III, Milano 1970

TOMKINS 1970

C. Tomkins, *Merchants and Masterpieces: the story of the Metropolitan Museum of Art*, Londra 1970

FREIHERR VON LÖHNEYSSEN 1972

W. Freiherr von Löhneysen, *Paul Cassirer. Beschreibung eines Phänomens*, in 'Imprimatur', 7, 1972, pp. 153-180

1972

FRY 1972

D. Sutton (a cura di), *Letters of Roger Fry*, 2 voll., Londra 1972

SARKOWSKI 1972

H. Sarkowski, *Bruno Cassirer. Ein deutscher Verlag 1898-1938*, in 'Imprimatur', 7, 1972, pp. 107-131

SCHEFFLER 1972

K. Scheffler, *Bruno Cassirer und das illustrierte Buch*, in 'Imprimatur', 7, 1972, pp. 139-142

SEIDEL 1972

M. Seidel, *Die Berliner Madonna des Giovanni Pisano*, in 'Pantheon', 30, 3, 1972, pp. 181-192

1973

MOFFET 1973

K. Moffet, *Meier-Graefe as Art Critic*, Monaco 1973

WHEELER 1973

G. Wheeler, *Pierpont Morgan and friends: the anatomy of a myth*, Prentice-Hall 1973

WHITE 1973

B. White (a cura di), *Paul Philippe Cret: Architect and Teacher*, Philadelphia 1973

1974

CANFIELD 1974

C. Canfield, *The incredible Pierpont Morgan: financier and art collector*, Londra 1974

JOWELL 1974

F. S. Jowell, *Thoré-Bürger and the Revival of Frans Hals*, in 'The Art Bulletin', 56, 1, 1974, pp. 101-117

SELZ 1974

P. Selz, *German Expressionist Painting*, Berkeley-Los Angeles 1974

1975

SEIDEL 1975

M. Seidel, *Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino: die Rezeption des Spätwerks von Giovanni Pisano*, in 'Städel-Jahrbuch', n. f., 5, 1975, pp. 37-84

WORRINGER 1975

W. Worringer, *Astrazione e Empatia*, Torino 1975

1976

FERRETTI 1976

M. Ferretti, *Una Croce a Lucca, Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca*, in 'Paragone', 27, 317-319, 1976, pp. 19-40

1977

NIGRO COVRE 1977

J. Nigro Covre, s. v., *Espressionismo artistico*, in *Enciclopedia del Novecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1977, vol. II, pp. 763-780

SAARINEN 1977

A. B. Saarinen, *I grandi Collezionisti Americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino 1977 (ed. originale New York 1958)

1978

GAY 1978

P. Gay, *La Cultura di Weimar*, Bari 1978

1979

RANKE 1979

W. Ranke, «Le cas Böcklin». Un épisode toujours actuel de l'art en Allemagne, in 'Revue de l'art', 45, 1979, pp. 37-49

SAMUELS 1979

E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, Cambridge (Mass.) 1979

SAUERLÄNDER 1979

W. Sauerländer, *L'Allemagne et la "Kunstgeschichte". Gèneses d'une discipline universitaire*, in 'Revue de l'art', 45, 1979, pp. 4-8

1980

ARBEITSRAT 1980

Ja! Stimmen des Arbeitsrat für Kunst in Berlin, in SCHLÖSSER 1980, pp. 10-76 (ed. or. Arbeitsrat 1919)

BEHNE 1980

A. Behne, *Flugblatt zur Ausstellung 'Für unbekannte Architekten'*, in SCHLÖSSER 1980, p. 91

FLACKE-KNOCH 1980

M. Flacke-Knoch, *Wilhelm R. Valentiners Museumskonzeption von 1918 und die zeitgenössischen Bestrebungen zur Reform der Museen*, in 'Kritische Berichte', 8, 4-5, 1980, pp. 49-58

GATZKE 1980

H. W. Gatzke, *Germany and the United States. A "Special Relationship"*, Cambridge (Mass.) 1980

MARDERSTEIG 1980

G. Mardersteig, *L'Officina Bodoni. I libri e il mondo di un torchio 1923-1977*, Verona 1980

MESSER-HOPKINS 1980

T. M. Messer, H. T. Hopkins (a cura di), *Expressionism. A German Intuition 1905-1920*, catalogo della mostra (New York-San Francisco), New York 1980

Paret 1980

P. Paret, *The Berlin Secession. Modernism and its Enemies in Imperial Germany*, Cambridge (Mass.) 1980

Roters 1980

E. Roters, *Big-City Expressionism: Berlin and German Expressionism*, in MESSER-HOPKINS 1980, pp. 238-251

Schlösser 1980

M. Schlösser (a cura di), *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918-1921*, catalogo della mostra (Berlino), Berlino 1980

Spalding 1980

F. Spalding, *Roger Fry: art and life*, Londra 1980

Sterne 1980

M. Sterne, *The Passionate Eye. The life of William R. Valentiner*, Detroit 1980
1981

HART 1981

J. Hart, *Heinrich Wölfflin: an intellectual biography*, Ph. D. diss., University of California, Berkeley 1981

Nerdinger 1981

W. Nerdinger, *Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin. 1918-1923*, Berlino 1981

Wayne Morgan 1981

H. Wayne Morgan, recensione a M. Sterne, *The Passionate Eye*, in 'Winterthur Portfolio', 16, 2/3, 1981, pp. 232-236

1982

BRUYN-HAAK-LEVIE *et alii* 1982

J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. Van Thiel, E. van de Wetering (a cura di), *A Corpus of Rembrandt Paintings I. (1625-1631)*, Dordrecht-Boston-Londra 1982

GIRARDET 1982

C.-M. Girardet, *James Simon*, in 'Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz', 19, 1982, pp. 77-88

HART 1982

J. Hart, *Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics*, in 'Art Journal', 42, 1982, pp. 293-300

UHR 1982

H. Uhr, *Masterpieces of German Expressionism at the Detroit Institute of Arts*, Detroit 1982

1983

GEISMEIER 1983

I. Geismeyer, *Fünfundsiebzig Jahre Bodemuseum 1904-1979. Festvortrag*, in 'Forschungen und Berichte', 23, 1983, pp. 130-137

GOMBRICH 1983

E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1983

PARET 1983

P. Paret, *The Artist as Staatsbürger: Aspects of the Fine Arts and the Prussian State before and during the First World War*, in 'German Studies Review', 6, 3, 1983, pp. 421-437

PODRO 1983

M. Podro, *The Critical Historian of Art*, New Haven-Londra 1983

1984

GANTNER 1984

J. Gantner (a cura di), *Heinrich Wölfflin 1864-1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, Basilea-Stoccarda 1984

MIDDELDORF KOSEGARTEN 1984

A. Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena 1250-1330*, Monaco 1984

ROTTERS 1984

E. Roters, *Galerie Ferdinand Möller. Die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland. 1917-1956*, Berlino 1984

1985

HERKLOTZ 1985

I. Herklotz, *“Sepulcra” e “Monumenta” del Medioevo: studi sull’arte sepolcrale in Italia*, Roma 1985

WORRINGER 1985

W. Worringer, *Problemi formali del Gotico*, a cura di G. Franck e G. Gurisatti, Venezia 1985 (ed. originale WORRINGER 1911)

1986

BOORMAN 1986

H. Boorman, *Rethinking the Expressionist Era; Wilhelmine Cultural Debates and Prussian Elements in German Expressionism*, in ‘Oxford Art Journal’, 9, 2, 1986, pp. 3-15

BRUCCOLI 1986

M. J. Bruccoli, *The Fortunes of Mitchell Kennerley*, Bookman, San Diego 1986

BRUYN-HAAK-LEVIE *et alii* 1986

J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. Van Thiel, E. van de Wetering (a cura di), *A Corpus of Rembrandt Paintings II. (1631-1634)*, Dordrecht-Boston-Londra 1986

DARR 1986

A. P. Darr, *A Valentinian legacy: Italian sculpture*, in ‘Apollo’, 124, 298, 1986, pp. 476-485

MARANDEL 1986

J. P. Marandel, *A Valentinian legacy: the broad stream of European painting*, in ‘Apollo’, 124, 298, 1986, pp. 486-497

NEWMAN HELMS 1986

C. Newman Helms (a cura di), *Diego Rivera. A Retrospective*, catalogo della mostra (Detroit), Detroit 1986

POPE-HENNESSY 1986

J. Pope-Hennessy, *La scultura italiana del Rinascimento. Saggi*, Torino 1986

1987

BAGNOLI-BARTALINI 1987

A. Bagnoli, R. Bartalini (a cura di), *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a*

Siena, 1250-1450, catalogo della mostra (Siena), Firenze 1987

BROBOWSKY-LANGENBUCHER 1987

M. Brobowsky, W. R. Langenbucher (a cura di), *Wege zur Kommunikationsgeschichte*, Monaco 1987

SAMUELS 1987

E. Samuels, *Bernard Berenson. The making of a legend*, Cambridge (Mass.) 1987

SCHULZE 1987

H. Schulze, *La Repubblica di Weimar*, Bologna 1987

SÖSEMANN 1987

B. Sösemann, *Politische Kommunikation im "Reichsbelagerungszustand". Programm, Struktur und Wirkung des Klubs Deutsche Gesellschaft 1914*, in BROBOWSKY-LANGENBUCHER 1987, pp. 630-649

STENEBERG 1987

E. Steneberg, *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918-1921*, Düsseldorf 1987

1988

BARRON 1988

S. Barron (a cura di), *German Expressionism 1915-1925: the Second Generation*, catalogo della mostra (Los Angeles-Düsseldorf-Halle), Monaco 1988

CONTINI 1988a

G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino 1988

CONTINI 1988b

G. Contini, *Espressionismo Letterario*, in CONTINI 1988a, pp. 41-105

GARDNER 1988

J. Gardner, *A princess among prelates: a fourteenth-century Neapolitan tomb and some northern relations*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte', 23-24, 1988, pp. 29-60

GOSSMAN 1988

L. Gossman, *Jacob Burckhardt as Art Historian*, in 'Oxford Art Journal', 11, 1, 1988, pp. 25-32

JANDA 1988a

A. Janda, (a cura di), *Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der*

neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais Unter den Linden 1918-1945, catalogo della mostra (Berlino), Berlino 1988

JANDA 1988b

A. Janda, *Die Gemälde und Bildwerke der Expressionisten im ehemaligen Kronprinzen-Palais. Ein Ausschnitt aus der Geschichte der Neuen Abteilung der Nationalgalerie von 1918-1945*, in JANDA 1988a, pp. 22-87

KANDINSKY MARC 1988

W. Kandinsky, F. Marc, *Il Cavaliere Azzurro*, a cura di K. Lankheit, Milano 1988 (ed. originale 1911)

LANKHEIT 1988

K. Lankheit, *Storia dell'Almanacco*, in KANDINSKY MARC 1988, pp. 201-240

LOGAN 1988

A. M. Logan, *The Collections of the Detroit Institute of Arts. Dutch and Flemish Drawings and watercolors*, New York 1988

MACKE 1988

A. Macke, *Le Maschere*, in KANDINSKY MARC 1988, pp. 47-53

MARC 1988a

F. Marc, *Beni Spirituali*, in KANDINSKY MARC 1988, pp. 15-19

MARC 1988b

F. Marc, *I «fauves» tedeschi*, in KANDINSKY MARC 1988, pp. 21-25

MARC 1988c

F. Marc, *Due quadri*, in KANDINSKY MARC 1988, pp. 29-33

PAUL 1988

B. Paul, *Drei Sammlungen französischer impressionistischer Kunst im kaiserlichen Berlin – Bernstein, Liebermann, Arnhold*, in 'Zeitschrift des deutschen Verein für Kunstwissenschaft', 42, 3, 1988 (numero monografico *Sammler der frühen Moderne in Berlin*), pp. 11-30

ROTTERS 1988

E. Roters, *Prewar, Wartime, and Postwar: Expressionism in Berlin from 1912 to the Early 1920s*, in BARRON 1988, pp. 39-55

SCHMIDT 1988

S. Schmidt, *Bernard Koehler – ein Mäzen und Sammler August Mackes und der Künstler des »Blauen Reiter«*, in 'Zeitschrift des deutschen Verein für Kunstwissenschaft', 42, 3, 1988 (numero monografico *Sammler der frühen Moderne in Berlin*), pp. 76-91

TAFEL 1988

V. Tafel, *Paul Cassirer als Vermittler deutscher impressionistischer Malerei in Berlin: zum Stand der Forschung*, in 'Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft', 42, 3, 1988 (numero monografico *Sammler der frühen Moderne in Berlin*), pp. 31-46

ACETO 1988-1989

F. Aceto, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni di Capua e di Orso Minutolo*, in 'Prospettiva', 53-56, 1988-1989, pp. 134-142

1989

BARRON 1989

S. Barron, *The Embrace of Expressionism: The Vagaries of its Reception in America*, in BARRON-BRUCE *et alii* 1989, vol. 1, pp. 130-149

BARRON-BRUCE *et alii* 1989

German Expressionist Prints and Drawings. The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies, 2 voll., Los Angeles-Monaco 1989

BRUYN-HAAK-LEVIE *et alii* 1989

J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. Van Thiel, E. van de Wetering (a cura di), *A Corpus of Rembrandt Paintings III. (1635-1642)*, Dordrecht-Boston-Londra 1989

GILLERMAN 1989

D. Gillerman (a cura di), *Gothic Sculpture in America. I. The New England Museums*, New York-Londra 1989

GUENTHER 1989

P. Guenther, *An Introduction to the Expressionist Movement*, in BARRON-BRUCE *et alii* 1989, vol. 1, pp. 1-37

HASKELL 1989

F. Haskell, *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino 1989

JOWELL 1989

F. S. Jowell, *The Rediscovery of Frans Hals*, in SLIVE 1989, pp. 61-86

LENMAN 1989

R. Lenman, *Painters, Patronage, and the Art Market in Germany 1850-1914*, in 'Past & Present', 123, 1989, pp. 109-140

LUCKHARDT 1989

U. Luckhardt, *Lyonel Feininger*, Ginevra 1989

MANHEIM 1989

R. Manheim, *The "Germanic" van Gogh: A Case Study of Cultural Annexation*, in 'Simiolus', 19, 4, 1989, pp. 277-288

MARC 1989

F. Marc, *Briefe, Schriften, Aufzeichnungen*, Lipsia 1989

OLIN 1989a

M. Olin, *Forms of respect: Alois Riegl's concept of attentiveness*, in 'The Art Bulletin', 71, 2, 1989, pp. 285-299

OLIN 1989b

M. Olin, *Validation by Touch in Kandinsky's Early Abstract Art*, 'Critical Inquiry', 16, 1, 1989, pp. 144-172

PEUKERT 1989

D. Peukert, *The Weimar Republic: the Crisis of Classical Modernity*, New York 1989

RIGBY 1989

I. K. Rigby, *The Revival of Printmaking in Germany*, in BARRON-BRUCE *et alii* 1989, vol. 1, pp. 38-65

SLIVE 1989

S. Slive (a cura di), *Frans Hals*, catalogo della mostra (Washington-Londra-Haarlem), Monaco 1989

1990

ALPERS 1990

S. Alpers, *L'Officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato*, Torino 1990

BUSHART 1990

M. Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie, 1911-1925*, Monaco 1990

CARLI 1990

E. Carli, *Sculture senesi del Trecento tra Gano, Tino e Goro*, in 'Antichità Viva', 29, 2-3, 1990, pp. 26-39

GAEHTGENS 1990

T. W. Gaehtgens, *Les rapports de l'histoire de l'art et de l'art contemporain en Allemagne à l'époque de Wölfflin et de Meier-Graefe*, in 'Revue de l'art', 88, 1990, pp. 31-38

GARMS-ROMANINI 1990

J. Garms, A. M. Romanini (a cura di), *Skulptur und Grabmal des spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del convegno (Roma), Vienna 1990

JOY BEALLE 1990

P. Joy Bealle, *Obstacles and advocates: factors influencing the introduction of modern art from Germany to New York City, 1912-33: Major promoters and exhibitions*, Ph. D. diss., Cornell University, 1990

KEISCH 1990

C. Keisch, *Rodin im Wilhelminischen Deutschland. Seine Anhänger und Gegner in Leipzig und Berlin*, in 'Forschungen und Berichte', 29, 1990, pp. 251-301

NOVELLO 1990

R. P. Novello, *Giovanni di Balduccio da Pisa*, Tesi di Dottorato, 2 voll., Pisa 1990

WEINSTEIN 1990

J. Weinstein, *The End of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919*, Chicago 1990

1991

BELLOSI 1991

L. Bellosi, *Previtali e la scultura*, introduzione a PREVITALI 1991, pp. XXI-XXXIII

BRÜHL 1991

G. Brühl, *Die Cassires: Streiter für den Impressionismus*, Lipsia 1991

KÖHNKE 1991

K. C. Köhnke, *The rise of Neo-Kantianism: German Academic Philosophy between Idealism and Positivism*, New York 1991

LLOYD 1991

J. Lloyd, *German expressionism: primitivism and modernity*, New Haven-Londra 1991

PREVITALI 1991

G. Previtali, *Studi sulla scultura Gotica in Italia*, Torino 1991

1992

CASTELNUOVO 1992

E. Castelnovo (a cura di), *Niveo de Marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana), Genova 1992

CESTELLI GUIDI 1992

A. M. Cestelli Guidi, *Colonia 1912: la mostra del Sonderbund*, in 'Ricerche di Storia dell'Arte', 47, 1992, pp. 19-33

FORSYTH 1992

W. H. Forsyth, *Five crucial people in the building of the Cloisters*, in PARKER 1992, pp. 50-62

GAEHTGENS 1992

T. W. Gaehtgens, *Die Berliner Museumsinsel im deutschen Kaiserreich: zur Kulturpolitik der wilhelminischen Epoche*, Monaco 1992

GARDNER 1992

J. Gardner, *The Tomb and the Tiara: curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford 1992

KRAHN 1992

V. Krahn, *Wilhelm von Bode und die italienische Skulptur: Forschen – Sammeln – Präsentieren*, in 'Jahrbuch der Berliner Museen', 34, 1992, pp. 105-119

PARKER 1992

E. C. Parker(a cura di), with the assistance of M. B. Shepard, *The Cloisters: studies in honor of the fiftieth anniversary*, New York 1992

VAN THIEL 1992-93

P. J. J. Van Thiel, *De Rembrandt-tentoonstelling van 1898*, in 'Bulletin van het Rijksmuseum', 40, 1, 1992, pp. 11-93

1993

AGOSTI-MANCA-PANZERI 1993

G. Agosti, M. E. Manca, M. Panzeri (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori: atti del convegno internazionale*, (Bergamo, 1987), 3 voll., Bergamo 1993

AYRES 1993

W. S. Ayres, *The domestic museum in Manhattan: Major private art installations in New York City, 1870-1920*, Ph. D. Diss., University of Delaware 1993

BELLOSI 1993

L. Bellosi, *Prefazione*, in THODE 1993, pp. IX-XX

BROWN 1993

D. A. Brown, *Giovanni Morelli and Bernard Berenson*, in AGOSTI-MANCA-PANZERI 1993, pp. 389-397

BRUSH 1993

K. Brush, *The Cultural Historian Karl Lamprecht: Practitioner and Progenitor of Art History*, in 'Central European History', 2, 1993, pp. 139-164

CAGLIOTI 1993

F. Caglioti, *Una conferma per Andrea dell'Aquila scultore: la 'Madonna di casa Caffarelli'*, in 'Prospettiva', 69, 1993, pp. 2-27

FINK-MADERA 1993

A. Fink-Madera, *Carl Neumann 1860 bis 1934*, Francoforte 1993

FOURCADE-MONOD-FONTAINE 1993

D. Fourcade, I. Monod-Fontaine (a cura di), *Henri Matisse. 1904-1917*, catalogo della mostra (Parigi), Parigi 1993

FRELINGHUYSEN-TINTEROW-STEIN 1993

A. Cooney Frelinghuysen, G. Tinterow, S. A. Stein, G. Wold, J. Meech (a cura di), *Splendid Legacy. The Havemeyer Collection*, catalogo della mostra (New York), New York 1993

GAEHTGENS 1993a

T. W. Gaehtgens (a cura di), *Künstlerischer Austausch: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, atti del Congresso Internazionale (Berlino 1992), 3 voll., Berlino 1993

GAEHTGENS 1993b

T. W. Gaehtgens, *Wilhelm von Bode und seine Sammler*, in MAI-PARET 1993, pp. 153-172

KULTERMANN 1993

U. Kultermann, *The History of Art History*, New York 1993

IVERSEN 1993

M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge (Mass.) e Londra 1993

JUNGE 1993

H. Junge, *Alfred Lichtwark und die 'Gymnastic der Sammlertätigkeit'*, in MAI-PARET 1993, pp. 202-214

LENMAN 1993

R. Lenman, *The Internationalisation of the Berlin Art Market 1910-1920 and the Role of Herwarth Walden*, in GAEHTGENS 1993a, vol. III, pp. 535-542

LIEDTKE 1993

W. Liedtke, *The Havemeyer Rembrandts*, in FRELINGHUYSEN-TINTEROW-STEIN 1993, pp. 62-65

MAI-PARET 1993

E. Mai, P. Paret (a cura di), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Colonia 1993

MESSINA 1993

M. G. Messina, *Le Muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino 1993

PAUL 1993a

B. Paul, "Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften", *Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museum, Kunsthandel und Privatsammlertum*, in 'Kritische Berichte', 3, 1993, pp. 41-64

PAUL 1993b

B. Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993

REISENFEDL 1993

R. Reisenfeld, *Cultural Identity and artistic practice: the revival of the German Woodcut*, Ph. D. diss, 2 voll, University of Chicago 1993

SCHWARTZ 1993

G. Schwartz, *Rembrandt Research after the Age of Connoisseurship*, in 'Annals of Scholarship. An International Quarterly in the Humanities and Social Sciences', 10, 3-4, 1993 (numero monografico a cura di R. C. Morgan, *Art and Institutions*), pp. 313-335

SÖSEMANN 1993

B. Sösemann, *Jenseits von Partei und Parlament. Walter Rathenau 'aufbauende Ideenpolitik' in der Deutschen Gesellschaft 1914*, in WILDEROTTER 1993, pp. 169-178

SZYLIN 1993

A. M. Szylin, *Henry Thode (1857-1920): Leben und Werk*, Francoforte s. M. 1993

TEDESCHI 1993a

L. Tedeschi (a cura di), *Giovanni Mardersteig a Montagnola. La nascita dell'Officina Bodoni 1922-1927*, catalogo della mostra (Montagnola), Verona 1993

TEDESCHI 1993b

L. Tedeschi, *Montagnola di Lugano: la montagna incantata di Hans (Giovanni) Mardersteig*, in TEDESCHI 1993a, pp. 15-53

THODE 1993

H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Roma 1993

TINTEROW 1993

G. Tinterow, *The Havemeyer Pictures*, in FRELINGHUYSEN-TINTEROW-STEIN 1993, pp. 3-53

WASHTON LONG 1993

R. C. Washton Long, *National or international? Berlin Critics and the Question of Expressionism*, in GAEHTGENS 1993, vol. III, pp. 521-534

WILDEROTTER 1993

H. Wilderotter (a cura di), *Die Extreme berühren sich. Walter Rathenau 1867-1922*, Berlino 1993

1994

CANETTI 1994

E. Canetti, *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Milano 1994

GAEHTGENS 1994

T. W. Gaehtgens, *The Berlin Museum after Reunification*, in 'The Burlington Magazine', 136, 1090, 1994, pp. 14-20

GOMBRICH 1994a

E. H. Gombrich, *In search of Cultural History*, in GOMBRICH 1994b, pp. 24-59

GOMBRICH 1994b

E. H. Gombrich, *Ideals and Idols. Essays on values in history and in art*, Londra 1994

JENSEN 1994

R. Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton 1994

PIPPAL-PREIMESBERGER 1994

M. Pippal, R. Preimesberger (a cura di), *Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag*, Colonia 1994

WAETZOLDT 1994

S. Waetzoldt, *Kunstgeschichtsforschung und Kennerschaft an den Berliner Museen unter Richard Schöne und Wilhelm Bode*, in PIPPAL-PREIMESBERGER 1994, pp. 443-449

1995

BERLINO 1995a

Wilhelm von Bode: Museumsdirektor und Mäzen. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, catalogo della mostra (Berlino), Berlino 1995

BERLINO 1995b

Wilhelm Bode als Zeitgenosse der Kunst: zum 150. Geburtstag, catalogo della mostra (Berlino), Berlino 1995

BRUSH 1995a

K. Brush, *Integration or segregation among disciplines? The historiography of Gothic Sculpture as a case-study*, in CHIEFFO RAGUIN-BRUSH-DRAPER 1995, pp. 19-40

BRUSH 1995b

K. Brush, *Gothic Sculpture as a Locus for the Polemics of National Identity*, in FORDE-JOHNSON-MURRAY, pp. 189-213

BUSHART 1995

M. Bushart, *Changing Times, Changing Styles: Wilhelm Worringer and the Art of His Epoch*, in DONAHUE 1995, pp. 69-85

CHIEFFO RAGUIN-BRUSH-DRAPER 1995

V. Chieffo Raguin, K. Brush, P. Draper (a cura di), *Artistic Integration in Gothic buildings*, Toronto 1995

CONTI 1995

A. Conti, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, in 'Prospettiva', 77, 1995, pp. 36-50

DONAHUE 1995

N. H. Donahue (a cura di), *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, University Park 1995

FORDE-JOHNSON-MURRAY 1995

S. Forde, L. Johnson, A. V. Murray (a cura di), *Concepts of National Identity in Middle Ages*, Leeds 1995

HECKSCHER 1995

M. H. Heckscher, *The Metropolitan Museum of Art: An Architectural History*, 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin' (numero monografico), 53, 1, 199

KREYTENBERG 1995

G. Kreytenberg, *Agnolo di Ventura und zwei Grabmäler der Bardi in Florenz*, in 'Städel-Jahrbuch', n. f. 15, 1995, pp. 53-84

OHLSEN 1995

M. Ohlsen, *Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunststempel*, Berlino 1995

SCHUSTER 1995

P.-K. Schuster, *Bode als Problem*, in BERLINO 1995b, pp. 1-31

THUILLIER-RECHT-HART-WRANKE 1995

J. Thuillier, R. Recht, J. Hart, M. Warnke, *Relire Wölfflin*, Parigi 1995

WASHTON LONG 1995

R. C. Washton Long (a cura di), *German Expressionism. Documents from the end of the Wilhelmine empire to the rise of National Socialism*, Berkeley 1995

1996

BAKER 1996

M. Baker, *Bode and Museum Display: The arrangement of the Kaiser-Freidrich-Museum and the South Kensington Response*, in GAEHTGENS-SCHUSTER 1996, pp. 143-153

BRADFORD SMITH 1996

E. Bradford Smith (a cura di), *Medieval art in America: patterns of collecting, 1800 – 1940*, catalogo della mostra (Palmer Museum of Art, Pennsylvania), University Park 1996

BROWN 1996

D. A. Brown, *Bode and Berenson: Berlin and Boston*, in GAEHTGENS-SCHUSTER 1996, pp. 101-106

BRUSH 1996

K. Brush, *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge (Mass.)-New York 1996

BUSCAROLI FABBRI 1996

B. BUSCAROLI FABBRI, *Max Klinger*, catalogo della mostra (Ferrara), Ferrara 1996

CARLI 1996

E. Carli, *Arte Senese e Arte Pisana*, Torino 1996

CASTELNUOVO 1996

E. Castelnovo, *Prefazione*, in CARLI 1996, s. n. p.

EASTON 1996

L. Easton, *The Rise and Fallo f the "Third Weimar": Harry Graf Kessler and the Aesthetic State in Wilhelmian Germany, 1902-1906*, in 'Central European History', 29, 4, 1996, pp. 495-532

EISLER 1996

C. Eisler, *Bode's Burden. Berlin's Museum as an Imperial Institution*, in GAEHTGENS-SCHUSTER 1996, pp. 23-32

ENGEL 1996

F. Engel, *Martel Schwichtenberg. Eine Malerin zwischen Kunst und Werbegrafik. Entwürfe für Verpackungen und Anzeigen (1916-1945)*, catalogo della mostra (Hannover), Hannover 1996

GAEHTGENS-SCHUSTER 1996

T. W. Gaehtgens, P.-K. Schuster (a cura di) 'Kennerschaft': *Kolloquium zum 150jährigen Geburtstag von Wilhelm von Bode*, 1996 (numero monografico del 'Jahrbuch der Berliner Museen', 38, 1996)

GREENWELL 1996

E. Greenwell, *The Civil Architecture of Paul Cret*, Cambridge (Mass.) 1996

KÄHLER 1996

S. Kähler, *Deutsche Bildhauer in Paris: die Rezeption französischer Skulptur zwischen 1871 und 1914 unter besonderer Berücksichtigung der Berliner Künstlerschaft*, Francoforte s. M. 1996.

LUIJTEN 1996

G. Luijten, *Wilhelm von Bode und Holland*, in GAEHTGENS-SCHUSTER 1996, pp. 73-85

McCLINTOCK 1996

K. McClintock, *The Earliest Public Collections and the Role of Reproductions (Boston)*, in BRADFORD SMITH 1996, pp. 55-60

ROTTNER 1996

R. A. Rottner, *J. P. Morgan and the Middle Ages*, in BRADFORD SMITH 1996, pp. 115-126

STOLZENBURG 1996

A. STOLZENBURG, *L'artista figurativo come poeta: la grafica di Max Klinger*, in BUSCAROLI FABBRI 1996, pp. 137-167 e pp. 229-235

STÜCKELBERGER 1996

J. Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, Monaco 1996

WAETZOLDT 1996

S. Waetzoldt, *Wilhelm von Bode und die innere Struktur der Preussischen Museen zu Berlin*, in GAEHTGENS-SCHUSTER 1996, pp. 7-14

WARREN 1996

J. Warren, *Bode and the British*, in GAEHTGENS-SCHUSTER 1996, pp. 121-142

1997

BARRON-DUBE 1997

S. Barron, W.-D. Dube (a cura di), *Espressionismo Tedesco: Arte e Società*, catalogo della mostra (Venezia), Milano 1997

BODE 1997

W. Bode, *Mein Leben*, a cura di T. Gaehtgens e B. Paul, 2 voll., Berlino 1997

HOHENZOLLERN-SCHUSTER 1997

J. G. Hohenzollern, P. K. Schuster (a cura di), *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, catalogo della mostra (Monaco-Berlino), Berlino 1997

IAMURRI 1997

L. Iamurri, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, in 'Prospettiva', 87-88, 1997, pp. 69-90

MITTNER 1997

L. Mittner, *L'espressionismo*, Roma-Bari 1997

PARET 1997

P. Paret, *L'espressionismo nella Germania imperiale*, in BARRON-DUBE 1997, pp. 29-34

REISENFELD 1997

R. Reisenfeld, *Cultural Nationalism, Brücke and German Woodcut: the formation of a Collective Identity*, in 'Art History', 20, 2, 1997, pp. 289-312

ZERNER 1997

H. Zerner, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Parigi 1997

1998

CAGLIOTI 1998

F. Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in 'Prospettiva', 91-92, 1998, pp. 70-90

CHIEFFO RAGUIN 1998

V. Chieffo Raguin, *Three German Saints and a taste for German Expressionism: Valentiner at the Detroit Institute of Art*, in 'Gesta', 37, 1998, pp. 244-250

FARNHAM 1998

J. E. Farnham, *The Staging of Time: Paul Cret and the Delaware River Bridge*, in 'Journal of the Society of Architectural Historians', 57, 3, 1998, pp. 258-279

FERGONZI 1998

F. Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915). 1*, in 'Prospettiva', 89-90, 1998, pp. 40-73

KEISCH 1998

C. Keisch, *Rodin dans l'Allemagne de Guillaume II. Partisans et detracteurs à Leipzig, Dresde et Berlin*, Parigi 1998

KRAUSS 1998

R. Krauss, *Passaggi. Storia della Scultura da Rodin alla Land Art*, Milano 1998

RECHT 1998

R. Recht, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Parigi 1998

RIEGL 1998

A. Riegl, *Antichi tappeti orientali*, a cura di A. Manai, Macerata 1998

SCHWARTZ 1998

F. J. Schwartz, *Forms Fellows Fetish: Adolf Behne and the Problem of Sachlichkeit*, in 'Oxford Art Journal', 21, 2, 1998, pp. 47-77

1999

BANK DOWNS 1999

L. Bank Downs, *Diego Rivera. The Detroit Industry Murals*, New York 1999

BRUSH 1999

K. Brush, *German Kunstwissenschaft and the practice of Art History in America after World War I: interrelationship, exchanges, context*, in 'Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft', XXVI, 1999, pp. 7-36

CARASSO 1999

D. Carasso, *A new image: German and French thought on Dutch Art: 1775-1860*, in GRIJZENHOUT-VAN VEEN 1999, pp. 108-129

DE JONGH 1999

E. de Jongh, *Seventeenth-Century Dutch Art seen through a Political Prism*, in GRIJZENHOUT-VAN VEEN 1999, pp. 142-162

FERGONZI 1999

F. Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*. 2, in 'Prospettiva', 95-96, 1999, pp. 24-50

GENNARI SANTORI 1999

F. Gennari Santori, *European 'Masterpieces' for America. Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, in GREEN 1999, pp. 107-118

GREEN 1999

C. Green (a cura di), *Art Made Modern. Roger Fry's vision of Art*, catalogo della mostra (Londra), Londra 1999

GRIJZENHOUT-VAN VEEN 1999

F. Grijzenhout, H. Van Veen (a cura di), *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge 1999

HOENTSCHEL-BOUVET 1999

N. Hoentschel, V. Bouvet, *Georges Hoentschel (1855-1915)*, Saint-Rémy-en-l'Eau 1999

HUEMER 1999

C. Huemer, *Charles Sedelmeyer (1837-1925). Kunst und Spekulation am Kunstmarkt in Paris*, in 'Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst', 2, 1999, pp. 4-19

MEYER 1999

R. Meyer, *Die Reklamekunst der Keksfabrik Bahlsen in Hannover von 1889-1945*, tesi di dottorato, Università di Gottinga, Münster 1999

PANOFSKY 1999a

E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1999

PANOFSKY 1999b

E. Panofsky, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*, in PANOFSKY 1999a, pp. 305-329

RIEGL 1999

A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, a cura di W. Kemp, Los Angeles 1999 (ed. or. RIEGL 1902)

SALTZMAN 1999

C. Saltzman, *Portrait of Dr. Gachet: the Story of a Van Gogh Masterpiece. Money, Politics, Greed and Loss*, New York 1999 (trad. it. Torino 2009)

WOOLF 1999a

V. Woolf, *Saggi, Prose, Racconti*, a cura di N. Fusini, Milano 1999

WOOLF 1999b

V. Woolf, *Roger Fry*, in WOOLF 1999a, pp. 781-1092

2000

BARTALINI 2000

R. Bartalini, *"Et in carne mea videbo Deum meum": Maso di Banco, la Cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi. A proposito di un libro recente*, in 'Prospettiva', 98-99, 2000, pp. 58-103

BUSHART 2000

M. Bushardt (a cura di), *Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik*, Berlino 2000

CRANE 2000

S. A. Crane (a cura di), *Museums and Memory*, Stanford 2000

JOACHIMIDES 2000

A. Joachimides, *The Museum's discourse on art: the formation of curatorial art history in turn-of-the-century Berlin*, in CRANE 2000, pp. 200-219

JUSTI 2000

L. Justi, *Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten*, a cura di T. W. Gaehtgens e K. Winkler, 2 voll., Berlino 2000

KRAUSS 2000

R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano 2000

LIEDTKE 2000

W. Liedtke, *The Study of Dutch Art in America*, in 'Artibus et historiae', 21, 41, 2000, pp. 207-220

MICHALSKY 2000

T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Gottinga 2000

POESCHKE 2000

J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik*, Monaco 2000

SHEEHAN 2000

J. J. Sheehan, *Museums in the German Art World: from the end of the Old Regime to the rise of Modernism*, New York 2000

STROUSE 2000

J. Strouse, *J. Pierpont Morgan: Financier and Collector*, 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin' (numero monografico), 57, 3, 2000

2001

ABT 2001

J. Abt, *A Museum on the Verge: A Socioeconomic History of the Detroit Institute of Arts, 1882-2000*, Detroit 2001

ACETO 2001

F. Aceto, *Una proposta per Tino di Camaino a Cava dei Tirreni*, in MICHALSKY 2001, pp. 275-294

BAMBI 2001

A. Bambi, *Die französische Moderne und ihren deutschen Sammler*, in POPHANKEN-BILLETER 2001, pp. 11-21

BARBAVARA DI GRAVELLONA 2001

T. Barbavara di Gravellona, *Tino di Camaino a Firenze e il monumento funerario*

al vescovo Antonio d'Orso in Duomo. I. Per una nuova lettura del sepolcro, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia', ser. 4, 6, 2001, pp. 265-295

BILLETER 2001

F. Billeter, *Zwischen Kunstgeschichte und Industriemanagement. Eberhard von Bodenhausen als Sammler neoimpressionistischer Malerei*, in POPHANKEN-BILLETER 2001, pp. 125-147

GAEHTGENS 2001

T. W. Gaehtgens, *Wilhelm Bode and Dutch painting*, in 'The Rijksmuseum Bulletin', 49, 2001, pp. 61-71

GENNARI SANTORI 2001

F. Gennari Santori, "*Questo è il paese dei miliardi!*": la vendita dei Van Dyck Cattaneo (1907 - 1909), in 'Ricerche di Storia dell'arte', 73, 2001, pp. 37-47

GRAHAM 2001

J. Graham, *A Note on the Early Reputation of Roger Fry*, in 'The Burlington Magazine', 143, aug. 2001, pp. 493-499

HILDEBRAND 2001

A. von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti, F. Scrivano, Palermo 2001 (ed. or. HILDEBRAND 1893)

HELLMOLD 2001

M. Hellmold, *Rembrandts Einsamkeit. Diskursanalytische Studien zur Konzeption des Künstlersubjekts in der Moderne*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie in der Fakultät für Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, Bochum 2001

JOACHIMIDES 2001

A. Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresda 2001

KREYTENBERG 2001

Gert Kreytenberg, *Ein doppelsetiges Triptychon in Marmor von Tino di Camaino aus der Zeit um 1334*, in MICHALSKY 2001, pp. 261-274

MICHALSKY 2001

T. Michalsky (a cura di), *Medien der Macht: Kunst der Zeit des Anjous in Italien*, atti del convegno (Francoforte s. M.), Berlino 2001

PARET 2001a

P. Paret, *German Encounter with Modernism 1840-1945*, Cambridge 2001

PARET 2001b

P. Paret, *The Great Dying. Notes on German Art, 1914-1918*, in PARET 2001a, pp. 133-143

PARET 2001c

P. Paret, *The Tschudi Affair*, in PARET 2001a, pp. 92-118

PARTE 2001d

P. Paret, *Revolutionary Continuities*, in PARET 2001a, pp. 119-132

POPHANKEN-BILLETER 2001

A. Pophanken, F. Billeter (a cura di), *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kuns in deutschen Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimaerer Republik*, Berlino 2001

RIEGL 2001

AA. VV., *Framing Formalism. Riegl's work*, commento a cura di R. Woodfield, Amsterdam 2001

SCHMIDT-BAUER 2001

S. Schmidt-Bauer, *Die Sammlung Bernhard Koehler*, in POPHANKEN BILLETER 2001, pp. 267-286

WÖLFFLIN 2001

H. Wölfflin, *L'arte del Rinascimento. L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, a cura di M. Ghelardi, Livorno 2001 (ed. originale Monaco 1931)

2002

ADLER 2002

D. Adler, *Leaps of faith: formalist notions of the painterly*, Ph. D. diss., The City University of New York Graduate Center 2002

BELGIN 2002

T. Belgin, *Brücke e Balue Reiter, due poli dell'espressionismo*, in ROMA 2002, pp. 29-41

BRIGANTI 2002

G. Briganti, *Racconti di storia dell'arte. Dall'arte medievale al Neoclassico*, Milano 2002

DARR-BARNETT-BOSTRÖM 2002

A. P. Darr, P. Barnett, A. Boström, *Catalogue of Italian sculpture in the Detroit Institute of Arts*, 2 voll., Londra 2002

KOLBERG 2002

G. Kolberg, *Sculture dell'espressionismo*, in MOELLER 2002a, pp. 179-185

MÄRZ 2002

R. März, *Berlino, officina dell'espressionismo*, in MOELLER 2002a, pp. 169-177

MOELLER 2002a

M. M. Moeller (a cura di), *Gli Espressionisti. 1905-1920*, catalogo della mostra (Roma), Milano 2002

MOELLER 2002b

M. M. Moeller, *Gli espressionisti, ingresso nella modernità*, in MOELLER 2002a, pp. 21-27

QUODBACH 2002

E. Quodbach, *"The last of the American Versailles": the Widener Collection at Lynnewood Hall*, in 'Simiolus', 29, 2002, pp. 42-96

WINKLER 2002

K. Winkler, *Museum und Avantgarde. Ludwig Justis Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ und die Musealisierung des Expressionismus*, Opladen 2002

2003

BAK 2003

R. Bak, *Henry and Edsel. The Creation of the Ford Empire*, Hoboken 2003

COLUCCI 2003

S. Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento. Analisi storica, iconografica e artistica*, Firenze 2003

ELAM 2003

C. Elam, 'A More and More Important Work': Roger Fry and *The Burlington Magazine*, in 'The Burlington Magazine', 145, 2003, pp. 142-152

GENNARI SANTORI 2003a

F. Gennari Santori, *Holmes, Fry, Jaccaci and the 'Art in America' Section of The Burlington Magazine, 1905-10*, in 'The Burlington Magazine', 145, 2003, pp. 153-163

GENNARI SANTORI 2003b

F. Gennari Santori, *The melancholy of masterpieces: old master paintings in America 1900-1914*, Milano 2003

MCQUEEN 2003

A. McQueen, *The rise of the cult of Rembrandt. Reinventing an old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003

MINTY 2003

N. T. Minty, *Dutch and Flemish Seventeenth-Century Art in America, 1800-1940: Collections, Connoisseurship and Perceptions*, Ph. D. Diss., Institute of Fine Arts, New York University 2003

MOELLER-SPARAGNI 2003

M. M. Moeller, T. Sparagni (a cura di), *Il Cavaliere azzurro. Kandinsky, Marc e i loro amici*, catalogo della mostra (Milano), Milano 2003

SALMEN 2003

B. Salmen, *L'almanacco Der Blaue Reiter*, in MOELLER-SPARAGNI 2003, pp. 69-75

SEIDEL 2003a

M. Seidel, *Il Renaissance-Museum di Berlino: Wilhelm Bode "allievo" di Jacob Burckhardt*, in SEIDEL 2003b, vol. 2, pp. 821-862

SEIDEL 2003b

M. Seidel, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., Venezia 2003

STORM 2003

E. Storm, *La nacionalización de El Greco*, in 'Claves de la Razón Práctica', 137, 2003, pp. 74-80

2004

ADLER 2004

D. Adler, *Painterly politics: Wölfflin, formalism and German Academic culture, 1885-1915*, in 'Art History', 27, 3, 2004, pp. 431-456

BORCHERT 2004

T.-H. Borchert, *From intuition to intellect: Max J. Friedländer and the verbalisation of connoisseurship*, in 'Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten', 2004-05, pp. 9-18

BRUSH 2004a

K. Brush, *La storia dell'arte medievale: Goldschmidt, Vöge, Toesca, Mâle e Porter*, in CASTELNUOVO-SERGI 2004, pp. 229-252

BRUSH 2004b

K. Brush, *Paul Clemen and Art History in America*, in 'Jahrbuch der rehinischen Denkmalpflege', 39, 2004, pp. 9-22

CAGLIOTI 2004

F. Caglioti, *Su Matteo Civitali scultore* in FILIERI 2004, pp. 29-79

CASTELNUOVO-SERGI 2004

E. Castelnovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e Storia nel Medioevo*. Vol. IV. 'Il Medioevo al passato e al presente', Torino 2004

CHALARD-FILLAUDEAU 2004

A. Chalard-Fillaudeau, *Rembrandt, l'artiste au fils des textes. Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Parigi 2004

DACOSTA KAUFMANN 2004

T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago-Londra 2004

ELLIOT-WARR 2004

J. Elliot, C. Warr (a cura di), *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-century Naples*, Aldershot 2004

FILIERI 2004

M. T. Filieri (a cura di), *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel Tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca), Cinisello Balsamo 2004

FRANZ 2004

E. Franz, *Franz Marc: un'astrazione diversa*, in MOELLER-SPARAGNI 2004, pp. 31-37

MICHALSKY 2004

T. Michalsky, *Mater Serenissimi Principis: the tomb of Maria of Hungary*, in ELLIOT-WARR 2004, pp. 61-77

MOELLER-SPARAGNI 2004

M. M. Moeller, T. Sparagni (a cura di), *Il Cavaliere Azzurro. Kandinsky, Marc e i loro amici*, catalogo della mostra (Milano), Milano 2004

QUODBACH 2004

E. Quodbach, «Rembrandt's 'Gilder' is here»: *how America got its first Rembrandt and France lost many of its Old Masters*, in 'Simiolus', 31, 2004, pp. 90-107

ORTOLL-RAMÍREZ DE ARELLANO 2004

S. Ortoll, A. B. Ramírez de Arellano, *Diego Rivera, José María Sert, y los Rockefellers: una historia con cuatro epílogos*, in 'Journal of Iberian and Latin American Studies', 10, 1, 2004, pp. 1-21

ROQUE 2004

G. Roque, *Che cos'è l'arte astratta? Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*, Roma 2004

SCALLEN 2004

C. B. Scallen, *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam 2004

SEIDEL 2004

M. Seidel (a cura di), *Storia delle Arti in Toscana. Il Trecento*, Firenze 2004

SPENCER 2004

R. D. Spencer (a cura di), *The expert versus the object: judging fakes and false attributions in visual arts*, New York 2004

STREHLKE 2004

C. B. Strehlke, *Italian Painting 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004

SUTTON 2004

P. C. Sutton, *Rembrandt and a brief history of connoisseurship*, in SPENCER 2004, pp. 29-38

TIGLER 2004

G. Tigler, *Tipologie di monumenti funebri*, in SEIDEL 2004, pp. 45-74

2005

BARTALINI 2005a

R. Bartalini, *Scultura Gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005

BARTALINI 2005b

R. Bartalini, *La Madonna del convento delle cappuccine e le reazioni senesi alla scultura di Giovanni Pisano*, in BARTALINI 2005a, pp. 66-87

BARTALINI 2005c

R. Bartalini, *Tino di Camaino: le sculture dei portali del battistero di Firenze*, in BARTALINI 2005a, pp. 163-177

BARTALINI 2005d

R. Bartalini, *“Monumenta laicorum”: i sepolcri della Cappella Bardi in Santa Croce a Firenze*, in BARTALINI 2005a, pp. 179-203

BARTALINI 2005e

R. Bartalini, *Immagini funebri: a proposito del sepolcro Bardi e del monumento al vescovo Antonio d’Orso di Tino di Camaino*, in BARTALINI 2005a, pp. 205-213

BARTALINI 2005f

R. Bartalini, *L’attività di Agostino di Giovanni*, in BARTALINI 2005a, pp. 215-257

BARTALINI 2005g

R. Bartalini, *Agostino di Giovanni e compagni: una traccia per Agnolo di Ventura*, in BARTALINI 2005a, pp. 259-269

BARTALINI 2005h

R. Bartalini, *La scultura di Giovanni d’Agostino*, in BARTALINI 2005a, pp. 291-323

BARTALINI 2005i

R. Bartalini, *Giovanni d’Agostino, la facciata del battistero e il “duomo nuovo” di Siena*, in BARTALINI 2005a, pp. 325-335

BARTALINI 2005j

R. Bartalini, *Il possibile Domenico d'Agostino*, in BARTALINI 2005a, pp. 337-347

BELTING 2005

H. Belting, *I tedeschi e la loro arte: un'eredità difficile*, Roma 2005

BRUSH 2005

K. Brush, *The Unshaken Tree: Walter W. S. Cook on Kunstwissenschaft in 1924*, in JOHNSON-OGAWA 2005, pp. 329-360

CAGLIOTI 2005

F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'“Annunciazione” per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in 'Prospettiva', 117-118, 2005, pp. 21-62

FRISCH 2005

W. FRISCH, *German Modernism. Music and the Arts*, Berkeley-Los Angeles 2005

GALLI 2005

A. Galli, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in GALLI-REFICE 2005, pp. 113-137

GALLI-REFICE 2005

A. Galli, P. Refice (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, Firenze 2005

JOHNSON-OGAWA 2005

D. J. Johnson, D. Ogawa (a cura di), *Seeing and Beyond. Essays on Eighteenth- to Twenty-First-Century Art in honor of Kermit S. Champa*, New York 2005

LEWIS 2005

J. Lewis, *The Life and Time of Allen Lane*, New York 2005

LUUK 2005

P. Luuk (a cura di), *Van Cuyp tot Rembrandt: de Verzameling Cornelis Hofstede de Groot*, catalogo della mostra (Groninga), Gent 2005

MEDICA 2005a

M. Medica (a cura di), *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando dal Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo 2005

MEDICA 2005b

M. Medica, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale*

di Bologna, in MEDICA 2005a, pp. 37-53

MITTNER 2005

L. Mittner, *L'espressionismo*, Bari 2005

NEUMEISTER 2005

M. Neumeister, *Holländische Gemälde im Städel. 1550-1800*, vol. I, *Künstler geboren bis 1615*, Francoforte s. M. 2005

QUODBACH 2005

E. Quodbach, *American Collectors Rich in Dutch Art: de eerste Amerikaanse Reise van Cornelis Hofstede de Groot in 1908*, in LUUK 2005, pp. 65-79

VAN DE WETERING 2005

E. van de Wetering (a cura di), con contributi di K. Groen, P. Klein, J. van der Veen, M. de Winkel, *A Corpus of Rembrandt Paintings, V. The Self-Portraits*, Dordrecht 2005

2006

COHEN-SOLAL 2006

A. Cohen-Solal, *Americaini per sempre. I pittori di un mondo nuovo. Parigi 1867 – New York 1948*, Truccazzano 2006

FEILCHENFELDT-RAFF 2006

R. E. Feilchenfeldt, T. Raff (a cura di), *Ein Fest der Künste: Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger*, catalogo della mostra (Berlino), Monaco 2006

GOSSMAN 2006

L. Gossman, *Imperial Icon: The Pergamon Altar in Wilhelminian Germany*, in 'The Journal of Modern History', 78, 2006, pp. 551-587

LERM-HAYES 2006

C. M. Lerm-Hayes, *Aspects of Giedion-Welcker's Reception in the English-Speaking World*, in Henry Moore Institute, On-line Papers and Proceedings, 6 giugno 2006 (<http://www.henry-moore.org/hmi-journal/homepage/view-by-conference/carola-giedion-welcker/aspects-of-giedion-welckers-reception-in-the-engl/page-1>)

MACKE-MARC 2006

A. Macke, F. Marc, *Il nostro sogno. Lettere 1910-1914*, a cura di M. Passaro, Milano 2006

MOCCHI-SCHIEPPATI 2006

N. Mocchi, C. Schieppati, *Genius, Zeitschrift für Alte und Werdende Kunst*, in 'L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità', 3, 4/5, 2006, pp. 89-130

ROSENBLUM 2006

R. Rosenblum, *La pittura moderna e la tradizione romantica del nord. Da Friedrich a Rothko*, Milano 2006

SCARROCCHIA 2006

S. Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte: Alois Riegl, vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Milano 2006

SCHÖLZEL 2006

C. Schölzel, *Walther Rathenau. Eine Biographie*, Paderborn 2006

2007

BALDELLI 2007

F. Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore (Svizzera) 2007

ELDERFIELD 2007

J. Elderfield, *El Fauvismo*, Madrid 2007

LIEDTKE 2007

W. Liedtke, *Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, 2 voll., New Haven 2007

LOPEZ 2007

J. Lopez, «Gross False Pretences»: the misdeeds of art dealer Leo Nardus, in 'Apollo', 166, 549, 2007, pp. 76-83

QUODBACH 2007

E. Quodbach, *The Age of Rembrandt: Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin' (numero monografico), 65, 1, 2007

2008

GOODFRIEND-SCHMIDT-STOTT 2008

J. D. Goodfriend, B. Schmidt, A. Stott (a cura di), *Going Dutch. The Dutch Presence in America, 1609-2009*, Leida-Boston 200

HASKELL 2008

F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008

KORBACHER 2008a

D. Korbacher (a cura di), *Der Kenner im Museum: Max J. Friedländer (1867-1958)*, catalogo della mostra (Berlino), Berlino 2008

KORBACHER 2008b

D. Korbacher, "Wir sind hier Bahnbrecher, keine Pfadfinder": Max J. Friedländer und die Staatlichen Museen zu Berlin, in 'Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz', 45, 2008-09, pp. 453-457

KRATZ-KESSEMEIER 2008

K. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kulturministeriums 1918 bis 1932*, Berlino 2008

MINTY 2008

N. T. Minty, *Great Expectations: the Golden Age redeems the Gilded Era*, in GODOFRIEND-SCHMIDT-STOTT 2008, pp. 215-236

NERI LUSANNA 2008

E. Neri Lusanna, "Consacrare gli studi all'arte Dedalea": l'avvio alle ricerche sulla scultura italiana del Medioevo ed il contributo di Wilhelm Reinhold Valentiner (con una digressione filologica), in QUINTAVALLE 2008, pp. 597-608

PAYNE 2008

A. Payne, *Portable Ruins: the Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin and German Art History at the fin de siècle*, in 'Res. Journal of Aesthetics and Anthropology', 53, 4, 2008, pp. 168-189

Quintavalle 2008

A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma), vol. X, Milano 2008

RIEGL 2008

A. Riegl, *Le portrait de groupe hollandais*, Parigi 2008 (ed. originale RIEGL 1902)

STORM 2008

E. Storm, *Julius Meier-Graefe, El Greco and the rise of modern art*, in 'Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung', 20, 2008, pp. 113-133

WEITZ 2008

E. D. Weitz, *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*, Torino 2008

WELLER 2008

D. P. Weller, *Old Masters in the New World: the Hudson-Fulton Exhibition of 1909 and its Legacy*, in GOODFRIEND-SCHMIDT-STOTT 2008, pp. 237-265

VAN DE WETERING 2008

E. van de Wetering, *Connoisseurship and Rembrandt's Paintings: new directions in the Rembrandt Research Project, part II*, in 'The Burlington Magazine', 150, 1259, 2008, pp. 83-90

2009

BARBILLON 2009

C. Barbillon, *Après la Porte de l'Enfer, la leçon d'Adolf von Hildebrand*, in CHEVILLOT 2009a, pp. 141-146

BARTALINI 2009

R. Bartalini, *I Santi Patroni e la Caritas della cupola del duomo, la bottega pisana di Giovanni e Ciolo di Neri*, in LORENZONI 2009, pp. 55-60

CHEVILLOT 2009a

C. Chevillot (a cura di), *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905-1914*, catalogo della mostra (Parigi-Madrid), Parigi 2009

CHEVILLOT 2009b

C. Chevillot, *Forme close avant éclatement*, in CHEVILLOT 2009a, pp. 159-164

KITSCHEN 2009

F. Kitschen, *Sculpteurs et sculptures entre la France et l'Allemagne: cinq instantés*, in CHEVILLOT 2009, pp. 55-63

LORENZONI 2009

M. Lorenzoni (a cura di), *Le sculpture del duomo di Siena*, Cinisello Balsamo 2009

NEUMEISTER 2009

M. Neumeister, »Wann's des Bild net kauft, seid's verruckt!«. Die Erwerbung von Rembrandts 'Blendung' für das Städel vor 100 Jahren, in 'Städel Jahrbuch', n. f., 20, 2009, pp. 187-200

NIEMEYER CHINI 2009

V. Niemeyer Chini, *Stefano Bardini e Wilhelm Bode: mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento*, Firenze 2009

PASSARO 2009

M. Passaro, *L'arte espressionista. Teoria e storia*, Torino 2009

PINTO 2009

V. Pinto, *Apoteosi della Germanicità. I sentieri di Julius Langbehn critico della cultura tedesco di fine Ottocento*, Lecce 2009

RÖSSLER 2009

J. Röbber, *Rythmus, Symbol des Lebens: Die deutsche El-Greco-Rezeption von den Anfänge bis zu Julius Meier-Graefe 'Sapnische Reise' (1910)*, in 'Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft', 36, 2009, pp. 391-411

WALHOUT HINOJOSA 2009

L. Walhout Hinojosa, *The Renaissance, English cultural Nationalism, and Modernism 1860-1920*, New York 2009

WELZBACHER 2009

C. Welzbacher, *Edwin Redslob. Biografie eines unverbesserlichen Idealisten*, Berlino 2009

2010

BAGNOLI 2010

A. Bagnoli (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra (Casole d'Elsa), Cinisello Balsamo 2010

BAENSCH 2010

T. Baensch, *Wilhelm von Bode (1845-1929)*, in ESPAGNE-SAVOY 2010, pp. 11-21

BEAL 2010

G. W. J. Beal, *Mutual Admiration, Mutual Exploitation: Rivera, Ford and the De-*

troit Industry Murals, in 'Berkeley Review of Latin American Studies', spring-summer 2010, pp. 34-43

BREDEKAMP-LABUDA 2010

H. Bredekamp, A. S. Labuda (a cura di), *In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlino 2010

BUSHART 2010

M. Bushart, *Adolf Behne (1845-1929)*, in ESPAGNE-SAVOY 2010, pp. 3-11

CASTELNUOVO-SOULTANIAN 2010

L. Castenuovo-Tedesco, J. Soultanian (a cura di), *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and the Cloisters*, New Haven – Londra 2010

CHALARD-FILLAUDEAU 2010

A. Chalard-Fillaudeau, *Rembrandt ou le génie du dépassement. Essai sur l'artiste hollandais dans l'histoire de l'art allemande*, Sarrebruck 2010

EMILIANI 2010

A. Emiliani, *August Schmarsow e l'incontro con l'arte di Federico Barocci (1909)*, in SCHMARSOW 2010, pp. 7-20

ESPAGNE-SAVOY 2010

M. Espagne, B. Savoy (a cura di), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Parigi 2010

FROST-RIX 2010

S. Frost, Robert W. Rix (a cura di), *Moveable Type, Mobile Nations: interactions in transnational book history*, København 2010

GENNARI SANTORI 2010

F. Gennari Santori, *Medieval art for America: the arrival of the J. Pierpont Morgan collection at the Metropolitan Museum of Art*, in 'Journal of the history of collections', 22, 2010, 1, pp. 81-98

JOSCHKE 2010

C. Joschke, *Alfred Lichtwark (1852-1914)*, in ESPAGNE-SAVOY 2010, pp. 131-138

KESSEMEIER-MEYER-SAVOY 2010

K. Kratz-Kessemeier, A. Meyer, B. Savoy (a cura di), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*, Berlino 2010

KOTT 2010

C. Kott, *Paul Clemen (1866-1947)*, in ESPAGNE-SAVOY 2010, pp. 42-51

Kröger 2010

J. Kröger, *The 1910 exhibition 'Meisterwerke muhammedanischer Kunst': its protagonists and its consequences for the display of Islamic art in Berlin*, in LERNER-SHALEM 2010, pp. 65-116

LERNER-SHALEM 2010

A. Lerner, A. Shalem (a cura di), *After one hundred yeras: the 1910 'Meisterwerke muhammedanischer Kunst' reconsidered*, atti del convegno di studi (Monaco), Leida 2010

NETZER 2010

S. Netzer, *Wilhelm von Bode: un condottiero dell'arte*, in RICCETTI 2010, pp. 217-227

PAYNE 2010

A. Payne, *Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque*, in RIEGL 2010, pp. 1-33

PASSINI 2010

M. Passini, *Henry Thode (1857-1920)*, in ESPAGNE-SAVOY 2010, pp. 301-308

RICCETTI 2010

L. Riccetti (a cura di), *1909: tra collezionismo e tutela*, Firenze 2010

RIEGL 2010

A. Riegl, *The Origins of Baroque Art in Rome*, a cura di A. Hopkins e A. Witte, Los Angeles 2010

RING 2010

C. Ring, *Gustav Pauli und die Hamburger Kunstahlle*, 2 voll., Berlino 2010

RÖSSLER 2010

J. Rössler, *Erlebnisbegriff und Skioptikon: Hermann Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität*, BREDEKAMP-LABUDA 2010, pp. 69-89

SCHMARSOW 2010

A. Schmarsow, *Federico Barocci. Un capostipite della pittura barocca*, a cura di L. Bravi, Urbino 2010

TOMASI 2010

M. Tomasi, *Monumenti d'avorio. I dossali degli Embriachi e i loro committenti*, Pisa 2010

TRAUTMANN-WALLER 2010

C. Trautmann-Waller, *Alois Riegl (1858-1905)*, in ESPAGNE-SAVOY 2010, pp. 217-228

WÖLFFLIN 2010

H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Milano 2010 (ed. originale Monaco 1888)

2011

ACETO 2011

F. Aceto, *Tino di Camaino a Napoli*, in BARTALINI 2011a, pp. 183-231

BARDELLONI 2011

C. Bardelloni, *L'attività toscana di Tino di Camaino*, in BARTALINI 2011a, pp. 119-182

BARTALINI 2011a

R. Bartalini (a cura di), con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, *Scultura Gotica Senese, 1260-1350*, Torino 2011

BARTALINI 2011b

R. Bartalini, *Nell'orbita di Giovanni Pisano: Ciolo di Neri*, in BARTALINI 2011a, pp. 75-89

BARTALINI 2011c

R. Bartalini, *Agostino di Giovanni*, in BARTALINI 2011a, pp. 263-288

BARTALINI 2011d

R. Bartalini, *Agnolo di Ventura*, in BARTALINI 2011a, pp. 289-301

BARTALINI 2011e

R. Bartalini, *Giovanni d'Agostino*, in BARTALINI 2011a, pp. 329-367

BARTALINI 2011f

R. Bartalini, *Domenico d'Agostino*, in BARTALINI 2011a, pp. 369-382

CARLETTI-GIOMETTI 2011

L. Carletti, C. Giometti, «San Francisco will see old masters». La fiera delle vanità del regime nel 1939, in 'Studi Storici', 52, 2, 2011, pp. 465-489

CHIARINI 2011

P. Chiarini, *L'espressionismo tedesco*, Scurelle 2011

GAEHTGENS 2011a

T. W. Gaehtgens, *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Parigi 2011

GAEHTGENS 2011b

T. W. Gaehtgens, *Wilhelm von Bode et la peinture hollandaise*, in GAEHTGENS 2011a, pp. 261-276

GAEHTGENS 2011c

T. W. Gaehtgens, *Hugo von Tschudi et sa conception de l'impressionisme français. La peinture d'histoire comme représentation du vécu*, in GAEHTGENS 2011a, pp. 277-291

GAEHTGENS 2011d

T. W. Gaehtgens, *Delacroix dans la critique d'art allemande vers 1900*, GAEHTGENS 2011a, pp. 293-317

HILLS 2011

H. Hills (a cura di), *Rethinking the Baroque*, Londra 2011

JOACHIMIDES 2011

A. Joachimides, *Museumpraxis und historische Selbstreflexion. Justis Umgestaltung der Berliner Nationalgalerie vor dem Erste Weltkrieg*, in KESSEMEIER-MOORMANN-SCHULZ 2011, pp. 91-97

KESSEMEIER-MOORMANN-SCHULZ 2011

K. Kratz-Kessemeier, T. Moormann-Schulz (a cura di), *Ludwig Justi: Kunst und Öffentlichkeit; Beiträge des Symposiums aus Anlaß des 50. Todestages von Ludwig Justi (1876-1957)*, atti del convegno (Berlino 2007), Berlino 2011 (numero monografico 'Jahrbuch der Berliner Museen', 52, Beiheft, 2011)

KESSEMEIER 2011

K. Kratz-Kessemeier, *Justis Nationalgalerie und die republikanische Kunstpolitik*, in KESSEMEIER-MOORMANN-SCHULZ 2011, pp. 33-40

KEYES 2011

G. S. Keyes, *Rembrandt Paintings and America*, in WELLER-KEYES-RASSIEUR 2011, pp. 61-85

LANGFELD 2011

G. Langfeld, *Deutsche Kunst in New York. Vermittler-Kunstsammler-Austellungsmacher. 1904-1957*, Berlino 2011

NOVELLI 2011

S. Novelli, *Sulla committenza e il contesto del monumento funebre per Gastone della Torre di Tino di Camaino*, in 'Prospettiva', 141-142, 2011, pp. 132-144

PAYNE 2011

A. Payne, *On sculptural relief: malerisch, the autonomy of artistic media and the beginning of Baroque studies*, in HILLS 2011, pp. 38-64

STORM 2011

E. Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid 2011

TERJESSEN 2011

L. A. M. Terjesen, *Collecting the Brücke: their prints in three american Museums. A case study*, Ph. D. Diss., Case Western Reserve University 2011

WELLER-KEYES-RASSIEUR 2011

D. P. Weller, G. S. Keyes, T. Rassieur (a cura di), *Rembrandt in America. Collecting and connoisseurship*, catalogo della mostra (Cleveland – Minneapolis – Raleigh), New York 2011

WELLER 2011

D. P. Weller, *Rembrandt Paintings in America*, in WELLER-KEYES-RASSIEUR 2011, pp. 19-32

VAN DE WETERING 2011

E. van de Wetering (a cura di), con contributi di J. Bruyn, M. Franken, K. Groen, P. Klein, J. van der Veen, M. de Winkel, *A Corpus of Rembrandt Paintings, V. Small-Scale History Paintings*, Dordrecht 2011

WINKLER 2011

K. Winkler, *Ludwig Justi und der Expressionismus. Zur Musealisierung der Avantgarde*, in KESSEMEIER-MOORMANN-SCHULZ 2011, pp. 81-87

2012

ALBRECHT 2012

H. Albrecht, *Alfred Beit. The Hamburg Diamond King*, Amburgo 2012

BAHR 2012

H. Bahr, *Espressionismo*, a cura di F. Cambi, Trento 2012 (ed. originale BAHN 1916)

BRUZZESE-ROTELLI 2012

S. Bruzese, W. Rotelli (a cura di), *Lettere a Guido Cagnola dal 1892 al 1954*, Brescia 2012

BUSHART 2012

M. Bushart, *Working a German Soil. The Nazionalization of German Expressionism before World War I*, in JARRASSÉ MESSINA 2012, pp. 91-102

CAGLIOTI 2012a

F. Caglioti, *Due false attribuzioni a Giovanni Bastianini falsario, ovvero due busti di Gregorio di Lorenzo, ex «Maestro delle Madonne di marmo»*, in DONATO-FERRETTI 2012, pp. 207-217

CAGLIOTI 2012b

F. Caglioti, *Il 'San Giovannino' mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, in 'Prospettiva', 145, 2012, pp. 2-81

CAGLIOTI 2012c

F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio at Orsanmichele: the tabernacle of the Virgin before Andrea Orcagna*, in STREHLKE 2012, pp. 75-110

CARLETTI-GIOMETTI 2012

L. Carletti, C. Giometti, *Le verità nascoste. Il viaggio coast to coast degli antichi maestri italiani all'esordio della Seconda Guerra Mondiale*, in 'Annali di Critica d'arte', 8, 2012, pp. 419-449

CASTELNUOVO-TEDESCO-SOULTANIAN 2012

L. Castelnovo-Tedesco, J. Soutanian (a cura di), *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, New Haven-Londra 2012

DONATO-FERRETTI 2012

M. M. Donato, M. Ferretti (a cura di), «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*». *Per Enrico Castelnuovo*. Scritti di allievi e amici pisani, Pisa 2012

FROMMEL-BRUCCULERI 2012

S. Frommel, A. Brucculeri (a cura di), *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmission*, atti del convegno (Cortona), Roma 201

GARGANO 2012

A. Gargano, *Progetto Metropoli. La Berlino dell'Espressionismo*, Scurelle 2012

GRÜSSINGER-KÄSTNER-SCHOLL 2012

R. Grüssinger, V. Kästner, A. Scholl (a cura di), *Pergamon: Panorama der antiken Metropole*, catalogo della mostra (Berlino), Berlino 2012

HIPP 2012

E. Hipp, *El Greco in Munich 1909-1911*, in WISMER SCHOLZ-HÄNSEL 2012, pp. 342-353

JARRASSÉ-MESSINA 2012

D. Jarrassé, M. G. Messina (a cura di), *L'expressionisme: une construction de l'autre/L'espressionismo: una costruzione d'alterità*, Le Kremlin-Bicêtre 2012

NERI LUSANNA 2012

E. Neri Lusanna, *Andrea Pisano's Saint Stephen and Monumental Sculpture at Orsanmichele*, in STREHLKE 2012, pp. 55-74

PADBERG 2012

M. Padberg, *Passion and Ecstasy: the Reception of El Greco in the Context of a "New Religious Art"*, in WISMER SCHOLZ-HÄNSEL 2012, pp. 280-293

PAYNE 2012

A. Payne, *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven-Londra 2012

PASSINI 2012a

M. Passini, *Arte italiana e arte tedesca nell'opera di Henry Thode*, in FROMMEL-BRUCCULERI 2012, pp. 273-283

PASSINI 2012b

M. Passini, *La fabrique de l'art National. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Parigi 2012

SCHLINK 2012

W. Schlink, „Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst“. Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl, in FROMMEL-BRUCCULERI 2012, pp. 165-176

SCHRÖDER 2012

V. Schröder, *Julius Meier-Graefe's Greco: the Artist as a Figure of Redemption in the Chaos of Early Modernism*, in WISMER SCHOLZ-HÄNSEL 2012, pp. 362-373

STREHLKE 2012

C. B. Strehlke (a cura di), *Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*, atti del convegno (Washington), New Haven-Londra 2012

WISMER SCHOLZ-HÄNSEL 2012

B. Wismer, M. Scholz-Hänsel (a cura di), *El Greco and Modernism*, catalogo della mostra (Düsseldorf), Ostfildern 2012

WÖLFFLIN 2012

H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della Storia dell'arte*, Milano 2012 (ed. originale Monaco 1915)

ZIMMERMANN 2012

M. Zimmermann, *Que veut dire expression autour de 1900? De Darwin à la peinture gestuelle*, in JARRASSÉ-MESSINA 2012, pp. 103-123

2013

ALLARD-COHN 2013

S. ALLARD, D. COHN (A CURA DI), *De l'Allemagne 1800-1939. De Friedrich à Beckmann*, catalogo della mostra (Parigi), Parigi 2013

DE MARCHI 2013

A. De Marchi, *Maso di Banco in Giotto's Workshop in Naples and an Unpublished Saint Dominic*, Firenze 2013

GAEHTGENS 2013

T. W. Gaehtgens, *Le Cas Böcklin de Julius Meier-Graefe et les débats sur l'art moderne dans l'Empire allemand*, in ALLARD-COHN 2013, pp. 210-221

LANGBEHN 2013

A. J. Langbehn, *Rembrandt come Educatore*, a cura di V. Pinto, Torino 2013 (ed. or. LANGBEHN 1890)

PASQUALI 2013

G. Pasquali, *Storia dello spirito tedesco nelle memorie di un suo contemporaneo*, Milano 2013

THIÉBAUT 2013

D. Thiébaud (a cura di), *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Parigi), Milano 2013

2014

QUODBACH 2014

E. Quodbach (a cura di), *Holland's Golden Age in America. Collecting the Art of Rembrandt, Vermeer, and Hals*, University Park 2014

in c. d. s.

CAGLIOTI-DE MARCHI-NOVA in c.d.s

A. De Marchi, F. Caglioti, A. Nova (a cura di), *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, atti del convegno (Firenze), Venezia in c.d.s.

MASCOLO in c.d.s

M. M. Mascolo, *Wilhelm Reinhold Valentiner (1880-1958): connoisseurship, collezione e museografia*, in CAGLIOTI-DE MARCHI-NOVA in c.d.s.

